Masterarbeit

Keine Zeichen mehr. Die Verortung der Bildethik in der Hyperrealität.

von:

Mag. Stephan Graschitz

mm1310404835

Begutachter:

FH-Prof. Priv.-Doz. Dr. Michael Litschka

Zweitbegutachter:

FH-Prof. Dr. Andreas Gebesmair

St. Pölten, am 14. August 2015

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass

- ich diese Masterarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

- ich dieses Masterarbeitsthema bisher weder im Inland noch im Ausland einem Begutachter/einer Begutachterin zur Beurteilung oder in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Diese Arbeit stimmt mit der vom Begutachter/von der Begutachterin beurteilten Arbeit überein.

St. Pölten, 14.8.15
Ort, Datum

Stephan Gruschitz
Unterschrift

Vorwort

Hyperrealität und Simulation, das sind die Worte, die in der folgenden Arbeit eine tragende Rolle spielen werden. Die Welt von Gedanken, die sich damit auftut, ist nicht immer leicht zu fassen. Man könnte auch meinen, sie ist spekulativ. „Ein Sessel ist ein Sessel“, so könnte ein Einwand lauten. Ja, stimmt und nein, stimmt nicht. Man kann nicht daran rütteln und man kann es eben doch. Nicht alles, was Baudrillard gedacht hat, ist für bare Münze zu nehmen. Tatsächlich kann man es glauben oder nicht. Studiert man Medienwissenschaft, ist er trotzdem ein Denker, der einem schon in den ersten Semestern das Leben keinesfalls erleichtert. Er ist aber auch ein Denker, der absolut faszinierende Ideen hatte. Nun ist diese Arbeit allerdings in einem Medien-Management-Studium geschrieben worden. Es erschien mir als äußerst reizvoll, die Disziplin der Medienethik mit den Theorien von Baudrillard zu verknüpfen. Diese Arbeit ist als Versuch der Verknüpfung von doch recht unterschiedlichen, sich aber aufeinander beziehenden Disziplinen, zu lesen.

Ich bedanke mich bei meinem Betreuer Michael Litschka für die, doch recht zahlreichen und gewinnbringenden Diskussionen innerhalb der letzten zwei Jahre. Solche Arbeiten sind innerhalb eines, eher betriebswirtschaftlich ausgerichteten Studiums, sicher nicht die Regel. Ich weiß diese interdisziplinäre Weitsicht sehr zu schätzen.

Weiters bedanke ich mich bei meinen Eltern. Sieben Jahre Studium sind eine lange Zeit. Danke, dass eure Unterstützung während dieser Zeit niemals versiegt ist.

Zu ganz besonderem Dank bin ich Pirmin Schwarenthorer und Kurt Paul Marcik verpflichtet. Dies ist nun schon meine zweite Masterarbeit, der ihr euch annehmt. Ich weiß, dass euch das viele Arbeitsstunden gekostet hat. Ich bedanke mich nicht nur für die sorgsame Korrektur und die viele Zeit, die ihr wieder in meine Arbeit gesteckt habt. Ich bedanke mich auch für die Selbstverständlichkeit, mit der ihr das tut.Vielen Dank an Christian Hörlberger, der Teile der Arbeit gelesen und verbessert hat.

Auch Barbara Zischka hat die Arbeit gelesen und kommentiert. Ihr ist es zu verdanken, dass die Zeit des Studiums und des Schreibens eine sehr schöne war.

Zusammenfassung

Diese Arbeit versucht Medienethik, explizit Bildethik innerhalb der Simulationstheorie von Jean Baudrillard zu verorten. Dazu wird zuerst das Medium Bild analysiert. Es ist in der Lage, ethisch motivierte Debatten loszutreten. Dazu wird das Bild Gottes beleuchtet. Wie kein anderes schafft es auch heute noch ethische Fragestellungen ans Tageslicht zu bringen. Dies darf nicht mit religiösen Debatten verwechselt werden. Dann wird das Medium semiotisch fundiert erklärt. Es fußt dabei auf Zeichen. Dabei wird deutlich, dass das, was auf Rezipienten/innen Herrschaft ausübt, in sich extrem brüchig ist. Ein Bild ist vorrangig genau das Gegenteil der Realität. Um diesem Verständnis beizukommen ist die Erarbeitung von semiotischen Begriffen notwendig. Semiotisch fundiert kann auch die Medienethik bzw. die Bildethik begriffen werden. Medienethik kommt natürlich nicht ganz ohne Philosophiegeschichte aus. Eine kurze Einführung in diese zeigt die Grundbegriffe auf. Moral, richtiges Handeln etc. sind Grundsätze, die auch für die Medienethik gelten. Medienethik spielt aber auch in täglichen Arbeitsprozessen eine Rolle. Wie sie in den Betrieb eingegliedert ist, bzw. eingegliedert sein kann, wird betrachtet. Dies ist kann z.B. anhand eines Ethikkodexes erfolgen. In weiterer Folge wird die Medienethik auch semiotisch fundiert begriffen. Das macht sie für die Simulationstheorie bearbeitbar. Über eine Werkschau der wichtigsten Werke von Jean Baudrillard wird ein Überblick über seine Theorie entstehen. Zentral ist dabei sein Gedankenkonstrukt der Hyperrealität. Bilder werden zum Simulakrum und beziehen sich nur mehr auf sich selbst. Nicht die Karte bringt mehr das Bild hervor, sondern umgekehrt. Es ist kein Zeichen mehr. Die Bildethik, welche auch semiotisch fundiert wurde, verliert ihre Zeichen genauso sehr wie es das Bild selbst tut. Es beziehen sich Dinge aufeinander, die keine Bezugspunkte mehr haben. Medienethik wird so zum Teil einer hyperrealen Welt. Nichts lässt es mehr zu, dass wir durch sie hindurch sehen können. Die nackte Realität bleibt uns verwehrt. Ethik ist auch nur mehr ein Teil der Simulation. Sie schreibt sich in die Ereignisse ein und simuliert sie mit simulativen Normen mit. Dies tut sie nicht immer in gleicher Weise. Manchmal greift sie dabei so weit, dass sie selbst Teil des Ereignisses wird. Das Geiseldrama von Gladbeck wie auch der 11. September sind hier Extremfälle.

Summary

The work in hand discusses different media theories and explicitly the field of media ethics. The research object is the placing of picture ethics within hyper-reality. The concept of hyperreality is based on the ideas of the french philosopher and sociologist Jean Baudrillard and his famous simulation theory. First of all this master thesis illuminates pictures as a special medium. Hereby pictures are mediums with a strong dominion over the viewer. As example it is possible to think about the images of god. Sometimes these images have a high potential for conflict. This circumstance provokes ethical problems and questions, whereby the medium is linked to ethical problems itself. Subsequently the medium picture is assessed based on semiotics. Semiotics represent a very important philosophical movement, which can also be used to discribe media ethics. In this context media ethics is assessed focusing on philosophy history and its basic notions and concepts such as morality or action principles. Media ethics however plays an important role in working processes of today. For instance it is not clear how a companies can pursue correct ethical behavior inside the media industry. For this many different systems such as ethic codices exist. For the following argumentation it is then important to discribe the relation between reality and ethics. This leads to a semiotic argumentation and foundation of media ethics. This is a very important step in order to connect media ethics with the simulation theory. Through describing the most important publications of Jean Baudrillard an overview of this theory is given. Hereby the concept of hyper-reality represents the central edifice of ideas. Thereby pictures become a simulacrum and only refer to themselves. At this point the main underlying argument of the thesis is, that media ethics are not a sign as stated through semiotics. Therefore no more signs are part of ethics. Ethic is a part of the simulation and moreover of the simulation of occurrences themselves. Sometimes ethics even becomes part of the occurrences themselves. Big media events such as 9/11, the hostage drama of Gladbeck etc. hereby can be seen as such extremes.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 8

2 Die Macht des Bildmediums 11

2.1 Das Bild Gottes 11

2.2 Die Ikone 17

2.3 Das Bildmedium 20

2.4 Semiotik 26

3 Medienethik 38

3.1 Ethik in der Philosophie 38

3.2 Medienethik und Qualität 44

3.3 Medienethik als System 45

3.4 Die Implementierung der Bildethik im Arbeitsprozess 50

3.5 Ethik und die Realität 58

4 Die Medienethik in der Simulationstheorie 61

4.1 Das Denken von Jean Baudrillard 62

4.1.1 Der symbolische Tausch und der Tod 63

4.1.2 Agonie des Realen *65*

4.1.3 Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen 66

4.1.4 Von der Verführung 67

4.1.5 Lasst euch nicht verführen! 68

4.1.6 Die fatalen Strategien 69

4.1.7 Das Andere selbst 72

4.2 Der Kern von Baudrillard 73

4.3 Die Bildethik und das Problem der Simulation 76

5 Conclusio 86

Vorwort.....I

Zusammenfassung.....II

Inhaltsverzeichnis.....IV

Literaturverzeichnis.....VI

1 Einleitung

Die folgende Arbeit wird zwei Dinge betrachten: Bild und Bildethik. Doch darin wird sie scheitern. Im Endeffekt wird die Arbeit weder das eine noch das andere betrachten. Denn beides steht niemals isoliert da. Bilder sind eingebettet in große Prozesse und Ereignisse. Bilder sind Teil dieser Ereignisse. Sind sie also das Ereignis? Bildethik ist ein Konglomerat aus Werten, Normen, korrekten Verhaltensweisen usw. Damit gehört sie zu der Medienethik, diese wiederrum gehört zu der philosophischen Strömung Ethik. Die Bildethik hat einen ganz klar definierten Gegenstand: Das Bild. Sie hat aber ein Problem: Dieses Bild ist nicht einfach so gegeben. Was aber passiert, wenn das Bild als Simulakrum gewertet wird? Wie bezieht sich die Bildethik dann auf das Medium?

Die folgende Arbeit wird die Simulationstheorie von Jean Baudrillard mit bild- bzw. medienethischen Fragestellungen verknüpfen. Es geht darum, die Medienethik innerhalb der theoretischen Konstruktion von Jean Baudrillard zu denken. Wenn alles Simulation ist, wie verhält sich dann diese Teildisziplin der Ethik?

Dazu sind mehrere Schritte notwendig. Zuerst stellt sich die Frage, was überhaupt ein Bild ist. Es nur als Medium zu sehen, reicht nicht, da davon ausgegangen wird, dass Medien bestimmte Verhaltensweisen produzieren. Es geht sowohl um eine Mediendefinition, wie auch um eine Ethikdefinition. Erst wenn diese beiden Systeme erarbeitet sind, können sie simulativ werden. Es entsteht ein Verlust von etwas, das vorher da war. Medienethik semiotisch fundiert ist als Zeichen zu sehen. Innerhalb der Simulationstheorie gibt es für sie keine Zeichen mehr. Wie ist Medienethik innerhalb der Hyperrealität zu begreifen?

An erster Stelle der Arbeit steht die Frage nach der Macht des Bildmediums selbst. Zentrale Annahme dabei ist, dass etwas im Medium Bild selbst liegt, was einen Einfluss auf die Betrachter/innen ausübt. Tatsächlich lässt sich dies sehr gut an Bildern Gottes aufzeigen. Dass von den Bildern Macht ausgeht, liegt in der Instrumentalisierbarkeit des Mediums. Daraus entstehen ethisch motivierte Debatten. Durch das Aufgreifen modernerer Debatten kann gezeigt werden, dass das Bild von Christus eines der allermächtigsten ist. Das Bild kann als Ikone begriffen

werden. Ein Verhältnis zu den Bildikonen der heutigen Zeit wird entstehen. Bilder von aus dem Fenster springenden Menschen des World Trade Center sind auch zu Ikonen geworden. Dabei geht die Ikonenhaftigkeit mit einem Verlust von Objektivität einher. Erst dann wird ein semiotisch fundierter Bildbegriff entstehen. Dies beinhaltet sowohl die Erläuterung wesentlicher Elemente der Semiotik, als auch die Hinterfragung von Bildern. Sie sind nicht mehr für bare Münze zu nehmen und werden brüchig.

Der zweite Teil der Arbeit wird weg von der Medientheorie hin zu Medienethik führen. Bildethik ist als Teilbereich der Medienethik zu verstehen. Die philosophische Theorie der Ethik wird kurz angerissen werden. Daraus können die wesentlichen Eckpunkte der Ethik abgleitet werden. Wie dieser Teil auch aufzeigt, sind es Prämissen, die in abstrahierter Form Einzug in den Arbeitsalltag halten. Verschiedenen Ebenen der Medienethik werden betrachtet. Dies macht sie stufenweise bearbeitbar. Dann wird sie auch als Zeichentheorie erarbeitet werden. Die Bezugspunkte von Ethik und Realität werden diskutiert. Durch diesen Schritt wird die Medienethik für das weitere Vorgehen instrumentalisiert und bearbeitbar gemacht.

An dritter Stelle steht der eigentliche Kern der Arbeit. Dazu wird zuerst die Theorie von Jean Baudrillard erarbeitet. Tatsächlich hat nicht alles dasselbe Gewicht. Besonders wichtig sind seine Thesen zur Simulationstheorie. Anhand einer Werkschau wird in die zentralen Kernthesen seiner Theorie eingeführt. Dabei werden sowohl der zuerst erarbeitete Bildbegriff wie auch der Medien- bzw. Bildethikbegriff weitergedreht. Ihnen kann man jetzt nicht mehr semiotisch beikommen. Sie haben beide ihre Zeichen verloren. Innerhalb der Simulationstheorie wird Medienethik noch mehr mit den Ereignissen, die keine mehr sind, verwachsen. Anhand von Beispielen wird zu erkennen sein, dass Medienethik ein Teil der Simulation ist. Ihre Normen verweisen auf keine Realität mehr, da sie sich im hohen Maße simulativ zeigen werden. Daraus lässt sich im Prinzip eine gewisse Handlungsunmöglichkeit für die gesamte Branche ableiten.

Man kann dem ganzen Konstrukt von Jean Baudrillard kritisch gegenüber stehen (der Autor der Arbeit tut es selbst), trotzdem ist es ein Szenario, das in seinen Grundzügen schwer von der Hand zu weisen ist. Dass man auf nichts mehr einen Zugriff hat, wenn alles simuliert wird, lässt die Medienethik vor ein Problem treten:

Sie ist selbst schon verschmolzen mit dem Ereignis, das sie vorgibt mit moralischen Doktrinen zu bewerten. Wie die Analyse zeigen wird, geht dies bei manchen Ereignissen schon so weit, dass sie sogar schon wieder selbst mit thematisiert. In extremen Fällen, wie dem Gladbecker Geiseldrama, ist die Medienethik so sehr simuliert, dass sie zum Teil des Ereignisses selbst geworden ist.

Somit beginnt alles miteinander zu verschmelzen. Die Macht, die definitiv durch das Bild kommuniziert werden kann, scheint genauso simuliert wie die verschiedensten Ethikkodizes.

Tatsächlich kann die Arbeit als Experiment verstanden werden. Es ist ihr Ziel, möglichst interdisziplinär vorzugehen und verschiedenste Strömungen miteinander zu vereinen. Es soll nicht verschwiegen werden, dass deshalb an manchen Stellen wieder abstrahiert werden muss. Keinesfalls können Bilder ausschließlich semiotisch begriffen werden. Ein weiteres Interesse ist es, die Simulationstheorie selbst auf den Prüfstand zu stellen. Gerade umfassende Theorien verlieren gerne die Realität aus den Augen.

2 Die Macht des Bildmediums

Im folgenden Kapitel wird die Macht der Bilder begründet. Wenn man später bildethische Fragestellungen aufwirft, dann muss eine, an dieser Stelle noch nicht klar definierte, Kraft im Bild liegen. Etwas das dem/die Betrachter/in eine Art Frage aufgibt - dies kann etwas Schockierendes sein. Bilder von verletzten Soldaten, Mütter, die ihr totes Kind in den Armen halten etc. Es kann aber auch eine vollkommen alltägliche Situation sein: Eine Mutter, die mit ihrem Kind am Spielplatz steht. In weiterer Folge wird das Bild als Symbol begriffen werden. Ausgangspunkt ist also die Frage nach einer Kraft bzw. Macht, die im Bild liegt. Ist diese Macht begründet, wird das Bild als Symbol begriffen. Erst dann kann über bildethische Fragestellungen gesprochen werden. Hätten die Bilder keine Macht, würden sie auch nach keiner ethischen Betrachtungsweise verlangen. Auch sollen die Ausführungen zeigen, dass ein Bild nicht immer automatisch mit Fotografie gleichzusetzten ist.

2.1 Das Bild Gottes

> „Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, die da herrschen über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und über alle Tiere des Feldes und über alles Gewürm, das auf Erden kriecht. Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und schuf sie als Mann und Frau“[1].

Ihren Ausganspunkt findet die vorliegende Arbeit bei der Frage nach Gott. Hier stehen keine theologischen Fragestellungen im Zentrum. Spätere ethische Wertungen entstehen nicht zuletzt aus einem Problem im Bild. Etwas im Bild weicht von der Norm ab. Die Bildlichkeit ist nicht alltäglich. Das Bild hat die Kontrolle über den/die Betrachter/in übernommen. Etwas darin ist mächtiger. Das Bild Gottes macht den Anfang und kann bis heute als eines der mächtigsten Bilder bezeichnet werden. Noch bevor sich die Arbeit den Bildern an sich widmet, wird am Beispiel

[1] Gen 1,27.
[2] Vgl. Vollenweider, Samuel, „Der Menschgewordene als Ebenbild Gottes. Zum frühchristlichen Verständnis der Imago Dei“, *Ebenbild Gottes - Herrscher über die Welt. Studien zu Würde und*

von religiösen Bildern und Motiven erklärt, warum von ihnen überhaupt erst die Kraft ausgeht, Debatten zu eröffnen. Dies ist für die Bildethik relevant. Bilder werden zu Ikonen und Bilder machen Abgebildete zu Ikonen.

Durch die immer moderner werdende Zeit erscheint es nicht plausibel die Tradition der Gottebenbildlichkeit aufzugreifen. Das Selbstverständnis der Menschen änderte sich nicht zuletzt wegen Darwins Evolutionstheorie. So spiegelte sich einst das Bild Gottes im menschlichen Antlitz wieder. Heute ist es das Bild des Affen. Dieser Perspektivenwechsel scheint sich in den letzten zwei Jahrzehnten verstärkt zu haben[2].

Demnach ist das Bild Gottes das Ebenbild des Menschen. Gott und Mensch sind sich gleich.

> „Im Laufe von Jahrhunderten haben Dichter immer wieder versucht, die Hölle zu beschreiben, Gläubige haben sie in ihren vielleicht dunklen Vorstellungen hervorgezaubert und Maler haben ihre Topographie in illuminierten Handschriften und an von Fresken bedeckten Wänden aufgezeichnet. […] Es ist das dem Menschen angeborene Streben, die gegebenen Grenzen seiner Einbildungskraft zu überschreiten, gleichsam zu sprengen, und so auf Gebiete überzugreifen, die ihm versagt sind“[3].

Dieser Logik folgend hat der Mensch die Lust oder womöglich sogar den Drang etwas abzubilden. Das Unvorstellbare wird zum Ebenbild. Im Neuen Testament finden sich Passagen, die Gott als männlichen Herrscher zeigen. So rechtfertigt Paulus den Schleierzwang für Frauen im Gottesdienst so, dass eine Hierarchie zwischen Gott, Mann und Frau existiert. Die Gottebenbildlichkeit ist nur für den Mann reserviert[4].

Gott ist somit mit männlicher Herrschaft verlinkt. Gott sieht aus wie ein Mann. Somit ist der Mann auch das Ebenbild Gottes. Dieses verknüpft sich mit einem männlich konnotierten Anspruch auf Herrschaft, welcher gerade heute in der Geschlechterforschung thematisiert wird. So manche Werke in dieser Richtung sind

[2] Vgl. Vollenweider, Samuel, „Der Menschgewordene als Ebenbild Gottes. Zum frühchristlichen Verständnis der Imago Dei“, *Ebenbild Gottes - Herrscher über die Welt. Studien zu Würde und Auftrag des Menschen,* Hg. Hans-Peter Mathys, Neukirchen-Vluyn: Neukirchner 1998, S. 123.
[3] Baraš, Moše, *Das Gottesbild. Studien zur Darstellung des Unsichtbaren,* München: Fink 1998, S. 7.
[4] Vgl. Vollenweider (1998), S. 127.

heute schon als grundlegend zu betrachten. Hierzu zählt z.B. jenes von Simone de Beauvoir[5]. Gott schuf sich den Menschen zu seinem Ebenbild, de facto aber bildet der Mensch Gott als sein Ebenbild ab. Der Blickwinkel auf diesem Aspekt hängt nicht zuletzt von der persönlichen Einstellung zum Glauben an sich ab. Fraglich ist aber doch, wie Gott konkret gezeichnet werden muss und kann. Da die vorliegende Arbeit sich aber keinesfalls mit theologischen Fragestellungen auseinandersetzten möchte, sondern allein an der Verbildlichung von Gott bzw. religiösen Leitmotiven interessiert ist, ist die Beschäftigung mit dem „Christusbild im europäischen Mittelalter“[6] empfehlenswert. So benennt Baraš Moše zwei verschiedene „Typen des Gottesbildes“[7].

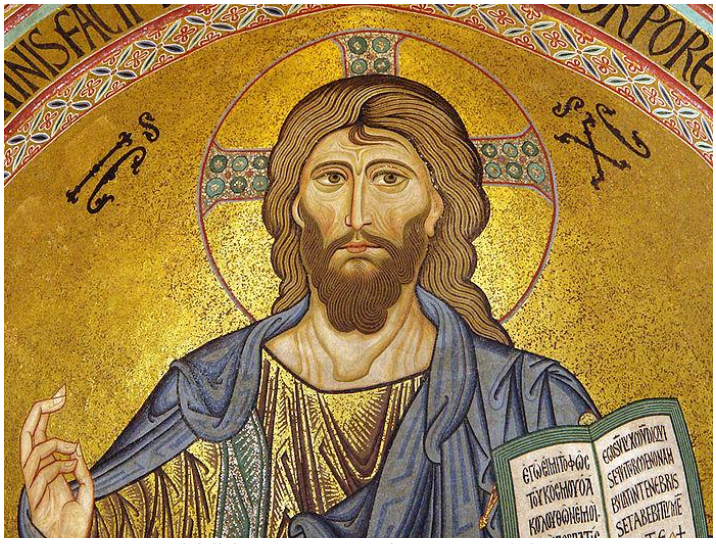

Abbildung 1: Pantokrator, Cefalu

Die Interpretation des Bildes fällt bei Baraš nicht eindeutig aus. Die Schwierigkeit, diese Bildikone zu deuten, liegt im Fehlen eines konkreten Handlungsmotivs. Der Pantokrator hebt das Buch mit einer Hand und die andere benutzt er für eine Rede- oder Segnungsgeste. Die Betrachter/innen erwarten aber keine weitere Handlung. Die Augen der Figur richten sich nicht geradeaus, sondern sind nach rechts gerichtet. Der Blick richtet sich nicht auf die Betenden in der Kirche, sondern er ist vielmehr auf keinen spezifischen Punkt ausgerichtet. Somit löst er sich komplett

[5] Vgl. Beauvoir, Simone de, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau,* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 1995.
[6] Baraš (1998), S. 23.
[7] Baraš (1998), S. 16ff.

von unserer Welt. Auch befindet sich der Pantokrator in einer vollkommen anderen Umgebung als der irdischen Welt. Dies wird durch den Raum, in dem er sich befindet, deutlich. Üblicherweise kann aus dem Gesichtsausdruck vieles abgelesen werden. Die Betrachter/innen eines Bildes können Emotionen und ganze Charakterzüge daraus ableiten. Dies ist hier nicht möglich. Der Pantokrator hat keinen Gesichtsausdruck im eigentlichen Sinne. Vielmehr ist dieser als ausdruckslos zu betrachten[8].

Dieses Bild zeigt also ein Abbild von etwas, das „die Andersheit“[9] ausdrückt. Wir sehen das Bild eines Gottes, der in einem anderen Kontinuum zu existieren scheint. Das Bild schafft es, eine irreale Konstante in diesem, einem menschlichen Mann so ähnlichen, Gott einzuarbeiten. Diese erzeugt natürlich auch Macht, da wir einen Gott sehen, der nicht mehr auf die Menschen, die ihn anbeten, herunterblickt. Eigentlich schaut er an ihnen vorbei.

Der zweite Typus ist „die Ikone des leidenden Gottes“[10]. Dieser ist dem Pantokrator entgegengesetzt. Man findet eine Vielzahl von Bildern, die einen leidenden Christen zeigen. Folgendes kann exemplarisch angeführt werden[11]:

[8] Vgl. Baraš (1998), S. 22ff.
[9] Baraš (1998), S. 25.
[10] Baraš (1998), S. 27.
[11] Baraš‘ Ausführungen beziehen sich auf eine andere Darstellung des Schmerzensmannes. Es war leider unmöglich diese für die vorliegende Arbeit zu beschaffen, da es sich um einen sehr seltenen Holzschnitt, vermutlich aus dem 15.Jahrhundert, handelt. Die abgebildete von Meister Francke erfüllt allerdings alle Punkte, auf die Baraš eingeht.

Abbildung 2: Der Schmerzensmann, Meister Francke

Diese Abbildung hat die Aufgabe dem/der Betrachter/in die Leiden des Schmerzensmannes vor Augen zu führen[12].

> „Das geneigte Haupt, die Blutstropfen, die das Gesicht und zum Teil auch den Körper bedecken, die gekreuzte Haltung der Hände (die Haltung der Leiche im Grabe) – dies alles sind dramatische Mittel, die angewendet werden, um das Leiden des Erlösers unmittelbar zu zeigen“[13].

Es gibt eine Vielzahl solcher Bilder, weshalb sie von der Forschung bereits genau betrachtet wurden. Sie entstanden hauptsächlich im späten Mittelalter. Die moderne Forschung empfindet diese Darstellungen als Versuch, die Distanz zwischen Mensch und Gott zu eliminieren. Für Gläubige ist die Nähe zu Gott ein zentrales

[12] Vgl. Baraš (1998), S. 29.
[13] Ebd.

Motiv. Deshalb ist der Gottesdienst zentral, da er mitunter Gefühl der Distanz verringert. Daraus erlangen Gebete ihren Wert[14].

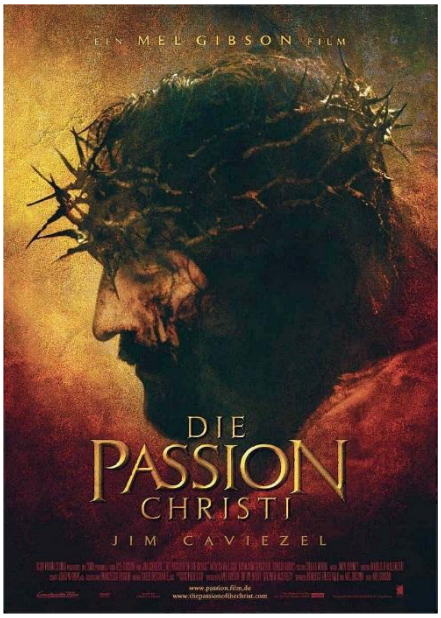

Abbildung 3: Die Passion Christi, Filmplakat

Der Film *Die Passion Christi*[15] löste bereits vor dem Kinostart heftige Kontroversen aus. Vergleicht man das Filmplakat mit Abbildung 2 sieht man sofort, dass es eindeutig in der Tradition des Schmerzensmannes steht. Als der Film im Jahre 2004 startete, gab es eine Vielzahl von Diskussionen darüber. Der Film fand sein Publikum in der breiten Masse, schaffte es aber auch, wissenschaftliche Debatten loszutreten. Zum einen gab es eine ethisch motivierte Debatte über Gewalt im Kino. Zum anderen wurde der Film auch von Religionsbefürwortern instrumentalisiert. Tom Allen etwa glaubt, dass die Betrachtung von *Die Passion Christi* den Menschen hilft, „die Sünde aus ihrem Leben zu entfernen“[16]. Selbstverständlich führt der Inhalt des Filmes zu einem solchen Plakat bzw. legt er dies nahe. Es steht in einer eindeutigen künstlerischen Tradition, welche christliche Motive aufgreift. Der Film selbst kann als Blockbuster betrachtet werden, welcher das Leiden Christi auf angeblich realistische Art und Weise darstellt. Dem/der Zuschauer/in entgeht dank häufig eingesetzter Zeitlupen und Großaufnahmen kein Detail. Das Wesentliche

[14] Vgl. Baraš (1998), S. 31.
[15] Die Passion Christi, Regie: Mel Gibson 2004.
[16] Allen, Tom, *Einführung in ‚Die Passion Christi‘. 100 Fragen zum Film ‚Die Passion Christi‘,* Neusäß: SJM – Verlag 2005, S. 8.

an dem Film ist, dass er letzten Endes eine bildethische Debatte auslöste. An dieser Stelle muss vorerst festgehalten werden, dass die Macht der Bilder immer dann besonders stark im Mittelpunkt steht, wenn religiöse Motive im Zentrum stehen. Werden religiöse Motive in der Populärkultur dargestellt, so kann es immer wieder zu Debatten kommen. Madonnas Video *Like a Prayer*[17] beschert ihr nicht nur Weltruhm, sondern auch einen platzenden Werbevertrag und viel Kritik[18].

In dem Video brennen Kreuze und religiöse Motive werden sexuell konnotiert. In der Casting-Show *Voice of Poland* kam es zum Eklat, weil Adam „Nergal" Darski, der Sänger der polnischen Black/Death Metal Band *Behemoth,* in der Jury saß. Die innerhalb der Subkultur weltbekannte Band greift in ihren Videos immer wieder auf satanische Symbole und Bilder zurück. Dies ging den christlichen Meinungsführern in Polen zu weit und führte dazu, dass Darski aus der Sendung geworfen wurde[19].

Diese aktuellen Beispiele verdeutlichen, dass den religiösen Bildern eine gewisse Macht eingeschrieben zu sein scheint. Es wird deutlich, dass sie einen Einfluss auf ihre Umwelt zu haben scheinen. Doch wie entsteht diese Macht?

2.2 Die Ikone

Das Bild und Macht zwei miteinander verschränkte Begriffe sind, bemerkte auch schon Lutz Lippold. Bilder bezeichnen im heutigen Verständnis Abbildungen, Zeichnungen, Grafiken, Malereien, Fotografien etc. Nicht auf den ersten Blick drängt sich, eine Verknüpfung zum Machtbegriff auf[20].

An diesem Punkt ist noch nicht wichtig, mit welcher Art von Bildern wir es zu tun haben. Sie alle haben doch eines gemeinsam:

---

[17] Like a Prayer*,* Regie: Mary Lambert, USA 1989.
[18] Vgl. Mertin, Andreas, „Iconoclash. Der Skandal um Madonnas ‚Like a Prayer' als Streit um Zeichen und Bilder", http://www.amertin.de/aufsatz/2004/madonna.htm, 07.07.2015.
[19] Vgl. Krafczyk, Eva, „Satanist in Castingshow empört Polens Konservative", *Die Welt,* http://www.welt.de/fernsehen/article13627931/Satanist-in-Castingshow-empoert-Polens-Konservative.html, 07.07.2015.
[20] Vgl. Lippold, Lutz, *Macht des Bildes – Bild der Macht*. *Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter,* Leipzig: Ed. Leipzig 1993, S. 9.

> „[Die Bilder] richten sich auf die visuelle Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen und sein Vermögen, optisch-bildhafte Eindrücke bewußt oder unbewußt zu verarbeiten und in irgendeiner Form darauf zu reagieren. Und ein zweites haben die Bilder ebenfalls gemein: Sie sind von Menschen in einer bestimmten Absicht angefertigt worden, um bei Menschen auf dem eben genannten Weg etwas zu bewirken“[21].

Dieser Punkt wird auch später eine tragende Rolle spielen. Schließlich spricht Lippold den Bildern jegliche Objektivität ab. Es wohnt ihnen ein subjektiver Moment inne, der einen Kontext braucht. Diese Feststellung wird eine tragende Rolle spielen, wenn sich die Arbeit später noch der Simulationstheorie zuwenden wird. Am jetzigen Punkt geht es vorrangig noch um die Erarbeitung eines mächtigen Bildbegriffes. Was aber ist Macht?

Macht an sich ist für unser Selbstverständnis schwer zu erfassen. Sie ist aber eine bestimmende Konstante in unserem Leben. So sieht man im Fernsehen ständig Repräsentanten der Macht. Darunter fallen Weltpolitik, Militär und Machtblöcke. Macht reicht bis in das Familienleben und in die Arbeitswelt hinein[22].

Einer der bekanntesten Theoretiker wenn es um Machtfragen geht, ist wohl Michele Foucault[23]. Die Frage nach der Kraft der Bilder ist schon, historisch bedingt, mit der Glaubensfrage verknüpft. So hat bereits im 5. und 6. Jahrhundert die bildende Kunst nahezu jeden Bereich des kirchlichen Lebens durchdrungen. Es bildete sich ein hierarchisch geprägtes Christentum aus, aus dem sich in weiterer Folge Großgemeinden zu formieren begannen. Der Bischof übte eine praktisch uneingeschränkte Macht aus. Er unterstand zwar dem Kaiser, war jedoch mit diesem fest verflochten. Es gab eine enge Verbindung zwischen Kirche und Staat[24].

Tatsächlich ist diese Verbindung für ethische Fragestellungen mehr als fruchtbar. Auch ist es unter ethischen Gesichtspunkten bestimmt lohnend, diese Verbindung im Jahre 2015 genauer zu betrachten. Da die Kirche aber in der benannten Zeit eine Verknüpfung mit dem Staat aufweist, und das Christentum von einer Bildlich-

[21] Ebd.
[22] Vgl. Lippold (1993), S. 10.
[23] Vgl. Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses,* Suhrkamp: Frankfurt am Main[3.Auflage]1979.
[24] Vgl. Lippold (1993), S. 78.

keit durchdrungen war, darf davon ausgegangen werden, dass der Staat auch eine bestimmte Bildkultur in sich trägt. An diesem Punkt kommt der Begriff der Ikone zum Tragen.

Bilder von Göttern und Kaisern waren vorrangig in der Unter- und Mittelschicht gebräuchlich. Schaubare Zeichen wurden zu realen Heilsversprechen. So kann auch an dem Begriff der Hoffnung angedockt werden. Die Bischöfe und Kaiser können so ihre Bilder nicht nur als Symbole verbreiten, sondern auch für ihre Machtausübung gebrauchen[25].

> „Den Bedürfnissen dieser neuen Frömmigkeit, der Nähe des Schutzes und Segen verheißenden Heiligen, entspricht der Ikone, die im 6. und frühen 7. Jh. zur eigenständigen Gattungen des christlich-religiösen Bildes im Osten wird. Der griechische Begriff eikon hatte schon von alters her einen außerordentlichen weitgespannten Bedeutungsrahmen. Er kann materielles Abbild von Göttern, Menschen und Gegenständen bedeuten, gleich, ob als Standbild oder Gemälde, er kann aber auch rein geistige Qualität haben, nämlich als inneres, vorgestelltes Bild, als übermaterielle, seelische Erscheinung“[26].

Die Ikone als Bild ist somit auch ein Bild ohne Bild. Man hat Ikonen vor Augen. Wenn man an eine göttliche Ikone denkt, übt diese auf den gläubigen Menschen Macht aus. Wie bereits oben erklärt, muss davon ausgegangen werden, dass der Mensch sich Gott wie sein Ebenbild schuf. Tatsächlich aber ist es noch mehr. Durch die Verbildlichung schuf sich der Mensch eine Art Machtinstrument, mit dem er die Macht an eine, letztlich ökonomisch besser gestellte Elite abtrat. Ansonsten wären es nicht die unteren Schichten, die sich von göttlichen Bildern die erwähnte Heilung versprechen würden. Ohne den Bildbegriff genau definiert zu haben verschmelzen hier bereits mehrere Dimensionen. Die Dimension Macht kann als Instrument verstanden werden. Fest steht bereits jetzt, dass den Bildern etwas innewohnt, das instrumentalisiert werden kann. Der Umstand, dass sich Menschen von Ikonen diverse Versprechungen erhofft haben, was jenen, die die Ikonen vertraten, Macht einräumte, rechtfertigt schon allein den Ruf nach einer bestimmten Ethik. Die Macht könnte schließlich recht einfach an Missbrauch geknüpft werden. Inwieweit das auf die Kirche zutrifft, kann hier nicht ausreichend betrachtet wer-

[25] Vgl. Lippold (1993), S. 79.
[26] Lippold (1993), S. 79f.

den. Interessant ist jedoch der Umstand, dass staatstragende Figuren auf eine ähnliche Art und Weise dargestellt wurden, wie kirchliche Götterfiguren. „Der Machtanspruch des Herrschers wird massiv dokumentiert, indem er selbst durch sein Bild vergegenwärtigt wird. Damit entsteht eine in ihrer Wirksamkeit nicht zu unterschätzende ideologische Klammer für das gewaltige Imperium“[27]. Aus der bildlichen Dokumentation der Herrscher entsteht letzten Endes Macht. Das vom Kaiser kontrollierte Gefüge wird in eine visuelle Kultur überführt. Dieser Umstand wird auch später bei der Beschäftigung mit Jean Baudrillard eine Rolle spielen. Letztlich beginnt auch hier die Frage nach Bildern als Medium.

2.3 Das Bildmedium

Aus den bisherigen Ausführungen lässt sich ableiten, dass Bilder in gewisser Weise mit Macht verbunden sein können. Göttliche Bilder scheinen natürlich nicht der aktuellste Einstieg zu sein, nichtsdestoweniger offenbart sich darin die Instrumentalisierung der Betrachter/innen. Dies ist ein Umstand, der auch in den modernen Massenmedien immer wieder vorkommt. Sie leben mitunter davon, dass die Rezipienten/innen sich ihrer Schemen unterwerfen. Nun folgt eine Definition von Bild als Medium. Selbstverständlich gibt es eine Vielzahl von möglichen Herangehensweisen und Definitionen. Es ist unmöglich, hier in die verschiedensten kunsthistorischen, medienwissenschaftlichen, philosophischen und technischen Sichtweisen einzuführen. Im nächsten Teil wird die semiotische Fundierung des Bildes zu finden sein. Um es aber auf diese spezielle Art zu veranschaulichen, muss es zuerst allgemein verstanden werden. Folgendes kann sofort festgehalten werden: Bild ist nicht Fotografie. Der Buchstabe ist ein graphisch dargestelltes Symbol für einen Laut. Der Film ist eine schnelle Aneinanderreihung aus Bildern, die vor unseren Augen zu einem flüssigen Ganzen werden. Das Theater bildet einen Text in vielfältig gearteten schauspielerischen Gesten und lässt ihn in gewisser Weise bildlich werden. Zuerst stellt sich die Frage nach dem Wozu? Hans Jonas schlägt einen Katalog vor, um der Beschaffenheit des Bildmediums näherzukommen.

- Es gibt eine Ähnlichkeit. Ein Bild zeigt immer eine Ähnlichkeit mit einem anderen Ding.

[27] Lippold (1993), S. 84.

- Diese Ähnlichkeit ist beabsichtigt. Würden sich zwei Dinge zufällig gleichen, wäre das eine nicht automatisch ein Abbild des anderen. Somit entsteht ein künstlicher Moment.
- Diese Ähnlichkeit ist nicht vollständig. Würde man einen Hammer in jeder Hinsicht kopieren, so erhält man einen weiteren Hammer, nicht aber das Bild eines Hammers.
- Aus dieser Unvollständigkeit heraus entstehen Grade der Freiheit, die sich das Bild nimmt. Es gibt eine Auslassung, welche eine Auswahl vorausgesetzt hat.
- Bilder, die keine abbildende Funktion übernehmen (z.B.: abstrakte Malerei), sind trotzdem als Abbild zu werten. Allerdings sind sie auf eine darstellende Art und Weise repräsentativ.
- Die bildliche Darstellung ist visuelle Form. Dadurch gibt es viele Sehgestalten ein und desselben Dinges. Das Große kann klein und das Kleine groß dargestellt werden.
- Das Bild ist nicht aktiv und immer statisch, obwohl es das Gegenteil davon ausdrückt[28].

Somit greift Hans Jonas einige interessante Punkte auf. So banal die Erkenntnis erscheinen mag, kann aber bereits hier festgehalten werden, dass die Abbildung sich im Wesentlichen von der Realität ablöst. Es spricht für sich, dass man hier noch genauer werden muss. Plötzlich existiert die Möglichkeit einer Täuschung. Das Bild zeigt dem/der Betrachter/in aber nicht die Lücke und gibt ihnen keine Begründung für die Auswahl. In der Statik des Bildes liegt auch das begründet, das dem Bild seine Symbolhaftigkeit zuweist. Das Statische zerfällt praktisch immer hinter einer imaginierten Realität. Christoph Asmuth ergänzt und kritisiert die Herangehensweise von Hans Jonas. „Mit einem Wort: Jonas legt viel Wert auf die Fähigkeit des Bildes zur Fiktion. Tatsächlich muss bei der Grundlegung einer Theorie der Bildlichkeit gefragt werden, was die Bedingung für die Fähigkeit der Bilder zur Fiktion ist“[29]. Folgend kann man festhalten, dass Jonas zwar feststellt, dass Bilder fiktive Momente haben, aber wie genau sie entstehen, ist hier noch nicht

[28] Vgl. Jonas, Hans, „Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildes”, *Was ist ein Bild?* Hg. Gottfried Boehm, München: Fink 1994, S. 107ff.
[29] Asmuth, Christoph, *Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit,* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011, S. 16.

klar. Asmuth entwickelt eine recht eigenständige Herangehensweise an das Medium Bild.

> „Daher schlage ich den umgekehrten Weg ein: nicht vom Sehen und der Sichtbarkeit ein Konzept des Bildes zu entwickeln, sondern zunächst eine gedankliche Analyse des Konzepts der Bildlichkeit zu entwerfen, um dann abzuschätzen, welche Konsequenzen sich für eine Theorie des Sehens, für die Wahrnehmungstheorie, die Erkenntnistheorie ergeben“[30].

Innerhalb seiner Studie kommt er auf vier verschiedene Erklärungsmodelle des Bildes. Ein interessanter Umstand ist, dass er den Begriff „Bildlichkeit“ verwendet. Dies ist ein weiterer Beweis dafür, dass das Medium Bild sich nicht auf Malerei und Fotografie beschränken lässt. Vielmehr trennt diese begriffliche Schärfe das Bild von der Bildlichkeit und deutet darauf hin, dass eben das Bild nur eines unter vielen Bildlichkeiten sein kann.

- Die Fähigkeit der Bildherstellung ist ein anthropologisches Faktum. Dafür würde sprechen, dass das Malen von Bildern bereits in der Urzeit, Stichwort Höhlenmalerei, existierte. Das Malen von Bildern ist eine der ersten kulturellen Fähigkeiten des Menschen. Das Verstehen von Bildern ist eine der ersten Kulturtechniken. Der Mensch kann als bildverarbeitendes und -verstehendes Wesen betrachtet werden.
- Die Bilder verdanken ihre Wirkung einer bestimmten Darstellungstechnik. Dadurch leiten sie unsere Wahrnehmung funktional. Das Bild ist auf die Beobachter/innen hin ausgerichtet.
- Bereits bei der Höhlenmalerei darf davon ausgegangen werden, dass der Mensch, der sie geschaffen hat, ein sprechender und erzählender Mensch war. Dies legt die Annahme nahe, dass Zeichenverwendung und Bildlichkeit zueinander wirken.
- Bilder können auf ihren gedanklichen und begrifflichen Gehalt hin überprüft werden. So gibt es einen gedanklichen Unterschied zwischen den realen Tieren außerhalb der Höhle und ihrer gemalten Darstellung innerhalb. Bildlichkeit ist eine gedankliche Unterscheidung[31].

[30] Asmuth (2011), S. 17.
[31] Vgl. Asmuth (2011), S. 19f.

Hier ist der Ausgangspunkt, für die spätere semiotische Fundierung des Bildbegriffes. Immerhin geht es hier zum einen um den gedanklichen Gehalt des Bildes, welcher letzten Endes auch zu Abstraktion führen muss. Zum anderen schieben sich die Bildmacher/innen zwischen Bild und Realität, ansonsten würden sie nicht auf den Auslöser drücken. Angenommen jemand fertigt ein sehr privates Bild an, welches nur für seine/ihre Augen bestimmt ist. Selbst dann würde dieses Bild darauf ausgelegt sein, die Wahrnehmung anzuleiten. Des Weiteren löst sich der Inhalt des Bildes praktisch automatisch von der uns umgebenden Realität. „Was wir in der Wirklichkeit vorfinden, sind lediglich Gegenstände, die, wenn es sich um Bilder handelt, Bildträger sind“[32]. Das Medium verschwindet sozusagen hinter der Botschaft, ohne Botschaft aber würde das Bild nicht existieren. In der Einfachheit dieser Erkenntnis liegt die Komplexität, da der Inhalt eigentlich schon von sich aus lügt. Dieser Punkt kann allerdings auch bestritten werden. Der Logik folgend sehen wir etwas bei Abbildung 3 einen Schmerzensmann, welcher sich in jedem Fall von Jesus Christus unterscheidet, bei den Betrachter/innen aber sofort durch die Darstellungstechnik etwas auslöst. Der Schmerzensmann erzählt uns etwas. Wir als Betrachter/innen können diesen Inhalt verstehen. Das Bild kommuniziert und unterwirft uns seinen eigenen Regelungen. Es zeigen sich anthropologische und semantische Ebenen auf. „Sowohl das Denken in Begriffen als auch das Betrachten eines Bildes ist ein intentionaler Akt. Wer denkt, denkt an etwas; wer ein Bild betrachtet, richtet seinen Blick auf einen dargestellten Gegenstand“[33]. Es entstehen anthropologische Vorgänge, welche dem Abgebildeten eine imaginäre Konstante zuweisen.

> „Der Augenblick, in dem ein Körper abgelichtet wurde, beginnt auf einem alten Photopapier schon zu vergilben. Daher stellt sich die Seinsfrage vor diesem Medium, welches Körper an die Zeit verliert, mit einem neuen Nachdruck. Die Abwesenheit, eine Urbedingung des Bildes, vergrößert sich, je mehr es uns eine blanke Anwesenheit aufdrängt. Dabei schlägt das Pendel zur anderen Seite aus“[34].

Hans Belting vergleicht das Bild mit dem Tod. So sterben wir zu Lebzeiten immer dann, wenn jemand den Auslöser drückt. Schon 1852 wurde von Talbot die Mo-

[32] Asmuth (2011), S. 127.
[33] Wiesing, Lambert, *Phänomene im Bild,* München: Fink 2000, S. 31.
[34] Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft,* München: Fink 2001, S. 186.

mentaufnahme angekündigt. Durch einen elektrischen Blitz ist es möglich geworden, das Leben zu jagen. Der Film jagt mit einer Vielzahl von Einzelbildern dem Leben hinterher und erzeugt damit eine Illusion des Lebens. Nie jedoch hat er zum Ziel, das Bild aus dem Rahmen zu kippen und es ins Leben zu überführen[35].

An dieser Stufe würde man Jean Baudrillard widersprechen. Belting aber geht noch einen Schritt weiter.

> „Inzwischen aber erleben wir die Autodestruktion der Photographie. Ihre Grenzen, die von der ‚Analogie' mit dem Körper gezogen wurden, werden überall überschritten. Die digitale Konstruktion von Körperbildern im Datensatz nimmt Abschied von der Ähnlichkeit mit dem realen Körper, so daß der Unterschied von Tod und Leben in sich zusammenfällt"[36].

Ab dem Moment, in dem die Linie zwischen Leben und Tod nicht mehr eindeutig gezogen werden kann, beginnen die vielfältigen Rätsel des Mediums Bild sichtbar zu werden. Die Grenze zwischen Leben und Tod ist mitunter die Frage nach Wahrheit und Fiktion. Wenn Leben und Tod in sich zusammenfallen, sozusagen der Moment zu einem erstarrten Ausschnitt gerinnt, dann steht der Ausschnitt selbst auf dem Prüfstand. Das Bild scheint ein Spiel mit den Betrachter/innen zu spielen, welches den Tod nicht mehr vom Leben, die Realität nicht mehr von der Fiktion trennen kann. Die Ausführungen von Konrad Paul Liessmann beziehen sich nicht nur auf das Bildmedium, sie erscheinen trotzdem passend.

> „Inmitten der Welt von Reizen, die unsere Sinne überfluten, gibt es ‚Erscheinungen', die wir in einem ganz ausgezeichneten Sinn wahrnehmen. Es sind nicht Dinge, die einfach da sind und bemerkt werden; es sind auch nicht Dinge oder Situationen, die uns in eine bestimmte Stimmung versetzen; es sind Erscheinungen, die uns zu einem Verweilen bringen, weil sie uns irritieren: Das, was erscheint, ist nicht das, was es vorgibt zu sein. Der Schauspieler ist nicht Hamlet, und Hamlet ist kein Schauspieler"[37].

---

[35] Vgl. Ebd.
[36] Ebd.
[37] Liessmann, Konrad P., *Ästhetische Empfindung. Eine Einführung,* Wien: facultas.wuv 2009, S. 14.

Der Schmerzensmann ist nicht Jesus und Jesus ist nicht der Schmerzensmann. Das Bild ist nicht was es zu sein scheint. „Der Schein ist wirklich“[38] lautet die Schlussfolgerung von Martin Seel. Was also trennt die Realität vom Schein?

Der Schein ist eine sensorisch nachvollziehbare Erscheinung. Dieser ist nicht rein subjektiv. Vielmehr kann mit einem intersubjektiven Anspruch behauptet werden, dass etwas als etwas scheint, das es nicht ist. Trotzdem ist der Schein real. Die Fata Morgana erscheint als geeignetes Beispiel. Ihre Nähe ist Schein, nicht aber ihre Erscheinung selbst. Diese ist tatsächlich vorhanden. Auch die Erscheinung des im Wasser gekrümmten Stabes ist real. Sie existiert an sich nicht, aber sie bietet sich dar. Dies macht sie zur Realität[39].

Ein Bild funktioniert ähnlich. Eine Fotografie ist ein eingefrorener Moment, der sich darbietet. Seine Nähe ist nicht real, wohl aber das Bild, das wir in den Händen halten. Dieser Sichtweise folgend, ist das Medium selbst angreifbar, der Inhalt aber Schein. Dieser Schein existiert als Schein, nicht aber als die letztgültige Wahrheit. Nun bleibt aber eine komplexe Problematik offen. Wenn nämlich nur der Schein Realität ist, nicht aber das, was er zu sein scheint, was ist dann überhaupt Realität? Wird die Realität durch den Schein nicht zu einem Teil der Sicht auf die Welt? „Soll die Welt nicht einfach gelebt werden als ein unsägliches Ineinander von Dingen und Vorgängen, müssen sich Brennpunkte der Aufmerksamkeit vom übrigen unterscheiden und gegen ihren sofortigen Untergang festhalten lassen“[40]. Sie kann natürlich, aber es ist dieses Ineinander von Dingen und Vorgängen, welches sich in kleinteilige Ausschnitte zergliedern lässt. Die Addition der kleinen Teile ergibt in Summe das Gesamtbild. Nun trennt sich die Struktur des Gesamtbildes von der Sichtweise auf das Bild.

> „[Man kann] die noch so systematisch aufgebaute Bequemlichkeit nicht als einzig mögliche Denkform behaupten. Und ohnehin ist die Denkform immer nur unser Werkzeug und nicht die Struktur der Sache, die wir damit in die Zange zu nehmen versuchen“[41].

[38] Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens,* München, Wien: Carl Hanser Verlag 2000, S. 110.
[39] Vgl. Seel (2000), S. 111.
[40] Zur Lippe, Rudolf, *Neue Betrachtung der Wirklichkeit. Wahnsystem Realität,* Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1997, S. 126.
[41] Zur Lippe (1997), S. 127.

Das Gedachte ist nicht die Struktur des Gesehenen. Dieser Punkt ist für die Bildbetrachtung auschlaggebend. Das Gesehene auf dem Bild ist nicht die Struktur dessen, was sich eigentlich ereignet hat. So eröffnen sich mehrere Metaebenen, die sich im Bild einschreiben.

Das Medium Bild ist primär der Bildträger. Seine Beschaffenheit hat selbstverständlich Einfluss auf den Interpretationsspielraum. Unter Medium selbst ist aber primär die physische Beschaffenheit zu verstehen. Zur Bestimmung des Inhaltes muss immer der Bildtyp mitgedacht werden. Alle Bildmedien besitzen immer einen Einfluss auf die Interpretation des Inhaltes[42].

Der Inhalt ist nicht losgelöst von dem Bild. Will man also Bilder ethisch bewerten, so muss man darauf achten, dass sie immer mit den Bedingungen arbeiten, die zur Verfügung stehen. Bildethik kann also nicht vom Bild losgelöst betrachtet werden.

2.4 Semiotik

Martin Seel hat dazu dreizehn Thesen aufgestellt, die hier nur stark verkürzt wiedergegeben werden können. Die Erarbeitung eines semiotischen Bildbegriffes ist für die vorliegende Arbeit grundlegend. Angemerkt werden muss aber auch, dass es sich nicht um die einzige Möglichkeit handelt, dem Bild näher zu kommen.

- Bilder sind Darbietungen, die im Bereich einer überschaubaren Fläche etwas auf ihr Sichtbares präsentieren. Das Bild kann nur da sein, wo sich der Bildgegenstand von dem unterscheidet, was sich auf diesem Gegenstand darbietet.
- Bildzeichen sind keine Anzeichen. Der Sinn von Bildern kann durch die Rückverfolgung ihrer Entstehung nicht kausal beschrieben werden.
- Bilder sind nicht mehr oder weniger kompakte Zeichen im Unterschied zu den notationalen Zeichen, wie z.B. Buchstaben oder Noten. Ein Bild hat immer eine Vielzahl von Eigenschaften und Gestaltungsdifferenzen aufzuweisen.

[42] Vgl. Sachs-Hombach, Klaus, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft,* Köln: Halem 2003, S. 220.

- Gegenüber der Grundform des individuellen, künstlerischen Bildes stellen die nicht individuellen, kompakten und nicht singulären, sondern vielmehr generellen Beispiele Minusformen dar. Damit sind z.B. Piktogramme und generelle Bilder gemeint. Hier kann von Aspekten des Bildzeichens abgesehen werden.
- Kunst-Bilder sind häufig individuelle Zeichen, die den Selbstbezug von Bildern deutlich werden lassen. Sie zeigen die Differenz, auf der auch andere Bilder beruhen, auf.
- Alle Bilder präsentieren, die meisten Bilder repräsentieren. Es ist für Bilder nicht konstitutiv, dass sie etwas zum Erscheinen bringen, was sie selbst nicht sind.
- Piktorale Repräsentation operiert mit Gestaltung, die dem Dargestellten ähnlich ist. Diese Ähnlichkeit besteht zwischen den Gegenständen, die wir außerhalb des Bildes identifizieren können.
- Bilder sind Zeichen-Ereignisse. Sie sind Objekte über die Welt, aber auch Objekte in der Welt.
- Es existiert kein echter Widerstreit zwischen phänomenologischer und semiotischer Bildtheorie. Beide Sichtweisen einigen sich darauf, dass Bilder überschaubare Flächen sind, auf denen etwas sichtbar wird.
- Im Bildsehen kommen die drei Grundgefälle des Sehens, etwas sehen, etwas als etwas sehen und etwas in etwas sehen, zusammen.
- Der Cyberspace ist als simulierter Raum zu betrachten, nicht als Bildraum.
- Das Kino steht zwischen den simultanen Erscheinungen von Bildern und dem simulierten Cyberspace.
- Bilder sind niemals Wirklichkeit[43].

Dieser, hier stark verkürzt dargestellte, Katalog umspannt einen weiten Bogen. Zum einen erklärt er, dass sich phänomenologische und semiotische Auffassungen nicht zwangsläufig ausschließen. Das hier im Folgenden eher die Semiotik beachtet wird, ist im Wesentlichen der Argumentation der Arbeit geschuldet. Keinesfalls aber ist es als Wertung zu lesen. Zum anderen deutet sich hier bereits an, was in späterer Folge noch zentral sein wird. Ein Bild unterscheidet sich in jedem

[43] Vgl. Seel (2000), S.258ff.

Fall von einem, wenn man es so will, lebhaften Objekt. Das, was am Bild zu sehen ist, kann maximal als Repräsentant für etwas gesehen werden, das außerhalb des Rahmens liegt. Durch die Definition der Bilder als „Zeichen-Ereignisse“[44], öffnen sich zwei Seiten. Die eine Seite ist die der Zeichen, die zweite die des Ereignisses. Die Zeichenhaftigkeit des Ereignisses und die Ereignisse als Zeichen sind es, die letztlich Fragen an die Bildethik stellen werden. Vorerst muss aber geklärt werden, was es überhaupt bedeutet, dem Medium mit Thesen aus der Semiotik beizukommen. Der Vordenker Ferdinand de Saussure beschäftigte sich nicht zentral mit Bildern, doch ist seine Arbeit wesentlich. Er stellt sich mitunter die Frage, woher wir die Sprache kennen.

> „Nun kennen wir sie [die Sprache] aber im Allgemeinen nur durch die Schrift. Sogar bei unserer Muttersprache haben wir es auf Schritt und Tritt mit Aufzeichnungen zu tun. Wenn es sich um eine Sprache handelt, die irgendwo anders gesprochen wird, so ist man erst recht auf das Zeugnis der Schrift angewiesen, und am meisten gilt das von solchen, die nicht mehr bestehen. Um bei allen über direkte Zeugnisse zu verfügen, müßte von jeher geschehen sein, was man jetzt in Wien und Paris macht: eine Sammlung phonographischer Platten von allen Sprachen; und auch dann noch müßte man sich der Schrift bedienen, um die aufgenommenen Texte anderen bekannt zu machen“[45].

Die Sprache, die unweigerlich mit dem Menschsein verknüpft ist, kann nur durch Abstraktion visualisiert werden. So schreibt sich mitunter auch eine phantastische, fiktive Ebene ein. Wenn wir das Zeichen A rezipieren, dann kommen wir nur aufgrund des schon weiter oben erwähnten notationalen Zeichensystems auf den dazugehörigen Laut. Der Laut ist an A geknüpft. Signifikant verbindet sich mit dem Signifikat. Laut Umberto Eco kennt man im Zentralen zwei Definitionen von Semiotik[46].

Die Erste ist eben jene von Ferdinand de Saussure, die Zweite kommt von Charles Sanders Peirce. Saussures Definition ist laut Eco nicht ausreichend, auch wenn er ihren Wert nicht in Abrede stellt. Problematisch gesehen werden kann allerdings die Verwendung des Begriffes Zeichen. Bei de Saussure ist ein Zeichen

[44] Seel (2000), S. 278.
[45] Saussure, Ferdinand de, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft,* Berlin: de Gruyter[2.Auflage]1931 S. 28.
[46] Vgl. Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik,* München: Fink[7.Auflage]1991, S. 28ff.

eine Kombination eines Signifikans und eines Signifikats. Die Semiotik ist jene Wissenschaft, die genau diese Beziehung untersucht. Dies schließt aber automatisch jedes andere Phänomen aus, das als semiotisch zu bezeichnen wäre. Die Semiotik untersucht aber auch musikalische Notierungen, die Informationstheorie ist genauso ein Teil von ihr wie die Ebene der Figuren[47].

Damit erklärt Eco einen Umstand, der auch hier eingesehen werden muss: So wichtig Saussures Forschung als Anstoß ist, so sehr ist er doch in seinem eigenen System gefangen. Er ist für die Erarbeitung eines semiotisch fundierten Bildbegriffes maximal ein grundlegender Einstieg, nicht aber Maßstab. Anders verhält sich dies mit dem zweiten grundlegenden Denker.

Bei Charles Sanders Peirce gibt es eine Beziehung zwischen Stimulus und Respons. Zwei Pole, der stimulierte und der stimulierende Pol bilden ein Verhältnis ohne Vermittlung. In diesem Simulationsverhältnis ist der Stimulus ein Zeichen, der damit er eine Reaktion hervorbringen kann, ein drittes, vermittelndes Element benötigt. Dieses kann z.B. Sinn, Signifikat, Interpretans oder Verweis auf den Code genannt werden. Das Ergebnis ist, dass das Zeichen für die Empfänger/innen ein Objekt darstellt. Dies macht den Blickwinkel von Peirce umfassender als jenen von de Saussure[48].

Die Auslegung der Semiotik wird umfassender und bleibt nicht nur in einer engen Signifikant/Signifikat-Spirale gefangen. Der springende Punkt ist, dass ein Zeichen auf ein Objekt verweist. Der Ausgangspunkt für einen semiotisch fundierten Bildbegriff ist gelegt. Die Frage, wovon das Zeichen an sich nun abhängig ist, bleibt noch offen. Eco erarbeitet in seinem Text „Zeichen“[49] eine Vielzahl von komplexesten Möglichkeiten dem Begriff Zeichen nahe zu kommen. In weiterer Folge verdichtet er sie zu einem subtrahierenden Katalog. Die Notwendigkeit, die Arbeit mit allen möglichen Ausstaffierungen des wissenschaftlichen Begriffes zu füllen, ist nicht geben. Allerdings muss davor gewarnt werden, sie nicht mitzudenken. Aus diesem Grund wird folgend auf Ecos Klassifikation, welche sich stark an Peirce angelehnt, eingegangen.

---

[47] Vgl. Ebd.
[48] Vgl. Eco (1991), S. 29f.
[49] Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte,* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

- rhematisch-ikonisches Qualizeichen: die Sinnesempfindung von rot als Zeichen für die allgemeine Essenz „Das Rot“.
- rhematisch-ikonisches Sinzeichen: ein Diagramm als Replik, welche man als Zeichen für eine Essenz auffasst. Die Darstellung eines Dreiecks für die geometrische Entität.
- indexikalisch-rhematisches Sinzeichen: ein Ausruf, der die Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand lenkt, der ihn verursacht.
- indexikalisches-Dicentzeichen-Sinzeichen: die Fahne, die auf einem Kirchturm steht und aufgrund eines kausalen Zusammenhangs mit dem Wind Informationen über einen Sachverhalt liefert.
- ikonisch-rhematisches Legizeichen: ein Diagramm als abstraktes Gesetz, z.B. der Satz des Pythagoras.
- indexikalisch-rhematisches Legizeichen: ein Demonstrativpronomen, wie z.B. dieser. Die Nähe eines Objektes ist verpflichtend. Des Weiteren bekommt dieses Objekt eine individuelle Existenz.
- indexikalisches Dicentzeichen-Legizeichen: das abstrakte Modell eines Zeichens, das deshalb entsteht, weil es die Anwesenheit eines gewöhnlichen oder abstrakten anzeigt.
- rhematisches Legizeichen-Symbol: ein Nomen oder allgemeiner Terminus als Typ.
- dicentisch-legizeichenhaftes Symbol: ein gewöhnlicher Satz über seine abstrakte Existenz als allgemeiner Typ, zu dem ein rhematisch-dicentisches Symbol und ein idexikalisch-rhematisches Legizeichen gehören.
- symbolisch-legizeichenhaftes Argument: die abstrakte Form des Syllogismus, dessen Replik ein dicentisch-symbolisches Sinzeichen ist, aber der Kombination zufolge ein symbolisch-argumentatives Sinzeichen hätte sein sollen[50].

Wenn das Zeichen als zentrales Element innerhalb der Semiotik begriffen wird, dann zeigt dieser Katalog die Vielseitigkeit des Elements auf. Diese Vielseitigkeit zeigt ein weiteres Mal auf, dass sich Semiotik nicht nur mit Lautbildern beschäftigt. Vielmehr sind Zeichen etwas recht Alttägliches. Mitunter verschwinden sie häufig im Alltagsverständnis. Dass eine wehende Fahne ein Zeichen für Wind ist, ist wohl

[50] Vgl. Eco (1977), S. 76f.

jedem bewusst, nur wird es selten als indexikalisches-Dicentzeichen-Sinzeichen hinterfragt. Genauso wenig werden Bilder hinterfragt. Die, einer sozialen Norm folgende Hochzeitsgesellschaft, auf dem Gruppenfoto ist ein Zeichen für die Trauung. Tatsächlich aber ist sie in dieser Form nicht real. Sie ist vielmehr etwas künstliche Hergestelltes, das sich den Regeln des Mediums unterworfen hat. Auf den Einwand, dass die Hochzeitsgesellschaft aber tatsächlich vor der Linse steht, wird später noch eingegangen. Dem/der Betrachter/in dient es in jedem Fall als Zeichen für den Tatbestand Trauung.

> „Ein Zeichen ist die Korrelation eines Signifikanten mit einer Einheit (oder einer Hierarchie von Einheiten), die wir als Signifikat definieren. In diesem Sinn ist das Zeichen immer semiotisch autonom gegenüber den Gegenständen, auf die es bezogen werden kann“[51].

Das Schlagwort Verweis steht im Raum. Unklar bleibt aber noch die fixe Installation zwischen dem Objekt, auf welches das Zeichen verweist. Immerhin scheint dem Gesamten eine Abstraktion implementiert zu sein, die ein grundlegendes Element für Zeichenexistenz ist. Diese vollzieht sich am allerstärksten bei Piktogrammen. Sie vollziehen ihre Existenz praktisch allein aus dem Verweis heraus. „Eine primäre und immer wieder gestellte Forderung an Piktogramme ist, dass diese Zeichencharakter haben müssen und keine Illustrationen sein dürfen. Es stellt sich daher die Frage, wie weit dieser Abstraktionsgrad gehen sollte“[52].

Abbildung 4: Piktogramm Hunde bitte anleinen!

[51] Eco (1977), S. 167.
[52] Brugger, Christoph, „Verständlichkeit von grafischen Symbolen und Piktogrammen“ *Bilder lesen lernen. Wie werden Bilder rezipiert,* Hg. Martin Scholz/Ute Helmbold, Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 2005, S. 35.

Dieses Piktogramm ist tatsächlich schon etwas komplexer, da wir es mit einer Text-Bild-Kombination zu tun haben. Man kann nur ahnen, wie schwierig oder leicht dieses Bild ohne Text zu verstehen wäre. Vielmehr noch ist hier der Text Bestandteil des Bildes. Es zeigt uns ein Diagramm mit der vereinfachten Darstellung eines Hundes. Es kann wohl am ehesten als ikonisch-rhematisches Legizeichen verstanden werden. Aber wesentlich ist eigentlich ein ganz anderer Punkt. Man sieht hier sehr deutlich, was Eco meint, wenn wir seiner Definition oben folgen. Der Hund muss zwangsläufig nicht physisch anwesend sein. Tatsächlich verweist diese schematische Darstellung auf ein Objekt. Der Text knüpft daran noch ein erwünschtes soziales Verhalten. Auch kann man jetzt beginnen über spezielle Bildsemiotik zu sprechen. Bei bildlichen Zeichen gibt es Unterschiede zu anders Gearteten. Vergleicht man Bilder mit der Literatur, so dürfen selbstverständlich auch die Rahmenbedingungen nicht außer Acht gelassen werden. So üben Parameter wie Finanzierung etc. selbstverständlich einen Einfluss auf das Medium aus.

Wolfgang Wildgen findet nicht nur kognitive Unterschiede. Um die geht es hier selbstverständlich zentral, aber der Umstand, dass bildende Künstler/innen häufig von den Auftraggebern/innen, Akademien und Malschulen bevormundet worden sind, hat natürlich einen Einfluss auf die Bilder. Die Künstler/innen, die mit dem Wort hantierten, konnte die Interessen der Gilde effektiver vertreten[53].

Zentral ist dieser Punkt für die semiotische Fundierung eher nicht, erwähnt muss er allerdings doch werden, da er aufzeigt, dass letztlich nichts außerhalb seines Kontextes entsteht. Fragen, wie hoch der Einfluss dieser Rahmenbedingungen somit auch auf die Interpretation des Zeichens ist, können hier leider nur aufgeworfen, nicht aber beantwortet werden. Abbildung 4 zeigt uns ein Zeichen, welches durch Notwendigkeit zur Banalisierung entstanden ist. Sie war grundlegend, um verstanden zu werden. „Insgesamt ist der Anteil jener Personen, die diese Symbole ohne den erforderlichen Kontext verstehen, außerordentlich gering“[54].

[53] Vgl. Wildgen, Wolfgang, *Visuelle Semiotik. Die Entfaltung des Sichtbaren, Vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt,* Bielefeld: transcript 2013, S. 289f.
[54] Brugger (2005), S. 35.

Gebe es den Kontext nicht, dann würde auch das Zeichen nicht entstehen. Die Umgebungsinformation ist es, die eine Zuordnung erst möglich macht[55].

Was passiert aber mit Zeichen, die nicht minimalistisch vorgehen? Wenn man nun logisch vorgehen würde, müsste man zu dem Entschluss kommen, dass eine höhere Komplexität die Lesbarkeit des Zeichens erschwert. In späterer Folge wird es noch um Bilder in journalistischen Medien gehen. Hier spielen Fotografien sicher die wesentlichste Rolle. Noch ist nicht eindeutig klar, wie die Semiotik von Umberto Eco für das Bild fruchtbar gemacht werden kann. Diese Problematik löst sich, wenn man die Linie der Interpretation betrachtet.

> „Ich habe gesagt, daß, wenn ein syntaktisches System ALPHA das Wachstum eines Baumes beherrscht, dies nicht bedeutet, daß ALPHA ein Zeichensystem ist. Man kann dem entgegenhalten, daß man, wenn man die Regel kennt, die das Wachstum eines Baumes beherrscht, sein Alter aus den Jahresringen erschließen kann. Es ist in der Tat ein semiotisches Prinzip (oder zumindest ein Prinzip meiner Semiotik), daß man jedes Phänomen als semiotisch begreifen kann, wenn man es als Zeichen für etwas anderes auffasst (so kann man etwa schließen, wenn Rauch, dann Feuer – wobei der Rauch als Zeichen für ein ansonsten nicht sichtbares Feuer aufgefaßt wird). Sagt man, jedes Phänomen könne als semiotisch aufgefasst werden, so heißt das indes nicht, daß jedes Phänomen semiotisch ist. […] Wenn hier ein Zeichensystem vorliegt, so gehört es zu meiner Kompetenz und stellt eine semiotische Regel dar, die ich benutze, um Ereignisse so zu interpretieren, als ob sie mir etwas mitteilen“[56].

Noch immer ist das Zeichen die zentrale Einheit. Es liegt aber auch an den Rezipienten/innen, die ein Ereignis sozusagen zuordnen müssen. Abbildung 4 verlangt eine sehr geringe Kompetenz. Anders verhält es sich mit abstrakten Kunstwerken. Somit ist die Wahrnehmung ein wesentlicher Bestandteil, der zu einer semiotischen Fundierung des Bildbegriffes führt. Hier beginnen simulierende Elemente, welche später noch tragend werden, zu greifen. Wenn alles von einer Erfahrung abhängt, was kann dann als Wahrheit begriffen werden? Wir nehmen häufig wahr. Es ist eine Selbstverständlichkeit im alltäglichen Leben.

---

[55] Vgl. Ebd.
[56] Eco, Umberto, *Die Grenzen der Interpretation,* München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995, S. 288.

> „[Doch] kommen wir schnell in Erklärungsnöte, wenn wir der Aufforderung nachkommen wollen, zu erläutern, was genau Wahrnehmung ist, wie wir zu ihr gelangen und warum wir uns oft (zu Recht) sicher sind, dass das, was wir z.B. sehen wirklich da ist, demnach also wahr zu sein scheint. […] Ist die Wahrnehmung noch immer eine triviale Angelegenheit, wenn sich etwa erst nach anfänglichem Irrtum herausstellt, dass das, was ich in der Ferne erblicke, doch kein See ist, sondern nur eine Folie, auf der, dem Wasser ähnlich, das Sonnenlicht reflektiert“[57]?

Hier stellt sich noch die Frage, wie Zeichen repräsentieren. Immer wieder aber erkannte Jean Baudrillard, dass das Konzept Realität als solches nicht mehr existiert. Dann geht es nicht mehr um die Frage, wie Zeichen etwas repräsentieren, sondern vielmehr um die Frage, was passiert, wenn Zeichen überhaupt nichts mehr repräsentieren[58].

Noch aber muss man nicht so radikal vorgehen. Gehen wir also hier noch davon aus, dass das Bild als Zeichen für etwas betrachtet werden kann. Hierzu braucht man immer die Wahrnehmung und eine eigene Erfahrung. Spätestens jetzt muss etwas auffallen: Den Kern der Semiotik macht aus, dass etwas nur dann Zeichen ist, wenn es auf etwas zeigt, dass es selbst nicht ist. Dies bedeutet, dass Bilder immer lügen, weil sie vorgeben etwas zu sein, das sie nicht sind. Der Inhalt einer Fotografie ist niemals anwesend. Die Frage, ob es ein wahres Bild gibt, wurde in der Arbeit früher schon aufgeworfen. Jean Baudrillard würde mit ziemlicher Sicherheit verneinen. Ihm widmen sich noch viele Seiten der vorliegenden Arbeit.

Mark Ashraf Halawa sieht dies ein bisschen weniger gnadenlos. Was die Fotografen/innen in jenem Moment vor der Linse haben, indem sie auf den Auslöser drücken, kann nicht nicht vor der Kamera gewesen sein. Es muss sogar anwesend gewesen sein. Allerdings verweist auch er auf den Kontext[59].

Ein und dasselbe Bild kann eine völlig andere Bedeutung in einem anderen Kontext haben. Dies führt ein weiteres Mal die Zeichenhaftigkeit des Bildes vor Augen. Angenommen eine Kamera nimmt das Bild auf. Das was fotografiert wurde, hat

---

[57] Halawa, Mark A., *Wie sind Bilder möglich. Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffes,* Köln: Halem 2008, S. 82.
[58] Vgl. Strehle, Samuel, „Jenseits des Realitätsprinzip. Zum Tod des Philosophen Jean Baudrillard“, *Sic et non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur, im Netz* 2007/08, http://www.sicetnon.org/index.php/sic/article/view/75/75, 07.07.2015.
[59] Vgl. Halawa (2011), S. 169.

sich auch tatsächlich vor der Kamera befunden und sämtliche technischen Hilfsmittel wurden außer Acht gelassen. Das Bild kann also nicht lügen, auch wenn es nur etwas vorgibt, das es natürlich nicht ist. Dieses Bild wird nun, so harmlos es an sich auch sein mag, in einen Kontext gebracht, in dem es etwas völlig anderes bedeutet. Der/die Journalist/in schreibt einen Artikel über Kinderpornographie. Das Mädchen im weißen Kleid auf einer Wiese hat plötzlich eine völlig andere Bedeutung, als wenn dieses Bild in einem harmlosen Artikel über Freizeitgestaltung erscheinen würde. Das Mädchen am Bild ist in beiden Fällen gleich. Der Kontext ist es, der Bildern die Lesart aufzwängt. Nun stellt sich die Frage, ob der Kontext soweit auf das Medium wirken kann, dass es, obwohl es etwas Tatsächliches aufgenommen hat, etwas Surreales darstellt.

> „Doch glaube ich, dass selbst dann, wenn der Kontext, was den Sinn des Gezeigten betrifft, das Bild der ‚Lüge' näher bringt, das rein Sichtbare, was das Foto darbietet, nicht negiert werden und falsch sein kann, weil es ob seiner Indexikalität mit dem Tatsächlichen in Kontakt getreten ist und somit etwas Wahres zeigt"[60].

Halawa nimmt keinen direkten Bezug auf Jean Baudrillard und doch kann dies als Kritik gewertet werden. Baudrillard würde wohl behaupten, dass das, was vor der Linse gerade stattfindet, auch nicht tatsächlich passiert. Fest steht aber bisher, dass das Medium Bild sehr schön semiotisch fundiert werden kann. Die folgenden bildethischen Fragestellungen müssen an das Medium selbst angedockt werden. Wenn man also mediale Ereignisse ethisch bewerten will, dann sollte man sämtliche Fragestellungen immer an das Medium andocken. Chronologisch betrachtet kommt das Medium vor der ethischen Bewertung. So sehr man Baudrillard auch schätzen mag, so ganz kann man Halawa nicht widersprechen. Der Kontext ändert zwar die Rahmung, nicht aber den Bildinhalt. Das Mädchen steht in beiden Kontexten immer vor der Kamera.

Für die weitere Arbeit ist daher folgende Sichtweise am fruchtbarsten: Man unterscheidet zwischen der Welt und der Wahrnehmung der Menschen, die als Produktion von Bildern bestimmt ist[61].

---

[60] Halawa (2011), S. 171.
[61] Vgl. Blühdorn, Hardarik, „Bild und Wirklichkeit", *Zeitschrift für Semiotik* Band 20/Heft 3-4, 1998, S. 305.

Natürlich weicht das den Medienbegriff Bild wieder etwas auf und konzentriert sich auch auf die sogenannten Bilder im Kopf. So werden auch Verhaltensweisen zu Bildern.

> „Der Vogel verfolgt keine Absichten im engeren Sinne, sondern er folgt einem durch Instinkt vorgegebenen Verhaltensmuster und bringt, indem er ihm folgt, eine Veränderung der Welt hervor: Er transformiert eine Welt, in der er kein Nest hatte, in eine Welt, in der er ein Nest hat“[62].

Das Verhalten ist somit an die Wahrnehmung geknüpft und in dieser findet ein Transformationsprozess statt. Stringent gedacht sind letztlich bildethische Fragestellungen keine, die sich nur mit den Bildern stellen, da sie ja auch immer in Verhaltensweisen eingebunden zu sein scheinen und somit nicht erst mit dem Bild beginnen, sondern schon mit den Sequenzen davor. Hier ist Verhalten ein Bild, nicht aber ein Abbild[63].

Dieses steht hier natürlich im Zentrum, wenn man aber Verhalten als Bild sieht, kommt Halawas Ansicht etwas in Bedrängnis. Denn plötzlich muss man das Mädchen, das sicher vor der Kamera steht, als Wesen in der Welt sehen, welches durch ihre natürliche Körperlichkeit, diese Wirklichkeit erst hervorbringt. Nun stellt sich die Frage, was das nun für Bilder in den Zeitungen, in den Nachrichten, also für „Bilder im engeren Sinn“[64] bedeutet. Hier gibt es drei Möglichkeiten:

- Ein Bild bildet eine Wahrnehmung ab.
- Bilder bilden ein Verhalten innerhalb einer Sequenz ab.
- Bilder bilden ein Zeichen wie die gesprochene Schrift ab[65].

Hardarik geht davon aus, dass der erste Fall der einfachste ist. Wenn aber Bilder die Wahrnehmung abbilden, so ist dies ja schon der zweite Schritt.

[62] Blühdorn (1998), S. 311.
[63] Vgl. Ebd.
[64] Blühdorn (1998), S. 310.
[65] Vgl. Ebd.

> „Wirklichkeit muß sich somit schon allein aufgrund der von Anfang an in ihr wirksamen Abbildungsmechanismen, ohne die es überhaupt keine Wirklichkeit gäbe, notwendigerweise unausgesetzt verändern und erweitern. Denn jedesmal wenn Ikons von Wahrnehmungen, Verhalten und Zeichen gebildet werden, tritt neben ein Segment der Wirklichkeit ein weiteres Segment der Wirklichkeit, und der Zuwachs durch neugebildete Zeichen ist notwendigerweise größer als der Verlust durch Vergessen“[66].

Und plötzlich sind wir an dem Punkt, an dem die Wirklichkeit der Bilder, keinesfalls mehr einfach so als gegeben hingenommen werden darf, selbst dann nicht, wenn die fotografierte Person wirklich vor der Kamera gestanden hat und ein/e Fotograf/in auf den Abzug gedrückt hat. Jenes Vorgehen ist nur innerhalb unseres Blicks auf die Welt passiert. Jetzt stellt sich die Frage, die Jean Baudrillard in seinem letzten Text vor seinem Tod gestellt hat: „Warum ist nicht alles schon verschwunden“[67]? Die Beispiele mit den verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten von Gott zeigten, dass Bilder mit Machtfragen verknüpft sein können. Die Religion ist dabei nur als Beispiel zu werten. In ihr scheinen Herrschaftsansprüche, Unterwerfung etc. eingearbeitet zu sein. Daraus lässt Macht herausarbeiten. Bilder haben die Macht ethisch motivierte Debatten auszulösen. Dies zeigen die Beispiele der Populärkultur. Damit ist die Frage geklärt, warum man ein Bild überhaupt erst unter ethischen Gesichtspunkten betrachten kann. Des Weiteren wurde versucht, dem Medium Bild näher zu kommen. Dies geschah zuerst allgemein und dann mit Hilfe der Semiotik. Ein Konglomerat an Fragen ist eröffnet. Festgehalten werden konnte bisher, dass das Bild etwas ist, das es nicht ist. Es kann als Zeichen begriffen werden. Wie in den letzten Takten des ersten Kapitels ersichtlich wird, muss aber das, was angeblich wirklich ist, nicht unbedingt als wirklich bezeichnet werden. Die Frage, was passiert, wenn nicht nur das Bild nicht ist, was es zu sein vorgibt, sondern auch die Hochzeitsgesellschaft nicht die ist, die sie vorgibt zu sein, das Mädchen am Bild gar nicht da war und die Zeichen auf keinen Referenten mehr zurückgreifen können, steht hier im Zentrum. Wenn das so ist, dann müsste auch die Bildethik ihr Vorgehen ändern bzw. sich anders positionieren.

---

[66] Blühdorn (1998), S. 311.
[67] Baudrillard, Jean, *Warum ist nicht alles schon verschwunden,* Berlin: Matthes & Seitz 2007.

3 Medienethik

Das folgende Kapitel wird sich der Medienethik widmen. Bildethik kann als Teilbereich von ihr definiert werden. Warum sollte man sich überhaupt als Journalist/in, als Content-Manager/in oder als Marketing-Mitarbeiter/in mit ethischen Fragestellungen beschäftigen? Warum hinterfragt man Bilder und versteht sie als Zeichen, welche uns hindern, auf die Realität zu blicken? Man kann verstehen, warum dies auf den ersten Blick für manche wie Science-Fiction und Gedankenspielerei wirken mag. Letztlich ist es aber doch ein Bereich der jede/n Medienmacher/in betrifft, denn Ethik kann als „Steuerungsinstrument der Medien“[68] betrachtet werden.

Medienethik lässt sich als angewandte Ethik beschreiben, die besonders dann, wenn technische Entwicklungen neue Medien hervorbringen oder wenn sich bestehende Medien ökonomisch neu ausrichten, in den Fokus gerät[69].

Folgt man konstruktivistischen Strömungen, gibt es keine Objektivität. Menschen wissen, dass ihre Wirklichkeit subjektiv ist und brauchen daher eine fortlaufende Bestätigung ihres Wirklichkeitsentwurfes[70].

Hier steht die Metaebene der Medienethik im Zentrum, da es letztlich darum geht, unterschiedliche ethische Theorien zu hinterfragen und zu beurteilen, ob die medienethisch begründeten Normen und Werte zu sinnvollen Ergebnissen führen[71].

3.1 Ethik in der Philosophie

Schon oberflächliche Recherchen zum Schlagwort Ethik eröffnen ein weites Feld, welches in einem so hohen Maße komplex ist, dass es in all seinem Umfang hier nicht dargestellt werden kann. Die philosophische Strömung Ethik, wenn man sie so nennen darf, reicht bis in die griechische Philosophie zurück.

Bei Sokrates war es sein Daimonion, eine Art innere Stimme, die ihn stets vor schlechtem Tun gewarnt hat. Auf ihn zurückzuführen ist eine Methode der Gewis-

[68] Friedrichsen, Mike/Martin Gertler, *Medien zwischen Ökonomie und Qualität. Medienethik als Instrument der Medienwirtschaft,* Baden-Baden: Nomos 2011, S. 69.
[69] Vgl. Ebd.
[70] Vgl. Friedrichsen, Mike/Martin Gertler (2011), S. 43.
[71] S.73

senserziehung. Spricht man über Sokrates, so kann man sich letztlich nur auf seine Schüler Platon, Aristoteles und vor allem auf Xenophon berufen. So gehen unter anderem aus den Berichten Xenophons zwei Dialoge hervor: Sokrates Sohn Lamprokles hatte sich mit seiner Mutter zerstritten, weil diese ständig mit ihm schimpfte. Ein weiteres Gespräch führte er mit Chairekrates, welcher mit seinem älteren Bruder Chairephon verfeindet war. Beide Fälle laufen nach einer bestimmten Regel ab. Das Problem ist die verletzte Norm. Daher muss der verpflichtende Charakter von Normen in das Bewusstsein der Gesprächspartner gebracht werden und an Beispielen festgemacht werden. Im Dialog geschieht das auf eine Weise, in welcher der Zusammenhang mit der konkreten Situation für beide Gesprächspartner noch undurchschaubar ist. Daher stoßen sie zuerst auf die volle Zustimmung aller Gesprächsteilnehmer. Dann wird diese Normvermittlung auf die konkrete Situation - das Zerwürfnis mit der eigenen Mutter bzw. dem eigenen Bruder - der Gesprächspartner bezogen. In ihnen beginnt sich ein Widerspruch zu regen, welcher zu einem Einspruch führt. Sokrates entkräftet diese Einsprüche aber Schritt für Schritt. Er zeigt seinem Sohn, dass die Unfreundlichkeit der Mutter mit ihrer sehr großen Belastung zusammenhängt, an der Lamprokles selber Schuld trägt. Bei den Brüdern geht es um eine noch nicht geweckte Freundschaftsbeziehung. Am Ende gibt Sokrates beiden Fällen ein Motiv, um sich mit Bruder und Mutter wieder zu versöhnen und die verletzte Norm wurde sowohl für Lamprokles wie auch für Chairekrates deutlich[72].

Auch wenn in der sokratischen Philosophie ein idealistisch geprägter Einschlag nicht zu leugnen ist, so offenbart sich in diesem Beispiel bereits ein grundlegendes Schema. Durch den Daimonion herrscht etwas Handlungsleitendes vor. Daimonion hat Sokrates „stets nur vor schlechtem Tun gewarnt. [Dies brachte Sokrates den Vorwurf ein] neue Götter einzuführen“[73]. Das Gute scheint mit Gott verknüpft zu sein, was uns sofort zu den Bildern Gottes zurückführt und in diese Dimension nun auch die handlungsleitenden Instanzen einschreibt. Sokrates hat sich keinesfalls mit Bildern beschäftigt und hier soll auch nicht der Eindruck vermittelt werden, als hätte er dies getan, aber wenn, wie in Kapitel 2 beschrieben, göttliche Bilder

[72] Vgl. Derbolav, Josef, *Abriss europäischer Ethik. Die Frage nach dem Guten und ihr Gestaltwandel,* Würzburg: Königshausen + Neumann 1983, S. 18ff.
[73] Ebd.

als handlungsleitendes Medium verstanden werden können, sind Bilder wie die Abbildungen 1, 2 und 3 letztlich die Darstellung eines Daimonion. Die göttliche innere Stimme ist somit ein ambivalentes Inneres, welches ohne visuellen Einschub von außen in den Menschen dringt. Dieser visualisiert nun seine innere, äußere Stimme. Der Punkt erscheint wesentlich, denn bereits hier müsste die Bildethik beginnen, nicht mehr nur nach ethisch korrekten Veröffentlichungen zu fragen, sondern die Handlungen, die vor dem Bild liegen, zu überdenken. Bleibt man aber vorerst bei der Ethik an sich, so sieht man, dass sie hier nach außen verlagert wird. Dieses Außen gibt uns Normen mit, die unser Handeln leiten. Der Normenverstoß führt zu einer Rüge, aus der man dann gutes, richtiges Handeln ableiten kann. Platon baut auf das Werk des Sokrates auf. Seine Ethik allerdings scheint sehr stark mit dem Staat zusammenzufließen. Dies bemerkt auch die im Jahre 1927 eingereichte Dissertation von Gerhard Heintzeler[74]. „Platons Ethik ist noch in seine Ideenphilosophie hineingebunden; sie bildet noch keine von der Ontologie, ja selbst von der Politik getrennte eigenständige philosophische Disziplin“[75].

Der Idealstaat besteht aus verschiedenen Ständen, welche alle einer speziellen Tugend verpflichtet sind. Für die Regierenden ist es die Philosophie, für die Wächter die Tapferkeit und für die Wirtschaftenden die Selbstbeherrschung[76].

Wenn man Mitarbeiter/innen der Medienbranche als Wirtschaftende sieht und man über Bildethik im Speziellen nachdenkt, so appelliert vor allem der Boulevardjournalismus immer wieder an sogenannte niedere Instinkte. Inwieweit man hier von Verlust der Selbstbeherrschung der Macher/innen wie auch der Konsument/innen sprechen kann, ist nicht gesichert, eine Erwähnung am Rande sollte diese Überlegung aber wert sein, da genau daraus wiederrum ethisch motivierte Debatten entstehen können. Bei Platon steht die Verknüpfung der Ethik mit der Politik im Zentrum. Somit ist wieder die Herrscher-Dimension eingearbeitet.

[74] Heintzeler, Gerhard, *Das Bild des Tyrannen bei Platon. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Staatsethik,* Kohlhammer: Stuttgart 1927.
[75] Derbolav (1983), S. 24.
[76] Ebd.

> „Ein philosophisch begabter Herrscher könnte mit Hilfe seiner Macht die Menschen zur Sittlichkeit führen, ja zwingen und in seiner Person die ethische Grundidee des Staates mit der realpolitischen Macht vereinigen. So kommt Platon der Verwirklichung idealer politischer Zustände näher“[77].

Philosophie verschränkt sich mit einem Herrschaftsanspruch. Der Philosoph steht am obersten Ende des Staates. Daraus kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass ethisch korrektes Verhalten einen Herrschaftsanspruch zu legitimieren scheint. Das sokratische Prinzip, auf welches auch Platon aufbaut, begegnet uns in gewisser Weise, wenn auch in differenzierter Form, bei Aristoteles wieder.

> „Jedes Herstellungswissen (technē) und jedes wissenschaftliche Vorgehen (methodos), ebenso jedes Handeln (praxis) und Vorhaben (prohairesis) strebt, so die verbreitete Meinung, nach einem Gut. Deshalb hat man ‚Gut‘ zu Recht erklärt als das, wonach alles strebt“[78].

Das Streben nach einem Gut scheint alleine noch zu wenig zu sein.

Ursula Wolf scheibt dazu in ihrer Einleitung zum Werk *Nikomachische Ethik,* dass heute die aristotelische Tugendethik als Ansatz in der Moralphilosophie zu verstehen ist. Viele der Tugenden, die Aristoteles anführt, haben mit dem Verhalten anderer zu tun. Die Gerechtigkeit ist als höchste Tugend anzusehen, da sie alle andern umfasst. Aber auch ihre Begründung ist eine eudämonistische. Der Leitgesichtspunkt und der Grundbezug des menschlichen Strebens ist immer das Glück[79].

Der Mensch findet seine Erfüllung im Glück und somit im Wesentlichen bei sich selbst. Menschen handeln tugendhaft, wenn sie sich auf dieses Glück fokussieren. Es ist für die Argumentation schlicht unnötig, auf jede Einzelne der aristotelischen Tugenden einzugehen. Das ethisch korrekte Verhalten entspricht dem Streben nach Glück. Jahrhunderte später sieht dies Immanuel Kant freilich etwas differenzierter.

---

[77] Heintzler (1927), S. 81.
[78] Aristoteles, *Nikomachische Ethik,* Hg. Ursula Wolf, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 43.
[79] Vgl. Wolf Ursula in: Aristoteles (2006), S. 17.

> „Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir. Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt, oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise, suchen und bloß vermuten: ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz“[80].

Der Mensch ist bei Kant kein reines Geisteswesen. Wäre er ein transzendentes Subjekt, so gäbe es für ihn ein Wollen. Der Mensch ist aber auch kein reines Naturwesen. In diesem Fall würde er einem kausalen Müssen unterstehen. Er ist vielmehr eine Mischung aus Geistes- und Naturwesen und daher gibt es für ihn ein Sollen, das den Menschen moralisch nötigt. Der Anspruch auf Glückseligkeit ist zwar auch bei Kant existent, aber hier ist er der menschlichen Natur geschuldet. Kants Ansicht richtet sich somit entschieden gegen eudaimonistische Traditionen[81].

Es gäbe noch eine Vielzahl anderer Beispiele in der Philosophiegeschichte, sie alle aufzuzählen, wäre für das Thema der vorliegenden Arbeit unpassend. Festgehalten werden kann aber, dass Ethik in der Philosophie keinesfalls eine eindeutige Definition erfährt. Auch sie ist dem Wandel der Zeit unterworfen. Als Konstante kann aber die Moral gesehen werden. Die Moral ist eine Instanz, die auf untrennbare Weise mit der Ethik verbunden scheint. So prüft Holger Baumann, ob es einen moralisch relevanten Unterschied zwischen Lüge und Irreführung gibt[82].

Dies nötigt einerseits zur begrifflichen Genauigkeit und andererseits zur Auseinandersetzung mit der Moral selbst. Lügen die Bilder oder führen sie uns in die Irre?

Wenn eine Person lügt, so äußert sie den Sachverhalt X, den sie für falsch hält, mit der Absicht, dass eine andere Person den Sachverhalt X für wahr hält. Führt eine Person in die Irre, dann äußerst sie Sachverhalt Y, den sie für wahr hält, mit

[80] Kant, Immanuel, *Kritik der praktischen Vernunft,* Stuttgart: Reclam 1995, S. 253.
[81] Vgl. Derbolav (1983), S. 52.
[82] Vgl. Baumann, Holger, „Gibt es einen moralisch relevanten Unterschied zwischen Lügen und Irreführen“, *Zeitschrift für praktische Philosophie* Band 2/Heft 1, 2015, S. 9 – 36.

der Absicht, dass sich eine andere Person von einer Kooperation getäuscht fühlt und sie daher den Schluss auf Sachverhalt X zieht[83].

Bilder würden uns demnach nicht anlügen, sondern in die Irre führen. Dies ist kein rein terminologischer Unterschied. Denn nun kommt die Intention des Bildmachers mit ins Feld. Tatsächlich werden Rezipienten/innen von manipulierten Bildern angelogen. In die Irre geführt werden sie praktisch immer, denn die Regeln des Mediums zwingen uns praktisch dazu, das was wir sehen für X zu halten, obwohl es eigentlich Y ist. Der/die Bildmacher/in kann in gewisser Weise auch nichts dagegen tun, da er/sie letztlich dazu gezwungen ist, einen Ausschnitt zu präsentieren. Moralisch macht bewirkt das einen Unterschied. Hier zeigt sich ein philosophischer Einfluss auf Bilder selbst. Wenn man sie so betrachtet, dann bedeutet es, dass sie moralisch nicht gleich bewertbar sind. Die moralische Unterscheidung zwischen Lüge und Irreführung kann bis in kleinste Detail durchgearbeitet werden. Dass es in jedem Fall einen Unterschied macht, erklärt Holger Baumann anhand eines einfachen Beispiels:

> „Wenn beispielsweise Robert auf einer Party von einem Bekannten gefragt wird, ob es bei der Arbeit in seiner Firma gut läuft, und er diesem nicht sagen will, dass er seine Stelle gekündigt hat und bald eine neue antritt, scheint den Bekannten zu täuschen moralisch erlaubt zu sein – dieser hat keinen Anspruch auf Wahrhaftigkeit, denn es ist Roberts Sache, ihm Auskunft über sein Arbeitsleben zu geben. Robert dürfte also lügen und sagen: „In der Firma läuft alles gut.“ Aber trotzdem ist es einer weit verbreiteten Intuition zufolge in dieser Situation moralisch besser, in die Irre zu führen statt dem Bekannten direkt ins Gesicht zu lügen, und zum Beispiel zu sagen: „Ich bin mit meiner beruflichen Entwicklung zufrieden“[84].

Ethisch korrektes Handeln kann die Moral als ihre Größe anerkennen, diese aber ist nicht immer gleich zu bewerten. Wie die ethischen Fragestellungen innerhalb der Philosophiegeschichte zeigen, sind diese immer wieder an Herrschaftsweisen und Staatsgefüge gekoppelt. Diese Kulturen waren und sind, wie in Kapitel 2 behandelt, durchaus als visuelle Kulturen zu betrachten. Bevor man also von Medienethik im Konkreten spricht, kann bereits jetzt festgehalten werden, dass ethische Probleme nicht erst mit dem Bild entstehen. Die Bildkulturen, die weiters ent-

[83] Vgl. Baumann (2015), S. 10.
[84] Baumann (2015), S. 12.

stehen, sind in einem hohen Maße von der Intention abhängig, um sie moralisch bewertbar zu machen. Ob Bilder lügen, ist nicht immer eindeutig nachweisbar. Letztlich ist dies auch von der Sichtweise abhängig. Folgt man der hier vorherrschenden Herangehensweise, dann kann man sagen, dass sie die Rezipienten/innen wohl immer in die Irre führen, was nicht automatisch bedeutet, dass dies moralisch sofort zu verurteilen wäre.

3.2 Medienethik und Qualität

Die Moral, als nicht fixes Fixum sozusagen, verbindet sich mit dem Bild in einer Art Automatismus. Die Ethik innerhalb der Philosophie, von der sie natürlich niemals losgelöst gesehen werden kann, zu betrachten, ist schlichtweg zu umfangreich und in weiterer Folge auch kaum bearbeitbar. Um sich der Bildethik im Speziellen zu nähern, kann man letztlich nur den Einstieg über die Medienethik wählen. Letztlich ist das Bild häufig Teil eines Berichtes und dieser hat als Kontext, wie bereits erwähnt, einen Einfluss auf das Bild. Ethik in den Medien kann als Qualitätskriterium gesehen werden. Die Relevanz für das Medienmanagement darf dabei nicht unterschätzt werden. Letztlich wird die Schlacht Boulevard- gegen Qualitätsmedium auf diesem Feld geschlagen. Interessanterweise erscheint die Ethikdebatte immer auch eine Qualitätsdebatte zu sein. Der Reporter Christian Pfaffinger diskutiert diese Frage aus der von ihm eingenommen Rolle als Boulevardreporter. „Journalistische Recherche-Gespräche mit Hinterbliebenen von Gewalt- oder Unfallopfern sind eine extreme Situation, ebenso wie Unterhaltungen mit Angehörigen von Verbrechern. Schön ist das nicht. Aber ist es auch unethisch“[85]? Vermutlich ja, aber soll man deshalb nicht mehr genau über Mordfälle berichten? Vermutlich nein. Möglicherweise kann man aber sogar sagen, dass sich Qualität über Ethik herstellt. Daraus ergibt sich unter Umständen ein Trugschluss. Vergleichbar sind Qualität und Ethik allerdings schon und daher liegt es nahe, sie in Einklang zu bringen.

[85] Pfaffinger, Christian, „Mit dem Finger auf dem Knopf. Erfahrungen eines Boulevardreporters im Hinblick auf journalistische Ethik“, *Communicatio Socialis. Zeitschrift für Medienethik und Kommunikation in Kirche und Gesellschaft,* 47/2, 2014, S. 200.

Vergleichbar werden sie dadurch, dass man erkennt, dass beide sich gleichermaßen auf Normen beziehen. Sie fragen nach, warum etwas gelten soll und wie es sich begründen lässt. Die Medienethik geht dabei oft von der öffentlichen Aufgabe aus. Dabei spielen fundamentale Werte innerhalb einer Gesellschaft eine große Rolle. So wird z.B. journalistisches Handeln mit philosophisch-ethischen Prinzipien beurteilt. Die öffentliche Aufgabe ist beim Qualitätsdiskurs ebenfalls von Bedeutung. Allerdings geht es auch um die Frage, ob die journalistischen Produkte solche Anforderungen erfüllen, damit sie im gesellschaftlichen wie im marktwirtschlichen Sinn gut und nützlich sind. Bei der Qualitätsdebatte geht es immer um komplexe Produkte, die gemeinsam von einer Redaktion hergestellt wurden. Ethik spricht hingegen gerne von einer gestuften Verantwortung, in der nicht nur die Redakteure/innen, sondern auch die einzelnen Organisationsebenen eine Rolle spielen. Letztlich ist es immer der/die Einzelne, der für sein/ihr Handeln verantwortlich ist. Geschlussfolgert kann werden, dass Ethik und Qualität durchaus ähnliche Konzepte sind, welche unterschiedliche Schwerpunkte setzen. Die Ethik ist auf Handlungen, die Qualität auf das Produkt fokussiert[86].

Beginnt man sich mit Medienethik im allgemeinem zu beschäftigen, so führt man nicht zwangsläufig eine Qualitätsdebatte, sondern nur etwas, das unter anderem auch Qualität sichern kann. Es ist aber davon Abstand zu nehmen, dass dabei, sobald etwas ethischen Kriterien entspricht, automatisch Qualität dabei am Ende herauskommt.

3.3 Medienethik als System

Die Medienethik operiert auf einer Verantwortungsebene. Aber wie genau geht sie dabei vor? Wie erwähnt, spielt sie sich auf vielen Organisationsebenen ab. Ideal wäre es, einen Katalog auszulegen, der ethisch fundierte Gebote für jede/n bereithält. An diesen müssen sich die Mitarbeiter/innen halten.

[86] Vgl. Arnold, Klaus, „Gut ist, was ethisch korrekt ist. Journalistische Qualität und ethisches Handeln aus Sicht der Kommunikationswissenschaften“, *Communicatio Socialis. Zeitschrift für Medienethik und Kommunikation in Kirche und Gesellschaft,* 46/3-4, 2013, S. 293f.

> „Die Frage der Umsetzbarkeit medienethischer Überlegungen in die Medienpraxis nimmt einen beherrschenden Stellenwert im gegenwärtigen Diskurs über Medienethik ein. Zumeist wird dabei das ernüchternde Fazit gezogen, dass aussichtsreiche Strategien, wie medienethische Imperative wirksam im alltäglichen Handeln von Medienpraktikern durchgesetzt werden können, entweder noch nicht in Sicht seien oder zumindest noch keine Wirkung gezeigt hätten“[87].

Es ist tatsächlich unmöglich, jede moralische Konfliktsituation aufzuzeichnen und ihr eine moralisch korrekte Handhabung gegenüber zu stellen. Ziel der Medienethik als Bereichsethik für den Mediensektor ist vielmehr, Gesetzmäßigkeiten auszuarbeiten, die auf eine Vielzahl von Fällen anwendbar ist. So können innerhalb der Medienproduktion bestimmte moralisch relevante Handlungsmuster oder Gruppen von vergleichbaren Handlungen ausgemacht werden, zu deren Regulierung konkrete Normen aufgestellt werden können. Als Beispiel kann die Persönlichkeitsrechtsproblematik betrachtet werden. Selbst wenn sich die Medien sehr stark voneinander unterscheiden, so sind die meisten Fälle im Kern miteinander vergleichbar. Die normativ vorgehende Medienethik hätte nicht die Aufgabe, jede mögliche Verletzung von Persönlichkeitsrechten zu beschreiben. Sie muss Kriterien definieren, mit denen die Rechte von Personen im konkreten Einzelfall bestimmt und andererseits mögliche Verletzungen dieser Rechte argumentiert werden können[88].

In unterschiedlichen Medien kommen so unterschiedliche Normen zum Einsatz. Das Fernsehen muss sich andere Fragen, als das Internet stellen. Hier interessiert allerdings vorrangig die Frage, wie man Bildethik im Zusammenhang mit dem speziellen Medienbegriff von Jean Baudrillard versteht. Auf den ersten Blick haben diese Richtungen nicht viel miteinander zu tun. Im zweiten Kapitel wurde aber gezeigt, dass Bilder in ihrer Wesensart komplex zu sein scheinen und sie immer eine Täuschung sind. Somit stehen sie auch moralisch auf dem Prüfstand. Aber, und das ist der wesentliche Punkt, es steht nicht mehr nur der Inhalt des Bildes am Prüfstand, sondern das Medium an sich. Doch fehlt noch der Spagat zwischen der

[87] Pohla, Anika, „Eine verbindliche normative Medienethik- ein unmögliches Unterfangen“, *Kommunikations- und Medienethik,* Hg. Bernhard Debatin/Rüdiger Funiok, Konstanz: UVK 2003, S. 65.
[88] Vgl. Pohla (2003), S. 67f.

Medienethik und der Semiotik. Tanjev Schulz beginnt ihn in seinem Text herzustellen.

> „Das Verhältnis von Authentizität und Inszenierung in Medien ist eine medienethische Herausforderung. Dies zeigen Debatten wie in jüngster Zeit um die Doku-Soap *Big Brother,* die in den Augen von Kritikern das wahre Leben zur Ware degradiert, oder um die Casting-Serie *Popstars,* aus der die Retorten-Bands *No Angels* und *Bro'sis* hervorgegangen sind"[89].

Seine stark an Habermas angelehnte Ausarbeitung ergibt folgenden relevanten Punkt:

> „Man kann erstens glauben, ethische Diskurse über Wege und Inhalte der Selbstverwirklichung ließen sich gar nicht führen oder sollten nicht geführt werden. Das denkt Habermas aber nicht. Dass über verschiedene Lebensstile, Lebensformen, einzelne persönliche Entscheidungen und natürlich auch über die Formen medialer Unterhaltung und Selbstdarstellung geurteilt und diskutiert wird, ist ein Faktum. Dass man dies nicht tun sollte, erscheint ebenfalls absurd"[90].

Bleibt man kurz bei Big Brother, so müsste man jetzt den Entschluss fassen, die Medienethik bewertet hier ein mediales Bild, das schon von vornherein als Lüge zu entlarven ist. Selbstverständlich verläuft die ethisch motivierte Debatte genau an dieser Argumentation. Aber wenn in einer moralisch aufgeladenen Debatte vom Untergang der Menschenwürde die Rede ist und somit das Fernsehformat im Kreuzfeuer der Kritik steht, welches etwas inszeniert, das die Realität darstellen soll, dann muss man davon ausgehen, dass wenigstens die Bewohner/innen des Hauses wirklich so existieren.

[89] Schultz, Tanjev, „Authentizität im Zeitalter ihrer medialen Inszenierbarkeit. Überlegungen zur Ambivalenz des Ansatzes von Jürgen Habermas", *Kommunikations- und Medienethik,* Hg. Bernhard Debatin/Rüdiger Funiok, Konstanz: UVK 2003, S. 127.
[90] Schultz (2003), S. 138.

> „Selbst wenn Maskeraden und spielerische Inszenierung dem Ich dienten und dieses überhaupt erst konstruierten – käme nicht dennoch dieses ludische Ich vom (authentischen) Wege der Selbsterschaffung ab, sobald es sich lediglich oder vorrangig solcher Masken bedient und solcher identitären Angebote erfreut, die ihm durch egozentrische Erfolgsberechnungen und eine eigeninteressierte mediale Inszenierungslogik auferlegt werden“[91]?

Dieses Individuum liefert sich letztlich selbst, aus einem hier nicht näher definierbaren Trieb heraus, der Logik der Medien aus. Moralisch problematisch in erster Instanz ist wohl eher der Schritt in den Container. Und selbst der geschieht aus freien Stücken heraus. Dieses Beispiel soll verdeutlichen, dass die Medienethik nicht immer genau weiß, was sie überhaupt bewerten soll. So nützlich sie erscheinen mag, als feste Normierung kann sie hier nicht dargestellt werden. Sie kann aber durchaus gewinnbringende Leitsätze formulieren. Diese findet man unter anderem im Ehrenkodex des österreichischen Presserates wieder[92]. Es ist nicht das Ziel solche Regeln als ungültig zu erklären, denn bestimmt sind sie sogar notwendig. Wenn Medien als Teil der Realitätenbildung begriffen werden, dann reicht ein solcher Ehrenkodex nicht mehr aus. In diesem Sinne muss Medienethik anders gedacht werden. Das wird die Zusammenführung mit Baudrillard zeigen.

> „Medienethik hat also in einem grundlegenden sozusagen metaethischen Schritt die Frage nach der medialen Ordnung unserer Welt zu fokussieren. Erst auf dieser Basis kann sie zu angemessenen Antworten zum guten Handeln gelangen. In diesem Sinne ist die Medienethik eine noch zu begründende Disziplin. Dies befreit allerdings nicht davon uns bereits heute medial bedingten moralischen Fragen zu stellen“[93].

Dieser metaethische Schritt ist es, der für Medienethik grundlegend ist. Letztlich ist es auch diese Auffassung von Medienethik, die der vorliegenden Arbeit zu Grunde liegt. Die These lautet, dass die Medienethik nicht die Ordnung der Welt zwangsläufig mitdenkt, wenn sie nur Handlungsweisen vorgibt und daraus Normenkataloge formt. Dies wäre aber auf der Metaebene verpflichtend. Sie als handlungslei-

[91] Schultz (2003), S. 136.
[92] Vgl. Österreichischer Presserat, Ehrenkodex: http://www.presserat.at/show_content.php?hid=2, 16.07.2015
[93] Wiegerling, Klaus, „Medienethik als Symbolphilosophie. Handeln im Zeitalter virtueller Welterzeugung und Weltordnung“, *Netzethik. Grundfragen der Internetethik,* Hg. Thomas Hausmanninger/Rafael Capurro, München: Wilhelm Fink 2002, S. 105.

tendes System zu verstehen, bedeutet auch, dass sie nicht zwangsläufig den Ursprung der Handlung mitarbeitet.

> „Es ist ein ethisches Schlüsselproblem, sich der mühsamen Arbeit des Studiums der medialen und damit symbolischen Ordnung der Welt zu unterziehen. Nur wenn wir wissen, welche Ordnungen sie bieten und wie diese Ordnungen hergestellt werden, können wir eine entsprechende Disposition zum Handeln, nicht zuletzt zum angemessen und guten Handeln erlangen. Mehr denn je sind wir darauf angewiesen, einen Sinn für die Anschließbarkeit des Gehörten, Gesehenen und Gelesenen zu entwickeln; mehr denn je sind wir darauf angewiesen nicht nur mit den Medien, sondern in einer ständigen Reflexion auf sie zu leben“[94].

Die Medienethik und in weiterer Folge die Bildethik, von der hier die Rede ist, tut dies nicht immer. Allerdings darf der Ansatz nicht als genereller Angriff auf handlungsleitende Medienethik gesehen werden. Sie mag eine sehr große Relevanz besitzen. Schlägt sie aber lediglich vor, welche Bilder die Redakteure/innen veröffentlichen dürfen, weil es aus einem moralischen Punkt heraus sinnvoll erscheint, denkt sie nicht gezwungen die Ordnung mit, welche das Bild erst hervorgebracht hat. Wie diese Ordnung aussehen kann erklärt Kapitel 2. Die Brücke zwischen Semiotik und Medienethik muss aber noch präziser gebaut werden. Veranschaulichen kann man das am Beispiel des Internets und des Umgangs mit verschiedenen kulturellen Werten darin.

Werden in politischer Hinsicht bewusst westliche Werte diktiert, so kann dies in nicht-westlichen oder anti-westlichen Zivilisationen zu Spannungen führen. Unter ethischen Gesichtspunkten wären die gouvernementalen Einrichtungen dazu angehalten und genötigt, die Werte ihrer Sphären nicht als universelles Modell zu propagieren, sondern in einen Dialog zu treten, der unter Umständen auch den Machtverlust der westlichen Welt bedeuten könnte. Es existieren mehrere dieser Semiosphären parallel, was wiederrum mehrere Ethiken zur Folge hat. Sie berühren sich gegenseitig und können sich unter Umständen überschneiden. Ethisches Handeln bedeutet in diesem Sinne, eine Übersetzungsleistung für die verschiedenen Semiosphären zu erbringen, verschiedene Bedeutungen zu erklären und die Missverständnisse auf allen Ebenen der Semiotik und des kulturellen Zeichen-

[94] Ebd.

gebrauches zu minimieren. Die semiotische Forschung erstreckt sich dadurch bis zur Analyse ethischer Bezüge[95].

Es ist eine Art Annäherung. Die Semiotiker/innen blicken auf die ethischen Bezüge, während umgekehrt die Ethiker/innen die Zeichenhaftigkeit des erblickten Gegenstandes grübelt.

3.4 Die Implementierung der Bildethik im Arbeitsprozess

Das oben ausgearbeitete Verständnis von Medienethik ist jenes, mit dem die Arbeit künftig weiter argumentieren wird. Ein weiteres Mal sei erwähnt, dass damit nicht gesagt ist, dass einfache moralische Urteile automatisch zu wenig weit greifen, bloß weil sie nicht immer zu erkennen geben, dass sie auf komplexe Vorgehensweisen zurückgreifen. Die Medienethik stellt in vielen Fällen Richtlinien auf. Dabei spielen auch rechtliche Fragen eine Rolle. Somit geht die Arbeit im Folgenden wieder einen Schritt von dem oben ausgearbeiteten Ethikbegriff weg. Eine metaethische Analyse wäre nicht korrekt, wenn sie das Werkzeug, das einem die Bildethik in die Hand gibt, nicht mitdenken würde. Bisher ist bekannt, wie Bilder zu verstehen sind und was sie fähig sind auszudrücken. Sie können ethisch motivierte Debatten provozieren. Es scheint manchmal, als wäre sogar die Begründung von Ethik aus Machtfragen ableitbar, was man anhand der griechischen Philosophie manchmal durchaus so sehen kann, und dieses Schema wiederrum wird aus der Plastizität der Bilder heraus sichtbar. Wie oben beschrieben, kann es problematisch sein, Normierungen vorzunehmen. Trotzdem arbeitet die Ethik damit. Ein solcher Normenkatalog kann z.B. folgendermaßen aussehen:

[95] Vgl. Grimm, Petra/Franco Rota, „Die Semiotik und das Internet. Analysen für einen ethisch verantwortlichen Austausch“, *Netzethik. Grundfragen der Internetethik,* Hg. Thomas Hausmanninger/Rafael Capurro, München: Wilhelm Fink 2002, S. 121.

„Sendungen sind unzulässig, wenn sie:

1. Gegen Bestimmungen des Strafgesetzbuches verstoßen,
2. den Krieg verherrlichen
3. offensichtlich geeignet sind, Kinder oder Jugendliche sittlich schwer zu gefährden,
4. Menschen, die sterben oder schweren körperlichen oder seelischen Leiden ausgesetzt sind oder waren, in einer die Menschenwürde verletzenden Weise darstellen und ein tatsächliches Geschehen wiedergeben, ohne dass ein überwiegendes berechtigtes Interesse gerade an dieser Form der Berichterstattung vorliegt; eine Einwilligung ist unbeachtlich,
5. in sonstiger Weise die Menschenwürde verletzen“[96].

Daraus ergibt sich auch ein Spannungsfeld, welches sich nicht so leicht auflösen lässt. Das Setzen von ethischen Standards ist einerseits grundlegend, andererseits aber schränkt es auch die journalistische Freiheit ein. Diese Standards, so sinnvoll sie erscheinen mögen, sind Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis. Sie bilden ein Spannungsfeld, in dem nicht nur bildethische, sondern auch journalistische Grundsatzfragen veranschaulicht werden können.

Verbindungen zwischen Rechtswissenschaft und Ethik liegen auf der Hand. Schon der kategorische Imperativ von Immanuel Kant verbindet ethisches Postulat und juristische Norm[97].

Ableiten lassen sich daraus Fragen nach der Verantwortung von Medienmachern/innen. Letztlich ist es eine Debatte über Verantwortung. Hier geht es nicht mehr um die metaethische Ebene.

[96] § 3 Absatz 1 des Rundfunkstaatsvertrages zitiert nach: Röhrig, Werner, „Werte und Normen als Gegenstand der Programmaufsicht. ‚Die Würde des Menschen ist antastbar‘ Verletzungen der Menschenwürde, Persönlichkeitsrechte und desorientierende Beiträge im Fernsehen“, *Menschenbilder in den Medien. Ethische Vorbilder,* Hg. Petra Grimm/Rafael Capurro, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2002, S. 150.

[97] Vgl. Herrmann, Günter, „Juristische Normen und journalistische Unabhängigkeit“, *Medien ohne Moral. Variationen über Journalismus und Ethik,* Hg. Lutz Erbring/Stephan Ruß-Mohl/Berthold Seewald/Bernd Sösemann, Berlin: Argon 1988, S. 162.

Abbildung 5: The Falling Man, fotografiert von Richard Drew

Diese Abbildung greift zwar etwas vor, trotzdem erscheint sie besonders geeignet zu sein, um bildethische Fragen zu eröffnen. Wie handelt der/die Medienmacher/in korrekt? Man sieht auf diesem sehr bekannten Bild einen Mann, der aus dem World Trade Center springt. Das Bild dokumentiert den letzten Moment vor seinem Tod. Man kann hier von verletzter Menschenwürde sprechen, aber man kann es auch als drastisches und mächtiges Symbol für Zerstörung, Krieg usw. sehen. Es ist möglich, Gründe zu finden, die für eine Veröffentlichung sprechen. Genauso viele sprechen dagegen. Das Bild teilt dem/der Rezipienten/in etwas mit.

> „Die Haben-Orientierung des praktizierenden Journalismus findet ihren Ausdruck und einen wesentlichen Grund in der Formatierung heutiger Medien und der Ritualisierung ihrer Wirklichkeitskonstruktionen. Der Anlaß Seins-orientierungen Schreibens und Sendens wäre dagegen nicht, daß da ein Medium mit einer bestimmten Erscheinungsweise in seinen verschiedenen Rubriken ‚voll gemacht' werden muß. Der Grund journalistischer Veröffentlichungen wäre vielmehr, daß man als JournalistIn und Mensch etwas mitzuteilen hat, welches für andere Menschen interessant sein könnte, wann man sich selber interessiert"[98].

Dass journalistische Handeln prinzipiell als etwas zu verstehen, dass dem/der Rezipienten/in etwas zu zeigen hat, was diesen/diese auch interessiert, ist nicht ausreichend. Die Terroranschläge des 11. September 2001 waren ein prägendes Ereignis für sehr viele Gruppen der Menschheit. Die Ereignisse können niemals getrennt von ihrer politischen Dimension gesehen werden. Im Zentrum steht aber die Berichterstattung über das Ereignis. Sieht man nun Abbildung 5 und denkt zurück an den Normenkatalog, dann gibt es hier unweigerlich Probleme. Der 11. September war, so darf behauptet werden, von größtem öffentlichem Interesse. Äußerst grausame Umstände haben den Mann zu seinem Handeln getrieben. Er steht kurz vor seinem Tod. Dies wäre ein Argument, welcher moralisch gegen die Veröffentlichung sprechen würde. Warum aber sollte man die Grausamkeit nicht auch zeigen? Gibt es darin vielleicht einen pädagogischen Wert? Der/die Bildredakteur/in hat letztlich etwas zu zeigen, von dem angenommen werden darf, dass es von allgemeinem Interesse ist. Beachten muss man aber auch die Ausführungen in Kapitel 2. Die Macht der Bilder ist es, die hier zu einem unauflösbaren Abwiegen führt, welches eine Argumentationslinie immer enttäuscht zurücklassen wird. Die Bildethik geht darauf ein. Stefan Leifert hat ein umfangreiches Werk zu diesem Thema verfasst[99].

[98] Bröer, Guido, *Journalismus als Lebensform. Wege aus der Fremdheit im journalistischen Alltag,* Münster: agenda Verlag 1994, S. 91.
[99] Vgl. Leifert, Stefan, *Bildethik. Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien,* München: Fink 2007.

Neben einer phänomenologischen und philosophischen Annäherung an das Medium stehen im Folgenden seine Ausführungen zur journalistischen Praxis im Vordergrund[100].

So betrachtet er Medienethik unter anderem als normative Ethik und unterscheidet dabei fünf Stufen:

- Im journalistischen Tagesgeschäft kommen permanent moralische Urteile zur Anwendung. Diese drücken aus, was man tun kann und was man unterlassen sollte. Abschließenden Urteilen dieser Art geht eine mehr oder weniger reflektierte Analyse von Normen, Regeln und Loyalitäten voraus.
- Diesen moralischen Urteilen liegt auf einer abstrakteren Ebene ein Gerüst von Regelungen und Normen zugrunde. Dazu zählen z.B.: Redaktionsstatuten, Programmrichtlinien usw. Sie haben gemeinsam, dass sie das Verantwortungsethos in praktikable Handwerksregeln übersetzt.
- Die dritte Ebene findet sich in der allgemeinen moralischen Grundüberzeugung und in Haltungen wieder. Diese sind eher intuitiver Form wie z.B.: die Grundüberzeugung, dass Wahrhaftigkeit zu den Grundtugenden aller Medienschaffenden gehört.
- Die vierte Ebene beschäftigt sich mit ethischen Prinzipien. Darunter fallen unter anderem die Personalität des Menschen, das Prinzip der Autonomie, Selbstbestimmung usw. Sie sind nicht auf einen bestimmten Bereich bezogen, sondern als universelle Prinzipien zu sehen, die sich auch auf die Wirtschaftsethik und die Medizinethik übertragen lassen.
- In letzter Instanz geht es um ethische Theorien, in denen nicht mehr einzelne Prinzipien verhandelt werden, sondern in denen diskutiert wird, wie man die Grundprinzipien moralischen Handelns überhaupt bestimmen kann, womit man in Folge die Ebene der Metaethik erreicht[101].

Aus diesem Stufenmodell wird ersichtlich, dass die Medienethik bzw. die Bildethik gar nicht als solches greifbar sind. Man spricht immer eine andere Ebene an. Wobei tatsächlich die fünfte Instanz entscheidend ist. Praktisch relevant ist diese aber eher nur in versteckter Form. Ein Ethikkodex in einer Redaktion kann nicht jeden

[100] Vgl. Leifert (2007), S. 147ff.
[101] Vgl. Leifert (2007), S. 148f.

Tag auf seinen metaethischen Überbau hin überprüft werden. Dieser stand zwar Pate, ist aber nicht im Zentrum des täglichen Geschäfts.

Im Verhältnis zum Recht kann Medienethik als inneres Steuerungsinstrument verstanden werden. Recht kann mit seinem Zwangs- und Sanktionscharakter von außen wirken, während sich die ethische Reflexion in einer Form von Selbstbindung äußert[102].

Die Stufen von Leifert offenbaren ein weiteres Mal die Schwierigkeiten der Bildethik. Die letzte Instanz muss sich häufig übersetzen lassen, bis sie dann wieder individuell ausgeführt werden kann. Das journalistische Tagesgeschäft ist von Individuen gestaltet. Leifert definiert drei Verantwortungsebenen:

- Journalistische Verantwortungsethik: Dieser Ansatz richtet sich auf die ethische Kompetenz der einzelnen Journalisten/innen und Medienmacher/innen. Dazu gehören handwerkliche Qualifikationen und eine berufsethische Fundierung, welche die Verantwortung besonders bewusst machen sollen. In den meisten Punkten sollte Übereinstimmung herrschen zwischen verschiedenen Kodizes. Sie gelten im journalistischen Alltag als unbestritten, wenngleich sie häufig recht allgemein und grundsätzlich gehalten werden. Dies macht ihre konkrete Anwendung und Umsetzung bei Konflikten oft schwer.
- Eine Ethik des Mediensystems lehnt eine rein individualistische Betrachtungsweise bei der Zuweisung von Verantwortung ab. Sie weitet den Blick auf das größere System, in das Journalisten/innen eingebunden sind. Daher spielen auch politische, ökonomische und juristische Strukturen eine Rolle. Verantwortung wird zu gestufter Verantwortung, welche verschiedene Ebenen einbezieht: Medienschaffende, Besitzer/innen und Betreiber/innen von Massenmedien sowie Mediennutzer/innen.
- Rezipienten-/Publikumsethik steht im Gegensatz dazu, da sie nicht davon ausgeht, dass das Publikum dem Inhalt unmündig ausgesetzt ist. Auch bei der Publikumsethik kann von einem Verantwortungsbegriff ausgegangen

[102] Vgl. Leifert (2007), S. 153.

werden, da sie, wie die anderen beiden Perspektiven nach Individualverträglichkeit, Sozialverträglichkeit sowie Umweltverträglichkeit von Handlungen fragt[103].

The Falling Man wirft ethische Fragestellungen auf und adressiert an viele verschiedene Ebenen. Man kann dem Publikum vielleicht ein solches Bild zumuten, aber kann man deshalb als Journalist/in davon ausgehen, dass der Mann damit einverstanden wäre, den intimen Moment des Sterbens zu dokumentieren? Auf ein Bild kommen mehrere Fragestellungen zu. Bilder geben eine Logik vor, die eine andere ist als jene der Massenmedien[104]. Das Stufenmodell von Leifert zeigt in der ersten Stufe jemanden, der handelt. Die fünf Ebenen können aber kaum voneinander getrennt betrachtet werden. Dazu meint Gabriele Tüchler:

> „Eine Ethik, die der Systemrationalität gerecht werden will, müsse vielmehr die institutionalisierten Entscheidungsstrukturen des Journalismus berücksichtigen. [Es sind die] Erwartungen, Rollen und Funktionen, die den Prozess der Herstellung von Öffentlichkeit für Themen steuern“[105].

Der tägliche Arbeitsprozess ist niemals losgelöst von den Institutionen zu betrachten. Ethische Prozesse können implementiert werden, abstrahieren dabei und sind immer in ein institutionalisiertes Konstrukt eingebettet. Erst mit diesem Wissen können Medienmanager/innen medienethische Grundlagen innerhalb des Unternehmens einführen. Man kann nach Matthias Karmasin folgendermaßen vorgehen:

- ein ethischer Kodex bzw. ein problemorientiertes Handbuch, das Selbstverpflichtung von Redaktion und Management festschreibt und auch allgemeine Regelungen des Branchenkodex und des medienrechtlichen Rahmens

[103] Leifert (2007), S. 156ff.
[104] Vgl. Boehme-Neßler, Volker, *BilderRecht. Die Macht der Bilder und die Ohnmacht des Rechtes, Wie die Dominanz der Bilder im Alltag das Recht verändert,* Berlin,Heidelberg: Springer 2010, S. 209.
[105] Tüchler, Gabriele, „Qualität und Ethik in der aktuellen Fernsehberichterstattung. Ein inhaltsanalytischer Vergleich der Spätnachrichten des öffentlich rechtlichen österreichischen ORF und des deutschen privat-wirtschaftlichen RTL (‚Zeit im Bild 3‘ und ‚RTL Nachtjournal‘)“, Universität Wien, Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft 2000, S. 84.

mit einbezieht. So haben z.B.: die New York Times oder die Washington Post ethische Standards.

- Installierung einer Ombudsperson oder eines/einer Ethikbeauftragten. Auch eine Ethik-Kommission kann sehr hilfreich sein. Dadurch bekommen ethische Problemlagen einen Ort. Diese Position ist innerhalb des Medienunternehmens oft mit einer nach außen wirksamen Ombudsperson verknüpft. Daraus entsteht eine große Bandbreite von Aufgaben. Sie reichen vom Beantworten der Beschwerden aus der Leserschaft bis hin zur Ombudstelle als Vermittlungsinstanz.
- die Einrichtung einer Ethics-Hotline, ein besonders aus den USA bekanntes Instrument zur Anzeige moralischer bzw. rechtlicher Unregelmäßigkeiten und Beratung in Konfliktsituationen. Diese Hotlines können auch den Stakeholdern offenstehen und für den Diskurs (on- und offline) im Sinne der oben genannten Ombudspersonen sorgen.
- die Implementierung eines Stakeholder-Managements. Eine prozessuale bzw. unternehmenskulturelle Maßnahme, wäre die Erweiterung der Managementorientierung. Im Sinne des Stakeholder-Ansatzes sollen nicht mehr nur Interessen der Kapitaleigentümer, sondern auch alle anderen Rechte legaler und ethischer Natur in die Unternehmungsentscheidungen einbezogen werden.
- Durchführen von Ethik-Trainings und Ethik-Audits. Damit werden die Organisationsstrukturen, die Ziele und Strategien, die Führungsstile, die Rolle des Journalismus und die Aufgabe des Unternehmens in und für die Gesellschaft Gegenstand ethischer Diskussionen[106].

Die Sinnhaftigkeit der Implementierung der Medienethik in dieser Art und Weise kann nur unterstrichen werden. Sie wird so von abstrakt wirkenden philosophischen Theorien in den täglichen Arbeitsprozess integriert.

[106] Vgl. Karmasin, Matthias, „Zwischen Ethik und Profit. CSR in Medienunternehmen: ein zentraler Bestandteil gelingender Medienselbstkontrolle“, *Journalistik Journal* http://journalistikjournal.lookingintomedia.com/?p=523, 15.07.2015.

3.5 Ethik und die Realität

Der/die Ethikbeauftragte kann nun, ausgehend davon, dass er/sie genügend philosophisches und betriebswirtschaftliches Wissen besitzt, die fünfte Ebene in die erste zu übersetzten. Moralisch richtiges Handeln ist in soziales Gefüge eingebettet. Dies zeigt die Philosophie auf. Nicht umsonst hat sich das Verständnis von Moral häufig geändert. Der Ethikbeauftragte kann metaethische Gegebenheiten auf abstrahierende Art und Weise in betriebliche Vorgänge einführen. Wenn nun die Medienethik als Metaethik beginnt, sich auf ein konkretes Medium, das Bild, zu beziehen, dann stellt dieses Medium Parameter auf, sodass die Medienethik ihre Bezugspunkte Moral und Verantwortung durch hyperreale Bezüge in der Realität verliert und somit nicht mehr auf sie zugreifen kann.

> „Wenn also die Welt des Realen in der Realität der bzw. durch sozial geteilte Beobachtung entsteht, dann ist Verlässlichkeit, Gültigkeit, Nachhaltigkeit und Verträglichkeit von aller Gesellschaft/Gemeinschaft abhängig von der intrinsischen Qualität der Kommunikation. Sie ist die einzige entscheidende Ressource, der Faktor, der die Welt (des Realen) zusammenhält“[107].

Wenn aber die Welt des Realen so aussieht, wie in Kapitel 2 beschrieben, muss man hier wiedersprechen. Wenn man nun die Medienethik mit diesem Realitätsverständnis kombiniert, tun sich für die/dem Ethikbeauftragte/n Probleme auf. *The Falling Man* löst Transformationsprozesse aus. Er verändert die Wahrnehmung auf ein Ereignis.

Werte und Normen sind generative Größen der Kommunikation. Sie existieren nur als Diskurs und im Wege der Kommunikation. Außerhalb der Kultur haben sie keine begründete Existenz. Sie existieren semiotisch und sind daher fluide. Ihre Ressource ist Kommunikation als Konstruktion und Rekonstruktion[108].

---

[107] Bauer, Thomas A., „Wertegemeinschaft und Mediengesellschaft. Eurokulturelle Bildung im Rahmen medienvermittelten Lernens“, *Werte für Europa. Medienkultur und ethische Bildung in und für Europa,* Hg. Thomas A. Bauer/Gerhard E. Ortner, Düsseldorf: B+B Medien 2006, S. 20.
[108] Vgl. Bauer (2006), S. 25.

Diese Normen und Werte sind tatsächlich ethische Größen. Da sie auch semiotisch begriffen werden können, kann man hier, zum ebenfalls zeichenhaften Bildmedium zurückkehren. Ethik und Bild verweisen auf etwas, beide sind Zeichen. In der Bildethik bezieht sich ein Zeichen auf ein anderes.

In diesem Sinne ist Ethik eine Abstraktion, eine reflexive Performance aus der immer unterschiedlichen Kompetenz von Kulturen. Ethik ist damit nichts Anderes, als eine Art Architektur die sich auf Deutungen des Realen fokussierenden Denkens konzentriert. Sie repräsentiert das kulturelle Gerüst, durch das die Gesellschaft stabilisiert wird. Und sie ist die Referenz auf die soziale Ästhetik einer Gesellschaft[109].

Der/die Ethikbeauftragte, die Ethik-Hotline oder die Implementierung auf Managementebene können sich nur auf Werte berufen, die aus diskursiven Elementen entstanden sind. Die Werte selbst als Zeichen zu begreifen, ist grundlegend für den weiteren Verlauf der Arbeit. Denn das, was als ethische Norm aufgefasst wird, nämlich jeder moralische Leitsatz, ist semiotisch als etwas zu begreifen, das aus der Kultur heraus entsteht und ein Zeichen für etwas ist.

> „So sind wir in der Frage der Ethik der Medien auf die Betrachtung der Ethik der Gesellschaft, in der Frage der Gesellschaft auf die Betrachtung der Ethik der Kommunikation und in der Frage der Ethik der Kommunikation auf ethische Betrachtung […] jener Konstrukte angewiesen, die wir für die Konstitution von Sinn halten: Erfahrung, Beobachtung, Deutung und Bedeutung“[110].

Dieses Zitat soll der Leitsatz für die kommenden Ausführungen werden. Diese Erfahrungen, Beobachtungen und Deutungen greifen häufig auf mediale Erfahrungen zurück. Nun soll die Frage geklärt werden, wie die Medienethik vorgehen soll, wenn eben diese Erfahrungen auf etwas bezogen werden, was nicht da ist. Die Semiotik der Ethik wird zu einem Produkt, das nur noch auf sich selbst bezogen werden kann. Dies passiert auch mit dem Bild. Es entsteht eine Art Kreislauf, in

[109] Ebd.
[110] Bauer (2006), S. 33.

der die Bildethik mit ihren Normenkatalogen ein Medium bewertet, die keine Zeichen mehr sind. Sie sind simulativ.

In diesem Kapitel wurde Medienethik erläutert. Die Ethik in der Geschichte der Philosophie wurde kurz angerissen. Dies führt zurück bis ins alte Griechenland. Dass es sich hier nur um eine schemenhafte Ausarbeitung handelt, kann nicht bestritten werden. Trotzdem treten wichtige Grundlagen, wie z.B.: Moral, Verantwortung etc. daraus hervor. Danach wurde auf die Medienethik im Konkreten eingegangen. Sie lässt sich aus unterschiedlichen Ebenen betrachten. Da sie vor allem für Medienmanager/innen und Journalisten/innen eine Rolle spielen, muss nach der praktischen Umsetzbarkeit gefragt werden. Ethik wird aber auch semiotisch fundiert erklärt. Sie scheint bedingt durch ein kulturell bedingtes Konstrukt, welches sich ändern kann. So wird sie für die nun folgende Simulationstheorie interessant. Hier bewegt man sich am ehesten auf einer metaethischen Ebene, die aber auch in der Praxis eine Rolle spielen kann.

4 Die Medienethik in der Simulationstheorie

Im folgenden Kapitel wird die Simulationstheorie von Jean Baudrillard vorgestellt und mit dem zuvor ausgearbeiteten Verständnis von Bild- bzw. Medienethik in Verbindung gebracht. Das im zweiten Kapitel erarbeitete Verständnis des Mediums Bild wird dabei um noch eine Stufe erweitert. Dadurch werden sich komplexe Verbindungen zwischen Medium, Realitätsverständnis und Medienethik zeigen. Es soll aber keineswegs der Eindruck erweckt werden, dass es sich hier um das einzig mögliche Medienverständnis handelt. Baudrillard geht stets radikal, manchmal sogar unverständlich vor.

Für ihn ist der Glaube an die Realität eine Form des religiösen Lebens. Man kann es mit einer Erkenntnisschwäche gleichsetzen. Es handelt sich um eine Schwäche des gesunden Menschenverstandes. Von Grund auf glaubt niemand an das Reale[111].

Bei der Ausarbeitung seines Werkes wird man sehen, dass darin immer wieder die Medien eine Rolle spielen. Andere Theoretiker haben andere Erklärungen gefunden.
Hans Magnus Enzensberger erarbeitet einen „Baukasten“[112]. „Der Gegensatz zwischen Produzenten und Konsumenten ist den elektronischen Medien nicht inhärent; er muß vielmehr durch ökonomische und administrative Vorkehrungen künstlich behauptet werden“[113]. Der zentrale Kern der Thesen sieht hier das klassische Sender-Empfänger-Modell aufgehoben und geht von einem emanzipatorischen Mediengebrauch aus.

Enzensberger greift die Ideen der Bewusstseins-Industrie, die mit dem Slogan des „Überall dabei sein“ etc. arbeitet auf. Medien antworten auf ein Bedürfnis nach Mobilität und Vielfalt. Es geht um das Bedürfnis nach einer Teilnahme an gesell-

[111] Vgl. Baudrillard, Jean, *Das radikale Denken,* Berlin: Matthes & Seitz 2013, S. 6.
[112] Enzensberger, Hans M., „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard,* Hg. Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell/Oliver Fahle/Britta Neitzel, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt[4.Auflage]2002, S. 264 – 278.
[113] Enzensberger (2002), S. 273.

schaftlichen Prozessen, die sich sowohl über einen nationalen wie internationalen Raum erstrecken[114].

Jean Baudrillard bezieht sich konkret auf diesen Text[115] und kommt zu einem völlig anderen Medienverständnis. Es gibt keine Sender und Empfänger mehr.

> „In einer symbolischen Tauschbeziehung gibt es simultane Antworten, es gibt auf beiden Seiten weder Sender noch Empfänger von Botschaften, es gibt auch keine ‚Botschaft' mehr, also kein in eindeutiger Weise unter der Ägide eines Codes zu entzifferndes Informationskorpus. Das Symbolische besteht eben darin, mit dieser Eindeutigkeit der ‚Botschaft' zu brechen, die Ambivalenz des Sinnes wiederherzustellen und im gleichen Zug die Instanz des Codes zu liquidieren"[116].

Zwei völlig unterschiedliche Auffassungen stehen sich gegenüber und sprechen sich gegenseitig Relevanz ab. Im Endeffekt kann man wohl beiden Sichtweisen etwas abgewinnen. Keineswegs ist jene von Jean Baudrillard als allgemeingültig und einzig wahr anzusehen. Sie erweckt allerdings mitunter häufig den Anschein als wäre sie es, da sie sich oft um viel mehr als reine Medienfragen dreht und eher als eigene soziologische Theorie zu begreifen ist.

4.1 Das Denken von Jean Baudrillard

Das sehr umfangreiche Werk von Jean Baudrillard enthält unzählige Texte. Nicht immer sind sie leicht zugänglich. Bestimmt haben manche Leser/innen das Gefühl, einem sich immer wieder wiederholenden Gedankenstrom zu folgen, der keinen genauen Kern hat.

Immer wieder wurde Baudrillard stark kritisiert. Vor allem die Naturwissenschaften halten seine Ausführungen für fragwürdig[117]. Aus ihrer Sichtweise heraus sind ihre Einwände keinesfalls von der Hand zu weisen. In den unzähligen Nachrufen auf

---

[114] Vgl. Enzensberger (2002), S. 277.

[115] Vgl. Baudrillard, Jean, „Requiem für die Medien", *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard,* Hg. Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell/Oliver Fahle/Britta Neitzel, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt[4.Auflage]2002, S.279 – 299.

[116] Baudrillard (2002), S. 296.

[117] Vgl. Strehle, Samuel, „Jenseits des Realitätsprinzips. Zum Tod des Philosophen Jean Baudrillard", *Sic et non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur, Im Netz,* 2007/08, S. 1.

Jean Baudrillard finden sich auch immer wieder Einschübe und Eindrücken, die wohl am ehesten mit dem Wort „unwissenschaftlich“ zu bezeichnen wären.
Der FM 4-Redakteur Christian Fuchs hat Jean Baudrillard, wie viele andere auch, in seinen Uni-Jahren kennengelernt und findet gerade diesen Punkt erstaunlich, da er meint, das Jean Baudrillard immer wieder die Grenzen des Akademischen sprengt. Eine Art Fehlinterpretation sei bei seinem Werk praktisch schon vorkalkuliert[118].

Tatsächlich scheint nicht jeder Satz in Baudrillards Werk immer wörtlich gemeint zu sein. Oft besteht sein Schreibstil aus endlosen Argumentationsschleifen, die immer wieder um den gleichen Punkt herum kreisen. Im Folgenden wird auf sein Hauptwerk und seine wichtigsten Texte und dadurch auf sein Theorienkonstrukt eingegangen.
Viele Autoren haben in weiterer Folge seine Ideen aufgegriffen. So ist er selbstverständlich nicht losgelöst von anderen Theorien zu betrachten, genauso wenig kann man ihn als reinen Medientheoretiker begreifen. Vielmehr ist er Sozialwissenschaftler, der sich durch seine Theorie mit Medien beschäftigt hat.

> „Baudrillard analyzes stages of societal development as orders of simulacra. Each order of simulacrum is based upon a medium, or technique, of reproduction. Building upon Mc Luhan’s view that ‚the medium is the massage‘, Baudrillard conceives each medium as shaping the meaning of social reality in a particular historical era“[119].

4.1.1 Der symbolische Tausch und der Tod

Das umfangreiche Hauptwerk *Der symbolische Tausch und der Tod*[120] geht bereits ausführlich auf das Realitätsprinzip ein. So formuliert er bereits in der Einleitung: „Das Realitätsprinzip hat sich mit einem bestimmten Stadium des Wertegesetzes gedeckt. Heute kippt das ganze System in die Unbestimmtheit, jegliche

[118] Vgl. Fuchs, Christian, „Nichts geht mehr“, http://fm4v2.orf.at/fuchs/217355/main, 28.07.2015.
[119] Kraus, Elisabeth/Carolin Auer, „Introduction“, *Simulacrum America,* Hg. Elisabeth Kraus/Carolin Auer, Rochester, NY: Camden House 2000, S. 3.
[120] Baudrillard, Jean, *Der symbolische Tausch und der Tod,* Berlin: Matthes & Seitz 2011a.

Realität wird von der Hyperrealität des Codes und der Simulation aufgesogen“[121]. Realität ist ein Prinzip, auf das man nicht mehr zugreifen kann, weil die Simulation über die Realität gelegt ist. Es entstehen Simulakren in drei Ordnungen, die sich parallel zu den vorherrschenden Wertegesetzen entwickeln:

- Die Imitation ist das Schema des klassischen Zeitalters. Es reicht von der Renaissance bis zum Tod.
- Die Produktion ist das Schema des industriellen Zeitalters.
- Die Simulation ist das Schema der momentanen Phase, welches durch den Code beherrscht wird[122].

„Das Simulakrum der ersten Ordnung handelt vom Naturgesetz des Wertes, das der zweiten Ordnung vom Marktgesetz des Wertes, das der dritten Ordnung vom Strukturgesetz des Wertes“[123].

Simulakren sind nicht als reine Zeichenspielerei zu verstehen, sondern implizieren eine gesellschaftliche Ordnung, Verhältnisse und Macht[124].

In diesem Werk beschäftigt sich Baudrillard noch nicht konkret mit Medien sondern baut die Simulationstheorie als Gegenstück zum Marxismus auf. Der Marxismus, wie auch die Psychoanalyse, versuchen ihre Begriffe radikal auszutauschen und erliegen daher einer Fehleinschätzung. Dadurch werden diese beiden niemals als Analyseschema generalisierbar. Sie befinden sich in einer Krise[125].
Baudrillard wurde erst in späteren Werken medien- und bildtheoretisch konkreter. Wichtig ist, die Simulation als gesellschaftliche Ordnung zu begreifen. Der Code beherrscht sozusagen alles. Der Tod allerdings ist das Problem, denn er kann als Gegenteil der Simulation gesehen werden. Wenn der menschliche Körper stirbt, so tut er dies wirklich.

[121] Baudrillard (2011a), S. 9.
[122] Vgl. Baudrillard (2011a), S. 92.
[123] Ebd.
[124] Vgl. Baudrillard (2011a), S. 95.
[125] Vgl. Baudrillard (2011a), S. 426.

Baudrillard versteht den Tod allerdings als Metapher und als Träger von Reversibilität. Tod ist nicht religiös zu verstehen, sondern als Tauschpartner des Lebens. Die moderne Gesellschaft aber grenzt den Tod, wie die Toten selbst, vom Leben aus. Die kapitalistische Gesellschaft entkommt der Anomalie nicht. Politische Ökonomie degradiert das Leben zu einem Prozess, der vorgegeben Werten unterworfen ist. Das System beraubt das Individuum um seinen eigenen Tod. Naturkatastrophen, Verkehrsunfälle und Terrorismus strahlen Faszination und Bedrohung gleichermaßen aus. Es ist auch ein geheimer Wunsch nach Rache am politischen System. Zugleich können diese Einbrüche des Todes als Versuch des Systems selbst gewertet werden um das Symbolische zu rekonstruieren[126].
Das Argument, dass der Tod als ultimativer Einwand gegen die Simulation gewertet werden kann, ist in dieser Sichtweise entkräftet.

4.1.2 Agonie des Realen

In *Agonie des Realen*[127] präzisiert er seine Vorstellungen der Simulation und geht dabei konkret auf Bilder ein. Das Territorium ist nicht mehr der Landkarte vorgelagert (dies wären Simulakra der zweiten Ordnung). Die Simulation im Falle der Landkarte bezieht sich auf etwas. Mittlerweile bezieht sich die Simulation nicht mehr auf ein Territorium oder ein Wesen. Sie bedient sich vielfältiger Modelle um Reales ohne Ursprung zu erzeugen. Die Karte steht nur vor dem Territorium bzw. bringt die Karte das Territorium hervor. Das Reale wird substituiert durch Zeichen des Realen[128].

Baudrillard spricht vom „Simulakrum des Göttlichen“[129]. So ist es nach dem Buch Mose untersagt, Bilder in Kirchen und Gotteshäusern aufzuhängen. Das Göttliche kann nicht bildlich dargestellt werden. Der abendländische Glaube geht davon aus, dass Zeichen immer auf die Tiefe eines Sinnes verweisen und das Zeichen somit gegen diesen Sinn ausgetauscht werden können. Gott sollte der Bürge für diesen Tausch sein. Doch es ist unmöglich, da Gott selbst auf Zeichen zu reduzie-

[126] Vgl. Blask, Falko, *Jean Baudrillard zur Einführung,* Hamburg: Junius 1995, S. 55ff.
[127] Baudrillard, Jean, *Agonie des Realen,* Berlin: Merve 1978a.
[128] Vgl. Baudrillard (1978a), S. 7ff.
[129] Baudrillard (1978a), S. 12.

ren ist. Man ist in der Lage, Gott selbst zu simulieren. Er kann niemals gegen das Reale ausgetauscht werden und zirkuliert nur in sich selbst innerhalb eines referenzlosen Kreislaufes[130].

Ein Bild durchläuft mehrere Phasen:

- „es ist Reflex einer tieferliegenden Realität;
- es maskiert und denaturiert eine tieferliegende Realität;
- es maskiert eine Abwesenheit einer tieferliegenden Realität
- es verweist auf keine Realität: Es ist sein eigenes Simulakrum“[131].

4.1.3 Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen

Hier erläutert Baudrillard sein Verständnis von einem Zeichen als Zeichen für nichts. Graffitis brechen in die Stadt ein.

Der Unterschied zwischen Sender und Empfänger ist absolut totalitär[132].

Graffitis habe keine Bedeutung:

> „Diese Terme haben keinerlei Originalität: sie stammen alle aus dem Comic-Strip wo sie eingeschlossen waren in Fiktion, doch brechen sie explosiv aus ihr hervor, um in die Realität projiziert zu werden wie ein Schrei, als Einwurf, als Anti-Diskurs, als Absage an jede syntaktische, poetische und politische Elaboriertheit, als kleinstes, radikales, durch keinerlei organisierten Diskurs einnehmbares Element“[133].

Die Namen und Zeichen eines Graffitis können nur innerhalb des jeweiligen Clans verstanden werden. Sie sind als Stammesbezeichnung mit symbolischer Ladung zu sehen. Sie sind gemacht, um verschenkt oder ausgetauscht zu werden. In Anonymität lösen sie sich gegenseitig immer wieder ab. Es handelt sich um ein symbolisches Ritual, durch das Graffitis den Zeichen von Medien und Werbung entgegenlaufen[134].

---

[130] Vgl. Baudrillard (1978a), S. 12ff.
[131] Baudrillard (1978a), S. 15.
[132] Vgl. Baudrillard, Jean, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen,* Berlin: Merve 1978b, S. 23.
[133] Baudrillard (1978b), S. 26.
[134] Vgl. Baudrillard (1978b), S. 27.

In diesem Band wird auch Politik und Simulation vereint. So hört die Simulation der Politik nicht bei der Wahl auf. Zeichen sind als Zeichen zu begreifen, die immer nur untereinander austauschbar sind, sich aber niemals in etwas Reales übersetzen lassen. Es gibt, politisch betrachtet, nur noch einen einzigen funktionierenden Referenten. Die schweigende Mehrheit ist eine statistische Größe, die sich nur durch Meinungsforschung äußert. Es entsteht ein imaginärer Referent. Damit ist nicht gesagt, dass die schweigende Masse nicht tatsächlich existiert, sondern, dass es für sie keine Repräsentation mehr gibt. Tests, Referendum, Medien etc. zielen nicht mehr auf Repräsentation, sondern gehören zu einer simulativen Dimension. Es geht nicht mehr um Referenten, sondern um ein Modell[135].

4.1.4 Von der Verführung

Tatsächlich führt dieser Text etwas weg vom Prinzip der Simulation, welches Baudrillards Thesen bisher prägte. Hier ist nicht mehr alles Simulation, sondern hier erläutert er die Verführung - ein weiterer zentraler Begriff innerhalb seines Denkens.

> „Verführung ist, was dem Diskurs seinen Sinn raubt und ihm von seiner Wahrheit ablenkt. Sie wäre somit das Gegenstück zu den psychoanalytischen Unterscheidungen zwischen einem manifesten und einem latenten Diskurs. Denn der latente Diskurs lenkt den manifesten Diskurs nicht von seiner Wahrheit ab, sondern auf seine Wahrheit hin. Er lässt ihn sagen was er nicht sagen wollte“[136].

So verführt die Abwesenheit die Anwesenheit[137].
Verführung ist nicht als Schein zu verstehen, sondern als „Eklipse einer Anwesenheit“[138]. Das Geheimnis der Verführung liegt darin, eine Anwesenheit vorzugeben. Sie ist nie dort, wo man sie vermutet. Die Verführung wird verschränkt mit dem weiblichen Körper. Innerhalb der Verführung ist die Frau nicht mehr ihr eigener Körper und ihr Begehren ist auch nicht mehr ihr eigenes. Die Frau hat keinen Kör-

[135] Vgl. Baudrillard (1978b), S. 40.
[136] Baudrillard, Jean, *Von der Verführung,* Berlin: Matthes & Seitz 2012, S. 62.
[137] Vgl. Baudrillard (2012), S. 97.
[138] Ebd.

per mehr und wird zum reinen Schein. Es entsteht ein künstliches Gebilde, das dem Begehren des Gegenübers eine Falle stellt[139].

Selbstverständlich handelt es sich hier auch um eine bewusst provokante These Baudrillards. Interessant an dem Konzept der Verführung ist, dass es im Gegensatz zur Simulation auf das Prinzip der Repräsentation verzichtet. Das Andere ist bereits, im Gegensatz zum Identischen, etabliert. Hier handelt es sich um einen Perspektivenwechsel von Jean Baudrillard. Es gibt keine Kausalität mehr und die Simulation weicht der Illusion[140].
Die Komplexität des Werkes wird hier auf die nächste Stufe gehoben. Simulation wird von der Verführung abgelöst. In diesem Sinne müssen auch seine Ausführungen zum weiblichen Körper verstanden werden.

4.1.5 Lasst euch nicht verführen!

In *Lasst euch nicht verführen![141]* geht Baudrillard auch auf das Prinzip der Verführung ein. Hier gesteht er ein, dass es sich bei der Verführung um ein noch nicht weiter erforschtes Feld handelt. Es gibt keine Theoriewahrheit, sondern eher eine Theoriefiktion[142].

Man darf nicht dem Trugschluss erliegen, dass Baudrillard hier von einer Verführung in rein sexuellem Sinne spricht.

> „Die Verführung präsentiert sich zunächst als reines Objekt – d.h. als theoretisches und als Liebesobjekt. Aber im Grunde genommen ist das alles nebensächlich. Die Verführung stellt sich anderen Dingen nicht entgegen und löst auch keine auf; sie verführt einfach“[143].

Zeichen sind in der Welt der Verführung nicht mehr existent. Es gibt nur mehr reinen Schein und keine Zeichenwelt mehr. Der Schein kann auch nicht mehr de-

[139] Vgl. Baudrillard (2012), S. 98f.
[140] Vgl. Blask (1995), S. 63.
[141] Baudrillard, Jean, *Laßt euch nicht verführen,* Berlin: Merve 1983.
[142] Vgl. Baudrillard (1983), S. 35.
[143] Baudrillard (1983), S. 36.

chiffriert werden. Wenn Macht die Herrscherin der Zeichenwelt ist, findet diese Macht ihren Gegensatz in der Welt des Scheines, welchen die Verführung verkörpert. Zeichen gehören noch in die Sinneswelt. Das Scheinhafte unterliegt aber nur mehr einer Spielregel[144].

„Es gibt also nicht nur eine materielle Grundlage der Dinge, sondern auch eine Tiefgründigkeit des Sinns, worüber wir mit unserer gesamten Ordnung eifrig wachen; wir beseitigen somit die angeblich unheilvollen Erscheinungen“[145]. Auch hier bringt Baudrillard eine politische Größe ins Spiel. Der Sozialismus ist ein Simulakrum einer Alternative. Es handelt sich um ein ehrwürdiges Simulakrum, das nun endlich an der Macht ist[146]. Er verkommt zu einem „Gespenst der Moral“[147]. Der simulierte Sozialismus nimmt die Partizipationsmöglichkeiten an sich. Das System der Simulation raubt die Widerstandskraft. Es gibt innerhalb dieses Systems bestimmte Werte, die lediglich auf Realitätsanspruch analysiert wurden, nicht aber als Simulakren. Moral und Kultur wurden die Stützpfeiler der Regierung[148].

4.1.6 Die fatalen Strategien

Auch in diesem Werk arbeitet Baudrillard wieder politische Dimensionen ein. So gibt es hier verschiedene „Figuren des Transpolitischen“[149].

> „Das Transpolitische ist der Modus, in dem alles verschwindet (nicht mehr die Produktionsweise ist interessant, sondern die Art und Weise des Verschwindens), es ist jener unheilvolle Wendepunkt, an dem der Horizont des Sinns endet. Die Sättigung der Systeme führt sie zu ihrem Trägheitspunkt: zum Gleichgewicht von Terror und Abschreckung, zur Umkreisung der Erde durch florierende Kapitalen, Atombomben und Informationssatelliten… und durch Theorien, die ihrerseits auch flottieren und die Satelliten eines abwesenden Referenzpunktes sind“[150].

[144] Vgl. Baudrillard (1983), S. 41.
[145] Ebd.
[146] Vgl. Baudrillard (1983), S. 117.
[147] Baudrillard (1983), S. 118f.
[148] Ebd. ff.
[149] Baudrillard, Jean, *Die fatalen Strategien,* München: Matthes & Seitz 1991, S. 31.
[150] Baudrillard (1991), S. 29.

Das System, welches nicht genauer definiert scheint, ist in einer Art Übersättigung gefangen und träge geworden. Normen haben in ihrer rechtssprechenden Funktion ein Problem mit Anomalien, denn diese entgehen ihr immer[151].
Im Folgenden geht Baudrillard auf Anomalien ein. Eine Anomalie ist „ Das Dicke“[152].

Die Fettleibigkeit in den USA ist keine kompensatorische Fettleibigkeit, wie man sie von Unterentwickelten kennt, sondern es ist ein vorsorglich angefressener Speck. Auch ist es keine Fettleibigkeit, die einer Depression geschuldet wäre. Sie ist ein Paradoxon, denn sie ist ein Modus des Verschwindens von Körpern. Eine Regel, die körperliche Ausdehnung begrenzt, ist verschwunden. Der Körper ist nicht mehr mit der äußeren Welt konfrontiert, sondern er versucht vielmehr den äußeren Raum in sich aufzunehmen. Die individuelle Fettleibigkeit ist allerdings nicht wesentlich, sondern das Prinzip lässt sich auf die Fettleibigkeit eines ganzen Systems übertragen. Der soziale Körper hat keine Regeln und kein Ziel mehr. Dadurch wird er zu einer obszönen Form, die wir an ihm wahrnehmen. Zweckbestimmungen des Lebens werden immer mehr zu einer Programmierung verdichtet. Der/die Dicke ist so etwas wie die Kündigung einer Verpflichtung zur Repräsentation und auf verführerische Gelüste[153].

[151] Vgl. Baudrillard (1991), S. 30.
[152] Baudrillard (1991), S. 31.
[153] Vgl. Ebd. ff.

Es geht hier keineswegs um dicke Menschen an sich, sondern um die Verfassung des Systems. Er arbeitet den Begriff der Reversibilität in sein Denken ein.

> „Diese Reversibilität der Kausalordnung, diese Umkehrung von Wirkung und Ursache, diese Präzession und dieser Triumph der Wirkung über die Ursache ist grundsätzlich. Man könnte sie wesentlich, fatal und ursprünglich nennen. Es ist die Reversibilität des Schicksals. Irgendwie repräsentieren sie zweifelsohne eine tödliche Gefahr, gerade weil sie dem Zufall keinen Raum läßt (der Zufall leitet sich a contraio nur von einer Kausalitätsordnung her). Deshalb hat unser System, das dem Wesen nach abendländisch ist, eine andere Präzession an die Stelle der Reversibilität gesetzt. Die der Ursache gegenüber der Wirkung und kürzlich die Präzession der Simulakren gegenüber den Dingen selber, die ihrerseits auch, nach einem anderen Modus, deren Erscheinung bannen. Präzession contra Präzession – man muß die Herausforderung beachten, die die beiden Ordnungen einander gegenüberstellt. Es gibt keinen Raum für den Zufall, das heißt für eine neutrale und undeterminierte Substanz. Das Universum ist manichäisch, zwei Ordnungen sind einander absolut entgegengesetzt. Nichts ist determiniert, aber alles ist antagonistisch“[154].

Nun ist dieser Teil in Baudrillards Theorie besonders komplex und kann nahezu unmöglich umfassend wiedergegeben werden. Dieser Umstand ist auch Holger Zapf aufgefallen[155]. Am einfachsten erklärt ist das gerade erwähnte Zitat folgendermaßen:
Baudrillard geht von der Vorstellung aus, dass sich prinzipiell jedes Gesetz reversibel verhalten könnte. Es geht ihm darum, den Raum der Semantik von Zufall und Notwendigkeit bzw. Ursache und Wirkung zu verlassen und eine Ausdrucksweise zu finden für das, was sich ereignet[156].

[154] Baudrillard (1991), S. 199f.
[155] Vgl. Zapf, Holger, *Jenseits der Simulation. Das radikale Denken Jean Baudrillards als politische Theorie,* Berlin: Lit Verlag 2010, S. 200.
[156] Vgl. Zapf (2010), S. 201.

4.1.7 Das Andere selbst

In seiner Habilitation *Das Andere selbst*[157] liest sich Baudrillard, im Gegensatz zu *Die fatalen Strategien,* beinahe wie eine Urlaubslektüre. Hier kommt kein wesentlich neuer Aspekt hinzu. Vielmehr geht Baudrillard auf die Eckpunkte seiner bisherigen Theorie nochmals ein.

> „Unsere Privatsphäre selbst ist kein Schauplatz mehr, auf der sich eine Dramaturgie des Subjekts abspielt. Das sich mit seinen Objekten herumschlägt wie mit seinem Abbild; wir existieren darin nicht mehr als Dramaturg oder Akteur, sondern als Terminal, in dem zahlreiche Netzte zusammenlaufen“[158].

Die Hyperrealität ist etwas, das auf die eigene Individualität durchschlägt. Sie reicht so weit, dass sie zu einer völlig neuen Lesart von Privatheit führt.
Der Wohnraum wird als „Empfangs- und Bedienraum“[159] gesehen. Der Fernseher ist ein „Kommandobildschirm“[160], der räumliche Distanzen ignoriert.

Das Fernsehen ist in der Lage, Ferien und Freizeit zu simulieren. Die Tendenz, die menschliche Gestik in Elektronik zu übertragen, ist gleichzeitig eine Tendenz der räumlichen und zeitlichen Verkleinerung. Der Schauplatz dieser Miniaturisierung ist selbst nicht mehr als Schauplatz zu bezeichnen. Vielmehr ist alles auf den Bildschirm und das Gedächtnis verlagert. Das führt dazu, dass der menschliche Körper immer überflüssiger wird. Der private Raum verschwindet gleichzeitig mit dem öffentlichen Raum und damit die Unterscheidung von Innen und Außen. Die Unterscheidung von Innen und Außen kommt durch die doppelte Obszönität zum Erliegen. Das virtuelle Medienfutter macht die größte Intimität in unserem Leben aus[161].

---

[157] Baudrillard, Jean, *Das Andere selbst,* Wien: Passagen-Verl.[2.Auflage]1994a.
[158] Baudrillard (1994a), S. 14.
[159] Ebd.
[160] Ebd.
[161] Vgl. Ebd. ff.

Das, was Baudrillard obszön nennt, beginnt sich mit dem Bild zu vermischen. Dieser Kontext ist es, der das gesamte Konstrukt der Theorie von Jean Baudrillard für die Bildtheorie interessant macht.
Bilder werden zu unserem wahrhaften Sexualobjekt und zu einem Objekt des Begehrens. Unsere Kultur ist deshalb obszön, weil sich Begehren mit einer materialisierten Entsprechung im Bild vermischt. Das Wissen findet seine Entsprechung in der Information. Träume finden ihre Entsprechung in den Disneylands dieser Welt. Spiel findet seine Entsprechung in der Telematik. Bilder stecken die Dinge virusartig an. Dies ist ein fatales Kennzeichen unserer Kultur[162].

4.2 Der Kern von Baudrillard

Verführung, Simulation, Fatalität, transpolitische Figuren etc. mögen auf den ersten Blick wie das Liebäugeln mit phantastischen Begriffen wirken, sind aber im Wesentlichen interessante Ausgangspunkte. Nicht jeder Aspekt leuchtet sofort ein. Vielmehr bleiben viele tatsächlich verborgen oder scheinen sich in einer schier endlosen Ansammlung von Begriffen zu erstrecken. Als das zentrale Element seiner Philosophie kann die Simulation gesehen werden. Sie ist auch Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit. Der Zeichenbegriff von Baudrillard ist als regelrechte Ökonomie zu begreifen.

[162] Vgl. Baudrillard (1994a), S. 29.

Samuel Strehle fasst es folgendermaßen zusammen:

> „Der Begriff der Zeichenökonomie ist damit weitgehend formal gefasst: Die Ökonomie der Zeichen herrscht überall, wo Dinge und Menschen ‚signiziert', das heißt in die strukturale Logik eines abstrakten Zeichensystems eingeschrieben werden. Eben das aber geschieht in der klassischen politischen Ökonomie, wenn Dinge und Menschen im System des Tauschwerts ‚signiziert' und auf abstrakte Weise als Äquivalente in Beziehung zueinander gesetzt werden. Das Kapital, so Baudrillard, ist folglich nichts anderes als ein Modus der Signikation – ein abstrakter *Code*, eine *Form*, ein bestimmter *Modus der Repräsentation* von Dingen und Menschen in einem abstrakten Zeichensystem – dem System des Tauschwerts und der Äquivalenz"[163].

Das Zeichen wird zu einer Größe innerhalb der künstlich hergestellten Wirtschaftsordnung. In allem kommt eine symbolhafte abstrakte Komponente zum Tragen.

Es kommt zu einer Unterscheidung zwischen dem Zeichen im semiotischen Sinn und dem Symbolischen. Ambivalenz ist Merkmal des Symbolischen. Symbole sind im Wesentlichen nicht eindeutig. Sie sind ein Medium im sozialen Sinne und keine Zeichen im symbolischen Sinne. Symbolik und Semiotik sind in Baudrillards Denken Gegenpole. Konsumgesellschaften, Ordnungen, Herrschaft der Simulation etc. sind Teile des Symbolischen. Symbolik und Ökonomik zerstören sich gegenseitig. Gesellschaften mit dem Tauschprinzip, welches symbolisch zu betrachten ist, unterscheiden sich grundlegend von einer modernen Marktgesellschaft. Semiotik und Symbolik sind zwei unvereinbare Prinzipien. Manche Zeichenwerte lassen sich in symbolische Werte überführen und manche Gebrauchswerte in Zeichenwerte, der symbolische Tausch kann aber niemals in semiotische Logik überführt werden. Würde dies passieren, so ist von einer radikalen gegenseitigen Negation zu sprechen[164].

[163] Strehle, Samuel, *Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk,* Wiesbaden: VS Verlag 2012, S. 55.
[164] Vgl. Strehle (2012), S. 57ff.

Warum verschwindet die Realität? Sie verschwindet deshalb, weil es nicht mehr möglich ist, Realität vom Imaginären zu unterscheiden. Die Simulation hat kein Wahrheitsprinzip mehr und löst die Gleichwertigkeit zwischen Signifikat und Signifikant auf. Diese Referenzlosigkeit erstreckt sich auf die gesamte Lebenswelt. Die Simulation umfasst die Mode, die Architektur, die Medien und reicht bis hin zur politischen Ökonomie. Dies ist die Hyperrealität. Zuerst existiert das Modell oder ein in sich kreisendes Modell und dann erst das Ereignis. Daraus resultieren eine Determination und eine vollständige Indetermination der Geschehnisse. Alle Modelle interagieren miteinander und stoßen Ereignisse aus. Somit hängt alles zusammen und hat keinen Zusammenhang mehr. Damit ist aber nicht gesagt, dass es immer mehr virtuelle Ereignisse gibt, wie sie z.B. in den Medien stattfinden. Bei einer politischen Wahl täuscht das System nur noch vor, dass eine Wahl stattfindet. Vielmehr wird das Reale selbst simulativ. Durch eine konkrete Handlung kann man diesem Konzept nicht mehr entfliehen. Der Krieg wird so zu einem Videoclip. Er findet nur noch auf Bildschirmen statt und kann nicht mehr von dem Krieg unterschieden werden, der auf den Monitoren in den Spielhallen zu finden ist. Sogar die Opfer verkommen so zum einem Spektakel. Der Zugang zu der Wirklichkeit ist im Zeitalter moderner Massenmedien nicht mehr möglich. Realität und Fernsehen sind nicht mehr voneinander zu unterscheiden. Die Ereignisse laufen der Medienwirklichkeit hinterher und müssen sich ihr anpassen[165].

Die Theorie von Jean Baudrillard ist, so komplex sie sein mag, immer wieder auf diesen Kern zurückzuführen. Die späteren Werke, welche dann beginnen Begriffen wie Verführung, Anomalien etc. einzuarbeiten, führen nicht zwingend davon weg. Sein Verständnis der Bilder als Simulakrum, in dem sich Bilder praktisch nur noch auf sich selbst beziehen (Kapitel 4.1.2) soll uns nun näher beschäftigen. Wie die Bilder dabei genau vorgehen und welcher Logik zu dieser Erkenntnis führten, haben die Ausarbeitungen seines Werkes gezeigt. Man darf Baudrillard keineswegs als Bildtheoretiker und Medientheoretiker missverstehen. Vielmehr ist er ein Gesellschafttheoretiker, der sich auch mit Bildern beschäftigt. Die Videospielästhetik hat die Realität schon so weit aufgelöst, dass Bilder nicht mehr auf die Realität selbst verweisen können. Das Bild als Simulakrum wird uns medienethisch beschäftigen.

[165] Vgl. Blask (2012), S. 35ff.

4.3 Die Bildethik und das Problem der Simulation

Nun muss man zurückkehren, an die Eckpunkt die die Arbeit bisher ausgearbeitet hat. Bilder schaffen es immer, ethisch motivierte Debatten auszulösen. Dies kann soweit führen, dass ganze Völker mit Bildern im Zaum gehalten werden. Religiöse Bilder dienten als beispielhafte Annäherung an solche Strukturen. Bilder können semiotisch fundiert erklärt werden. An anderer Stelle steht die Medienethik bzw. die Bildethik, die nun komplexe Medien bewerten soll. Die Implementierung von ethischen Handlungen kann auf vielfältige Weise passieren. Sie geht aber in solchen Fällen immer von bestimmten Werten aus. So können ethische Fragestellungen auch semiotisch begriffen werden. Nun konfrontiert Jean Baudrillard dieses Konstrukt mit seiner Theorie und wirft viele Fragen auf. Denkt man das Bild als Simulakrum und geht davon aus, dass Realität simuliert ist, sogar soweit, dass Handlungen und Kriegsopfer nicht mehr real sind, der Krieg nicht wirklich stattfindet und durch die Fernseher unsere Wohnungen zu Schaltzentralen werden, dann ist dies nicht nur eine zynische Überspitzung, sondern im Wesentlichen eine Theorie, die dazu zwingt, neue Parameter aufzustellen. Daraus lassen sich zwei Hypothesen ableiten.

Begreift man das Bild als Simulakrum (Kapitel 4.1.2.) durchläuft es vier Phasen, in der letzten Phase verweist es auf keine Realität mehr. Nun kommen ethische Fragestellungen hinzu. Die Normenkataloge beziehen sich immer auf die Vorgänge die sich im Bild wiederfinden.

Abbildung 6: Polizist wird auf offener Straße erschossen. Anschlag auf Charlie Hebdo

Dieses Bild zeigt einen Polizisten kurz vor seiner Hinrichtung. Plötzlich offenbart sich der ganze, bereits dargelegte, Schematismus. Von diesem Bild geht in jedem Fall Streitpotential aus. Man kann es als Ikone begreifen. Die Attentäter haben die totale Macht. Der Polizist ist schutzlos ausgeliefert. Er ist Repräsentant eines Staates, der einen Anschlag auf seine demokratischen Werte verkraften muss. Tragischerweise überlebte der Polizist nicht. Inwieweit demokratische Grundwerte in Zukunft überleben werden, hat sich noch nicht erwiesen. Auch österreichische Medien haben dieses Bild veröffentlicht. Der Presserat urteilte wortwörtlich so:

> „Der Senat hat beschlossen, in diesem Fall keine selbständiges
> Verfahren einzuleiten. Nach Meinung des Senats zählt der Moment des Todes grundsätzlich zur Privatsphäre des Sterbenden. Die Veröffentlichung eines Bildes, das einen Menschen in diesem Augenblick oder kurz davor zeigt, ist besonders heikel. Zudem ist auf den Schutz der Menschenwürde des Sterbenden zu achten, der im vorliegenden Fall noch dazu das Opfer eines Verbrechens war. […]Der Anschlag der beiden islamistischen Terroristen hat weltweit enormes Aufsehen erregt und Solidaritätskundgebungen mit den Opfern ausgelöst. Bei einem Terroranschlag von diesem Ausmaß erscheint es ausnahmsweise gerechtfertigt, derartige Aufnahmen zu veröffentlichen“[166].

Da ein allgemeines Interesse an diesem Ereignis gegeben ist, kann man solche Bilder ausnahmsweise veröffentlichen. Es scheint kein Ethikverstoß gegeben zu sein. Nun muss man aber konkret betrachten, was die Bildethik in diesem Fall überhaupt analysiert hat.

Baudrillard geht nicht davon aus, dass die Szene darauf gewartet hat, fotografiert zu werden. Vielmehr mischt die Szene mit. Es ist nicht der/die Fotograph/in, der/die die Szene einfängt, sondern die Szene wollte fotografiert werden. Die Szene handelt nicht im Sinne eines Lebewesens. Immer existieren viele Szenen miteinander. Aber nur eine pro Moment wird festgehalten[167].

Die Folgerung daraus ist, dass das Ereignis, von dem man annimmt, dass es so stattgefunden hat, genauso nicht existiert hat.

Die Information selbst ist nicht mehr präsent. Daraus lässt sich ableiten, dass die Bildethik mit all ihren moralischen Konstanten eine Information bewertet, welche die Fotografen/innen selbst dazu zwingt, fotografiert zu werden, da der Krieg sich schon den Medienbildern angepasst hat. Wenn die Karte das Territorium erzeugt (Kapitel 4.1.2.), dann erzeugt das Bild das Ereignis. Medienethik bewertet etwas, das Medien selbst erst hervorgebracht haben. Dies meint nicht nur das Bild, sondern das Ereignis an sich. „Das wunderbare Ereignis, das sich weder an seinen Ursachen noch an seinen Folgen bemißt, das sich seine eigene Bühne und seine

[166] Österreichischer Presserat, Entscheidung, http://www.presserat.at/rte/upload/entscheidungen_2015/mitteilungen_2015_02_und_11_13_01_2015.pdf, (31.07.2015).
[167] Vgl. Ingruber, Daniela, *Bilder ohne Wirklichkeit. Kriegsfotographie in Zeiten der Quantenphysik,* Wien [u.a.]: Lit Verlag 2011, S. 127.

eigene Dramaturgie schafft, gibt es nicht mehr“[168]. Dass das Bild mehrere Phasen durchläuft und letztlich auf keine Realität mehr verweist, bringt die Medienethik zu einem Trugschluss. Sie nimmt oftmals etwas für bare Münze, das die Medien erst geschaffen haben. Das Urteil des Presserates gibt ein Bild frei, das auf keine Realität mehr zurückgreift. Das große öffentliche Interesse als Rechtfertigung relativiert sich dadurch, da auch dieses simuliert wurde. Dadurch, dass das Fernsehen es geschafft hat, die Trennung von Innen und Außen aufzuheben , die Privatheit selbst verändert hat (Kapitel 4.1.7.) und uns zu einem Mittelpunkt eines netzartigen Gebildes macht, ist die Bildethik nicht mehr als ein Teil davon. Die Moral als oberste Handlungsinstanz ist nicht mehr gültig, da sich auf nichts mehr beziehen kann. Wenn der Krieg nicht stattfindet, sondern nur ein Ereignis aus Bildern, die den Krieg hervorbringen, dann bewertet Bildethik das Ereignis selbst, auch wenn sie vorgibt, sich auf das Bild zu beziehen. Wenn es aber die Szene ist, die das Bild hervorbringt, diese aber in dem Sinn auch nicht stattfindet, dann kann Bildethik nicht mehr nur das Bild selbst und ihre Veröffentlichung sehen. Sie muss sich breiter aufstellen.

Wenn das Attentat im Sinne der Simulation kein Attentat mehr ist, sind die Informationen, die das Bild zeigt, keine Informationen mehr. Die Bildethik kann nicht mehr auf die Prozesse zugreifen, an die sie ihre Fragen richtet. Wenn man, wie bereits erläutert (Kapitel 3.3.), die Ordnung der Welt kennen muss, um medienethisch korrekt zu handeln, dann wird eine moralische Handlung unmöglich, wenn man die Ordnung der Welt anders denkt. Genaugenommen gibt es keine ordnenden Parameter mehr. Wenn alles simulaltiv ist, ist es auch die Ethik. Sie ist dadurch etwas, dass das Medienereignis mit konstruiert. Die ganzen Implementierungsversuche von ethisch korrektem Handeln werden so zum Teil des Bildes selbst. Sie sind ja schon vorhanden. Wenn die Szene das Bild hervorbringt, dann läuft das Sammelsurium an Medienleuten, Fotografen/innen, Presseräten etc. es einem Ereignis nach, das sie selbst erst hervorbringen. Das Bild ist deshalb Simulakrum. Ethikdebatten, die immer wieder auch mit Qualitätsdebatten verschränkt erscheinen (Kapitel 3.2.), verstehen sich letztlich als Debatten, deren Ziel ein edles ist. Sie ist aber Teil des Ereignisses und des Bildes selbst.

[168] Baudrillard, Jean, *Die Illusion des Endes oder Der Streik der Ereignisse,* Berlin: Merve 1994b, S. 41.

Abbildung 7: Geiselnahme von Gladbeck, Dieter Degowski und Silke Bischoff

Wir sehen einen Geiselnehmer mit seinem Opfer. Die Linse der Kamera ist ganz nahe am Geschehen. Der darauffolgende Aufschrei war groß. Auch heute noch wird dieses Ereignis in den Medien thematisiert[169]. Tatsächlich bespricht die Berichterstattung über das Ereignis, das Fehlverhalten der Medien mit. Ganz Deutschland konnte nur deshalb zusehen, weil es die Medien ermöglicht haben. Die Ethikdebatte ist zum Teil des Ereignisses selbst geworden. Abbildung 7 ist nicht das Ereignis. Es ist das, was die Medien daraus gemacht haben. Ohne Zweifel haben sich die Medien moralisch falsch verhalten. Hätten Sie dies aber nicht getan, so hätte das Ereignis nicht stattfinden können. Die Bilder verweisen ohnehin auf nichts Reales mehr. Die Ethikdebatte wird somit höchst simulativ, denn sie ist genauso ein Teil des Ereignisses, wie Abbildung 7 ein Teil davon ist. Sie folgt damit einer medialen Logik, die sie eigentlich bewerten sollte. Beim Geiseldrama wie in Paris ist sie sogar höchst simulativ.

[169] Vgl. Schymura, Yvonne/Dagny Lüdemann, „Tatenlos sah ganz Deutschland dem Geiseldrama zu“, *Zeit Online,* http://www.zeit.de/wissen/geschichte/2013-08/gladbeck-geiselnahme-1988, (31.07.2015)

> „Die Welt ist also eine radikale Illusion. […] Und um sie abzuwehren, muß die Welt realisiert werden, man muß ihr die Kraft der Realität geben, ihr um jeden Preis zum Existieren und zum Bedeuten verhelfen, ihr jeden geheimnisvollen, beliebigen, zufälligen Charakter nehmen, den Schein verbannen und den Sinn austreiben, sie aller Vorherbestimmung entziehen, um sie ihrem Zweck und ihrer maximalen Effizienz anheimzugeben, sie ihrer Form entreißen, um sie ihrer Formel anheimzugeben. Dieses gigantische Desillusionierungsunternehmen – wörtlich: die Tötung der Illusion der Welt zugunsten einer absoluten realen Welt – genau das ist Simulation“[170].

Das passiert hier. Gerade wegen der exakten Bilder und der Berichterstattung in Gladbeck wie auch in Paris, wurde versucht, Realität zu erzeugen. Dies gelingt aber nicht, da die Ereignisse genau durch dieses Vorgehen zur Simulation werden. Sie sind symbolhaft und keine Zeichen mehr. Bilder sind nicht mehr semiotisch zu begreifen, haben aber eine große Macht. Die Medienethik ist nicht mehr als ein kleiner Teil der Gesamtsimulation. Sie ist mitverantwortlich für die Optik des Ereignisses.

Beobachter/innen können Wirklichkeitsfragen nicht mehr entscheiden. Wirklichkeit wird kennzeichnungspflichtig[171].

Man darf keinesfalls Fälschung mit Simulation verwechseln. Häufig bleiben Sensationen aus, weshalb sie dann künstlich inszeniert werden. Diese Fälschungen fördern hohe Einschaltquoten. Der Sender mit den größten Sensationen hat auch meist die höchsten Einschaltquoten[172].

Erfindet ein Sender ganze Ereignisse oder manipuliert er Bilder, dann ist dies auch nur ein Teil der Simulation. Die Medienethik selbst kann als Teil des Ereignisses gesehen werden. Eine wesentliche Erkenntnis lautet also, dass Medienethik als Teil eines simulierten Ereignisses gesehen werden kann. Wenn man sie mit Baudrillard verbindet, verliert sie ihre Bezugspunkte. Es macht keinen Sinn mehr Fotografien moralisch zu bewerten, denn die Regeln der Bewertung sind selbst in der Simulation gefangen. Der Kodex des Pressrates wird zur Formel, die auf Ereignisse anwendbar ist. Eine Gegenmeinung ist freilich folgende: Folgt man die-

[170] Baudrillard, Jean, *Das perfekte Verbrechen,* München: Matthes & Seitz 1996, S. 33.
[171] Vgl. Guggenberger, Bernd, *Das digitale Nirwana,* Hamburg: Rotbuch 1997, S. 146.
[172] Vgl. Buddemeier, Heinz, *Leben in künstlichen Welten,* Stuttgart: Urachhaus 1993, S. 33.

sem Kodex, dann würde man als Redakteur/in niemals so vorgehen dürfen wie in Gladbeck. In diesem Fall hätte das Ergebnis anders ausgesehen, und ein Bild wie Abbildung 7 wäre nicht entstanden, weil die Fotografen/innen nicht vor Ort gewesen wären. Das ist korrekt und einleuchtend. Baudrillard folgend ist dies aber tatsächlich egal, weil das, was wir auf dem Bild sehen, ohnehin nicht stattgefunden hat, sondern ein zufälliger Ausschnitt ist. Das Bild kann nicht bewertet werden. Das Bild als Simulakrum verweist auf keine Realität mehr. Unnütz also, dass die Bildethik so tut, als hätte sie noch eine Grundlage. Ein weiteres Beispiel ist der 11. September.

> „Die Anschläge in den USA waren eine Herausforderung für den Journalismus. Haben die journalistischen Massenmedien ihre Vermittlungsaufgabe am 11. September erfüllt? Waren sie in der Lage über die machtvollen Bilder hinaus, Informationen zu liefern, die das Geschehen für den Einzelnen wie für die Gesellschaft verarbeitbar machten“[173]?

Betrachtet man den 11. September kommen verschiedenste Dimensionen zum Tragen. Die simulativen Komponenten der Weltpolitik werden symbolträchtig zum Bild. Macht wird zu einer neuen Stufe ausgebaut. Baudrillard bewertet dieses Ereignis sehr eigenständig.

Es kommt zu der Gegenüberstellung zweier Hypothesen. Zum einen gibt es die Nullhypothese, die davon ausgeht, dass am 11. September nichts passiert ist. Es handelt sich demnach um einen kleinen Zwischenfall bzw. um einen Unfall. So sind wir der Logik einer Weltmacht unterworfen, die es geschafft hat, dass nichts mehr zu einem Ereignis werden kann und es eine vollkommen bruchlose Logik gibt[174].

[173] Brosda, Carsten, „Sprachlos im Angesicht des Bildes. Überlegungen zum journalistischen Umgang mit bildmächtigen Ereignissen am Beispiel der Terroranschläge vom 11. September 2001“, *Medien und Terrorismus,* Hg. Christian Schicha/Carsten Brosda, Münster [u.a]: Lit-Verl. 2002, S.55.

[174] Vgl. Baudrillard, Jean, *Der Geist des Terrorismus,* Wien: Passagen[2.Auflage]2011, S. 65b.

Demnach wäre die Medienethik als Teil dieser Logik zu begreifen. Die Nullhypothese führt auch die Medienethik zu einem Nullpunkt hin, in der sie zu einem Teil des Ereignisses verkommt. Sie ist Teil einer „planetaren Erpressung“[175], aus der wir nicht entkommen können.
Dem gegenüber stellt sich die Maximalhypothese, welche die maximale Wucht des Ereignisses hervorhebt[176].
Dass dieses Ereignis symbolisch war, darf behauptet werden. Offen bleibt aber die Frage, wie dieses Ereignis symbolisch wurde und sich dadurch von der Realität selbst ablösen konnte. „Die Folgen eilen den Gründen voraus, sie überholen die Kausalität, als würde das Ereignis das Kausalitätsprinzip beseitigen. Und eben dadurch wird das Ereignis symbolisch – sonst wäre es bloß real“[177].

Daniela Klimke beschreibt eine Dramaturgie in diesem Anschlag, indem sie theatrale Vorgänge im Anschlag erkennt. Dabei geraten sicherheitspolitische Konzepte und Schuldfragen in den Hintergrund. Dafür rücken Begriffe wie Inszenierung, Wahrnehmung und Wirkung des Terrors in den Vordergrund. Es geht mitunter auch um eine Produktion von Sinn. Die Terroristen erschaffen diesen Sinn durch die Vorbereitung und Ausführung des Aktes. Dazu gehören Planung und Durchführung. Es entsteht ein Skript. Das Publikum entwirft daraus auch einen Sinn, da es die Elemente aufgrund einer symbolischen Ordnung deutet[178].
Diese symbolische Ordnung ist es, die auch Gegenstand der Ethik ist. Innerhalb dieser Ordnung operiert sie nämlich. Die Bewertung des Symbolhaften ist eines ihrer Ziele. In Gladbeck wurde die Ethik selbst Teil des Symbolhaften. Wenn man Simulation als Kreisbewegung, sieht dann ist die Ethik Teil davon. Gladbeck stellt den simulierenden Charakter der Medienethik noch mehr aus als es andere Ereignisse bzw. Nicht-Ereignisse tun. Die Symbolhaftigkeit ist am 11. September aufgrund der erläuterten Inszenierung zu Stande gekommen. Gewalt ist der wesentlichste Anteil in dieser Inszenierung. Somit könnte man annehmen, dass durch die hohe Opferzahl die Realität in die Simulation eingebrochen ist. Dies trifft aber nur zum Teil zu.

[175] Ebd.
[176] Vgl. Ebd.
[177] Vgl. Baudrillard (2011), S. 67.
[178] Vgl. Klimke, Daniela, „Dramaturgie eines Anschlags“, *Medien und Terrorismus,* Hg. Christian Schicha/Carsten Brosda, Münster [u.a]: Lit-Verl. 2002, S. 39.

> „Diese terroristische Gewalt ist also weder eine rückstoßartige Wiederkehr der Realität noch eine der Geschichte. Diese terroristische Gewalt ist nicht ‚real'. In einem gewissen Sinne ist sie schlimmer: Sie ist symbolisch. Gewalt an sich kann vollkommen banal und harmlos sein. Nur symbolische Gewalt vermag Singularität zu erzeugen. Und so findet man in diesem Katastrophenfilm aus Manhattan in höchstem Maße die beiden Phänomene der Massenfaszination des 20. Jahrhunderts vereint: die weiße Magie des Kinos und die schwarze Magie des Terrorismus. Das weiße Licht des Bildes und das schwarze Licht des Terrorismus. […] Man versucht dem Ereignis nachträglich irgendeinen Sinn beizulegen, irgendeine Interpretation dafür zu finden. Die aber gibt es nicht, und so bleibt als einzige ursprüngliche irreduzible Gegebenheit die Radikalität und Brutalität des Spektakels. Das Spektakel des Terrorismus zwingt uns den Terrorismus des Spektakels auf"[179].

Terror als Spektakel begriffen macht den *Falling Man* (Abbildung 5) zu einem Teil der Mosaiksteinchen im ganzen Konstrukt des Spektakels. Das Bild von ihm ist sein eigenes Simulakrum. Es ist nicht mehr semiotisch zu begreifen, hat aber eben jenen mächtigen Einschlag der die ethische Fragestellung provoziert. Nun beschäftigt sich der Ehrenkodex des Presserates mit diesem Bild, welcher seinerseits auf eine simulierte Norm zurückgreift, die als Moral zu bezeichnen ist. Wenn aber alles simuliert ist, so ist auch diese simuliert worden. Medienethik bewertet nun *Falling Man* mit den verschiedensten Elementen. Dadurch wird sie zum Teil des Ereignisses selbst. Sie ist ein Teil der Simulation und dabei selbst simuliert. Es bleibt also nicht mehr viel von ihr übrig. Der Terrorismus zwingt ihr ein Spektakel auf und sie formt das Spektakel des Terrors mit. Bilder werden zum Zeichen für nichts, aufgenommen in einem Ereignis, das keines mehr ist.

Der 11. September ist aber laut Baudrillard ein Ereignis, das alle bisher nicht stattgefunden Ereignisse in sich vereint. Die Zeichen streiken hier nicht mehr, wie es noch in *Kool Killer* der Fall gewesen ist. So schrieb Baudrillard in *Das Jahr 2000 findet nicht statt*[180] noch folgendes: „Jedes Faktum, jedes politische, historische oder kulturelle Merkmal erhält bei seiner Verbreitung durch die Medien eine kineti-

[179] Baudrillard (2011), S. 31
[180] Baudrillard, Jean, *Das Jahr 2000 findet nicht statt,* Berlin: Merve 1990.

sche Energie, die es für immer seinem eignen Raum entreißt und in einen Hyperraum vorantreibt“[181]. Der 11. September verhält sich anders.

Er ist anders als andere Weltereignisse. Dianas Tod oder Fußballweltmeisterschaften sind mediale Ereignisse, genauso wie Kriege Weltereignisse sind. Der Streik der Zeichen wurde durch den 11. September beendet. Er ist die Mutter aller Ereignisse. Baudrillard geht davon aus, dass hier der Globalsierung selbst der Kampf angesagt wurde[182].

Es scheint, als sei darin die Hilflosigkeit der Medien und auch der Medienethik begraben. Die enorme Tragweite des 11. September zeigt ein sich schon längst verselbständigtes System. „Im äußersten Falle kann man sagen, dass sie es sind, die es getan haben, aber wir es sind, die es gewollt haben. […] Ohne diese tiefgreifende Komplizenschaft fände das Ereignis nicht jenen Widerhall, den es gehabt hat“[183]. Die Komplizenschaft erschafft eine Problematik, denn die Medienethik wird zum Teil davon. Der *Falling Man* muss somit die Schuldigen an seinem Tod nicht nur bei den Drahtziehern des Aktes suchen, sondern auch in einer Wirtschaftsordnung, in der Bilder, die die Medien erzeugen, keine Zeichen mehr haben, auf die sie zurückzuführen sind. Das macht sie symbolisch. Auf einer metaethischen Ebene passiert innerhalb dieses Gedankenkonstrukts dasselbe mit Medienethik. Wenn diese semiotisch begriffen wird, kann sie gut mit den Bedingungen des Mediums Bild kombiniert werden. Innerhalb der Simulationstheorie verlieren Medium und Ethik ihre Referenten. Sie sind keine Zeichen mehr, sie sind simulativ. Dadurch wird Medienethik zum Teil der Simulation. Wenn man anfangs noch davon ausgeht, dass sie ein Zeichen ist (Kapitel 3.4.) ist sie jetzt keines mehr. Sie ist ihr eignes Simulakrum.

[181] Baudrillard (1990), S. 9.
[182] Vgl. Baudrillard (2011), S. 11.
[183] Baudrillard (2011), S. 12f.

5 Conclusio

Denkt man Medienethik und im Speziellen Bildethik mit den Thesen von Jean Baudrillard zusammen, so liegt das nicht von Anfang an auf der Hand. Die Arbeit hat nachgewiesen, dass Bilder semiotisch begriffen werden können. Dabei geht von ihnen eine Macht aus, die ethisch korrektes Handeln verlangt. Die Medienethik bzw. Bildethik kann dazu normativ vorgehen und ebenfalls semiotisch werden. Dabei steht sie vor Problemstellungen, wie z.B. der Implementierung in den täglichen Arbeitsprozess. Wir haben zwei Dinge, die sich aufeinander beziehen. Mit der Erarbeitung der Simulationstheorie dreht sich das weiter. Bilder zeigen nicht mehr die Realität, aber genauso wenig bewertet die Bildethik diese. Der entscheidende Punkt ist: Die Bildethik bewertet nicht nur deshalb nicht die Realität, weil sie auf Bilder schaut, sondern die Hyperrealität, weil sie auf Simulakren schaut. Vielmehr ist sie mit ihren Normierungen Teil der Simulation selbst. Sie verliert ihre mühsam erarbeiteten Zeichen und tauscht sie in Symbole ein. Es folgt das Ende ihrer Semiotik und auch das Ende ihrer Normen. Denn Moral, Leitsätze usw. sind genauso innerhalb einer Simulation gefangen, wie es Bilder sind. Das heißt, dass Medienethik davon ausgeht, dass sie noch etwas bewerten, das so tatsächlich stattgefunden hat. Nur hat das niemals so stattgefunden und ihre Regeln selbst sind simulativ. Sie hat keine Zeichen mehr. Simulation bezieht sich auf Simulation. Der Tod kann nicht mehr bewertet werden. Fragen nach Privatheit einer sterbenden Person am Bild werden obsolet. Das Bild bringt das Ereignis hervor, die Medienethik ist ein Teil davon. Im Gladbecker Geiseldrama sieht man ganz besonders gut, wie die Medienethik nicht mehr nur die Geschehnisse bewertet, sondern wie sie zum Teil des Bildes selbst wird. Sie ist in ihrem Umgang mit dem Ereignis selbst zum Teil des Ereignisses geworden. Diese Mechanismen gibt es häufig. Medien fangen an sich selbst zu thematisieren. Dies geschieht vor allem bei großen Nicht-Ereignissen. Diese dringen in einen simulierten Wohnraum ein. Die totale Gleichschaltung ist bereits erfolgt.

Abschließend muss noch eine Frage beantwortet werden: Handelt es sich hier um ein Science-Fiction-artiges Gedankenexperiment oder spielt dies innerhalb der (scheinbar) realen Arbeitswelt eine Rolle?
Tatsächlich erinnert eine mögliche Beantwortung dieser Frage an das Verhältnis zwischen Gesetzen und Ethik.

> „Yet, the relationship between law and ethics and its integrative role in defining values are often unclear. While integrity-based ethics programs emphasize ethics values more than law or compliance, viewing ethics as being integrated with law may enhance understanding of an organization's core values"[184].

Die Integration dieses Konstrukts schwierig. So kann man über die Qualitätsebene argumentieren. Wenn sich auch qualitativ höherwertige Medien an ethische Grundsätze halten, so müssten sie sich praktisch immer mitdiskutieren, weil sie ja ohnehin Teil der Simulation sind. Eine Schwäche von Baudrillard wird sichtbar. Man ist gefangen in einem System, das sich immer wieder im Kreis dreht. Man kann es schon als Tatsache bezeichnen, dass uns Bilder nicht einfach so die Wahrheit aufzeigen. Auch kann man damit konform gehen, dass sie das Ereignis zu einem Nicht-Ereignis verkommen lassen. Doch wenn man Medienethik simulativ begreift, dann kommt es zu einer Änderung auf metaethischer Ebene, aber nicht auf einer individuellen. Natürlich beziehen sich diese Ebenen aufeinander. Der/die Journalisten/innen bzw. die Medienmanager/innen können diese Änderung zwar mitdenken, aber sie können sie nicht implementieren. Medien und Ethik können nicht anders handeln, als sie es tun. Man kann Medienethik als simulativ begreifen. Da man aber ohnehin nicht mehr anders handeln kann, ist man für immer in der Simulation gefangen. Das weiß man jetzt, aber wie geht man damit um? Es bringt uns dazu, metaethische Handlungen zu hinterfragen. So wird der Ehrenkodex des Presserates auch zum Teil der Simulation und bezieht sich auf eine Normung, man kann sie Moral nennen. Eine Änderung auf individueller Ebene würde tatsächlich eine Änderung des gesamten Systems bedeuten. Medien müssten anders arbeiten. Aber wie, wenn ohnehin alles Simulation ist? Leider bleibt uns Baudrillard die Beantwortung dieser Frage in gewisser Weise schuldig.

[184] Blodgett, Mark S., „Substantive Ethics: Integrating Law and Ethics in Corporate Ethics Programs", *Journal of Buisness Ethics,* Vol. 99 (1), 2011, S. 39.

Das Problem liegt darin: Es kommt nicht nur zu einer Änderung auf der metaethischen Ebene, sondern auch auf einer Ebene danach. Dies bindet die Ethik in die Simulation. Somit bezieht sie sich aber immer wieder auf sich selbst. Ein endloser Kreislauf entsteht. Mutmaßlich ist nur mehr der Ausbruch aus allem, was wir bisher kennen, die Lösung. Ob dies aber auch praktisch möglich ist, kann hier leider nicht beantwortet werden. Es hätte jedenfalls Auswirkungen auf jeden Prozess innerhalb des sozialen Gefüges. Faszinierend bleibt die Idee der Simulation trotzdem, da sie etwas auf die Spitze treibt, dass Konsumenten/innen, Medienmacher/innen und auch Medienethiker/innen nicht immer mitdenken: Sie sind sich ihrer konstruierenden Tätigkeit bewusst, nicht aber ihrer eigenen Konstruiertheit. Normen stehen immer in der Relation zu ihrer Umgebung. Damit ist nicht gesagt, dass sie sinnlos oder gar obsolet sind. Vielmehr ist damit gesagt, dass sie nur dann sinnvoll eingesetzt werden können, wenn sie ständig hinterfragt und genau überprüft werden. Niemals können sie als gegeben angesehen werden. Sie sind dann aber immer noch Teil der Simulation. Wenn man aber, scheinbar, ohnehin nicht mehr entfliehen kann, lohnt es sich sicherlich, die Hyperrealität sinnvoll zu gestalten.

Literaturverzeichnis

Allen, Tom, *Einführung in ‚Die Passion Christi'. 100 Fragen zum Film ‚Die Passion Christi',* Neusäß: SJM – Verlag 2005.

Aristoteles, *Nikomachische Ethik,* Hg. Ursula Wolf, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

Arnold, Klaus, „Gut ist, was ethisch korrekt ist. Journalistische Qualität und ethisches Handeln aus Sicht der Kommunikationswissenschaften", *Communicatio Socialis. Zeitschrift für Medienethik und Kommunikation in Kirche und Gesellschaft,* 46/3-4, 2013, S. 288 – 296.

Asmuth, Christoph, *Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit,* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

Baraš, Moše, *Das Gottesbild. Studien zur Darstellung des Unsichtbaren,* München: Fink 1998.

Baudrillard, Jean, „Requiem für die Medien", *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard,* Hg. Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell/Oliver Fahle/Britta Neitzel, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt$^{4.Auflage}$2002, S.279 – 299.

Baudrillard, Jean, *Agonie des Realen,* Berlin: Merve 1978a.

Baudrillard, Jean, *Das Andere selbst,* Wien: Passagen-Verl.$^{2.Auflage}$1994a.

Baudrillard, Jean, *Das perfekte Verbrechen,* München: Matthes & Seitz 1996.

Baudrillard, Jean, *Das radikale Denken,* Berlin: Matthes & Seitz 2013.

Baudrillard, Jean, *Der Geist des Terrorismus,* Wien: Passagen$^{2.Auflage}$2011b.

Baudrillard, Jean, *Der symbolische Tausch und der Tod,* Berlin: Matthes & Seitz 2011a.

Baudrillard, Jean, *Die fatalen Strategien,* München: Matthes & Seitz 1991.

Baudrillard, Jean, *Die Illusion des Endes oder Der Streik der Ereignisse,* Berlin: Merve 1994b.

Baudrillard, Jean, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen,* Berlin: Merve 1978b.

Baudrillard, Jean, *Laßt euch nicht verführen,* Berlin: Merve 1983.

Baudrillard, Jean, *Von der Verführung,* Berlin: Matthes & Seitz 2012.

Baudrillard, Jean, *Warum ist nicht alles schon verschwunden,* Berlin: Matthes & Seitz 2007.

Bauer, Thomas A., „Wertegemeinschaft und Mediengesellschaft. Eurokulturelle Bildung im Rahmen medienvermittelten Lernens“, *Werte für Europa. Medienkultur und ethische Bildung in und für Europa,* Hg. Thomas A. Bauer/Gerhard E. Ortner, Düsseldorf: B+B Medien 2006, S. 20 – 45.

Baumann, Holger, „Gibt es einen moralisch relevanten Unterschied zwischen Lügen und Irreführen“, *Zeitschrift für praktische Philosophie* Band 2/Heft 1, 2015, S. 9 – 36.

Beauvoir, Simone de, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau,* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 1995.

Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft,* München: Fink 2001.

Blask, Falko, *Jean Baudrillard zur Einführung,* Hamburg: Junius 1995.

Blühdorn, Hardarik, „Bild und Wirklichkeit“, *Zeitschrift für Semiotik* Band 20/Heft 3-4, 1998, S. 305 – 315.

Boehme-Neßler, Volker, *BilderRecht. Die Macht der Bilder und die Ohnmacht des Rechtes, Wie die Dominanz der Bilder im Alltag das Recht verändert,* Berlin,Heidelberg: Springer 2010.

Bröer, Guido, *Journalismus als Lebensform. Wege aus der Fremdheit im journalistischen Alltag,* Münster: agenda Verlag 1994.

Brosda, Carsten, „Sprachlos im Angesicht des Bildes. Überlegungen zum journalistischen Umgang mit bildmächtigen Ereignissen am Beispiel der Terroranschläge vom 11. September 2001“, *Medien und Terrorismus,* Hg. Christian Schicha/Carsten Brosda, Münster [u.a]: Lit-Verl. 2002, S. 53 – 74.

Brugger, Christoph, „Verständlichkeit von grafischen Symbolen und Piktogrammen“ *Bilder lesen lernen. Wie werden Bilder rezipiert,* Hg. Martin Scholz/Ute Helmbold, Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 2005, S. 35 – 48.

Buddemeier, Heinz, *Leben in künstlichen Welten,* Stuttgart: Urachhaus 1993.

Derbolav, Josef, *Abriss europäischer Ethik. Die Frage nach dem Guten und ihr Gestaltwandel,* Würzburg: Königshausen + Neumann 1983.

Eco, Umberto, *Die Grenzen der Interpretation,* München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995.

Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik,* München: Fink$^{7.\text{Auflage}}$1991.

Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte,* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Enzensberger, Hans M., „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard,* Hg. Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell/Oliver Fahle/Britta Neitzel, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt$^{4.\text{Auflage}}$2002, S. 264 – 278.

Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses,* Suhrkamp: Frankfurt am Main$^{3.\text{Auflage}}$1979.

Friedrichsen, Mike/Martin Gertler, *Medien zwischen Ökonomie und Qualität. Medienethik als Instrument der Medienwirtschaft,* Baden-Baden: Nomos 2011.

Grimm, Petra/Franco Rota, „Die Semiotik und das Internet. Analysen für einen ethisch verantwortlichen Austausch“, *Netzethik. Grundfragen der Internetethik,* Hg. Thomas Hausmanninger/Rafael Capurro, München: Wilhelm Fink 2002, S. 107 – 122.

Halawa, Mark A., *Wie sind Bilder möglich. Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffes,* Köln: Halem 2008.

Heintzeler, Gerhard, *Das Bild des Tyrannen bei Platon. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Staatsethik,* Kohlhammer: Stuttgart 1927.

Herrmann, Günter, „Juristische Normen und journalistische Unabhängigkeit“, *Medien ohne Moral. Variationen über Journalismus und Ethik,* Hg. Lutz Erbring/Stephan Ruß-Mohl/Berthold Seewald/Bernd Sösemann, Berlin: Argon 1988, S. 162 – 173.

Ingruber, Daniela, *Bilder ohne Wirklichkeit. Kriegsfotographie in Zeiten der Quantenphysik,* Wien [u.a.]: Lit Verlag 2011.

Jonas, Hans, „Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildes”, *Was ist ein Bild?* Hg. Gottfried Boehm, München: Fink 1994, S. 105 – 124.

Kant, Immanuel, *Kritik der praktischen Vernunft,* Stuttgart: Reclam 1995.

Klimke, Daniela, „Dramaturgie eines Anschlags“, *Medien und Terrorismus,* Hg. Christian Schicha/Carsten Brosda, Münster [u.a]: Lit-Verl. 2002, S. 39 – 45.

Leifert, Stefan, *Bildethik. Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien,* München: Fink 2007.

Liessmann, Konrad P., *Ästhetische Empfindung. Eine Einführung,* Wien: facultas.wuv 2009.

Lippold, Lutz, *Macht des Bildes – Bild der Macht*. *Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter,* Leipzig: Ed. Leipzig 1993.

Pfaffinger, Christian, „Mit dem Finger auf dem Knopf. Erfahrungen eines Boulevardreporters im Hinblick auf journalistische Ethik“, *Communicatio Socialis. Zeitschrift für Medienethik und Kommunikation in Kirche und Gesellschaft,* 47/2, 2014, S. 199 - 202.

Pohla, Anika, „Eine verbindliche normative Medienethik- ein unmögliches Unterfangen“, *Kommunikations- und Medienethik,* Hg. Bernhard Debatin/Rüdiger Funiok, Konstanz: UVK 2003, S. 65 – 79.

Röhrig, Werner, „Werte und Normen als Gegenstand der Programmaufsicht. ‚Die Würde des Menschen ist antastbar‘ Verletzungen der Menschenwürde, Persönlichkeitsrechte und desorientierende Beiträge im Fernsehen“, *Menschenbilder in den Medien. Ethische Vorbilder,* Hg. Petra Grimm/Rafael Capurro, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2002, S. 147 - 153.

Sachs-Hombach, Klaus, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft,* Köln: Halem 2003.

Saussure, Ferdinand de, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft,* Berlin: de Gruyter[2.Auflage]1931.

Schultz, Tanjev, „Authentizität im Zeitalter ihrer medialen Inszenierbarkeit. Überlegungen zur Ambivalenz des Ansatzes von Jürgen Habermas“, *Kommunikations- und Medienethik,* Hg. Bernhard Debatin/Rüdiger Funiok, Konstanz: UVK 2003, S. 127 – 141.

Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens,* München, Wien: Carl Hanser Verlag 2000.

Strehle, Samuel, „Jenseits des Realitätsprinzips. Zum Tod des Philosophen Jean Baudrillard“, *Sic et non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur, Im Netz,* 2007/08.

Strehle, Samuel, *Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk,* Wiesbaden: VS Verlag 2012.

Tüchler, Gabriele, „Qualität und Ethik in der aktuellen Fernsehberichterstattung. Ein inhaltsanalytischer Vergleich der Spätnachrichten des öffentlich rechtlichen österreichischen ORF und des deutschen privat-wirtschaftlichen RTL (‚Zeit im Bild 3‘ und ‚RTL Nachtjournal‘)“, Universität Wien, Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft 2000.

Vollenweider, Samuel, „Der Menschgewordene als Ebenbild Gottes. Zum frühchristlichen Verständnis der Imago Dei“, *Ebenbild Gottes - Herrscher über die Welt. Studien zu Würde und Auftrag des Menschen,* Hg. Hans-Peter Mathys, Neukirchen-Vluyn: Neukirchner 1998, S. 123 – 146.

Wiegerling, Klaus, „Medienethik als Symbolphilosophie. Handeln im Zeitalter virtueller Welterzeugung und Weltordnung“, *Netzethik. Grundfragen der Internetethik,* Hg. Thomas Hausmanninger/Rafael Capurro, München: Wilhelm Fink 2002, S. 89 – 105.

Wiesing, Lambert, *Phänomene im Bild,* München: Fink 2000.

Wildgen, Wolfgang, *Visuelle Semiotik. Die Entfaltung des Sichtbaren, Vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt,* Bielefeld: transcript 2013.

Zapf, Holger, *Jenseits der Simulation. Das radikale Denken Jean Baudrillards als politische Theorie,* Berlin: Lit Verlag 2010.

Zur Lippe, Rudolf, *Neue Betrachtung der Wirklichkeit. Wahnsystem Realität,* Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1997.

Filmverzeichnis:

Die Passion Christi, Regie: Mel Gibson 2004

Like a Prayer, Regie: Mary Lambert, USA 1989.

Online:

Fuchs, Christian, „Nichts geht mehr“, http://fm4v2.orf.at/fuchs/217355/main, 28.07.2015.

Karmasin, Matthias, „Zwischen Ethik und Profit. CSR in Medienunternehmen: ein zentraler Bestandteil gelingender Medienselbstkontrolle“, *Journalistik Journal* http://journalistikjournal.lookingintomedia.com/?p=523, 15.07.2015.

Krafczyk, Eva, „Satanist in Castingshow empört Polens Konservative“, *Die Welt,* http://www.welt.de/fernsehen/article13627931/Satanist-in-Castingshow-empoert-Polens-Konservative.html, 07.07.2015.

Mertin, Andreas, „Iconoclash. Der Skandal um Madonnas ‚Like a Prayer‘ als Streit um Zeichen und Bilder“, http://www.amertin.de/aufsatz/2004/madonna.htm, 07.07.2015.

Österreichischer Presserat, Ehrenkodex: http://www.presserat.at/show_content.php?hid=2, 16.07.2015.

Österreichischer Presserat, Entscheidung, http://www.presserat.at/rte/upload/entscheidungen_2015/mitteilungen_2015_02_und_11_13_01_2015.pdf, 31.07.2015.

Schymura, Yvonne/Dagny Lüdemann, „Tatenlos sah ganz Deutschland dem Geiseldrama zu“, *Zeit Online,* http://www.zeit.de/wissen/geschichte/2013-08/gladbeck-geiselnahme-1988*,* 31.07.2015.

Strehle, Samuel, „Jenseits des Realitätsprinzip. Zum Tod des Philosophen Jean Baudrillard“, *Sic et non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur, im Netz* 2007/08, http://www.sicetnon.org/index.php/sic/article/view/75/75, 07.07.2015.

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 8: Pantokrator, Cefalu
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cefalu_Christus_Pantokrator_cropped.jpg (12.05.2015 10:51)

Abbildung 9: Der Scherzensmann, Meister Francke
http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder_gross/meister-francke-der-schmerzensmann-06583.html (12.05.2015 12:00)

Abbildung 10: Die Passion Christi, Filmplakat
http://www.moviepilot.de/movies/die-passion-christi (12.05.2015 14:47)

Abbildung 11: Piktogramm Hund bitte anleinen!
http://www.aufkleber-land.de/Hausverwaltung/Aufkleber+Hunde+bitte+anleinen+mit+Piktogramm.html (06.07.2015 17:05)

Abbildung 12: The Falling Man, fotografiert von Richard Drew
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/05/The_Falling_Man.jpg (07.07.2015 17:31)

Abbildung 13: Polizist wird auf offener Straße erschossen. Anschlag auf Charlie Hebdo
http://www.n-tv.de/politik/Attentaeter-ermorden-zwoelf-Menschen-article14271296.html (31.07.2015)

Abbildung 14: Geiselnahme von Gladbeck, Dieter Degowski und Silke Bischoff
http://bilder.bild.de/fotos-skaliert/gladbecker-geisel-gangster-herzinfarkt-in-seiner-haft-10021530-36632712/3,w=559,c=0.bild.jpg
(02.08.2015)

Inhaltsverzeichnis der abgegebenen CD-ROM

Abgabe

Keine Zeichen mehr. Die Verortung der Bildethik in der Hyperrealität.docx

Keine Zeichen mehr. Die Verortung der Bildethik in der Hyperrealität.pdf

Bilder

Abbildung 1 Pantokrator, Cefalu.jpg

Abbildung 2 Der Scherzensmann, Meister Francke.jpg

Abbildung 3 Die Passion Christi, Filmplakat.jpg

Abbildung 4 Piktogramm Hund bitte anleinen!.jpg

Abbildung 5 The Falling Man, fotografiert von Richard Drew.jpg

Abbildung 6 Polizist wird auf offener Straße erschossen. Anschlag auf Charlie Hebdo.jpg

Abbildung 7 Geiselnahme von Gladbeck, Dieter Degowski und Silke Bischoff.jpg

Internetquellen

Fuchs, Christian, „Nichts geht mehr“.pdf

Karmasin, Matthias, „Zwischen Ethik und Profit CSR in Medienunternehmen ein zentraler Bestandteil gelingender Medienselbstkontrolle“.pdf

Krafczyk, Eva, „Satanist in Castingshow empört Polens Konservative“.pdf

Mertin, Andreas, „Iconoclash. Der Skandal um Madonnas ‚Like a Prayer‘ als Streit um Zeichen und Bilder“.pdf

Österreichischer Presserat, Ehrenkodex.pdf

Österreichischer Presserat, Entscheidung.pdf

Schymura, Yvonne, Dagny Lüdemann, „Tatenlos sah ganz Deutschland dem Geiseldrama zu“.pdf

Strehle, Samuel, „Jenseits des Realitätsprinzip. Zum Tod des Philosophen Jean Baudrillard“.pdf