

Bilder, die schmerzen

Visuelle Herausforderungen in der qualitativen Sozialforschung

Images that hurt

Visual Challenges in Qualitative Research

Thorsten Benkel und Matthias Meitzler

»Pictures came
and broke your heart«
Buggles, *Video Killed the Radio Star*

Die Arbeit mit visuellen Daten gehört zu den etablierten Methoden der sozialwissenschaftlichen Erkenntnisproduktion. Dies gilt, trotz ihres nischenhaften Charakters, auch für die empirische Untersuchung leidens- bzw. todesbezogener Felder, die vor allem in Form von abgebildeten Körperzuständen bzw. -prozessen greifbar werden. Charakteristisch für die Rezeption eines solchen Materials ist die affektuelle Betroffenheit: Die Betrachtung irritiert nicht lediglich, sondern wirkt sich häufig auf nachhaltige Weise belastend aus, so sehr, dass viele Menschen sich entsprechende Anblicke pauschal zu ersparen versuchen. Dadurch droht eine Repräsentationslücke zu entstehen, die das dahinterstehende Geschehnis gleichsam obsolet macht. Trotz der Distanz, die Bilder von einem solchen Geschehen trennen, haftet entsprechenden bewegten wie unbewegten Erzeugnissen also die Konnotation an, problematisch zu sein. Der Artikel thematisiert die gesellschaftliche Relevanz jener visuellen Aufzeichnungen in theoretischer Hinsicht sowie anhand von Beispielbildern. Er ist nicht als Lösung, sondern als Beitrag zu einer grundlegenden Debatte in der qualitativen Sozialforschung zu verstehen – nämlich zur Überlegung, welche Daten im wissenschaftlichen Feld erträglich und zumutbar sind und welche Fragen Grenzziehungen hin zum Unerträglichen und Unzumutbaren aufwerfen.

Visuelle Soziologie, Affekte, Vulnerabilität, Töten, Forschungsethik

Working with visual data is one of the established methods of social science knowledge production. This, despite its niche character, also applies to the empirical investigation of fields related to suffering or death, which become tangible in pictorial form, especially by depicting bodily states or processes. Characteristic for the reception of such material is the affective consternation: The viewing is not only irritating, but often has a lasting burdening effect, so much so that many people try to avoid such sights altogether. Thus, however, a representational gap threatens to make the event behind it obsolete as well. Although there

is a distance between the pictorial form and the depicted events, the corresponding moving and still products are indisputably considered problematic. The article addresses the social relevance of such visual data from a theoretical point of view as well as by using example images. It is to be understood as a contribution (and not a solution) to a fundamental debate in qualitative social research, namely the consideration of which data are tolerable and acceptable in the scientific field and which questions the drawing of boundaries towards the intolerable and unacceptable raises.

Visual sociology, affects, vulnerability, killing, research ethics

Theorie

Ist die thanatologische Bilder- eine Diskursblindheit?

Wir beginnen theoretisch. Thanatologische und insbesondere thanatosoziologische Forschung kann prima facie durchaus als ein theoriegeleitetes Projekt betrieben werden.¹ Eine solche Fokussierung ist dem Gegenstandsbereich selbst – der im Wesentlichen die ›lebensweltlichen‹ Kontexte Sterben, Tod und Trauer umkreist – zunächst aber nicht zu entnehmen; im wissenschaftsexternen Verständnis braucht das Lebensende keine Theorie, denn es ist durch und durch Praxis. Vorwiegend theoretische Beschäftigungen, wie sie etwa in der Philosophie üblich sind, wirken, kritisch gelesen, manchmal so, als ginge es um alles, nur nicht um reale Erfahrungen mit dem Lebensende. Der soziologische Zugang ist ein anderer – bzw. er kann ein anderer sein. Es gibt gewichtige Argumente, die dafür sprechen, Thanatosoziologie trotz der notwendigen theoretischen Grundierung, ohne die sozialwissenschaftliches Arbeiten nicht möglich ist, vorrangig als ein Konglomerat von Diskursfeldern anzusehen, die am besten analysiert werden können, wenn die empirischen Elemente der Forschung hervorgehoben werden. Etwas stärker aus der Erfahrung Bewiesenes und aus Diskursivierung dieser Erfahrungen Gespeistes wie das Ende des Lebens lässt sich schließlich kaum vorstellen. Wie auch andere Felder ist das je betrachtete Phänomen hier überdies von körperlich-materiellen, psychischen, institutionellen, wissenschaftlichen und (berufs-)praktischen Aspekten geprägt, denen gemeinsam ist, dass sie selbst in der isolierten Spezialbetrachtung stets aufeinander verweisen (können) und die damit zugleich unabdingbare Empirizität jeder Einzelfacette dieses Ensembles thanatologischer Bezugfelder unterstreichen.

Nachfolgend sollen ausdrücklich nicht nur die theoretischen Bausteine derartiger Forschungsunternehmungen in den Blick genommen werden. Die

1 Für wertvolle Hinweise sind wir Ekkehard Coenen, Leonie Schmickler und Melanie Pierburg zu Dank verpflichtet.

entsprechenden Fundierungen für die empirische Forschungspraxis sind jedoch bedeutsam genug, um zunächst ihre Relevanz für den Umgang mit ›problematischem‹ Datenmaterial hervorzuheben. Solche Grundlagen werden in stärker forschungspraktisch orientierten Darstellungen häufig eher in den Hintergrund gerückt.² Tatsächlich aber sprechen die Einsichten, die sich inmitten der Forschungspraxeologie ergeben, nicht für sich. Die Einziehung einer theoretischen Spur in die Beschäftigung mit empirischem Material ermöglicht es nicht nur, dieses adäquat(er) zu erfassen, sondern schafft darüber hinaus die Möglichkeit, diese ›Spurenelemente‹ wie Vorannahmen zu behandeln, die sich im Lichte der Empirie überprüfen und korrigieren lassen (vgl. Lindemann 2014: 329). Ungefähr in diesem Sinne versuchen wir uns im vorliegenden Beitrag zunächst an einem Nachdenken über die (Erkenntnis-) Theorie der Empirie.

Konkret geht es uns um die Herausforderung bzw. Provokation bzw. Hinterfragung, die sich ergeben kann, wenn Sterbeprozesse und Todeskontexte im Zentrum qualitativer Forschungsarbeit stehen und dabei in foto- oder videografischer Form vorliegen.³ Diese Fokussierung soll nicht überdecken, dass der Umgang mit anderen Erkenntnisquellen anderen Bedingungen und anderen Anwendungsmöglichkeiten unterliegt, als dies bei technisch erzeugten Bildern der Fall ist. Hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Verwendung können diese nicht unabhängig von ihren Verflechtungen mit Wissensbeständen gedacht werden: »[V]isuelle Formen« erzeugen »visuelles Wissen« (Schnettler 2007: 190) und Wissen wiederum prägt die Weisen der subjektiven Bildbetrachtung wie auch der Bilderzeugung. Bereits die über Rezeption bewirkte Teilhabe an der »bildlichen Verkörperung«, die das in materieller Hinsicht zunächst »objekthafte[] ›Für sich‹« von Bildern »als ein soziales ›Für uns‹« (Boehm 2021: 19) manifestiert, funktioniert nicht ohne Rekurs auf das Vorwissen derer, die sich dem Rezeptionsprozess aussetzen bzw. ausgesetzt sehen.⁴

-
- 2 Ähnlich dürfte es hinsichtlich der erkenntnistheoretischen Facette der Thanatologie aussehen, auf die insgesamt selten hingewiesen wird und deren Beleuchtung bzw. Ausarbeitung zweifellos ein auch forschungsrelevantes Desiderat darstellt.
 - 3 Selbstverständlich ist es möglich, dass entsprechendes Datenmaterial sich in den Forschungsprozess auch als nicht-intendierte, zufällige, ja geradezu als ›serendipity‹-Facette (nach Robert Merton) einschleicht. Die Gefahr eines Überwältigtwerdens ist sicherlich nochmals größer, wenn Forscher*innen mit solchen Konfrontationen nicht rechnen. Allerdings steht es ihnen in diesem Fall frei, die störende Komponente als unvorhergesehenes Ereignis ›außerhalb der Reihe‹ zu deklarieren. So wird die Gefahr umgangen, dass eine explizit nicht auf thanatologische Aspekte ausgerichtete Forschung in dieser Hinsicht ›kontaminiert‹ wird.
 - 4 Eine umfassendere Betrachtung, die den vorliegenden Rahmen allerdings sprengen würde, müsste außerdem wenigstens auf einige der noch ›ungelösten Grundprobleme der Hermeneutik‹ (Raab 2008: 156) eingehen und hätte ferner miteinzubeziehen, dass es kein

Fotografische Bilder, um die es nachfolgend vor allem gehen wird, wenn von Bildern die Rede ist, stehen in einem Beziehungsnetzwerk sowohl zu dem, was sie zeigen, wie auch zu anderen Abbildungen. Das Beziehungs- ist damit vor allem ein Bedeutungsgeflecht, wie sich anhand klassischer künstlerischer Bilder mit Todes- und Sterbensbezug nachweisen lässt: Vanitas-Motive oder Nachzeichnungen des heroischen Sterbens in der Schlacht vermitteln, was sie vermitteln, weil sie als bildhafte Erzeugnisse in einen oder mehrere von den Bildmotiven evozierte Sinnkontexte eingebettet sind (Benthien/Schmidt/Wobbeler 2021). Es lässt sich nicht von der Hand weisen, dass Bilder folglich Diskurse und spezifische Wissenskulturen übertragen, prägen, erzeugen, verändern. Karin Knorr Cetina (2001) spricht diesbezüglich von *Viskursen* (siehe ferner Miko 2013 und als Kontrast Pofertl/Keller 2017).

Bilder sind nicht aus sich heraus ›thanatologisch‹, sondern werden dazu erklärt. Sie erhalten ihre Etikettierung im Zuge eines Auslegungsvorgangs, der auf bestimmte inhaltliche Elemente, im Sinne Knorr Cetinas aber auch auf die Involviertheit assoziierbarer Wissensbestände oder auf andere Bildzusammenhänge verweist, die diese Lesart nahelegen.

Manches visuelle Material entsteht aus Handlungszusammenhängen heraus, die eine Aufzeichnung des Geschehens geradezu ›wie von selbst‹ forcieren, weil die sich abspielenden Ereignisse so bemerkenswert und interessant oder irritierend und schockierend sind, dass sie ihre Bilddokumentation herausfordern. Der festgehaltene Vorgang impliziert ein ›Angebot‹, ja die Aufforderung zur Aufzeichnung. (Über verwandte Mechanismen berichtet Zillien 2008.) Szenen des nicht in die Settings Krankenhaus/Altenheim/Hospiz usw. eingegegten Sterbens und Todes weisen häufig einen solchen dokumentationswürdigen Bildkern auf, allemal im Fall der Bildproduktion für Nachrichtenmedien (Zelizer 2010). Im heutigen »age of spectacular death« (Jacobsen 2020) wird dieser Bildkern vor allem bei jenen aufsehenerregenden Konstellationen freigelegt, bei denen auf drastische Weise gegen die etablierten »Verfahrensordnungen« (Lindemann 2017) des Umgangs mit dem Lebensende verstoßen wird. Solche eigenwilligen, verstörenden oder auch brutalen Bildelemente bündeln sich, in der Diktion von Roland Barthes, im *punctum*, also in dem, »was mich besticht« (Barthes 1989: 52). Das Bestechende wird dem Bild von seinen Betrachter*innen zugeschrieben, obwohl es schon von vorn herein darin steckt.

In einer groben Differenzierung kann die Präsenz thanatologisch deklarierbarer Bilder zum einen dadurch gegeben sein, dass die Forschung sich bewusst mit entsprechendem Material auseinandersetzt (siehe etwa Benkel 2018a;

Bildformat gibt, das interpretationsfrei angeschaut werden kann (Breckner 2010; siehe ferner Philipps 2016).

Coenen 2022; Meis 2021). Sie kann aus der Evaluation der medialen Präsentationsweisen Rückschlüsse auf die Verschaltung empirischer Phänomene mit ihrer Übermittlung und Tradierbarkeit ziehen und damit – nolens volens – auch Einsichten in deren über räumliche und zeitliche Distanz betreibbare (bild-)wissenschaftliche Analysierbarkeit erlangen. Der häufigere Fall dürfte zum anderen dann vorliegen, wenn bestimmte Konstellationen (Kriegsgefechte, Naturkatastrophen, Gewaltstraftaten usw.) in ihren empirischen Erscheinungsformen mehr oder minder zufällig foto- bzw. videografisch festgehalten werden (Mäenpää 2021; ferner Wolff 2022; Zeitler 2021). Quantitativ überwiegen vermutlich diejenigen Arbeiten, die ihren thanatologischen Spezialgegenstand nicht oder kaum mit visuellem Material unterlegen können, müssen oder – nach dem Willen der Urheber*innen – sollen. Folglich wirkt es in bestimmten Feldern so, als sei das, was im weitesten Sinne als Thanatologie firmiert, abgesehen vielleicht von (rechts-)medizinischen bzw. kriminalistischen Beweissicherungen (Widulin/Schnalke/Tsokos 2009; Wolff 2017) und im Einklang mit einer dereinst unterstellten, heute aber nicht mehr gültigen soziologischen Bilderabneigung (Beck 2014), eine weitgehend bildabstinente Angelegenheit. Das aber trifft nicht zu. Um nur ein Beispiel anzuführen: Einen expressiven und in mancherlei Beziehung exemplarischen Bildbezug zu Sterben und Tod stellen Aufzeichnungen von Selbstmordattentaten dar (Straub 2021; ferner Graiitl 2012: 120ff.). Sie können einerseits als Dokumente von Aktionen der Lebensbeendigung gelesen werden, die schon als solche einen ›Bildwert‹ aufweisen. Andererseits sind sie aber auch mediale Bühnen, auf die die Täter hoffen und mit denen sie rechnen, denn es sind die bildhafte Reproduzierbarkeit und der damit hervorgerufene Schrecken, die als eigentliches Motivbündel ihres Handelns gelten können.⁵ Ohne die Bilddokumentation, die danach (durch Dritte) oder währenddessen (zunehmend durch die Täter*innen selbst) angefertigt werden, wäre der Selbstmordanschlag ein zutiefst ineffektives Instrument.

Bild und Erfahrung

Mittlerweile ist der Rückgriff auf visuelle Daten ein sowohl methodisch akribisch sezierter wie auch forschungslogisch und ausbildungsspezifisch etablierter Weg, um empirische Erkenntnisse greifbar und sie damit auf dem Weg einer ›wissenschaftlichen Sonderkommunikation‹ anschlussfähig und vermittelbar zu machen (Müller/Soeffner 2018; zum Beispieldiskurs medizinischer

5 Über ähnliche Phänomene bei bewaffneten Konflikten, konkret über »visuelle[n] Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors«, unterrichtet Müller 2005.

Bilder ferner Burri 2008 und siehe bereits Teckenberg 1982). Die Verzahnung von visuellem Material mit anderen Erkenntnisquellen ist keineswegs so trivial, wie die sprichwörtliche Weisheit impliziert, nach der ein Bild mehr sagt als tausend Worte (Bosch/Mautz 2012; Pohn-Lauggas 2016). In Untersuchungsbereichen, in denen insbesondere materielle Zustände bzw., spezifischer gefasst, die Beobachtbarkeit, ja Aufzeichnungsfähigkeit von Transformationen des Körpers im Zentrum stehen, ist das visuelle Material, das hiervon erstellt bzw. vorgefunden wird, stark mit dem Hintergrundwissen über die gesellschaftlich tradierten ›Normzustände‹ von Körpern verschränkt. Diese viskursive Ausgangslage betrifft thanatologisches Bildmaterial regelmäßig. In der Thanatologie ist der sterbende, tote und betrauerte Körper eine unabdingbare Größe, die selbst dann thematisiert und funktionalisiert wird, wenn sie de facto weder physisch noch bildhaft ›präsent‹ ist.

Es ist aufschlussreich und wird seit langer Zeit immer wieder einmal aufgegriffen, dass diese physische Basis sämtlicher thanatologischer Unternehmungen – gleich, ob es nun um eine eher wissenschaftliche oder eine mehr anwendungspraktische Thanatologie geht – in den alltäglichen Debatten über lebensweltliche Herausforderungen geradezu unsichtbar ist und daher weitgehend nicht besprochen wird. Anders gesagt, Sterben und Tod tauchen als ›soziale Probleme‹ kaum je in den Auflistungen alltagstypischer Ängste und Sorgen auf. Das Lebensende wirkt tabuisiert, obwohl es in verschiedenartigen Ausgestaltungen permanent medial zum Thema gemacht wird (Helmers 1989; Nassehi 2003). Die Leiche wiederum wird inmitten dieser Gemengelage aus den westlich geprägten Gegenwartsgesellschaften nahezu ausgeklammert. Diese (relative) Diskursblindheit lässt sich als ordnungsstiftendes Moment durchaus nachvollziehen. Mit dem Lebensende ist am und durch den Körper ein Desobjektivierungsprozess vollendet worden. Diskursivierungen des Körperüberrestes sind zumindest im Alltagssmalltalk von Nicht-Expert*innen überaus irritierend (vgl. schon Elias 2002: 29), denn sie implizieren eine anhaltende Relevanz des toten Körpers, wodurch die eigentliche soziale Konstellation – die Identität der/des Verstorbenen zu Lebzeiten – geradezu wie unterminiert wirkt.

Im Sinne des *Aperçus* von Niklas Luhmann (1992: 150), wonach Menschen just durch ihr Nichtwissen vorbereitet sind, können Sterben und Tod und damit die Transformation des lebendigen Leibes in einen kalt-passiven Körper gesellschaftlich bequem ignoriert werden. Genau betrachtet, ist dieses Beiseitelassen aber ein relativierbarer Befund, denn die Diskurse existieren durchaus auch abseits ihrer medialen Verbreitungsformate, und es gibt sie selbst außerhalb der spezifischen Wissenskulturen des Todes. Sie flackern aber nur sporadisch auf; es handelt sich in der Alltagswelt gerade nicht um etablierte Auseinandersetzungen, deren zentrale Standpunkte weithin bekannt sind, sondern

um situationsbezogen aktualisierte und wieder abklingende Thematisierungen. Diese Diskursivierungen erregen Aufmerksamkeit und sind verunsichernd, weil sie die Unterstellung, dass der Tod aus subjektiver Sicht fern und außeralltäglich ist, bestätigen, indem sie sie kurzzeitig durchbrechen. Bei den von Krankheit, Unfällen und anderen Schicksalsschlägen Verschonten liegt Sterben als Reflexionsgegenstand folglich nicht sehr hoch im Kurs. In der bekannten bildersprachlichen Darstellung des Sozialhistorikers Philippe Ariès (1982: 25) ist der Tod heute »wild«, da er uns überrascht und überwältigt, während er im Mittelalter »gezähmt«, weil alltäglich gegenwärtig war.

Bilder vom bzw. Bilder zum Tod sind auch insofern wild, als sie provozieren. Ihnen liegt das Potenzial inne, durch bloße Abbildung zu erschrecken, weil und solange diese Abbildung als das visuelle Surrogat eines konkreten Todesfalles bzw. der existenziellen Problematik des Sterbenmüssens fungiert. Vor allem in der Gemäldekunst wird in diesem Zusammenhang mit der allegorischen Qualität von Todesbezügen operiert (siehe nur für das 20. Jahrhundert: Lang 1995). Diese ›Verdopplungen‹ in künstlerischer oder versinnbildlicher Einrahmung (Ariès 1984 stellt eine entsprechende Sammlung dar) sind kulturhistorische Ankerpunkte. Aufrüttelnder jedoch erscheint das Sujet heute in foto- oder videodokumentarischer Form, d. h. als Wiedergabe bzw. Aufzeichnung unzweifelhaft realen Geschehens. Zudem entfällt dabei die Barriere des ästhetisch informierten Vorverständnisses: Das Gezeigte ist, was es ist; Fahndungen nach einer dem Bildmaterial inliegenden künstlerischen Bedeutungsebene sind *offen-sichtlich* überflüssig. Das Gezeigte kann das, was es ist, dennoch nur sein, weil es einen Wissensbestand gibt, der die Offensichtlichkeit als solche aufschlüsselt.

Der ›echte Tod‹ ist ein verstörender Gegenstand, der im Krieg, im Krankenhaus, in der Leichenhalle oder auch per Zufall eingefangen, bildhaft festgeschrieben und damit reproduziert werden kann. Er wird vorrangig beweiskräftig durch die Leiche (Coenen 2021a). Sie ist, weit stärker als der Blutfleck, die Tatwaffe, der Bombenkrater oder der Sarg, die visuelle Ikone der menschlichen Sterblichkeit insgesamt (und daher ein weithin unästhetisches Vehikel für die Evokation des ›Memento mori‹). Das Leichenfoto ist die optische Evidenz für den je konkreten Todesfall, der sich hier ereignet hat und der den Betrachter*innen gegenüber in seiner zweidimensionalen Bildform die Sterblichkeit unverstellter darlegt, als Allegorien, Worte oder das bloße Informiertsein über das Sterbeereignis es könnten.

Gerade aufgrund dieser Direktheit gelten dokumentarische Bilder von toten Körpern vielerorts als Zumutung.⁶ Es dürfte keine schwierige Aufgabe

6 Einen bemerkenswerten Kontrast dazu stellen Vereinnahmungen thanatologischer Motive dar, die vielleicht gerade noch als morbide, aber nicht als schockhaft durchgehen.

sein, Personen zu finden, die auf entsprechendes Anschauungsmaterial pauschal und grundsätzlich verzichten möchten. Sie wollen vom Lebensende explizit nicht wesentlich mehr als das wissen, was als regulärer Wissenstatbestand darüber (in ohnehin sparsamer Dosierung) gesamtgesellschaftlich kursiert, und dies vor allem in einem bildaversen bzw. höchstens imaginativen Modus. Ein buchstäbliches Bild vom Tod, d. h. hier wiederum: von toten Körpern, kann man sich durchaus machen, wenn man über entsprechende Medienkompetenz (»Tatort«, Horrorfilme, Schockseiten im Internet und dergleichen) verfügt oder korrespondierende Lebenserfahrungen (typischerweise der Todesfall im Familienkreis, eventuell ein bezeugtes Unfallgeschehen) gemacht hat. Geht es sodann um *andere Tode*, ist das Zurückschrecken vor dem Anblick der Leiche oder ihrer Abbildungen mit jener Kenntnis verbunden, die Eindrücken und Wissensbeständen entstammt, welche dieser aktuellen Erfahrung vorgelagert sind.

Bedeutet dies nun, dass die völlige Unkenntnis darüber, wie Sterben und Totsein *am Körper* konkret aussehen, dafür sorgt, dass Menschen auf die Begegnung damit oder auf die Chance, entsprechende Einsichten zu gewinnen, *nicht* mit reflexartiger Abwehr reagieren? Selbst unter thanatologischen Vorzeichen kann fehlende Vertrautheit zu Konfrontationsinteresse führen, wie wir noch zu zeigen versuchen werden. Der dadurch ermöglichten Akkumulation visuellen Wissens, die einige anstreben, steht das Gespür von anderen gegenüber, die Konfrontation im Sinne einer Produktivkraft des Nichtwissens⁷ ausdrücklich nicht zu suchen. Es muss also nicht unbedingt gewusst werden, was nicht gewusst werden will, sofern Anzeichen existieren, die sich in Verbindung mit bereits verinnerlichten Wissensbeständen und im Einklang mit verfestigten Einstellungen zur Warnung verdichten.

Wie sich am Umgang kleiner Kinder mit dem Körper verstorbener Verwandter nachzeichnen lässt (Ahmadi et al. 2019), sind Verdrängungsmechanismen sozial antrainiert und keineswegs anthropologisch fixiert (anders aber Mitchell/Schulman 1981). Thanatopädagogisch betrachtet, scheint sich die Erkenntnis, dass die Sichtbarkeit des toten Körpers problematisch ist, also als Lernprozess im Austausch mit anderen zu verdichten.⁸ Somit entsteht ein kog-

Sie sind indes aber auch keine Foto- oder Videografien, die echte Leichen abbilden, sondern kommen vielmehr meistens als stilisierte Zeichnungen daher. Dies gilt beispielsweise für Totenschädeldarstellungen (Kearl 2020) oder für »Santa Muerte«, die vor allem in Lateinamerika verbreitete Marienstatue mit Skelettgesicht (Müller 2021).

7 Es handelt sich um eine weitläufige Verwandte der »Präventivwirkung des Nichtwissens« bei Popitz 1968.

8 Zu berücksichtigen sind in diesem Zusammenhang auch die mehr oder minder »kindgerechten«, märchentypischen Repräsentationsfiguren des Totseins, denen bekanntlich in

nitiver Bestand an ›Pauschalvorstellungen‹, der aktualisiert wird, wenn bekannt wird, dass im Hier und Jetzt eine Leiche zu sehen ist bzw. zu sehen sein könnte. Das gerade entfaltete Szenario einer durchgreifenden ›Todesunkenntnis‹ nimmt daher eher dann Gestalt an, wenn das akut Sichtbare, das zugleich ein *Wissbares* ist, über die in diesem Vorstellungsreservoir abgelegten Images und Entwürfe hinausgeht, weil es z. B. detaillierter oder drastischer ist. Davon wissen Menschen, die sich beruflich mit toten Körpern nicht befassen, wenig, und dieses ›wenig‹ kann durchaus als Defizit, als ein ›zu wenig‹ verstanden werden. Die Einstellung, darin keinen Mangel zu sehen, sondern einen Segen, dürfte aber verbreiteter sein (Campbell 2004). Die geradezu routinisierte Distanz zu (Bild-)Einsichten in Sterben und Tod wiederum ist das Resultat einer todesfeindlichen Erziehung, welche sich ohne Umschweife mit der Furcht assoziieren lässt, die manche Betrachter*innen angesichts bluttriefender Horror-Gemetzel auf der Leinwand oder dem Display empfinden.⁹ Für journalistische Berichterstattung, die über die sozial geteilten Standardbilder und -vorstellungen zum Lebensende hinausgeht, dürfte Ähnliches gelten.

Massenmediale Bilder von toten Körpern sind in verschiedenen Deutlichkeitsgraden abrufbar. Neben subtilen Andeutungen stehen plakative Ausleuchtungen. Es darf jedoch bezweifelt werden, ob dies tatsächlich einer »neue[n] Sichtbarkeit des Todes« (Macho/Marek 2007) zuarbeitet, schließlich handelt es sich nicht nur um Bild-, sondern auch um Körperkonstruktionen: Die Spielfilmleiche ist so dargestellt, wie Spielfilmleichen sein müssen, um als solche ihre handlungsantreibende Funktion zu erfüllen; dieser Tod stellt eine bloß textimmanente ›Wahrheit‹ dar. Der tote Körper in der Fiktion ist nie authentisch – er wäre es nur, wenn der Körper tatsächlich tot wäre. Schon die Pietätsbarriere erzwingt die Ausarbeitung von ›Leichenfiktionen‹, die tatsächlich nur Stellvertretungsanblicke sind und die doch – in den wohl meisten Fällen – dazu beitragen, dass man sich vor korrespondierenden ›Realleichen‹ scheut, womöglich ohne jemals den Unterschied festgestellt zu haben. Ist der

einigen prominenten Fällen (Schneewittchen, Rotkäppchen usw.) die Finalität des ›wahren‹ Todes abgeht. Die Endgültigkeit des Lebensendes ist folglich – als realistisches Gegengewicht – ein pädagogisch umfangreich beleuchtetes, in Kinderbücher bzw. Ratgeberliteratur inkorporiertes Thema (Sitter 2021; siehe ferner Benkel/Pierburg 2021).

- 9 Letzteres dürfte sich in einer dialektischen Verbindung auch auf jene Rezipient*innen beziehen lassen, bei denen die antrainierte Abwehrhaltung sich in eine Faszination umgemünzt hat. Das begeisterte Betrachten fingierter Tötungsszenarien stellt schließlich kein Anzeichen dafür dar, dass somit jegliche Angst gegenüber Sterben, Tod und Leiche überwunden worden ist (Köhne/Kuschke/Meteling 2005). Vielmehr darf davon ausgegangen werden, dass hierbei die Auseinandersetzung mit einem erfundenen Gegenentwurf zur geordneten Alltagswirklichkeit psychologische Absicherungsempfindungen zeitigt – umso mehr, als die Rezeption des medialen Todes ja immerzu gefahrlos aus sicherem Abstand erfolgt.

fiktionale Rahmen hingegen ausdrücklich und unzweideutig ausgeschlossen, stellt sich die Frage nach den Belastungsgrenzen entsprechender Medienanblicke auf andere Weise. Es geht dann nicht mehr um die Abwägung der Zuweisung »Dokument versus Kunstwerk« (Stahl 2022: 35), sondern um den ›Einbruch der Wirklichkeit‹ in die mediale Form. Rein ästhetisierte Rahmungen, wie sie der ›Gefühlswarencharakter‹ des Kinos aufweist (Gilon 2018), scheinen sich in diesem Zusammenhang von selbst zu verbieten. Übrig bleibt also vermeintlich allein der informatorische Charakter des Gezeigten. Die Formung der Daten gibt den Modus der Rezeption hier allerdings ebenso wenig vor, wie es die Einrichtung von Fiktionsbildern tut. Bei Filmen geht es häufig ausdrücklich um starke emotionale Affizierung, die durch die Inszenierung hervorgerufen werden soll. Für manche Zuschauer*innen erzeugt die nüchtern und sachlich aufbereitete Sterbens- und Todesnachricht im Journalismus allerdings nicht weniger Betroffenheit, Erschrecken und Schockempfindungen als die Plakativszenarien in Filmen, Serien und Online-Unterhaltungsportalen, sondern sogar mehr, weil ihnen bewusst ist bzw. wird – und dies ist die entscheidende viskursive Differenz –, dass der Bericht auf ein reales Komplementär-geschehen hindeutet.

Medialer Todesrealismus

Nachdem heutzutage Traditionen wie die Aufbahrung (Ploner 2004) kaum mehr durchgeführt werden, weil die Angehörigen dies nicht mehr einfordern, ist auch der Sepulkralkultur die Komponente der sichtbaren Leiche so gut wie entzogen. Wenn ein Mensch stirbt, sind die Ablaufschritte des Abtransports des toten Körpers lückenlos durchorganisiert (Meitzler 2013). Für eine Beschäftigung mit dem körperlichen Überrest *per se* gibt es somit in den allermeisten Fällen weder Anlass noch Zeit, Ort oder Muße. Zumindest gilt dies für die nicht-professionell vom Todesfall Tangierten: die Familie, Partner*innen, Nachbar*innen, Kolleg*innen usw. Nur für eine eingeweihte Expertenkaste aus Rechtsmediziner*innen, Patholog*innen, Obduktionsgehilf*innen, Bestatter*innen, Thanatopraktiker*innen bzw. zum Teil auch Polizist*innen und Mitgliedern einiger weiterer Berufsgruppen ist der Anblick des toten Körpers ›alltagstypisch‹ – und selbst dies gilt nur eingeschränkt. Nahezu alle anderen bewohnen, abgesehen von den erwähnten sporadischen Begegnungen mit massenmedialen Todesbildern, diesbezüglich eine Insel der Konfrontations-enthaltsamkeit. Sie kann zugunsten bewusster Ausflüge verlassen werden, was vor allem im Zuge der Rezeption von Todesevokationen in künstlerischen (Erzähl-)Kontexten geschieht (Caduff 2022). Diese deuten mit ästhetischem Kal-

kül beispielsweise an, »wie leicht etwas ›aus der Ordnung‹ fallen kann, wie fragil Strukturen sind und wie unbequem und verstörend die Zurschaustellung echter Schmerzen sein kann« (Benkel 2015: 78) – was auch den echten Tod einbezieht. Die visuelle Abstinenz wird gleichsam durch die journalistische (Bild-)Berichterstattung aufgehoben, die allerdings weniger sporadisch und weniger selektiv konsumiert wird. Die Konfrontation mit dem Lebensende und den leidvollen Wegen, die dorthin führen, ist hier weder vordergründig noch gewünscht,¹⁰ sondern ergibt sich aus der generellen realitätsaufzeichnenden und -analysierenden Qualität des Journalismus – und damit auch aus dem hohen gesellschaftlichen Wert des (stets nur bruchstückhaften) ›Informiertseins‹ über das, was der Fiktion als ›echte Welt‹ in unvergleichbar größerer Komplexität gegenübersteht (Weischenberg 1994).

Zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Beitrags werden solche medialen Konfrontationsbausteine zu vielen, in näheren Details meist kaum recherchierbaren Todesfällen vor allem im Kontext der russischen Kriegsinvasion in die Ukraine durch den Journalismus und durch das Internet überall hin verbreitet. Die zahlreichen drastischen Bilder von Leichen, gerade von toten Zivilist*innen, darunter auch Kindern, stellen ein widerspenstiges Rezeptionsangebot dar. Das ist nichts, was ›man‹ sehen *will*, aber etwas, das offenbar zur Kenntnis genommen werden *soll* – so zumindest impliziert es die Präsenz und Prominenz des Diskurses nicht nur innerhalb der Berichterstattungen, sondern darüber hinaus in vielen weiteren öffentlichen Debatten. Obwohl ›ungewollt‹, liegt diesen Bildern eine zwiespältige Faszination zugrunde, die häufig im Spiel ist, wenn Grenzüberschreitungen sichtbar werden, und die bis ins Voyeuristische hineinragt (exemplarisch für den Kontext Gewalt: Soeffner 2004).

Da die Verbreitung des Materials im Fall der Ukraine längst nicht mehr alleine dem herkömmlichen Gatekeeping-Mechanismus der traditionellen Massenmedien unterliegt, sondern parallel auf zahllosen Plattformen im autonom genutzten und weitgehend regulationsfreien World Wide Web erfolgt, sind nicht nur die Distributionswege, sondern auch die Pfade der Erreichbarkeit überaus plural. Im Gegenzug ist die Schwelle der Ignorierbarkeit hoch angelegt: Über die Toten in der Ukraine kann in Industrienationen nur mehr uninformatiert sein, wer mit Absicht nichts davon wissen will.

10 Als Ausnahmen, die die Regel bestätigen, treten bestimmte Boulevard-Medien auf. Detailgierige Ausleuchtungen von Schicksalsschlägen, von Opfererfahrungen bei Straftaten, Unfällen usw. spannen ein Panorama des Schreckens auf, dem sich Nichtbetroffene neugierig und aus sicherer Distanz aussetzen können (beispielorientiert: Hanusch 2013). Diese mediatisierte »Schockerfahrung« (Arabatzis 2005) ist immer auch ein Warnsignal, das subtil-apokalyptisch besagt, dass es einen effektiven Schutz vor realem, also: berichtenswertem Leiden nicht gibt.

Während Horror in Spielfilmen inszeniert und unterhaltsam präsentiert wird, treten in Kyiv, Donezk, Mariupol und vielen weiteren Orten gänzlich andere Formationen in Erscheinung; hier herrscht ein unhintergebar realer Schrecken vor. Aufgrund der Arbeit von Reporter*innen, aber auch durch das Uploaden von Bildmaterial durch Nicht-Journalist*innen erhält die sonst fiktional deformierte, wenn nicht gleich unsichtbare Leiche, die einem im ›Normalalltag‹ so gut wie nie begegnet, ein problematisches Refugium der Sichtbarkeit und Tatsächlichkeit. Diese Bilder sind schwer verdaulich, weil sie in erbarungsloser Härte verdeutlichen (oder zumindest verdeutlichen können), was wider Willen der allermeisten Rezipient*innen realiter geschieht. Sie sind außerdem ein Ärgernis, weil sie als ›Realitätssplitter‹ die bewahrpädagogischen Mechanismen etwa der Film- und Fernsehselbstkontrolle (keine allzu drastischen Darstellungen, ›harte Kost‹ erst ab einer bestimmten Uhrzeit usw.; Seim 1997) zwingend unterwandern *müssen*. Diese Tode können nicht zensiert, überdeckt oder gar verschwiegen werden.¹¹

Wer wegschaut, bleibt verschont.¹² Allen anderen gegenüber wird das Kriegsgeschehen in der Ukraine, in Syrien und anderswo durch die Distribution unerbittlichen, weil Leid, Sterben und Tod dokumentierenden Materials zugemutet bzw. mindestens potenziell wahrnehmbar gemacht, und hier dient die Berichterstattung deutlich sichtbar der Aufklärung und nicht der Unterhaltung (Knieper/Müller 2005). Entsprechende Bilder und Videos finden allerdings regelmäßig den Weg in fragwürdige Online-Datenbanken und -Archive, die dem Aspekt ›Gore‹ (Blut) verschrieben sind (Alvarez 2017; Khayambashi 2021). Dort geht es nicht um die Einbettung von Gewalt und Tod in

-
- 11 Zumindest legt dies der Nachrichtenwert des Bildmaterials nahe. Eingebunden in Erzählhandlungen (›based on a true story‹) und damit als Teil eines Unterhaltungsangebotes, werden diese Bilder durchaus ›unprivilegiert‹ behandelt. Und selbst im Zeitalter der ominösen Bilderflut, der globalen Online-Vernetzung und des unüberschaubaren Ozeans an Up- und Download-Möglichkeiten können sich Regulationsinteressen manchmal auch noch im Journalismus durchsetzen. So wurden bis heute nicht alle Folterbilder aus dem Gefangenenlager Abu Ghraib veröffentlicht, explizit deshalb, heißt es von US-Regierungsstellen, weil die Inhalte zu verstörend seien und zu Racheaktionen animieren könnten (Mitchell 2016; siehe auch Binder 2013 und Hansen 2015). Die Offenlegung von Bildern unter Verschluss, etwa durch Whistleblower, entbergen nicht das Bild als solches, sondern die gezeigte Praxis; diese aber wird nur über den Umweg der Hypostasierung *zum Bild* unstrittig und referenzierbar. Dazu weiter unten mehr.
- 12 Verschont kann man allerdings auch dann bleiben, wenn noch vor der visuellen Wahrnehmung eine »invisuelle« (MacKenzie/Munster 2019) Rezeption durch Maschinen stattfindet. Diese Praxis ist auf populären Plattformen wie Facebook mittlerweile üblich, um ungewünschte Bildinhalte herauszufiltern. Zur expandierenden Intransparenz dieser digitalen Bildzensur siehe insgesamt Müller-Helle 2022; dort auch der Hinweis auf Bruno Latours Befund (2002: 373), dass »erfolgreiche[!]« Techniken (und Wissenschaften!) sich dadurch auszeichnen, dass sie »undurchsichtiger und dunkler werden«.

einen politischen oder kulturellen Ereigniskontext, sondern um die Fokussierung auf den als Spektakel inszenierten und sensationalistisch eingerahmten Übergang vom Leben ins Nicht-Leben (vgl. Benkel/Meitzler 2016: 126ff.). Die störenden und verstörenden Bilder realen Kriegsgeschehens und auch sämtliche weitere bildhafte Zusammenhänge, in denen Menschen Unfälle erleiden, verletzt werden oder sterben, bilden in den genannten Nischen des Internets ein Sammelsurium des Grauens, das Geoffrey Gomers Begriff von der »Pornoografie des Todes« (Gorer 1956) auf ganz anders geartete Weise umsetzt (siehe auch Tait 2008). Hier tauchen auch die unbearbeiteten Fassungen entsprechender Fotos und Videos auf, die es nur in Ausschnitten in die Mainstream-Medienberichterstattung schaffen. Im Zentrum steht häufig der Moment des situativen Kippens von einer durchschaubaren in eine katastrophische Situation. Die Aufzeichnungen scheinen oft zufällig zustande gekommen zu sein, wie die häufige Einbindung der Aufzeichnenden als sicht- bzw. hörbar überraschte bzw. erschrockene Subjekte nahelegt. Erklärendes Beiwerk ist kaum vorhanden und sowieso nur bedingt relevant, solange die stets repetitive Komponente der Durchbrechung physischer Integrität nur möglichst deutlich abgebildet ist. Es geht nicht immer um den Tod, aber stets um Konstellationen, die Menschen in die Nähe des Todes gerückt haben. Nach affirmativer Lesart werden dadurch Figurationen der Gewalt sowie der Ordnungsstörung und -wiederherstellung verschiedener Gegenwartsgesellschaften nachvollziehbar gemacht, die in manchen Regionen der Welt irritierend wirken, während sie in anderen traurige Alltagswirklichkeit sind (Kerekes/Slater 1998; dies. 2016).

Hier liegen voyeuristische Repräsentationsformen vor, die gezielt gewisse ethische Codes bezüglich der Grenzen des Zeigbaren missachten (Coenen 2022; Goldsmith/Wall 2022). Die Funktion der zahllosen Webseiten, die sich der Instrumentalisierung des betont ›echten‹ Datenmaterials verschrieben haben, lässt sich mit wenigen Sätzen nur inadäquat beschreiben. Neben der oberflächlichen Zurschaustellung des Faszinationsaspekts sonst gemeinhin verpönte Bilder und neben der nahezu kindlich anmutenden Freude einiger Forumnutzer*innen auf einschlägigen Seiten an der ungehinderten Rezeption der sonst im Namen von ›Ordnung‹ oder auch ›Anstand‹ ausgeblendeten Körperschicksale steht z. B. die Komponente der »Mitgegenwärtigkeit« (Schütz 1991: 313). Die gezeigten Todesarten könnten (und werden) den späteren Sterbeweisen zumindest mancher Zuschauenden entsprechen, sodass sie sich also auch als Memento mori interpretieren lassen. Ferner liegt noch in der unappetitlichsten visuellen Entfaltung von Todesnähesituationen eine aufklärerische Facette, die diesen Formaten folglich ein entferntes Verwandtschaftsverhältnis zum Journalismus auferlegt. Indem gezeigt wird, was wirklich geschehen ist (es geht ja ausdrücklich nicht um fingierte, sondern um authentische Ereignisse),

gewinnt das Publikum Einsichten über die realen Wege und Verlaufslinien des fast oder tatsächlich erfolgten Sterbens.

Einige, jedoch bei weitem nicht alle der entsprechenden Webseiten werden, gemäß ihrer brachialen Ausflagung als ›zensurfreihe‹ virtuelle Kommunikationsorte, kaum oder so gut wie gar nicht moderiert. Minimalistische Vorgaben (ein Konsenspunkt ist etwa das Verbot der Kinderpornografie) sollen offenbar den Eindruck geben, dass jenseits der Präsentation des Materials kein übergeordnetes Funktionsinteresse vorliegt. Durch spezifische Konnotationen können problematische Bildeindrücke somit aber auch ohne erhebliche Modifikation des Materials leicht von einem in einen anderen Kontext übertragen werden. Dadurch ergeben sich andere Rezeptionshaltungen und es schieben sich in der Konsequenz andere Bildbedeutungsebenen nach vorne. So können beispielsweise Hinrichtungsvideos, wie sie aus dem terroristischen Treiben im ›IS-Staat‹ notorisch geworden sind (Friis 2015), politisch und mitunter sogar anatomisch gelesen werden (zur visuellen Kommunikation im Terrorkontext siehe generell Klonk 2017; Müller/Knieper 2019).

Der medizinische Publikationszusammenhang, der sich vom ›Gore‹ im Internet so grundlegend zu unterscheiden scheint, stellt ohnehin ein interessantes Beispiel dar. Er präsentiert einem eingeschränkten Leser*innenkreis, der fast ausschließlich aus Spezialist*innen besteht, Einblicke in Verletzungs- und Todesbilder, etwa in Form von Lehrbüchern der Rechtsmedizin (wie z. B. Dettmeyer/Veit/Verhoff 2019) oder von Manualen für die Behandlung von Kriegseinsatzwunden (Szul et al. 2004). Der ärztliche Kontext suspendiert den schockhaften Beiklang der Bilder, da die Rezeption hier professionsimmanent und noch dazu unter dem Baldachin der positiv beleumundeten Heilkunst stehend erfolgt. Die Rezipient*innen wissen nicht nur, worauf sie sich einlassen, sondern kennen den Problemzusammenhang bereits aus vorherigen (Ausbildungs-)Erfahrungen. Ihre fachliche Unterweisung hat sie gelehrt, die Verletzung bzw. Vernichtung von Körpern just so zu betrachten und zu behandeln, wie die Berichterstattungsweisen im Journalismus funktionieren, nicht aber die typische Rezeptionshaltungen der Bevölkerung: Sie können die Einschnitte in die Körperordnung mit einem hohen Grad an Sachlichkeit und eingeübter Distanz in Augenschein nehmen, ohne in Tränen auszubrechen oder entsetzt den Blick zur Seite zu lenken (Behar 1996).

Die Einübung dieses eigenwilligen Blicks *auf den Körper* beweist, dass die in (Primär-)Sozialisation und Erziehung fehlende ›Abhärtung‹ gegen solche Anblicke nachträglich erworben werden kann, um sukzessive eben doch einem gesellschaftlichen Wert, nämlich der Mitwirkung an der Aufklärung von Verbrechen, der Rekonstruktion von Krankheitsverläufen und der künftigen Verhütung von Unfällen zu dienen. Bei allen deutlichen Unterschieden ist dem

›Todesrealismus‹ im Online-Bilderreigen und seinen Pendanten in medizinischen Publikationen gemein, dass beide Bildformate gesellschaftlich nicht integrierbar sind. Der Reiz zur Rezeption wird in beiden Fällen entfacht durch eine spezifische Disposition, die man sich aneignen kann, aber nicht muss; und in beiden Fällen wird die Schwelle des öffentlichen Interesses, die eine stärkere Verbreitung der Bilder rechtfertigen und die entsprechenden Vermittlungskanäle dafür öffnen würde, unterschritten. Es bedarf daher einer näheren Abwägung, manchmal sogar einer öffentlichen Begründung, wenn die drastischen Bilder aus dem einen oder dem anderen Kontext Teil der Berichterstattung des auf ein unspezifisches Publikum gerichteten Journalismus werden sollen – doch das ist nur selten der Fall.

Empirie

Vorüberlegungen

Die Bereitstellung der weiter unten abgedruckten Fotografien erfolgt im Bewusstsein, dass manche dieser Bilder Empfindungen evozieren werden, die dem sozialisatorischen Mainstream entsprechen dürften: Befremdung, Irritation, Unbehagen, Beklemmung. Darstellungen solcher Art sind vermeidenswert – und werden daher auch gemieden (Geimer 2006). Das Zuschlagen des vorliegenden Bandes ist der einfachste Weg, mit entsprechend aufkeimenden Gefühlsregungen umzugehen. Andererseits gibt aus soziologischer Sicht gerade das Verstörende einen Blick auf Quellen der Unlust frei, die außerhalb des Normalitätsrasters liegen und die just deshalb ein gewissermaßen ›deviantes‹ Image genießen. Das Verstörende ist das, worauf man erzieherisch und sozialisatorisch nur unzureichend vorbereitet und wovon man nur mäßig abgeschirmt wird. Es ist wiederum ein Bestechendes, das man zuschreibt, obwohl es schon da ist. Seine Erforschung weitert das Verständnis für die Gesellschaft. Und wie wir oben zu argumentieren versucht haben, liegt Bildern, die schmerzen, ein spezifischer ›Wert‹ just deshalb inne, weil sie schmerzhaft anzuschauen sind.

Sterbeprozesse und tote Körper sind diesbezüglich bemerkenswerte Beispiele für problematische, für manche(n) wohl geradezu ›feindselige‹ Abläufe bzw. Materialitäten, weil sie außeralltäglich wirken, ohne es zu sein. Alleine in Deutschland stirbt in der jährlichen Bilanz ungefähr ein Prozent der Bevölkerung. Jeder 100. Mensch, der das Kalenderjahr lebendig begonnen hat, wird es am Ende hinsichtlich seiner körperlichen Verfasstheit als Leiche beenden, wenn nicht in der amorphen Form der Kremationsasche. Als soziale Akteure wird dieses eine Prozent der Bevölkerung nach dem je individuellen Tod körperlich nicht mehr anwesend sein, denn die Leiche interagiert nicht – sie ist

allenfalls das passive Objekt der von außen kommenden normativen Steuerungen und etwaiger Zuschreibungen. Mit der verstorbenen Person hat das leblose Körperding aus interaktionistischer Sicht kaum mehr etwas zu tun, wenngleich der tote Körper dem eben noch lebendigen Menschen im Anschluss an den Todesaugenblick in vielen Fällen fast unverändert ähnelt (Benkel 2023). Die fotografierte Leiche ist also im Moment ihrer Ablichtung allenfalls ein gewesener Mensch. Da er mit Krankheit und Zerfall assoziierbar ist, ist der tote Körper zugleich ein potenzieller Ekelfaktor. Bildmaterial aus dem postmortalen Stadium, das die entsprechenden Auflösungserscheinungen einfängt, zeigt ungeschönt – denn wie ließe sich das schön? –, wie es aussieht, wenn ein Mensch abtritt und sein ehemaliger, noch vorhandener Körper der Menschhaftigkeit verlustig geht. Der darin enthaltene Subtext ist eine Vorwarnung an die Betrachter*innen, dass es einem selbst früher oder später nicht anders ergehen wird (vgl. Meitzler 2022: 132): Der lebendige Leib wird zu einem verfallenden Körpergebilde werden.

Generell schweben Bilder nicht über den Kontexten. Die Fotografie eines offenkundig durch Kriegsverbrechen umgekommenen Menschen mag nochmals dramatischer wirken als das Bild einer an ›Altersschwäche‹ im Schlaf verstorbenen Person, und dennoch ist die Publikation des ersteren – im Rahmen der angedeuteten Abbildungsdirektiven – fraglos von größerem öffentlichem Interesse als die Berichterstattung des letztgenannten Beispiels. Die Toten in der Ukraine, um diesen naheliegenden Fall nochmals aufzugreifen, zeigen im Bildformat über ihr eigenes Sterben hinaus auf einen größeren, (welt-)politisch und politisch-moralisch relevanten Sinnzusammenhang. Dem liegt eine symbolische Qualität zugrunde, die der private Abschiedsschnappschuss für gewöhnlich nicht aufweist. Das gesellschaftlich bedeutsame Sterben ist nicht das Sterben im erwartbaren Rahmen, sondern das Sterben, das die Erwartungen nachdrücklich in Frage stellt.

Um konkret auf eines unserer Bildbeispiele einzugehen (siehe unten Abb. 6): Dem Bild einer unbedeckten, ihrer Körperintegrität beraubten Leiche, die für kurze Zeit auf dem Obduktionstisch liegt, bevor sie wieder zugehüllt, angezogen und eingesargt wird, geht diese symbolische Qualität zunächst ab. Auch hier wurde gestorben, der Sterbeprozess aber scheint vom Bildresultat wie abgetrennt zu sein. Das Bild unterbreitet gänzlich andere, vermeintlich unpolitische und außermoralische Sinnangebote. Man kann darin Einsichten in die Realität des Obduktionswesens oder in die ›Thanatografie‹ eines toten Körpers gewinnen, wenn der eigene Blick entsprechend justiert wird. Andererseits spricht die Entblößung (die hier insofern verdoppelt ins Bild gelangt, als nicht nur die Haut zu sehen ist, sondern sogar das ›Darunter‹) noch für andere Lesarten. Man könnte erneut von einer »Pornografie des Todes« (dazu

auch Weber 2010) sprechen, die allerdings das pornotopische Merkmal des Begehrens vermissen lässt. Oder man könnte das Bild mit einem gender-informierten Blick interpretieren (siehe dazu Andrijasevic 2007 und Zengin 2019). Eine Fokussierung just der Geschlechtermerkmale würde da, wo sie stattfände, eine körperlogische Paradoxie ausbuchstabieren, denn tote Körper sind eben keine Geschlechterkörper mehr. Auf sie können postmortal bestimmte Gender-Aspekte oktroyiert werden (Coenen 2021b), sie lassen sich aber zumindest nicht mehr sexualisieren, jedenfalls nicht außerhalb abwegiger nekrophiler Vereinnahmungen (Rosman/Resnick 1989). Ein entsprechendes ›Umdenken‹ toter Körper gelingt nur da, wo das Totsein zum randständigen, jedenfalls weniger relevanten Faktor deklariert wird, dem eine vom Leben ins Nicht-Leben ragende Kontinuität der Geschlechteridentität vorgelagert ist. In gesellschaftlicher Hinsicht ist der Transfer ins Leblose jedoch gewichtiger und alltagsumbrechender als alles andere, was Körpern abgelesen oder von ihnen bewerkstelligt werden kann.

Solche symbolischen Kategorien transzendieren das individuelle Körperchicksal der (hier ohnehin gesichtslosen) individuellen Leiche nur scheinbar. Der tote Körper kann nicht ›unsituieret‹ erfahren oder gar aufgezeichnet werden. Jede Annäherung findet in einem Sinnzusammenhang statt, der die Intention dieser Annäherung mit der Deutung der Situation(en) verknüpft. Zentral ist überdies der Kontext der Veröffentlichung. Die Bildbetrachtung bezieht den Rahmen ihrer Präsentation in das Bild mit ein, schließlich gibt es keine ›absoluten‹ Ansichten eines *Bildes an sich*. Auf den angesprochenen Internetseiten mit voyeuristischem Appeal, die absichtsvoll schockierende Foto- und Videografien aneinanderreihen und damit ein emergentes Kaleidoskop der Schrecknisse aufführen, wären die nachfolgend dargestellten Fotografien – mit gewissen Einschränkungen – durchaus vorstellbare Inhalte. Auf den Seiten einer wissenschaftlichen Fachpublikation und damit in einem völlig anders gearteten Rahmen evozieren sie vermutlich andere Assoziationen. Es wäre fahrlässige Hermeneutik, beide Präsentationsformen bruchlos gleich zu setzen.

Geht es darum, das »Leiden anderer [zu] betrachten« (Sontag 2005), so kann dies nicht unabhängig vom Modus des Betrachtens betrieben werden – und auch nicht unabhängig vom Standpunkt derer, die betrachten. Und genau genommen, müsste eigentlich auch recherchiert werden, was Leid überhaupt zum Leiden macht. Ist das Bild einer verstorbenen Person leidvoll? Ist es nochmals leidvoller, wenn die abgelichtete Person sich just im Prozess des Versterbens befindet? Und wären somit die Leiden der Betrachter*innen nochmals größer, wenn die Szenerie ganz zu Beginn einer Passage angefertigt worden

wäre, an deren Ende der Tod steht?¹³ So kann man die *causes célèbres*, auf die wir uns hier partiell beziehen, durchaus deuten. Das Schlimmste ist demnach nicht, dass ein Junge im Mittelmeer ertrunken, dass Zivilist*innen hingerichtet und dass ein Kleinkrimineller zum Opfer einer polizeilich geschützten Tötungsaktion wird. Das Schlimmste ist die Einbettung der korrespondierenden Bilder in das – für die Rezipient*innen – kognitiv erzeugte Lebensweltkonzept, das man den Opfern zuweist. Schmerzhaft ist folglich nicht der Anblick einer Leiche an sich, sondern die Kenntnis über die gewaltsamen, ›unnatürlichen‹, als hochproblematisch angesehenen Umstände, die einen Menschen in diese Situation gebracht haben, aus der er nicht mehr lebendig herausgekommen ist.

Beispielbilder

Aus der unendlichen Fülle an möglichen Bildbeispielen verzichten wir aus platzökonomischen wie auch aus argumentativen Gründen auf bestimmte, prinzipiell passende Viskurse (wie etwa Fehlgeburten, Massengräber, KZ-Tote, Leichen auf dem elektrischen Stuhl, aber auch Tierkadaver und viele mehr). Vor allem verzichten wir auf die visuelle Wiedergabe der wohl häufigsten Sichtbarkeit des Todes, nämlich des zumindest für Mediziner*innen nicht untypischen Anblicks ›alltäglicher‹ Todesopfer von Herzinfarkten und Krebserkrankungen. (Ob diese Großgruppe auch das Reservoir der meisten *Abbildungen* verstorbener Körper bildet, muss ungeklärt bleiben – wir sind jedoch skeptisch.)

Eine Auswahl wie die nachfolgende läuft stets Gefahr, einem thanatologischen *bias* zum Opfer zu fallen. Aus unserem eingeübten Umgang mit Bildern

13 Der Zusammenhang lässt sich anhand eines kurzen Ausflugs in die filmische Fiktionalität plausibel machen. In *Irreversibel* (Frankreich 2002, Gaspar Noé) wird ein fürchterliches Ereignis rückwärts erzählt, d. h. die Handlung wird in kurzen, mehrminütigen Szenen vorgebracht, die aneinandergereiht das Geschehen von seinem Ende zu seinem Anfang hin darstellen. Kern des Films ist eine brutale Vergewaltigungsszene, die den Partner und einen Freund des Opfers auf die Suche nach dem Täter schicken, welchen sie – zu Beginn des Films, also am Ende der Handlung – nur scheinbar finden und gewaltsam bestrafen. In die andere Richtung, zum Ende des Films hin und damit an den Anfang der Handlung, wird die Liebesbeziehung vorgestellt, die das spätere Opfer und den späteren (Rache-) Täter verbindet – es ist eine harmonische, leidenschaftliche Bindung, die klischeehaft, ja unspektakulär wirkt, betrachtet man sie in der chronologischen Reihenfolge (was die DVD des Films ermöglicht). Das ›Leiden der anderen‹ ist tatsächlich da am dramatischsten und für die Zuschauer*innen am greifbarsten, wo es um ein Geschehen geht, dessen weiterer Verlauf schicksalhaft schon vorgesehen ist. Allerdings lässt die nihilistische Vision, die dieser Film entfaltet, es nicht zu, an irgendeinem Handlungspunkt von einem Abschwächen der Leidensbezeugung zu sprechen: Das Leid ist hier, anders als im wirklichen Leben, schon aufgrund der zeitlichen Einrichtung permanent. Vor dem Abschluss des Films erscheint der Schriftzug: »Le temps détruit tout.«

im Umkreis von Sterben, Tod und Trauer heraus betrachten wir das korrespondierende Material vermutlich anders als Uneingeweihte. Der vorliegende Publikationsrahmen entschärft das Problem dadurch, dass er die Fachspezifik unserer Darstellung unterstreicht. In den mitgelieferten Beschreibungen gehen wir außerdem, wiederum in viskursiver Absicht, auf Wissen ein, das unabhängig von der thanatosoziologischen Perspektive für das Verständnis der Fotografien relevant ist.

Die meisten der nachfolgenden Abbildungen sind weithin bekannt – entweder als konkretes Motiv oder wenigstens als bildbehaftetes Ereignis und darauf beruhender Diskurs. Da wir an dieser Stelle das gefilmte, fotografierte oder sonst wie in ›datenhafte Form‹ gebrachte Geschehen per se als krisenhaftes und daher für die Forschungspraxis problematisches Datum verstehen (und überdies voraussetzen, dass diese Perspektive weitgehend unbestritten sein dürfte), erübrigt es sich, im Sinne einer womöglich ›nachhaltigeren‹ Auswahl auf Material zu verweisen, bei dem sich jedwede Abbildung aus evidenten Gründen verbietet (etwa auf Aufzeichnungen sexualisierter Gewalttaten, Kinderpornografie und dergleichen). Wir möchten uns an dieser Stelle auch nicht an wissenschaftsmoralischen Abwägungen darüber beteiligen, wo die Grenze zwischen dem Zeigbaren, dem Nichtdarstellbaren, dem Verbotenen, dem Unerträglichen usw. jeweils angesichts unterschiedlichen diskursiven oder eben bildlichen Materials konkret zu liegen hat. Dessen ungeachtet erlauben wir uns aber ein Resümee zum forschungspraktischen Nutzen unserer empirischen Arbeitsweise.

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Aus forschungsethischer Sicht können Fragen nach den Demarkationslinien des Zumutbaren untersuchungsspezifisch überaus wichtig sein. Sie können ihrerseits im Hinblick auf die juristischen, moralischen und auf andere Implikationen fruchtbar differenziert werden. Bekanntlich können Daten als »offending« gelesen und damit als machtvoll verstanden werden (Kruse 2018), deren Reproduktion und Entfaltung auf keiner anderen als einer bloß subjektiven Einstufung unerträglich ist, derweil es umgekehrt ›harmloses‹ Material gibt, das aber nur bedingt thematisiert werden kann (etwa aus datenschutz- oder anderen rechtlichen Gründen; Specht-Riemenschneider/Eickhoff/Volpers 2019). Die anstrengende und oft vergebliche Suche nach Konsens in der Zumutbarkeitsbewertung ist *auch* eines jener Elemente, das die entsprechenden Bilder ›schwierig‹ macht.

Das Aushalten solcher Daten kennt viele Dimensionen – übrigens auch eine pädagogische, die sich etwa in der schulischen Auseinandersetzung mit (beschriebenen oder gezeigten) Szenen des nationalsozialistischen Terrors gegen Männer, Frauen und Kinder offenbart. Viele dürften just hier, in Darstellungen wie der Dokumentation *Nacht und Nebel* (Frankreich 1956, Alain

Resnais), erste nicht-intendierte, also nicht etwa im Horrorfilm-Konsum wurzelnde Erfahrungen mit schmerzhaften Bildern gemacht haben (siehe Knoch 2003). Es wäre eine eigene Untersuchung wert, zu klären, in welchem Verhältnis ›historisierende‹ Daten zu tagesaktuellen Nachrichtenbildern stehen und ob die psychologischen Wirkungen andere sind, wenn das wahrgenommene Geschehen sich in der jüngsten Vergangenheit (der Beinahe-noch-Gegenwart) abspielt und nicht bereits in der fernen Vergangenheit beendet wurde.

Die in Mode gekommene Strategie der ›Trigger-Warnung‹ dürfte in einem Publikationsrahmen, der ausdrücklich Tod und Bild verbindet, obsolet sein. Sie erfüllt da, wo es sie gibt, aber noch eine zweite Funktion – die der Erzeugung einer unterschweligen Attraktion – und weist überdies mindestens eine dritte Dimension auf, die mehr als nur eine phänomenologische Umschreibung ist. Formulierungen wie »Some viewers may find the following images disturbing« (Lenette/Miscovic 2018) geben vor, welche Lesart wenn nicht zwingend, so doch naheliegend ist, weil entsprechende Sinndeutungen gesellschaftlich dominieren. Die Warnung korrespondiert als ›alarmierender Text‹ mit der Wucht, mit der Bilder wie die nachfolgenden wirken bzw. wenigstens bei der ersten Auseinandersetzung wirken können.



Abb. 1: Bildrechte: Nilüfer Demir/AFP

Abbildung 1. Das »vielfach als unerträglich und unzumutbar empfundene Bild« (Raab 2019: 313) datiert vom 2. September 2015 und zeigt den zweijährigen syrischen Jungen Alan Kurdi, dessen Leichnam an der türkischen Mittelmeerküste in der Nähe von Bodrum angespült wurde. Der Junge war gemeinsam mit seiner Familie vor dem syrischen Bürgerkrieg geflüchtet. Als das Schlepperboot auf dem Weg nach Griechenland verunglückte, ertrank er zusammen mit seinem Bruder, seiner Mutter und neun weiteren Personen. Die Aufnahmen des toten Kindes breiteten sich rasch in den öffentlichen Print-

und digitalen Medien aus; nicht zuletzt wegen ihres emotionalisierenden Charakters erhielten sie weltweit Aufmerksamkeit und avancierten zum Sinnbild der europäischen Flüchtlingskrise.¹⁴ Zugleich entbrannte eine medienethische Diskussion über die Zeigbarkeit und politische Notwendigkeit solcher Bilder (Maxwill 2015). Dass es sich um eine Leiche handelt, wird aus dem Bild selbst nicht unmittelbar evident; es ist überdies vielmehr Teil des massenmedial verfügbar gemachten Wissens um die näheren Umstände, die dem Foto hinzugefügt werden können, ja müssen. Nicht alleine die Todesumstände und die Abbildung eines toten Körpers machen das Foto zu einem schmerzhaften Datum, sondern vor allem der Umstand, dass hier ein Kleinkind unter tragischen Bedingungen verstorben ist. In Zeiten, in denen das Lebensende meist erst im höheren Alter erreicht wird, erscheinen vorzeitige Tode im frühen Kindesalter (Halling/Fehleemann/Vögele 2009), noch dazu im Kontext einer hier gegebenen abstrakten ›Gewalt‹, umso dramatischer. Bilder wie dieses verleihen der ohnehin bestehenden und umfangreich diskutierten, somit aber auch beklagten Tragödie von Krieg und Vertreibung eine greifbare Gestalt. Gerade Einzelschicksale sind in dieser Hinsicht auf paradoxe Weise konstitutiv (Breckner 2018), denn sie transportieren eine Art ikonisches Potenzial.¹⁵ Wie im Fall von Alan Kurdi nachgewiesen wurde (Vis/Goriunova 2015), können entsprechende Bilder zwar Diskurse beeinflussen und Einstellungsänderungen motivieren – wie eben bezüglich der Flüchtlingskrise –, entgegen der ihnen

14 Von dem toten Jungen am türkischen Strand existieren mehrere Bilder, die seinen Körper aus verschiedenen Perspektiven zeigen. Im Unterschied zu einigen anderen, inzwischen kaum mehr öffentlich zugänglichen Aufnahmen, auf denen Alan Kurdis Gesicht (unverpixelt) zu sehen ist, zeigt das vorliegende Foto lediglich die Hinteransicht. Zwar lässt es an sich keine Identifizierbarkeit zu; da der Name bekannt gemacht wurde und im Internet zudem einige Lebendaufnahmen zirkulieren, die einen Abgleich provozieren, kann jedoch von Anonymität nicht die Rede sein. Auf diese Weise erhält ein von Vielen erlittenes Schicksal einen Namen – wenn auch nicht unbedingt ein Gesicht. Zu den Effekten dieser (gerade auch namentlichen) Bekanntheit gehört, dass die in Regensburg ansässige Seenotrettungsorganisation *Sea-Eye* ein Rettungsschiff nach Alan Kurdi benannt hat. Weiterführend: Lisitano 2017.

15 Vgl. hierzu das 1972 zum Pressefoto des Jahres gewählte Bild des von Napalm verbrannten Mädchens Kim Phúc während des Vietnam-Krieges (Paul 2005; ders. 2008). Das Motiv ist heute auch ohne konkrete Visualisierung bekannt, weil es sich kulturell verankert hat und hinreichend oft reproduziert wurde. Abbildungen davon wurden allerdings 2016 von der Seite Facebook verbannt, weil Bilder von unbedeckten Kindern dort pauschal unzulässig seien; der erwartbare Gegenwind in Form eines Shitstorms blieb nicht aus. Die Kritik an der Zensurmaßnahme stellte darauf ab, dass »by far the most iconic documentary photography from the Vietnam war« (Hansen 2016) nicht unter ein automatisiertes Bildregime fallen dürfe. Wie in vielen anderen Beispielfällen, die sich als quasi-ikonische Abbildungen im polit-moralischen Diskurs etabliert haben, ist das Foto dieses Mädchens durch ein dialektisches Verhältnis von Schrecknis und Aufrüttelung geprägt. Dies könnte langfristig auch für das Bild von Alan Kurdi gelten.

zugeschriebenen Wirkmacht fällt zumindest ihr politischer Einfluss langfristig jedoch eher gering aus (vgl. Fromm 2018: 272, anders aber Schicha 2021: 233; generell auch Dietz/Kreckel 2022).

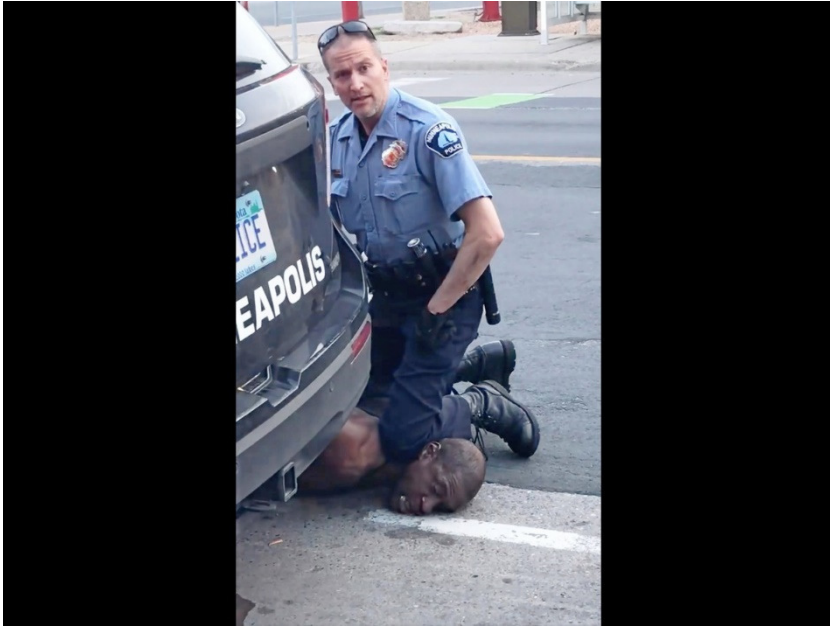


Abb. 2: Bildrechte: Darnella Frazier/AP/DPA

Abbildung 2. Bei der vorliegenden Abbildung handelt es sich um den Screenshot aus einem Video, das am 25. Mai 2020 in Minneapolis (Minnesota) entstanden ist. Zu sehen ist die Tötung des Afroamerikaners George Floyd durch den Polizeibeamten Derek Chauvin. Letzterer kniete fast zehn Minuten lang auf dem Hals des am Boden liegenden George Floyd, der mehrfach zu verstehen gab, keine Luft zu bekommen und schließlich erstickte. Auch wenn es derartige Formen von tödlicher Polizeigewalt schon vorher (und seither wieder) gegeben hat, erhielt diese Szene herausragende Aufmerksamkeit. Der Vorgang wurde von einer Zeugin gefilmt, die das Video noch am selben Tag auf ihrer Facebook-Seite veröffentlichte, von wo aus es sich binnen kürzester Zeit verbreitete. Die dokumentierten Ereignisse gerieten auf diese Weise in den Fokus der massenmedialen Berichterstattung und wurden zum Ausgangspunkt weltweiter Proteste gegen Polizeigewalt und Rassismus. Zugleich bewirkten sie die Inhaftierung und sukzessive Verurteilung Chauvins zu mehr als 20 Jahren Haft sowie die Suspendierung und Anklage dreier seiner Kollegen, die dem Geschehen beiwohnten, ohne einzugreifen.

Hier wird nicht ein toter oder verletzter Körper gezeigt, sondern der Vorgang der Gewaltzufügung bis in die letzte, wie man nachträglich weiß: bis in eine tödliche Konsequenz hinein. Die Bewegtbilder lassen Betrachter*innen zu Zeug*innen eines prinzipiell aufhaltbaren Ablaufs werden; der Schrecken liegt weniger in der *ex post facto*-Betrachtung als im ›werdenden Geschehen‹, das im Video – anders als im Standbild – ansichtig wird.¹⁶ Durch seine Aufzeichnung, schreibt Barthes, wird ein Ereignis beweiskräftig. Es ist »das, was gewesen ist« (Barthes 1989: 95), und dies ist nunmehr wesentlich *unveränderlich*: »[E]s ist dagewesen und gleichwohl auf der Stelle abgesondert worden; es ist ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und war doch bereits abgeschieden.« (Ebd.: 87) Denn als Bild ist das, was passiert ist, dessen Beweis und zugleich etwas Eigenes. Das gilt für die Evidenz der Foto-, aber auch der Videografie. In einer zeitgemäßen Wendung drückt das Postulat eher den Faktizitäts- als den Absonderungscharakter der Aufzeichnung aus: »Pics, or it didn't happen« (Schrag 2015). Es ist fraglich, ob die Tötung von George Floyd eine ebenso große Aufmerksamkeit erlangt hätte, wenn sie ohne audiovisuelle Repräsentation geblieben und allein in sprachtextlicher Form über sie berichtet worden wäre.

Bei Floyd wurde weit weniger intensiv als bei Kurdi darüber diskutiert, ob man das Material in der Öffentlichkeit zeigen solle/dürfe/müsse oder nicht. Eine Rolle dürfte spielen, dass hier Erwachsene gezeigt werden. Floyds Körper ist in den Bildern, die das Video konstituieren, gefährdet, aber (noch) nicht tot; wer diese Lage mit dem Wissen von heute betrachtet, weiß aber um den Kontext, um die Folgen und um das somit dokumentierte Unrecht. Schmerzhaft ist, dass eine Fatalitätsspirale sichtbar wird. Wie Susan Sontag (2005: 18) schreibt, sind Bilder der Gewalt »nur sichtbar, nicht riechbar, hörbar, tastbar, fühlbar«. Zumindest in der Bewegtbildaufnahme werden einige der sinnlichen Dimensionen, die dem Foto abgehen, aber doch greifbar. Dies rückt das Geschehen selbst in den Vordergrund – und nicht so sehr dessen bedauerliches Resultat. Es zeigt sich hier, dass die ›Wiedergabedauer‹ eines verstörend-problematischen Aufzeichnungsinhaltes entscheidend zu seiner Einstufung beiträgt. Das Foto gibt einen Sekundenbruchteil wieder, dessen genaue Terminierung nicht zählt, wenn das Gezeigte ›endgültig‹ ist (wie bei Kurdi als Leiche). Das Video könnte umso schmerzlicher sein, je umfassender es qua seiner immanenten ›Abbildungsstringenz‹ den Umbruch scheinbar ›normaler‹, geordneter Verhältnisse zeigt. Fotos wiederum lassen der Imagination mehr Platz: Man kann sich subjektiv ausmalen, was der Aufzeichnung vorausgegangen

16 »Töten ist in seiner Dimension eines gewalttätigen Handlungsvollzugs, der die Zeitlichkeit des Lebensprozesses durchschneidet, bildhaft nicht darstellbar, es sei denn filmisch.« (Schuhmacher-Chilla 2011: 276)

und nach ihr geschehen sein mag. Die Leistung der Vorstellungskraft beseitigt die faktische Unklarheit jedoch nicht; sie kann, im Gegenteil, das Unbehagen am Bildanblick noch erheblich verschärfen.



Abb. 3: Bildrechte: Aris Messinis/AFP

Abbildung 3. Dieses im April 2022 in Kyiv entstandene Foto zeigt die bedeckten Leichen von fünf ukrainischen Zivilisten, die im Zuge des seit Ende Februar desselben Jahres andauernden russischen Angriffskriegs getötet wurden. Die verheerenden Folgen von Kriegen und bewaffneten Konflikten sind von Journalist*innen, aber auch von nicht-journalistischen Augenzeug*innen bereits unzählige Male dokumentiert worden (Becker 2016; O’Loughlin 2011; Paul 2004; Taylor 1998). Kriegsberichterstattung umfasst Leid und Zerstörung in unzähligen Varianten und dokumentiert deren Sichtbarkeit in Form von Leichen, aber auch verletzten Körpern, Blutlachen, zerbombten Hausfassaden, vernichteten Lebensräumen oder schmerzverzerrten, weinenden Gesichtern. Auf dem vorliegenden Bild sind die Körper der Verstorbenen zwar als solche zu erkennen, durch ihre Verhüllung aber fehlt die radikale Evidenz des Totseins, die ansonsten den Gesichtern abgelesen werden könnte (dies ist so auch bei Kurdi der Fall). Die Abdeckung der Körper schiebt just dieses Nicht-Sichtbare andererseits in den Fokus und repräsentiert es als unbeantwortete Frage. Überdies gewährt das Foto keine näheren Einblicke in etwaige Verwundungen und macht die Toten auch nicht identifizierbar. Dennoch trägt auch dieses Bild ein gewisses Emotionalisierungspotenzial in sich, denn es forciert gleichermaßen Anteilnahme wie Neugier. Das genaue ›Wissen-Wollen‹ lässt sich in Kontexten wie diesem wohl nie vollständig von einem gewissen Voyeurismus des

Schreckens und des Schmerzes abtrennen, der von den oben angesprochenen Online-Angeboten unverhüllt bedient wird.

Die Kriegsfotografie gibt es schon so lange wie die fotografische Technik (Daniel 2006; Fabian/Adam 1983). Ebenso lange wird über das Für und Wider debattiert, Bilder von verwundeten, gequälten, getöteten bzw. entstellten Körpern gezielt für ein breites Publikum anzufertigen (Bangert 2014). Die visuelle Dokumentation der Kriegsverbrechen in der Ukraine (wie auch bereits an anderen Orten) erreicht gegenwärtig insofern eine neue Dimension, als sich die technischen Möglichkeiten der Bildentstehung und insbesondere -verbreitung stark erweitert haben (Autenrieth 2019; Schreiber 2020). Dass gegenwärtig so viel fotografiert wird wie nie zuvor und dass vor allem *Bildverteilung* üblich geworden ist (u. a. mit der Folge »verteilte[r] Zeugenschaft«; Gerling/Holschbach/Löffler 2018: 161), gilt auch für die Bilder des Krieges (siehe wiederum für das Beispiel Vietnam: Griffin 2010; Klein 2008). Sie werden, wie gesagt, nicht mehr nur von Journalist*innen aufgenommen (Allan/Zelizer 2004), sondern entstehen ebenso innerhalb der Zivilbevölkerung und werden über das Internet einer diffusen Öffentlichkeit zugänglich gemacht, die die zentrale Differenz – Betroffensein vs. Nichtbetroffenheit – auf eine eingegrenzte, aber über die sinnliche visuelle Dimension verlaufende Weise ein wenig relativiert.



Abb. 4: Bildrechte: Reuters

Abbildung 4. Hier liegt eine ›direktere‹ Darstellung eines ähnlichen Vorgangs vor. Die Aufnahme entstand im Mai 1993 in Sarajevo und zeigt einen Passanten, der während der Belagerung der Hauptstadt von Bosnien-Herzegowina von der Kugel eines mutmaßlich serbischen Scharfschützen getötet wurde. Es handelt sich um eine Fotografie, die die Dynamik des Geschehens und die Bewegungsabläufe des Nebenmannes plastisch einfängt. Zu sehen ist einerseits das Resultat einer (auch hier: völkerrechtswidrigen) Kriegsgewalttat; der Fokus liegt aber nur bedingt auf der Leiche, wie bei Kurdi und dem Bild aus Kyiv. Gefahr und Tod schweben im Moment der Aufnahme für alle Beteiligten weiterhin in der Luft. Das Chaos der durchbrochenen Ordnung wird in diesem Foto auch ohne Hintergrundwissen greifbar. Macht man sich bewusst, dass die Belagerung Sarajevos beinahe vier Jahre (1992 bis 1996) andauerte, so könnte man mutmaßen, dass der Ausnahmezustand und die permanente Bedrohung durch Scharfschützen in den umliegenden Bergen sich bei den Betroffenen zu einem ›außerplanmäßigen Wissenstatbestand‹ verdichtet haben. Entsprechende Anpassungen der Lebensführung sind unvermeidlich, zumal im Angesicht einer Bedrohung, bei der das *Bewahren* des Lebens plötzlich zu einer bewussten Aufgabe wird.¹⁷ Gleichwohl ist Tötungsgewalt nicht, auch nicht im Kriegszusammenhang, als gesellschaftliche Binnennormalität vollständig etablierbar. Und ohnehin sind es die Bilder dieser Gewalt nicht, denn sie wirken auch ohne Zusatzinformationen und über ihren Entstehungszusammenhang hinaus erschreckend, ja überwältigend.

Genau das könnte die Verantwortlichen hinter diesen (Kriegs-)Verbrechen angestachelt haben. Zu wissen, dass Fotos ihrer Taten sehr wahrscheinlich publik werden, verleiht ihnen die Macht, nicht nur durch das Töten, sondern auch durch die Dokumentation des Tötens (die andere übernehmen) Schrecken zu verbreiten. Im weitesten Sinne ist dies vergleichbar mit den Aufnahmen von Lynchjustizmorden in den USA, auf denen häufig die (maskierten) Täter selbst posieren (Reinhardt 2012). Die Bilder können als Anklagen, aber auch als Transportmedien einer Bedrohungsbotschaft gelesen werden.

17 Über die Belagerung Sarajevos schreibt Ivana Maček (2009: 34): »When our civilian expectations of life are shattered by war, we search for ways to organize our shocking encounters with violence. However, even the most convincing explanations of ›whose fault it is‹ and ›which side is mine‹ are seldom long-lived in a war zone, as none of the warring sides provide protection and justice. When social institutions dissolve and meanings disappear, we use the full array of our cultural resources and inventiveness in order to make sense of our wartime existence.« Eine eindringliche dokumentarische Darstellung liefert der Film *Wundbrand – Sarajevo, 17 Tage im August* (Deutschland 1994, Didi Danquart).



Abb. 5: Bildrechte: Patrik Budenz

Abbildung 5. Dieses Beispiel entstammt keiner journalistischen Quelle, sondern ist von einem nicht für die Presse tätigen Fotografen im Rahmen eines fotoästhetischen Projekts angefertigt worden. Es zeigt einen toten Körper, der gewissermaßen »wider Willen« anonymisiert ist: Die Person starb im Rahmen eines Tötungsdeliktes, der Körper wurde vom Täter zerstückelt (dazu generell Wirth/Schmeling 2017). Bilder wie dieses werden in ihrer Drastik, anders als im regulären Foto- und Videojournalismus, üblicherweise nicht für ein großes

Publikum aufbereitet, denn ihnen wird ein immanenter Erkenntnismehrwert abgesprochen. Sie scheinen, als eher widerwärtiges oder befremdliches Detail, einer Fallberichterstattung nichts Wesentliches hinzuzufügen. Daher finden solche Motive allenfalls im Bereich der kriminalistischen Tatortfotografie (Häusler/Henschen 2014) und der rechtsmedizinischen Spurensicherung (und Ausbildung) einen Platz. Manchmal werden sie außerdem als Beweisstücke in Gerichtsverfahren verwendet. Der Anblick des Torsos könnte an die erwähnte spezifische Ästhetik des Splatter-Films erinnern, jedoch ist die Wirklichkeit (die des Körpers wie auch die des Bildes) etwas anders gestaltet als die massenmediale Imagination. Die angesprochene Verbreitung von ›Schockbildern‹ über das Internet löst diese Differenz möglicherweise mehr und mehr auf; der echte und der fiktionale Leichnam könnten sich auf visueller Ebene annähern, was sowohl den erfundenen Bildern mehr Schrecken verleihen als auch den Verstärkungsgrad der ›realistischen‹ Fotos verringern dürfte.



Abb. 6: Bildrechte: Projektarchiv Benkel/Meitzler



Abb. 7: Bildrechte: Projektarchiv Benkel/Meitzler

Abbildungen 6 und 7. Diese beiden Fotos sind im Kontext ethnografischer Arbeiten zum Obduktionswesen entstanden. Zu sehen ist zum einen ein Frauenkörper kurz nach der Öffnung von Thorax, Bauch- bzw. Beckenhöhle mit dem Skalpell und nach der sukzessiven Organentnahme. Das andere Bild zeigt den Kopf eines verstorbenen Mannes, dessen Schädeldecke freigelegt und aufgesägt worden ist, damit das Gehirn zur weiteren Untersuchung aus dem Kopfinneren herausgelöst werden kann. Für beruflich Unbeteiligte stellen solche Anblicke einen radikalen Bruch mit den vertrauten Sehgewohnheiten ihres Alltags dar. Es gehört, wie bereits angesprochen, zu den kulturellen Selbstverständlichkeiten westlich-moderner Gesellschaften, dass tote Körper in unverzerrter Deutlichkeit üblicherweise keine legitime Sichtbarkeit genießen (vgl. Benkel/Meitzler 2013: 17ff.; Meitzler 2017: 114ff.). Die Begegnung mit ihnen ist im Zuge des sozialen Wandels im Laufe von Jahrhunderten zu einer seltenen biografischen Erfahrung geworden, folglich haftet einem Körper, der nicht lediglich tot, sondern obendrein nackt und noch dazu aufgeschnitten ist, ein hohes Befremdungs- und Tabuisierungspotenzial an (vgl. Meitzler 2018: 125). Entsprechende Bilder wirken brachial und (auf Außenstehende) durchaus beängstigend – obwohl den Bildern (bzw. den Körpern) die Assoziation hin zu Gewalt und Schmerz fehlt. An kaum einem anderen Ort dürften Leichen eine solche ›Expressivität‹, d. h. eine derart klare Fokussierung als ›Objekt‹ einer buchstäblich sezierenden Betrachtung erhalten wie auf dem Obduktionstisch.

Dieser Umstand legt, wir haben dies bereits angedeutet, eine gewisse Verbindung zur Pornografie nahe, denn auch dort »geht es um radikale Entbergung, um über das Medium des Körpers erzeugte Extreme, und um hochspezifische Ästhetisierungen. Diese speisen sich aus der Außeralltäglichkeit des Sujets und nehmen die konkret drapierten, inszenierten bzw. arrangierten Körper als Reservoir eines Einblicks in irrealen Situationen« (Benkel 2018b: 900).

Nun ist die Arbeit mit visuellen Methoden, wie gesagt, ein legitimes Mittel der sozialwissenschaftlichen Erkenntnisproduktion, und dies gilt zwingend auch für die Publikation dieses Materials. Anders als bei den vorherigen Beispielen, die überwiegend journalistisch gerahmt sind bzw. sich unschwer als bedeutsame, die ›Wirklichkeit‹ aufzeigende visuelle Daten interpretieren lassen (einmal abgesehen von den altbekannten Schwierigkeiten, die gerade der Anspruch der Wiedergabe von ›Realität‹ per se impliziert; Bergmann 1985), geht es hier allerdings um einen Beitrag zur Wissenschaft. Die Abbildung erfüllt den (Selbst-)Zweck, wissenschaftlich aufzuzeigen, was wissenschaftlich betrachtet werden kann. Dieses Betrachtete aber wird betrachtet, weil es untypisch und weil es verstörend ist. Die (hier:) ethnografisch justierte Kamera imitiert nicht den fachmedizinischen Blick, sondern produziert bildhafte Beweisstücke für ein hochspezifisches Setting, welche aus guten Gründen ansonsten nicht (jedenfalls nicht auf diese Weise und mit dieser Intention) gesammelt werden. Die Bildherstellung wiederum impliziert, dass Bilder den Ort, an dem sie entstanden sind, verlassen. Dies bedeutet im vorliegenden Fall, dass sie den Kreis der Eingeweihten, die solche Ansichten gewohnt sind, überschreiten und in andere Bild- und Wissenskontexte eindringen (können). Daraus ließe sich in einer forschungs- bzw. publikationsethischen Wendung überlegen, ob hier die untersuchten Feldakteure¹⁸ sowie potenzielle Rezipient*innen der Daten vor diesen zu ›schützen‹ seien. Weiterführend kann diskutiert werden, inwiefern entsprechende Bilder als ›Festschreibungen‹ und damit als Faktizitäts-

18 Zwar handelt es sich bei den Verstorbenen auf dem Obduktionstisch nicht um Akteure im klassischen Sinne der Feldforschung. Sie sind die zwischen Subjekt und Objekt changierenden ›Szeneriebestandteile‹ in der klinischen Pathologie (bzw. in der Rechtsmedizin). Sie werden anonym behandelt, zugleich aber – ob nun mit oder ohne den Einbezug von Bilderzeugungen – ohne vorherige Einverständniserklärung ›thematisiert‹. Vielmehr wird eine Konsensfiktion dadurch hergestellt, dass Mediziner*innen als Ortsverantwortliche uns (wie auch bereits anderen Forscher*innen) die Erlaubnis zum Forschen (und zum Fotografieren) geben. Die fehlende Zustimmungsbefähigung der Verstorbenen ist feldspezifisch vonseiten des medizinischen Personals üblicherweise eine fernliegende, geradezu absurde Nebensächlichkeit. Uns wiederum geht es nicht um die Subjektivität bzw. Identität der Toten, sondern um Generalisierbarkeiten ihrer Körpersituation und um die daraus ablesbaren Mechanismen der fachmedizinischen Wissensgenerierung, welche recht eigenwillige Körper- und auch Menschenbilder (re-)produziert.

beweise gelten könnten – was im Journalismus eine positive, in den Sozialwissenschaften aber eine nicht unproblematische Nebenfolge sein kann.

Schlussfolgerungen für die Forschungspraxis

Bilder können auch schmerzen, in dem man sie der Gebrauchsnormalität beraubt, in der sie sonst beheimatet sind, und einen anderen, maliziösen Sinnzusammenhang aufruft. Der Kunsthistoriker Thomas Cummings bat seine Studierenden, Fotos ihrer Mütter ins Seminar mitzubringen, und forderte sie, als die Bilder vorlagen, auf, mit einer Schere die Abzüge zu ›verletzen‹. Die Teilnehmer*innen seines Kurses sollten den Bildern ihrer Mütter die Augen weg-schneiden (vgl. Bauernschmidt 2016: 150). Proteste, Wut und Tränen waren die Reaktion darauf. Cummings' Manöver ist nicht per se grenzüberschreitend, es zeigt aber deutlich die Bedeutungsschwere auf, die Bildern zukommen kann. Kein Wunder also, dass gerade dort Diskussionen über die Auf- oder Gegenrechnung von Sensibilität und Erkenntnisgewinn entstehen, wo die Bilder *aus sich heraus* bereits als ›verletzend‹ gelesen werden können.

Unabhängig davon, ob es um thanatologische oder auf andere Weise sensible bzw. herausfordernde Bilddaten geht: Die Grenze zwischen dem Zeigbaren und dem Unzumutbaren muss nicht nur journalistisch, sondern auch wissenschaftlich reflektiert und immer wieder neu verhandelt werden, und hier wie dort stellt sich die Frage, wem die Deutungsmacht über diese Grenzziehung obliegen könnte. Fachliteratur mit ›FSK 18‹-Aufkleber ist kein tragfähiger Kompromiss; Bildabstinz zugunsten eines harmonischen Gefühlshaushalts bei allen potenziellen Rezipient*innen ist es aber erst recht nicht. Ronald Hitzler legt den Finger in die Wunde und zweifelt an, ob man sich überhaupt fragen sollte, was in der Forschung zu tun und was zu unterlassen ist – zumal diejenigen, die etwas nicht sehen möchten, nicht hinschauen müssen (vgl. Hitzler 2016: 442, 447). Indes: Auch wenn die Soziologie »keine grundsätzlichen Tabus, Vorbehalte und Berührungsängste kennt«, ist sie dennoch »immer wieder vor das Problem gestellt, darüber befinden zu müssen, wie weit sie bei der Wahl und dem Einsatz von empirischen Fallbeispielen [...] gehen kann« (Raab 2019: 321). Und das bedeutet im Wesentlichen: wie weit sie gehen *will*.

Wir möchten an dieser Stelle dafür plädieren, bald mehr, bald weniger schwierige Bilder trotz oder gerade wegen ihrer polarisierenden Wirkungen als relevante Informationsträger bei der Beschreibung und Analyse von sozialer Wirklichkeit ernst zu nehmen. Da das Abgebildete als außerbildliches Faktum in den je untersuchten Feldern existiert (fraglos mit unterschiedlicher situativer Relevanz), sollte seine Reproduktion als visueller Eindruck auch zulässig sein – so sehr dies, epistemologisch betrachtet, zum Abschleifen möglicherweise entscheidender perspektivischer und anderer Facetten beitragen mag,

die dem Bild selbst abgehen. Im Zeitalter technologischer Reproduzier- wie natürlich auch Bearbeit- (Snow 2012) und Fingierbarkeit (Shen et al. 2018; beispielhaft: Zhukova 2022) ist die darin liegende Herausforderung besonders virulent und ein kritischer und sensibler Umgang mit Bilddokumenten der gesellschaftlichen Wirklichkeit unerlässlich. Die Bereitschaft zu Kritik und Sensibilität aber verlangt nach der korrespondierenden Bereitschaft, sich mit dem Material auseinanderzusetzen. Es ist wahr, dass das Bild »manipulierte Natur« ist (Stoellger 2019: 87), indem etwas perzeptiv gemacht wird, was sonst wenigstens in dieser zeitlichen Fortdauer nicht so beschaffen wäre. Obwohl dieser Diskurs sehr speziell und nur für wenige von Bedeutung ist, kann darüber ebenso umfangreich und intensiv diskutiert werden, scheint uns, wie über bild-ethische Aspekte. Letztere aber haben den Vorteil (der vielleicht eher ein Nachteil ist), dass jede*r sich für mitredbefähigt hält.

Normative Grenzziehungen sind da, wo sie ins Spiel kommen, schon als solche erkenntnisreich, denn sie können zum Gegenstand des Reflexionsganzen gemacht werden. Bereits die generelle Frage nach dem Erkenntnisgewinn durch bestimmtes Datenmaterial ist kompliziert, da sich eine »übersubjektive«, regelrecht pauschale, am besten nachhaltig gültige Antwort meistens nicht finden lässt. Im vorliegenden Bezugsrahmen bietet es sich an, die gleichsam relevante Variable der eigenen Grenzziehung im Modus der Selbstbefragung anzugehen: *Warum will ich das nicht sehen? Warum möchte ich das nicht reproduzieren? Warum sollen andere es ebenfalls nicht zeigen bzw. nicht sehen?* Und weiter: *Wer befindet sich in der Position, festlegen zu können, ob solche Daten gezeigt werden dürfen oder nicht zumutbar sind?* Bei den Grenzen, die andere setzen, und die einem selbst im Weg stehen, kommt man mit diesen Fragen nicht sonderlich weit, es sei denn, diese anderen können dazu bewegt werden, entsprechend zu reflektieren und sich auf eine Debatte einzulassen. Solche Diskussionen sind *ohne* Einbeziehung der problematischen (bzw. so etikettierten) Materialien allerdings kaum sinnvoll zu führen. Einerseits bleibt dabei nämlich unklar, worüber gesprochen wird, und andererseits ist das Urteil bei gezielter Bildaskese vorab schon gefallen.

Die empirische Erforschung todesbezogener Felder bringt es nicht jedes Mal, aber doch häufig mit sich, dass dort Vorgänge beobachtbar und reflektierbar werden, die mehr oder weniger stark affektiv betroffen machen. Die Irritation von Alltagserfahrungen bzw. die Anfechtung ansozialisierter Normalitätskonzepte sind Effekte der Feststellung, dass hier etwas »negativ bestrahlt« und zeitgleich keine positive Auflösung, keine Kompensation und kein Trost mitgeliefert wird. Das in diesen Feldern als Datenmaterial Aufgreifbare kann ergänzend auch dadurch verstören, dass es sattem bekannte, wiederkehrend irritierende und somit eindeutig negativ besetzte Bilder bzw. Diskurse variiert und aktualisiert. Dies wiederum ist einer lebensweltlichen Grundhaltung

geschuldet, die Sterben und Tod, und auf dem Weg dorthin Verletzung, Leid, Blut, Elend und Schmerz als alltagsuntypisch und vermeidenswert abstempelt. Derlei gehört in demokratischen Gegenwartskulturen nicht zum »Archetyp unserer Erfahrung der Wirklichkeit« (Schütz 1971: 267); man kann sich daran nicht gewöhnen und man wünscht üblicherweise keine Festschreibung dieses Viskursfeldes. Tatsächlich aber ereignen sich Vorkommnisse dieser Art zahlreich und finden an manchen Orten, so unbequem diese Wahrheit auch ist, dermaßen häufig statt, dass ihnen dort tatsächlich ›Wirklichkeitsgeltung‹ zugewiesen werden muss, um halbwegs adäquat auf sie reagieren zu können. Sie sind dann keine überraschenden Symptome eines Alltagsseinbruchs mehr, sondern eher die deprimierenden Konsequenzen einer entsprechend strukturierter sozialen Sphäre. Die forschungsethische Devise, nach Möglichkeit Beeinträchtigungen bei allen Beteiligten zu vermeiden, wird spätestens da utopisch, wo Wissenschaftler*innen sich absichtsvoll der Erforschung solcher sozialen Welten verschreiben (Gould 2015). Dann kann es nur mehr um Schadensbegrenzung gehen, nicht um Schadensvermeidung, denn der Schaden ist in diesen sozialen Welten längst eingetroffen.

Je nachdem, wo man steht (und wo man forscht), kann die Erkundung der gesellschaftlichen Realität Material inkorporieren, das schon im Zuge des Datengewinns oder auch erst durch/mit der Publikation schmerzhaft wird. Das Pendel schwingt dabei zwischen nüchterner Kenntnisnahme und emotionaler Erschütterung hin und her: Der Schrecken des einen ist die Erkenntnis der anderen, und ohnehin muss das eine vom anderen gar nicht gelöst werden. Schmerzhaftes kann Mitleid evozieren und ein Bewusstsein für die Notwendigkeit der Änderung gegebener Zustände auslösen – es kann insofern also eine positive Produktivkraft entfalten.¹⁹ Dieser Effekt ist aber nicht das, was soziologische Forschung in erstere Linie anstreben sollte, sondern allenfalls eine Resonanz, die auf der Rezeptionsseite durchschlägt (so es außerwissenschaftliche Wahrnehmungen dieser Daten überhaupt gibt). Wie Forscher*innen auf ihre Daten reagieren, lässt sich pauschal nicht vorhersehen; dass sie

19 Der medizinische Zusammenhang erzeugt diese Produktivkraft über einen Umweg. Auch hier gibt es schmerzhaftes Anblicke, gegen die die Fachausbildung (theoretisch – und meist wohl auch praktisch) abhärtet. Problematisch ist also nicht der ›Entstehungskontext‹ des Anblicks von Leichen (wie in der Pathologie), sondern eher der von lebendigen, versehrten Körpern (wie z. B. in der Unfallchirurgie). Es ist beiden Kontexten zuzusprechen, dass diese Anblicke für Expert*innen reserviert sind. Das Schmerzhaftes ist somit weder visuell frei zugänglich, noch ist es ohne den positiven Aspekt der Linderung und Heilung, der Versorgung und Therapie, der Krankheitsursachenaufklärung und der Erkenntnismehrung zu denken. Die Öffnung von Körperpartien, ganz gleich ob bei lebenden (Operation) oder verstorbenen (Obduktion) Patient*innen ist somit gerahmt von dem unstrittig positiven Wert des Eingriffs.

keine sachlichkeitsbesessenen Registriermaschinen sind, hat sich immerhin schon herumgesprochen. (Dazu aus explizit thanatologischer Sicht: Hockey 2007; Meitzler 2019; Visser 2017; Woodthorpe 2009.)

Im Fall des Journalismus darf, ja muss die Konsequenz vom Aufzeigen zur Empörung über eine kürzere Bahn verlaufen, da das Verhältnis von Deskription und Analyse hier ein völlig anderes ist. Das im wissenschaftlichen Kontext präsentierte Schockbild taucht nicht auf, um schlichtweg zu sagen: ›So ist es‹, denn es ist eingebettet in einen größeren erkenntnisfokussierenden Rahmen. Der Schmerz im Bild ist eine soziologisch bedeutsame Facette; das aber gilt auch für die Frage, weshalb das weh tut, was weh tut. Überließe man die Klärung dieser Frage dem »gesellschaftlichen Jedermann« (Berger/Luckmann 1992: 16), so könnte dieser autonom entscheiden, wie mit dem umzugehen ist, was er gezielt, wider Willen oder zufällig in Bildern gesehen hat. Er wird diese Einschätzung aber nicht unabhängig von sozialen Normvorstellungen, kulturellen Werthaltungen und anderen, auch subjektiven Aspekten vornehmen. Folglich kann mit Recht behauptet werden, dass die – so empfundene – Nähe des Abgelichteten, die eben nicht die Nähe des *Bildes* markiert, sondern vielmehr die so gedeutete ›Ereignisnähe‹, welche sich über räumliche und zeitliche Distanzen abspielt, entscheidend bei der Zuschreibung problematischen Datenmaterials ist (vgl. Ayaß 2018: 174).

Die Sozialwissenschaften wiederum beziehen die kulturellen, die normativen und die vermeintlich individuellen Blickpunkte optimalerweise als Daten eigenen Rechts in die je spezifische Durchleuchtung mit ein. Die Empirizität visuellen Materials in ihrer genuinen ›Datenhaftigkeit‹ ist von dem, was sie einfängt, dokumentiert oder auf andere Weise wiedergibt, nicht zu trennen, sie ist damit aber auch nicht gleichzusetzen. Diese Differenz ist in der sozialwissenschaftlichen Datenbearbeitung wie auch in der Datengenerierung eminent wichtig, während ihr in der alltagsweltlichen Auseinandersetzung mit primär journalistisch (re-)präsentiertem Material weit weniger Bedeutung zukommt. Deshalb steht in den Sozialwissenschaften, die im vorliegenden Beitrag durch die Thanatosozilogie vertreten werden, noch längst nicht fest, wie etwas ›ist‹, das anderswo, außerhalb des vorgeblichen Elfenbeinturms, längst ›begriffen‹ und oft letztgültig ›definiert‹ wurde. Das genaue Hinschauen und das verfrühte Durchschauen finden bei Bildern, und nicht nur bei diesen, auf unterschiedlichen Ebenen statt.

Literatur

- Ahmadi, Fereshteh/Ristiniemi, Jari/Linblad, Inger/Schiller, Lina (2019): »Perceptions of Death Among Children in Sweden«, in: *International Journal of Children's Spirituality* 24, Heft 4, S. 415–433.
- Allan, Stuart/Zelizer, Barbie (Hg.) (2004): *Reporting War. Journalism in Wartime*, London.

- Alvarez, Mike (2017): »Online Spectatorship of Death and Dying. Pleasure, Purpose and Community in BestGore.com«, in: *Participations* 14, Heft 1, S. 2–21.
- Andrijasevic, Rutvica (2007): »Beautiful Dead Bodies. Gender, Migration and Representation in Anti-Trafficking Campaigns«, in: *Feminist Review* 86, Heft 1, S. 24–44.
- Arabatzis, Stavros (2005): *Schockerfahrung und Medienphysiognomie*, Würzburg.
- Ariès, Philippe (1982): *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, München.
- Ariès, Philippe (1984): *Bilder zur Geschichte des Todes*, München/Wien.
- Autenrieth, Ulla P. (2019): »Bilder in medial vermittelter Alltagskommunikation«, in: Lobinger, Katharina (Hg.): *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung*, Wiesbaden, S. 249–268.
- Ayaß, Ruth (2018): »Katastrophenfotografie. Eine ethnomethodologische Analyse«, in: Müller, Michael R./Soeffner, Hans-Georg (Hg.): *Das Bild als soziologisches Problem. Herausforderungen einer Theorie visueller Kommunikation*, Weinheim/Basel, S. 152–178.
- Bangert, Christoph (2014): *War Porn*, Heidelberg/Berlin.
- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main.
- Bauernschmidt, Stefan (2016): »Auf dem Weg zu einer Analyse visueller Gattungen. Theoretische und methodologische Skizzen«, in: *Zeitschrift für qualitative Forschung* 17, Heft 1/2, S. 149–167.
- Beck, Gerald (2014): *Sichtbare Soziologie. Visualisierung und soziologische Wissenschaftskommunikation in der Zweiten Moderne*, Bielefeld.
- Becker, Jörg (2016): *Medien im Krieg – Krieg in den Medien*, Wiesbaden.
- Behar, Ruth (1996): *The Vulnerable Observer. Anthropology that Breaks your Heart*, Boston.
- Benkel, Thorsten (2015): »Gesten sichtbarer Entgrenzung. Körper und Schmerzen in der Performance-Kunst«, in: Danko, Dagmar/Moeschler, Olivier/Schumacher, Florian (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit*, Wiesbaden, S. 57–72.
- Benkel, Thorsten (2018a): »Gedächtnis – Medien – Rituale. Postmortale Erinnerung-(re)konstruktion im Internet«, in: Sebald, Gerd/Döbler, Marie-Kristin (Hg.): *(Digitale) Medien und soziale Gedächtnisse*, Wiesbaden, S. 169–196.
- Benkel, Thorsten (2018b): »Der Körper als Faktizität. Für eine Wissenssoziologie der Obduktion«, in: Pfadenhauer, Michaela/Poferl, Angelika (Hg.): *Wissensrelationen*, Weinheim/Basel, S. 895–905.
- Benkel, Thorsten (2023): »Dynamiken der Delokalisierung. Körper, Tod und Digitalität«, in: Arnold-Krüger, Dorothee/Schwabe, Sven (Hg.): *Sterbebilder. Vorstellungen und Konzepte im Wandel*, Stuttgart, S. 89–109.
- Benkel, Thorsten/Meitzler, Matthias (2013): *Sinnbilder und Abschiedsgesten. Soziale Elemente der Bestattungskultur*, Hamburg.
- Benkel, Thorsten/Meitzler, Matthias (2016): »Die Bildlichkeit des Lebensendes. Zur Dialektik der Totenfotografie«, in: Klie, Thomas/Nord, Ilona (Hg.): *Tod und Trauer im Netz. Mediale Kommunikationen in der Bestattungskultur*, Stuttgart, S. 117–136.
- Benkel, Thorsten/Pierburg, Melanie (2021): »Ars Moriendi – Bildungskontexte des Sterbens. Methodische und lebensweltliche Herausforderungen«, in: Engel, Juliane/Epp, André/Lipkina, Julia/Schinkel, Sebastian/Terhart, Henrike/Wischmann, Anke (Hg.): *Bildung im gesellschaftlichen Wandel. Qualitative Forschungszugänge und Methodenkritik*, Opladen/Berlin/Toronto, S. 133–151.
- Benthien, Claudia/Schmidt, Antje/Wobbeler, Christian (Hg.) (2021): *Vanitas und Gesellschaft*, Berlin.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1992): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt am Main.

- Bergmann, Jörg R. (1985): »Flüchtigkeit und methodische Fixierung sozialer Wirklichkeit. Aufzeichnungen als Daten der interpretativen Soziologie«, in: Bonß, Wolfgang/Hartmann, Heinz (Hg.): *Entzauberte Wissenschaft. Zur Relativität und Geltung soziologischer Forschung*, Göttingen, S. 299–320.
- Binder, Werner (2013): *Abu Ghraib und die Folgen. Ein Skandal als ikonische Wende im Krieg gegen den Terror*, Bielefeld.
- Boehm, Gottfried (2021): *Die Passion der Bilder*, Köln.
- Bosch, Aida/Mautz, Christoph (2012): »Für eine ästhesiologische Bildhermeneutik, oder: die Eigenart des Visuellen. Zum Verhältnis von Text und Bild«, in: Soeffner Hans-Georg (Hg.): *Transnationale Vergesellschaftungen*, Wiesbaden, unpag. (CD-Rom).
- Breckner, Roswitha (2010): *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld.
- Breckner, Roswitha (2018): »Vertraut und befremdlich. Ikonische Bilder von Flucht und Migration«, in: Poferl, Angelika/Pfadenhauer, Michaela (Hg.): *Wissensrelationen*, Weinheim/Basel, S. 120–137.
- Burri, Regula V. (2008): »Bilder als soziale Praxis. Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 37, Heft 4, S. 342–358.
- Caduff, Corina (2022): *Sterben und Tod öffentlich gestalten. Neue Praktiken und Diskurse in den Künsten der Gegenwart*, Paderborn.
- Campbell, David (2004): »Horrorific Blindness. Images of Death in Contemporary Media«, in: *Journal for Cultural Research* 8, Heft 1, S. 55–74.
- Coenen, Ekkehard (2021a): »Bilder der Todesevidenz. Visuelle Aushandlungen der Grenze zwischen Leben und Tod«, in: Dimbath, Oliver/Pfadenhauer, Michaela (Hg.): *Gewissheit*, Weinheim/Basel, S. 796–807.
- Coenen, Ekkehard (2021b): »Postmortales Doing Gender. Zur kommunikativen Konstruktion von Geschlecht im professionellen Umgang mit den Toten«, in: Benkel, Thorsten/Meitzler, Matthias (Hg.): *Wissenssoziologie des Todes*, Weinheim/Basel, S. 82–99.
- Coenen, Ekkehard (2022): »Hinrichten. Beobachtungen zu einer kommunikativen Form des Tötens«, in: *Jahrbuch für Tod und Gesellschaft* 1, S. 105–125.
- Coenen, Ekkehard/Meitzler, Matthias (2021): »Forschen zum Lebensende. Überlegungen zu einer qualitativen Thanatologie«, in: *Forum Qualitative Sozialforschung* 22, Heft 2, Art. 2.
- Daniel, Ute (Hg.) (2006): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen.
- Dettmeyer, Reinhard/Veit, Florian/Verhoff, Marcel (2014): *Rechtsmedizin*, 3. Aufl., Berlin/Heidelberg.
- Dietz, Melanie M./Kreckel, Nicole (Hg.) (2022): *Politische Bilder lesen. Ein Werkzeugkasten zur Bildanalyse*, Bielefeld.
- Elias, Norbert (2002): »Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Frankfurt am Main, S. 9–90.
- Fabian, Rainer/Adam, Hans C. (1983): *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage*, Hamburg.
- Friis, Simone M. (2015): »Beyond Anything we Have Ever Seen.« Beheading Videos and the Visibility of Violence in the War Against ISIS, in: *International Affairs* 91, Heft 4, S. 725–746.
- Fromm, Karen (2018): »Die Unsichtbarkeit des Rahmens oder die Lesbarkeit von Welt«, in: dies./Greiff, Sophia/Stemmler, Anna (Hg.): *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, Marburg, S. 267–300.

- Geimer, Peter (2006): »Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern«, in: Sykora, Katharina/Derenthal, Ludger/Ruelfs, Esther (Hg.): *Fotografische Leidenschaften*, Marburg, S. 245–257.
- Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne/Löffler, Petra (2018): *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld.
- Gilon, Daniel (2018): »Das Kino als Gefühlsware. Über Horrorfilme und die Kommodifizierung der Angst«, in: Illouz, Eva (Hg.): *Wa(h)re Gefühle. Authentizität im Konsumkapitalismus*, Berlin, S. 112–141.
- Goldsmith, Andrew/Wall, David S. (2022): »The Seduction of Cybercrime. Adolescence and the Thrills of Digital Transgression«, in: *European Journal of Criminology* 19, Heft 1, S. 98–117.
- Gorer, Geoffrey (1956): »Die Pornographie des Todes«, in: *Der Monat* 8, Heft 92, S. 58–62.
- Gould, Deborah (2015): »When your Data Makes you cry«, in: Flam, Helena/Kleres, Jochen (Hg.): *Methods of Exploring Emotions*, London/New York, S. 163–171.
- Graitl, Lorenz (2012): *Sterben als Spektakel. Zur kommunikativen Dimension des politisch motivierten Suizids*, Wiesbaden.
- Griffin, Michael (2010): »Media Images of War«, in: *Media, War and Conflict* 3, Heft 1, S. 7–41.
- Halling, Thorsten/Fehleemann, Silke/Vögele, Jörg (2009): »Der vorzeitige Tod als Identitäts- und Sinnstiftungsmuster in historischer Perspektive«, in: *Historical Social Research* 34, Heft 4, S. 9–19.
- Hansen, Espen E. (2016): »Dear Mark«, <https://bit.ly/3hUzJEV> (5. September 2022).
- Hansen, Lena (2015): »How Images Make World Politics. International Icons and the Case of Abu Ghraib«, in: *Review of International Relations* 41, Heft 2, S. 263–288.
- Hanusch, Folker (2013): »Sensationalizing Death? Graphic Disaster Images in the Tabloid and Broadsheet Press«, in: *European Journal of Communication* 28, Heft 5, S. 497–513.
- Häusler, Anna/Henschen, Jan (Hg.) (2014): *Topos Tatort. Fiktionen des Realen*, Bielefeld.
- Helmers, Sabine (1989): *Tabu und Faszination. Über die Ambivalenz der Einstellung zu Toten*, Berlin.
- Hitzler, Ronald (2016): »Eigenverantwortung? Ethische Aspekte sozialwissenschaftlicher Feldforschung«, in: *Soziologie* 45, Heft 4, S. 441–447.
- Hockey, Jenny (2007): »Closing in on Death? Reflections on Research and Researchers in the Field of Death and Dying«, in: *Health Sociology Review* 16, Heft 5, S. 436–446.
- Jacobsen, Michael H. (Hg.) (2020): *The Age of Spectacular Death*, Abingdon/New York.
- Kearl, Michael C. (2020): »The Proliferation of Skulls in Popular Culture. A Case Study of how the Traditional Symbol of Mortality was Rendered Meaningless«, in: Jacobsen, Michael H. (Hg.): *The Age of Spectacular Death*, Abingdon/New York, S. 73–86.
- Kerekes, David/Slater, David (1998): *Killing for Culture. An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff*, 2. Aufl., London.
- Kerekes, David/Slater, David (2016): *Killing for Culture. From Edison to Isis*, o.O.
- Khayambashi, Shahbaz (2021): »Blood and Guts in Living Color. A Study of the Internet Death Video Community«, in: *Omega – Journal of Death and Dying* 83, Heft 3, S. 390–406.
- Klein, Lars (2008): »My Lai. Die neuen Opferbilder des Krieges«, in: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen, S. 370–377.
- Klonk, Charlotte (2017): *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt am Main.
- Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hg.) (2005): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln.

- Knoch, Habbo (2003): »Die Grenzen des Zeigbaren. Fotografien der NS-Verbrechen und die westdeutsche Gesellschaft 1955–1965«, in: Kramer, Sven (Hg.): *Die Shoah im Bild*, München, S. 87–116.
- Knorr Cetina, Karin (2001): »Viskurse« der Physik. Konsensbildung und visuelle Darstellung«, in: Heintz, Bettina/Huber, Jörg (Hg.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Wien/New York, S. 305–319.
- Köhne, Julia B./Kuschke, Ralph/Meteling, Arno (Hg.) (2005): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Berlin.
- Kruse, Christine (2018): »Offending Pictures. What Makes Images Powerful«, in: dies./Meyer, Birgit/Korte, Anne-Marie (Hg.): *Taking Offense. Religion, Art and Visual Culture in Plural Configurations*, Paderborn, S. 17–58.
- Lang, Walther K. (1995): *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975–1990*, Berlin.
- Latour, Bruno (2002): *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt am Main.
- Lenette, Caroline/Miskovic, Natasa (2018): »Some Viewers may Find the Following Images Disturbing.« Visual Representations of Refugee Deaths at Border Crossings«, in: *Crime, Media, Culture* 14, Heft 1, S. 111–120.
- Lindemann, Gesa (2014): *Weltzugänge. Die mehrdimensionale Ordnung des Sozialen*, Weilerswist.
- Lindemann, Gesa (2017): »Verfahrensordnungen der Gewalt«, in: *Zeitschrift für Rechtssoziologie* 37, Heft 1, S. 57–87.
- Lisitano, Giannina (2017): *Wenn die Daten Trauer tragen. Die Tode von Alan Kurdi*, M.A. Humboldt-Univ. Berlin.
- Luhmann, Niklas (1992): *Beobachtungen der Moderne*, Opladen.
- Maček, Ivana (2009): *Sarajevo Under Siege. Anthropology in Wartime*, Philadelphia.
- Macho, Thomas H./Marek, Kristin (Hg.) (2007): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, Paderborn/München.
- MacKenzie, Adrian/Munster, Anna (2019): »Platform Seeing. Image Ensembles and Their Invisibilities«, in: *Theory, Culture and Society* 36, Heft 5, S. 3–22.
- Mäenpää, Jenni (2021): »Distributing Ethics. Filtering Images of Death at Three News Photo Desks«, in: *Journalism*, <https://bit.ly/3XnSkcE> (5. September 2022).
- Maxwill, Peter (2015): »Solche Bilder brennen sich in die Netzhaut ein«, in: *Der Spiegel online*, <https://bit.ly/3EpjwPB> (5. September 2022).
- Meis, Mareike (2021): *Die Ästhetisierung und Politisierung des Todes. Handyvideos von Gewalt und Tod im Syrienkonflikt*, Bielefeld.
- Meitzler, Matthias (2013): »Wenn einer stirbt. Die Professionalität der Todesverwaltung«, in: Benkel, Thorsten: *Die Verwaltung des Todes. Annäherungen an eine Soziologie des Friedhofs*, 2. Aufl., Berlin, S. 15–39.
- Meitzler, Matthias (2017): »Mediatisierung des Todes. Die Leiche zwischen Unsichtbarkeit und Medienpräsenz«, in: Reichertz, Jo/Meitzler, Matthias/Plewnia, Caroline: *Wissenssoziologische Medienwirkungsforschung. Zur Mediatisierung des forensischen Feldes*, Weinheim/Basel, S. 111–146.
- Meitzler, Matthias (2018): »Schauen wir mal, was der Opa zu berichten hat.« Körperambivalenz in einem medizinischen Performanzrahmen«, in: Benkel, Thorsten/Meitzler, Matthias (Hg.): *Zwischen Leben und Tod. Sozialwissenschaftliche Grenzgänge*, Wiesbaden, S. 111–142.

- Meitzler, Matthias (2019): »Keine Angst vor echten Tränen. Die Erforschung von Trauer als methodologische Herausforderung«, in: Benkel, Thorsten/Meitzler, Matthias/Preuß, Dirk: *Autonomie der Trauer. Zur Ambivalenz des sozialen Wandels*, Baden-Baden, S. 75–125.
- Meitzler, Matthias (2022): »Vom Anfang und Ende der Leiche«, in: Benkel, Thorsten/Meitzler, Matthias: *Körper/Kultur/Konflikt. Studien zur Thanatosoziologie*, Baden-Baden, S. 121–151.
- Miko, Katharina (2013): »Visuelles ›Nosing Around‹. Zur theoretischen Fundierung visueller Wissenschaftskommunikation«, in: *Soziale Welt* 64, Heft 1/2, S. 153–170.
- Mitchell, Nelli L./Schulman, Karen R. (1981): »The Child and the Fear of Death«, in: *Journal of the National Medical Association* 73, Heft 10, S. 963–967.
- Mitchell, W. J. T. (2016): »The Abu Ghraib Archive«, in: Loren, Scott/Metelmann, Jörg (Hg.): *Melodrama after the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Amsterdam, S. 207–218.
- Müller, Marion G. (2005): »›Burning Bodies‹. Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder«, in: Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln, S. 405–423.
- Müller, Marion G./Knieper, Thomas (2019): »Terror der Bilder. Visuelle Kommunikation in Krieg und Terrorismus«, in: Lobinger, Katharina (Hg.): *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung*, Wiesbaden, S. 145–180.
- Müller, Michael R./Soeffner, Hans-Georg (Hg.) (2018): *Das Bild als soziologisches Problem. Herausforderungen einer Theorie visueller Sonderkommunikation*, Weinheim/Basel.
- Müller, Silke (2021): *›La Santa muerte‹ – Leben mit dem Tod. Eine Soziologie der Verehrung*, Bielefeld.
- Müller-Helle, Katja (2022): *Bildzensur. Infrastrukturen der Löschung*, Berlin.
- Nassehi, Armin (2003): »Die Geschwätzigkeit des Todes«, in: ders., *Geschlossenheit und Offenheit. Studien zur Theorie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 287–309.
- O’Loughlin, Ben (2011): »Images as Weapons of War. Representation, Mediation and Interpretation«, in: *Review of International Studies* 37, Heft 1, S. 71–91.
- Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn.
- Paul, Gerhard (2005): »Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg«, in: *Zeithistorische Forschungen* 2, Heft 2, S. 224–245.
- Paul, Gerhard (2008): »Das Mädchen Kim Phúc. Eine Ikone des Vietnamkriegs«, in: ders. (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen, S. 426–433.
- Philippis, Axel (2016): »Das Problem des Bildsinns und der bildlichen Vielfalt in der Soziologie. Zur Bedeutung von materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten für Verfahren rekonstruktiver Bildinterpretation«, in: *Soziale Welt* 67, Heft 1, S. 5–22.
- Ploner, Markus (2004): *Der Realität des Todes näher kommen. Eine Studie zur Begegnung zwischen den Angehörigen und dem Leichnam des verstorbenen Menschen*, Osnabrück.
- Poferl, Angelika/Keller, Reiner (2017): »Die Wahrheit der Bilder«, in: Eberle, Thomas S. (Hg.): *Fotografie und Gesellschaft*, Bielefeld, S. 305–316.
- Pohn-Lauggas, Maria (2016): »In Worten erinnern, in Bildern sprechen. Zum Unterschied zwischen visuellen und mündlichen Erinnerungspraktiken«, in: *Zeitschrift für qualitative Forschung* 17, Heft 1/2, S. 59–80.
- Popitz, Heinrich (1968): *Über die Präventivwirkung des Nichtwissens. Dunkelziffer, Norm und Strafe*, Tübingen.

- Raab, Jürgen (2008): *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeptionen und materiale Analysen*, Konstanz.
- Raab, Jürgen (2019): »Gute Bilder – böse Bilder. Bildethiken moralischer Kollektive«, in: Joller, Stefan/Stanisavljevic, Marija (Hg.): *Moralische Kollektive. Theoretische Grundlagen und empirische Einsichten*, Wiesbaden, S. 297–324.
- Reinhardt, Mark (2012): »Painful Photographs. From the Ethics of Spectatorship to Visual Politics«, in: Grønstad, Asbjørn/Gustafsson, Henrik (Hg.): *Ethics and Images of Pain*, Abingdon/New York, S. 33–58.
- Rosman, Jonathan P./Resnick, Phillip J. (1989): »Sexual Attraction to Corpses. A Psychiatric Review of Necrophilia«, in: *Bulletin of the American Academy of Psychiatry and the Law* 17, Heft 2, S. 153–163.
- Schicha, Christian (2021): *Bildethik. Grundlagen, Anwendungen, Bewertungen*, München.
- Schnettler, Bernt (2007): »Auf dem Weg zu einer Soziologie visuellen Wissens«, in: *Sozialer Sinn* 8, Heft 2, S. 189–210.
- Schrag, Adam (2015): »Pics, or it didn't happen.« On Visual Evidence in the Age of Ubiquitous Photography«, in: *Pacific Journal* 10, Heft 1, S. 1–16.
- Schreiber, Maria (2020): *Digitale Bildpraktiken. Handlungsdimensionen visueller vernetzter Kommunikation*, Wiesbaden.
- Schuhmacher-Chilla, Doris (2011): »Tötung implizit. Fiktiver Zeuge Kamera«, in: *Paragrana* 20, Heft 1, S. 276–291.
- Schütz, Alfred (1971): »Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Bd. 1: *Das Problem der sozialen Wirklichkeit*, Den Haag, S. 237–298.
- Schütz, Alfred (1991): *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Frankfurt am Main.
- Seim, Roland (1997): *Zwischen Medienfreiheit und Zensureingriffen. Eine medien- und rechtssoziologische Untersuchung zensorischer Einflußnahmen auf bundesdeutsche Populärkultur*, Münster.
- Shen, Culhua/Kasra, Mona/Pan, Wenjing/Bassett, Grace A./Malloch, Yining/O'Brien, James F. (2018): »Fake Images. The Effects of Source, Intermediary, and Digital Media Literacy on Contextual Assessment of Image Credibility Online«, in: *New Media and Society* 21, Heft 2, S. 438–463.
- Sitter, Miriam (2021): »Mama sagt, er ist unterwegs zu den Sternen.« Himmlische Imaginationen für trauernde Kinder und der Tod als gerahmtes Happy End«, in: Benkel, Thorsten/Meitzler, Matthias (Hg.): *Wissenssoziologie des Todes*, Weinheim/Basel, S. 222–247.
- Snow, Emma F. (2012): »Drawing a Line. Setting Guidelines for Digital Image Processing in Scientific Journal Articles«, in: *Social Studies of Science* 42, Heft 3, S. 369–392.
- Soeffner, Hans-Georg (2004): »Gewalt als Faszinosum«, in: Heitmeyer, Wilhelm/Soeffner, Hans-Georg (Hg.): *Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme*, Frankfurt am Main, S. 62–85.
- Sontag, Susan (2005): *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main.
- Specht-Riemenschneider, Louisa/Eickhoff, Vera/Volpers, Anna-Maria (2019): »Rechtliche Rahmenbedingungen der wissenschaftlichen Bildverwendung«, in: Lobinger, Katharina (Hg.): *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung*, Wiesbaden, S. 679–702.
- Stahl, Mirjam (2022): »Beängstigend und wunderbar zugleich.« Erschütternde Ereignisse und die Religionsaffinität der neuen Erlebnisweise, Wiesbaden.
- Stoellger, Philipp (2019): »Zwischen Zeigen und Sagen. Verschränkungen von Wort und Bild«, in: Pompe, Anja (Hg.): *Bild und Latenz. Impulse für eine Didaktik der Bildlatenz*, Paderborn, S. 87–106.
- Straub, Verena (2021): *Das Selbstmordattentat im Bild. Aktualität und Geschichte von Märtyrereignissen*, Bielefeld.

- Szul, Andy C./Davis, Lorraine B./Maston, Burce G./Wise, Douglas/Sparacino, Linette R./Shull, Jessica (2004): *Emergency War Surgery*, 3. Aufl., Washington.
- Tait, Sue (2008): »Pornographies of Violence? Internet Spectatorship on Body Horror«, in: *Critical Studies in Media Communication* 25, Heft 1, S. 91–111.
- Taylor, John (1998): *Body Horror. Photojournalism, Catastrophe and War*, Manchester.
- Teckenberg, Wolfgang (1982): »Bildwirklichkeit und soziale Wirklichkeit. Der Einsatz von Fotos in der Soziologie«, in: *Soziale Welt* 33, Heft 2, S. 169–207.
- Vis, Farida/Goriunova, Olga (Hg.) (2015): *The Iconic Image on Social Media. A Rapid Research Response to Death of Aylan Kurdi*, o.O.
- Visser, Renske C. (2017): »»Doing Death«. Reflecting on the Researcher's Subjectivity and Emotions«, in: *Death Studies* 41, Heft 1, S. 6–13.
- Weber, Tina (2010): »Die Darstellung von Toten in den Medien unter dem Vorwurf der Pornographie«, in: Groß, Dominik/Schweikardt, Christoph (Hg.): *Die Realität des Todes. Zum gegenwärtigen Wandel von Totenbildern und Erinnerungskulturen*, Frankfurt am Main/New York, S. 141–152.
- Weischenberg, Siegfried (1994): »Journalismus als soziales System«, in: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien*, Opladen, S. 427–454.
- Widulin, Navena/Schnalke, Thomas/Tsokos, Michael (Hg.) (2009): *Vom Tatort ins Labor. Rechtsmediziner decken auf*, Berlin.
- Wirth, Ingo/Schmeling, Andreas (2017): *Kriminelle Leichenzerstückelung. Phänomenologie und Untersuchungsmethodik*, Baden-Baden.
- Wolff, Karen (2022): *Totenbilder. Über die fotografische Visualisierung des toten Körpers in deutschen Pressemagazinen*, Hamburg.
- Wolff, Olaf E. (2017): *Brandleichen. Tatortarbeit und Ermittlungen*, Stuttgart.
- Woodthorpe, Kate (2009): »Reflecting on Death. The Emotionality of the Research Encounter«, in: *Mortality* 14, Heft 2, S. 70–86.
- Zeitler, Asli (2019): *Störung der Bilder – Bilder der Störung. Medienereignisse zwischen Fest und Katastrophe*, Köln.
- Zelizer, Barbie (2010): *About to Die. How News Images Move the Public*, Oxford.
- Zengin, Asli (2019): »The Afterlife of Gender. Sovereignty, Intimacy, and Muslim Funerals of Transgender People in Turkey«, in: *Cultural Anthropology* 34, Heft 1, S. 78–102.
- Zhukova, Ekatherina (2022): »Image Substitutes and Visual Fake History. Historical Images of Atrocity of the Ukrainian Famine 1932–1933 on Social Media«, in: *Visual Communication* 21, Heft 1, S. 3–27.
- Zillien, Nicole (2008): »Die (Wieder-)Entdeckung der Medien. Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie«, in: *Sociologia Internationalis* 46, Heft 2, S. 161–181.

Filme

- Irreversibel* (Frankreich 2002, Gaspar Noé)
- Nuit et Brouillard* (Nacht und Nebel, Frankreich 1956, Alain Resnais)
- Wundbrand – Sarajevo, 17 Tage im August* (Deutschland 1994, Didi Danquart)