IMAGE
ZEITSCHRIFT FÜR INTERDISZIPLINÄRE BILDWISSENSCHAFT

Ausgabe 27 vom Januar 2018

IMAGE 27

Inhalt

Jörg R.J. Schirra 3
Editorial

Sebastian Gerth 5
Auf der Suche nach Visueller Wahrheit.
Authentizitätszuschreibung und das Potenzial der
Wirklichkeitsabbildung durch Pressefotografien im Zeitalter
digitaler Medien

Kristina Chmelar 24
Schau! Wie eine staatliche Organisation das 20. Jahrhundert
ausstellt und wir entsprechende Mythen dekonstruieren können

Alisa Blessau/Nina Scheckenhofer/Sasithon Schmittner 53
Darstellungen starker Weiblichkeit. Ikonografische Bildanalyse
von *Taking a Stand in Baton Rouge*

Das bildphilosophische Stichwort:

Vorbemerkung 72

Petra Bernhardt/Benjamin Drechsel 73
Das bildphilosophische Stichwort 19
Bildpolitik

Yvonne Schweizer 79
Das bildphilosophische Stichwort 20
Anamorphose

Jörg R.J. Schirra 85
Das bildphilosophische Stichwort 21
Bild in reflexiver Verwendung

Impressum 92

[Inhaltsverzeichnis]

Jörg R.J. Schirra

Editorial

Verehrte Leserinnen und Leser,

in der aktuellen Ausgabe von IMAGE stehen politisch wirksame Fotografien im Zentrum. Zunächst begibt sich Sebastian Gerth auf die Suche nach bildlicher Wahrheit im Zeitalter digitaler Medien am Beispiel von Pressefotografien. Dabei soll der Wahrheitsbegriff, im Gegensatz zum subjektiv gefassten Authentizitätsbegriff, objektive Gültigkeit beanspruchen können. Die Möglichkeiten insbesondere der computertechnischen Manipulationen führen den Autor zu einem eher skeptischen Resümee.

Auch Kristina Chmelar befasst sich in ihrem Beitrag »Schau!« mit dokumentarischen Fotografien, allerdings im Rahmen einer staatlich organisierten Ausstellung, deren Thema die politischen Umbrüche des 20. Jahrhunderts bildeten. Die dabei verwendeten Verweise auf den Gegensatz ›Demokratie und Diktatur‹ stellen primär visuell organisierte Mythen dar und werden am Beispiel des ›Mythos Lenin‹ im Kontext eines historisch-politischen Bildungsangebots dekonstruiert. Die dekonstruktive Feinanalyse der Mythenbildung greift dabei auf Barthes' semiologische Arbeiten zur Fotografie zurück.

Aus der Perspektive der kunsthistorischen Gender Studies analysiert ein Autorenteam um Alisa Blessau ein Werk von Jonathan Bachman: Die Protestfotografie *Taking a Stand in Baton Rouge*, auf der eine Person gezeigt wird, die sich gegen eine Übermacht auflehnt. Im ikonografischen Vergleich mit ähnlichen Bildern wird herausgearbeitet, dass zwar die politische Aussage des Bildes gerade durch die Rollenzuweisung der beiden Geschlechter lesbar wird, die traditionellen Geschlechterpositionen gleichwohl nur auf den ersten Blick umgekehrt werden. Die Reproduktion der traditionellen Auffassung vom

schwachen Geschlecht sei gleichsam der Preis dafür, dass in den Bildern symbolisch der Frieden über den Krieg und die Gewalt triumphieren kann.

Fortgesetzt wird unsere Reihe ›Das bildphilosophische Stichwort‹ mit drei neuen Stichwörtern.

Auch im Namen meiner Mitherausgeber wünsche ich Ihnen eine anregende Lektüre.

J.R.J. Schirra

[Inhaltsverzeichnis]

Sebastian Gerth

Auf der Suche nach Visueller Wahrheit. Authentizitätszuschreibung und das Potenzial der Wirklichkeitsabbildung durch Pressefotografien im Zeitalter digitaler Medien

Abstract

This essay uses examples of digital press photographs to discuss the conditions under which an image can be classified as visually true. While image authenticity is understood as a subjective attribution of credibility to a photograph, the visual truth refers to an objective nature. The analysis concludes that the evaluation of authenticity and truth of photographs must take different forms of manipulation before and during recording, as well as subsequent image processing, into account. Lastly, it is demonstrated that visual truth is unreachable.

Anhand von Beispielen digitaler Pressefotografien wird in diesem Essay vornehmlich diskutiert, unter welchen Voraussetzungen ein Bild als visuell wahr klassifiziert werden kann. Während Bildauthentizität als subjektive Zuschreibung von Glaubwürdigkeit zu einer Fotografie verstanden wird, ist die Visuelle Wahrheit objektiver Natur. Als Ergebnis der begrifflichen Erörterung lässt sich festhalten, dass bei der Authentizitäts- und Wahrheitsbeurteilung von

Fotografien unterschiedliche Manipulationsformen sowohl vor bzw. während der Aufnahme, als auch bei der nachträglichen Bildbearbeitung abzuwägen sind und Visuelle Wahrheit schlussendlich nicht erreichbar ist.

1. Einleitung

> »Der Authentizitätsanspruch dokumentarischer Medialisierungen, der bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein untrennbar mit den substanziellen Eigenschaften der analogen Bildmedien wie Fotografie (...) verbunden war, ist mittlerweile weithin diskreditiert; für Medien digitaler Technik scheint er sogar ganz obsolet.« (WORTMANN 2003: Klappentext)

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts begannen allmählich die technischen Mittel zu reifen, die eine unmittelbare Darstellung der ›Wirklichkeit‹ zulassen sollten: Bereits im Jahre 1816 gelang es Joseph Nicéphore Niépce mittels der Heliografie die erste – bis heute erhaltene – Fotografie anzufertigen. Weiterentwicklungen u.a. von Louis Jacques Mandé Daguerre und William Henry Fox Talbot führten 1839 zur ›offiziellen‹ Erfindung der Fotografie, als diese vor ausgewählten, internationalen Größen der Wissenschaft an der Académie des Sciences in Paris vorgestellt wurde. Unter den geladenen Gästen befand sich auch der deutsche Gelehrte und Naturforscher Alexander von Humboldt. Nach seinem Aufenthalt in der französischen Hauptstadt beschrieb er das neue Medium begeistert in einem Brief an die Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau:

> Gegenstände, die sich selbst in unnachahmlicher Treue malen; Licht, gezwungen durch chemische Kunst, in wenigen Minuten, bleibende Spuren zu hinterlassen, die Contouren bis auf die zartesten Teile scharf zu umgrenzen (in PLUMPE 1990: 9).

Diese innovative Technik schien alle Schwächen der Malerei bei der Herstellung realitätsnaher Abbildungen – sofern diese wie z.B. im Realismus oder bei damals üblichen Herrscherportraits beabsichtigt war – überwinden zu können. Trotzdem es heute unumstritten ist, dass Fotografien auch einen Kunstcharakter annehmen können (vgl. NEUSÜSS 1979; PLUMPE 1990; SCHUSTER 1996), war es v.a. die dokumentarische Fotografie, die von der Möglichkeit profitierte, dass sich mit Hilfe der Kamera und anschließenden chemischen Entwicklungsverfahren die Möglichkeit ergab, die Realität auch ohne künstlerisches Talent wiederzugeben. Mit stetig optimierter Technik verbesserte sich die Qualität der fotografischen Bilder und es konnte immer besser der Anschein erweckt werden, dass die betrachtete Fotografie die perfekte und v.a. eindeutige optische Reproduktion der Wirklichkeit ist. Gerade von Fotografien mit dokumentarischem Charakter wurde und wird dies sogar erwartet. Seit der Etablierung der digitalen Technik sind für die Erstellung fotorealistisch wirkender Bilder nicht einmal mehr reale Motive Voraussetzung. Wie glaubhaft

sind Fotografien in unserem digitalen Zeitalter also noch? Wie sicher können sich Rezipienten sein, dass in unserer digitalen Welt tatsächlich die Wahrheit dargestellt wird? Sind Bilder überhaupt in der Lage, Realität abzubilden? Diese Fragen werden wegweisend bei der folgenden Suche nach Visueller Wahrheit sein.

2. Was ist ein (digitales) Bild?

Gehen wir an diese Frage zunächst definitorisch heran: Bilder sind ein wesentlicher Bestandteil Visueller Kommunikation, die ihrerseits eine nonverbale ›Sprache‹ visueller Wahrnehmung und visuellen Ausdrucks ist. Sie sind von Menschen hergestellt und damit als materialisierte, zweidimensionale visuelle Repräsentation von Bedeutungsinhalten an ein Trägermedium gebunden und von dessen Eigenschaften abhängig (vgl. DOELKER 1997; GEISE 2011: 55ff.; KNIEPER 2003: 195f.). Sobald Bilder zur Nachrichtenvermittlung massenmedial verbreitet werden, handelt es sich um journalistisch kommunizierte Pressefotografien (vgl. GERTH 2012: 286ff.). Auf diese Bildgattung werden wir uns im Folgenden konzentrieren.[1]

Vor dem Hintergrund unserer technisierten Welt ist es einleuchtend, dass analoge Bilder die visuelle Kommunikationsform der Vergangenheit sind und digitalen Bildern bereits die Gegenwart, v.a. aber die Zukunft gehört. Zwar entstehen Fotografien, egal ob analog oder digital, durch das Zusammenwirken von optischen und physikalisch-technischen Vorgängen. Der zentrale Unterschied besteht jedoch darin, dass ein digitales Bild nicht mehr materiell als chemische Reaktion auf einem Film, sondern immateriell als algorithmische Datenstruktur auf einem elektronischen Speichermedium gespeichert wird (vgl. HAGEN 2004: 7ff.). Bereits nach der Aufnahme wird die ursprüngliche Abbildung auf dem Sensor innerhalb der Digitalkamera durch die integrierte Software, z.B. hinsichtlich Farb- und Kontrastintensität, verändert. Schon hier sehen wir: Digitale Bilder sind vielmehr Rechenmodelle als tatsächliche die Realität abbildende Wirklichkeitsrepräsentationen.

Als ein Merkmal des Siegeszuges der digitalen Fotografie lässt sich feststellen, dass die Mitglieder unserer modernen Gesellschaft so viele Bilder wie nie zuvor produzieren. Dies dürfte v.a. an stetig steigenden Verkaufszahlen von digitalen Kameras sowie der Fähigkeit zur Bilderstellung jedes aktuellen Kommunikationsgerätes liegen. Der Photoindustrie-Verband stellte 2015 fest, dass sich der Markt von digitalen Aufnahmegeräten nicht nur über die Jahre hinweg insgesamt stetig im Aufschwung befindet, sondern auch v.a. weg von der ›klassischen‹ Kamera hin zu mobilen Smartphones und Tablets bewegt. Noch niemals zuvor standen Menschen in einem so intensiven visu-

[1] Andere Bildarten wie z.B. Malereien, Karikaturen, Diagramme, (technische) Zeichnungen oder Grafiken bleiben von der Diskussion an dieser Stelle ausgeschlossen. Im Folgenden werden die Termini ›Bild‹ und ›Fotografie‹ synonym verwendet.

ellen Dialog, noch nie zuvor waren Menschen so bildkommunikationsstark (vgl. SCHELSKE 2005). Dies erscheint nicht verwunderlich, bringen digitale Bilddaten doch einen wesentlichen Gewinn an Nutzungskomfort mit sich: Die erstellten Bilder können umgehend begutachtet und bei Nichtgefallen neu erstellt oder verändert werden, sie sind über digitale Kommunikationskanäle leicht, effizient und schnell kommuniziert und sie stehen jederzeit durch verlustfreie Vervielfältigungsmöglichkeiten der weiteren Verwendung zur Verfügung. Genau hierin liegt jedoch die zentrale Problematik: Die digitale Revolution ermöglicht mittlerweile so einfache, rasche und kostengünstige Bildmanipulationen (vgl. BÜLLESBACH 2008: 109; FORSTER 2003: 72; GRITTMANN 2003: 131), dass sich Bildkonsumenten mit einer unüberschaubaren Flut an veränderten und gefälschten Fotografien konfrontiert sehen müssen. Dieser Angriff auf die Fotografien weithin zugeschriebene Charakteristik der wahrhaften Wirklichkeitswiedergabe muss daher in einem neuen Licht betrachtet werden (vgl. WORTMANN 2003: 219ff.), zumal die Zunahme der kommunizierten Bilder vermutlich v.a. Fotografien mit dokumentarischem Charakter, also Pressefotografien, betrifft. Das digitale Foto ermöglicht Kommunikation überall dort, wo der Rezipient vor Ort fehlt und damit die Echtheit der (Nachrichten-) Information überprüfen könnte. Gerade deren massenmediale Verbreitung führt auch dazu, dass es an Referenzpunkten für die Unterscheidung zwischen wahrhaften und manipulierten Informationen mangelt (vgl. KNIEPER/MÜLLER 2003: 7; SCHIERL 2003: 159; vgl. auch die Abhandlungen zur Problematik des partizipativen Fotojournalismus in Abschnitt 3). *Dies führt uns zur zentralen These dieses Beitrages: Die Wahrheit pressefotografischer Inhalte bezieht sich einerseits auf die Eigenschaften des Dargestellten und andererseits auf dessen individuelle Wahrnehmung*. Um diese These zu untermauern, lade ich den Leser zunächst zur Klärung drei zentraler Begriffe ein, die – wie wir sehen werden – sehr eng miteinander in Verbindung stehen:

3. Realität, Authentizität und Visuelle Wahrheit

Unter einem wirklichen bzw. *realen Objekt* verstehe ich ein nicht illusorisches, aber wahrnehmbares Konstrukt, das frei von Subjektivität ist und – zumindest vorübergehend – faktischen Bestand hat. Damit folge ich hinsichtlich der Wahrnehmbarkeit einem empiristischen Standpunkt insofern, als dass Sachverhalte nur dann als real beurteilt werden können, wenn sie per se perzipierbar sind (vgl. GAWLIK 1991; NAGEL 2006). Ferner ist mein Realitätsbegriff dahingehend ontologisch, als dass er die Notwendigkeit des Seienden bzw. die Entität eines ›realen Sachverhaltes‹ betont (vgl. BECK 2004; CHROBAK 2013; YOLTON 2000). In Bezug auf die Fotografie ist ein Haus bspw. dann real, wenn es möglich ist, zum Zeitpunkt des Fotografierens einen räumlichen und kausalen Zusammenhang zwischen dem Haus und der entstehenden Fotografie herzustellen. Wir müssen sicher sein können, dass das dargestellte Haus auch mit

den menschlichen Sinnen von unterschiedlichen Personen wahrnehmbar war bzw. ist, denn nur die Fotografie eines Hauses sagt noch nichts darüber aus, ob das Haus real existiert(e) – denkbar wäre z.B. auch das ›Entstehen‹ des Hauses durch Grafikrendering am Computer.

Während der Begriff der Objektivität aus der Forschung zu verbaltextlichen Medieninhalten stammt, wird in der Diskussion um Bedeutungsfacetten wie Wahrhaftigkeit, Echtheit, Glaubhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Eigentlichkeit sowie Unmittelbarkeit von Fotografien häufig der Begriff der *Authentizität* (griech.: authentikós – ›echt‹ und spätlat.: authenticus – ›verbürgt, zuverlässig‹; vgl. NOETZEL 1999: 18ff.) verwendet (vgl. GRITTMANN 2007: 36ff.; WORTMANN 2003: 11ff.). Zentral ist jedoch, dass die Eigenschaft der Authentizität einer Fotografie – also der Übereinstimmung des Dargestellten mit dem realen Objekt – von einem Betrachter zugeschrieben wird. Bleiben wir zur Konkretisierung des schillernden Begriffes bei unserem Beispiel des Hauses: Die Fotografie desselben ist dann für den Betrachter authentisch, wenn er die visuelle Darstellung des Hauses entsprechend der Realität für überzeugend hält, unabhängig davon, ob die Fotografie der Realität entspricht oder nicht. Während Grittmann vereinfachend meint, dass sich Authentizität »auf eine Übereinstimmung der Aufnahme mit der Realität« (2003: 124) bezieht, sei für die nachfolgende Diskussion ausdrücklich die Glaubwürdigkeit des Bildinhaltes und damit die Subjektivität als zentrales Merkmal für die Zuschreibung von Authentizität zu einer Fotografie unterstrichen (vgl. KNIEPER/MÜLLER 2003; TREMPLER 2006; WIEDEMANN 2005). Was wäre aber, wenn es sich bei einem glaubhaften Bild um eine Fälschung handelt? Inwiefern unterscheiden sich also Authentizität und Wahrheit?

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass Realität nicht zwingend Voraussetzung für fotografische Authentizität ist (denn wir können das computergenerierte Haus auch für glaubhaft halten), sehr wohl aber dafür, dass ein Bild inhaltlich wahre Botschaften kommunizieren kann. Während Authentizität eine subjektive Zuschreibung bleibt, bezeichnen wir die objektiv unbeeinflusste und widerspruchsfreie Übereinstimmung des bildlich repräsentierten Sachverhaltes bzw. Objektes mit seinem realen Pendant als *Visuelle Wahrheit*. Diese Relationsauffassung orientiert sich an der Korrespondenztheorie im Allgemeinen und der logisch-empiristischen Bildtheorie im Speziellen: Erstgenannte besagt nach Franzen die »Übereinstimmung mit der Wirklichkeit« (1981: 75) und meint, »daß [sic!] Wahrheit eine Relation zwischen Aussagen und Tatsachen ist« (FRANZEN 1981: 76). Letztgenannte wurde von Wittgenstein (1922) formuliert, der davon ausging, dass »[d]ie gesamte Wirklichkeit die Welt« (WITTGENSTEIN 1922: Abs. 2.063) ist. Diese versteht er als »die Gesamtheit der Tatsachen« (WITTGENSTEIN 1922: Abs. 1.1), welche wiederum bestehende Sachverhalte sind (vgl. WITTGENSTEIN 1922: Abs. 2.04), die gemeinsam mit den nicht-bestehenden Sachverhalten die Wirklichkeit bilden (vgl. WITTGENSTEIN 1922: Abs. 2.06). Nach dieser Prämisse wurde sich oben auf die Definition von realen Objekten beschränkt, wenngleich es auch reale, aber nicht-materielle Fakten gibt (z.B. die Liebe als Gefühl). Wittgenstein entspre-

chend »machen [wir] uns Bilder der Tatsachen« (WITTGENSTEIN 1922: Abs. 2.1), womit »[d]as Bild ein Modell der Wirklichkeit« (WITTGENSTEIN 1922: Abs. 2.12) ist. Darüber hinaus »entsprechen [den Gegenständen] im Bilde die Elemente des Bildes« (WITTGENSTEIN 1922: Abs. 2.13) und damit vertreten »die Elemente des Bildes […] im Bild die Gegenstände« (WITTGENSTEIN 1922: Abs. 2.131), womit »das Bild […] eine Tatsache« (WITTGENSTEIN 1922: Abs. 2.141) ist. Wittgenstein betont auch, dass »zum Bilde auch noch die abbildende Beziehung [gehört], die es zum Bild macht« (WITTGENSTEIN 1922: Abs. 2.1513) und dass »[d]ie abbildende Beziehung […] aus den Zuordnungen der Elemente des Bildes und der Sachen« (WITTGENSTEIN 1922: Abs. 2.1514) besteht.

Bezieht Wittgenstein diese Auffassungen vornehmlich auf die Inhalte menschlichen Denkens, rekurriert der Ansatz der Visuellen Wahrheit auf die Inhalte von Fotografien und deren Potenzial zur Abbildung von Realität. Dabei kann ein Bild für wahr gehalten werden (es ist dann authentisch) und es tatsächlich auch sein (es ist dann visuell wahr). Aber auch der umgekehrte Fall ist denkbar: Ein Bild kann trotz dessen Authentizität nicht wahr sein – ich erinnere an die authentische Fälschung (vgl. für einige Beispiele insbesondere Abschnitt 5). Wir müssen also zwischen objektiver Wahr*heit* (etwas *ist* faktisch wahr) und subjektiver Wahr*nehmung* (etwas wird *für wahr*, also authentisch, *gehalten*) unterscheiden.

Weder Authentizität noch Wahrheit sind einer Fotografie per se inhärent, sondern deren Bestimmung bedarf stets der Berücksichtigung der Rolle sozialer Praktiken und professioneller Normen bei der (fotojournalistischen) Konstruktion von Wirklichkeit (vgl. GRITTMANN 2003: 125). Und eben weil Fotografien die Wirklichkeit nur ausschnitthaft unter dem Einfluss einer eigenen Produktions- und Distributionsgeschichte konstruieren, können sie die Realität nicht unbeeinflusst abbilden, sondern sie schaffen vielmehr eine eigene ›Visuelle Realität‹. Ist Visuelle Wahrheit also überhaupt erreichbar?

4. Bildauthentizität aus Rezipientenperspektive: Warum wird gerade Bildern die Fähigkeit zur wahrheitsgemäßen Realitätswiedergabe zugeschrieben?

Nicht nur die Zulassung von Fotografien als Beweismaterial vor Gericht im 19. Jahrhundert zeigt, dass Menschen bei Bildern – viel mehr als bei Worten – seit jeher auf einen besonders starken Wirklichkeitsbezug vertrauen und ihnen einen hohen Authentizitätsgrad beimessen (vgl. ACKERMANN 2007: 216; GOLAN 2002: 171ff.). Bilder unterstreichen die Echtheit von Informationen, denn »Fotos liefern Beweismaterial« (SONTAG 2008: 11). Dinge, die uns bspw. durch Erzählungen bekannt sind, verlieren spätestens dann ihren Zweifel, sobald eine Fotografie davon auftaucht (SONTAG 2008: 11). Das Dogma, das mit den eigenen Sinnen Wahrgenommene als real anzuerkennen, wird nach

Wortmann als »Evidenz« (2003: 126) bezeichnet. Nun bedienen sich Bilder in ihrem Kommunikationsmodus des Sehsinns, welchem Menschen – jeder kann das Phänomen bei sich selbst beobachten – seit jeher bei der individuellen Realitätskonstruktion mehr als allen anderen Sinnen vertrauen. Dies mag daran liegen, dass wir einen Großteil unserer Weltwahrnehmung mit Hilfe unserer Augen erfahren. Naheliegender ist jedoch, diese visuelle Evidenz mit dem übereinstimmenden optischen Funktionsmodus von unserem Sehsinn mit demjenigen von Bildern zu erklären – und da der Mensch auf seinen visuellen Sehsinn als vornehmliche Quelle der Welterkennung angewiesen ist, neigt er möglicherweise dazu, diesen Anspruch auch auf die Wirklichkeitsdarstellung durch Fotografien zu übertragen.

Da Mediennutzer auf eine lange Rezeptionsgeschichte analoger Bilder zurückblicken können, ist davon auszugehen, dass digitale Fotografien nach den gleichen Kriterien wie ihre analogen Pendants beurteilt werden und ihnen ebenfalls ein hohes Maß an Authentizität zugebilligt wird (vgl. STIFTUNG HAUS DER GESCHICHTE DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND 2000: 7). Die hohe Glaubwürdigkeit analoger Bilder ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass die Manipulationstechniken im analogen Zeitalter bei den Rezipienten weniger bekannt und bei den Bildproduzenten weniger verbreitet und perfektioniert waren, als dies heute womöglich der Fall ist. Dabei galt schon immer, der häufig unterstellten Neutralität analoger Fotografien kritisch gegenüber zu stehen. Nicht nur, dass der Einfluss des Fotografen beim Fotografieren – egal, ob analog oder digital – bereits eine Einflussnahme darstellt, auch gab es seit jeher Manipulationstechniken, die eine nachträgliche Veränderung des Bildinhalts und damit das Verwischen Visueller Wahrheit zum Ziel hatten (vgl. NEWHALL 1998). Ein pressefotografisches Beispiel waren die im Zeitalter des Stalinismus entstandenen, täuschend echten Bildmanipulationen, bei denen das wohl berühmteste Zensur-Opfer Leo Trotzki als in Ungnade gefallener Politiker auf vielen Bildern nachträglich entfernt wurde. Analogen Fotografien hafteten also keinesfalls eine ›höhere‹ Visuelle Wahrheit an. Doch wie ist das bei digitalen Fotografien?

Schröter (2004: 335ff.) geht davon aus, dass es keinen vielfach postulierten ›Authentizitätsbruch‹ durch die Einführung der Digitalfotografie gäbe, schließlich böten digitale Bilder durch ihre einfache Manipulierbarkeit ein größeres Potential, der Realität visuell näher zu kommen, als es die Analogfotografie vermochte. Der permanente Manipulationsverdacht im Journalismus begründet sich nach ihm v.a. »in der diskursiven Praxis, in der sie eingesetzt werden« (SCHRÖTER 2004: 337). Stiegler hingegen sieht genau diesen ›Authentizitätseinschnitt‹ durch die grenzenlosen Möglichkeiten der digitalen Bildmanipulation gegeben, da die bewusste Manipulationsbeschränkung, wie sie noch in der analogen Fotografie gegolten habe, heute im digitalen Zeitalter nicht mehr gewährleistet sei. Auch führe die Digitaltechnik dazu, dass nicht mehr strikt zwischen Fotografie als Kunst und Fotografie als Aufzeichnung getrennt werden kann (vgl. STIEGLER 2004: 106ff.). Inwiefern dies zu analogen Zeiten möglich gewesen sei, ist an dieser Stelle kein förderlicher Diskussi-

onsgegenstand, grundlegend aber fraglich. Fest steht jedoch, dass die Digitaltechnik die Manipulationsqualität des Analogen um ein Vielfaches steigert und dies zu neuen Debatten um den authentischen Wirklichkeitsbezug und damit Wahrheitsgehalt der Fotografie[2] führt – auch aufgrund ihrer weitreichenden Bedeutung für die Gesellschaft insgesamt: Müssen wir also annehmen, dass die Digitalisierung das Sterben des Fotos (vgl. JÄGER 1996: 109) nach sich zieht und damit der gesamte Bildjournalismus – aus der Perspektive Visueller Wahrheit betrachtet – keine Zukunft mehr hat (vgl. MACIAS 1990: 253; NEWTON 2001: 1ff.)?

Lüthe beurteilt in diesem (Manipulations-)Zusammenhang die Wahrheit eines Bildes danach, inwiefern Bildproduzenten die Bildrezipienten *bewusst*, sei es durch eine verzerrte Weise der Fotografie oder eine im Nachhinein erfolgte Beeinflussung, täuschen möchten (vgl. 2007: 52). Auch Forster hält fest, dass es sich »bei allen (Nach-)Bearbeitungen von Fotos um Manipulationen [handelt], falls diese in Täuschungsabsicht vorgenommen wurden« (2003: 66). Aber: Erstens darf die *un*bewusste Verzerrung der Realität kein Garant dafür sein, ob wir eine Aufnahme als wahr kategorisieren oder nicht – denn dann könnten, provokativ formuliert, jegliche Manipulationen als unbeabsichtigt deklariert werden und wären damit stets wahr. Und zweitens handelt es sich bei einem inhaltlichen Eingriff in das Bildmaterial immer um Manipulationen – unabhängig davon, ob dahinter eine willentliche Täuschung steht oder nicht, wenngleich nicht jeder Bildbearbeitung eine Betrugsabsicht unterstellt werden darf (wie z.B. Bildbeschneidung, Schärfe- oder Farboptimierung; vgl. ANG 2000: 142ff.; JAUBERT 1989: 185, sowie Abschnitt 5 und 6). Lebenswelten können also nicht nur besonders leicht durch digitale Bilder reproduziert, sondern auch besonders leicht verfälscht werden.

Bezeichnenderweise sind es gerade die medial vermittelten Bilder mit dokumentarischem Charakter, die einen entscheidenden Beitrag zu unserer Weltwahrnehmung leisten, schließlich verbringen wir einen Großteil unseres Tages mit der Rezeption von Medieninhalten, die uns entfernte Ereignisse auch visualisiert nahebringen (vgl. PIETRAß 2003). Die bereits angesprochene Tendenz der Zunahme von Pressefotografien schließt selbstverständlich auch nicht-professionelle Formen der Bilderstellung ein, da auch das von Amateuren angefertigte Fotomaterial mediale Verwendung finden kann. Während professionelle Bildjournalisten nicht nur einem (informellen) journalistischen Kodex (z.B. hinsichtlich objektiver, wahrheitsgemäßer Berichterstattung) unterliegen, sondern darüber hinaus i.d.R. auf eine umfangreiche Ausbildungs- und Berufserfahrung zurückblicken können und in einem sich u.U. selbst re-

[2] Dies gilt auch für Bewegtbilder, wie der Fall des intensiv diskutierten Videos mit dem angeblich gegen die deutsche Politik gerichteten Mittelfingers des ehemaligen griechischen Finanzminister Yanis Varoufakis zeigt. Varoufakis selbst beteuerte stets, dass das Video manipuliert worden sei, unabhängige Netzforensiker hielten es für echt. Unabhängig von der Frage nach der Visuellen Wahrheit dieses Videos zeigt sich v.a. eins: Bilder vermitteln tieferliegende Botschaften als die bloße optische Darstellung der Bildelemente – in diesem Fall über die Beziehung zweier Nationen, die mehr oder weniger gemeinsam an der Lösung der griechischen Staatsfinanzierung Anfang 2015 arbeiteten. Und genau das zeigt, dass (manipulierte) Bilder in der Lage sind, entsprechende Debatten weitreichend zu beeinflussen.

gulierenden Arbeitsumfeld (Redaktionen, Kollegen etc.) tätig sind, können sich partizipativ-amateurhafte Bildjournalisten hinsichtlich der Qualität an von Profis gesetzten Maßstäben orientieren. Dass offensichtlich auch einige Profis ihre Bilder qualitativ aufwerten, zeigen die Beispiele in Abschnitt 5. Festzuhalten bleibt, dass durch die digitale Technik Bilder von Profis und Amateuren für die Rezipienten zunehmend ununterscheidbarer werden. Trägt die Digitalisierung also doch vielmehr zu einer Entfernung von der Visuellen Wahrheit als zu deren Annäherung bei?

Dass die Manipulierbarkeit von Pressefotografien verheerende Auswirkungen auf die Authentizität und damit auf die wahrgenommene Realität der Rezipienten hat, ist nicht neu (vgl. ARNHEIM 1983; STRUB 1997; NEWTON 2001; SCHIERL 2003). Dennoch dürfen wir durchaus behaupten, dass wir als Bildrezipienten eben nicht alles glauben, sondern z.B. in Abhängigkeit vom genutzten Medium (Regenbogenpresse vs. Nachrichtenmagazin) oder Eingriffsart (technische Veränderungen wie z.B. Kontrast oder Farbe vs. inhaltliche wie Montagen, vgl. Abschnitt 4) und dergleichen mehr unterscheiden (vgl. BRUGIONI 1999: 53; BÜLLESBACH 2008: 130; GRITTMANN 2003: 131). Dies wurde z.T. bereits empirisch bestätigt (vgl. FORSTER 2003; GREER/GOSEN 2002). Die durch die digitale Technik verstärkte Bilderflut (vgl. DOELKER 1997) führt jedoch vermehrt dazu, dass wir von der uns umgebenden Welt immer *weniger selbst* erfahren, wohl aber *mehr visuell* erleben und uns hieraus – unter Rückgriff auf bspw. eigene Erfahrungen oder Wahrscheinlichkeitseinschätzungen von Ereignissen – ein Weltbild konstruieren (vgl. HAGEN 2004: 8). Schelske (2005) beschreibt mit dem Phänomen der ›Fernanwesenheit‹, dass Bilder – v.a. Pressefotografien – eine Möglichkeit darstellen, kaum erfahrbare Ereignisse, z.B. Kriege oder Demonstrationen, erfahrbar zu machen. In diesem Zusammenhang unterstreicht etwa Ritchin (1998), dass Menschen danach streben, Dinge wahrzunehmen, die sich außerhalb ihres Wahrnehmungshorizontes befinden. Und weil Fotografien den Eindruck erwecken, dass ein anderer Mensch dasselbe Ereignis möglicherweise wie man selbst wahrgenommen hätte, werden sie auch als besonders glaubwürdiger Zeuge eingeschätzt. Dieses Phänomen macht sich die Pressefotografie zu Nutze und gibt Rezipienten jenes oben beschriebene Gefühl der authentischen Bildnachricht. Wir sind gezwungen, auf die wahrheitsgemäße Darstellung zu vertrauen, denn sonst wäre unser visuell konstruiertes Weltbild höchst zweifelhaft. Aber: Insbesondere die potentielle Allgegenwärtigkeit von Bildmanipulationen führt traditionelle Argumentationen in Bezug auf die Wahrheitsambitionen der Fotografie ad absurdum. Der Eindruck der ›unumstößlichen Rechtmäßigkeit‹ von Fotografien macht auch deren Manipulation besonders glaubwürdig. Und wenn ein Bild mehr als 1.000 Worte sagt, dann kann es auch besonders eindrucksvoll lügen.

5. Bildauthentizität aus Produzentenperspektive: Einflussfaktoren auf die Visuelle Wahrheit

Bildauthentizität und Visuelle Wahrheit geht wie oben beschrieben durch Bildmanipulation verloren, welche Sachsse (2003: 42) als den menschlichen Eingriff in zu fotografierendes Objekt und fotografiertes Bild beschreibt, unabhängig davon, ob diese mit Absicht erfolgt oder nicht. In Anlehnung an Brugioni (1999: 17ff.), Knieper (2005: 59ff.) und Schicha (2005: 10ff.) unterscheide ich fünf eigenständige Formen der Bildmanipulation, wobei diese auch kombiniert auftreten können:

1. Inszenierungen,
2. Irreführung durch den Kontext,
3. Veränderungen von Bildparametern,
4. Fälschungen sowie
5. Simulation von künstlichen Welten, denen kein reales Objekt zugrunde liegt.

Lobinger unterstreicht, dass besonders »journalistische Bilder, die im Kontext der Nachrichtenproduktion entstehen […] sich grundsätzlich an der Leitidee der Authentizität« (2012: 64) orientieren. Spätestens bei Pressefotografien sollte also ein Diskussionsprozess über mögliche Folgen dieser Manipulationsmöglichkeiten beginnen (vgl. HOFFMANN 1997), denn sobald Bilder verändert werden, erfüllen diese nicht mehr ihre eigentliche Kernfunktion: Die Dokumentation von Ereignissen (vgl. GRITTMANN 2003: 124; NEWTON 2001: 5). Ich werde mich im Folgenden v.a. auf die Formen der Bildmanipulation konzentrieren, die unmittelbar die Erfüllung der Visuellen Wahrheit mit Hilfe digitaler Technik angreifen – insbesondere Inszenierungen (wie etwa das Hissen der US-Flagge durch Marines auf der Pazifikinsel Iwo Jima, inszeniert durch den Fotografen Joe Rosenthal) werden also nicht Gegenstand der Diskussion der präsentierten Beispiele sein.

6. Bildmanipulation im digitalen Zeitalter: Wie viel Veränderung verträgt die Visuelle Wahrheit fotojournalistischer Bilder?

Zunächst einmal sei festgehalten, dass die primäre Frage nach der Zulässigkeit von Bildveränderungen dokumentarischer Fotografien für mich nicht zwingend ist, *ob* verändert wird, sondern *was* und *wie viel*. In nahezu allen Praxishandbüchern zur Fotografie (vgl. BLECHER 2001; SACHSSE 2003; ROSSIG 2007; JACOBI 2007 und zur Ethik des Fotojournalismus im Speziellen LESTER 1991) wird beschrieben, dass unterschiedliche Brennweiten, Belichtungen oder Bildausschnitte verschiedene Eindrücke erwecken. Der Fotograf ent-

scheidet also in erster Instanz mit der Wahl der Aufnahmeparameter, *was* und *wie* etwas aufgenommen wird und damit auch über eine potentielle Wirkung (vgl. GRITTMANN 2003: 124; SCHIERL 2003: 159). Die Veränderung von Bildparametern (3) erfolgt nach der Aufnahme in zweiter Instanz durch den Fotografen selbst oder eine Bildredaktion in Form von Ausschnitten, Farbveränderungen etc. Die inhaltliche Bildaussage wird dabei idealerweise nicht tangiert. Ist dies doch der Fall, sprechen wir von Bildfälschungen (4), bei denen bewusst der Bildinhalt mit einem bestimmten Kommunikationsziel verändert wird. Die Bildparameterveränderung und -fälschung kann auf vier Arten erfolgen: (a) Durch das Löschen, (b) das Einfügen und (c) die Umgestaltung von Informationen sowie (d) die Fotomontage (vgl. BRUGIONI 1999: 17ff. und 111f.). Diese Arten werden im Folgenden diskutiert – der aufmerksame Betrachter wird merken, dass alle Bildmanipulationen durchaus authentisch sind, durch die Manipulation aber die Kommunikation Visueller Wahrheit verhindern.

Ein prominentes Manipulationsbeispiel ist ein Bild, welches in der Schweizer Boulevardzeitung *Blitz* den Anschlag im ägyptischen Luxor vom 17.11.1997 visualisiert (Abb. 1). Die Wasserlache vor dem Hatschepsut-Tempel täuschte durch die rote Farbveränderung (Bildparameterveränderung) eine Blutlache vor (Fälschung) und dramatisiert damit die ursprüngliche Bildaussage, zumal das Motiv mit der Bildunterschrift »Blutspur des Grauens: […] Spuren des Massakers sind aber noch deutlich zu sehen« und der Textüberschrift »Ein Land wie im Krieg« (DEUSSEN 2007: 39) dramatisch kontextuell gerahmt wurde (kontextverursachte Irreführung). Zwar hat das Massaker tatsächlich stattgefunden, die Blutlache als zentrales Bildelement jedoch existierte nie. Diese Fotografie lässt sich im Kontext ihrer Distribution dem fotografischen Sujet der Kriegsberichterstattung zuordnen, ebenso wie die folgenden Beispiele (in Anlehnung an FRANZ 2007: 24ff.).

Die Veränderung der Botschaft durch Farbveränderung (I)

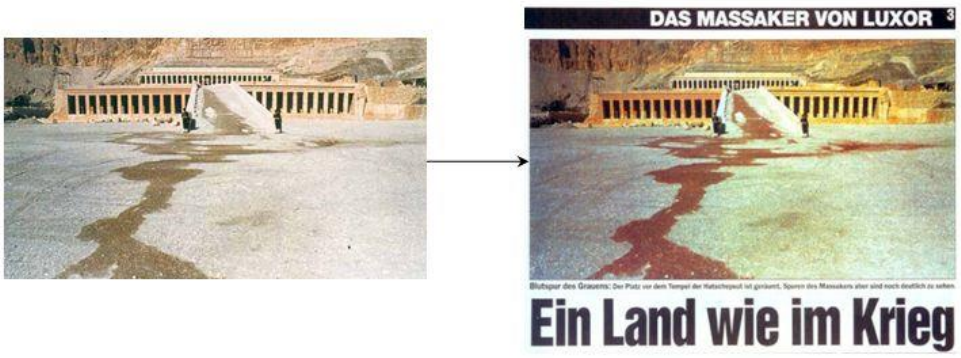

Abb. 1:
Quelle des Originals (links): DEUSSEN 2007: 39
Manipulation (rechts): Fotograf/Bildbearbeitung: unbekannt

Die Veränderung der Botschaft durch Farbveränderung (II)

Abb. 2:
(Wahrscheinliches) Original links, Manipulation rechts. Fotograf/Bildbearbeitung: Adnan Hajj
Quelle: http://www.spiegel.de/fotostrecke/manipulierte-bilder-fotostrecke-107186-7.html
und http://www.heise.de/tp/artikel/23/23280/1.html [letzter Zugriff: 13.12.2017]

Der für die Presseagentur Reuters arbeitende, libanesische Fotograf Adnan Hajj fotografierte im Jahre 2006 das Ergebnis eines Angriffs der israelischen Luftwaffe auf Hisbollah-Ziele in Beirut. Auf dem Bild war eine einzelne Rauchsäule über der Stadt zu sehen. Reuters veröffentlichte das in Abb. 2 auf der rechten Seite dargestellte Bild – zog es aber, neben allen anderen Fotografien von Hajj, wieder zurück und kündigte das Arbeitsverhältnis, als bekannt wurde, dass er Rauchschwaden verdunkelt (Bildparameterveränderung) und hinzugefügt (Fälschung) hatte. Die Absicht der Manipulation bleibt unklar. Es ist einerseits zu argumentieren, dass das Bild mit den dunklen Rauchschwaden bedrohlicher wirken sollte, als die Situation vor Ort tatsächlich war – und aus diesem Grund erstens höhere Chancen auf mediale Verwendung finden und zweitens die Verurteilung dieses Bombenangriffes unterstreichen sollte. Dies würde vor dem Hintergrund der höchstwahrscheinlich nicht unabhängigen Meinung eines Libanesers in diesem Konflikt durchaus Fürsprecher finden, zumal die Stellungnahme Hajjs zu dem Vorfall war, dass er lediglich die Qualität des Originalbildes verbessern wollte und bei der Bildbearbeitung einen Fehler beging. Was ist aber andererseits, wenn der Fotograf die Rauchschwaden verdunkelte, weil es vor Ort genauso aussah und das Originalbild seiner Meinung nach nicht in der Lage war, dies authentisch wiederzugeben? Es gäbe dann eine Übereinstimmung zwischen der Ereignisinterpretation des Fotografen und dem diese Erfahrung referierenden Abbild. Schierl spricht im Zusammenhang dieser autorenbezogenen Authentizität auch von »situativer Adäquanz« (2003: 159). Das bloße Abweichen des bearbeiteten Bildes von seinem Original war für die Verantwortlichen von Reuters offensichtlich ein Grund für die Verurteilung Hajjs. Aber ist es das wirklich? Der Leser bedenke bei seiner Einschätzung, dass kein Beteiligter, außer Hajj selbst, vor Ort war, um die Authentizität des Dargestellten in Relation zum realen Geschehen zu setzen. Die entscheidenden Fragen müssen also lauten: Wurde das Bild tatsächlich so verändert, dass die Bildaussage nicht mehr der Realität entsprach? Oder visualisiert es die Wahrheit erst durch die Bearbeitung?

Die Besonderheit und damit Gefahr der Aberkennung des Authentizitätsanspruches des digitalen Bildes liegt in dessen potentieller Lossagung

von einem realen Objekt (vgl. NÖTH 2003: 31ff.). Wir können einerseits also Bilder erstellen, die keinen Kausalbezug zum Fotografierten aufweisen (z.B. den Modellentwurf eines noch nicht produzierten Autoprototyps), andererseits sehen wir uns mit der Gefahr konfrontiert, dass elektronischen Bilddaten keine Originale mehr anhaften, wie es bei der analogen Fotografie z.B. das Diapositiv war (vgl. BÜLLESBACH 2008: 111). Aus diesem Grund können Manipulationen häufig nicht nachgewiesen und die Art der Veränderung oft nicht festgestellt werden. Während Schierl (2003: 150) betont, dass Authentizität – hier: Visuelle Wahrheit – aufgrund wachsendem ökonomischen Drucks zusehends weniger gegeben ist, unterstreicht Grittmann (2003: 123; 2007: 36f.), dass insbesondere fotojournalistisch arbeitende Qualitätsmedien weiterhin am Authentizitätsanspruch festhalten. Eines ist jedoch sicher: Spätestens mit dem Aufkommen der digitalen Bildbearbeitung büßt die Fotografie ihre häufig unterstellte Beweiskraft – auch vor Gericht – ein. Eine besondere Brisanz und damit Gefährlichkeit der Unmöglichkeit des Nachweises eines Bildoriginals zeigt das folgende Beispiel.

Die Veränderung der Botschaft durch den Austausch von Bildelementen (I)

Abb. 3:
(Wahrscheinliches) Original links, Manipulation rechts. Fotograf/Bildbearbeitung: unbekannt
Quelle: http://www.heise.de/tp/artikel/17/17272/1.html [Zugriff: 13.12.2017]

Der US-Marine Ted J. Boudreaux ist auf dem Originalbild gemeinsam mit zwei irakischen Jungen zu sehen, wobei einer von beiden ein Schild nach oben hält, auf dem – nach Angaben der Mutter Boudreauxs, der er das Originalfoto per E-Mail (o.D.) schickte – ›Welcome Marines!‹ steht. Alle Beteiligten strecken den Daumen zur Bestätigung der Botschaft nach oben. Dieses Original sei jedoch nicht mehr auffindbar, da der Empfangscomputer durch einen Blitzschlag zerstört und das Ursprungsbild dadurch gelöscht worden sei. Im Internet kursieren Versionen, bei dem die Botschaft auf dem Schild und damit das entscheidende Bildelement verändert wurde, bspw. in »Lcpl. Boudreaux saved my dad and then he rescued my sister!« oder in »Lcpl. Boudreaux killed my dad then he knocked up my sister!« (Fälschung durch Montage). Nicht nur die Bedeutsamkeit dieses Falles – immerhin geht es möglicherweise um den Nachweis eines menschenverachtenden Scherzes oder, schlimmer

noch, um den eines strafbaren Kriegsverbrechens – zeigt, dass Rezipienten gezwungen sind, digitale Bilder grundsätzlich in Frage zu stellen.

Die Veränderung der Botschaft durch den Austausch bzw. die Kombination von Bildelementen (II)

Abb. 4:
Originale links, Manipulation rechts. Fotograf/Bildbearbeitung: Brian Walski
Quelle: http://www.bgsu.edu/departments/english/cconline/ethics_special_issue/DEVOSS_PLATT/ [letzter Zugriff: 13.12.2017]

Ein anderes Beispiel veranschaulicht die Tendenz, dass wir die vermeintliche Glaubhaftigkeit von professionellen Bildurhebern und Distributionsmedien auf die Bildinhalte übertragen, da wir davon ausgehen, dass diese ihre Botschaften entsprechend journalistischer Richtlinien kommunizieren. Am 31.03.2003 erschien auf der Titelseite der renommierten Tageszeitung *L.A. Times* eine Fotografie von Brian Walski, einem von der *California Press Photographers Association* im Jahre 2001 zum Photographer of the Year ausgezeichneten Pressefotografen (Abb. 4, rechts). Dieser spielte der Zeitungsredaktion ein Bild zu, welches er im Zweiten Golfkrieg in Basra, im Süden Iraks, gemacht habe. Die Aufnahme zeigt einen britischen Soldaten gemeinsam mit zahlreichen irakischen Zivilisten. Dem beigestellen Text ist zu entnehmen, dass der Soldat die Menschen auffordert, vor dem Beschuss des irakischen Militärs in Deckung zu gehen. Würde der Text das Bild jedoch nicht derartig rahmen, könnte man interpretieren, dass der Soldat weniger eine schützende, sondern vielmehr eine machtausspielende Geste vermittelt. Nachdem nach der Veröffentlichung jedoch auffiel, dass einige Personen im Bild mehrfach zu sehen sind, gab Walski zu, das Bild aus zwei anderen Bildern (Abb. 4, links) zusammengesetzt zu haben, um die visuelle Botschaft in seinem Sinne zu bestärken – und musste seinen Hut nehmen (vgl. BÜLLESBACH 2008: 119). Mit seinem Bild spielte Walski eine falsche Realität vor, denn das dargestellte Ereignis hat so niemals stattgefunden. Es ist – wie bei allen obigen Beispielen – zwar möglich, dass wir die Fälschung für glaubhaft und damit authentisch halten, visuell wahr ist jedoch keines der veröffentlichten Bilder. Aber: Ist es nicht so, dass als Qualitätsmerkmal für die Informationsverdienste der Medi-

en stets deren Glaubwürdigkeit unterstrichen wird (vgl. WIEDEMANN 2005: 452)? Und können wir nur noch darauf vertrauen, dass uns Visuelle Wahrheit geboten wird?

7. Trotz allem: Lässt sich Visuelle Wahrheit finden?

Diese Frage würden Verantwortliche der Nachrichtenagentur *Associated Press* gern positiv beantworten, denn sie vertreten den Standpunkt, dass »our pictures must always tell the truth« (HORTON 2001: 38). Dennoch: Wir haben gesehen, dass Visuelle Wahrheit innerhalb unserer digitalen Welt immer weniger gewährleistet wird. Wir sind gezwungen, zunehmend von einer Illusion der Fotografie in ihrer Funktion als »Fenster zur Welt« (GRITTMANN 2003: 134) zu sprechen, da wir im digitalen Zeitalter sehr wahrscheinlich mit immer weniger Visueller Wahrheit konfrontiert werden (vgl. HUANG 2001: 149). Gerade weil wir besonders auf die Glaubwürdigkeit von Bildern vertrauen, lassen sich diese als Denkfallen zur Manipulation von Botschaften und damit zur Indoktrination missbrauchen. Dies gilt sowohl für die Vergangenheit als auch für die Gegenwart und Zukunft, da wir unsere Gewohnheiten des Rezipierens und Produzierens von visuellem Material meines Erachtens vorerst nicht ändern werden. Lunenfeld (2000) behält also Recht, wenn er das digitale Bild als ein dubitatives, also zweifelhaftes bzw. ›mit-Zweifeln-behaftetes‹ Bild beschreibt (vgl. LUNENFELD 2000: 167). Müssen wir ab sofort Pressefotografien stets mit einem Manipulationsverdacht gegenübertreten? Ich denke, wir müssen uns damit anfreunden, dass wir im digitalen Zeitalter nur noch *wahrscheinlich* wahre Bilder rezipieren. Die Verantwortung für wahrheitsgemäße Bilder müssen wir weiterhin in die Hände der Bildproduzenten legen, denn nur sie können die Charakteristik des fotografierten Objektes sowie die Eingriffe in das Bildmaterial beurteilen. Trotzdem gilt: Bilder sind sowohl bei ihrer Herstellung als auch bei ihrer Rezeption stets subjektiv. Uns als bildkompetenten Rezipienten muss immer bewusst sein, dass nicht das Originalbild den Maßstab für Visuelle Wahrheit setzt, sondern das fotografierte Objekt und die Bedingungen, unter denen es entstanden ist.

Literatur

ACKERMANN, MAX: Akustische Interaktion in bilderseligen Zeiten. In: STAHNISCH, FRANK; HEIJKO BAUER (Hrsg.): *Bild und Gestalt. Wie formen Medienpraktiken das Wissen in Medizin und Humanwissenschaften?* Hamburg [Lit] 2007, S. 211-227

ANG, TOM: *Picture Editing.* Oxford [Focal Press] 2000

ARNHEIM, RUDOLF: Über die Natur der Fotografie. In KEMP, WOLFGANG (Hrsg.): *Theorie der Fotografie. Bd. 3: 1945-1980.* München [Schirmer/Mosel] 1983, S. 171-181

BECK, HEINRICH: *Dimensionen der Wirklichkeit. Argumente zur Ontologie und Metaphysik*. Frankfurt/M. [Lang] 2004

BLECHER, HELMUT: *Fotojournalismus.* Hamburg [Rotbuch] 2001

BRUGIONI, DINO A.: *Photo-Fakery. The History and Techniques of Photographic Deception and Manipulation.* Dulles [Brassey's] 1999

BÜLLESBACH, ALFRED: Digitale Bildmanipulation und Ethik. Aktuelle Tendenzen im Fotojournalismus. In: GRITTMANN, ELKE; IRENE NEVERLA; ILONA AMMANN (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln [Halem] 2008, S. 108-136

CHROBAK, KAROL: Plurality of Ontologies. How to Understand the Diversity of Reality? In: JOHN, RÉNE; JANA RÜCKERT-JOHN; ELENA ESPOSITO (Hrsg.): *Ontologien der Moderne*. Wiesbaden [Springer] 2013, S. 85-108

DEUSSEN, OLIVER: *Bildmanipulation. Wie Computer unsere Wirklichkeit verzerren.* Heidelberg [Springer] 2007

DOELKER, CHRISTIAN: *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft.* Stuttgart [Klett Cotta] 1997

FORSTER, KLAUS: Rezeption von Bildmanipulationen. In: KNIEPER, THOMAS; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten.* Köln [Halem] 2003, S. 66-101

FRANZ, JANINA: *Das Bild im digitalen Zeitalter. Die Frage nach der Authentizität der Fotografie.* München [Grin] 2007

FRANZEN, WINFRIED: Zur neueren Wahrheitsdiskussion: Redundanztheorie versus Korrespondenztheorie der Wahrheit. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 35, 1981, S. 73-90

GAWLIK, GÜNTER; RÜDIGER BUBNER: *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung. Bd. 4: Empirismus.* Stuttgart [Reclam] 1991

GEISE, STEPHANIE: *Vision that matters. Die Funktions- und Wirkungslogik Visueller Politischer Kommunikation am Beispiel des Wahlplakats.* Wiesbaden [VS] 2011

GERTH, SEBASTIAN: Die Erweiterte Bildtypenanalyse. Ein Instrument zur Untersuchung von Pressefotografien aus Rezipienten- und Medienperspektive. In: GEISE, STEPHANIE; KATHARINA LOBINGER (Hrsg.): *Bilder, Kulturen, Identitäten. Analysen zu einem Spannungsfeld Visueller Kommunikationsforschung*. Köln [Halem] 2012, S. 285-308

GOLAN, TAL: Sichtbarkeit und Macht. Maschinen als Augenzeugen. In: GEIMER, PETER (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002, S. 171-210

GREER, JENNIFER D.; GOSEN, JOSEPH D.: How Much is Too Much? Assessing Levels of Digital Alteration as Factors in Public Perception of News Media Credibility. In: *Visual Communication Quarterly*, 9(3), 2002, S. 4-13

GRITTMANN, ELKE: Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an den Pressefotos im Informationsjournalismus? In: KNIEPER, THOMAS; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln [Halem] 2003, S. 123-149

GRITTMANN, ELKE: *Das politische Bild.* Köln [Halem] 2007

HAGEN, WOLFGANG: Es gibt kein digitales Bild. Eine medienepistemologische Anmerkung. In: WÜSTENROT-STIFTUNG (Hrsg.): *Digitale Bildverarbeitung, eine Erweiterung oder radikale Veränderung der Fotografie? Dokumentation des Symposiums am 12./13. November 2004 im Museum Folkwang, Essen*. Ludwigsburg [Wüstenrot-Stiftung] 2005, S. 6-17

HOFFMANN, KAY: Das dokumentarische Bild im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit. In: HOFFMANN, KAY (Hrsg.): *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*. Konstanz [UVK] 1997, S. 13-28

HORTON, BRIAN: *Associated Press Guide to Photojournalism.* New York [McGraw-Hill] 2001

HUANG, EDGAR SHAOHUA: Reader's Perception of Digital Alteration in Photojournalism. In: *Journalism & Communication Monographs*, 3(3), 2001, S. 149-182

JACOBI, ASTRID: *Die Pressefotografie. Geschichte, Entwicklung und Ethik des Fotojournalismus.* Saarbrücken [VDM] 2007

JAUBERT, ALAIN: *Fotos, die lügen: Politik mit gefälschten Bildern.* Frankfurt/M. [Athenäum] 1989

JÄGER, GOTTFRIED.: Analoge und digitale Fotografie. Das technische Bild. In: VON AMELUNXEN, HUBERTUS; STEFAN IGLHAUT; FLORIAN RÖTZER (Hrsg.): *Fotografie nach der Fotografie*. München [Verlag der Kunst] 1996, S. 108-110

KNIEPER, THOMAS: Die ikonologische Analyse von Medienbildern und deren Beitrag zur Bildkompetenz. In: KNIEPER, THOMAS; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten.* Köln [Halem] 2003, S. 193-212

KNIEPER, THOMAS: Kommunikationswissenschaftliche Beiträge zu einer interdisziplinären Bildwissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln [Halem] 2005, S. 56-70

KNIEPER, THOMAS; MARION G. MÜLLER: Vorwort. In: KNIEPER, THOMAS ;MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten.* Köln [Halem] 2003, S. 7-9

LESTER, PAUL MARTIN: *Photojournalism. An Ethical Approach.* Hillsdale [Erlbaum] 1991

LOBINGER, KATHARINA: *Visuelle Kommunikationsforschung. Medienbilder als Herausforderung für die Kommunikations- und Medienwissenschaft.* Wiesbaden [Springer] 2012

LUNENFELD, PETER: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In: WOLF, HERTA (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2000, S. 158-177

LÜTHE, RUDOLF: Die Wirklichkeit der Bilder. Philosophische Überlegungen zur Wahrheit bildlicher Darstellung. In: LIEBERT, WOLF-ANDREAS; THOMAS METTEN (Hrsg.): *Mit Bildern lügen.* Köln [Halem] 2007, S. 50-64

MACIAS, JOSÉ: *Die Entwicklung des Bildjournalismus.* München [Saur] 1990

NAGEL, JENNIFER: Empiricism. In: SARKAR, SAHOTRA; JESSICA PFEIFER (Hrsg.): *The Philosophy of Science. An Encyclopedia. Vol. 1*. New York [Routledge] 2006, S. 235-243

NEWTON, JULIANNE H.: *The Burden of Visual Truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality.* Mahwah [Erlbaum] 2001

NEUSÜSS, FLORIS M. (Hrsg.). *Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie*. Köln [DuMont] 1979

NEWHALL, BEAUMONT: *Geschichte der Photographie.* München [Schirmer-Mosel] 1998

NOETZEL, THOMAS: *Authentizität als politisches Problem. Ein Beitrag zur Theoriegeschichte der Legitimation politischer Ordnung.* Berlin [Akademie] 1999

NÖTH, WINFRIED: Fotografie zwischen Fremdreferenz und Selbstreferenz. In: HORAK, RUTH (Hrsg.), *Rethinking Photography I + II. Narration und neue Reduktion in der Fotografie.* Salzburg [Fotohof-Edition] 2003, S. 22-39

PIETRAß, MANUELA: *Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption.* Opladen [Leske + Budrich] 2003

PLUMPE, GERHARD: *Der tote Blick: zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus.* München [Fink] 1990

PHOTOINDUSTRIE-VERBAND: *Deutscher Foto- und Imagingmarkt 2014*. 2015. http://www.photoindustrie-verband.de/artikel/deutscher-foto-und-imagingmarkt-2014 [letzter Zugriff: 15.10.2015]

RITCHIN, FRED: Zeitzeugen. Das Engagement des Fotojournalisten. In: FRIZOT, MICHEL (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln [Könemann] 1998, S. 590-612

ROSSIG, JULIAN J.: *Fotojournalismus.* Konstanz [UVK] 2007

SACHSSE, ROLF: *Bildjournalismus heute: Beruf, Ausbildung, Praxis.* München [List] 2003

SCHELSKE, ANDREAS: *Das digitale Bildvergessen, Fernanwesende Bildkommunikation in Echtzeit. Tagungsband Zweites Symposium der Deutschen Gesellschaft für Photographie und des Fachbereichs Gestaltung der Georg-Simon-Ohm Fachhochschule Nürnberg.* 2005. http://www.4communication.de/html/DigitalesBildvergessen.htm [letzter Zugriff: 18.10.2015]

SCHICHA, CHRISTIAN: Alles Lüge? Formen der Bildmanipulation und ihre zulässigen Grenzen. In: *Medienimpulse*, 54, 2005, 9-15

SCHIERL, THOMAS: Der Schein der Authentizität. Journalistische Bildproduktion als nachfrageorientierte Produktion scheinbarer Authentizität. In:

KNIEPER, THOMAS; MARION G. MÜLLER (Hrsg.), *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten.* Köln [Halem] 2003, S. 150-167

SCHRÖTER, JENS: Das Ende der Welt, Analoge vs. Digitale Bilder – mehr und weniger »Realität«? In: SCHRÖTER, JENS; ALEXANDER BÖHNKE (Hrsg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum*. Bielefeld [Transcript] 2004, S. 335-354

SCHUSTER, MARTIN: Fotografie und Kunst. In: SCHUSTER, MARTIN: *Fotopsychologie. Lächeln für die Ewigkeit*. Berlin [Springer] 1996, S. 222-248

SONTAG, SUSAN: *Über Fotografie.* Frankfurt/M. [Fischer] 2008

STIEGLER, BERND: Digitale Photographie als epistemologischer Bruch und historische Wende. In: ENGELL, LORENZ; BRITTA NEITZEL (Hrsg.): *Das Gesicht der Welt. Medien in der digitalen Kultur*. München [Fink] 2004, S. 105-125

STIFTUNG HAUS DER GESCHICHTE DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Hrsg.): *Bilder, die lügen* (Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 27. November 1998 bis 28. Februar 1999). Bonn [Bouvrier] 2000

STRUB, CHRISTIAN: Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität. In: BERG, JAN; HANS-OTTO HÜGEL; HAJO KURZENBERGER (Hrsg.): *Authentizität als Darstellung.* Hildesheim [Universitätsverlag] 1997, S. 7-17

TREMPLER, JÖRG: Vom Terror zum Bild – Von der Authentizität zum Stil. Gedanken zur historischen Begründung authentischer Bilder. In: HOFMANN, WILHELM (Hrsg.): *Bildpolitik – Sprachpolitik. Untersuchungen zur politischen Kommunikation in der entwickelten Demokratie*. Berlin [LIT] 2006, S. 117-136

WIEDEMANN, DIETER: Bilder im Zeitalter digitaler Bildbearbeitung: Neue Ästhetiken und verschwundene Wahrheiten? In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln [Halem] 2005, S. 443-456

WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Tractatus logico-philosophicus*. London [Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.] 1922

WORTMANN, VOLKER: *Authentisches Bild und authentisierende Form.* Köln [Halem] 2003

YOLTON, JOHN W.: *Realism and Appearances. An Essay in Ontology.* Cambridge [Cambridge UP] 2000

[Inhaltsverzeichnis]

Kristina Chmelar

Schau! Wie eine staatliche Organisation das 20. Jahrhundert ausstellt und wir entsprechende Mythen dekonstruieren können

Abstract

In the commemorative year 2014, a German governmental organisation presented an exhibition to the public. Most of the exhibits were documentary photographs. For Political Scientists who are interested in politics of history in general and the visual representation of history in particular a search for an appropriate theoretical and methodological approach started. While the interdisciplinary discourse is characterized by the unproductive polarity between realists (especially in Political Science and History) and constructivists (especially in Cultural Studies) not only since the iconic and pictorial turn respectively, the article sounds out a perspective in-between. Contrary to the mainstream, who handles Roland Barthes as a realist, the starting point here is a *post-constructivist* reading of his phototheoretical works. It allows neither to transfigure photographs as permeable media nor to misconceive their power of evidence as a mere coding. In addition, Barthes' approach provides some helpful instruments to deconstruct visually organised myths within the framework of a historical exhibition.

Im Gedenkjahr 2014 präsentierte eine deutsche staatliche Organisation der Öffentlichkeit eine historische Ausstellung. Die meisten Exponate waren dokumentarische Fotografien. Für Politikwissenschaftler_innen, die an Geschichtspolitik im Allgemeinen und der visuellen Repräsentation von Historischem im Speziellen interessiert sind, begann damit die Suche nach einem

adäquaten theoretischen wie methodologischen Zugang. Während der interdisziplinäre Diskurs nicht erst seit der bildwissenschaftlichen Wende unproduktiv polarisiert ist zwischen Realist_innen (v.a. Sozial- und Geschichtswissenschaften) und Konstruktivist_innen (v.a. Kulturwissenschaften), lotet der Beitrag eine Perspektive dazwischen aus. Entgegen dem Mainstream, der Roland Barthes als Realisten handelt, ist der Ausgangspunkt hier eine postkonstruktivistische Lektüre seiner fototheoretischen Arbeiten. Sie ermöglicht es, Fotografien weder als durchlässige Medien zu verklären noch ihre Evidenzkraft als bloße Codierung zu verkennen. Dazu gibt Barthes' Ansatz einige hilfreiche Instrumente an die Hand, mit deren Hilfe visuell organisierte Mythen im Rahmen einer historischen Ausstellung dekonstruiert werden können.

1. Einleitung

Diktatur und Demokratie im Zeitalter der Extreme. Streiflichter auf die Geschichte Europas im 20. Jahrhundert – unter diesem Titel präsentierte die Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur (BA) in Kooperation mit dem Münchner Institut für Zeitgeschichte (IfZ) und dem Deutschlandradio Kultur der Öffentlichkeit 2014 eine Schau (vgl. BA et al. 2014).[1] Zu ihr veranlasst hatte die Ausstellungsmacher_innen »die Gleichzeitigkeit runder Jahrestage, die die Verflechtung der Nationalgeschichten im ›Jahrhundert der Extreme‹ verdeutlicht« (BA 2014a: o.S.). 2014 jährte sich zum 100. Mal der Ausbruch des Ersten Weltkriegs und zum 75. Mal der Beginn des Zweiten. 25 Jahre waren seit den »friedlichen Revolutionen« vergangen und zehn seit der EU-Osterweiterung (BA 2014a: o.S.). Thematisch sollte die Schau das europäische 20. Jahrhundert als »dramatische Geschichte zwischen Freiheit und Tyrannei, zwischen Demokratie und Diktatur« zeichnen (BA 2014a: o.S.). Produziert in einer Auflage von dreitausend Exemplaren und zwölf Sprachfassungen fand sie weit über Deutschland hinaus Verbreitung (vgl. BA 2014b: 27). Neben Texten waren es dabei vordergründig Fotografien, die eine spezifische historische Wirklichkeit repräsentierten und Ausstellungsbesucher_innen scheinbar klar über jene *ins Bild* setzten. Sich mit ihnen und ihrer Funktionalisierung näher zu beschäftigen, ist das Ziel dieses Beitrags.

Für eine an Visualisierungen interessierte, Konstruktivismus-affine Politikwissenschaft stellt sich allem voran die Frage nach den Funktionsweisen und Konstitutionsbedingungen von staatlich organisierten Repräsentationen von Historischem. Konkret geht es um die Darstellung von Demokratie und Diktatur *in* Fotografien respektive *durch* Fotografien. Die mitunter heftige Auseinandersetzung um die referenzielle Qualität dieses Mediums, wie sie

[1] Die Autor_innen der Ausstellung sind Andreas Wirsching, Professor für Neueste Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Direktor des IfZ, seine Kollegin Petra Weber und Ulrich Mählert, der Leiter des Arbeitsbereichs Wissenschaft und Internationale Zusammenarbeit der BA, der die Schau auch kuratiert hat.

sich disziplinenübergreifend und idealtypisch zwischen dem realistischen und konstruktivistischen Paradigma entfaltet, ermuntert zur Suche nach produktiven Perspektiven *dazwischen*. Eine Möglichkeit, Fotografien weder als durchlässige Medien noch als arbiträre Konstrukte zu begreifen, eröffnet die postkonstruktivistische Lektüre der fototheoretischen Überlegungen von Roland Barthes. Vernäht mit einer erweiterten Variante seines Bildlektüreverfahrens lässt sich eine Analytik konturieren, die sich besonders hilfreich dabei erweist, primär visuell organisierte Mythen im Kontext eines historisch-politischen Bildungsangebots zu dekonstruieren. Aus aktuellem Anlass – dem jüngst begangenen 100. Jahrestag der Oktoberrevolution – wird das entsprechende Vorgehen anhand des ausgestellten Mythos *Lenin* exemplifiziert.

2. Was sich (nicht) zeigt! Zum Streit über die referenzielle Qualität von Fotografien

Historische Ausstellungen lassen sich primär als visuell organisierte Medien[2] oder als Schauzusammenhänge beschreiben. Die Operation des Zuschauen-Gebens seitens der Produzierenden und des Schauens seitens der Rezipierenden ist elementar. Ferner können Ausstellungen insofern als sekundäre Medien gelten, als sie verschiedene primäre Medien integrieren. Im speziellen Fall der eingangs erwähnten staatlich organisierten Schau zum sogenannten Supergedenkjahr 2014 sind damit allgemein Bilder im Sinne »materiell erzeugte[r], optisch wahrnehmbare[r] Visualisierungen« (JÄGER/KNAUER 2009: 17) angesprochen und speziell analog zustande gekommene, dokumentarische Fotografien.

Im weiteren Kontext der Wissensvermittlung und im engeren Zusammenhang mit historischen Repräsentationen spielen sie häufig eine zentrale Rolle. Genauer gesagt spielen sie zwei: Erstens gelten sie den meisten von uns als besonders evident und objektiv. In der Regel überzeugt eine Fotografie in unserer Kultur mehr als ein Text. »Etwas, wovon wir gehört haben, scheint ›bestätigt‹, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt« (SONTAG 1980: 11). Zweitens sind Fotografien eines der wichtigsten Vehikel, »um eine Erfahrung zu machen, um den Anschein der Teilnahme an irgend etwas zu erwecken.« (SONTAG 2012: 285) In Kombination mit ihrer spezifischen Modalität – relativ zu textuellen Aussagen sind sie für uns auf den ersten Blick einfacher und ob der Möglichkeit einer simultanen Rezeption schneller zu erkennen – wird ihnen gemeinhin das Vermögen zugesprochen, besonders wirkungsvoll und einprägsam zu sein – und das unabhängig von der Herkunft der oder des

[2] Das Mediale wird hier analog zu Cassirer (2010) und Krämer (1998) als ein Phänomen *sui generis* gedacht, als »Konstituens kultureller Praxis« (MERSCH 2013: 55). Zu verorten ist es neben der Welt und erkenntnisfähigen Subjekten als ein *Drittes*, das weder ein friktionslos Durchlässiges noch ein Verschleierndes ist. Vielmehr ist das Mediale – als Konglomerat verschiedener gegenständlicher und nicht-gegenständlicher Medien – ein grundsätzlich Vermittelndes, das näher zu untersuchen es sich allem voran wegen seiner Transzendentalität lohnt.

Betrachtenden. Die BA selbst sieht den Grund dafür, weshalb bildlastige Ausstellungen regelmäßig »international funktionieren«, allem voran darin, »[d]ass sich Ausstellungen mit Fotos, Zeichnungen oder auch Comics besonders gut dazu eignen, die Sprachbarriere zu überwinden« (BA 2014b: 109). Auch deshalb werden Fotografien nicht selten »zur Stimulierung des moralischen Impulses verwendet« (BA 2014b: 292).

Darüber, wie das besondere realistische Moment von Fotografien und ihre spezifischen funktionalen Potenziale zu erklären sind, zeigt sich die Forschung bis heute uneins. Der politik- und geschichtswissenschaftliche Mainstream argumentiert realistisch und akzentuiert damit verbunden zweierlei: 1) die Ähnlichkeit zwischen Fotografie und Fotografiertem und/oder eng damit verbunden 2) den materiellen Herstellungsprozess, der sich an einem gewissen Punkt menschlichem Einfluss entzieht. Aus anderen disziplinären Kontexten vernehmen wir bisweilen Konträres.

Gegen das Argument, die Fotografie sei über ihre erkennbare *Ähnlichkeit zum Dargestellten* zu bestimmen, wandte sich prominent bereits Peirce. Er tat dies vor dem Hintergrund, dass um 1900 mit Hilfe der Fotografie erstmals Phänomene sichtbar gemacht werden konnten, die bis dahin jenseits der menschlichen Wahrnehmungsschwelle gelegen hatten wie Radioaktivität oder Röntgenstrahlung (vgl. GEIMER 2002a: 14). Das Ähnlichkeitsmerkmal verabschieden moderate Konstruktivist_innen wie Peirce jedoch nicht in Gänze. Zurück weisen sie nur die Ähnlichkeit im Sinne eines »mimetischen Analogismus« (DUBOIS 2012: 103). Bestand hat für sie weiterhin die These, dass Fotografien »*in gewisser Hinsicht* den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen« (PEIRCE 1986: 193, Herv. K.C.). Als abhängig gilt diese gewisse, nicht notwendigerweise sinnlich wahrnehmbare Ähnlichkeit von den *Herstellungsbedingungen* von Fotografien, »die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen« (PEIRCE 1986: 193) Für realistisch oder moderat konstruktivistisch einzuordnende Vertreter_innen der Index-Theorie ist also nicht die spezifische Ästhetik wesentlich für eine Fotografie. Zu deren wichtigstem Bestimmungsmerkmal gerät ihr Zustandekommen, d.h. der chemisch-physikalische Prozess, der sich mindestens teil- und zeitweise menschlichem Einfluss entzieht (vgl. KRAUSS 2000: 257).

Seit Mitte der 1960er-Jahre werden mehr und mehr radikaler konstruktivistische Argumente laut, die sich von unterschiedlichen Warten aus gegen das Insistieren auf einer natürlichen Einschreibung des Realen in Fotografien richten (exemplarisch vgl. BAUDRILLARD 2012; FLUSSER 1983; LUNENFELD 2002; MITCHELL 1992).[3] Ein immer wieder vorgebrachtes Argument lautet, man habe sich schlicht »darauf geeinigt, die Photographie als ein Modell der Wahrhaftigkeit und Objektivität zu beschreiben« (BOURDIEU 2014: 85).[4] Soziale

[3] Anders als in der Politik und Geschichtswissenschaft führen auf dem engeren fototheoretischen Forschungsfeld radikal konstruktivistische, genauer: »sozialgeschichtliche, semiotische, marxistische« Ansätze das Wort (GEIMER 2002b: 318).

[4] Unter die entsprechenden Konventionen fallen dabei die Intentionen, Normen und Fertigkeiten, deren Träger_in der oder die Fotografierende ist, ebenso wie das angelernte fotografische Leseverständnis der Rezipierenden (SEKULA 2012: 304).

Praktiken bzw. das Kulturelle samt kulturell bedingten Medien avanciert so nicht nur zu einem Unhintergehbaren. Es gilt als *das* Konstituens und wird »zu einer Instanz der Letztbegründung« (KRÄMER 2013: 330). Nicht einmal Emulsionen, Licht und Silbersalze können sich ihm entziehen. Im Extremfall ist in dieser Perspektive jedwede (außerkulturelle) Referenz tot.

Aus Sicht dieses Beitrags erscheint die mit radikal konstruktivistischen Ansätzen verbundene Verabschiedung einer bedeutsamen Realität jenseits des Kulturellen allzu vorschnell. Es mag sein, dass Ähnlichkeit nicht das primäre Bestimmungsmerkmal für Fotografien sein kann, auch wenn wir sie etwa im Alltag regelmäßig erkennen mögen. Und es mag ebenso sein, dass die Fertigkeiten, Fotografien herzustellen und zu lesen, angelernt sind. Was in puncto Herstellungsprozess aber allem Anschein nach *nicht* sein kann, ist, dass eine fotografische Platte oder ein lichtempfindlicher Film *nichts* aufzeichnen (vgl. GEIMER 2002a: 22; 2002b: 339). Im grundlegenden Unterschied zu radikal konstruktivistischen Positionen wird die Bedingung, dass Fotografien immer auf etwas referieren müssen, hier nicht als nichtssagend abgetan. »Für den theoretischen Status, für Gebrauch und Rezeption fotografischer Bilder macht es sehr wohl einen Unterschied, ob man sie als [leere] Repräsentationen [...] betrachtet oder aber als Artefakte, die das Gewesensein der dargestellten Gegenstände bezeugen« (GEIMER 2014: 55f.)

Gleichwohl aus vorliegender Perspektive eine harte »Ontologisierung der Spur« (GEIMER 2014: 51), wie wir sie in der Peirceschen Tradition finden, zurückzuweisen ist, wird zweierlei vermutet: Zum einen wird in Betracht gezogen, dass die fotografische Aufnahme »einen sichtbaren *Rest*« (GEIMER 2014: 133, Herv. im Original) produziert. Dieser Rest setzt ein So-gewesen-Sein von etwas voraus und unterscheidet sich ob seiner spezifischen Materialität von anderen Medien wie der Sprache.[5] Zum anderen wird gemutmaßt, dass sich das Kulturelle samt unserer Erkenntnis *oberhalb* des materialisierten Rests des Realen ausformt, d.h. über Repräsentationen Wirklichkeit nicht nur herstellt, sondern auch darstellt (vgl. CASSIRER 2010: 1).

Gemäß dieser beiden postkonstruktivistischen Spekulationen schreibt sich ein außerkulturelles Reales in das Kulturelle auf zwei Ebenen ein: auf der Ebene des Dargestellten und auf der Ebene des Darstellenden bzw. Medialen, wie es im Fall der vorliegenden Spielart der Repräsentationsforschung vordergründig von Interesse ist.[6] Die entscheidende Vermutung lautet: Auch wenn Fotografien erst als authentisch, erhellend, dokumentierend oder objektiv gelten, wenn sie sich anderen Kontexten anvertrauen (vgl. SACHS-HOMBACH 2006: 223), so sind sie Kraft ihrer spezifischen Materialität *wirklichkeitsmiterzeugend* (vgl. KRÄMER 1998: 78f.; CHMELAR 2017b: 20). Auf diese Weise gelingt

[5] Diese Mutmaßung bezieht sich dabei auf analoge wie digitale Fotografien in ähnlicher Weise. Nur weil ein außerkulturelles Etwas u.U. stärker transformiert wird als bislang, ändert das aus der vorliegenden Perspektive *nichts* an der Existenz und mitunter *wenig* an der Bedeutsamkeit dieses Etwas für das Kulturelle.

[6] Für eine umfassendere Darstellung dieser theoretischen Perspektive für die Erinnerungsforschung siehe CHMELAR 2017a. Eine weitergehende kritisch-realistische Spekulation zur Rolle von Referenz bei der Bedeutungsgebung findet sich bei GRIEBEL 2017.

es, fernab eines radikal konstruktivistischen Standpunkts einer historischen Fotografie Einfluss auf ihre intersubjektiv geteilte Bedeutung zuzubilligen, ohne zugleich (mindestens stellenweise) naiv realistisch argumentieren zu müssen.

Fototheoretische Überlegungen, die diesen Prämissen entsprechen und einen gangbaren Weg zwischen Realismus und Konstruktivismus weisen, finden wir bei dem Semiologen Roland Barthes. Trotz oder gerade wegen seines Status als Gallionsfigur moderner Bildforschung von manchen als wahnhafter Realist diffamiert (vgl. DUBOIS 1998: 53), können seine Arbeiten auch postkonstruktivistisch gelesen werden. Eine solche Lektüre ermöglicht es, über die Fotografie als ›Emanation des Referenten‹ nachzudenken und simultan auf der Polysemie und Klärungsbedürftigkeit dieser Emanation zu beharren. Das fotografische Bild wird hierbei als »hybride Konstellation humaner und nicht-humaner« Einflüsse bestimmt (GEIMER 2002a: 15).

Barthes' Ausgangsthese lautet, jede Fotografie sei die Beglaubigung der Präsenz von etwas Realem (vgl. BARTHES 2014: 97 u. 99). Ihr Noema sei ein »*Es-ist-so-gewesen*« (BARTHES 2010: 96, Herv. im Original).

> Was übermittelt die Fotografie? Definitionsgemäß die Begebenheit als solche, das buchstäbliche Wirkliche. Gewiß kommt es zwischen dem Objekt und dem Bild von ihm zu einer Reduktion: des Maßstabs, der Perspektive und der Farbe. [... Aber anders als etwa bei Sprache ist es] beim Übergang vom Wirklichen zu dessen Ablichtung [...] keineswegs notwendig, dieses Wirkliche in Einheiten zu zerlegen und diese Einheiten als Zeichen zu konstituieren, die sich wesentlich von dem dargebotenen Objekt unterscheiden; es ist keineswegs notwendig, zwischen diesem Objekt und dem Bild von ihm ein Relais, das heißt einen Code, anzubringen; gewiß ist das Bild nicht das Wirkliche: Aber es ist zumindest das perfekte *Analogon* davon (BARTHES 1990a: 12f., Herv. im Original).

Vor dem Hintergrund der genannten Spezifik der Fotografie unterscheidet Barthes zwischen Konnotation und Denotation: »Nur der Gegensatz zwischen dem kulturellen Code und dem natürlichen Nichtcode kann, so scheint es, dem spezifischen Charakter der Fotografie gerecht werden« (BARTHES 1990a: 15). Was genau meint diese Differenzierung? Während die konnotierte Botschaft einer Fotografie erst medial vermittelt entsteht und die einzige Botschaft ist, die wir aufgrund unseres spezifischen epistemologischen Standpunkts je erkennen können, denkt Barthes jenseits des Kulturellen einen utopischen, einen ›adamitischen‹ Ort (vgl. BARTHES 1990b: 37), der von uns zwar nicht aufgeschlossen werden kann, trotzdem aber »*kontinuierlich*« existiert und eine »Botschaft *ohne Code*« (BARTHES 1990a: 15, Herv. im Original) birgt. Diesen Nicht-Ort bezeichnet er als Denotation; sie ist das unsichtbare Fundament, oberhalb dessen eine kulturell bedingte Konnotation sich überhaupt erst entfaltet.[7]

Barthes' Mutmaßung über eine Denotation des Dargestellten lässt sich auf das hier fokussierte Darstellende übertragen: Wenn wir die Fotografie als ein Medium begreifen, das als »Emanation des Referenten« (BARTHES 2014: 90

[7] Die Struktur des Zeichens erschöpft sich für Barthes damit nicht in einer dyadischen Relation von Signifikant und Signifikat. Vielmehr leitet er sie über eine Spekulation aus der triadischen Relation von Signifikant, Signifikat und (!) einer potenziellen Referenz her.

u. 99) mutmaßlich gewisse Potenziale (Präsenzeffekt, die Fähigkeit, anzurühren usw.) für erkenntnisfähige Subjekte *hat* und deshalb in gewisser Weise funktionalisiert *wird*, tun wir dies nicht allein auf Basis von Konnotationen, d.h. von Kultur und damit immer zeichenhaften Codes, sondern spekulativerweise auch auf Basis ontologischer, nicht zuletzt materiell verfasster Eigenschaften des Mediums selbst. Dass eine doppelte Denotation (des Dargestellten und des Darstellenden) vermutet wird, heißt zugleich aber weder dass Fotografien bzw. andere Medien ein träges Wesen hätten noch dass reale Reste derart eindeutig seien, als Bilder bei ihrer Aneignung vom Kontext abgetrennt werden könnten.[8] Mit Blick auf die immer wieder erkennbare relative Kontingenz von Bedeutung erscheint es hingegen – in loser Anlehnung an Überlegungen des Neuen Materialismus, der die »ereignishafte Potenzialität der Materialität« (FOLKERS 2013: 23) herausstellt – angebracht, die Denotation als einen auf die *Äußerlichkeit* eines empirischen Realen bezogenen und deshalb grundsätzlich unpolitischen Komplex zu denken, der während der betrachtenden Aneignung einer Fotografie durch ein erkenntnisfähiges, kulturell vorgeprägtes Subjekt ein bestimmtes Spektrum an Konnotationen ermöglicht, d.h. manche, aber eben nicht jede Bedeutung freisetzen kann.[9]

Im Besonderen gilt dies für die bildliche Darstellung von Historischem, denn: Auch wenn Fotografien einen sichtbareren Rest des Realen produzieren mögen als viele andere Medien, so bezieht sich diese Aussage lediglich auf ein empirisch Manifestes, d.h. im Kontext eines ›Zeitalters der Extreme‹ beispielsweise auf die reale Existenz von exponierten Einzelpersonen oder Gruppen von Menschen, wie sie die Gedenkausstellung häufig zeigt. Von einer Unmittelbarkeit komplexer und moralisch aufgeladener kultureller Phänomene wie Demokratie oder Diktatur *im Bild* bzw. von einer entsprechenden Denotation kann nicht zuletzt ob der »penetrante[n] Bedeutungsindifferenz des fotochemischen Materials« (GEIMER 2002b: 320 u. 341) hingegen keine Rede sein. Und gerade deshalb hat für die Bildbedeutung insbesondere im Bereich historisch-politischer Bildung, dem das hier zu untersuchende Gedenkangebot der BA zugeordnet werden kann, am Ende der Kontext eine herausragende Stellung.

[8] Barthes (1990a: 11) selbst notiert, es könne im Zuge der Beschäftigung mit der Fotografie nicht darum gehen, »dieses Objekt auch nur im geringsten von seiner Verwendung ab[zu]trennen«. Damit kommt er sowohl denjenigen seiner Kritiker zuvor, die ihn als naiven Realisten handeln (vgl. DUBOIS 1998), als auch denjenigen, die ihm unterstellen, er kenne keine fotografische Mehrdeutigkeit bzw. es gebe stets »nur einen Code zu knacken« (BURKE 2010: 204).

[9] Als spezifische materielle Erzeugnisse, so ließe sich mit Wittgenstein (2000: 56) idealtypisch ergänzen, basieren Bilder im Gegensatz zu sprachförmigen Darstellungen auf keinem »contradiktorischen Negativen«. Ihre Struktur folgt keiner Logik eines Entweder-oder und auch keiner eines Weder-noch (vgl. ähnlich auch BOEHM 2007: 211). Und so lässt die Fotografie trotz realer Reste einer kulturellen Dynamik genügend Raum, um beispielsweise »eine *linke* oder eine *rechte* Lektüre« (BARTHES 1990a: 25, Herv. im Original) von ihr zu machen.

3. Konturen einer postkonstruktivistischen, multimodalen, dekonstruktiven Analytik

Die bis zu dieser Stelle skizzierten fototheoretischen Überlegungen lassen sich vor dem Hintergrund eines dezidierten Interesses am Nexus von Bild und Politik gewinnbringend mit der dreigliedrigen und machtkritisch grundierten Analytik verbinden, wie sie Barthes bereits in den 1960er-Jahren in zwei seiner Essays – nicht ohne Widersprüche, aber grundsätzlich überzeugend – dargelegt hat.[10] Die Grundannahme lautet: Visuelle Kommunikation ist multimodal. Entsprechend sind es historische Mythen einer Ausstellung ebenso.[11]

Der Begriff Multimodalität ist in der wissenschaftlichen Debatte relativ neu und referiert sowohl auf ein wachsendes, sich stetig differenzierendes Forschungsfeld als auch auf ein Phänomen der menschlichen Kommunikation. Was Letzteres anbelangt, teilt das Gros des Schrifttums vier basale Annahmen,

> namely that (a) all communication is multimodal; (b) analyses focused solely or primarily on language cannot adequately account for meaning; (c) each mode has specific affordances arising from its materiality and from its social histories which shape its resources to fulfill given communicative needs; and (d) modes concur together, each with a specialized role, to meaning-making; hence relations among modes are key to understand every instance of communication (ADAMI 2016: 451).

Barthes' strukturorientierte, an Bildern interessierte Analytik rekurriert genau auf diesen Umstand und denkt die Aneignung von Fotografien grundsätzlich als einen multimodalen Prozess, der sich primär analytisch differenzieren lässt. Das heißt, Bild und Sprache werden als zwei aufs Engste miteinander verbundene Modi gedacht und zugleich nach ihrer je spezifischen Funktionalisierung befragt. Dem Modus Sprache kommt bei der Aneignung eines Bildes nicht nur, aber vor allem in der hegemonialen westlichen Kultur regelmäßig die Bedeutung zu, ein beigeordnetes Bild im Zuge dreier Konnotationen – der perzeptiven oder treffender: *erkennenden*[12] Konnotation, der *kogni-*

[10] Barthes selbst schreibt in diesem Zusammenhang von einem *Lektüreverfahren*. Der Ausdruck mag dabei in Anbetracht der jüngeren Debatten, wie sie seit der bildwissenschaftlichen Wende geführt werden, irritieren, betonen doch die meisten Debattierenden die Spezifität des Bildlichen im Unterschied hauptsächlich zur Sprache (vgl. BOEHM 1994; MITCHELL 1992). Ist im Folgenden die Reden von einer Bildlektüre, ist deshalb in Anlehnung an und Erweiterung von Barthes ausdrücklich nicht gemeint, Fotografien seien zu lesen wie Texte. Vielmehr geht es darum aufzuzeigen, dass eine Auseinandersetzung mit Bildern in ihrer »strukturalen Autonomie« (BARTHES 1990a: 11; 2015: 253) immer auch eine Auseinandersetzung mit Sprache ist: mindestens mit einer gedachten (im Zuge der erkennenden und damit sprachliche Begriffe gebrauchenden Aneignung einer Fotografie), in der Regel aber auch mit einer geschriebenen oder gesprochenen. Denn wann sehen wir schon ein Bild an, ohne dass uns jemand etwas darüber erzählt oder dazu schreibt?

[11] Ein Modus kann grundsätzlich verstanden werden als »a regularised organised set of resources for meaning-making« (JEWITT/KRESS 2003: 1). Im Fall der hier zugrunde liegenden Ausstellung geht Multimodalität hauptsächlich in der Verwendung von Bildern und Texten auf. »[F]or current purposes, we will take ›images‹ simply as things you can physically see and ›text‹ as visually realised instances of language use« (BATEMAN 2014: 15).

[12] Im Unterschied zu Barthes differenziert der vorliegende Beitrag zwischen Wahrnehmung und Erkenntnis, zumal die Möglichkeit eines nichtsprachlichen Weltbezugs nicht allzu leichtfertig ausgeschlossen werden sollte. Alternativ wird vermutet, dass eine sprachfreie Wahrnehmung

tiven Konnotation und der *ideologischen* Konnotation – sukzessive zu politisieren.[13]

Auf der Ebene der ersten von Barthes' Konnotationen, der erkennenden Konnotation, erfolgt zunächst eine detaillierte, aber immer schon *auch* interpretierende Identifikation der auf einer Fotografie abgebildeten Formelemente als Signifikanten (z.B. Menschenmenge, Uniformen). Im Zuge der zweiten, kognitiven Konnotation wird das Bild als Induktor sprachlicher Botschaften reflexiv aufgeschlossen. Ausgangspunkt für Barthes sind hierbei die erkannten (formalen) Signifikanten, die ein (inhaltliches) Assoziationspotenzial bergen, d.h. nicht nur, aber v.a. in unserem heutigen hegemonialen kulturellen Kontext für ein akademisches Milieu mit einem kritischen Interesse an der visuellen Darstellung von Demokratie und Diktatur die Vergegenwärtigung gewisser Signifikate nahelegen (z.B. Versammlung, Militanz). Beide zusammen, ein Signifikant und ein Signifikat, bilden ein Zeichen, das in einer je spezifischen Kombination mit anderen Zeichen Aussagen formt. In Erweiterung von Barthes' teils zu stark der Sprachwissenschaft verhafteten Gedanken (vgl. BURGIN 2002: 25) respektive um der spezifischen Modalität des Bildlichen umfassender beizukommen,[14] sollte ein Bild auf der zweiten Ebene jedoch nicht nur seziert werden, weil sich kein Bild »auf die Verkettung einer Serie von Signifikanten und ihrer diskreten Ordnungen reduzieren« lässt (MERSCH 2012: 305; vgl. BOEHM 2007: 43; HALAWA 2014: 14). Abseits der einzelnen Objekte müssen auch Ästhetik und Komposition Berücksichtigung finden, indem – wie es etwa Imdahl (1996) vorgeführt hat – ein Bild auch entlang der zeichenhaften Dimensionen Perspektivität, szenische Choreografie (Verhältnis von Körper und Raum) und Planimetrie (Gesamtkomposition des Bildes in der Fläche) aufgeschlossen wird.[15] Für die Bedeutung aller Assoziationen sind schließlich zeitlich und räumlich bedingte kulturelle Codes – gemäß der hier zugrunde liegenden postkonstruktivistischen Spekulation nicht allein, aber hauptsächlich – verantwortlich (z.B. teils uniformierte Menschen versammeln

existiert und zugleich die Voraussetzung ist für jedwede sprachförmige Erkenntnis – um die es Barthes auf der Ebene der ersten Konnotation letztlich geht.

[13] Politisierung baut hierbei auf dem (post-)strukturalistischen Grundargument auf, dass Bedeutung das Ergebnis von zeichenhaften Operationen des Unterscheidens ist. Mit Blick auf die sprachliche Bedingtheit unseres Denkens sind damit allem voran sprachliche Differenzen angesprochen, mittels derer regelmäßig Ein- und Ausschlüsse respektive Über- und Unterordnungsverhältnisse produziert werden. Analog zu Schmitt (1963) und in seiner Verlängerung Laclau und Mouffe (2001) gelten jene hier als Kern des Politischen überhaupt. Sobald etwas versprachlicht wird, wird es simultan politisiert; eine ›unpolitische‹ Bezeichnung einer Fotografie, eine ›neutrale‹ Bildkonnotation gibt es nicht.

[14] Nachdem hier bereits darüber gemutmaßt wurde, Medien im Allgemeinen und Fotografien im Besonderen erzeugten Kraft ihrer spezifischen Materialität Wirklichkeit mit, kommt an dieser Stelle eine postkonstruktivistische Spekulation hinzu: Auch die Materialität der von einem je spezifischen Medium getragenen Zeichen ist für die Wirklichkeit konstitutiv. Nicht zuletzt also weil die von einer Fotografie getragenen bildhaften Zeichen eine andere Materialität haben als die Zeichen eines Textes, erscheint die Rede von zwei separaten Modi sinnvoll; sie sind unserer Erkenntnis auf besondere Art zugänglich und werden entsprechend in besonderer Weise funktionalisiert.

[15] In die sozialwissenschaftliche Debatte übersetzt wurde Imdahls Systematik bereits von Bohnsack (2011), der im Rahmen der bildorientierten Spielart seiner dokumentarischen Methode ferner auf die ikonologische Arbeit von Panofsky (1996) rekurriert.

sich, die Perspektive ist eine zentrale). Auf der dritten Ebene, der ideologischen Konnotation, geht es nicht mehr um die Identifikation der »aufwändigen Botschaft« (BARTHES 1990b: 37) des Bildes, sondern hauptsächlich um deren Interpretation. Diese ist insofern immer *mythisch*, als sie eine je spezifische »Weise des Bedeutens« (BARTHES 2015: 251) darstellt respektive nur bestimmte kulturelle Codes übersetzt.[16]

Grafisch darstellen lassen sich Barthes' method(olog)ische Überlegungen zur primär visuell organisierten Mythenbildung wie folgt:

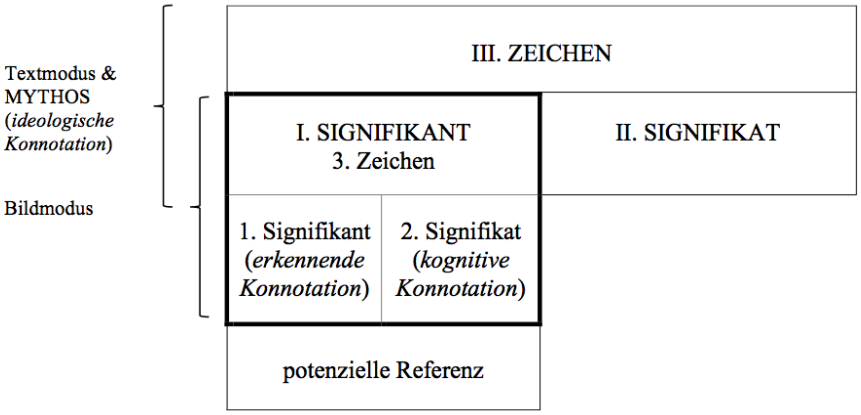

Abb. 1:
Eigene Darstellung in Weiterentwicklung von Barthes (2015: 259).

Ein Bild als ein spezifischer Modus menschlicher Kommunikation formt spekulativerweise oberhalb einer potenziellen Referenz ein primäres semiologisches System aus (in der Grafik fett gerahmt). Dieses System besteht aus zwei Konnotationen (in der Grafik kursiv): auf einer ersten *erkennenden* Ebene aus Signifikanten und auf einer zweiten *kognitiven* Ebene aus Signifikaten, die ein Bild zu einer bedeutsamen Zeichengesamtheit machen. Bis zu diesem Punkt sprechen wir von einer spezifischen »*Objektsprache*« (BARTHES 2015: 259, Herv. im Original). Sie umfasst mögliche Bedeutungen desjenigen, worauf sie sich bezieht – im vorliegenden Fall mögliche Bedeutungen einer historischen Fotografie. Tritt das Bild »an die Schwelle des Mythos« (BARTHES 2015: 259), ist es nur mehr in seiner Zeichenhaftigkeit relevant. Bei der Mythenbildung und damit auf der Ebene der *kognitiven* Konnotation dockt sich an das zeichenhafte Ergebnis des primären Bedeutungssystems ein sekundäres an (vgl. FRIEDRICH/SCHWEPPENHÄUSER 2010: 76).

[16] Wie die kurze Vorstellung der drei bildanalytischen Ebenen zeigt, verweist das Verfahren von Barthes (2015: 258) auf das »dreidimensionale Schema«, das er bereits Ende der 1950er-Jahre im Zuge seiner strukturalen Beschäftigung mit verschiedenen *Mythen des Alltags* und dabei vor allem mit sprachförmigen Darstellungsweisen formuliert hat. Zugleich entwickelt das Bildlektüreverfahren das Schema dahingehend elementar weiter, als es über eine Denotation im Sinne einer potenziellen Referenz spekuliert. Im Kontext der Fotografie bestimmt Barthes den Mythos also sowohl über das Dargestellte als auch über die Art und Weise, wie sich darüber geäußert wird. Begrenzt sind entsprechende Äußerungen nicht nur formal. Aller Vermutung nach sind dem Mythos auch substanzielle Grenzen gesetzt.

Hieß es in Barthes' älteren Überlegungen noch, der Mythos sei zu denken als eine Art »*Metasprache* [...], *in der* man von der ersten [Objektsprache] spricht« (BARTHES 2015: 259, Herv. im Original), ist im Kontext der hier punktuell zu untersuchenden multimodalen Ausstellung allerdings festzuhalten, dass durch die den Bildern beigeordneten Texte Sprache nicht allein auf der Metaebene als eine Form von Wissen, sondern auch in einem manifesten Sinn eine Rolle spielt. Sie ist zum Teil *auch* Objektsprache. Und besonders im Bereich der historisch-politischen Bildung spielt diese Objektsprache, spielen Bildern beigeordnete und in aller Regel ebenfalls visuell dargestellte Texte für die Bedeutung, wie bereits dargelegt, eine maßgebliche Rolle.

Zwar wird hier im Anschluss an Barthes, aber auch an jüngere Überlegungen des prominenten Multimodalitätsforschers Gunther Kress davon ausgegangen, dass Bilder und Texte »vollwertige Glieder der Informationsstruktur« (BARTHES 1990b: 34) einer Darstellung im Allgemeinen und einer historischen Schau im Speziellen sind. Zugleich wird ihnen jedoch keine gleiche, sondern eine je eigene »funktionale Spezialisierung« (KRESS 2012) unterstellt: Während die Fotografie primär eine Evidenzfunktion erfüllt und sowohl ihre Suggestion von Präsenz als auch ihre Bewirkung von Anteilnahme als ungebrochen stark gelten, fällt die Hauptinformation nach wie vor mit den »semiotischen Botschaften bildexterner Sinn- und Bedeutungseinheiten« (HALAWA 2014: 17) zusammen. Im speziellen Fall von historischen Ausstellungen sprechen wir dabei über ein eigenes Genre, das besonderen Regeln unterliegt (vgl. JASCHKE et al. 2005: 10). Regelmäßig sind Ausstellungstexte beispielsweise an Wänden im weitesten Sinn angebracht und legen eine Rezeption im Stehen nahe. Deshalb, aber auch angesichts eines zunehmend diversen Publikums sind sie tendenziell leicht verständlich geschrieben. Darüber hinaus sind Ausstellungstexte Erzeugnisse, die ihre Autor_innen nur selten ausweisen respektive mehr oder minder stark die Standpunktbezogenheit ihrer Information vernebeln. Mindestens im Alltagsverständnis stehen sie unter dem Eindruck, Sachverhalte objektiv darzustellen und zählen so zum Instrumentarium, mittels dessen in Ausstellungen Wahrheitseffekte entstehen.

Neben den Funktionen, denen die Modi separat voneinander gerecht zu werden suchen, kommt es zwischen Bild und Text stets auch zum Wechselspiel.[17] Während etwa der einem Bild beigeordnete Text mehr oder minder

[17] Dieses Wechselspiel zwischen Bildern und Texten kann verschieden ausfallen. Martinec und Salway (2005) etwa unterscheiden in Weiterentwicklung von Barthes vier verschiedene Bild-Text-Relationen: Bild und Text sind gleichwertig, weil sie a) voneinander unabhängige Aussagen treffen oder b) zusammen ein größeres Syntagma ausformen, c) das Bild dominiert den Text oder d) der Text dominiert das Bild. Problematisch erscheint die Bestimmung des jeweiligen Verhältnisses nicht nur insofern, als die Autoren zu stark auf *eine* mögliche Aussage von Bildern fokussieren und damit sowohl die Polysemie der Bilder, auf die Barthes stets bestand, als auch ihre spezifische formale Struktur unterberücksichtigt lassen. Ferner kann die Bestimmung eines Bild-Text-Verhältnisses ohne eine konkretere Kontextualisierung kaum überzeugen. Für die Funktion beider, sich zueinander verhaltener Medien und Modi ist es maßgeblich, in welchen konkreten Zusammenhang sie eingebettet sind.

stark an der fotografischen Evidenz partizipiert, steckt er – im vorliegenden Fall eines historisch-politisch-bildnerischen Gedenkangebots einer staatlichen Organisation – unter Verweis auf kulturelle Codes gleichsam den Rahmen ab, in dem ein Bild angeeignet wird. Im Sinne einer »Legende« (FOUCAULT 2013: 37) erfüllt der Text regelmäßig eine »Erhellungsfunktion« (BARTHES 1990b: 35). Diesen, um die Beschränkung bildlicher Polysemie bemühten Mechanismus[18] umschreibt Barthes mit einer eingängigen Metapher: Die graphische Botschaft »bildet eine Art Schraubstock, der die konnotierten Bedeutungen daran hindert, entweder in allzu individuelle Regionen auszuschwärmen (das heißt, er begrenzt die Projektionsmacht des Bildes) oder in dysphorische Werte […]; der Text *führt* den Leser durch die Signifikate des Bildes hindurch, leitet ihn an manchen vorbei und lässt ihn andere rezipieren« (BARTHES 1990b: 35, Herv. im Original).

Während sich der Text also anschickt, die Interpretation eines Bildes festzuschrauben bzw. das Betrachten in einer bestimmten Weise zu lenken, fokussiert er laut Barthes (1990b: 35) nicht die Gesamtheit der Bildbotschaft (z.B. spielen modische Gesichtspunkte für die Information über politische Ereignisse regelmäßig keine Rolle), sondern lediglich manche Zeichen und montiert sie zu Aussagen, die ein ausgewähltes Abgebildetes näher spezifizieren, Hintergrundinformationen bereitstellen (z.B. wo, wann und weshalb sich Menschen versammeln) oder ähnliches. Nachdem es bereits auf der Ebene der erkennenden Konnotation raum-, zeit-, interesse- und milieubedingt zu einer Komplexitätsreduktion kam, findet im Zuge der ideologischen Konnotation eine weitere und letzte statt. Im Unterschied zu den vorherigen beiden wird sie jedoch stärker als von der eigenen von einer fremden Sprecher_innenposition zu bestimmen gesucht. Was bedeutet das genau?

Die im Folgenden schlaglichtartig zu analysierende Mythologie einer staatlich organisierten Ausstellung kann mit Nonhoff (2006: 310) als eine »hegemoniale Artikulation« verstanden werden, deren Sprecher_innen[19] unterstellt werden darf, nach Anerkennung der Artikulation, nach einer gewissen Breitenwirkung zu streben. Auf dem Weg zu diesem Ziel ist es nicht nur notwendig, dass sich eine Artikulation im Sinne eines »Differenzierungsakt[s]« (NONHOFF 2006: 303) zu anderen Artikulationen ins Verhältnis setzt. Auch muss es ihr gelingen, von möglichst vielen Rezipierenden anerkannt zu werden respektive möglichst viele von ihnen zu disziplinieren (vgl. FOUCAULT

[18] Selbst wenn die textuelle Botschaft danach trachtet, die Bildlektüre zu lenken, »gibt es nie eine wirkliche Einverleibung, da die Substanzen der zwei Strukturen (hier die graphische, dort die bildliche) irreduzibel sind« (BARTHES 1990a: 21f.). Damit bleibt immer eine Restspannung zwischen beiden Modi.

[19] Der vorliegende Beitrag hängt weder einem starken Sprecher_innensubjekt noch einem toten an, sondern denkt es als ein mittelstarkes. Sprachliche und nicht-sprachliche Praktiken werden zwischen strukturdeterminiertem Verhalten und intentionalem Handeln verortet und gelten als kulturell vorgeformte, regelhafte, von unterschiedlichen Subjekten getragene Aktivitäten, in denen »sich kulturelle Codes ausdrücken (und die damit unter anderem *auch* typisierte Intentionen enthalten)« (RECKWITZ 2006: 38, Herv. im Original). Diesem Verständnis folgend wird an den Stellen des Beitrags, an denen von Strategie die Rede ist, nicht notwendigerweise ein Subjekt impliziert, dass sich dieser grundsätzlichen, längerfristigen und auf ein bestimmtes Ziel ausgerichteten Praxis bewusst ist.

1994). Mit Blick auf die hierbei produzierten Ein- und Ausschlüsse wie Über- und Unterordnungen lässt sich folglich festhalten, dass im Zuge der *buchstäblichen* Lektüre eines Bildes an einer Politisierung nicht nur des Letzteren, sondern mittelbar auch der Rezipierenden kein Weg vorbeiführt.

Die postkonstruktivistisch grundierte multimodale Analytik, wie sie bis zu dieser Stelle hauptsächlich in Referenz auf und Weiterentwicklung von Barthes konturiert wurde, sieht sich schließlich der Dekonstruktion verpflichtet. Das heißt: Im Fokus steht hier eine historische Ausstellung als durchmachtetes Resultat eines staatlich organisierten Inszenierungsprozesses. Von einem Semiologie-affinen Standpunkt aus bedeutet sie zu dekonstruieren, ihre Form zu privilegieren und sie dabei zu einem Ereignis zu machen. Konkret ist damit angesprochen, dass eine vorgefundene Situation immer

> nur eine unter vielen möglichen ist. Insofern ist das ›Zum-Ereignis-Machen‹ ein kritisches Aufbrechen der Selbstverständlichkeiten und zwar durch die Identifikation der Machtspiele, die zu einem bestimmten Zeitpunkt jene Selbstverständlichkeiten aus einer Vielzahl anderer Alternativen formieren (TRUSCHKAT 2013: 71).

Das Entziffern der Formierung einzelner Aussagen, die auf kulturelle Codes verweisen, nimmt hier seinen Ausgangspunkt, wie bereits erwähnt, aus einem wesentlichen Grund bei Bildhaftem: Insbesondere historische Fotografien umgibt in unserer Kultur eine Aura des Selbstverständlichen. Zugleich lässt sich im Zuge ihrer zunächst von manifesten Kon*texten* getrennten Lektüre (auf den Ebenen der erkennenden und kognitiven Konnotation) besonders eindrücklich darlegen, wie polysem Fotografien doch sind und in welche unterschiedlichen, teils zueinander widersprüchlichen Richtungen ihre Bedeutung ausströmen *kann*. Durch den Einbezug nicht nur von Explizitem, sondern auch von Implizitem und Nicht-Repräsentiertem gelingt schließlich eine »produktive Verkomplizierung, Hinterfragung oder Relativierung« (KOENEN 2005: 459) von Bedeutung. Die zentrale Leistung der vorliegenden Spielart der Dekonstruktion ist somit ein geschärfter »Blick für die Labilität und kontingente Offenheit [je]der historischen Situation und für die Spielräume eines entschlossenen politischen Agierens« (KOENEN 2010: 13). Ihre Grenze liegt darin, abseits der Akzentuierung ebendieser relativen Kontingenz keine »neue Meistererzählung kreieren« (KOENEN 2005: 459) zu können. Erklärter Anspruch ist es, Ordnungen hauptsächlich zu stören. Wie genau das im Fall eines ausgestellten Mythos aussehen kann, ist nun zu zeigen.

4. Mythos *Lenin*

DIKTATUR UND DEMOKRATIE IM ZEITALTER DER EXTREME

Der Beginn eines neuen Zeitalters

Im April 1917 traten die USA in den Krieg ein, nachdem Deutschland den uneingeschränkten U-Boot-Krieg im Atlantik wieder aufgenommen hatte. Dieser hatte bereits 1915 das Leben von US-Bürgern gefordert. Die schier unerschöpflichen Ressourcen der USA sollten für die Westmächte kriegsentscheidend werden. US-Präsident Woodrow Wilson rechtfertigte den Krieg als ideologische Entscheidungsschlacht für Demokratie und Freiheit. Nachdem der Zar gestürzt worden war, schien sich ab März 1917 auch Russland diesem Freiheitskampf anzuschließen. Doch schon im November wurde die liberale Übergangsregierung von den kommunistischen Bolschewiki in einem Staatsstreich entmachtet. Trotz sofort eingeleiteter, weitreichender sozialer Reformen und des Versprechens auf einen raschen Friedensschluss sprach sich bei den Wahlen zur Nationalversammlung im November 1917 nur ein Viertel der Wähler für die Bolschewiki aus. Diese lösten daraufhin die Nationalversammlung auf und errichteten unter Lenins Führung eine kommunistische Diktatur. Nun entbrannte ein vierjähriger blutiger Bürgerkrieg, den die Bolschewiki trotz Intervention der Westmächte für sich entscheiden konnten. Ihre Hoffnung jedoch, der Funke der Revolution würde in den Westen überspringen, sollte sich trotz erster Anzeichen nicht erfüllen.

Das Erscheinen der USA auf der politischen Bühne Europas und die zur Oktoberrevolution verklärte Machtübernahme der Kommunisten in Russland wurden zum epochalen Einschnitt, der den späteren Systemgegensatz im Kalten Krieg bereits im Keim in sich trug.

Lenin spricht auf dem Swerdlow-Platz in Moskau zu Rotarmisten vor deren Abmarsch an die Bürgerkriegsfront. Rechts von der Tribüne steht Leo Trotzki, der später auf Anweisung von Stalin aus dem Foto herausretuschiert wurde.

Foto: ullstein bild

Nachdem bei der Versenkung der Passagierschiffe „Lusitania" und „Arabic" 1915 zahlreiche US-Bürger ihr Leben verloren hatten, schränkte das Deutsche Reich auf Druck Washingtons den U-Boot-Krieg zunächst ein. Dessen Wiederaufnahme führte im April 1917 zum Kriegseintritt der USA. Das Foto zeigt deutsche U-Boote im Jahr 1914.

Foto: picture-alliance / akg-images

Im Juni 1917 gehen im Hafen von St. Nazaire in Frankreich die ersten US-Truppen an Land. Ab sofort standen der Entente neue, schier unerschöpfliche militärische Ressourcen zur Seite.

Foto: picture-alliance / ASSOCIATED PRESS

US-Präsident Woodrow Wilson verkündete am 8. Januar 1918 ein 14-Punkte-Programm, mit dem er eine Friedensordnung zu schaffen hoffte. Es sah u. a. die Gewährleistung des Selbstbestimmungsrechts der Völker und die Gründung eines Völkerbundes vor.

Foto: bpk

Mit einem Platzpatronenschuss aus der Bugkanone gab der Panzerkreuzer „Aurora" am 7. November 1917 in Petrograd das Signal für den Putsch der Bolschewiki. Nach russischem Kalender war es der 25. Oktober, so dass das Ereignis als Oktoberrevolution in die Geschichte eingegangen ist.

Foto: picture-alliance / akg-images

Ein Ende des Kriegs hatten die Bolschewiki versprochen. Am 15. Dezember 1917 trat der Waffenstillstand in Kraft, den die Soldaten beider Seiten mit Erleichterung aufnahmen. Die Hoffnung Moskaus auf einen gerechten Frieden sollte sich nicht erfüllen. Mit dem Frieden von Brest-Litowsk vom 3. März 1918 verlor Russland ein Viertel seines europäischen Territoriums.

Foto: picture-alliance / ZB

Der Russische Bürgerkrieg wurde auf allen Seiten mit Brutalität geführt. Das Foto zeigt Rotarmisten bei einer Parade vor dem Abmarsch an die Front.

Foto: picture-alliance / akg-images

3

Geschichte zum Hören

Abb. 2:
Drittes Plakat der Ausstellung *Diktatur und Demokratie im Zeitalter der Extreme* (BA et al. 2014:3)

Bei der Fotografie, die hier den Ausgangspunkt für die Veranschaulichung der Dekonstruktion eines primär visuell organisierten Mythos bildet, handelt es sich um das größte Bild auf dem dritten Plakat der Ausstellung. Situiert ist es

etwa in der Plakatmitte, auf der linken Seite unterhalb der linken Textspalte. Das Bild zieht den Blick nicht nur aufgrund seiner Größe auf sich, sondern gleichsam wegen der hegemonialen Leserichtung in unserem Kulturkreis von links nach rechts.

Auf der ersten Analyseebene, der erkennenden Konnotation, lässt sich zunächst festhalten, dass die körnige, im Querformat aufgenommene Schwarzweißfotografie einen Mann in actu exponiert. Er trägt einen dunklen Anzug mit Weste und Krawatte über einem weißen Hemd, hat eine Stirnglatze und trägt einen Spitzbart. Der Mann steht auf einer Holztribüne, die ihm ein vom Boden deutlich erhöhtes Stehen ermöglicht und seinen Unterleib verdeckt. Zu sehen ist sein – aus Betrachtungsperspektive – nach links gebogener Rumpf. Er hält sich mit beiden Händen am Geländer der Tribüne fest, in der rechten Hand hält er eine Ballonmütze. Sein Blick fokussiert etwas außerhalb des Bildausschnitts. Seine Augen sind zusammengekniffen, der Mund geöffnet. Rechts neben ihm und auf dem Tribünenaufgang nach unten versetzt stehen zwei Männer mit Schirmmütze, von denen der eine uniformiert ist, ähnlich dem Redner einen Spitzbart trägt, in Richtung Kamera blickt und seinen Hintermann nahezu verdeckt. Die Tribüne samt den drei erhöht situierten Personen steht inmitten einer Menschenmenge, die einige männliche Gesichter jüngeren Alters zu erkennen gibt. Ihre Kopfbedeckung und Bekleidung ist unterschiedlich, einige tragen Uniform. Im Bildhintergrund sind unterschiedlich hohe, teils mit Pilastern versehene Fassaden mehrstöckiger Gebäude zu erkennen, die von zwei Seiten einen Platz begrenzen. An der Dachtraufe des Gebäudes im Hintergrund der Tribüne sind zwei lange schmale Fahnen angebracht, eine hell, eine dunkel, die beide nach links wehen.

Auf der zweiten Ebene, der *kognitiven* Konnotation, wird das Bild in Erweiterung Barthes' in einem ersten Schritt in seiner formalen Komposition erschlossen, bevor es in einem zweiten Schritt entlang seiner einzelnen abgebildeten Objekte als Trigger von Bedeutungen in den Blick gerät. In puncto *Perspektivität* fällt zunächst auf, dass die Kamera zum Zeitpunkt der Aufnahme etwa auf Höhe der Tribünenoberkante platziert war. Der Blick in Richtung Rhetor ist damit ein nach oben gerichteter, der Blick in Richtung der ihn umgebenden Menschenmenge zeigt hingegen nach unten. In der Perspektive laufen damit Aufsicht und Untersicht zusammen. Die Horizontlinie liegt etwas unterhalb der waagrechten Bildmittelachse. Die Perspektive ist eine frontale, die Einstellung eine totale; allem voran der Redner auf der Holztribüne und der Vordermann auf dem Tribünenaufgang erscheinen scharf.

Was die *szenische Choreografie* anbelangt, ruft der ähnlich einem Prediger auf der Kanzel exponierte Mann auf der Tribüne mit Blick auf seine Mimik und Körperhaltung und vor dem Hintergrund eines fehlenden Sprachrohrs scheinbar über die Menge hinweg. Die potenziellen Zuhörenden haben ihre Blicke oft, aber nicht geschlossen auf ihn gerichtet. Während der Rede blockieren zwei Männer qua Positionierung den Tribünenaufgang, möglicherweise zum Schutz des Redners. Aufgrund der teils diffusen Blicke und ver-

schiedenen Körperhaltungen der Zuhörenden, der wehenden Fahnen und der dynamischen Körperhaltung des Rhetors wirkt das Bild spannungsreich.

In seiner *planimetrischen Gesamtheit* lässt sich die Fotografie entlang einer horizontalen Achse, die mit der Oberkante der Holztribüne korrespondiert, in zwei Segmente gliedern. Das obere Segment zeigt im Bildvordergrund allein den relativ scharfgestellten Redner, der sich durch seine geschwungene Körperhaltung und seinen dunklen Anzug figürlich und farblich von den unscharfen und relativ hellen Gebäudefassaden im Bildhintergrund absetzt. Damit rückt er sowohl durch Perspektivität als auch Planimetrie in den Fokus der Komposition. Das untere Segment zeigt im Vordergrund der Holztribüne insbesondere bemützte Hinterköpfe von potenziell Zuhörenden. Die mittlere Ebene des Bildes gibt relativ unscharfe Personen zur Tribünenlinken, die Holztribüne samt zwei Uniformierten auf ihrem Aufgang in der Mitte des Bildes und rechterhand relativ scharfe Köpfe von Zuhörenden zu erkennen, die ihre Blicke mehrheitlich in Richtung Tribüne richten. Im Bildhintergrund sehen wir eine unscharfe Menschenmenge, die von umstehenden Gebäuden gerahmt wird. Das untere Bildsegment als Ganzes erweckt den Eindruck, es verhalte sich in Bezug auf Körper und Raum links, hinter und rechts der Kamera ähnlich dem Abgebildeten, d.h. noch weit mehr Menschen sind vor Ort, werden auf einem Platz von Gebäuden umschlossen und umkreisen dabei Tribüne und Fotograf_in. Die formale Bildkomposition eröffnet schließlich zweierlei: Während sich der untere Bildausschnitt besonders aufgrund der kleinteiligen Motivik und verschiedentlicher Schattierungen wie Schärfegrade relativ unruhig zeigt, stellt sich der obere Bildausschnitt insofern ruhiger dar, als er weit mehr klare Linien und farblich harmonisch wirkende Flächen enthält und den Rhetor im Kontrast zum unteren Bildsegment zusätzlich exponiert.

Abseits der Gestaltung evoziert das Bild auf der Ebene der kognitiven Konnotation eine Reihe sprachförmiger Zeichen und treibt die Politisierung des Bildes gemäß den theoretischen Prämissen dieses Beitrags entscheidend voran. Thematisch mag hier zunächst der Eindruck entstehen, es handle sich um eine Rede bzw. Ansprache, die ein Mann, der als Vladimir Il'ič Ul'janov alias Lenin identifiziert werden kann, an eine ihn umringende Menschenmenge richtet, während prominent Lev Davidovič Bronštejn alias Trotzki und Lev Borisovič Rozenfeld alias Kamenev in seiner Nähe stehen. Wie bereits im Rahmen der method(olog)ischen Überlegungen ausgeführt, sind die erkennbaren Signifikanten (im Folgenden immer in Klammern) laut Barthes in einem je spezifischen kulturellen Kontext Induktoren von Assoziationen, d.h. sie triggern je spezifische Signifikate. Für den zentraleuropäischen Kontext im 21. Jahrhundert sind für ein akademisches, kritisches, an der Darstellung von Demokratie und Diktatur interessiertes Milieu die Folgenden denkbar: (Wort-)Führerschaft (exponierter Lenin als einzig sichtbarer Sprecher), Natürlichkeit (Holztribüne, freie Rede), Maskulinität (Bart, Bekleidung, Gros der Abgebildeten), Volksnähe (Platzierung der Tribüne), Arbeiterschaft (Ballonmütze), Bürgerlichkeit (Anzug), Stadt (Gebäude), Militanz (Uniformen) sowie Kommu-

nismus, Internationalismus, Theoretiker, Marxist, Bolschewik, Berufsrevolutionär, 20. Jahrhundert und Russland respektive Sowjetunion (Lenin, Trotzki, Kamenev). Vor allem in einer Hinsicht zeigt sich das Bild mehrdeutig bzw. mit Barthes gesprochen: polysem. Durch die Platzierung Lenins auf einer Holztribüne, d.h. oberhalb der ihn umgebenden Menschenmenge entsteht zum einen eine formale Hierarchie, die sowohl verstärkt wird durch seine als bürgerlich zu bezeichnende Bekleidung als auch durch die bereits beschriebene planimetrische Gestaltung, die Lenin im Kontext der oberen Bildhälfte klar und die Zuhörerschaft in der unteren Bildhälfte zerstreut zeigt. Zum anderen steht der Hierarchie in narrativer Hinsicht die Ballonmütze, die Lenin in der rechten Hand hält, entgegen, lässt sie sich im Kontext des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts doch als Arbeitermütze bzw. Mütze von Unterprivilegierten assoziieren. Gepaart mit der Platzierung der Tribüne inmitten der Menschenmenge und ohne starke Maßnahmen der Abgrenzung evoziert die Darstellung simultan zum Signifikat Hierarchie die Signifikate Solidaritätsbekundung und Volksnähe.

Im Anschluss an die dargelegte erkennende und kognitive Konnotation geht es auf der dritten und letzten Analyseebene, der *ideologischen* Konnotation, vordergründig um die Interpretation der Fotografie. Angeleitet wird sie maßgeblich durch beigeordnete Texte. Im vorliegenden Fall sticht zunächst die sich unmittelbar unter der Fotografie befindende Bildbeschreibung samt Quellenangabe ins Auge, die das auf der Ebene der kognitiven Konnotation entfaltete Assoziationsspektrum zu begrenzen sucht:

> Lenin spricht auf dem Swerdlow-Platz in Moskau zu Rotarmisten vor deren Abmarsch an die Bürgerkriegsfront. Rechts von der Tribüne steht Leo Trotzki, der später auf Anweisung von Stalin aus dem Foto herausretuschiert wurde (BA et al. 2014: 3).

Das Wechselspiel von Bild und Text bestätigt im ersten Satz explizit die Signifikate (Wort-)Führerschaft (Lenin spricht von Tribüne), Stadt (Moskau), Militanz (Rotarmisten, Abmarsch, Bürgerkriegsfront) und Russland respektive Sowjetunion (Moskau). Die Kennzeichnung der Bildquelle »Foto, 1920: bpk« (BA et al. 2014: 3) bekräftigt das Signifikat 20. Jahrhundert. Entfernt werden tendenziell die möglichen Signifikate Internationalismus, Theoretiker, Marxist, Publizist, Berufsrevolutionär, Bürgerlichkeit und Volksnähe; auch von anderen Plakattexten und -bildern werden sie im Kontext von Lenin oder anderen Repräsentanten des osteuropäischen Kommunismus in keiner Weise reflektiert. Zu einer potenziellen Bedeutungserweiterung vom Text zum Bild kommt es wiederum über den zweiten Satz der Bildbeschreibung, indem auf eine »von Stalin« angewiesene Montage der abgebildeten Fotografie aufmerksam gemacht wird: Trotzki, der exponierte Vordermann auf dem Tribünenaufgang, sei auf dessen Geheiß nachträglich »aus dem Foto herausretuschiert« worden.

Das Bild und seine Beschreibung befinden sich auf dem Ausstellungsplakat, das in großen, gefetteten Lettern mit »Der Beginn eines neuen Zeitalters« überschrieben ist und Lenin als Mitbegründer einer Epoche darstellt. In

einem breiteren Zusammenhang steht es mit anderen auf dem Plakat vorhandenen Bildern und Texten. Über die Ereignisse zu Beginn dieser neuen Epoche gibt insbesondere der Haupttext des Plakats folgende Auskunft:

> Im April 1917 traten die USA in den Krieg ein, nachdem Deutschland den uneingeschränkten U-Boot-Krieg im Atlantik wieder aufgenommen hatte. Dieser hatte bereits 1915 das Leben von US-Bürgern gefordert. Die schier unerschöpflichen Ressourcen der USA sollten für die Westmächte kriegsentscheidend werden. US-Präsident Woodrow Wilson rechtfertigte den Krieg als ideologische Entscheidungsschlacht für Demokratie und Freiheit. Nachdem der Zar gestürzt worden war, schien sich ab März 1917 auch Russland diesem Freiheitskampf anzuschließen. Doch schon im November wurde die liberale Übergangsregierung von den kommunistischen Bolschewiki in einem Staatsstreich entmachtet. Trotz sofort eingeleiteter, weitreichender sozialer Reformen und des Versprechens auf einen raschen Friedensschluss sprach sich bei den Wahlen zur Nationalversammlung im November 1917 nur ein Viertel der Wähler für die Bolschewiki aus. Diese lösten daraufhin die Nationalversammlung auf und errichteten unter Lenins Führung eine kommunistische Diktatur. Nun entbrannte ein vierjähriger blutiger Bürgerkrieg, den die Bolschewiki trotz Intervention der Westmächte für sich entscheiden konnten. Ihre Hoffnung jedoch, der Funke der Revolution würde in den Westen überspringen, sollte sich trotz erster Anzeichen nicht erfüllen. Das Erscheinen der USA auf der politischen Bühne Europas und die zur Oktoberrevolution verklärte Machtübernahme der Kommunisten in Russland wurden zum epochalen Einschnitt, der den späteren Systemgegensatz im Kalten Krieg bereits im Keim in sich trug (BA et al. 2014: 3).

Aus dem Text geht Lenin als Leitfigur der kommunistischen Bolschewiki hervor, wodurch zwei Signifikate der kognitiven Konnotation – (Wort-)Führerschaft und Kommunismus – ihr textuelles Pendant finden. Bestätigt wird dazu das Signifikat Militanz (blutiger Bürgerkrieg). Erweitert wird die Bedeutung des Bildes durch die Signifikate Anti-Liberalität (Entmachtung liberaler Übergangsregierung, keine Teilnahme am Freiheitskampf), Illegitimität (Staatsstreich), Anti-Parlamentarismus (Auflösung der Nationalversammlung) und Anti-Demokratie (keine Teilnahme an Entscheidungsschlacht für Demokratie, kommunistische Diktatur unter Lenins Führung). Ferner befinden sich auf dem Plakat drei weitere Fotografien, deren Beschreibungen näher auf die Praktiken der Bolschewiki respektive der Rotarmisten eingehen:

> Mit einem Platzpatronenschuss aus der Bugkanone gab der Panzerkreuzer ›Aurora‹ am 7. November 1917 in Petrograd das Signal für den Putsch der Bolschewiki. Nach russischem Kalender war es der 25. Oktober, so dass das Ereignis als Oktoberrevolution in die Geschichte eingegangen ist (BA et al. 2014: 3).

> Der Russische Bürgerkrieg wurde auf allen Seiten mit Brutalität geführt. Das Foto zeigt Rotarmisten bei einer Parade vor dem Abmarsch an die Front (BA et al. 2014: 3).

> Ein Ende des Kriegs hatten die Bolschewiki versprochen. Am 15. Dezember 1917 trat der Waffenstillstand in Kraft, den die Soldaten beider Seiten mit Erleichterung aufnahmen. Die Hoffnung Moskaus auf einen gerechten Frieden sollte sich nicht erfüllen. Mit dem Frieden von Brest-Litowsk vom 3. März 1918 verlor Russland ein Viertel seines europäischen Territoriums (BA et al. 2014: 3).

Die erste Bildbeschreibung bekräftigt das Signifikat Illegitimität (Putsch). Während die zweite Bildbeschreibung potenziell ähnlich festigend auf das Signifikat Militanz (Bürgerkrieg, Brutalität) wirkt und die »Rotarmisten« explizit in diesem Kontext nennt, stellt die dritte Bildbeschreibung der Militanz nach innen eine gewisse Friedfertigkeit nach außen gegenüber: Die »Bolschewiki« hielten Wort, »Moskau« schloss den »Frieden von Brest-Litowsk«

(BA et al. 2014: 3) mit den auf dem vorangegangenen Ausstellungsplakat benannten Kriegsgegnern »Deutschland, Österreich-Ungarn, Bulgarien sowie [... dem] Osmanische[n] Reich« (BA et al. 2014: 2). Was den Nexus Militanz und Friedfertigkeit im Kontext der Bolschewiki und damit auch Lenins anbelangt, zeigt sich der ausgestellte Bild-Text-Komplex somit polysem.

Aufbauend auf der bis hierhin erfolgten Bedeutungsbestätigung oder -negation der erkennenden wie kognitiven Konnotation durch die textförmige und damit zugleich ideologische Konnotation des Ausstellungsplakats lässt sich allerdings konstatieren: Mit der das Plakat dominierenden Fotografie geht eine Äquivalenzierung einher, die sich im engeren Kontext der Ausstellung und im weiteren Kontext unserer heutigen, primär westlich geprägten europäischen Kultur allem voran negativ darstellt. Textuell wird das Bild samt seiner exponierten Figur Lenin dabei erst einmal eng verknüpft mit »kommunistischen Bolschewiki« respektive »Kommunisten in Russland«, die keinen »Staatsstreich« bzw. »Putsch« scheuen, um die Macht zu übernehmen. Bemerkenswert erscheint die Beschreibung der zugehörigen Ereignisse von 1917: Im Haupttext des Plakats ist von einer »zur Oktoberrevolution verklärte[n] Machtübernahme« die Rede; eine Bildunterschrift spricht in ähnlicher Weise von einem »Putsch der Bolschewiki [..., der] als Oktoberrevolution in die Geschichte eingegangen ist« (BA et al. 2014: 3). Gleichsam findet sich im Haupttext aber auch die Bezeichnung »Revolution«, wobei unklar bleibt, wer spricht. Zwar beschreibt der entsprechende Satz die Hoffnung der Bolschewiki und legt damit nahe, es handle sich um eine von ihnen gewählte Bezeichnung. Allerdings steht das Wort nicht – wie an etlichen anderen Stellen der Ausstellung im Fall eines externen Sprechers – in Anführungszeichen.[20] Obwohl die Polysemie insgesamt also nicht gänzlich verschwindet, wird die Bezeichnung »Oktoberrevolution« von der Ausstellung explizit, durch gegenläufige Bezeichnungen wie »verklärte Machtübernahme« oder »Putsch«, wie implizit, durch den unmittelbaren Kontext von »Revolution«, als ideologisch aufgeladene Falschdarstellung kommunistischer und zugleich illegitimer wie antidemokratischer Machthaber repräsentiert. Simultan evoziert die Ausstellung, sie selbst sei der Realität respektive Aufklärung verpflichtet und stelle Historisches unverfälscht dar.

Um eine weitere Verengung der Interpretation bemüht zeigt sich der Haupttext an der Stelle, an der von den Bolschewiki die Rede ist, die »unter Lenins Führung eine kommunistische Diktatur« installieren. Wurde in der näheren Beschäftigung mit der Fotografie auf der Ebene der kognitiven Konnotation noch festgehalten, der abgebildete Lenin ließe simultan die Signifikate Hierarchie und Volksnähe bzw. Solidaritätsbekundung assoziieren, schließt der Text jene insbesondere durch die Formel »unter Lenins Führung« und die Bezeichnung »Diktatur« aus. Nicht nur wird damit das hierarchische Element verdoppelt; erneut evoziert die Ausstellung den Eindruck einer nicht mit der Realität korrespondierenden kommunistischen (Selbst-)Darstellung: der bür-

[20] Während die Ausstellung kommunistische Repräsentationen als falsch festschreibt, integriert sie vor allem US-amerikanische Deutungen affirmativ in ihre Texte (vgl. BA et al. 2014: 3 u. 18).

gerlich-zivil gekleidete Lenin samt seiner Solidarität mit den Unterprivilegierten signalisierenden Mütze in der Hand sei niemand, der Hierarchien überwände, sondern in Wahrheit ein Diktator.

Im Zuge des Ersten Weltkriegs, so informiert die Ausstellung weiters, beteiligt sich das postzaristische, von Lenin geführte »Russland« nicht an der Seite der Westmächte und der ebenfalls zum Westen gezählten USA am Krieg gegen die Mittelmächte, sondern schließt in Brest-Litowsk »Frieden« mit Letzteren (BA et al. 2014: 3). Diese Friedfertigkeit nach außen konstruiert der Haupttext als Nichtteilnahme am »Freiheitskampf« bzw. an der »ideologischen Entscheidungsschlacht für Demokratie und Freiheit«, wie US-Präsident Woodrow Wilson den Krieg gegen die Mittelmächte laut Ausstellung bezeichnet. Diese Form des bolschewistischen Pazifismus ist – weil weder der Demokratie noch der Freiheit verpflichtet – somit vor allem negativ konnotiert und steht ideologisch zum Westen diametral. Zugleich korrespondiert sie mit einer Militanz nach innen, die sich auf der Ebene der erkennenden und in Teilen auch kognitiven Konnotation des dominanten Lenin-Bildes nicht unmittelbar erschloss: Zwar zeigt die Fotografie eine Ansammlung von teils uniformierten Menschen, doch lässt sie weder unmittelbar assoziieren, es handle sich bei der Menge um ein Heer noch bei der Rede eines zivil gekleideten Mannes um eine Ansprache vor dem Abmarsch an die Front. Die Kulisse ist eine urbane, es ist keinerlei Bewaffnung zu erkennen, die Menge ist nicht einheitlich uniformiert und nimmt auch keine sich im weiteren militärischen, aber auch im engeren Kontext der Ausstellung regelmäßig zeigende Formation ein. Unter Einbezug des Ausstellungstextes, der die Menge als »Rotarmisten« identifiziert und eine Äquivalenzbeziehung zwischen ihnen und v.a. »Lenin«, »den kommunistischen Bolschewiki«, einem »vierjährige[n] blutige[n] Bürgerkrieg« und »Brutalität« herstellt, entsteht neben der Assoziation geringer militärischer Professionalisierung bzw. des Signifikats Rückständigkeit potenziell abermals die Idee, bei »Kommunisten« entspräche der Schein nicht dem Sein. Nachdem der Haupttext dazu über eine »Intervention der Westmächte« gegen die »Bolschewiki« informiert und zugleich die militärischen Praktiken des Westens als »Freiheitskampf« bezeichnet, werden die entsprechenden Praktiken der Bolschewiki respektive ihre Militanz nach innen im Umkehrschluss als illiberal und ideologisch dem Westen entgegenstehend dargestellt – ähnlich wie im Kontext der bolschewistischen Friedfertigkeit nach außen.

Die Mythisierung Lenins als Führer der kommunistischen Bolschewiki kulminiert in der bereits zitierten Beschreibung der Fotografie. Beachtenswert erscheint zunächst die Subjektivierung der drei genannten Personen: Während westliche bzw. zentraleuropäische politische Eliten in der Ausstellung mit ihren bürgerlichen Namen bezeichnet werden, finden in Bezug auf Lenin, Trotzki und Stalin – gemäß der etablierten Selbstbezeichnung der drei – Pseudonyme, genauer: sogenannte *noms de guerre* Verwendung. Darüber hinaus sind keine Amts- oder Funktionsbezeichnungen angegeben wie etwa bei der Bezeichnung von Woodrow Wilson als »US-Präsident« (BA et al. 2014:

3). Zusammengenommen entsteht der Eindruck einer Gegensätzlichkeit der drei Personen sowohl zur westlichen Idee von Bürgerlichkeit als auch zur Idee von politischer Ordnung. In ähnlicher Weise konstruiert auch der zweite Satz der Bildbeschreibung, der auf eine Montage der ausgestellten Fotografie im Auftrag Stalins verweist, eine Gegensätzlichkeit. Weil jene zu den wohl berühmtesten, im engeren Sinne politisch motivierten Fotomontagen überhaupt zählt (vgl. KING 1997: 67, REHBERG 2009: 176f.), induziert die Information potenziell nicht nur die Vergegenwärtigung des retuschierten Bildes, sondern simultan Signifikate wie Manipulation. Daneben kristallisiert sich in puncto Fotoretusche als Kulturtechnik zweierlei: Einerseits gibt die Ausstellung mit dem Verweis auf die Manipulierbarkeit von Fotografien den naiven Evidenzglauben an das Medium zu bedenken. Andererseits bestätigt sie ihren Anspruch auf eine wahrhafte Darstellung des Historischen, indem sie eine gewisse Bild-Text-Schere riskiert und nicht die Montage abbildet. Gegenübergestellt wird einer durch Stalin repräsentierten kommunistischen Manipulationskultur eine (west-)europäische Wahrheitskultur, die Realität und Fiktion klar voneinander zu trennen vermag und ein kritisches Verhältnis zu Letzterer hat.

Fraglich erscheint insbesondere vor dem Hintergrund des Letztgenannten jedoch, weshalb die Retusche des hinter Trotzki stehenden Kamenev nicht thematisiert wird. Hinreichend Raum für eine ausführlichere Beschreibung hätte es auf dem Ausstellungsplakat unterhalb der Fotografie gegeben. Hinzu kommt, dass sich im Abgleich der hier ausgestellten, von Grigorij Petrovič Gol'dštejn aufgenommenen Fotografie mit der angesprochenen Montage zeigt, dass Letzterer ein anderes Bild zugrunde lag. »Wenige Sekunden später wird von einem unbekannten Fotografen aus gleicher Perspektive ein nahezu identisches Bild aufgenommen. Ein kaum auffallender Unterschied – Trotzki und Kamenev haben sich etwas gewendet und sind nur noch im Profil sichtbar« (ILLNER 2000: 37). Zunächst erfuhren beide Fotografien weite Verbreitung, nach Trotzkis und unmittelbar danach auch Kamenevs Ausschluss aus der KPdSU Ende 1927 streute die sowjetische Führungselite millionenfach nur mehr die Letztgenannte – in einer Version, die anstelle beider Männer freie Holzstufen zu erkennen gibt (vgl. KING 1997: 68). Geringstenfalls gerät das historisch-politische Bildungsangebot der Bundesstiftung Aufarbeitung samt seinem (impliziten) Wahrheitsanspruch durch diesen Fauxpas unter Spannung. Möglicherweise stehen jedoch die »Sorgfaltspflicht und Seriosität« (SCHÄFER 2003: 6) der Ausstellungsverantwortlichen in Frage.[21]

Abseits dieser Ungereimtheit durchzieht die gesamte Ausformung des Mythos *Lenin*, wie sie das Ausstellungsplakat nahelegt, eine Trennung zwischen historischer Realität und kommunistischer Darstellung. Die Ausstellung

[21] Im Begleitbuch zur gleichsam staatlich organisierten Wechselausstellung *Bilder, die lügen* unterscheiden die entsprechenden Verantwortlichen drei Grundmuster der Manipulation von und mit Bildern: »die Veränderung des Bildmaterials, den verfälschenden Text- und Kontextbezug sowie das Lügen mit Bildern« (BREHM 2003: 20). Ferner notieren sie: »Nachlässigkeit kann fast fließend über Fahrlässigkeit in Lüge übergehen« (BREHM 2003: 20).

schickt sich jedoch an, sie aufzudecken. Der Kommunismus samt allem mit ihm Verbundenen wird als systemischer Gegensatz zur westlichen Ideologie und Praxis in Szene gesetzt. Auf dem Plakat fungiert der Mythos *Lenin* in vielerlei Hinsicht als Antipode zum Mythos, der sich um US-Präsident *Wilson* entfaltet. Explizit vollzieht die Gegenüberstellung der beiden hier führenden Repräsentanten zweier, als grundverschieden dargestellter Kulturräume der letzte Satz des Haupttextes, der einerseits »die zur Oktoberrevolution verklärte Machtübernahme der Kommunisten in Russland« und andererseits das »Erscheinen der USA auf der politische Bühne Europas« als »epochalen Einschnitt« bezeichnet, »der den späteren Systemgegensatz im Kalten Krieg bereits im Keim in sich trug.« Nicht nur wird hier eine Kausalitätskette geknüpft, die von 1917 bis einschließlich 1989 reicht und in abgewandelter Form Hobsbawms (2012: 7) berühmte Rede vom »Kurzen 20. Jahrhundert« als »Zeitalter der Extreme« (HOBSBAWM 2012: 3) im Anschluss an ein Langes 19. Jahrhundert assoziieren lässt.[22] Im selben Kontext kommt es auch zu einer äußerst bemerkenswerten Verknüpfung des Kommunismus mit Russland respektive der Sowjetunion. Diese Verknüpfung gehört zu den zentralen multimodalen Darstellungsstrategien der Ausstellung, ermöglicht sie doch zumindest einen partiellen Ausschluss des Kommunismus aus der vom Ausstellungstitel adressierten »Geschichte Europas« (BA et al. 2014: 1). Wie genau jener Ausschluss gelingt, lässt sich im Kontext des dritten Plakats anhand folgender zwei Bildbeschreibungen abschließend veranschaulichen:

> Mit einem Platzpatronenschuss aus der Bugkanone gab der Panzerkreuzer ›Aurora‹ am 7. November 1917 in Petrograd das Signal für den Putsch der Bolschewiki. Nach russischem Kalender war es der 25. Oktober, so dass das Ereignis als Oktoberrevolution in die Geschichte eingegangen ist (BA et al. 2014: 3).

> Die Hoffnung Moskaus auf einen gerechten Frieden sollte sich nicht erfüllen. Mit dem Frieden von Brest-Litowsk vom 3. März 1918 verlor Russland ein Viertel seines europäischen Territoriums (BA et al. 2014: 3).

»Russland« hat gemäß dem Ausstellungstext nicht nur eine eigene Zeitrechnung, die der westlichen nicht entspricht. Dazu wird es vom Text nicht in einem mit West- bzw. Zentraleuropa gemeinsamen Raum verortet, sondern als Staat beschrieben, der unter anderem ein »europäische[s] Territorium[]« hat. Sowohl in puncto Kultur als auch in puncto ›Natur‹ wird Russland explizit als nicht in Gänze europäisch bezeichnet.[23] Im Kontext der bereits diskutierten Aussagen des Ausstellungsplakats übersetzt sich aus einem umfassenderen, sich idealtypisch zwischen den Polen *ex oriente lux* und *ex oriente furor* aufspannenden Spektrum an möglichen Bezugnahmen auf Russland (THUM 2006: 11) damit ein kultureller Code, der dem letztgenannten Pol zuneigt. Das Land

[22] Schon der im Titel der Ausstellung verarbeitete Topos »Zeitalter der Extreme« verweist auf Hobsbawms *Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*.

[23] In Anbetracht des Konstruktcharakters von Raum, den allem voran die Kulturgeographie in den letzten Jahrzehnten herausgestellt hat (exemplarisch siehe GLASZE/MATTISEK 2009), wäre etwa Eurasien als alternative Raumkonstruktion denkbar gewesen. Bei Hobsbawm (2012: 23), auf dessen historisches Denken die Ausstellung prominent rekurriert, finden wir jedenfalls die Bezeichnung »eurasische[] Landmasse«.

wird zu einem Symbol des gefährlichen Ostens. Ähnliche Setzungen finden sich auf der Formebene deutschsprachiger Diskurse dabei schon seit Jahrhunderten, freilich immer wieder unter anderen Bedingungen und getragen von ganz verschiedenen Subjekten.[24] Regelmäßig verbinden sie sich entweder mit einer imperialistischen oder – wie im Fall der Ausstellung – mit einer »Exklusionsstrategie« (RÖSSNER 2016: 215). Der Westen und in dessen Rahmen auch Europa werden als *eigene* Räume zu behaupten gesucht, von denen Russland als das *fremde* Andere separiert wird. Ideologisch-konnotativ gerät Letzteres bisweilen zu einer Projektionsfläche von »Gefühlen kultureller und sozialökonomischer Überlegenheit« (KOENEN 2005: 438). Unübersetzt lässt die Ausstellung indes alternative Formen der Mythisierung Russlands samt zugehörigen kulturellen Codes, die das Land beispielsweise als ein Anderes, aufgrund seiner »Nähe und Exotik« (THUM 2006: 8) jedoch reizvolles begreifen oder als eine zwischen dem Westen und dem Osten (Indien, China) anzusiedelnde Entität (vgl. GROYS 1995: 7) taxieren oder das russische »Fenster zum Westen« seit Peter dem Großen als gänzlich aufgestoßen sehen (RÖSSNER 2016), d.h. keine Opposition mehr kennen. Im Zusammenhang mit dem Mythos *Lenin* gibt die Ausstellung so einer monoperspektivischen, pejorativen Mythisierung Russlands den Vorrang vor einer Darstellung des komplexen Konglomerats existenter Bezugnahmen auf es.

Angesichts der engmaschig geknüpften Äquivalenzbeziehung zwischen Russland und dem Kommunismus und der negativen Aufladung beider Mythen wird der Kommunismus im engeren Kontext des Plakats russifiziert und simultan zu einer uneuropäischen, in gewisser Weise ›asiatischen Tat‹. Zwar ist im weiteren Kontext der Ausstellung an mehreren Stellen auch westeuropäische Staaten betreffend die Rede von Sozialisten bzw. Kommunisten (vgl.BA et al. 2014: 2, 8, 9). In der Ausstellungschronologie allerdings reihen sich die entsprechenden Bezeichnungen hinter die »Machtübernahme der Kommunisten in Russland« und verdoppeln die implizite Herkunftserzählung, der Kommunismus sei zuvorderst ein russisches und damit zumindest nicht ›rein‹ europäisches Phänomen. Im Sinne eines politischen Ereignisses gilt der Kommunismus bisweilen auch in der Geschichtswissenschaft als primär russisch bzw. sowjetisch (KOENEN 2010: 12). Aus ideengeschichtlicher Perspektive sind entsprechende Attribuierungen jedoch mindestens bemerkenswert. Dass der Name Karl Marx in der immerhin von einer deutschen staatlichen Organisation verantworteten, mit langen Kausalitätsketten operierenden Ausstellung nur an einer einzigen, wenig prominenten Stelle fällt – in einer Bildbeschreibung als Bestandteil von »Karl-Marx-Stadt« (BA et al. 2014: 23) – scheint diesen Eindruck zu bestätigen.

[24] Laut Kappeler (1972) setzt sich dieses Muster auf der Formebene in Europa bereits seit dem 16. Jahrhundert fort. Mitunter wird in der Geschichtswissenschaft als Asiatisierung (KLUG 1987) oder Orientalisierung (RÖSSNER 2016) diskutiert.

5. Fazit

In Anbetracht der nach wie vor aktuellen Debatte um adäquate Zugänge zu Bildhaftem interessierte sich der vorliegende Beitrag primär für das Wie staatlich organisierter visueller Repräsentationen von Historischem im Rahmen einer Ausstellung. Besondere Aufmerksamkeit erhielt eine historische Fotografie, die als Ikone des revolutionären Russlands zu Beginn des 20. Jahrhunderts regelmäßig funktionalisiert wird. Nachdem argumentiert worden war, dass Bilder zwar Medien mit spezifischen Eigenschaften sind und in einem eigenen Modus operieren, aus sich heraus jedoch trotz mutmaßlichen Resten des Realen nichts sagen, sondern von Subjekten stets in einem je spezifischen Kontext zum Sprechen gebracht werden, lag der analytische Fokus nicht allein auf der Fotografie. Eine maßgebliche Rolle spielten ihr beigeordnete Texte und ein weiterer kultureller Kontext. Die dekonstruktive Feinanalyse der Mythenbildung zeigte im engeren Zusammenhang des Ausstellungsplakats, dass Lenin und das mit ihm Verknüpfte (wie Diktatur, Gewalt und Täuschung) hauptsächlich die Funktion einer Negativfolie erfüllen. Während der US-amerikanische Präsident Wilson die Personifizierung des (symbolischen) Westens darstellt und eng mit Demokratie, Freiheit, Friedfertigkeit sowie einem globalen Verantwortungsbewusstsein verbunden wird, steht Lenin für das genaue Gegenteil. Im größeren Zusammenhang der Ausstellung ist der um ihn konstruierte Mythos einer von vielen Ausdrücken einer *dichotomisierenden Erzähl- und Visualisierungsstrategie*, die das Phänomen Kommunismus von dem zu separieren sucht, was als westlich im Allgemeinen und europäisch im Besonderen bezeichnet wird. Und das obwohl Anna Kaminsky, die Geschäftsführerin der Bundesstiftung Aufarbeitung, bei der erstmaligen Ausstellungspräsentation im Januar 2014 im Deutschen Bundestag sagte, es sei ihrer Stiftung ein Anliegen gewesen, »dazu ein[zu]laden, die Geschichte der kommunistischen Diktaturen in Russland und Ostmitteleuropa in der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts zu verorten« (KAMINSKY 2014: o.S.) – und nicht in deren Abseits.

Literatur

ADAMI, ELISABETTA: Multimodality. In: GARCÍA, OFELIA; NELSON FLORES; MASSIMILIANO SPOTTI (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Language and Society*. New York [Oxford UP] 2016, S. 451-472

BA (Hrsg.): *Diktatur und Demokratie im Zeitalter der Extreme. Streiflichter auf die Geschichte Europas im 20. Jahrhundert*. 2014a. http://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/ausstellung2014-4353.html [letzter Zugriff: 31.05.2017]

BA (Hrsg.): Tätigkeitsbericht 2014. 2014b. http://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/tätigkeitsberichte-1358.html [letzter Zugriff: 31.05.2017]

BA; IFZ; DEUTSCHLANDRADIO KULTUR (Hrsg.): Diktatur und Demokratie im Zeitalter der Extreme. Streiflichter auf die Geschichte Europas im 20. Jahrhundert. 2014. http://www.thomasklemm.com/Ausstellungen_files/Zweitausendvierzehn_GER_REV_WEB_140217.pdf [letzter Zugriff: 31.05.2017]

BARTHES, ROLAND: Die Fotografie als Botschaft. In: BARTHES, ROLAND (Hrsg.): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990a, S. 11-27

BARTHES, ROLAND: Rhetorik des Bildes. In: BARTHES, ROLAND (Hrsg.): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990b, S. 28-46

BARTHES, ROLAND: Wirklichkeits- oder vielmehr Realitätseffekt (Lacan). In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2010, S. 95-101

BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2014

BARTHES, ROLAND: *Mythen des Alltags*. Berlin [Suhrkamp] 2015

BATEMAN, JOHN: *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual-verbal Divide*. London [Routledge] 2014

BAUDRILLARD, JEAN: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität. In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2012, S. 50-58

BOEHM, GOTTFRIED: *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994

BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens.* Berlin [Berlin UP] 2007

BOHNSACK, RALF: *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen [Barbara Budrich] 2011

BOURDIEU, PIERRE: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: BOURDIEU, PIERRE; LUC BOLTANSKI; ROBERT CASTEL; JEAN-CLAUDE CHAMBOREDON; GÉRARD LAGNEAU; DOMINIQUE SCHNAPPER (Hrsg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie.* Hamburg [Europäische Verlagsanstalt] 2014, S. 85-109

BREHM, THOMAS: Ziel, Konzeption und Gestaltung der Ausstellung. In: HAUS DER GESCHICHTE DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Hrsg.): *Bilder, die lügen*. Bonn [Bouvier] 2003, S. 20-21

BURGIN, VICTOR: Beim Wiederlesen der Hellen Kammer. In: AMELUNXEN, HUBERTUS VON (Hrsg.): *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München [Schirmer/Mosel] 2000), S. 24-48

BURKE, PETER: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin [Wagenbach] 2010

CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen III*. Hamburg [Meiner] 2010

CHMELAR, KRISTINA: Gedenken denken im *terrain vague*. Ein postkonstruktivistischer Weg für die Erinnerungsforschung. In: *Zeitschrift für Diskursforschung,* 5 (2), 2017a, S. 136-158

CHMELAR, KRISTINA: Zur visuellen Konstruktion von Austerität in Neuen Medien. In: STURM, ROLAND; TIM GRIEBEL; THORSTEN WINKELMANN (Hrsg.): *Austerität als gesellschaftliches Projekt*. Wiesbaden [Springer] 2017b, S. 15-43

DUBOIS, PHILIPPE: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam [Verlag der Kunst] 1998

DUBOIS, PHILIPPE: Die Fotografie als eine Spur des Wirklichen. In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2012, S. 102-119

FLUSSER, VILÉM: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen [European Photography] 1983

FOLKERS ANDREAS: *Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis*. 2013, http://www.fb03.uni-frankfurt.de/51056432/Folkers-_2013_-neuer-Materialismus.pdf [letzter Zugriff: 31.05.2017]

FOUCAULT, MICHEL: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1994

FOUCAULT, MICHEL: Worte und Bilder. In: DOTZLER, BERNHARD (Hrsg.): *Schriften zur Medientheorie*. Berlin [Suhrkamp] 2013, S. 29-51

FRIEDRICH, THOMAS; GERHARD SCHWEPPENHÄUSER: *Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation*. Basel [Birkhäuser] 2010

GEIMER, PETER: Einleitung. In: GEIMER, PETER (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002a, S. 7-25

GEIMER, PETER: Was ist kein Bild? Zur ›Störung der Verweisung‹. In: GEIMER, PETER (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002b, S. 313-341

GEIMER, PETER: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2014

GLASZE, GEORG; ANNIKA MATTISSEK (Hrsg.): *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld [Transcript] 2009

GRIEBEL, TIM: Die kulturelle politische Ökonomie von Austerität in Großbritannien. Gedanken auf dem Weg zu einer multimodalen kritisch-realistischen Diskursanalyse. In: STURM, ROLAND; TIM GRIEBEL; THORSTEN WINKELMANN (Hrsg.): *Austerität als gesellschaftliches Projekt*. Wiesbaden [Springer] 2017, S. 45-69

GROYS, BORIS: Rußland auf der Suche nach seiner Identität. In: GROYS, BORIS (Hrsg.): *Die Erfindung Rußlands*. München [Hanser] 1995, S. 19-36

HALAWA, MARK: Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie. In: *IMAGE,* 20, 2014, S. 5-35

HOBSBAWM, ERIC: *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München [dtv] 2012

ILLNER, EBERHARD: Lenin ruft zum Kampf gegen die Weißgardisten auf. In: STEPAN, PETER (Hrsg.): *Fotos, die die Welt bewegten. Das 20. Jahrhundert*. München [Prestel] 2000, S. 37

IMDAHL, MAX: *Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München [Fink] 1996

JÄGER, JENS; MARTIN KNAUER: Bilder als historische Quellen? Ein Problemaufriss. In: JÄGER, JENS; MARTIN KNAUER (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*, München [Fink] 2009, S. 7-26

JASCHKE, BEATRICE; CHARLOTTE MARTINZ-TUREK; NORA STERNFELD: Vorwort. In: JASCHKE, BEATRICE; CHARLOTTE MARTINZ-TUREK; NORA STERNFELD (Hrsg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien [Turia + Kant] 2005, S. 9-12

KAMINSKY, ANNA: Statement im Rahmen der Präsentation der Ausstellung *Diktatur und Demokratie im Zeitalter der Extreme* im Paul-Löbe-Haus des Deutschen Bundestages. 2014, http://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/uploads/2014-ausstellung/2014-01-15_statement-kaminsky.pdf [letzter Zugriff: 31.05.2017]

KAPPELER, ANDREAS: *Ivan Groznyj im Spiegel der ausländischen Druckschriften seiner Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des westlichen Russlandbildes*. Bern [Lang] 1972

KING, DAVID: *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*. Hamburg [Hamburger Edition] 1997

KLUG, EKKEHARD: Das »asiatische« Russland. Über die Entstehung eines europäischen Vorurteils. In: *Historische Zeitschrift*, 245(2), 1987, S. 265-289

KOENEN, GERD: *Der Russland-Komplex. Die Deutschen und der Osten 1900-1945*. München [C.H. Beck] 2005

KOENEN, GERD: *Was war der Kommunismus?* Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2010

KRAUSS, ROSALIND: Anmerkungen zum Index. Teil 1. In: WOLF, HERTA (Hrsg.): *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Amsterdam [Verlag der Kunst] 2000, S. 249-264

KRÄMER, SYBILLE: Das Medium als Spur und als Apparat. In: KRÄMER, SYBILLE (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1998, S. 73-94

KRÄMER, SYBILLE: Was ist ein Medium? Grundlinien einer Medientheorie in der Perspektive des ›Botenmodells‹. In: *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur und Literatur*, 21, 2013, S. 329-355

KRESS, GUNTHER: *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Oxon [Routledge] 2010

LACLAU, ERNESTO; CHANTAL MOUFFE: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London [Verso] 2001

LUNENFELD, PETER: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In: WOLF, HERTA (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002, S. 158-177

MARTINEC, RADAN; ANDREW SALWAY: A System For Image-Text Relations In New (and Old) Media. In: *Visual Communication,* 4(3), 2005, S. 337-371

MERSCH, DIETER: Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung. Bildepisteme und Strukturen des ikonischen ›Als‹. In: KRÄMER, SYBILLE; EVA CANCIK-KIRSCHBAUM; RAINER TOTZKE (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin [Akademie] 2012, S. 305-328

MERSCH, DIETER: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2013

MITCHELL, WILLIAM: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge [Mass] 1992

NONHOFF, MARTIN: Hegemonieanalyse. Theorie, Methode und Forschungspraxis. In: KELLER, REINER; ANDREAS HIRSELAND, WERNER SCHNEIDER; WILLY VIEHÖVER (Hrsg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 2*. Wiesbaden [Springer] 2006, S. 299-331

PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln [DuMont] 1996

PEIRCE, CHARLES: Die Kunst des Räsonierens. In: KLOESEL, CHRISTIAN (Hrsg.): *Semiotische Schriften. Band 1*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1986, S. 191-201

RECKWITZ, ANDREAS: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist [Velbrück Wissenschaft] 2006

REHBERG, KARL-SIEGBERT: Künste als Medium der Sichtbarkeit und der Überblendung von Macht: Werner Tübkes ›Arbeiterklasse und Intelligenz‹ als Exempel. In: MÜNKLER, HERFRIED; JENS HACKE (Hrsg.): *Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*. Frankfurt/M. [Campus] 2009, S. 169-191

RÖSSNER, SUSAN: Im Osten nichts Neues. Deutsche Historiker und ihr Russlandbild in den 1920er-Jahren. In: DEJUNG, CHRISTOF; MARTIN LENGWILER (Hrsg.): *Ränder der Moderne. Neue Perspektiven auf die Europäische Geschichte (1800-1930)*. Weimar [Böhlau] 2016, S. 205-220

SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft.* Köln [Halem] 2006

SCHÄFER, HERMANN: Vorwort. In: HAUS DER GESCHICHTE DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Hrsg.): *Bilder, die lügen*. Bonn [Bouvier] 2003, S. 6-9

SCHMITT, CARL: *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort von drei Corollarien*. Berlin [Duncker & Humblot] 1963

SEKULA, ALLAN: Vom Erfinden fotografischer Bedeutung. In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2012, S. 302-337

SONTAG, SUSAN: *Über Fotografie*. Frankfurt/M. [Fischer] 1980

SONTAG, SUSAN: In Platos Höhle. In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2012, S. 277-301

TRUSCHKAT, INGA: Zwischen interpretativer Analytik und GTM – Zur Methodologie einer wissenssoziologischen Diskursanalyse. In: TRUSCHKAT, INGA; REINER KELLER (Hrsg.): *Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse*. Wiesbaden [Springer] 2013, S. 69-87

THUM, GREGOR: Ex Oriente lux – ex Oriente furor. Einführung. In: THUM, GREGOR (Hrsg.): *Deutsche Bilder vom östlichen Europa im 20. Jahrhundert*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2006, S. 7-15

WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Bemerkungen. Philosophische Bemerkungen. Band 3*. Hrsg. von Michael Nedo. Wien [Springer] 2000

[Inhaltsverzeichnis]

Alisa Blessau/Nina Scheckenhofer/
Sasithon Schmittner

Darstellungen starker Weiblichkeit. Ikonografische Bildanalyse von *Taking a Stand in Baton Rouge*

Abstract

This paper is concerned with the analysis of the picture *Taking a Stand in Baton Rouge* (2016). Both art-historical gender studies, as well as iconographic aspects shall be applied to the above-mentioned picture and other comparative photographs within the subchapters »*Taking a Stand in Baton Rouge* as a reproduction of traditional perceptions of femininity« and »Political Staging of femininity in the 20th and 21st century«. The content and consequential impact pictures have, constitute the collective visual memory of a society. This visual memory influences our notion of culture and is the reason behind the reproduction of collective attribution of meaning. In the following, we will elaborate on the general structure of *Taking a Stand in Baton Rouge*, its contents and the interpretation of these in the light of gender studies. In order to achieve representative results, we will consult comparative photographs from the 20th and 21st century, which feature similar iconographic aspects in their portrayal. As a result, we will prove that these pictures – despite their iconographic portrayal – shall not be seen as icons of feminism. Instead, we want to show that their impact evolves because of the attribution of meaning – which says that women are the weaker sex – in the collective memory. Previous interpretations of the pictures shall be challenged and a new interpretation illustrated, which so far was neglected in the social and media discourse.

In der vorliegenden Arbeit soll das Protestbild *Taking a Stand in Baton Rouge* von Jonathan Bachman (2016) unter Gesichtspunkten der kunsthistorischen Gender Studies analysiert werden. Als methodischer Zugang dient hierzu die ikonografische Bildanalyse. Bilder konstituieren das kollektive Bildgedächtnis einer Gesellschaft durch ihre spezifischen Inhalte, Darstellungsformen und Wirkungen. Dieses Bildgedächtnis prägt auch unsere Vorstellungen von Kultur und begründet so die Reproduktion kollektiver Bedeutungszuweisungen. Entsprechend steht die Ikonografie der Pressefotografie *Taking a Stand in Baton Rouge* in der Tradition eines solchen Bildgedächtnisses, das sie aber auf den ersten Blick zu durchbrechen scheint. Es soll analysiert werden, inwieweit sie diese wirklich durchbricht oder ob sie nicht vielmehr traditionelle Geschlechterpositionen und Geschlechteridentitäten reproduziert. Um zu einem möglichst repräsentativen Ergebnis zu gelangen, werden Protestbilder aus dem 20. und 21. Jahrhundert hinzugezogen, die ikonografisch Ähnlichkeit in Aufbau und Darstellungsform aufweisen. Es soll auf diese Weise gezeigt werden, dass sich die politische Wirkung des Bildes erst dadurch entfaltet, dass die traditionelle Vorstellung von der Frau als schwachem Geschlecht reproduziert wird. Demgemäß wollen wir die bisherige Rezeption des Bildes, in der die Fotografie als Ikone des Feminismus interpretiert wird, in Frage stellen und eine alternative, bisher vernachlässigte Lesart aufzeigen.

1. Einleitung

> »Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Medien« (LUHMANN 1996: 9)

Die derzeitigen Tendenzen der Mediatisierung begünstigen eine schnelle und einfache Verbreitung von Medieninhalten durch sämtliche Netzwerke des Internets, vor allem durch soziale Medien. Politische, gesellschaftliche und soziale Themen können im digitalen Zeitalter zudem ohne großen Aufwand verbildlicht werden und so eine noch größere Reichweite erreichen. Die vermeintliche Evidenz solcher Bilder macht sie im medialen Diskurs zu einem wichtigen politischen und gesellschaftlichen Instrument.

Bilder formen seit jeher unser kollektives Gedächtnis, das einerseits unsere Vorstellungen von Kultur und Gesellschaft, andererseits unsere Erwartungen an zukünftige Verbildlichungen gesellschaftlicher Ereignisse und Situationen prägt. Insbesondere begründen Bilder in Form von Bildikonen unsere Darstellungskonventionen, die gesellschaftlich in ihren Bedeutungszuweisungen festgesetzt sind und kontinuierlich reproduziert werden. So werden bildliche Darstellungen im wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis produziert und reproduziert. Auch Debatten zu genderbezogenen Themen werden durch ikonische Repräsentationen von Geschlecht und Sexualität angestoßen und gelenkt. Unsere Vorstellungen von Körpern, Geschlechtern und kulturellen

Identitäten sind entsprechend durch mediale Bilder konstruiert (vgl. SCHADE/WENK 1995: 341f.). Gleichzeitig wirken diese konstruierten Geschlechteridentitäten und -verhältnisse auf die sozialen Kontexte und die hier ausgebildeten Mediennutzungsformen zurück. Indem Rezipienten sich diese Konstruktionen zu eigen machen, reproduzieren sie mehr oder oft weniger bewusst die zuvor konstruierten Geschlechterverhältnisse. Gleichzeitig birgt aber das soziale Handeln, genauso wie die im Handlungskontext wirksamen Bilder, das Potential, bestehende hegemoniale Vorstellungen zu durchbrechen. Durch das gegenseitige Wechselverhältnis von Medienangeboten und sozialen Praktiken werden unsere Vorstellungen von Geschlechtern also gesellschaftlich immer wieder neu verhandelt (vgl. VILLA 2012: 51).

Die Rolle des Mannes ist durch den zeithistorischen Kontext und durch Repräsentationen in ikonografischen Darstellungen traditionell als starkes Geschlecht im kollektiven Gedächtnis verankert. Frauen wird dagegen die Rolle des schwächeren Geschlechts zugeschrieben. Durch die traditionell verankerte Rolle als Mutter und Ehefrau symbolisiert das weibliche Geschlecht Frieden und Sanftmut. Im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft ist dies mit Schwäche konnotiert und der Gegenpol zur Stärke des handlungsaktiven, zu Gewalt neigenden Mannes (vgl. SÖNTGEN 2001, 41).

Inwieweit und mit welchen Mechanismen produzieren und reproduzieren Bilder nun die Vorstellungen von Geschlecht? Zur Beantwortung dieser Frage werden Bilder, die bisher als Darstellungen von starken, emanzipierten Frauen rezipiert wurden, analysiert und verglichen. Greifen diese Bilder klassische Geschlechtervorstellungen auf und reproduzieren diese?

Der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung, das Pressefoto *Taking a Stand in Baton Rouge* von Jonathan Bachman (2016), macht sich traditionelle Geschlechterpositionen zunutze, indem es diese auf den ersten Blick umkehrt. Werden männlich und weiblich codierte Vorstellungen in diesen Bildern tatsächlich umgekehrt und dadurch Möglichkeiten gegeben, das Bildgedächtnis der Gesellschaft und damit stereotypische Vorstellungen von Geschlecht zu verändern? Es soll gezeigt werden, dass entgegen dem ersten Eindruck solche Abbildungen von starken Frauen, die für Freiheit und Frieden einstehen, traditionelle Vorstellungen des schwachen Geschlechts eher reproduzieren. Die politische Indienstnahme dieser Bilder ist also ambivalent, insofern der Versuch, starke Frauen darzustellen, auf traditionelle Vorstellungen zurückgreift.

Vor dem Hintergrund der kunsthistorischen Genderforschung orientiert sich unsere Analyse an ikonografischen Verfahren. Um zu einem möglichst repräsentativen Ergebnis zu gelangen, werden ergänzend Vergleiche mit thematisch und formal ähnlichen Bildern aus dem 20. und 21. Jahrhundert angestellt. Als Desiderat für weiterführende Untersuchungen ist insbesondere die Frage von Interesse, wie Darstellungen von Frauen aussehen müssen, um als Ikonen des Feminismus gelten und hegemoniale Geschlechtervorstellungen tatsächlich verändern zu können.

2. Frauendarstellungen in der kunsthistorischen Genderforschung

Den theoretischen Hintergrund unserer Analyse bilden die Gender Studies. Sie sind Ende der 1960er Jahren aus den Reflexivierungsimpulsen der zweiten Frauenbewegung entstanden (VILLA 2012: 50) und eng mit den Cultural Studies verbunden. Um die Grundcharakteristika und Theorien der Gender Studies zu erläutern, ist es daher sinnvoll, zunächst den Zugriff der Cultural Studies vorzustellen.

Die Cultural Studies sind eine politische Theorie, die sich der kritischen Analyse von symbolischen Machtverhältnissen, herrschenden Ideologien und populärer Kultur (›Pop culture‹, ›Massenkultur‹) widmet (MOEBIUS 2012: 13). Im Zentrum der transdisziplinären Theorie steht ein nichtnormativer Begriff von Kultur, der alle sozialen Praktiken in einer Gesellschaft umfasst. Auch Fotografien und Bilder, die in der vorliegenden Arbeit analysiert werden, sind als wichtige Praktiken anzusehen, die unsere Kultur prägen. Dabei nehmen die Cultural Studies die Populärkultur sowohl in ihren Macht- und Herrschaftsverhältnissen sowie in Bezug auf die Handlungsmacht des Einzelnen in den Blick.

Die Gesellschaft stellt nach Auffassung der Cultural Studies eine diskursiv hergestellte Gemeinschaft dar, deren Strukturen, Vorstellungen, Institutionen und Handlungsweisen mittels einer – diskursiv verhandelten und etablierten – Ordnung zusammengehalten und in Beziehung gesetzt werden. Diese Ordnung wird mittels Bildern produziert und reproduziert, wobei die Bilder auch das Potenzial haben, diese zu durchbrechen. Die Cultural Studies legen den Fokus hier auf die Art und Weise, *wie* solche Ordnungen hergestellt und reproduziert werden, sowie auf die damit einhergehenden Interessenkonflikte. Einzelne Individuen sind zwar durch ihre Erziehung, Klassenzugehörigkeit und ihr Umfeld in ihrer Lebensweise maßgeblich bestimmt; durch ihre Handlungsweisen sind sie aber auch imstande, hegemoniale Vorstellungen zu transformieren und den Diskurs zu beeinflussen (MOEBIUS 2012: 13ff.).

Das Ziel der Gender Studies ist nun die »De-Plausibilisierung der Geschlechterdifferenz als biologische Ontologie« (VILLA 2012: 49). Geschlecht (und die dichotome Zweigeschlechtlichkeit) ist laut den Gender Studies nicht natürlich gegeben, vielmehr sind Weiblichkeit und Männlichkeit als zeitgebundene und soziokulturelle Konstruktion von sexueller Identität zu deuten (VILLA 2012: 52ff.). Die Theorien der Geschlechterrollen haben im Laufe der Zeit eine Wandlung erfahren. Für die hier vorliegende Fragestellung ist der Ansatz, der Handeln als geschlechtsbasiert ansieht, relevant. Demnach gibt es keine universalen Kategorien von ›Mann‹ und ›Frau‹ und keine natürlichen Verhaltensweisen der Geschlechter. Verschiedenes Handeln wird als Folge unterschiedlicher Lebenssituationen angesehen. Die Geschlechterdifferenz wird nach diesem Ansatz soziokulturell konstruiert, was mit dem Begriff ›Gender‹ in Abgrenzung zum Begriff ›Sex‹ beschrieben wird. Kritik an dieser

Theorie formulierte vor allem Judith Butler, der zufolge auch ›Sex‹ nicht biologisch, sondern ebenfalls performativ, gesellschaftlich und kulturell konstruiert sei (vgl. LÜNEBORG/MAIER 2013: 19ff.). Medien, Bilder und Kunst, spielen innerhalb der Gesellschaft eine immense Rolle bei der (Re-)Produktion solcher Konstruktionen (vgl. SÖNTGEN 2001: 41).

Eine an den Gender Studies orientierte Kunstwissenschaft wendet die beschriebenen Grundannahmen in der Analyse und Interpretation von Bildern und Kunstwerken an. Im Zentrum steht dabei das Verhältnis von Kunst und Geschlechterkonstruktion. Denn Vorstellungen von Geschlechtern werden auch durch Bilder und Kunst vermittelt und rezipiert, was wiederum die Normen einer Kultur zum großen Teil prägt (vgl. SCHADE/WENK, 1995: 343f.). So kann aus der medialen Präsentation der Frau auf ihre Stellung im jeweiligen sozialen Bedingungsgefüge geschlossen werden (vgl. HAMMER 1989: 90f.). Für die Produktion von Geschlechtervorstellungen spielen weibliche Ästhetik, Weiblichkeitskonstruktionen, sexuelle Unterschiede und sexuelle Macht ebenso eine große Rolle wie die Ordnung von Körper, Gestik, Mimik und Bewegung. Von Bedeutung ist hierbei auch der »männliche Blick« (vgl. POLLOCK 2003: 144f.), der auf das ›Männerbegehren‹ gegenüber einer Frau verweist. Frauen werden demnach als schön und sexualisiert dargestellt. Durch die fortlaufende Reproduktion solcher Frauendarstellungen unterliegen sie einer erzwungenen Identifikation männlicher Rollenerwartungen. Besonders wichtig ist dabei die Machtdarstellung der Frau (vgl. FRIAUF 2012: 54ff.). So ergeben Analysen oft, dass trotz der Darstellung einer starken, emanzipierten Frau, bestehende Hierarchien bekräftigt und Hegemonialvorstellungen reproduziert werden. So wird die Macht der Frau auf ihre Sexualität und ihren Körper reduziert, ohne dass sie andere als typisch weiblich codierte Bedeutungsräume besetzen könnte (vgl. HAMMER 2012: 73ff.). Um zu repräsentativen Ergebnissen zu gelangen, greift eine an den Gender Studies orientierte Kunstwissenschaft auf Darstellungen vorheriger Bilder zurück. Die Bedeutung eines Einzelbildes wird demnach erst durch die Beziehung zu anderen Bildern und Assoziationen ersichtlich.

In der folgenden Bildanalyse wird in der Tradition der Gender Studies davon ausgegangen, dass Geschlecht und die ihm zugeschriebenen Werte medial, also unter anderem durch Bilder, produziert und reproduziert werden. Im Sinne der Cultural Studies wird dabei nach Machtverhältnissen innerhalb einer Gesellschaft gefragt und untersucht, ob Frauen durch ihre Darstellung in den aufgeführten Bildern tatsächlich aus ihren traditionellen Rollen ausbrechen können und sich somit Vorstellungen von Geschlecht verschieben. Es soll geklärt werden, ob die Bilder als Ikonen des Feminismus gelten können, als die sie bisher vorwiegend rezipiert wurden. Eine erschöpfende ästhetische Analyse ist, auch wenn sie für eine weiterführende Arbeit von Interesse wäre, im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht möglich.

Bei unserer Analyse greifen wir auf die ikonografische Methode zurück, die maßgeblich von den Kunsthistorikern Aby Warburg und Erwin Panofsky geprägt wurde. Die Methode wird klassischerweise in der Malerei an-

gewandt, heutzutage jedoch auch immer häufiger bei der Analyse moderner Fotografien verwendet. Die Bildanalyse wird in drei Schritte eingeteilt: Der erste Schritt besteht darin, die einzelnen Bildelemente ikonografisch-identifizierend zu beschreiben, wobei vor allem auf die Darstellung und den Ausdruck eines Bildes geachtet wird. Der zweite Schritt umfasst die ikonografisch-analytische Zuweisung von bildlichen Darstellungen zu Themen und Vorstellungen, vor allem durch literarische Quellen, die in Bezug zur Epoche des Dargestellten stehen. Der dritte und letzte Schritt ist die ikonologische Interpretation der zentralen Bedeutungsdimensionen, die in den ideen-, kultur- und stilgeschichtlichen Kontext, in dem ein Bild entstanden ist, gesetzt werden. Damit ist die Ikonographie besonders geeignet, nachzuvollziehen, wie Bilder das Verhältnis von Geschlecht und Geschlechterkonstruktionen in der Gesellschaft herstellen und reproduzieren (STÖCKL 2014: 392ff., TOTZKE 2014).

3. *Taking a Stand in Baton Rouge* – Reproduktion traditioneller Weiblichkeitsvorstellungen

Abb. 1: *Taking a Stand in Baton Rouge*, Jonathan Bachman, 09.07.2016
Quelle: https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/contemporary-issues/jonathan-bachman [letzter Zugriff: 07.09.2017]

Das Bild *Taking a Stand in Baton Rouge* von Jonathan Bachman wurde am 9. Juli 2016 in Baton Rouge, der Hauptstadt des US-Bundesstaates Louisiana, während eines friedlichen Protests gegen rassistische Polizeigewalt aufge-

nommen. Die Demonstration war eine Reaktion auf die vorangegangene Polizeigewalt gegen afroamerikanische Bürger in den USA. In St. Paul und in Baton Rouge wurden zwei Männer von der Polizei erschossen. Daraufhin wurde innerhalb der bereits existierenden *Black Lives Matter*-Bewegung zur Demonstration aufgerufen. Ihr Ziel war es, auf die rassistische Polizeigewalt gegen dunkelhäutige amerikanische Bürger aufmerksam zu machen. Vor allem 15 bis 24 Jahre alte dunkelhäutige Amerikaner sind neunmal mehr als andere Bürger der Möglichkeit ausgesetzt, von der amerikanischen Polizei getötet zu werden. Das geht aus der Studie ›The Counted‹ der britischen Tageszeitung *The Guardian* hervor, die Daten von getöteten Bürgern durch die amerikanische Strafverfolgung sammelt (SWAINE/MCCARTHY 2017).

Die Fotografie zeigt zwei – offensichtlich oppositionelle – Parteien, die sich gegenüberstehen. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass beide Parteien im Profil aufgenommen wurden. Damit kann das Bild in zwei Seiten aufgeteilt werden. Auf der rechten Seite ist eine afroamerikanische Frau in einem schwarz-weiß gemusterten, wehenden Sommerkleid zu erkennen. Auf der linken Seite des Bildes stehen zwei Polizisten im Mittelpunkt, die der Frau direkt gegenüberstehen. Hinter ihnen, am linken Bildrand, erkennt man weitere Polizisten, die sich in einer Reihe aufgestellt haben und somit eine Front bilden. Im Hintergrund erkennt man mehrere passive Personen in Alltagskleidung, die dem Geschehen zuschauen.

Die Kleidung der Frau entblößt ihre Arme, Teile ihrer Beine und ihres Rückens. Sie hat schulterlange dunkle Haare, trägt eine Brille und hat einen starr nach vorne gerichteten Blick, der keine Emotionen erkennen lässt. Sie hat einen festen Stand, winkelt ihre Arme vor ihrem Körper an und streckt sie etwas nach vorne. Die eindeutige Gebärde dieser nach vorne gereckten Arme lässt sie schutzlos und friedvoll erscheinen. Des Weiteren ist zu erkennen, dass sie in der rechten Hand ein Mobiltelefon hält, in ihrem linken Ohr mehrere Ohrringe und am linken Handgelenk eine goldene Armbanduhr trägt.

Die Polizisten gegenüber tragen eine schwarze, gepanzerte Schutzausrüstung, die sie komplett bedeckt. Durch diese Ausrüstung, bestehend aus Protektoren, Rucksäcken und Schutzhelmen mit zugeklapptem Visier, sind sie für den Rezipienten nicht individuell identifizierbar. Vielmehr entsteht das Bild eines übermächtigen Kollektivs. Die Kleidung der Polizisten, die keinerlei nackte Haut zu erkennen gibt, lässt sie gefährlich wirken, während die Frau durch ihre leichte Kleidung schutzlos erscheint. So symbolisieren die Polizisten durch ihre Übermacht und ihre Kleidung das Böse, während die afroamerikanische Frau, die sich der Übermacht der Polizisten furchtlos entgegenstellt, ein Symbol der Freiheit und Gerechtigkeit ist. Dass sie ungeschützt und nur in einem wehenden Sommerkleid den hochgerüsteten Polizisten gegenübersteht, suggeriert die Legitimität ihres Protests: Sie ist sich ihrer Sache sicher. Diese Wirkung der starken weiblichen Rolle wird durch die Dynamik des Bildes hervorgehoben. Es hält die Polizisten, die im Vordergrund auf die Frau zustürmen, in ihrer Bewegung fest, während die Frau fest mit beiden Beinen auf dem Boden steht. Die Männer vor ihr wirken durch ihre leicht ge-

bückte Haltung kleiner als die Frau. Zudem erweckt die Aufnahme den Eindruck, dass die Polizisten, die ihre Arme nach der Frau ausstrecken, vor ihr zurückweichen, anstatt auf sie zuzugehen. Durch ihre stolze, aufrechte Haltung, erscheint die Frau dagegen sehr statisch. Es scheint, als könnten die Polizisten nichts gegen sie ausrichten. Dadurch wirkt sie trotz ihrer offensichtlichen Schutzlosigkeit und Zerbrechlichkeit den vollständig ausgerüsteten Polizisten überlegen.

Das Foto wurde weltweit von Zeitungen, Magazinen, Websites und Fernsehsendern aufgegriffen und zum Thema rassistischer Polizeigewalt in den USA veröffentlicht, wodurch Ieshia Evans, die Protagonistin des Bildes, zur Ikone des Widerstands und der *Black Lives Matter*-Bewegung wurde. Der Fotograf Jonathan Bachman wurde 2017 mit dem ersten Platz des *World Press Photo Contests for Contemporary Issues* ausgezeichnet. In der Berichterstattung wird Ieshia Evans vielfach in ihrer Rolle als Krankenschwester und Mutter eines fünfjährigen Sohnes dargestellt. So lautete der Titel der *New Yorker Daily News* am 12. Juli 2016 online: »Woman in stunning, viral Baton Rouge protest photo is nurse and mom« (HENSLEY 2016). Diese Rollenzuweisungen sollen den Mut ihrer Heldentat betonen: Ieshia Evans als einfache Mutter, die sich laut R. Alex. Haynes, einem Freund, nur um ihr Kind sorge, »because she wanted to look her son in the eyes to tell him she fought for his freedom and rights« (JOHN 2016). Eine Krankenschwester, die ihr soziales Engagement beweist, wodurch ihr philanthropische Charakterzüge zugewiesen werden. Sie steht für eine mitfühlende Mutter – das Rollenideal der Frau schlechthin.

Der Kunstkritiker Jonathan Jones analysiert die Aufnahme in der *The Guardian*-Ausgabe vom 12. Juli 2016 unter den Gesichtspunkten der Wirksamkeit des Fotos und seiner Viralität im Netz. Er kommt zu dem Schluss, dass die Themen und Auswirkungen des Protestes in diesem Bild abgemildert werden, weil es keine Gewalt, sondern lediglich einen friedlichen Protest zeigt. Für Jones scheint Ieshia Evans' Ausstrahlung auf dem Foto übernatürlich, als würde ihre Gutherzigkeit die Polizisten von ihr fernhalten. Sie stehe als Symbol für all die Mütter, die ihre Kinder aufgrund von ungerechter und brutaler Polizeigewalt verloren haben. Das Foto strahle, so Jones, Optimismus aus, inmitten von den vielen Bildern der Gewalt und des Chaos (vgl. JONES/FRIZZELL 2016).

Die australische Online-Zeitung *News* beschrieb das Foto hingegen als das »*powerful photo that sum up the US conflict over police brutality*« (CHANG 2016). In den sozialen Medien wird Bachmans Foto ›gepostet‹ und ›geliked‹. Facebook User und Bürgerrechtsaktivist Shaun King bezeichnet es als ein »powerful photo« (CHANG 2016) und Twitter User @Wild_Morrigan's Bildunterschrift zu diesem Foto vom 11. Juli 2016 war »Grace Beauty Defiance Strength. Behold Lady Liberty #IeshiaEvans« (SIDAHMED 2016). Dieses Foto und Ieshia Evans strahlen für ihn Anmut, Schönheit, Trotz und Stärke aus. Er bezeichnet Evans als Lady Liberty und stellt sie damit mit der Freiheitsstatue der USA gleich, die auf Liberty Island vor New York steht. Die Lady Liberty

stellt die römische Göttin Libertas dar, ist somit ein Symbol der Freiheit und das wahrscheinlich bekannteste Symbol der USA. Doch wieso wurde gerade dieses Bild eine Ikone der *Black Lives Matter*-Bewegung? Schließlich sind der Polizeigewalt doch vor allem junge Männer ausgesetzt. Die Antwort könnte im symbolischen Gehalt des Bildes liegen. Durch die besondere Darstellung scheint die schutzlos und der Polizeimacht unterlegen wirkende Frau doch zu triumphieren. Dadurch wird auch die traditionelle Geschlechterhierarchie, die Frauen als das schwächere und Männer als das stärkere Geschlecht darstellt, vermeintlich umgekehrt.

Vor dem Hintergrund der Genderforschung ist besonders herauszuarbeiten, wie die weibliche und die männliche Rolle dargestellt sind. Das Sommerkleid, das viel nackte Haut zu erkennen gibt, und der Schmuck, den Ieshia Evans trägt, demonstrieren ihr weibliches Geschlecht, das eindeutig dem männlichen Blick unterliegt. Mit ihrer Schönheit, ihrer ›weiblichen Aufmachung‹, aber auch ihrer Schutzlosigkeit entspricht Ieshia Evans der stereotypischen Darstellung einer Frau. So reproduziert das Bild zuallererst traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit. Vor jeder Umkehrung der Geschlechterrollen erhält es seine Wirkung dadurch, dass die dargestellte Frau die Verletzlichkeit und das Gefühl symbolisiert, mit denen das weibliche Geschlecht auch im kollektiven Gedächtnis verbunden ist. Das Männliche wiederum ist mit Stärke, Macht und Rationalität assoziiert. Auch zeichnet das Bild eine Opposition von Körper und Maschine. Die Frau symbolisiert durch das Zeigen von nackter Haut den Körper des Menschen, der sich der vermummten und bewaffneten – zur Maschine gewordenen – Militäreinheit entgegenstellt. Die politische Botschaft des Bildes kommt so nur deshalb zum Ausdruck, weil die traditionellen Geschlechtervorstellungen aufgerufen werden. Die Aufnahme kann daher, ihrer wichtigen politischen Botschaft zum Trotz, kaum als eine Ikone des Feminismus gelten, als die sie jedoch bislang rezipiert wurde. Auch in dem danach entstandenen Diskurs um das Bild wird die Protagonistin Ieshia Evans vorwiegend in ihrer Rolle als Mutter und als Krankenschwester beschrieben – ein Beruf, der mit weibliche Charaktereigenschaften wie Sanftmut, Toleranz und auch Fürsorglichkeit assoziiert ist.

4. Politische Inszenierung von Weiblichkeit im 20. und 21. Jahrhundert

Gender-Fragen und die Inszenierung des ›schwachen‹ weiblichen Geschlechts stehen medial immer wieder im Zusammenhang mit wesentlich politischen Bildern. Die vermeintlich binären Eigenschaften von Mann und Frau werden dadurch geformt und schließlich im kollektiven Gedächtnis gespeichert. Diese Vorstellungen bedingen gesellschaftliche Erwartungen sowohl an Frauen und Männer im Alltag als auch an ihre Darstellung in politisch motivierten Bildern. Um unsere ersten Befunden zur Reproduktion traditioneller Geschlechtervor-

stellungen zu stützen, werden im Folgenden Fotografien vergleichend hinzugezogen, die ikonographische Ähnlichkeiten aufweisen.

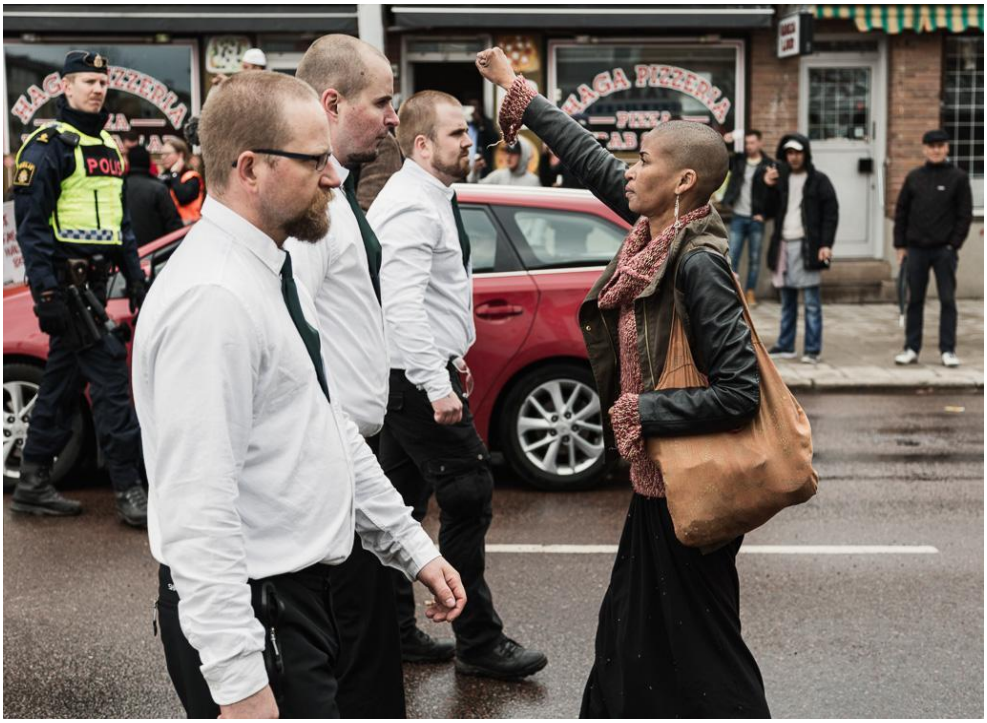

Abb. 2:
Tess Asplund, David Lagerlof, 01.05.2016
Quelle: http://www.fotograflagerlof.se/foto-tess-asplund/ [letzter Zugriff: 07.09.2017]

Die Pressefotografie *Tess Asplund* wurde am 1. Mai 2016 bei einem Marsch von Neonazis im schwedischen Borlänge von dem Fotografen David Lagerlof aufgenommen. Die Fotografie zeigt die kleine, zierliche und dunkelhäutige Schwedin Tess Asplund, die mit erhobener Faust drei ›uniformierten‹ weißen Männern eines Neonazi-Marschs gegenübersteht. Die Frau galt kurz nach der Veröffentlichung als Ikone des Widerstands und wurde für ihre furchtlose Aktion weltweit gefeiert. Auch dieses Bild scheint zwei oppositionelle Seiten zu zeigen. Auf der rechten Seite ist eine Frau im Profil zu sehen, die sich scheinbar furchtlos mit ausgestrecktem Arm drei Männern entgegenstellt. Ihre Kleidung, bestehend aus einem Strickpullover, einer schwarzen Lederjacke, einem langen schwarzen Rock und einer hellbraunen Ledertasche, strahlt ebenso wie ihr Aussehen Stärke und Entschlossenheit aus. Dieser Eindruck entsteht unter anderem durch ihre dunkle Kleidung sowie das Material ihrer Jacke: Leder. Ihre Stärke wird zudem durch den, für eine Frau eher untypisch, kahlrasierten Schädel und den entschlossenen Gesichtsausdruck vermittelt. Mit der geballten Faust in der Luft sowie dem erhobenen Kopf beansprucht sie eindeutig den Raum und macht auf sich aufmerksam. Ihr gegenüber stehen drei Männer, die sowohl durch ihre Position als auch durch ihr Aussehen als Gegner zu erkennen sind. Die Ikonografie ›gut‹ gegen ›böse‹ ist also auch hier von Bedeutung. Zudem werden die Männer als übermächtig gegenüber

der einzelnen Frau dargestellt. Dieser Eindruck entsteht nicht nur durch ihre höhere Anzahl, sondern auch durch die Synchronität ihrer Bewegungen sowie durch ihre identische Kleidung, die aus Anzugshosen, weißen Hemden und schwarzen Krawatten besteht und im kollektiven Gedächtnis als ›offiziell‹, ›wichtig‹ oder ›besser‹ gilt. Die Mimik der Männer ist ausdruckslos, während sie sich scheinbar synchron in Richtung der Bildmitte bewegen. Es gibt keine erkennbare Gestik ihrerseits, während sich die Gestik der gegenüberstehenden Frau gegen die Männer richtet. Die Dynamik ist in diesem Bild, verglichen mit *Taking a Stand in Baton Rouge*, also umgekehrt. Trotz der Gehbewegung der Männer, erscheinen sie durch ihre fehlende Gestik und Mimik statisch. Vor allem da sie über die direkt vor ihnen stehende Frau hinweg zu schauen scheinen, ohne von ihr Kenntnis zu nehmen. Die Schwedin erscheint trotz ihres festen Stands als dynamisch, da sie sich durch ihre Gestik eindeutig aktiv gegen die Männer auflehnt. Sie scheint die Männer aufhalten zu wollen. Es ist in dem Bild nicht zu erkennen, ob ihr dies gelingt, doch wird es für die Männer unmöglich beziehungsweise sehr schwierig sein, an ihr vorbeizukommen.

Auch in diesem Bild ist die ›typische‹ Geschlechterhierarchie der schwachen Frau nicht auf den ersten Blick zu erkennen. Vielmehr erscheint sie als die Starke, die sich erfolgreich gegen die stoische, ›böse‹ Seite auflehnt. Verstärkt wird dieser erste Eindruck durch die männlichen Zuschauer im Hintergrund, die keinen aktiven Widerstand leisten. Sie sind durch ihre Kleidung und, in diesem speziellen Kontext, durch ihre Hautfarbe als Oppositionelle der Anzugträger zu erkennen. Trotzdem ist die Frau die einzige, die Stärke und Kompromisslosigkeit beweist und sich gegen den Neonaziaufmarsch auflehnt, und damit auch hier Freiheit und Frieden symbolisiert. Das Bild wurde durch soziale Netzwerke und berühmte Persönlichkeiten vielfach verbreitet und von dutzenden Medien aufgegriffen. Asplund galt kurz nach der Veröffentlichung als Ikone des Widerstands und wurde für ihre furchtlose Aktion weltweit gefeiert.

In der vorliegenden Untersuchung wird jedoch davon ausgegangen, dass auch diese Fotografie nicht, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, vorherrschende Geschlechterhierarchien widerlegt und damit das Potenzial hat, die Vorstellungen des schwächeren weiblichen Geschlechts zu verändern, sondern vielmehr diese Geschlechterhierarchien zum politischen Zweck reproduziert. Die Frau nimmt auch hier wieder die Gegenposition ein und wird in einer einmaligen Situation als stark dar- und dem ›Bösen‹, beziehungsweise den Männern entgegengestellt. Sie nimmt die ›Heldenrolle‹ ein und besetzt damit einen männlichen Raum im kollektiven Gedächtnis. Diese Wirkung des Bildes kommt jedoch nur dadurch zustande, dass die eigentlich als schwach geltende Frau ihre eigenen Schwächen überwinden kann. Das heißt, dass die Vorstellung der schwächeren Frau gegenüber den Männern die Aussage des Bildes bedingt. Verstärkt wird dies in den beiden bisher analysierten Bildern durch die scheinbar alltägliche Umgebung, in der das Bild aufgenommen wurde. Es erscheint spontan, dass sich die Frau zur Gegende-

monstration entschieden hat, da nichts auf eine Inszenierung des Bildes hindeutet.

Abb. 3:
The Flower and the Bayonet, Marc Riboud, 21.10.1967
Quelle: https://iconicphotos.org/2009/05/15/flower-child-pentagon/ [letzter Zugriff: 07.09.2017]

Bilder, die in einer solchen ikonografischen Tradition stehen, gibt es schon im 20. Jahrhundert. Ein Beispiel ist das am 21. Oktober 1967 von dem französischen Journalisten Marc Riboud bei einer Anti-Vietnamkriegs-Protestdemonstration in Washington D.C. aufgenommene Bild der 17-jährigen Schülerin Jan Rose Kasmir, das später unter dem Namen *The Flower and the Bayonet* veröffentlicht wurde. Die Schwarzweiß-Fotografie zeigt, wie Kasmir jungen, bewaffneten US-Soldaten gegenübersteht und ihnen eine Chrysantheme entgegenhält. Zunächst verlief die Demonstration friedlich, schlug jedoch um, als radikale Demonstranten mit US-Marshals aneinander gerieten. Danach wurde von Seiten der Polizei Gewalt – in Form von Schlagstöcken, Tränengas und Verhaftungen – gegen die Demonstranten angewandt. Die Weltöffentlichkeit reagierte auf diese physische Gewalt mit einem verstärkten Friedensdiskurs.[1]

Auch diese Fotografie ist in zwei Parteien aufgeteilt. Die linke Seite wird von einer Reihe bewaffneter Soldaten eingenommen, die ihre Waffen und Gewehrläufe direkt auf die junge Frau richten. Die Soldaten tragen Schutzhelme und Uniform. Durch ihre dunkle Kleidung und Ausrüstung strahlen die Uniformierten eine gewisse Macht aus. Ihr Blick ist starr nach vorne gerichtet und es wirkt beinahe, als würden sie die junge Frau nicht wahrnehmen (wollen). Durch das Aussehen und Auftreten der Soldaten ist für den

[1] Vgl. http://www.history.com/this-day-in-history/100000-people-march-on-the-pentagon [letzter Zugriff: 16.09.2017].

Rezipienten sofort erkennbar, dass die linke Seite hier die ›böse‹ Seite darstellt. Ein weiterer Faktor, der die Front von Soldaten als überlegen erscheinen lässt, ist die Tatsache, dass sie gegenüber der jungen Frau eindeutig in der Überzahl sind. Im Hintergrund sind weitere Soldaten zu erkennen, die man als Rezipient allerdings nicht identifizieren kann. Die tatsächliche Anzahl von Soldaten lässt sich daher nicht eindeutig bestimmen, wodurch diese noch übermächtiger wirken.

Die rechte Seite der Fotografie wird von der jungen Frau eingenommen. Sie hat kurze Haare und trägt ein gemustertes Oberteil. An ihrer linken Hand sind ein Ring und eine Armbanduhr zu erkennen. Auch in dieser Aufnahme unterliegt die Aufmachung der jungen Frau dem ›männlichen Blick‹. Durch ihre feminin gemusterte Kleidung und ihren Schmuck ist sie als eindeutig weiblich zu kategorisieren und entspricht den traditionellen, stereotypischen Vorstellungen von Weiblichkeit. Die Frau hat ihre Arme nach oben an ihrem Körper angewinkelt und hält mit ihren zierlichen Händen eine helle Blume direkt vor ihr Gesicht. Es wirkt beinahe, als würde sie den Duft dieser Blume wahrnehmen wollen. Sie wirkt friedvoll und mutig, da sie sich gegen die ›böse‹ Macht stellt, und symbolisiert daher den Frieden. Dieser Eindruck wird vor allem durch die Blume, die sie in den Händen hält, verstärkt. Auch in dieser Fotografie ist die ikonografische Darstellung von ›gut gegen böse‹ also klar zu erkennen, die jedoch vor allem auf der Reproduktion traditioneller Geschlechtervorstellungen basiert.

Die Pressefotografie von Riboud wurde 1969 unter anderem im *Look Magazine* unter dem Titel »The Ultimate Confrontation: The Flower and the Bayonet«, und später weltweit neu veröffentlicht. Dadurch half die Fotografie, die weltweite öffentliche Meinung gegen den US-Krieg in Vietnam aufzubringen, und wurde somit zu einer Anti-Vietnamkriegs-Ikone und zum Symbol der Flower-Power-Bewegung.

Die beschriebenen Bilder haben gemeinsam, dass sie die Ikonographie von ›gut‹ gegen ›böse‹ bedienen, indem sich eine Einzelperson einer Übermacht entgegenstellt. Mit den dargestellten weiblichen Körpern werden Werte wie Freiheit und Frieden symbolisiert. Die Werte, die also traditionell mit ›der Frau‹ verbunden sind, werden hier für den politischen Zweck genutzt und reproduziert. In der Gegenüberstellung von Frau und Mann sind die Oppositionen Frieden gegen Gewalt und Natur gegen Maschine aufgerufen. Erst auf der Grundlage dieser stereotypischen Vorstellungen kann sich die Wirkung der Bilder entfalten.

Diese Ikonografie wird auch in Kunstwerken aufgegriffen, wie beispielsweise der Statue *Fearless Girl* von der Bildhauerin Kristen Visbal, die am 8. März 2017 anlässlich des Weltfrauentages gegenüber der berühmten *Charging Bull*-Statue von Arturo Di Modica im Bowling Green Park in New York City aufgestellt wurde.

Abb. 4:
Fearless Girl, Kristen Visbal, 08.03.2017
Quelle:http://www.adweek.com/creativity/why-mccann-dropped-a-statue-of-a-fearless-girl-next-to-wall-streets-charging-bull-overnight/[letzter Zugriff: 07.09.2017]

Fearless Girl zeigt ein mutiges kleines Mädchen, das sich, die Arme in die Hüfte gestemmt, in einem wehenden Kleid und mit wehenden Haaren dem auf sie zu stürmenden Bullen furchtlos entgegenstellt. Der große und starke Bulle steht dabei für das starke und dominierende männliche Geschlecht, während das kleine Mädchen allgemein das weibliche Geschlecht repräsentiert. Die Statue gilt als Symbol für die mangelhafte Besetzung von Frauen in Führungspositionen von US-amerikanischen Unternehmen und soll auf diesen Missstand aufmerksam machen. So ist in diesem Fall der politische Zweck selbst mit den traditionellen Geschlechterrollen verbunden.

Doch gibt es auch wirkmächtige Bilder, die einen Mann in Auseinandersetzung mit einer Übermacht zeigen. Das erste Beispiel dafür ist die Fotografie *Tank Man*, die am 5. Juni 1989, einen Tag nach dem Massaker am Platz des himmlischen Friedens, bei dem das chinesische Militär gewaltsam Proteste der Bevölkerung niederschlug, von dem Fotografen Jeff Widener in Peking aufgenommen wurde.

Abb. 5:
Tank Man, Jeff Widener, 05.06.1989
Quelle: http://jeffwidener.com/albums/tiananmen-uprising/content/test/
[letzter Zugriff: 07.09.2017]

Die Fotografie zeigt einen bis heute nicht identifizierten Mann, der sich einem Konvoi von Panzern entgegenstellt. Erst nach einer Diskussion zwischen dem Mann und den Soldaten, die die Panzer fuhren, und nachdem mehrere Personen den Mann von der Straße zogen, konnten die Panzer ihre Fahrt fortsetzen. Die Situation wurde von mehreren Fotografen festgehalten und gewann so unter anderem einen *World Press Photo Award*, jedoch war es die Aufnahme von Widener, die an die Nachrichten- und Presseagentur *Associated Press* (AP) übermittelt wurde und somit weltweit auf Titelseiten erschien. Die bis heute bestehende Anonymität des Mannes auf dem Foto verstärkt die Universalität der Fotografie, die so zu einer Ikone und einem Symbol des Widerstandes gegen bestehende, unterdrückende Regime wurde.

Im Gegensatz zu den bisher analysierten Bildern steht hier das männliche Geschlecht im Mittelpunkt, das sich allein gegen die ›böse‹ gegnerische Seite auflehnt. Der Mann erscheint als ›kleiner Mann‹, der sich gegen eine Übermacht stellt, obwohl es aussichtslos erscheint, diese allein zu besiegen. Verstärkt wird dies durch den Aufnahmewinkel des Bildes, der den Mann noch kleiner erscheinen lässt, sowie durch die Einkaufstüte, die er in den Händen hält. Die Übermacht wird durch die drei Militärpanzer, die hintereinander auf den Mann zurollen, mehr als deutlich dargestellt. Das Kriegsgerät steht in klarer Abgrenzung zum Menschlichen und damit auch der Menschlichkeit und Humanität. Das Bild hat zweifelsohne eine große Wirkung auf den Rezipienten, allerdings aus einem anderen Grund als die bisher untersuchten

Fotos, in denen Frauen für Freiheit und Frieden standen. Der Mann symbolisiert hier die Menschheit und Humanität selbst. Er wehrt sich gegen das Symbol des Krieges schlechthin und nicht gegen eine Übermacht aus Männern. Das Protestbild *Tank Man* greift so auf die ikonografische Darstellung ›David gegen Goliath‹ beziehungsweise ›Körper gegen Maschine‹ zurück, die hier nicht von Mann und Frau eingenommen wird, sondern tatsächlich von Körper und Maschine. Zwar ist der Frieden hier nicht durch eine Frau symbolisiert, durch einen Mann *als* Mann allerdings auch nicht. Genderbezogene Bedeutungsräume spielen in diesem Bild keine Rolle. Der Fokus liegt auf der Menschlichkeit, auf dem Mut eines einzelnen Menschen. Dass diese Rolle männlich besetzt ist, ist nicht von vorrangiger Bedeutung. Vielmehr liegt der Fokus auf der bürgerlichen Einzelperson, die sich, Einkaufstüten in den Händen haltend, einer entmenschlichten Übermacht entgegenstellt.

Abb. 6:
Flower Power, Bernie Boston, 21.10.1967
Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Flower_Power_(photograph) [letzter Zugriff: 07.09.2017]

Die zweite Fotografie, die einen Mann gegen eine Übermacht zeigt, ist die Schwarzweiß-Fotografie *Flower Power* vom amerikanischen Fotografen Bernie Boston, die wie die Fotografie *The Flower and the Bayonet* ebenfalls am 21. Oktober 1967 bei den Protesten gegen den Vietnamkrieg vor dem Pentagon aufgenommen wurde. Die Fotografie zeigt einen Demonstranten, der bewaffneten Soldaten gegenübersteht und ihnen Blumen in die Gewehrläufe steckt. Der Fotograf Boston war im Auftrag der damaligen Tageszeitung *Washington Star* als Reporter bei den Anti-Kriegs-Protesten vor Ort. Sein Foto wurde schließlich an einer eher wenig prominenten Stelle in der Zeitung veröffentlicht. Boston nahm mit seiner Aufnahme jedoch an verschiedenen Wettbewerben teil, wodurch sie 1967 für den Pulitzer Preis nominiert und als

Ikone des Widerstands gefeiert wurde. *Flower Power* ist in zwei Parteien aufgeteilt. Links und im Hintergrund sind bewaffnete Soldaten in Uniform zu sehen. Sie richten ihre Gewehre auf eine Gruppe junger Männer, die ihnen gegenüberstehen. Im Mittelpunkt der Fotografie steht ein junger Mann mit etwas längeren Haaren und einem Strickpullover, der sehr nahe vor den Gewehrläufen der Soldaten steht und darauf konzentriert ist, helle Blumen in diese Gewehrläufe zu stecken. Die anderen jungen Männer der Gruppe halten keine Blumen in den Händen und schauen in Richtung des Bildhintergrundes. Auch hier entsteht durch den Einsatz von Waffen und das Gegenüberstellen von bewaffneten, uniformierten Soldaten und unbewaffneten Männern der Eindruck, dass die linke Seite des Bildes oppositionell zu der rechten Seite des Bildes ist. Die Soldaten scheinen in Überzahl zu sein, wodurch beim Rezipienten der Eindruck entsteht, dass sie der Gruppe junger Männer überlegen sind. Demnach wird auch hier wieder ein Einzelner einer Übermacht gegenübergestellt.

Nichtsdestotrotz wirkt diese Fotografie unserer Auffassung nach auf den Rezipienten nicht so eindrucksvoll wie die am selben Tag entstandene Fotografie *The Flower and the Bayonet*, bei der eine Frau bewaffneten Soldaten gegenübersteht. Grund dafür ist die Tatsache, dass das männliche Geschlecht im kollektiven Gedächtnis allgemein als das stärkere Geschlecht gespeichert ist. Darstellungen vom Mut einer Frau, sich bewaffneten Soldaten entgegenzustellen, sind somit – durch die medial geformte Inszenierung und den öffentlichen Diskurs von Gender – allgemein beeindruckender und überraschender. Die Wirkung der Bilder entfaltet sich vordergründig nicht durch die Gegenüberstellung von Einzelperson und übermächtigem ›Bösen‹, sondern aufgrund weiblicher Personen, die einer männlichen Übermacht strotzen. Die Bilder kehren zwar auf den ersten Blick traditionelle Vorstellungen von Geschlecht und deren Eigenschaften um, reproduzieren bei näherer Betrachtung aber die kollektive Vorstellung des schwachen weiblichen und starken männlichen Geschlechts. Aufgrund einer Irritation beim Rezipienten können die Bilder einen so großen Effekt erzielen. Diese Irritation kommt allerdings nur dadurch zustande, dass ›die Frau‹ im traditionellen Gedächtnis als schwach angesehen wird. Damit reproduzieren die Bilder solche Vorstellungen, kehren sie nur scheinbar um und können schließlich ihrer politischen Wirkung zum Trotz nicht als Ikonen des Feminismus gelten.

5. Fazit

Ausgehend von der Fotografie *Taking a Stand in Baton Rouge* nahm die vorliegende Untersuchung Bilder in den Blick, auf denen sich eine Person gegen eine Übermacht auflehnt. Dabei haben jene Bilder eine besondere Wirkung, in denen die Heldenrolle weiblich besetzt ist. Bachmans Fotografie sowie die mit ihr verglichenen Bilder *Tess Asplund*, *The Flower and the Bayonet* und

Fearless Girl zeigen, wie politische Werte und Aussagen durch traditionelle Darstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit transportiert werden. So stehen sich in diesen Bildern vordergründig Krieg und Frieden, Gewalt und Sanftmut, Rationalität und Gefühl sowie Maschine und Körper gegenüber. Diese Werte werden jeweils von Mann und Frau repräsentiert, wobei beide ihre traditionellen Bedeutungsräume besetzen. Nur durch die Rollenzuweisung der beiden Geschlechter wird die politische Aussage der Bilder lesbar.

Dabei ist zu beachten, wie die Frauen dargestellt werden. Damit ihnen ihre traditionellen Werte wie Frieden und Sanftmut zugeordnet werden können, müssen sie als weiblich erkennbar sein. So werden sie als stereotypisch schön inszeniert und unterliegen dem ›männlichen Blick‹. Zu Ikonen des Protests werden insbesondere ihre Körper und die damit verbundene Repräsentation von Weiblichkeit. Die traditionellen Geschlechterpositionen werden nur auf den ersten Blick umgekehrt. Die Reproduktion der traditionellen Auffassung vom schwachen Geschlecht ist gleichsam der Preis dafür, dass in den Bildern symbolisch der Frieden über den Krieg und die Gewalt triumphieren kann.

Literatur

CHANG, CHARIS: *The powerful photo that sum up the US conflict over police brutality* (11. Juli 2016). http://www.news.com.au/world/north-america/the-powerful-photo-that-sums-up-the-us-conflict-over-police-brutality/news-story/e9e7887ec1eb83705c8802e01b58fe6a [letzter Zugriff: 16.09.2017]

FRIAUF, HEIKE: Zwischen Realität und Utopie. Geschlechterkonzepte und Selbstbilder in der zeitgenössischen Bildenden Kunst. In: *Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* 1, 2012, S. 54-74

HAMMER-TUGENDHAT, DANIELA: Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern. In: KUHN, ANNETTE; BEA LUNDT (Hrsg.), *Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Dortmund [Ebersbach] 1997, S. 343-385

HENSLEY, NICOLE: *Woman in stunning viral Baton Rouge protest photo is nurse and mom* (11. Juli 2016). http://www.nydailynews.com/news/national/woman-stunning-baton-rouge-protest-photo-nurse-mother-article-1.2706944 [letzter Zugriff: 16.09.2017]

JOHN, TARA: *Baton Rouge Protestor from Iconic Photo Identified as Ieshia Evans* (12. Juli 2016). http://time.com/4402852/baton-rouge-protester-ieshia-evans/ [letzter Zugriff: 16.09.2017]

JONES, JONATHAN; NELL FRIZZELL: *The Baton Rouge protester. ›A Botticelli Nymph attacked by Star Wars baddies‹* (12. Juli 2016). https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/12/baton-rouge-

protester-botticelli-nymph-attacked-by-star-wars-baddies-iesha-evans [letzter Zugriff: 16.09.2017]

LUHMANN, NIKLAS: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen [Westdeutscher Verlag] 1996

MOEBIUS, STEPHAN: Cultural Studies. In: MOEBIUS, STEPHAN (Hrsg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis hin zu den Visual Studies*. Bielefeld [Transcript] 2012, S. 13-33

POLLOCK, GRISELDA: Der feministische Ansatz. In: BRASSAT, WOLFGANG; HUBERTUS KOHLE (Hrsg.): *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*. Köln [Deubner] 2003, S. 131-147

SCHADE, SIGRID; SILKE WENK: Inszenierung des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: BUßMANN, HADUMOD; RENATE HOF (Hrsg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart [Kröner] 1995, S. 340-407

SIDAHMED, MAZIN: *›She was making her stand‹. Image of Baton Rouge protester an instant classic* (11. Juli 2016). https://www.theguardian.com/us-news/2016/jul/11/baton-rouge-protester-photo-iesha-evans [letzter Zugriff: 16.09.2017]

SÖNTGEN, BEATE: Gender in Trouble. In: *Texte zur Kunst,* 42, 2001. https://www.textezurkunst.de/42/gender-in-trouble/ [letzter Zugriff: 17.09.2017]

STÖCKL, HARTMUT: Sozialsemiotische Bildanalyse. In: NETZWERK BILDPHILOSOPHIE (Hrsg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren in der Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2014, S. 392-402

SWAINE, JON; CIARA MCCARTHY, *Young black men again faced highest rate of US police killings in 2016* (08.01.2017). https://www.theguardian.com/us-news/2017/jan/08/the-counted-police-killings-2016-young-black-men [letzter Zugriff: 27.09.2017]

TOTZKE, RAINER: Ikonik. In: NETZWERK BILDPHILOSOPHIE (Hrsg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren in der Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2014, S. 279-283

VILLA, PAULA-IRENE: Gender Studies. In: MOEBIUS, STEPHAN (Hrsg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis hin zu den Visual Studies*. Bielefeld [Transcript] 2012, 48-62

[Inhaltsverzeichnis]

Das bildphilosophische Stichwort

Ausgewählt und herausgegeben von Jörg R.J. Schirra, Mark A. Halawa und Dimitri Liebsch

Vorbemerkung

Es ist eine gute Tradition in wissenschaftlichen Zeitschriften, zentrale wie strittige Begriffe der jeweiligen Disziplinen übersichtlich und allgemeinverständlich in Form kürzerer, konziser Glossarartikel zu erläutern. Diese Tradition soll auch in IMAGE gepflegt werden. Aus diesem Grunde werden in der Sparte »Das bildphilosophische Stichwort« jeweils drei Artikel aus dem Glossar der Bildphilosophie aufgegriffen und in IMAGE zur Diskussion gestellt.

Als ›bildphilosophisch‹ wird die Stichwort-Reihe in IMAGE charakterisiert, weil sie sich den bildwissenschaftlich verwendeten Begriffen in kritisch-reflexiver Weise – eben philosophisch – nähert. Denn auch die Unterscheidungsgewohnheiten, mit denen Bildwissenschaftler solche Phänomene in der Welt, die sie wissenschaftlich interessieren, abgrenzen, unterteilen und in Beziehungen zueinander setzen, sind zwar durchweg mehr oder weniger stark mit expliziten Begründungen versehen, immer aber auch in tradierten und daher klärungsbedürftigen Zusammenhängen eingewurzelt.

In dieser Ausgabe setzen wir »Das bildphilosophische Stichwort« in IMAGE mit den folgenden drei Beiträgen fort: (19) »Bildpolitik« von Petra Bernhardt und Benjamin Drechsel, (20) »Anamorphose« von Yvonne Schweizer, sowie (21) »Bild in reflexiver Verwendung« von Jörg R.J. Schirra.

[Inhaltsverzeichnis]

Das bildphilosophische Stichwort 19

Petra Bernhardt/Benjamin Drechsel

Bildpolitik

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Bildlichkeit und Politik

Bildlichkeit und Politik sind eng miteinander verbunden. »Politische Ordnungen«, schreibt Hans Vorländer, »sind für die Aufrechterhaltung und die Durchsetzung ihrer Geltungsansprüche auf symbolische und ästhetische Formen der Eigendarstellung angewiesen« (VORLÄNDER 2003: 16). Gesellschaftliche Machtverhältnisse werden deshalb seit vielen Jahrhunderten mithilfe visueller Medien (etwa Münzen, Gemälde, Skulpturen oder auch Bauwerke) stabilisiert. Beispielhaft für diese enge Verbindung von Politik und Symbolik bzw. Bildlichkeit stehen Herrschaftsbauten wie die mittelalterlichen Adelsburgen, die keineswegs nur wehrtechnische oder ökonomische, sondern auch visuell-repräsentative Funktionen erfüllten (vgl. ZEUNE 1997). Verschiedenste Architekturformen bieten reichhaltiges Belegmaterial für das enge Wechselspiel zwischen Bildlichkeit und Politik an (vgl. z.B. BEYME 2004; WARNKE 1984): Parlamentsbauten etwa sind so eng mit dem demokratischen Repräsentationsgedanken verknüpft, dass neben dem Baukörper auch die dort errichtete Sitzordnung von hoher symbolischer Bedeutung ist (vgl. MANOW 2008). Aufgrund ihrer Multifunktionalität bietet sich Architektur immer

zur politischen Indienstnahme an: So können Sakralbauten wie der Speyerer Kaiserdom als Kulissen für Staatsbesuche dienen und im Rahmen transnationaler Medienereignisse wie etwa einer Fußballweltmeisterschaft finden Amtsträger sich häufig in Sportstadien ein, um die große Medienaufmerksamkeit für ihre Zwecke zu nutzen.

Besonders offensichtlich ist Bildpolitik immer dort, wo Herrschaft sich mit Hilfe von Visualisierungen darstellen lässt: In der abendländischen Kunstgeschichte ist das besonders häufig in Form von Herrschaftsbauten, gemalten Porträts und Denkmalen geschehen. Durch die mediale Entwicklung des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts haben sich die diesbezüglichen Möglichkeiten verändert und erweitert. In der »Mediokratie« (MEYER 2001) prägen verschiedenste Akteurinnen und Akteure (z.B. PR-Spezialisten, Bildagenturen, Fernsehsender, Künstler, etc.) und Formate (u.a. Pressefotos, Wahlplakate, Websites, Talkshows, etc.) die politische Kommunikation.

Obwohl in der einschlägigen Literatur umstritten ist, ab wann historisch von ›Bildpolitik‹ gesprochen werden kann, lassen sich einige ihrer aktuellen Tendenzen auf tief reichende bildgeschichtliche Wurzeln zurückführen: Beispielsweise geht ein abrupter politischer Systemwechsel häufig mit Bilderstürzen im öffentlichen Raum einher; das gilt für die Zeit der Französischen Revolution ebenso wie für das Ende des ostmitteleuropäischen Staatssozialismus 200 Jahre später oder für den Irakkrieg zu Beginn des 21. Jahrhunderts (vgl. etwa FAHLENBRACH/VIEHOFF 2005; SPEITKAMP 1997).

Der Zusammenhang von Politik und Bildlichkeit sollte nicht auf Propaganda verengt werden. Bilder dienen in politischen Zusammenhängen zwar häufig der Manipulation (vgl. etwa HÖMBERG/KARASEK 2008), sie tun dies aber nicht zwingend. Denn Bilder sind politische Instrumente, die der Lüge ebenso dienen können wie anderen politischen Zwecken. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Politik immer auch eine symbolische Dimension hat, weil sie kommunikativ erzeugt wird. Diese symbolische Dimension lässt sich nur künstlich von der *eigentlichen* Politik trennen. Politisches Handeln hat »in jeder Situation instrumentelle und expressive Anteile (...) – auch das sogenannte Entscheidungshandeln vollzieht sich in dieser Hinsicht symbolisch« (SOEFFNER/TÄNZLER 2002: 21). Das Erscheinungsbild eines Ministers oder einer Präsidentin wird deshalb ganz unabhängig von der Qualität ihrer Selbstinszenierung immer Anlass für politisch-ästhetische Kritik oder Bildfindungen sein.

Das Verhältnis von Bildlichkeit und Politik wird insbesondere seit den 1990er Jahren transdisziplinär erforscht. Die politische Ikonographie hat ihre Wurzeln in der Kunstgeschichte; Bildpolitik wird aber auch von Politik-, Medien- und Kommunikationswissenschaftlern analysiert (vgl. etwa die zahlreichen Beiträge in PAUL 2008 und PAUL 2009). So wird »das politische Bild« (GRITTMANN 2007) zunehmend zum Thema sozialwissenschaftlicher Analysen. Für die Konjunktur der historiographisch orientierten Erforschung politischer Bildlichkeit stehen Schlagworte wie ›Visual History‹ oder ›historische Bildkunde‹ (vgl. BURKE 2003; JÄGER/KNAUER 2009; PAUL 2006; auch Visual Culture/Visual Studies).

2. Bildpolitik: Engere Begriffsbestimmung

Der Terminus ›Bildpolitik‹ wird in der einschlägigen Fachliteratur häufig ohne explizite Definition verwendet. Je nach den zugrunde gelegten Bild- und Politikbegriffen changiert seine Bedeutung (vgl. etwa BIEGER 2007: 16; WERCKMEISTER 2005: 7). ›Bildpolitik‹ kann die Wechselwirkung von Bildlichkeit und Politik ebenso beschreiben wie die strategische Nutzung von Sichtbarkeit bzw. Bildwirkungen, beispielsweise durch Künstler oder in den Naturwissenschaften. Sehr häufig ist der Begriff auf die Indienstnahme von Bildern durch Herrscher oder andere Akteure bezogen, die an der Herstellung kollektiv verbindlicher Entscheidungen beteiligt sind. In diesem Sinne ist dann beispielsweise von der Bildpolitik der Päpste, der Alliierten oder der Europäischen Union die Rede. Bilder sind aber nicht per se als politisch zu verstehen. Entscheidend ist ihre Kontextualisierung (vgl. DRECHSEL 2006: 113).

3. Von Bilderkriegen und Visualisierungsstrategien

Neuere Forschungsansätze thematisieren etwa die Rolle von Bildpolitik bei der Politikvermittlung oder bei der Kriegsführung und -legitimation (vgl. BACHMANN-MEDICK 2006: 355). Der Ausdruck ›Bilderkrieg‹ ist in diesem Zusammenhang zum geflügelten Wort in der politischen Publizistik und der historisch-politischen Bildforschung geworden. Die Rede vom ›Bilderkrieg‹ bezeichnet einen Wandel in der Führung und Darstellung moderner Kriege, der zunächst die technischen Bildmedien Fotografie und Film, später auch die elektronischen Medien wie Fernsehen und Internet zunehmend in die Planung und Führung von Kriegen einbezog (PAUL 2005: 15f.). Medien verpassen dem Krieg ein bestimmtes *Image*, das den Charakter der Kriegsführung sowie der Kriegswahrnehmung entscheidend verändert. Ihr Eingriff konstituiert einen visuellen Kampfplatz mit eigenen Gesetzen und Regeln. Kriege werden heute also auch an einer »vierten Front« (PAUL 2005: 16) geführt: Sie werden medial vorbereitet, beginnen zur *Primetime* und bestehen zu einem nicht unerheblichen Teil aus medial geführten und symbolischen Attacken (vgl. PAUL 2005: 16). Für die Berichterstattung vom Kriegsschauplatz hatte dieser Wandel im Verhältnis von Medien und Krieg insofern Bedeutung, als visuelle Kriegsberichterstattung zunehmend als Teil der Kriegsführung etabliert wurde, wobei die Bilder mehr und mehr zu zentralen Waffen avancierten (Stichwort ›embedded journalism‹). Seit wann von einem Bilderkrieg gesprochen werden kann, darüber herrscht in der einschlägigen Fachliteratur allerdings Uneinigkeit (vgl. KNIEPER/MÜLLER 2005).

Nicht nur kriegerische Handlungen, auch Terroranschläge folgen spätestens seit dem 11. September 2001 dem Muster von Bilderkriegen: »Mit dem Anschlag auf die Twin Towers ist der pictorial turn in eine neue Phase eingetreten: Die Bilder haben einen eigenen Krieg, einen Bilderkrieg des Terrors

begonnen« (MITCHELL 2006: 259). Die Zerstörung der Twin Towers kann auch als ein ikonoklastischer Akt zur Vernichtung des »Idols der anderen« verstanden werden. Mit Ground Zero wurde wiederum eine Gegen-Ikone geschaffen, die auf ihre Weise sehr viel mehr Wirkungsmacht entfaltet als die säkulare Architekturikone, die sie ersetzte (vgl. MITCHELL 2006: 262).

Visualisierungsstrategien sind aber keineswegs den politischen Machtzentren vorbehalten, sondern stehen auch denen zur Verfügung, die Entscheidungen unterlaufen und konterkarieren wollen und im Allgemeinen unter der Sammelbezeichnung einer ›kritischen Öffentlichkeit‹ rubriziert werden (MÜNKLER 2009: 29). Das Präsentieren von Gegen-Bildern gilt heute als eine wichtige Ergänzung öffentlicher Debatten zugunsten einer politisch ausgewogenen Information. Gegen-Bilder werden häufig im Internet veröffentlicht, das deutlich weniger monopolisiert ist als andere Medien. Als im Juni 2009 nach den Präsidentschaftswahlen in Iran Bilder von Mobiltelefonen der Opposition um die Welt gingen, die protestierende Menschen, Verhaftungen und Polizeigewalt zeigten, wurde ihnen ein hoher Grad an Authentizität zugeschrieben. Im »Asymmetrische(n) Bilderkrieg« (MIRZOEFF 2007: 135) vermag es also auch die vermeintlich schwächere Seite, die Beweiswirkung visueller Kommunikation für sich zu nutzen.

Aber nicht nur in Kriegs-, sondern auch in Friedenszeiten wird Bildpolitik gemacht. Demokratien und Diktaturen sind dabei gleichermaßen auf die Darstellungsdimension des Politischen als konstituierende Kraft ihrer Politikherstellung angewiesen. Bildpolitik berührt dabei die Bereiche visueller politischer Kommunikation und politischen Marketings. Systematische Analysen wurden in diesem Zusammenhang beispielsweise zu politischen Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf (vgl. MÜLLER 1997) oder zur Bildpolitik der Europäischen Union (vgl. BERNHARDT et al. 2009) vorgelegt. Während die Europäische Union in ihrer Selbstdarstellung konsequent das Image einer Familie von Staaten pflegt, die ein gemeinsames europäisches Haus (mit der Option auf Neuzuzug) bewohnt, deuten Beitrittswerber wie Kritiker diese Bilder zu einer »Festung Europa« um, in der ein hierarchisches Familienmodell Platz greift (vgl. BERNHARDT et al. 2009).

Bildpolitik entsteht im Spannungsfeld zwischen öffentlicher Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit: »Transparenz steht für die Durchsichtigkeit eines Entscheidungszentrums. [...] Mit Visualisierung hingegen ist die Kontrolle der Sichtbarkeitsverhältnisse durch das Entscheidungszentrum gemeint« (MÜNKLER 2009: 28). In den Visualisierungsstrategien des politischen Machtkampfs geht es also in erster Linie um Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Macht hat, wer entscheidet, was bekannt werden darf und was geheim bleiben soll. Sie ist daher auch dort am größten, wo Visibilitätsverhältnisse kontrolliert werden können, also wo Bildpolitik ihre darstellende Funktion optimal auf die beabsichtigte Wirkung ausrichten kann.

Literatur

BACHMANN-MEDICK, DORIS: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek [Rowohlt] 2006

BERNHARDT, PETRA; LEILA HADJ-ABDOU; KARIN LIEBHART; ANDREAS PRIBERSKY: *Europäische Bildpolitiken. Politische Bildanalyse an Beispielen der EU-Politik*. Wien [facultas UTB] 2009

BEYME, KLAUS VON: Politische Ikonologie der modernen Architektur. In: SCHWELLING, BIRGIT (Hrsg.): *Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen*. Wiesbaden [VS] 2004, S. 351-372

BIEGER, LAURA: *Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild*. Bielefeld [transcript] 2007

BURKE, PETER: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin [Wagenbach] 2003

DRECHSEL, BENJAMIN: Was ist ein politisches Bild? Einige Überlegungen zur Entwicklung der Politikwissenschaft als Bildwissenschaft. In: *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch*, 2, 2006, S. 106-120

FAHLENBRACH, KATHRIN; REINHOLD VIEHOFF: Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung. In: KNIEPER, THOMAS; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Köln [Halem] 2005, S. 356-387

GRITTMANN, ELKE: *Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie*. Köln [Halem] 2007

HÖMBERG, WALTER; JOHANNES KARASEK: Der Schweißfleck der Kanzlerkandidatin. Bildmanipulation, Bildfälschung und Bildethik im Zeitalter der digitalen Fotografie. In: *Communicatio Socialis*, 3, 2008, S. 276-293

JÄGER, JENS; MARTIN KNAUER (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatte um historische Bildforschung*. München [Fink] 2009

KNIEPER, THOMAS; MARION G. MÜLLER: *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Köln [Halem] 2005

MANOW, PHILIP: *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008

MEYER, THOMAS: *Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch das Mediensystem*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2001

MIRZOEFF, NICHOLAS: Von Bildern und Helden. Sichtbarkeit im Krieg der Bilder. In: HAUSTEIN, LYDIA; BERND M. SCHERER; MARTIN HAGER (Hrsg.): *Feindbilder. Ideologien und visuelle Strategien der Kulturen*. Göttingen [Wallstein] 2007, S. 135-156

MITCHELL, WILLIAM J.T.: Den Terror klonen. Der Krieg der Bilder 2001-2004. In: MAAR, CHRISTA; HUBERT BURDA (Hrsg.): *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*. Köln [DuMont] 2006, S. 255-285

MÜLLER, MARION G.: *Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf, 1828-1996*. Berlin [Akademie] 1997

MÜNKLER, HERFRIED: Visualisierungsstrategien im politischen Machtkampf. Der Übergang vom Personenverband zum institutionellen Territorialstaat. In: MÜNKLER, HERFRIED; JENS HACKE (Hrsg.): *Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*. Frankfurt/M. [Campus] 2009, S. 23-51

PAUL, GERHARD: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der »Operation Irakische Freiheit«*. Göttingen [Wallstein] 2005

PAUL, GERHARD (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2006

PAUL, GERHARD (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2008

PAUL, GERHARD (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2009

SOEFFNER, HANS-GEORG; DIRK TÄNZLER: Figurative Politik. Prolegomena zu einer Kultursoziologie politischen Handelns. In: SOEFFNER, HANS-GEORG; DIRK TÄNZLER (Hrsg.): *Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*. Opladen [Leske + Budrich] 2002, S. 17-33

SPEITKAMP, WINFRIED: *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1997

VORLÄNDER, HANS: Demokratie und Ästhetik. Zur Rehabilitierung eines problematischen Zusammenhangs. In: VORLÄNDER, HANS (Hrsg.): *Zur Ästhetik der Demokratie. Formen der politischen Selbstdarstellung*. Stuttgart [Deutsche Verlags-Anstalt] 2003, S. 11-26

WARNKE, MARTIN: *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft*. Köln [DuMont] 1984

WERCKMEISTER, OTTO KARL: *Der Medusa Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*. Berlin [form + zweck] 2005

ZEUNE, JOACHIM: *Burgen. Symbole der Macht. Ein neues Bild der mittelalterlichen Burg*. Regensburg [Pustet] 1997

[Inhaltsverzeichnis]

Das bildphilosophische Stichwort 20

Yvonne Schweizer

Anamorphose

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Das anamorphotische Bild

Bei einer Anamorphose handelt es sich um ein Bild, welches auf einem besonderen geometrischen Konstruktionsverfahren beruht. Dem zentralperspektivischen Bild ähnlich, gründet die Anamorphose auf einem mathematischen Raster. Das geometrisch berechnete Konstruktionsschema wird allerdings in einer anamorphotischen Darstellung verzerrt dargestellt, indem die einzelnen Trapez-Raster stark verlängert sind (vgl. TOPPER 2000). Im anamorphotischen Bild erscheint der abgebildete Gegenstand daher in elongierter Form. Um diese Verzerrung auszugleichen, muss der Betrachter die Anamorphose von einem seitlichen Blickwinkel aus oder mit optischen Geräten betrachten.

Verschiedene Typen anamorphotischer Darstellungen existieren seit deren neuzeitlicher Erfindung. Die basale Form ist die oben beschriebene optische bzw. Längenanamorphose. Sie beruht auf dem Prinzip der perspektivischen Verzerrung und wird für den Betrachter in der Dislozierung des eigenen Blickpunktes lesbar. Daneben existieren sogenannte katoptrische sowie dioptrische Anamorphosen. Diese dechiffriert der Betrachter mittels eines Spiegels, Prismas oder gar einer facettierten Linse (DEWITZ/NEKES 2002: 430).

2. Der Begriff der Anamorphose

Die Bezeichnung ›ana-morphosis‹ umschreibt zugleich die Form und die Funktion des Darstellungsverfahrens: Im ›doppelgestaltig[en]‹, anamorphotischen Bild ist bzw. wird etwas ›um-geformt‹ (ESER 1998: 7; FÜSSLIN/HENTZE 1999: 7). Mit dieser Bestimmung verweist der Begriff auf die Rolle des Rezipienten bei der Bildbetrachtung: Er ist es, der modelliert, aktiv umformt, sei es durch den Wechsel des eigenen Standpunktes vor dem Tafelbild oder durch optische Hilfsmittel (vgl. LEEMAN 1975: 9). Die Anamorphose wird damit zum Instrument, die Wahrnehmung des Betrachters nicht nur zu affizieren, sondern ins Bild zu setzen. Dieser Aspekt eines aktiven Betrachters begleitet die Geschichte der Anamorphose und führte insbesondere im 20. Jahrhundert zur Präsenz der Anamorphose in Kunsttheorie und Philosophie.

Gaspar Schotts 1657 erschienene Schrift *Magia Universalis Naturae et Artis* enthält ein Kapitel zur *Magia Anamorphotica* (vgl. SCHOTT 1657). Dieser Traktat gilt heute gemeinhin als erster Beleg für die Verwendung des Ausdrucks. Zu dieser Zeit hatte die Anamorphose bereits praktische Anwendung gefunden: Das Konstruktionsverfahren war unter anderem bei der Gestaltung von Fresken eingesetzt worden, »um perfekte Proportionen sogar unter ungünstigen Rezeptionsbedingungen zu gewährleisten« (MERSMANN 2008: 25; vgl. dazu auch HENSEL 2009). Auch beeinflussten anamorphotische Verfahren wesentlich die Entwicklung naturwissenschaftlicher und geographischer Darstellungen im 16. und 17. Jahrhundert (vgl. SCHÄFFNER 2003). Im Laufe des 17. Jahrhunderts setzte schließlich im Zuge des Rationalismus in Künsten und Philosophie eine praktische wie theoretische Erschließung der Anamorphose ein (vgl. CHA/RAUTZENBERG 2008; HICK 1999).

Abb.1:
Hans Holbein der Jüngere: Die Gesandten (1533)
Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg?uselang=de [letzter Zugriff: 07.10.2017]

Die Anamorphose als ein Korrektiv zur Darstellung der Linearperspektive zu interpretieren, erfolgt spätestens im 20. Jahrhundert. Die Philosophie und Kunsttheorie der Moderne hat sich das Darstellungsverfahren der Anamorphose vor allem mit Blick auf das wahrnehmende Subjekt zunutze gemacht. Gerade bei Lacan taucht die Längenanamorphose als ein Leitmotiv postmoderner Subjektkritik auf (vgl. LACAN 1987). Er sieht in dieser ein Erkenntnisinstrument, das Sehen und den Blick des Subjekts evident zu machen. Den psychoanalytisch bedeutenden *Blick zurück* erkennt Lacan paradigmatisch in der Darstellung eines anamorphotischen Totenschädels auf Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten*.[1] So beschreibt er das anamorphotische Detail: »Mit Sicherheit ist es die außergewöhnliche, […] letztlich aber doch völlig offenkundige Absicht, uns zu zeigen, daß wir als Subjekte auf dem Bild buchstäblich angerufen sind und also dargestellt werden als Erfaßte« (LACAN 1987: 98).

Lacans Ergebnisse postmoderner Bildinterpretation sind mitunter der Lektüre historischer Analysen von Anamorphosen durch den Kunsthistoriker Jurgis Baltrušaitis geschuldet (LACAN 1987: 93). Dieser widmet dem Holbeinschen Gemälde ein Kapitel seines Buches über das Phänomen der Anamorphose (vgl. BALTRUŠAITIS 1977), wobei sich seine Kernthese auf den Handlungsvollzug der Bildbetrachtung stützt: Einer theatralen Aufführung gleich interpretiert er die Rezeption des Bildes als einen Zweiakter, in dem der Betrachter zunächst vom starken Realismus des Gemäldes affiziert ist und alsbald ein störendes Detail am unteren Bildrand entdeckt. Aus Enttäuschung darüber, diesen blinden Fleck des Bildes nicht entziffern zu können, verlässt er den Raum, nicht ohne einen letzten Blick zurück zu werfen. Erst in diesem Augenblick eröffnet sich eine andere Perspektive auf das Bild und er bemerkt die Verwandlung des verzerrten Flecks in einen Totenkopf (BALTRUŠAITIS 1977: 104f.).

Mit dieser Bildgeschichte legt Baltrušaitis den Grundstein für eine Debatte, die die Anamorphose zu einem paradigmatischen Beispiel für bildwissenschaftliche Theorien werden lässt. Die sogenannte *bildwissenschaftliche Wende* nimmt ihren historischen Ausgangspunkt unter anderem in den angloamerikanischen kunsthistorischen Debatten der 1980er und 90er-Jahre aus der Auseinandersetzung um optische Modelle heraus. Diese Diskurse läuten eine Beschäftigung mit den Wahrnehmungsbedingungen der Zentralperspektive als eines Dispositivs ein, in dessen Zusammenhang auch der Anamorphose eine zentrale Position als erkenntnistheoretisches Modell zugewiesen wird (vgl. MASSEY 2007; VELTMAN 1986).

Die Anamorphose als ein Korrektiv zu sehen setzt sich in der aktuellen Bildforschung fort. Zwei Stränge lassen sich dabei unterscheiden, deren Argumentationen einerseits in eine medienphilosophische und andererseits in die Richtung der Visual Studies zielen. Beide Ansätze gehen jeweils von der Anamorphose als einer Kippfigur aus, die im Augenblick des Betrachtens existent ist und in dieser ephemeren Situation etwas augenscheinlich macht.

[1] Vgl. etwa https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Gesandten [letzter Zugriff: 07.10.2017]

3. Anamorphose und Medienphilosophie

Dieter Mersch sieht in der Anamorphose das Paradigma einer negativen Medientheorie veranschaulicht. Ausgehend von Holbeins Gemälde argumentiert er, dass dieses die »Medialität der Bildkonstruktion« zu erhellen im Stande sei (MERSCH 2006: 8). Mersch macht den »Blick von der Seite her« (MERSCH 2006: 8) zur einzigen Möglichkeit, die Medialität des Gemäldes in einem kurzen Aufblitzen wahrzunehmen: Normalerweise bleibe die Medialität eines Mediums verdeckt, lediglich im Kippzustand eines anamorphotischen Bildes oder in vergleichbaren »Strategien einer Differenz« (MERSCH 2006: 9) zeige sich diese. Anhand der Anamorphose verdeutlicht Mersch damit die Struktur von Medialität generell als eine negative.

4. Anamorphose und Visual Studies

Auch Kyung-Ho Cha und Markus Rautzenberg betonen die Aufführungssituation der Anamorphose. Als ein Bild, das »kinetische Qualität« (CHA/RAUTZENBERG 2008: 15) aufweist, bleibt dieses dauerhaft in der Schwebe zwischen bildlichen Zuständen. Die Vorstellung kinetischer Bildlichkeit ersetzt das Konzept des statischen Bildes (vgl. CHA/RAUTZENBERG 2008: 18). Ein Bild wird dann zu einem ephemeren Ereignis, das den Betrachter in seiner jeweiligen kulturellen Disposition zum konstitutiven Part ernennt. Es ist die Geschichte des Sehens, die sich ins anamorphotische Bild schleicht und die sie zum geeigneten Exempel macht, die Themenkomplexe »Bild« und »Wahrnehmung« zu überdenken (vgl. SCHÜRMANN 2008).

5. Beispiele für Anamorphosen

Erste anamorphotische Versuche lassen sich bereits im 15. Jahrhundert bei Leonardo da Vinci nachweisen. Dieser hatte um 1485 zwei verzerrt gezeichnete Skizzen angefertigt (vgl. LEEMAN 1975: 10). Zu einer vielzitierten Ikone anamorphotischer Kunst wurde insbesondere Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten* (1533; s. Abb. 1). Aktuell greift eine medien- und bildwissenschaftlich geschulte Kunstszene auf anamorphotische Verfahren zurück: Der südafrikanische Künstler William Kentridge kombiniert 2007 in der Arbeit »What will come (has already come)« Anamorphose und Film (vgl. SCHWEIZER 2012).

Doch nicht nur im künstlerischen Zusammenhang findet die Anamorphose Anwendung. Im kinematographischen Breitwandverfahren Cinemascope wird ab den 1950er Jahren erstmals ein spezielles Objektiv eingesetzt, der sogenannte *Anamorphot*. Dieser staucht und verzerrt das kine-

matographische Bild zunächst in der Breite, um es anschließend entzerrt zu projizieren (vgl. BELACH/JACOBSEN 1993).

Literatur

BALTRUŠAITIS, JURGIS: *Anamorphic Art*. Cambridge [Chadwyck-Healey] 1977

BELACH, HELGA; WOLFGANG JACOBSEN: *CinemaScope. Zur Geschichte der Breitwandfilme*. Berlin [Spiess] 1993

CHA, KYUNG-HO; MARKUS RAUTZENBERG: Einleitung: Im Theater des Sehens. Anamorphose als Bild und philosophische Metapher. In: CHA, KYUNG-HO; MARKUS RAUTZENBERG (Hrsg.): *Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*. München [Fink] 2008, S. 7-22

DEWITZ, BODO VON; WERNER NEKES (Hrsg.): *Ich sehe was, was Du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*. Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln. Göttingen [Steidl] 2002

ESER, THOMAS (Hrsg.): *Schiefe Bilder. Die Zimmernsche Anamorphose und andere Augenspiele aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg [Germanisches Nationalmuseum] 1998

FÜSSLIN, GEORG; ERWALD HENTZE: *Anamorphosen. Geheime Bilderwelten*. Stuttgart [Füsslin] 1999

HENSEL, THOMAS: Aperspektive und Anamorphose. Zu Raumbildern der Vormoderne. In: WINTER, GUNDOLF; JENS SCHRÖTER; JOANNA BARCK (Hrsg.): *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*. München [Fink] 2009, S. 159-176

HICK, ULRIKE: *Geschichte der optischen Medien*. München [Fink] 1999

LACAN, JACQUES: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Berlin [Quadriga] 1987

LEEMAN, FRED: *Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit*. Köln [DuMont] 1975

MASSEY, LYLE: *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*. University Park [Pennsylvania State UP] 2007

MERSCH, DIETER: Mediale Paradoxa. Einleitung in eine negative Medienphilosophie. In: *Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur im Netz, 6,* 2006

MERSMANN, JASMIN: Wandelgänge. Monumentale Anamorphosen im 17. Jahrhundert. In: CHA, KYUNG-HO; MARKUS RAUTZENBERG (Hrsg.): *Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*. München [Fink] 2008, S. 23-41

SCHÄFFNER, WOLFGANG: Instrumente und Bilder. Anamorphotische Geometrie im 16. und 17. Jahrhundert. In: SCHRAMM, HELMAR et al. (Hrsg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin [Dahlem UP] 2003, S. 92-109

SCHOTT, KASPAR: De Magia Anamorphotica. In: SCHOTT, KASPAR (Hrsg.): *Magia Universalis Naturae et Artis*. Würzburg [Schönwetter] 1657, S. 100-169

SCHÜRMANN, EVA: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008

SCHWEIZER, YVONNE: Das gespiegelte Karussell. Zur Medialität katoptrischer Anamorphosen. In: FINKE, MARCEL; MARK A. HALAWA (Hrsg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin [Kadmos] 2012, S. 212-227

TOPPER, DAVID: On Anamorphosis. Setting Some Things Straight. In: *Leonardo,* 33(2), 2000, S. 115-124

VELTMAN, KIM H.: Perspective, Anamorphosis and Vision. In: *Marburger Jahrbuch, 21,* 1986, S. 93-117

[Inhaltsverzeichnis]

Das bildphilosophische Stichwort 21

Jörg R.J. Schirra

Bild in reflexiver Verwendung

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Die reflexive Verwendung von Zeichenhandlungen

Alle Zeichen oder allgemeiner alle kommunikativen und damit medialen Handlungen können außer zu ihren eigentlichen (direkten) Verwendungszwecken nicht nur zu symbolisch erweiterten Kommunikationshandlungen (metaphorische Verwendungsweisen) herangezogen werden: Sie können darüber hinaus auch dazu benutzt werden, um auf Aspekte von Kommunikationshandlungen eben dieses Typs selbst aufmerksam zu machen. Wegen dieses Rückbezugs auf die durchgeführte Kommunikationshandlung selbst wird diese Verwendungsweise die *reflexive Verwendung* einer Kommunikationshandlung genannt. Zu ihr zählen zum Zwecke des Lehrens vorgeführte Beispielhandlungen, durch die auf mehr oder weniger alle Ausführungsaspekte aufmerksam gemacht werden kann, ebenso wie anführende Verwendungen, bei denen etwa gezielt ganz bestimmte Bedingungen für das

Erzeugen eines entsprechenden Zeichenträgers in den Blick gerückt werden (sollen).[1]

Auf Sprache bezogen wären demnach reflexiv verwendete sprachliche Zeichen solche verbalen Äußerungen, bei denen es weniger darum geht, den normalerweise damit vollzogenen Sprechakt einfach zu aktualisieren. Vielmehr soll der Vollzug eines solchen Sprechakts oder zumindest ein bestimmter Aspekt davon exemplarisch hervorgehoben werden. So sind die Beispielsätze, an denen in keinem Linguistikartikel oder -lehrbuch Mangel herrschen dürfte, durchweg als reflexiv verwendet zu verstehen: Mit der (wiederholten) Äußerung des Satzes ›Jonas ging nach Hause‹ etwa im ersten Abschnitt von Searles *Sprechakttheorie* (SEARLE 1971) soll ja nicht mitgeteilt oder behauptet werden, was üblicherweise unter normalen Verwendungsbedingungen mit dem Äußern jenes Satzes mitgeteilt oder behauptet wird.[2] Vielmehr dient seine Äußerung hier als ein Beispiel für das Äußern von Sätzen als solches und für ein damit typischerweise verbundenes mentales Phänomen (dass man nämlich mit der Äußerung etwas *meint*).

Prinzipiell besteht eine enge begriffliche Beziehung zwischen reflexiven Verwendungen und der Exemplifikation. Allerdings wird letztere in der Regel vorwiegend als *positive Exemplifikation* verstanden: Die exemplifizierende Handlung weist selbst den als Beispiel demonstrierten Aspekt auf. Die reflexive Zeichenverwendung umfasst aber auch Fälle von *negativer Exemplifikation*: So kann mit einer Zeichenverwendung beispielsweise durch Abwesenheit auf das Fehlen bestimmter für Zeichenhandlungen dieses Typs normalerweise wichtiger oder unumgänglicher Aspekte hingewiesen werden. Aus diesem Grund auch kann bei scheiternder Kommunikation eine Reinterpretation als reflexiv gemeinte Verwendung dazu benutzt werden, den oder die Fehler in der Kommunikationshandlung auf der Metaebene zu erkennen (und evt. zu überspielen).[3]

2. Bilder in reflexiver Verwendung

Da alle kommunikativen bzw. medialen Handlungen reflexiv verwendet werden können, muss dieser Verwendungstyp auch für den – als mediale Handlung verstandenen – Bildgebrauch auftreten. Tatsächlich wird man Bildzitate

[1] Man mache sich klar, dass die damit durchgeführte Reflexivierung keineswegs die erste im Gesamtkomplex der Zeichenverwendung ist: Bereits einfachste kommunikative Verhaltensweisen sind notwendig mit einem Akt der Selbstdarstellung, also einer einfachen Form der Reflexivierung verbunden (Interaktion und Kommunikation). Bei zeichenhaften Kommunikationen tritt darüber hinaus noch eine weitere Reflexivierungsebene auf, insofern sich die Zeichennutzer ihrer kommunikativen Tätigkeit nun bewusst sind (Zeichen, Zeichenträger, Zeichensystem). Die reflexive Verwendung von Zeichen stellt mithin bereits (mindestens) die dritte Ebene der Reflexivierung innerhalb der jeweils betrachteten komplexen Gesamthandlungen dar.

[2] So bleibt beispielsweise in dem Kontext vollkommen unklar, wer eigentlich mit ›Jonas‹ gemeint ist; Nomination.

[3] Ich führe mir dann etwa das defiziente Zeichen selbst auf reflexive Weise vor, um mich auf fehlerhafte Aspekte seiner Verwendung aufmerksam zu machen.

oder auf andere Weise angeführte Bilder sinnvoller Weise als reflexive Bildverwendungen analysieren, wird dabei doch gerade auf Aspekte der jeweiligen (direkten, symbolisch erweiterten oder sogar bereits reflexiv verwendeten) Bildverwendung selbst aufmerksam gemacht, ganz so, wie es die Definition der reflexiven Verwendungsweise fordert.

Abb. 1:
Serie von Bildern des »Utah Tea Pots« mit dem eigentlichen Ziel, computergraphische Verfahren zu illustrieren
Quelle: http://graphics.ucsd.edu/~henrik/images/global.html [letzter Zugriff: 07.10.2017]

Typische Beispiele sind auch hier in Lehrbüchern verwendete Bilder, mit denen auf bestimmte Gesichtspunkte des Erzeugens und Rezipierens von Bildern im Sinne einer positiven Exemplifikation aufmerksam gemacht werden soll: Wenn etwa in einem Lehrbuch zur Gestaltungslehre ein Bild mit einem besonders auffälligen ›bildbestimmenden Punkt‹ dazu benutzt wird, den Begriff des »bildbestimmenden Punkts« zu thematisieren oder ein Bild mit besonders augenfälligen Gestaltgruppierungen als Exempel für Gestaltgesetze beim visuellen Wahrnehmen. Auch das häufige Auftreten von Bildern einer bestimmten Art von Teekanne – der vielzitierte »Utah Tea Pot« – in Lehrbüchern zur Computergraphik ist entsprechend nicht so zu interpretieren, dass Teekannen dieser Art ein fast unentbehrliches Utensil zum Betreiben von Computergraphik darstellten. Vielmehr wird hier an einem standardisierten

(wenn auch virtuellen) Objekt auf die Auswirkungen bestimmter Variationen am Erzeugungsprozess solcher Bilder fokussiert (Abb. 1).[4]

Negative Exemplifikation ist ebenfalls bei reflexiv verwendeten Bildern möglich und tritt auch nicht selten auf: Das *Brechen* mit einer Erwartungshaltung dient als Verweis eben auf die Bedeutung dieser Erwartungshaltung als Teil des ›normalen‹ medialen Verwendungszusammenhangs. Entsprechend können selbst monochrome Flächen über den reflexiven Verwendungsmodus als Bilder mit negativer Exemplifikation analysiert werden: Mit ihnen kann auf alles aufmerksam gemacht werden, was ihnen gerade gegenüber einem ›normalen‹ Bild fehlt.[5]

Abb. 2:
(Initial) schwer verständliches Bild eines Dalmatiners, fotografiert von R.C. James
Quelle: Peter H.Lindsay; Donald A. Norman: *Human Information Processing. An Introduction to Psychology.* New York [Academic Press] 1977, Fig. 1.11.

Auch die Wirkung bestimmter Vexierbilder kann analysiert werden als ein Kommunikationsversuch mit einem Bild, der zunächst fehlschlägt. Erst die reflexive Verwendung des Bildes als eine Strategie zum Erkennen und Beheben des medialen Fehlers liefert Hinweise, was bei diesem Bildgebrauch fehlt.

[4] Eine solche Lesart kann besonders dadurch verstärkt werden, dass das Bild als Teil einer entsprechenden Serie auftritt, so dass die Wirkung verschiedener Erzeugungsverfahren (bzw. unterschiedlicher Parameter eines Verfahrens) am gleichen Bildinhalt verglichen werden kann.

[5] Das heißt nicht, dass mit als Bildern eingesetzten monochromen Flächen keine positiven Exemplifikationen möglich wären: Man kann sie auch dazu verwenden, um auf bestimmte – etwa affektive – Effekte hinzuweisen, die mit ihnen ausgelöst werden können, obwohl oder gerade weil die üblichen örtlichen Farbvariationen und alles was damit zusammenhängt hier fehlen.

Diese Einsicht kann dazu genutzt werden, das Bild doch noch – auf andere Weise – zu verstehen. Das in der Wahrnehmungspsychologie sehr bekannte »Bild eines Dalmatiners« (Abb. 2) funktioniert ganz in diesem Sinn.[6]

Offensichtlich sind im Prinzip sämtliche theoretisch als an der Bildverwendung beteiligt verstandenen Faktoren auch Kandidaten für eine positive oder negative Exemplifikation bei einem reflexiv verwendeten Bild, insbesondere alle durch zeichen-, medien- und wahrnehmungstheoretische Begriffe gefassten Teilphänomene des Bildgebrauchs.

3. Mediale Auswirkungen der reflexiven Bildverwendung

Der reflexive Bildgebrauch hat gegenüber der ›direkten‹ Verwendung (immersiver Modus) spezifische Folgen: Besonders hervorzuheben ist, dass die reflexive Verwendung in der Regel die ›normalen‹ Verwendungsbedingungen des Bildes zwar voraussetzt, sie aber zugleich (teilweise) außer Kraft setzt. Wie am obigen Beispiel der »Utah Tea Pot«-Bilder in der Computergraphik bereits angedeutet, treten die semantischen Aspekte gegenüber den Normalverwendungen oft stark zurück: Es kommt nun nicht mehr darauf an, was mit dem Bild normalerweise zu sehen gegeben wird – etwa eine Teekanne. Der übliche semantische Gehalt ist nur noch einer von unendlich vielen anderen ebenfalls möglichen, die alle als Träger einer ganz anderen Botschaft dienen könnten, um die es jetzt tatsächlich geht, nämlich dass man mit dieser oder jener Ausprägung eines computergraphischen Verfahrens ein *solches* Bild erhält.[7]

Ein derartiges Abschirmen des eigentlichen semantischen Gehalts ist auch von Zitaten und Anführungen in anderen Medien bzw. Zeichensystemen bekannt. Tatsächlich handelt es sich um eine spezielle Ausprägung eines allgemeineren Zurücktretens der *normalen* pragmatischen Aspekte in der reflexiven gegenüber der nicht reflexiven Verwendung. Wer etwa ein Versprechen nur zitiert ist in der Regel keineswegs bereit, für dessen Einhalten einzustehen – etwas, das zu den normalen Verwendungsbedingungen des Versprechens gehört. Als bildliches Äquivalent mag folgendes Beispiel dienen: Vergleichen

[6] Die reflexive Selbstpräsentation des Bildes nach den ersten Fehlversuchen, überhaupt etwas darin zu erkennen, führt zur Erkenntnis, dass das Fehlen von klaren Objekt-Konturen das Sehen von Gegenständen und damit die Interpretation gegenständlich darstellender Bilder erschwert; mit diesem Verständnis (und dem Wissen, dass es sich um einen Dalmatiner handeln soll) gelingt es in der Regel nach einiger Zeit, sich den Dalmatiner im Bild zu zeigen – eine Veränderung des Wahrnehmungsvermögens, die im Anschluss bestehen bleibt, so dass bei weiteren Präsentationen des Bildes der reflexive Modus nicht unbedingt eingenommen zu werden braucht.

[7] In diesem Zusammenhang ist sicher auch die verschiedentlich geäußerte Kritik an der Konzeption eines eigentlichen semantischen Gehalts bei Bildern – oder auch Zeichen ganz allgemein – zu sehen (vgl. etwa DERRIDA 1988). Für den Begriff des reflexiven Gebrauchs ist es allerdings unerheblich, ob ein solcher Gehalt für plausibel gehalten wird oder nicht, da es die Standard-*Verwendung* ist, die reflektiert und dabei gegebenenfalls partiell außer Kraft gesetzt wird. Für die generellere Kritik an der Sprechakttheorie Illokution.

wir das Bild einer Überwachungskamera einerseits in normaler Nutzung und andererseits in reflexiver Verwendung, etwa im Katalog des Herstellers des Überwachungssystems. Im ersten Fall gehört es zu den normalen Anwendungsbedingungen, dass der Bildnutzer seine Aufmerksamkeit mit dem Bild auf die Situation vor der Kamera richtet und entsprechend auf die im Bild zu sehende Szene reagiert. Nichts dergleichen trifft zu, wenn mit eben dem Bildträger im Katalog für das Überwachungssystem geworben – und damit auf bestimmte Aspekte der Entstehung und *normalen* Verwendung des Bildes aufmerksam gemacht – werden soll.

Das Ausschalten der *normalen* pragmatischen Zusammenhänge liegt insbesondere daran, dass bei reflexiven Verwendungen auch die Bildverwender selbst nicht nur einfach Akteure einer Kommunikationshandlung sind, sondern sich bei dieser Handlung selbst als Kommunizierende in den Blick nehmen (Bildrezeption als Kommunikationsprozess). Damit verwendet auch der, der ein ganz bestimmtes Bild etwa von Picasso als einen ›typischen Picasso‹ betrachtet, dieses Bild bereits in reflexiver Weise. Gleiches gilt für denjenigen, der einem Bild als Beobachter seines Betrachtens des Bildes gegenübertritt. Auch er fokussiert mit diesem Bildgebrauch auf einen bestimmten Aspekt des unreflexiven Bildgebrauchs. Die tatsächlich vollzogene Kommunikationshandlung unterscheidet sich also deutlich vom direkten Bildgebrauch mit der Konsequenz, dass auch ganz andere pragmatische Regeln zu befolgen sind.

Der reflexive Gebrauch eines Zeichens kann selbst auf reflexive Weise verwendet werden. Das haben wir beispielsweise in diesem Text getan, wenn wir Beispiele reflexiver Verwendung angeführt haben. Der potenziert reflexive Gebrauch tritt im Alltag eher selten auf, könnte allerdings im Bereich der Kunstkritik eine gewisse Rolle spielen.

4. Zusammenhänge mit anderen Begriffen

Das reflexiv verwendete Bild und die Selbstreferentialität des Materials: Gelegentlich begegnet uns vor allem im Kontext ungegenständlicher Bilder aber auch im Rahmen der Referenzdiskussion digitaler Medien die Formulierung, solche Bilder seien *selbstreferentiell*, sie verwiesen nur noch auf ihre eigene Materialität. Diese Rede von der Selbstreferentialität des Materials steht in engem Zusammenhang mit reflexiven Bildverwendungen, mit denen auf (im weiten Sinne) syntaktische Aspekte des betrachteten Bildes oder auch allgemeiner seines Bildtyps aufmerksam gemacht wird (Materialität und Bildsyntax). Die Besonderheit ungegenständlicher Bilder – etwa monochrome Flächen, abstrakte Ornamente – besteht insbesondere darin, dass sie keine (offensichtliche) semantische Dimension zu haben scheinen. Geht man davon aus, dass Bilder normalerweise (d.h. wenn sie zur direkten Verwendung gedacht sind) eine mehr oder weniger direkt ersichtliche oder über eine Legen-

de beigelegte Bedeutung haben, sollte dieser Bruch mit einer Kommunikationserwartung den Wechsel zur reflexiven Verwendung auslösen. So liegt die These nahe, dass rein ungegenständliche Bilder überhaupt nur in reflexiver Verwendung Bilder sind (Semantik ungegenständlicher Bilder).

Das reflexiv verwendete Bild und die bildende Kunst: Auch für die Unterscheidung zwischen Alltagsbild und künstlerischem Bild scheint der Begriff der reflexiven Verwendung relevant: Zwar können Alltagsbilder, wie alle Bilder, auch reflexiv verwendet werden; bei den Bildern der bildenden Kunst scheint hingegen der reflexive Gebrauch die Norm, da hier in der Begegnung mit dem Bild immer zugleich die Aufmerksamkeit auf Aspekte seiner Herstellung, Materialität oder Wirkung gerichtet wird. Allenfalls kommen potenziert reflexive Verwendungsweisen hinzu.[8]

Das reflexiv verwendete Bild und die emphatischen Bilder *der* Bildlichkeitsdebatte: Auch bei den sogenannten ›emphatischen Bildern‹ – G. Boehm spricht auch von ›starken Bildern‹ (vgl. BOEHM 2007: 252) – handelt es sich durchweg um reflexiv verwendete Bilder, soll sich doch bei diesen Bildern die Bildhaftigkeit auf besonders hervorgehobene Weise zeigen bzw. genauer: aufzeigen lassen. Wenn aber ein Bild dazu verwendet wird, um unter anderem auf das aufmerksam zu machen, was Bilder (allgemein oder einer bestimmten Sorte) auszeichnet, dann werden sie offensichtlich reflexiv verwendet.

Das reflexiv verwendete Bild und die Identität bildhafter Zeichen: Schließlich ist zu fragen, ob es tatsächlich sinnvoll ist, von *einem* Bild zu sagen, es könne direkt oder reflexiv (sogar auf verschiedenen Stufen der Reflexivität) verwendet werden oder ob mit den verschiedenen Verwendungsweisen desselben Bildträgers durchaus *unterschiedliche* Bilder konstituiert werden. Immerhin entspricht ersteres eher unserer alltäglichen Sprachpraxis. Doch haben sich in der Theoriebildung durchaus verschiedene Meinungen etabliert (Identität bildhafter Zeichen und Identitätskriterien für Bildträger).

Literatur

BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007

DERRIDA, JACQUES: Signatur Ereignis Kontext. In: DERRIDA, JACQUES (Hrsg.): *Randgänge der Philosophie*. Wien [Passagen] 1988, S. 291-314

LINDSAY, PETER H.; DONALD A. NORMAN: *Human Information Processing. An Introduction to Psychology.* New York [Academic Press] 1977

SEARLE, JOHN R.: *Sprechakttheorie. Ein sprachphilosophischer Essay*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1971

[8] Aus der Auszeichnung von Werken der bildenden Kunst als prinzipiell reflexiv verwendete Zeichen folgt dann übrigens zumindest historisch, dass danach neu erstellte Werke stets mit einer zusätzlichen Reflexionsebene betrachtet werden (sollten): nämlich als reflexiv verwendete Zeichen, die *in ihrer Reflexivität* reflexiv verwendet werden.

[Inhaltsverzeichnis]

Impressum

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft wird herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R.J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff.

Bisherige Ausgaben

IMAGE 26

Herausgeber/in: Anne Burkhardt, Klaus Sachs-Hombach

Klaus Sachs-Hombach/Jörg R.J. Schirra: Editorial
Madeline Ferretti-Theilig/Jochen Krautz: Speaking Images of Humanity. »The Family of Man« Exhibition as an Exemplary Model of Relational Aesthetic and Pictorial Practice
Hermann Kalkofen: What Must Remain Hidden to Picture-Men. Notes on So-Called Semantic Enclaves
Markus C. Mariacher: »Macht braucht Platz!« Eine Untersuchung des Meskel Square in Addis Abeba, Äthiopien
Jörg R.J. Schirra/Mark A. Halawa/Dimitri Liebsch: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
Ulrich Richtmeyer: Das bildphilosophische Stichwort 16. Ikonische Differenz
Ulrike Hanstein/Christian Voss: Das bildphilosophische Stichwort 17. Affekt und Wahrnehmung
Lukas R.A. Wilde: Das bildphilosophische Stichwort 18. Comic

IMAGE 25

Herausgeber/in: Anne Burkhardt, Klaus Sachs-Hombach

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Susana Barreiro Pérez/Marcel Wolfgang Lemmes/Stephan Ueffing: Warlords and Presidents. Eine Analyse visueller Diskurse in *The Situation Room*

Jens Amschlinger/Lukas Flad/Jessica Sautter: »I saw something white being grabbed«. Sexuelle Gewalt in *V-J Day in Times Square*
Konrad Steuer/Michael Götting: Grausame Bilder. Ein Experiment zur Emotionalen Wirkung expliziter Gewaltdarstellungen am Beispiel einer Kriegsfotografie von Christoph Bangert
Aus aktuellem Anlass:
Franz Reitinger: Gleich groß oder kleiner? Vom Vorwurf des Eurozentrismus
Jörg R.J. Schirra/Mark A. Halawa/Dimitri Liebsch: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
Dimitri Liebsch: Das bildphilosophische Stichwort 13. Visual Culture/Visual Studies
Jens Bonnemann: Das bildphilosophische Stichwort 14. Bildbewusstsein
Jens Schröter: Das bildphilosophische Stichwort 15. Digitales Bild

IMAGE 24

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Sebastian Gerth: Mentale Bilder als visuelle Form der Weltrepräsentation? Eine Systematisierung philosophischer Argumentationen und ihre psychologische Anwendung
Erika Fám: Das Wiederbild. Transmediale Untersuchungen von Bild-im-Bild-Phänomenen
Johannes Baumann: Zur (kulturellen) Subjektivität im Fremdbild
Janna Tillmann: Zwischen Hindernis und Spielelement. Der Umgang mit dem Tod des Avatars in Videospielen
Jörg R.J. Schirra/Mark A. Halawa/Dimitri Liebsch: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
Michaela Ott: Das bildphilosophische Stichwort 10. Theorien des Bildraums
Jörg R.J. Schirra: Das bildphilosophische Stichwort 11. Kontext
Mark Ludwig: Das bildphilosophische Stichwort 12. Werbung

IMAGE 23

Klaus Sachs-Hombach: Editorial
Tim Ihde: Die da!?! Potentials of Pointing in Multimodal Contexts
Heike Krebs: Roman Jakobson Revisited. The Multimodal Trailer Event
Michelle Herte: »Come, Stanley, let's find the story!« On the Ludic and the Narrative Mode of Computer Games in *The Stanley Parable*
Franz Reitinger: Das Unrecht der Bildnutzung. Eine neue Form der Zensur? Bemerkungen aus der Peripherie des wissenschaftlichen Publizierens über das Spannungsfeld von Staats- und Gemeinbesitz und die Kapitalisierung von öffentlichem Kulturgut zu Lasten der Autoren
Jörg R.J. Schirra/Mark A. Halawa/Dimitri Liebsch: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
Hans-Ulrich Lessing: Das bildphilosophische Stichwort 7. Ästhesiologie
Rolf Sachsse: Das bildphilosophische Stichwort 8. Bildhermeneutik
Nicola Mößner: Das bildphilosophische Stichwort 9. Bild in der Wissenschaft

IMAGE 22: Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy

Herausgeber/in: Elisabeth Birk, Mark A. Halawa

Elisabeth Birk/Mark A. Halawa: Introduction. Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy
Jakob Krebs: Visual, Pictorial, and Information Literacy
Andreas Osterroth: Das Internet-Meme als Sprache-Bild-Text
Andreas Josef Vater: Jenseits des Rebus. Für einen Paradigmenwechsel in der Betrachtung von Figuren der Substitution am Beispiel von Melchior Mattspergers *Geistliche Herzenseinbildungen*
Axel Roderich Werner: Visual Illiteracy. The Paradox of Today's Media Culture and the Reformulation of Yesterday's Concept of an *écriture filmque*
Sascha Demarmels/Ursula Stalder/Sonja Kolberg: Visual Literacy. How to Understand Texts Without Reading Them
Kathryn M. Hudson/John S. Henderson: Weaving Words and Interwoven Meanings. Textual Polyvocality and Visual Literacy in the Reading of Copán's Stela J
David Magnus: Aesthetical Operativity. A Critical Approach to Visual Literacy with and Beyond Nelson Goodman's Theory of Notation
Jörg R.J. Schirra/Mark A. Halawa/Dimitri Liebsch: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
Tobias Schöttler: Das bildphilosophische Stichwort 4. Bildhandeln
Christa Sütterlin: Das bildphilosophische Stichwort 5. Maske
Martina Dobbe: Das bildphilosophische Stichwort 6. Fotografie

IMAGE 22 Themenheft: Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 3)

Herausgeber: Benjamin Beil, Klaus Sachs-Hombach, Jan-Noël Thon

Jan-Noël Thon: Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 3)
Tobias Steiner: Under the Macroscope. Convergence in the US Television Market Between 2000 and 2014
Amelie Zimmermann: Burning the Line Between Fiction and Reality. Functional Transmedia Storytelling in the German TV Series *About: Kate*
Robert Baumgartner: »In the Grim Darkness of the Far Future there is only War«. *Warhammer 40,000*, Transmedial Ludology, and the Issues of Change and Stasis in Transmedial Storyworlds
Nieves Rosendo: The Map Is Not the Territory. Bible and Canon in the Transmedial World of *Halo*
Felix Schröter: The Game of *Game of Thrones*. George R.R. Martin's *A Song of Ice and Fire* and Its Video Game Adaptations
Krzysztof M. Maj: Transmedial World-Building in Fictional Narratives

IMAGE 21

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Marc Bonner: Architektur als mediales Scharnier. Medialität und Bildlichkeit der raumzeitlichen Erfahrungswelten Architektur, Film und Computerspiel
Miriam Kienesberger: Schwarze ›Andersheit‹/weiße Norm. Rassistisch-koloniale Repräsentationsformen in EZA-Spendenaufrufen
Elize Bisanz: Notizen zur Phaneroscopy. Charles S. Peirce und die Logik des Sehens

JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
MARK A. HALAWA: Das bildphilosophische Stichwort 1. Bildwissenschaft vs. Bildtheorie
DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 2. Replika, Faksimile und Kopie
JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 3. Interaktives Bild

IMAGE 21 Themenheft: Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 2)

Herausgeber: Benjamin Beil, Klaus Sachs-Hombach, Jan-Noël Thon

JAN-NOËL THON: Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 2)
JOHANNES FEHRLE: Leading into the Franchise. Remediation as (Simulated) Transmedia World. The Case of *Scott Pilgrim*
MARTIN HENNIG: Why Some Worlds Fail. Observations on the Relationship Between Intertextuality, Intermediality, and Transmediality in the *Resident Evil* and *Silent Hill* Universes
ANNE GANZERT: »We welcome you to your *Heroes* community. Remember, everything is connected«. A Case Study in Transmedia Storytelling
JONAS NESSELHAUF/MARKUS SCHLEICH: A Stream of Medial Consciousness. Transmedia Storytelling in Contemporary German Quality Television
CRISTINA FORMENTI: Expanded Mockuworlds. Mockumentary as a Transmedial Narrative Style
LAURA SCHLICHTING: Transmedia Storytelling and the Challenge of Knowledge Transfer in Contemporary Digital Journalism. A Look at the Interactive Documentary *Hollow* (2012–)

IMAGE 20

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
MARK A. HALAWA: Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie
BARBARA LAIMBÖCK: Heilkunst und Kunst. Ärztinnen und Ärzte in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Eine sowohl künstlerische als auch tiefenpsychologische Reflexion
MARTINA SAUER: Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois
A. PETER MAASWINKEL: Allsehendes Auge und unsichtbare Hand. Zur Ästhetisierung neoliberaler Ideologie am Beispiel des European Council
MARIA SCHREIBER: Als das Bild aus dem Rahmen fiel. Drei Tagungsberichte aus einem trans- und interdisziplinären Feld
Aus aktuellem Anlass:
FRANZ REITINGER: Der Bredekamp-Effekt

IMAGE 20 Themenheft: Medienkonvergenz und transmediale Welten (Teil 1)

Herausgeber: Benjamin Beil, Klaus Sachs-Hombach, Jan-Noël Thon

JAN-NOËL THON: Einleitung. Medienkonvergenz und transmediale Welten/Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds

Hanns Christian Schmidt: Origami Unicorn Revisited. ›Transmediales Erzählen‹ und ›transmediales Worldbuilding‹ im *The Walking Dead*-Franchise
Andreas Rauscher: Modifikationen eines Mythen-Patchworks. Ludonarratives Worldbuilding in den *Star Wars*-Spielen
Vera Cuntz-Leng: Harry Potter transmedial
Raphaela Knipp: »One day, I would go there…«. Fantouristische Praktiken im Kontext transmedialer Welten in Literatur, Film und Fernsehen
Theresa Schmidtke/Martin Stobbe: »With poseable arms & gliding action!«. Jesus-Actionfiguren und die transmediale Storyworld des Neuen Testaments
Hanne Detel: Nicht-fiktive transmediale Welten. Neue Ansätze für den Journalismus in Zeiten der Medienkonvergenz

IMAGE 19

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Sabina Misoch: Mediatisierung, Visualisierung und Virtualisierung. Bildgebende Verfahren und 3D-Navigation in der Medizin. Eine bildwissenschaftliche und mediensoziologische Betrachtung
Klaus H. Kiefer: *Gangnam Style* erklärt. Ein Beitrag zur deutsch-koreanischen Verständigung
Evripides Zantides/Evangelos Kourdis: Graphism and Intersemiotic Translation. An Old Idea or a New Trend in Advertising?
Martin Fricke: Quantitative Analyse zu Strukturmerkmalen und -veränderung im Medium Comic am Beispiel Action Comic
Franz Reitinger: Die ›ultimative‹ Theorie des Bildes

IMAGE 18: Bild und Moderne

Herausgeber: Martin Scholz

Martin Scholz: Bild und Moderne
Ralf Bohn: Zur soziografischen Darstellung von Selbstbildlichkeit. Von den Bildwissenschaften zur szenologischen Differenz
Alexander Glas: Lernen mit Bildern. Eine empirische Studie zum Verhältnis von Blickbildung, Imagination und Sprachbildung
Pamela C. Scorzin: Über das Unsichtbare im Sichtbaren. Szenografische Visualisierungsstrategien und moderne Identitätskonstruktionen am Beispiel von Jeff Walls »After ›Invisible Man‹ by Ralph Ellison, the Prologue«
Heiner Wilharm: Weltbild und Ursprung. Für eine Wiederbelebung der Künste des öffentlichen Raums. Zu Heideggers Bildauffassung der 30er Jahre
Norbert M. Schmitz: Malewitsch »Letzte futuristische Austellung ›0,10‹« in St. Petersburg 1915 oder die Paradoxien des fotografischen Suprematismus. Die medialen Voraussetzungen des autonomen Bildes
Rolf Nohr: Die Tischplatte der Authentizität. Von der kunstvollen Wissenschaft zum Anfassen
Rolf Sachsse: Medien im Kreisverkehr. Architektur – Fotografie – Buch
Sabine Foraita: Bilder der Zukunft in der Vergangenheit und Gegenwart. Wie entstehen Bilder der Zukunft? Wer schafft sie und wer nutzt sie? Bilder als designwissenschaftliche Befragungsform
Thomas Heun: Die Bilder der Communities. Zur Bedeutung von Bildern in Online-Diskursen

IMAGE 17

Herausgeber/in: Rebecca Borschtschow, Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse

Rebecca Borschtschow/Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse: Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films
Hans Jürgen Wulff: Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem
Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse: Filmische Perspektiven holonisch-mnemonischer Repräsentation. Versuch einer allgemeinen Bildtheorie des Films
Marijana Erstić: Jenseits der Starrheit des Gemäldes. Luchino Viscontis kristalline Filmwelten am Beispiel von *Gruppo di famiglia in un interno* (*Gewalt und Leidenschaft*)
Ines Müller: Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer
Rebecca Borschtschow: Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage
Norbert M. Schmitz: Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild
Florian Härle: Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode
Dimitri Liebsch: Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie
Tina Hedwig Kaiser: Schärfe, Fläche, Tiefe. Wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft

IMAGE 16

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Matthias Meiler: Semiologische Überlegungen zu einer Theorie des öffentlichen Raums. Textur und Textwelt am Beispiel der Kommunikationsform Kleinplakat
Claus Schlaberg: ›Bild‹. Eine Explikation auf der Basis von Intentionalität und Bewirken
Asmaa Abd Elgawad Elsebae: Computer Technology and Its Reflection on the Architecture and Internal Space
Julian Wangler: Mehr als einfach nur grau. Die visuelle Inszenierung von Alter in Nachrichtenberichterstattung und Werbung

IMAGE 16 Themenheft: Bildtheoretische Ansätze in der Semiotik

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Doris Schöps: Semantik und Pragmatik von Körperhaltungen im Spielfilm
Sascha Demarmels: Als ob die Sinne erweitert würden... Augmented Reality als Emotionalisierungsstrategie
Christian Trautsch/Yixin Wu: Die Als-ob-Struktur von Emotikons im WWW und in anderen Medien
Martin Siefkes: The Semantics of Artefacts. How We Give Meaning to the Things We Produce and Use
Klaus H. Kiefer: ›Le Corancan‹. Sprechende Beine

IMAGE 15

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Heribert Rücker: Auch Wissenschaften sind nur Bilder ihrer Maler. Eine Hermeneutik der Abbildung
Ray David: A Mimetic Psyche
George Damaskinidis/Anastasia Christodoulou: The Press Briefing as an ESP Educational Microworld. An Example of Social Semiotics and Multimodal Analysis
Katharina Schulz: Geschichte, Rezeption und Wandel der Fernsehserie

IMAGE 15 Themenheft: Poster-Vorträge auf der internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder. Anthropologische Diskurse in der Bildwissenschaft«

Herausgeber: Ronny Becker, Jörg R.J. Schirra, Klaus Sachs-Hombach

Klaus Sachs-Hombach: Einleitung
Marcel Heinz: Born in the Streets. Meaning by Placing
Tobias Schöttler: The Triangulation of Images. Pictorial Competence and Its Pragmatic Condition of Possibility
Martina Sauer: Zwischen Hingabe und Distanz. Ernst Cassirers Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Bilder im Vergleich zu vorausgehenden (Kant), zeitgleichen (Heidegger und Warburg) und aktuellen Positionen

IMAGE 14

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Jörg R.J. Schirra, Ronny Becker

Ronny Becker/Klaus Sachs-Hombach/Jörg R.J. Schirra: Einleitung
Goda Plaum: Funktionen des bildnerischen Denkens
Constantin Rauer: Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay
Jennifer Daubenberger: ›A Skin Deep Creed‹. Tattooing as an Everlasting Visual Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs
Sonja Zeman: ›Grammaticalization‹ Within Pictorial Art? Searching for Diachronic Principles of Change in Picture and Language
Larissa M. Straffon: The Descent of Art. The Evolution of Visual Art as Communication via Material Culture
Toni Hildebrandt: Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie
Claudia Henning: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder« (30. März – 1. April 2011)

IMAGE 14 Themenheft: *Homor pictor* und *animal symbolicum*

Herausgeber: Mark A. Halawa

Mark A. Halawa: Editorial. *Homo pictor* und *animal symbolicum*. Zu den Möglichkeiten und Grenzen einer philosophischen Bildanthropologie

Nisaar Ulama: Von Bildfreiheit und Geschichtsverlust. Zu Hans Jonas' *homo pictor*
Jörg R.J. Schirra/Klaus Sachs-Hombach: Kontextbildung als anthropologischer Zweck von Bildkompetenz
Zsuzsanna Kondor: Representations and Cognitive Evolution. Towards an Anthropology of Pictorial Representation
Jakob Steinbrenner: Was heißt Bildkompetenz? Oder Bemerkungen zu Dominic Lopes' Kompetenzbedingung

IMAGE 13

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Matthias Händler: Phänomenologie, Semiotik und Bildbegriff. Eine kritische Diskussion
Sandy Rücker: McLuhans *global village* und Enzensbergers Netzestadt. Untersuchung und Vergleich der Metaphern
Martina Sauer: Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften
Jakob Sauerwein: Das Bewusstsein im Schlaf. Über die Funktion von Klarträumen

IMAGE 12: Bild und Transformation

Herausgeber: Martin Scholz

Martin Scholz: Von Katastrophen und ihren Bildern
Stephan Rammler: Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation
Klaus Sachs-Hombach: Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen
Rolf Nohr: Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten
Sabine Foraita/Markus Schlegel: Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?
Rolf Sachsse: How to do things with media images. Zur Praxis positiver Transfomationen stehender Bilder
Hans Jürgen Wulff: Zeitmodi, Prozesszeit. Elementaria der Zeitrepräsentation im Film
Anna Zika: gottseidank: ich muss keine teflon-overalls tragen. mode(fotografie) und zukunft
Martin Scholz: Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen

IMAGE 11

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Tina Hedwig Kaiser: Dislokationen des Bildes. Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und die Herstellung von Wirklichkeit
Goda Plaum: Bildnerisches Denken
Martina Engelbrecht/Juliane Betz/Christoph Klein/Raphael Rosenberg: Dem Auge auf der Spur. Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden
Christian Trautsch: Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im Vergleich
Beatrice Nunold: Landschaft als Topologie des S(ch)eins

IMAGE 10

Herausgeberinnen: Claudia Henning, Katharina Scheiter

Claudia Henning/Katharina Scheiter: Einleitung
Aneta Rostkowska: Critique of Lambert Wiesing's Phenomenological Theory of Picture
Nicolas Romanacci: Pictorial Ambiguity. Approaching ›Applied Cognitive Aesthetics‹ from a Philosophical Point of View
Petra Bernhardt: ›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989. Werbebilder als soziale Indikatoren
Evelyn Runge: Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids
Stefan Hölscher: Bildstörung. Zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik
Katharina Lobinger: Facing the picture. Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine metaanalytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung
Birgit Imhof/Halszka Jarodzka/Peter Gerjets: Classifying Instructional Visualizations. A Psychological Approach
Petra Bernhardt: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Bilder – Sehen – Denken« (18. – 20. März 2009)

IMAGE 9

Klaus Sachs-Hombach: Editorial
Dieter Maurer/Claudia Riboni/Birute Gujer: Frühe Bilder in der Ontogenese
Dieter Maurer/Claudia Riboni/Birute Gujer: Bildgenese und Bildbegriff
Michael Hanke: Text – Bild – Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt
Stefan Meier: »Pimp your profile«. Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0
Julius Erdmann: My body style(s). Formen der bildlichen Identität im Studivz
Angela Krewani: Technische Bilder. Aspekte medizinischer Bildgestaltung
Beate Ochsner: Visuelle Subversionen. Zur Inszenierung monströser Körper im Bild

IMAGE 8

Herausgeberin: Dagmar Venohr

Dagmar Venohr: Einleitung
Christiane Voss: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung
Kathrin Busch: Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs
Rüdiger Zill: Im Schaufenster
Petra Leutner: Leere der Sehnsucht. Die Mode und das Regiment der Dinge
Dagmar Venohr: Modehandeln zwischen Bild und Text. Zur Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift

IMAGE 7

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Beatrice Nunold: Sinnlich – konkret. Eine kleine Topologie des S(ch)eins
Dagmar Venohr: ModeBilderKunstTexte. Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem
Nicolas Romanacci: »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung
Hermann Kalkofen: Sich selbst bezeichnende Zeichen
Rainer Groh: Das Bild des Googelns

IMAGE 6

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Sabrina Baumgartner/Joachim Trebbe: Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik
Hermann Kalkofen: Bilder lesen…
Franz Reitinger: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs
Andreas Schelske: Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

Stephan Kornmesser rezensiert: Symposium »Signs of Identity—Exploring the Borders«
Silke Eilers rezensiert: *Bild und Eigensinn*
Marco A. Sorace rezensiert: *Mit Bildern lügen*
Miriam Halwani rezensiert: *Gottfried Jäger*
Silke Eilers rezensiert: *Bild/Geschichte*
Hans Jürgen Wulff rezensiert: *Visual Culture Revisited*
Gabrielle Dufour-Kowalska rezensiert: *Ästhetische Existenz heute*
Stephanie Hering rezensiert: *MediaArtHistories*
Mihai Nadin rezensiert: *Computergrafik*
Silke Eilers rezensiert: *Modernisierung des Sehens*

IMAGE 5

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Hermann Kalkofen: Pudowkins Experiment mit Kuleschow
Regula Fankhauser: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit
Beatrice Nunold: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft
Philipp Soldt: Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

Herausgeber: Jörg R.J. Schirra

Jörg R.J. Schirra: Computational Visualistics and Picture Morphology. An Introduction
Yuri Engelhardt: Syntactic Structures in Graphics
Stefano Borgo/Roberta Ferrario/Claudio Masolo/Alessandro Oltramari: Mereogeometry and Pictorial Morphology
Winfried Kurth: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational Growth Grammars
Tobias Isenberg: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic Rendering
Hans du Buf/João Rodrigues: Image Morphology. From Perception to Rendering
The SVP Group: Automatic Generation of Movie Trailers Using Ontologies
Jörg R.J. Schirra: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Beatrice Nunold: Landschaft als Topologie des Seins
Stephan Günzel: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste Person
Mario Borillo/Jean-Pierre Goulette: Computing Architectural Composition from the Semantics of the *Vocabulaire de l'architecture*
Alexander Grau: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der Hirnforschung
Elize Bisanz: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

Aus aktuellem Anlass:
Franz Reitinger: Karikaturenstreit
Rezensionen:
Franz Reitinger rezensiert: *Geschichtsdeutung auf alten Karten*
Franz Reitinger rezensiert: *Auf dem Weg zum Himmel*
Franz Reitinger rezensiert: *Bilder sind Schüsse ins Gehirn*
Klaus Sachs-Hombach rezensiert: *Politik im Bild*
Sascha Demarmels rezensiert: *Bilder auf Weltreise*
Sascha Demarmels rezensiert: *Bild und Medium*
Thomas Meder rezensiert: *Blicktricks*
Thomas Meder rezensiert: *Wege zur Bildwissenschaft*
Eva Schürmann rezensiert: *Bild-Zeichen* und *What do pictures want?*

IMAGE 3

Klaus Sachs-Hombach: Editorial
Heiko Hecht: Film as Dynamic Event Perception. Technological Development Forces Realism to Retreat
Hermann Kalkofen: Inversion und Ambiguität. Kapitel aus der psychologischen Optik

Kai Buchholz: Imitationen. Mehr Schein als Sein?
Claudia Gliemann: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin
Christoph Asmuth: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil. Strukturierung der Bildinformation

Herausgeber/in: Martina Plümacher, Klaus Sachs-Hombach

Martina Plümacher/Klaus Sachs-Hombach: Einleitung
Nina Bishara: Bilderrätsel in der Werbung
Sascha Demarmels: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten
Dagmar Schmauks: Rippchen, Rüssel, Ringelschwanz. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon
Beatrice Nunold: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft
Klaus Sachs-Hombach/Jörg R.J. Schirra: Bildstil als rhetorische Kategorie

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach

Klaus Sachs-Hombach: Einleitung
Benjamin Drechsel: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft. Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation
Emmanuel Alloa: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs
Silvia Seja: Das Bild als Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe ›Bild‹ und ›Handlung‹
Helge Meyer: Die Kunst des Handelns und des Leidens. Schmerz als Bild in der Performance Art
Stefan Meier-Schuegraf: Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medienspezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Herausgeber/in: Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

Eva Fritsch/Rüdiger Steinmetz: Einleitung
Klaus Keil: Filmforschung und Filmlehre in der Hochschullandschaft
Eva Fritsch: Film in der Lehre. Erfahrungen mit einführenden Seminaren zu Filmgeschichte und Filmanalyse
Manfred Rüsel: Film in der Lehrerfortbildung
Winfried Pauleit: Filmlehre im internationalen Vergleich
Rüdiger Steinmetz/Kai Steinmann/Sebastian Uhlig/René Blümel: Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis

Dirk Blothner: Der Film. Ein Drehbuch des Lebens? Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm
Klaus Sachs-Hombach: Plädoyer für ein Schulfach ›Visuelle Medien‹

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

Klaus Sachs-Hombach: Editorial
Peter Schreiber: Was ist Bildwissenschaft? Versuch einer Standort- und Inhaltsbestimmung
Franz Reitinger: Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder
Klaus Sachs-Hombach: Arguments in Favour of a General Image Science
Jörg R.J. Schirra: Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft. Kleine Provokation zu einem neuen Fach
Kirsten Wagner: Computergrafik und Informationsvisualisierung als Medien visueller Erkenntnis
Dieter Münch: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft
Andreas Schelske: Zehn funktionale Leitideen multimedialer Bildpragmatik
Heribert Rücker: Abbildung als Mutter der Wissenschaften

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

Klaus Sachs-Hombach/Hans Jürgen Wulff: Vorwort
Klaus Sachs-Hombach/Stephan Schwan: Was ist ›schräge Kamera‹? Anmerkungen zur Bestandsaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen
Hans Jürgen Wulff: Die Dramaturgien der schrägen Kamera. Thesen und Perspektiven
Thomas Hensel: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung
Michael Albert Islinger: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos
Jörg Schweinitz: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeleys »Lullaby of Broadway«
Jürgen Müller/Jörn Hetebrügge: Out of focus. Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947)