

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft

Ausgabe 2 vom 14. Juni 2005

Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Inhalt

Klaus Sachs-Hombach.....	2
<u>Einleitung</u>	
Benjamin Drechsel	4
<u>Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft: Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation</u>	
Emanuel Alloa.....	13
<u>Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs</u>	
Silvia Seja.....	25
<u>Das Bild als Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe »Bild« und »Handlung«</u>	
Helge Meyer.....	34
<u>Die Kunst des Handelns und des Leidens – Schmerz als Bild in der Performance Art</u>	
Stefan Meier-Schuegraf.....	42
<u>Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medien spezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet</u>	
<u>Themenheft</u>	58-134
<u>Impressum</u>	135

Klaus Sachs-Hombach

Einleitung

Abstract

From 24th to 26th of November 2004, the symposium (»Hermeneutics in Art History and Systematics in Image Science« took place in Magdeburg. The symposium was linked to an event for PhD students providing a chance to present and discuss their research work. The current issue of IMAGE comprises the contributions of the doctoral students' performance selected by expert assessment.

In der Zeit vom 24.-26.11.2004 fand in Magdeburg das Symposium »Kunstgeschichtliche Hermeneutik und bildwissenschaftliche Systematik« statt. Verbunden mit diesem Symposium war ein Doktorandentag, der dem interdisziplinär orientierten wissenschaftlichen Nachwuchs, vor allem den DoktorandInnen, die Möglichkeit zur Vorstellung und Diskussion ihrer Arbeiten eröffnen sollte. Die vorliegende Ausgabe von IMAGE 2 versammelt die durch ein Begutachtungsverfahren ausgewählten Beiträge dieses Doktorandentages.

In den letzten Jahren sind Bilder zunehmend zum unentbehrlichen Werkzeug wie zum Gegenstand intensiver Forschung der verschiedensten Disziplinen geworden. Bilder spielen mittlerweile in fast jeder wissenschaftlichen Disziplin (nicht nur) der Geistes- Sozial- und Kulturwissenschaften eine zunehmend größere Rolle. Auch immer mehr Qualifikationsarbeiten jüngerer WissenschaftlerInnen beschäftigen sich mit bildwissenschaftlich einschlägigen Fragestellungen. Dabei ergibt sich oft die Situation, dass ein Thema mit bildwissenschaftlichem Bezug – eben weil es die disziplinären Grenzen überschreitet – die fachspezifischen Kompetenzen überfordert. Nicht zuletzt ist dies einer der Gründe, warum sich eine Bildwissenschaft auf dem Wege zur Etablierung inter- oder zumindest multidisziplinär zu organisieren beginnt.

Vor diesem Hintergrund fand in Magdeburg in der Zeit vom 24.-26.11.2004 das Symposium »Kunstgeschichtliche Hermeneutik und bildwissenschaftliche Systematik« statt. Um die Bemü-

hungen um eine interdisziplinäre Bildwissenschaft zu fördern, war mit dem Symposium intendiert, insbesondere eine methodologische Klärung des Verhältnisses von Kunstgeschichte und allgemeiner Bildwissenschaft zu unternehmen. Unstrittig ist die Kunstgeschichte einer der prominenten Bildwissenschaften. Zu klären ist aber, welche Stellung ihr im interdisziplinären Verbund einer allgemeinen Bildwissenschaft zukommt. Wie sollten bzw. müssten kunstgeschichtliche Kompetenzen sich in den Rahmen einer allgemeinen Bildwissenschaft einfügen (und etwa zu philosophischen oder psychologischen Kompetenzen verhalten), um interdisziplinäre Synergien zu erzeugen?

Das Symposium war ursprünglich unter dem Titel »Kunstgeschichtliche Deskription vs. bildwissenschaftliche Analyse?« angekündigt worden. Bereits im Vorfeld war dieser Titel heftiger Kritik ausgesetzt gewesen. Die Kritik richtete sich gegen die Gegenüberstellung von Deskription und Analyse. Es wurde geltend gemacht, dass die kunstgeschichtliche Arbeit ohne Analyse nicht denkbar sei, sondern im Gegenteil die Kompetenz der Kunstgeschichte primär in der Bildanalyse liege. Nicht zuletzt aus diesem Grunde müsse die Kunstgeschichte als zentrale Bildwissenschaft gelten. Ich halte diese Auffassung durchaus für plausibel. Insofern war der (provokant gemeinte) Titel unglücklich gewählt. Intendiert war hierbei allerdings eine Unterscheidung, die ich nach wie vor für sinnvoll und wichtig halte, nämlich die Unterscheidung von einerseits deskriptiv-interpretatorischen Verfahren und andererseits teilweise empirisch-experimentellen, teilweise sprachlich-begriffsanalytischen Verfahren. Gegenstand der sehr lebhaften Diskussionen auf dem Symposium waren dann auch die Probleme, die mit dieser Unterscheidung zusammenhängen und eine methodologische Klärung der bildwissenschaftlichen Forschungsgrundlagen erforderlich machen.

Die Unsicherheit bei der Wahl des Titels ist vermutlich symptomatisch für diese Probleme. Sie ergeben sich aus der Frage, in welchem Verhältnis die unterschiedlichen Bilddisziplinen zueinander stehen, insbesondere in der Frage, welche Stellung der Kunstgeschichte hierbei zukommt. Um diese Frage angemessen zu verstehen, ist es wichtig, sich klar zu machen, dass sich in der deutschsprachigen bildwissenschaftlichen Diskussion innerhalb der letzten zehn Jahre eine gewisse Konkurrenz verschärft hat. Einerseits gibt es innerhalb der Kunstgeschichte das Bemühen, Kunstgeschichte als Bildwissenschaft aufzufassen. Dies Bemühen ist in besonderer Weise mit dem Kunsthistoriker Horst Bredekamp verbunden. Andererseits gibt es in den Sozialwissenschaften zahlreiche empirisch ausgerichtete und in der Philosophie etliche begrifflich orientierte bildtheoretische Unternehmungen, die eine interdisziplinäre Ausrichtung anstreben. Aus meiner Sicht stehen diese Ansätze nicht in Konkurrenz zueinander. Vielmehr ergänzen sie sich. Da in den verschiedenen Disziplinen jedoch unterschiedliche Standards bestehen, wurde teilweise der gegenseitig erhobene Vorwurf begünstigt, dass die jeweils anderen bildwissenschaftlichen Ansätze wichtige Standards nicht erfüllen und daher zum Verständnis von Bildern zumindest nur eingeschränkt beitragen können.

Es ist meine Hoffnung, mit der Publikation der vorliegenden Beiträge (sowie mit der etwas später erfolgenden Publikation auch der übrigen Beiträge, die im Herbst 2006 im Herbert von Halem Verlag unter dem Titel »Bild und Medium« erscheinen werden) zur Klärung dieser Probleme und damit zur Klärung des Verhältnisses insbesondere von Kunstgeschichte und interdisziplinärer Bildwissenschaft beizutragen, um so eine Grundlage für die fruchtbare Zusammenarbeit der diversen Bildwissenschaften zu ermöglichen, von der alle Beteiligten profitieren können.

Benjamin Drechsel

Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft: Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation

Abstract

Traditionally, visual analysis has hardly been employed in political science. If it addresses the phenomenon of the ›political picture‹ after all, political science need not start from ›zero‹, but it has to base on the methodical experiences of visually more competent disciplines. Since the relevance of a picture in terms of political science is exposed to diverse factors, political science, for instance, may benefit from the knowledge in art history, visual culture, or media science. Accordingly, the analysis of political pictures in general should be regarded as transdisciplinary.

Die Politikwissenschaft hat Bilder bisher kaum für ihre Forschung verwendet. Wenn sie sich dem Phänomen der ›politischen Bildlichkeit‹ nun doch zuwendet, muss sie auf den methodischen und inhaltlichen Kompetenzen anderer bildwissenschaftlich orientierter Disziplinen aufbauen. Denn was ein Bild in politischer bzw. politikwissenschaftlicher Hinsicht bedeutet, wird durch sehr unterschiedliche Faktoren beeinflusst. Beispielsweise kann die Politikwissenschaft deshalb vom Bildwissen der Kunstgeschichte, von der *Visual Culture* oder von der Medienwissenschaft profitieren. Insgesamt wäre politikwissenschaftliche Bilderforschung damit immer als transdisziplinäres Projekt zu denken.

1. Einleitung – Politikwissenschaftliche Bildforschung als Lernprozess

Bilder sind politisch hochrelevante Medien. Der Zusammenhang von Visualität und Politik müsste deshalb ein zentrales Gebiet jener interdisziplinär angelegten Bildforschung sein, die sich seit den 1990er Jahren mehr und mehr als »Zwischenschaft« (Müller 2001: 23) im deutschen Sprachraum zu etablieren beginnt. Doch die Politikwissenschaft, der bei der Analyse ›politischer Bilder‹ eigentlich eine Leitrolle zukäme, hat sich damit bisher nur sporadisch und eher nebenbei beschäftigt. Zwar haben mittlerweile einige PolitikwissenschaftlerInnen »Symbolische Politik« (Sarcinelli 1987) oder »Politainment« (Dörner 2001) auch auf der visuellen Ebene untersucht, doch teilweise mangelt es ganz offensichtlich noch an der Grundlagenforschung zur visuellen politischen Kommunikation. So wurde die elementarste Einheit des einschlägigen Forschungsfeldes, ›das politische Bild‹, von PolitikwissenschaftlerInnen bislang eher ignoriert als definiert.

Um solche Defizite zu beheben, ist zunächst einmal ein interdisziplinärer Austausch notwendig. Politikwissenschaftliche Bildforschung kann und darf nicht mit einer vermeintlichen Stunde Null beginnen; vielmehr muss sie auf den methodischen und inhaltlichen Kompetenzen anderer bildwissenschaftlich orientierter Disziplinen aufbauen. Insbesondere die Kunstgeschichte hat in dieser Hinsicht ein reichhaltiges Wissen erarbeitet, das teilweise auch für die Erforschung politischer Kommunikation und politischer Kultur zentral sein könnte. Politikwissenschaftliche Bildforschung sollte dann aber nicht auf dieser ersten Stufe stehen bleiben, auf der es ihr ganz zentral um den einseitigen Erwerb des Wissens gehen muss, das andere Disziplinen schon jetzt bereitstellen. Weiterführende Ansätze gibt es bereits: Erste Kompetenzzentren zur visuellen Kommunikation haben sich in der Politikwissenschaft in den vergangenen Jahren gebildet. Sie arbeiten längst interdisziplinär und teilweise auch schon transdisziplinär (so etwa die Arbeitsgruppe »Visuelle Politik« der Deutschen Vereinigung für Politische Wissenschaft oder die Gießener Projektgruppe zur Erstellung des politikwissenschaftlichen Bildarchivs »BiPolAr«). Genau dies sollte das langfristig anvisierte Ziel der Analyse ›politischer Bilder‹ sein. Nur eine vielstimmige, multiperspektivische Herangehensweise unterschiedlicher Disziplinen, verbunden mit dem interaktiven Austausch von Kompetenzen, kann einem bedeutenden Phänomen wie der visuellen politischen Kommunikation gerecht werden.

Bevor sie Auge in Auge mit anderen bildbefassten Disziplinen argumentiert, muss die Politikwissenschaft erst einmal deren Perspektiven auf die visuelle Kommunikation begreifen lernen. Die folgenden Kapitel enthalten deshalb Vorschläge bezüglich dieses wünschenswerten, interdisziplinären Lernprozesses. Zugleich werden dabei am Beispiel einer Abbildung des Grünen-Politikers und Bundesaußenministers Joschka Fischer einige Theoreme skizziert, die eine ertragreiche politikwissenschaftliche Bildforschung begünstigen könnten. Sie sollen insbesondere auch dabei helfen, das Phänomen ›politisches Bild‹ schematisch leichter fassbar zu machen. Denn ›politische Bilder‹ sind die Grundelemente der visuellen politischen Kommunikation und sollten deshalb auch zentrale Bestandteile des politikwissenschaftlichen Terminologie-Diskurses sein.

2. Die politische Bedeutung des Bildes: Lernen von der Kunstgeschichte

Intuitiv und häufig auch nach dem Sprachgebrauch der Kunstgeschichte sind ›politische Bilder‹ eine ganz bestimmte Sorte von Bildern, nämlich Abbildungen staats- bzw. parteipolitischer Themen. Damit ist die Vorstellung verbunden, dass ›politische Bilder‹ zwangsläufig Politik abbilden. Ein Bild wäre demnach entweder politisch oder nicht politisch. Ein ›Dazwischen‹ gäbe es nicht. Man könnte ein ›politisches Bild‹ quasi auf den ersten Blick von einem ›nicht politischen Bild‹ unterscheiden. Das sofort erkennbare Sujet (d. h. das Thema) würde darüber entscheiden, ob ein Bild zum Gegenstand politikwissenschaftlicher Forschung werden könnte – denn Politikwissenschaft muss sich mit ›politischen Bildern‹ beschäftigen, ›nicht politische Bilder‹ hingegen gehören nicht in ihr Aufgabengebiet. Ein typisches Beispiel für die statische, bipolare Definition des ›(nicht) politischen Bildes‹ bietet der folgende Textauszug aus einer politikwissenschaftlichen Analyse des Fernsehprogramms der 1950er Jahre: »Peter von Zahns ›Bilder aus der Neuen Welt‹ z.B. waren ganz überwiegend keine politischen Bilder. Vielmehr führte er dem staunenden Publikum amerikanische Geschirrspülmaschinen und Rasenmäher vor.« (Hoffmann & Sarcinelli 1999: 722) Abgebildete Geschirrspülmaschinen und Rasenmäher wären demnach also grundsätzlich keine politischen Sujets. Indirekt ist damit gesagt, dass Bilder immer Staats- oder Parteipolitik zeigen müssen, um ›politische Bilder‹ zu werden. Aber was ist dann mit einer Fotografie, die den US-Präsidenten George W. Bush beim Rasenmähen zeigt oder mit einer Fernsehdokumentation, die den Altbundeskanzler Helmut Kohl in seiner heimischen Küche präsentiert? Solche Beispiele zeigen, dass etwas mit dem bisherigen, statischen Sprachgebrauch nicht stimmt, wenn es um ›politische Bilder‹ geht. Das liegt an einem Phänomen, welches für die Kunstgeschichte längst ein alter Hut ist. Die Bedeutung eines Bildes ist nämlich niemals von vornherein durch sein Sujet festgelegt. Bilder sind vieldeutig, Bilder sind polyvalent.

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky hat die Bedeutung von Bildern schematisch in drei Ebenen unterteilt (u. a. Panofsky 1996). Die erste Ebene ist normalerweise leicht zugänglich: Biologisch und kulturell sind unsere Blicke so geformt, dass wir in der oben gezeigten Abbildung nicht einfach Farbkleckse oder willkürlich angeordnete Lichtpunkte sehen können. Stattdessen nehmen wir einen Mann wahr, der mit seinem Finger in unsere Richtung weist. Wir sehen auf dieser ›vorikonographischen Ebene‹ also Farben und Formen, denen wir auf Grund unseres allgemeinen Weltwissens bestimmte grundlegende Bedeutungen zuschreiben. Daran schließt die zweite Ebene der Bedeutung nach Panofsky an: Um mit dem Blick in sie eindringen zu können, sind Textwissen und Kenntnis weiterer Bilder nötig. Dabei geht es häufig um bestimmte Ikonographien, d. h. um sich wiederholende Motive und Themen. Zum Beispiel gibt es in der Geschichte der abendländischen Kriegspropaganda einige Bilder, in denen Männer mit ihrem Zeigefinger auf ihre BetrachterInnen weisen. James M. Flagg etwa hat 1917 die US-Ikone *Uncle Sam* auf diese Weise dargestellt, um Soldaten anzuwerben (Clark 1997: 105f). Auf Grund solcher Bezüge hat Panofsky die zweite Ebene der Bildbedeutung als ›ikonographische Ebene‹ bezeichnet. Zuletzt folgt dann die ›ikonologische Ebene‹: Hier geht es recht allgemein und abstrakt um die kulturgeschichtliche Bedeutung des jeweiligen Bildes. So lässt sich leicht herausfinden, dass die oben aufgeführte Abbildung Joschka Fischers Teil eines Plakats von Bündnis 90/Die Grünen aus dem Europawahlkampf 2004 ist (vgl. Abb. 1) – welche Rolle das Bild aber für den relativ erfolgreichen Ausgang des Wahlkampfes der Bündnisgrünen gespielt hat, kann durch unterschiedliche ForscherInnen mit guten Gründen

jeweils sehr widersprüchlich beurteilt werden. Weil außerdem immer wieder neue ikonographische und intertextuelle Bezüge in einem Bild zu entdecken sind, ist auch seine Bedeutung ständig im Fluss. Ob ein Bild politisch ist oder nicht – das ist mithin eine Frage, die immer nur provisorisch beantwortet werden kann.

3. Der politische Blick auf das Bild: Lernen von der *Visual Culture*

Bilder erlangen dadurch Bedeutung, dass sie angeblickt werden. Anders formuliert: Der jeweilige Blick entscheidet mit darüber, was ein Bild bedeutet. Eine pazifistische Anti-Amerikanerin wird wahrscheinlich sehr negative Gefühle entwickeln, wenn sie bemerkt, dass Joschka Fischer sich als grüner Uncle Sam hat darstellen lassen. Zugleich wird sie sich vielleicht daran erinnern, dass Fischer die Grünen 1999 in den Kosovokrieg geführt hat und deshalb häufig als Kriegstreiber beschimpft worden ist. Sie würde das Plakat aus diesem Grund vielleicht als eine Art militaristisches ›Outing‹ des Bundesaußenministers verstehen. Ein ausländischer Tourist, der zufällig an dem Plakat vorbei käme, würde hingegen möglicherweise gar nicht wissen, welches Amt Joschka Fischer bekleidet. Trotzdem könnte ihm die Parallele zu James M. Flaggs Uncle-Sam-Bild auffallen, das auch er schon häufig als Reproduktion in Zeitungen oder Sachbüchern gesehen hätte, und er könnte beispielsweise vermuten, dass Joschka Fischer eine Art deutscher Uncle Sam sei. Eine jugendliche Betrachterin wiederum, der die Propagandabilder des Ersten Weltkriegs völlig



Abb. 1: Wahlplakat der Grünen

unbekannt wären, würde Joschka Fischers Fingerzeig eventuell für ein ganz ungewöhnliches Bildmotiv halten, das sie allerdings aus rein ästhetischen Gründen interessant fände, da sie ohnehin noch nicht wählen dürfte. Und ein feministisch gesonnener Grüner dürfte sich zu guter Letzt wohl ziemlich darüber ärgern, dass das wichtigste Wahlkampfplakat seiner Partei mal wieder von einem Mann vereinnahmt wird.

Blicke können Bilder also auf unterschiedlichste Weise politisieren (so geschehen bei der Anti-Amerikanerin, bei dem Touristen und bei dem Feministen) oder entpolitisieren (wie bei der Jugendlichen). Für die visuelle politische Kommunikation spielen Blicke jedenfalls eine entscheidende Rolle. Bisher hat neben der kunstgeschichtlichen und kommunikationswissenschaftlichen Rezeptionsforschung insbesondere die junge Forschungsrichtung *Visual Culture* ein Sensorium für diese Problematik entwickelt. Sie beschäftigt sich insbesondere seit den 1990er Jahren auf unterschiedlichsten Ebenen mit der kulturellen Überformung von Blicken. Visualität ist in diesem Sinne nichts Naturgegebenes, sondern »a constantly challenging place of social interaction« (Mirzoeff 1999: 4), wobei unter anderem Kategorien wie Gender, soziale Klasse oder Ethnie eine wichtige Rolle spielen. Die Forschungen zur *Visual Culture* setzen sich damit bewusst von wissenschaftlichen Perspektiven ab, die Bilder lediglich als Produkte der Hochkultur (d. h. auf ihren künstlerischen Wert hin) untersuchen. Solche Ansätze finden sich insbesondere in der klassischen Kunstwissenschaft: Sie beschäftigt sich häufig eher mit visuellen Objekten als mit visuellen Praktiken und vernachlässigt damit »die Formen des Sehens und Gesehenwerdens« (Mitchell 2003: 43), die für die *Visual Culture* so zentral sind. Es ist also ein Plädoyer für einen erweiterten Blick auf die Bilder, wenn Tom Holert schreibt: »Die Frage nach dem Status des Bildes bleibt solange bloß für die Ästhetik und die Erkenntnistheorie interessant, wie man diese Frage nicht in den gesellschaftlichen, technologischen und ideologischen Kontexten stellt, in denen sie sich so massiv aufdrängt.« (Holert 2000: 18)

Ein wichtiger Bezugspunkt für die Visual-Culture-Forschung ist der Franzose Michel Foucault. Er analysierte bereits in den 1970er Jahren den Zusammenhang von Sichtbarkeit und Macht. Foucault löste sich dabei von ästhetisierenden Betrachtungsweisen und erläuterte stattdessen den Zusammenhang historischer Gefängnisarchitekturen mit Herrschaftsfragen. Er war davon überzeugt, dass die Sichtbarkeit der Gefangenen und die Unsichtbarkeit der Mächtigen einem ausgeklügelten System folgten: »Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzertierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken.« (Foucault 1977: 259) Foucaults Ansatz – und damit auch die *Visual Culture* – könnte sehr anregend für eine politikwissenschaftliche Bildforschung sein. Denn nicht nur symbolschwer inszenierte politische Handlungen, sondern auch politische Systeme basieren in hohem Maße auf visueller Kommunikation. In einem kurzen Aufsatz, der direkt an Foucaults Bemühungen anschließt, hat der Berliner Politikwissenschaftler Herfried Münkler bereits einige dieser komplexen Verflechtungen beschrieben. So sind etwa demokratische Systeme in Bezug auf ihre Entscheidungsfindungen unmittelbar auf Sichtbarkeit angewiesen: »Die Autokratie verbirgt, die Demokratie zeigt.« (Münkler 1995: 214)

4. Der politische Träger des Bildes: Lernen von der Medienwissenschaft

Unterschiedliche Blicke können einem Bild die unterschiedlichsten Bedeutungen zuschreiben. Damit wird ein solches Bild dann möglicherweise politisiert oder auch entpolitisiert. Dieser Prozess findet aber nicht im luftleeren Raum statt. Allzu häufig wird über Bilder gesprochen oder geschrieben, als seien sie lediglich in unseren Köpfen vorhanden. Tatsächlich erblicken wir sie jedoch auf Leinwänden oder auf Computerscreens, als Skulpturen, als Architekturen und auf vielfältige andere Weise. Zwar ist das Bild im Kopf keineswegs mit dem angeblickten Träger identisch – ohne dieses Medium vermag der visuelle Prozess jedoch nicht abzulaufen. Medien sind für Bilder also zentral. Deshalb kann (und sollte) die Politikwissenschaft auch von der Medienwissenschaft profitieren, wenn sie sich mit politischen Bildern auseinandersetzen möchte. So wäre etwa das folgende, berühmte Zitat Marshall McLuhans erneut zu überdenken: »Das Medium ist die Botschaft.« (McLuhan 1968: 13) Damit ist nämlich gesagt, dass die Bedeutung eines Bildes (unter anderem) von seinem Träger abhängt. Die Frage, ob ein Bild politisch sei bzw. wie politisch ein Bild sei, ist also unter anderem auch eine Frage nach dem jeweiligen Medium dieses Bildes. Beispielsweise werden Wahlplakate üblicherweise im öffentlichen Raum angebracht und sind damit jeder Person visuell zugänglich, die sich in diesem öffentlichen Raum sehend bewegt. Werden bestimmte Motive von einer Partei jedoch nur als elektronische Postkarte im Internet versendet, so wird damit lediglich eine medial privilegierte Schicht von BürgerInnen erreicht. Die digitale Spaltung der Gesellschaft in »Onliner« und »Offliner« wird damit zu einem Politikum und muss in Bezug auf die geeignete Bildmedien-Wahl für Parteienwerbung bedacht werden (Roters, Turecek & Klingler 2003).

Mit Hilfe der Medienwissenschaft lässt sich der wissenschaftliche Blick von seiner Fixierung auf einzelne Bilder lösen. So kann auch die Meta-Ebene der visuellen politischen Kommunikation ins Visier geraten. Beispielsweise definiert Werner Faulstich Medienpolitik als »die Instrumentalisierung der Medien für bestimmte politische Ziele. Es geht dabei um den Zusammenhang von Macht oder Einfluß und Medien.« (Faulstich 1994: 55) Analog müsste die politikwissenschaftliche Analyse von »Bildpolitik« (als Teilgebiet der Medienpolitik) das Zusammenspiel von Macht und Bildmedien zu verstehen trachten. Schon ein kurzer Blick in die politische Geschichte zeigt beispielsweise, dass künstlerisch ambitionierte Ölgemälde in früheren Zeiten eine ungleich bedeutendere Rolle bei der Repräsentation von Herrschaft spielten als heute (Warnke 1998). Das massenwirksamere Medium Fotografie hat die Malerei in dieser Hinsicht seit dem 19. Jahrhundert mehr und mehr entmachtet. Das selbe gilt übrigens für die visuelle Repräsentation von Gewalt; Kriege werden in den westlichen Gesellschaften des frühen 21. Jahrhunderts vorwiegend als Fotografien bzw. als TV-Formate sichtbar (Arbeitskreis Historische Bildforschung 2003; Sachsse 2003; Sonntag 2003). Welchen Wandel der digitale Paradigmenwechsel in dieser Hinsicht mit sich bringen wird, lässt sich derzeit noch nicht sicher beantworten. Doch der Schwerpunkt des politischen Geschäfts scheint sich auch weiterhin immer deutlicher von der Herstellung kollektiv verbindlicher Entscheidungen auf ihre Darstellung zu verlagern. Zwar hat Politik stets beide Mechanismen beinhaltet: Die Herstellung einer Entscheidung ist nämlich nicht ohne ihre Darstellung denkbar. Doch werden die damit verbundenen Inszenierungen heute verstärkt der Logik visueller Medien unterworfen. Die von Thomas Meyer konstatierte »Kolonisierung der Politik durch das Mediensystem« (Meyer 2001) ist mithin auch eine Kolonisierung der Politik durch Bilder und durch deren Trägermedien.

Wer diesen Prozess analysieren möchte, wird folglich an den Erkenntnissen der Medienwissenschaft nicht vorbei kommen.

5. Fazit – Transdisziplinäre Erforschung politischer Bilder

Ebenso wie politische Systeme, politische Parteien und politische Theorien gehören auch politische Bilder ins Aufgabengebiet der Politikwissenschaft. Die methodischen Kompetenzen bezüglich dieses Forschungsbereichs besitzen bisher zwar eher andere Disziplinen (so etwa die Kunstgeschichte oder die Medienwissenschaft). Doch liegt darin nicht nur ein zentrales Problem für die Politikwissenschaft, sondern zugleich auch dessen Lösung: Sie muss von ihren visuell erfahreneren Nachbardisziplinen lernen, was Bilder sind, wie sie entstehen und wie sie wirken. Erst dadurch kann ein Verstehensprozess in Gang gesetzt werden, der politische Weltbilder und die politische Bilderwelt rational erschließt. Ein wichtiger erster Schritt auf diesem Weg wäre die Annäherung an das Phänomen ›politisches Bild‹. Bisher wird dieser Terminus häufig unreflektiert auf eine winzige Minderheit der visuellen Erscheinungen angewendet, nämlich insbesondere auf Abbildungen staats- und parteipolitischer Themen (etwa Wahlplakate). Diese Eingrenzung kommt insbesondere der Kunstgeschichte gelegen, die mit den ›politischen Bildern‹ eine begriffliche Kategorie zur Hand hat, um ihr ungleich größeres Forschungsfeld – die ›ästhetischen Bilder‹ – zu untergliedern.

Doch lässt sich aus den Arbeiten der *Visual Culture*, der Medienwissenschaft und auch der Kunstgeschichte lernen, dass die Bedeutung eines Bildes immer im Fluss ist. Bilder existieren nicht an und für sich, sondern lediglich als interaktive Prozesse, an denen Blicke, Trägermedien und Bedeutungen beteiligt sind. Die Bedeutung eines Bildes ist dabei nicht nur mit seinem Trägermedium verwoben, sondern auch mit den kulturell und sozial überformten Blicken, die den Bild-Prozess überhaupt erst in Gang setzen. Ändern sich die Blicke bzw. die Trägermedien, dann ändern sich damit auch die Bedeutungen. Kurz und gut: Wie politisch ein Bild ist, das hängt von variablen Kontexten ab. Gerät ein Bild in politische Kontexte, dann wird es politisch. Dafür genügt aber bereits der kritische Blick der PolitikwissenschaftlerIn, die ein Bild beispielsweise auf seine ikonographisch-ideologischen Bezüge oder auf seine medienpolitischen Verstrickungen hin untersucht. *Mithin hat jedes Bild politisches Potenzial.*

Das abschließende Schaubild stellt diesen Mechanismus schematisch stark vereinfacht dar und zeigt dabei noch einmal auf komprimierte Weise, wie das Forschungsgebiet ›politische Bilderwelt‹ systematisch und transdisziplinär erschlossen werden könnte.

TEIL DES BILD-PROZESSES	KOMPETENTE DISZIPLINEN (BEISPIELE)	ANALYSE-DIMENSIONEN (BEISPIELE)	POLITIKBEZÜGE (BEISPIELE)
Bedeutung	<ul style="list-style-type: none"> • Kunstgeschichte • Philosophie • Semiotik 	<ul style="list-style-type: none"> • Ikonographie/Ikonologie • Denotation/Konnotation 	<ul style="list-style-type: none"> • Darstellung politisches Ereignis • Darstellung politisches System • Herrschafts-Repräsentation
Blick	<ul style="list-style-type: none"> • Gehirnforschung • Kommunikationswissenschaft • Kunstgeschichte • Psychologie • Soziologie • Visual Culture 	<ul style="list-style-type: none"> • Gender/Sex • Ethnie • Körperlichkeit • Rezeption 	<ul style="list-style-type: none"> • Gesellschaftliche (Un-)Sichtbarkeit • Ideologien • Machtstrukturen
Träger-medium	<ul style="list-style-type: none"> • Geschichtswissenschaften (Kunstgeschichte, Technikgeschichte, etc.) • Medienwissenschaft • Kommunikationswissenschaft • Naturwissenschaften 	<ul style="list-style-type: none"> • Technik • Material • Verbreitung • Zugänglichkeit 	<ul style="list-style-type: none"> • Gesellschaftliche Medienkompetenz • Staatliche Medienpolitik • Inszenierungstechniken

Abb. 2: Schaubild zum Forschungsgebiet ›politische Bilderwelten‹

Literatur

- Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.): *Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg*. Frankfurt am Main [Lang] 2003
- Clark, Toby: *Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert*. Köln [DuMont] 1997
- Dörner, Andreas: *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 2001
- Faulstich, Werner: Medium. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Grundwissen Medien*. München [Fink] 1994, S. 17-100
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 2. Auflage, Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1977
- Hoffmann, Jochen & Sarcinelli, Ulrich: Politische Wirkungen der Medien. In: Wilke, Jürgen (Hrsg.): *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Bonn [Bundeszentrale für politische Bildung] 1999, S. 720-748

Holert, Tom: Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit. In: Holert, Tom (Hrsg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*. Köln [Oktagon] 2000, S. 14-33

McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. »Understanding Media«*. Düsseldorf [Econ] 1968

Meyer, Thomas: *Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch das Mediensystem*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 2001

Mirzoeff, Nicholas: *An Introduction to Visual Culture*. London [Routledge] 1999

Mitchell, William J.T.: Interdisziplinarität und visuelle Kultur. In: Wolf, Herta (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band II. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 2003, S. 38-50

Müller, Marion G.: Bilder – Visionen – Wirklichkeiten. Zur Bedeutung der Bildwissenschaft im 21. Jahrhundert. In: Knieper, Thomas & Müller, Marion G. (Hrsg.): *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln [Halem] 2001, S. 14-24

Münkler, Herfried: Die Visibilität der Macht und die Strategien der Machtvisualisierung. In: Göhler, Gerhard (Hrsg.): *Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht*. Baden-Baden [Nomos] 1995, S. 213-230

Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln [DuMont] 1996, S. 36-67

Roters, Gunnar, Turecek, Oliver & Klingler, Walter (Hrsg.): *Digitale Spaltung. Informationsgesellschaft im neuen Jahrtausend – Trends und Entwicklungen*. Berlin [VISTAS] 2003

Sachsse, Rolf: Plemoskop und Martial Arts. Über die Rolle der Photographie im modernen und postmodernen Krieg. In: Holler-Schuster, Günther & Weibel, Peter (Hrsg.): *M_ARS. Kunst und Krieg*. Ostfildern-Ruit [Hatje-Cantz] 2003, S. 261-277

Sarcinelli, Ulrich: *Symbolische Politik. Zur Bedeutung symbolischen Handelns in der Wahlkampfkommunikation der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen [Westdeutscher Verlag] 1987

Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. München [Hanser] 2003

Warnke, Martin: Die zu sich selbst entlassene Kunst. In: *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 3, 1998, S.155-162

Emanuel Alloa

Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs

Abstract

The image sciences have increasingly become interested in the economic implications of pictures that are generally interpreted as a domain of pragmatics of the image opposed to the traditional ontology of the image. This history of the concept of ›iconomy‹ shall demonstrate that Byzantium developed a multifaceted theory of ›iconomy‹ which keeps equal distance to both the ontology of the image as well as to the politics of the image.

Die Bildwissenschaften haben sich jüngst vermehrt für die Frage der ökonomischen Implikationen von Bildern interessiert, die zumeist als Anwendungsbereich einer sich von der traditionellen Bildontologie distanzierenden Bildpragmatik interpretiert werden. Mit dieser Begriffsgeschichte des Wortes ›Bildökonomie‹ soll gezeigt werden, dass es in Byzanz eine ausdifferenzierte Theorie der »oikonomia« des Bildes gegeben hat, die sich von Bildontologie wie Bildpolitik gleichermaßen unterscheidet.

1 Einleitung

In den letzten Jahren tauchte in den Redaktionen klassischer Printmedien eine bis dahin unbekannte Gestalt auf: der Bildmanager. Weder Journalist noch Photograph besetzt er nichtsdestoweniger eine zunehmend wichtige Gelenkstelle in der medienökonomischen Verschaltung von Schrift und Bild. Seine Aufgabe besteht weniger in der Produktion von Wortbeiträgen bzw. von neuen Sichtbarkeiten denn in der Verwaltung eines Bildhaushalts, dessen Fertigprodukte durch gezielte Unterschriften der Information visuelle Überzeugungskraft verleihen. Derartige unmittelbar zu dechiffrierende »Fertigbilder« (Bruhn & Schneider 1998) sind nicht nur in der gegenwärtigen Aufmerksamkeitsökonomie (Franck 1998) unentbehrlich, sie sind – als Standardtypen des westlichen Bildfundus – universell einsetzbar.

Seit Matthias Bruhns Untersuchung über die Implikationen jener *Stock-photography*-Datenbanken für die »Bildwirtschaft« der Massenmedien (Bruhn 2002) interessiert sich die Bildwissenschaft vermehrt für die ökonomischen Rahmungen im Einsatz von Bildern. Nun ist der Forderung, den Fokus von der ontologischen Frage über das Wesen des Bildes nach dessen pragmatischen Verwendungs- und Wirkungsweisen zu verlagern, die politische Ikonographie bereits lange gefolgt. In den Reihen der Politikwissenschaft wird heute allerdings moniert, dieses aus der Kunstgeschichte stammende Fach sei ihrer auf Darstellung von Herrschenden maßgeblich konzentrierte Mutterdisziplin noch zu sehr verpflichtet, um einem breiteren Politikbegriff Rechnung tragen zu können (vgl. im vorliegenden Themenheft auch den Beitrag von Benjamin Drechsel). Doch wie weit auch immer die Extension des Politikbegriffs gefasst wird: Geht das Modell des politisch handelnden Akteurs nicht entschieden am Phänomen des Bildmanagers vorbei? Ist diese Gestalt nicht emblematisch für die neue »Bildwirtschaft«, in der das herkömmliche politische Paradigma der Aushandlung abgelöst wird durch das ökonomische Paradigma der Administration? Folgender Beitrag möchte dem Begriff »Bildökonomie« in dessen historischen Wurzeln nachgehen, die in die Zeit des byzantinischen Bilderstreits im 8. und 9. Jahrhundert zurückreichen. Leitend wird dabei die Hypothese, dass die Bildökonomie dort auf den Plan tritt, wo Gesetz und Bild antinomisch aufeinanderprallen.

2 Antike Hauswirtschaft

In *Kalkül und Leidenschaft* führte Joseph Vogl mustergültig alle verzweigten Anzeichen für die Geburt des »ökonomischen Menschen« in der Literatur, Anthropologie und Wirtschaftslehre vom Barock bis ins frühe 19. Jahrhunderts vor Augen (Vogl 2002). Dieses moderne, zirkulatorische Ökonomiemodell, das durch die den modernen Marktliberalismus begründenden Wirtschaftstheoretiker des 19. Jahrhunderts kurrent wird, ist allerdings nicht das einzige. Eingeführt wird der Begriff »Ökonomie« in den diversen europäischen Sprachen im Zeitalter des Absolutismus, um das Verwalten des fürstlichen Haushaltes zu beschreiben. Vorbild ist dabei aller Wahrscheinlichkeit nach das (pseudo-)aristotelische Traktat *Oikonomikos* (vgl. Victor 1983), das Mitte des 13. Jahrhunderts ins Lateinische übertragen worden war. Beim Übergang von der vertikalen Ständegesellschaft in eine horizontale Verkehrsgesellschaft erweist sich das Modell der privaten Hausverwaltung jedoch als inadäquat. So erklärt Johann Georg Schlosser 1798 anlässlich seiner Übertragung der aristo-

telischen *Politik* und *Ökonomik* ins Deutsche, Aristoteles habe nicht ausreichend zwischen »der Staats- und der Privat-Haushaltung« unterschieden (Schlosser 1798: Bd. 3, 217).

Schlossers von der aufkommenden »politischen Ökonomie« überformter Blick täuscht derweil darüber hinweg, dass es sich bei dieser Ausweitung der ökonomischen Sphäre auf den öffentlich-politischen Raum um eine anachronistische Interpolation handelt, sind doch die zwei Arten der Gemeinschaft (Hausgemeinschaft und Polisgemeinschaft) laut Aristoteles wesensmäßig unterschieden (vgl. Aristoteles: Pol. 1252a7ff; 1261a16ff). Während sich die politische Ordnung durch einen Wechsel von Regieren und Regiertwerden auszeichnet, bleiben die Hierarchien in der häuslichen Ordnung statisch (vgl. Aristoteles: Pol. 1259b1ff. und 1278b17ff.; ferner Nik. Eth. 1160b25ff.). Der Hausvater ist Herr (*despotès*) des Oikos und unterhält zu jedem der Mitglieder des Hauses ein je spezifisches Verhältnis: Zur Ehefrau besteht ein »eheliches« Verhältnis (*gamikē*), zu den Kindern ein »väterliches« (*patrikē*), zu den Sklaven ein »herrschaftliches« (*despotikē*) (Aristoteles: Pol 1253b10, 1259a38). Aufgrund jener internen Ausdifferenzierungen ist die autarke Geschlossenheit des Hauses gewährleistet, welche wiederum die Teilnahme des Hausherrn als freiem Bürger am öffentlichen Leben ermöglicht (Aristoteles: Pol. 1253a). Mit Hannah Arendt formuliert, die eine Reflexion über den grundlegenden Unterschied zwischen Oikos und Polis an den Anfang ihrer *Vita activa* stellt: »Die Polis unterscheidet sich von dem Haushaltsbereich dadurch, dass es in ihr nur Gleiche gab, während die Haushaltsordnung auf Ungleichheit geradezu beruhte« (Arendt 1972: 42).

So ist die Politik durch eine horizontale Struktur der Austauschbarkeit gekennzeichnet, welche die Aushandlung von Meinungen und Ansprüchen vor dem Hintergrund der prinzipiellen Isonomie garantiert; die Oikonomie hingegen regelt den Verkehr mit den Ungleichen innerhalb eines unitären, vertikalen Gefüges. Nicht an der Vermehrung der Güter, sondern an der Wahrung des harmonischen Gleichgewichts des Hauses muss sich der gute Hausverwalter (*oikonomos*) messen, weshalb Aristoteles auch unterscheidet zwischen Oikonomie und *Chrematistik* (Erwerbskunst) (Aristoteles: Pol. 1257b19f.). Aufgabe des Hausvaters, der einem Herrscher gleichgestellt wird (Aristoteles: Pol. 1259b), ist mitnichten die Produktion, sondern die Verteilung der Güter an die von ihm abhängigen Mitglieder des Hauses. Dass die Produktivität über den Eigenbedarf der Familienmitglieder hinaus verwerflich ist, beweist Aristoteles' Haltung gegenüber dem Zinsertrag (*tokos*) durch Wucher, den er als naturwidrig (*para physin*) ablehnt (Aristoteles: Pol. 1258b1-8), weil er nur auf Vermehrung des Hausrats aus ist (Oikonomia und Physis sind also stets voneinander abhängig, während, wie noch zu sehen sein wird, im christlichen Denken die symbolische Besetzung die Ordnung der Physis transzendiert: Die Muttergottes (*theotokos*) ist rundweg die »Ertragreiche«).

3 Heilsökonomie

Auf der Folie dieser griechisch-heidnischen Theoretisierung der Oikonomia nimmt es nicht Wunder, dass die Septuaginta für das Gleichnis des Verwalters (Lukas 12,42) den Terminus *oikonomos* einsetzt. Seine Erfolgsgeschichte im Christentum hat der Begriff *oikonomia* indessen Paulus zu verdanken. Wie zentral dieser Terminus in den Schriften des Apostels ist, wurde durch die uneinheitlichen Übersetzungen verschleiert. In der Tat verleiht der Bekehrte von Damaskus dem Wort

eine semantische Extension, die bislang unerhört war und auch in der lateinischen Wiedergabe keine Entsprechung findet. Paulus' Ökonomiebegriff erstreckt sich auf drei Bereiche: 1) die Hausordnung der christlichen Gemeinschaft, 2) die Heilsökonomie der Inkarnation und 3) die Verhältnisbestimmung zwischen Heiligem und Profanem.

1) Die zahlreichen, im Laufe seiner 14 Jahre währenden Reisen gegründeten Gemeinschaften bitten den ›Apostel der Völker‹ um praktische Anweisungen, wie das gemeinschaftliche Leben zu organisieren sei. Eine Vielzahl von Paulus' Briefen, die zugleich bezeichnenderweise (da sie noch vor den Evangelien verfasst wurden) die frühesten christlichen Texte darstellen, regelt somit das Verhältnis von Männern und Frauen, von Männern und Kindern, von Hausherrn und Sklaven (am deutlichsten in Kol. 3,18-4,1). Paulus verbindet hier offenbar alttestamentliche Überlieferungen mit der heidnischen Tradition der Ökonomik zu Haustafeln, welche erste Ansätze zu einer ›Oeconomia christiana‹ liefern, wie sie Melancthon oder Menius im 16. Jahrhundert konzipieren (Richarz 1991).

2) Entscheidend ist in diesem Zusammenhang die Einführung des hauswirtschaftlichen Begriffs als Theologumenon. Die Regelung der Beziehungen zwischen Hausmitgliedern wird zum christologischen Basismodell: Im Ereignis der Inkarnation bestätigt sich das genealogische Band, das Schöpfer und Menschen verbindet. Das Verhältnis zum Vater ist keines der Wahl, sondern eines der Zeugung: Wer die Fleischwerdung Christi verleugnet, verleugnet sich folglich selbst. Sämtliche weltliche Differenzen werden in Gottes Haus aufgehoben: »Es gibt keinen Unterschied zwischen dem Juden und dem Griechen« (Röm. 10,12). Dabei geht es nicht lediglich um einen sozialen Status – etwa den des gleichgestellten freien römischen Bürgers –, vielmehr um eine Gleichheit durch die väterliche Gnade. Das Wort der Auferstehung (anastasis), das die griechischen Bürger laut Apostelgeschichte auf dem Areopag als den Namen einer neuen Gottheit missverstehen, die Paulus in der athenischen Polis einzuführen gedachte (Apg. 17,18), steht stattdessen für die grundlegende Freiheit in der göttlichen Hausgemeinschaft: »Du bist kein Sklave mehr, sondern Sohn, auch du bist Erbe dank der Gnade Gottes« (Gal. 4,7). Die sozialen Unterschiede, welche *de facto* weiter bestehen, sind in der eschatologischen Perspektive der Heilsökonomie bereits aufgehoben.

3) Zwischen der Mikrostruktur der christlichen Zellen und dem realisierten, endzeitlichen Heilsplan klafft eine Lücke, die durch die dritte Bedeutung des Wortes *oikonomia* gefüllt wird. Paulus, der sich selbst als »Verwalter [*oikonomos*] der Geheimnisse Gottes« (1 Kor. 4,1f) bezeichnet, sucht nach Wegen, die Teilhabe an der Gnade (*charis*) allen Weltbürgern zugänglich zu machen. Die göttliche Ökonomie beschränkt sich weder auf einen Satz religiöser Vorschriften (daher die ‚Gesetzesgläubigkeit‘, die Paulus den Juden vorwirft) oder abstrakter Vernunftregeln (man denke an die Verdammung der griechischen ›Weisen‹) noch ist die Mitgliedschaft eine biologisch-körperliche: Dass Christus Jude war, macht die Juden noch nicht zu potentiell höherwertigeren Christen. Jeder Bürger der Oikumene gehört in gleicher Weise dem Oikos Gottes an, dennoch muss jeder – wie in jeglichem Haushalt – anders angesprochen werden, und so besteht die göttliche Ökonomie im richtigen Einsatz der Mittel angesichts der Ungleichheit in der profanen Welt. Wie Christus als weiser Erzieher (*paidagogos*) seine Zuhörer verschieden adressierte, werden sich auch ihre *oikonomoi* aller zur Verfügung stehender Mittel bedienen müssen:

Den Juden bin ich ein Jude geworden, um Juden zu gewinnen; denen, die unter dem Gesetz stehen, bin ich, obgleich ich nicht unter dem Gesetz stehe, einer unter dem Gesetz geworden, um die zu gewinnen, die unter dem Gesetz stehen. Den Gesetzlosen war ich sozusagen ein Gesetzloser - nicht als ein Gesetzloser vor Gott, sondern gebunden an das Gesetz Christi -, um die Gesetzlosen zu gewinnen. Den Schwachen wurde ich ein Schwacher, um die Schwachen zu gewinnen. Allen bin ich alles geworden, um auf jeden Fall einige zu retten. (1 Kor. 9,20-22).

Schon hier deutet sich mithin die Spannung an zwischen der wörtlichen Befolgung des Gesetzes (*akribeia*) und der Berücksichtigung der Heterogenität im Weltlichen, ist doch das Vielfältige das Mittel zur Realisierung des Heilsplans und zugleich auch die Bedrohung dessen Einheit, die stets in Frevel (*asebeia*) umzuschlagen droht.

4 Bildmacht

Damit das Christentum zur universellen Religion aufzusteigen vermag, muss sie sich die weltlichen Machtmedien dienlich machen. Paulus, den man mit Alain Badiou zu Recht als »Begründer des Universalismus« (Badiou 1997) wird ansehen dürfen, erkennt dies frühzeitig und schreibt nicht von ungefähr seine wichtigste Epistel an die »Römer«. Die asymptotische Annäherung von Sakralökonomie und profaner Realpolitik lässt sich nirgendwo deutlicher ablesen denn in der Darstellung von Kaiserbildnissen. Im Johannesevangelium heißt es noch: »Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen.« (Joh 14, 8f.). Seit Paulus impliziert dieses Sehen jedoch – im Gegensatz zu den anderen Aposteln (ob nun synoptisch oder nicht) – keine physiologische Zeugenschaft, sondern eine symbolische (Paulus ist Christus zeitlebens nie begegnet, auf dem Weg nach Damaskus erblickte er einzig dessen »Erscheinung«). Symbolisch ist diese sichtbare Konkretion, insofern sie den Gesetzen der Physis enthoben ist; zugleich ist sie realpräsentisch, da sie keine Doppelung in Repräsentanten und Repräsentiertes erlaubt. Als »Bild des unsichtbaren Gottes« (Kol. 1,15) ist Christus nicht dessen Stellvertreter, eher bestätigt er als dessen sichtbare Gestalt Gottes Wirkung in der Sinnenwelt. Der Sohn existiert durch den Vater, doch umgekehrt kommt der Vater in der Welt durch den Sohn zur Existenz.

Unter dem Einfluss des Christentums wandelt sich in den ersten Jahrhunderten ebenfalls die Auffassung der römischen Kaiserbildnisse: Von einem Repräsentanzverhältnis des abwesenden Monarchen gelangt man zu einer Gleichzeitigkeit von Herrscher und Bild: »Im Bildnis ist der Anblick und die Gestalt des Kaisers und im Kaiser ist der im Bild gegebene Anblick.« So die später während des Bilderstreits immer wieder angeführten Worte von Athanasius (*Adversus Arianos*: III,5, in: Migne PG 26, 332A), der – in einer eindeutigen Verwendung der Formel aus dem Johannesevangeliums – die Analogisierung von Kaiserbild und Leib Christi legitimiert: »Das Bild könnte sagen: »Ich und der König sind eins und dasselbe. Ich bin in ihm und er in mir was du in mir siehst, siehst du auch in ihm und was du in ihm gesehen hast, siehst du in mir« (ebd.). Auf den römischen Münzen ist auf der Vorderseite der Kaiser abgebildet, auf der Rückseite das Kreuz. Durch die geschlossene Zirkularität von Gott, Christussymbol, Kaiserkörper und Bild wird das geregelte

Verhältnis von weltlicher Macht und spiritueller Vorsehung garantiert: Der Kaiser ist Nachahmer (*mimetēs*) Christi, er garantiert die Einheit des Katholikons. Jene gegenseitige Verstärkung von weltlicher und geistlicher Macht drückt sich in der Münzpolitik Justinians II. aus, der nach 692 *solidi* prägen lässt, deren Rückseite statt mit dem Kreuz, das einst Konstantin zum Sieg verhalf, nun mit einem Christusbildnis versehen ist. Neben dem Gottessohn und der Gottesmutter lässt sich Justinian auf der *imago clipeata* (Schild-Bild) abbilden, wobei die heiligen Gestalten das Reich ebenso schützen sollen wie der Kaiser den wahren Glauben. Eben diese Ökonomie nun, welche die gegensätzlichen Kräfte in ein homöostatisches Verhältnis der Differenz setzt, erkennen die byzantinischen Ikonoklasten im 8. Jahrhundert nicht mehr an.

5 Eikonomie

Die Ouvertüre der als ›byzantinischer Bilderstreit‹ bekannten Epoche (726-843) bildet Leons III. Zerstörung des Christusbildes über dem bronzenen Chalketor in Konstantinopel und dessen Ersetzung durch ein Kreuz. Die ambivalente Symbolökonomie des Göttlichen, das in die menschliche Sphäre hineinreicht, wird unterbrochen und durch einen repräsentationalen Zeichenwert ersetzt, welcher die Differenz zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem markiert. Sichtbarkeit gebührt allein der realkörperlichen Kausalkette: Auf den Münzen, auf denen zuvor der Gottessohn abgebildet war, lässt er von nun an seinen eigenen Sohn (den zukünftigen Konstantin V.) darstellen und dem Papst Gregor II. in Rom brieflich mitteilen, dass er, Leon, von nun an »Papst und Kaiser in einem« sei. Der Siegeszug der Araber, welche das Reich in Teilgebieten bedrohen, sei laut Leon unter anderem auf die strengere Auslegung des Bilderverbots zurückzuführen. Gegen diese von Leon V. und seinen Nachfolgern geforderte Rückkehr zum Wort, welche das ikonoklastische Konzil von Hieria 754 kanonisiert, entwickelt sich in den Reihen der Bildverteidiger eine höchst nuancierte Theorie der Ikone.

Für diese ikonophile Bildtheorie, welche auf dem (gemäß der offiziellen Zählung letzten ökumenischen) Konzil von Nicäa 787 offiziellisiert wird, hat Marie-José Mondzain in *Image, icône, économie* (Mondzain 1996) die Zentralität des *Oikonomia*-Begriffs nachweisen können. Nachdem das Wort bei Paulus eine erste semantische Verschiebung vom sozialtheoretischen auf den theologischen Bezirk erfahren hatte, wird es in den Traktaten der Bildapologeten nun in den Boden der Darstellungsproblematik verpflanzt (zur Kasuistik dieser semantischen Verschiebung vgl. Thurn 1961). *Oikonomia* ist indes in der Beweiskette nicht nur als Begriff tragend, es strukturiert vielmehr die gesamte ikonophile Rhetorik von innen. Eine solche mehrgliedrige Taktik, welche auf mehreren Ebenen operiert, ist schon deshalb vonnöten, weil sich die Bilderstürmer auf ein entscheidendes Argument stützen können: ist der Bund zwischen Moses und Gott nicht gerade durch die Gesetzestafeln besiegelt worden, welche das Darstellungsverbot des Göttlichen ausdrücklich statuieren? Es kann für die Bildverteidiger keine Rede davon sein, diesen in den Geboten Form gewordenen Bund zu verleugnen. Dieses Gesetz behält seine Gültigkeit, doch innerhalb dieses Rahmens wurde ein neuer Bund geschlossen, in welchem das Gesetz gleichsam suspendiert ist, stellt sich doch Gott selbst in Gestalt seines fleischgewordenen Sohnes dar.

5.1 Fleischwerdung als Statt-Finden

Dieser neue Raum der Sichtbarkeit untergräbt die legalistische Distanz zwischen Gesetz und Anwendung, indem ein Plan der Unmittelbarkeit eingerichtet wird: »Wir stehen nicht mehr unter dem Gesetz, sondern unter der Gnade.« (Röm 6,14). Vom Regime der Auslegung der Schrift, welche allein den berechtigten Interpreten vorbehalten bleibt, gelangt man zu einer Austeilung der Gnade, welche sich selbst den Weg zum Einzelnen bahnt. An der Apsis der Koimesiskirche von Nicäa (Iznik) – einem der wenigen überlieferten Bildzeugnisse aus dem Zeitalter des Ikonoklasmus (und auch nur in einer Schwarzweißphotographie, geschossen vor der Zerstörung der Kirche während des Unabhängigkeitskriegs 1922) – ist zu sehen, wie aus der Sphäre des Einen die drei Strahlen der Trinität auseinanderstreben (vgl. Abb. 1). Aus dem mittleren Strahl wird die Muttergottes (Theotokos), die den Sohn zur leiblichen Sichtbarkeit führt (Abb. 2). Ausdrücklicher als bei Paulus selbst heißt es im Anschluss an ihn bei Bischof Athanasius von Alexandrien (4. Jh.): »Als Mächtiger und Schöpfer des Universums, baut er in der Jungfrau für sich selbst den Körper als einen Tempel, er eignet ihn sich an wie ein Mittel (*organon*), um sich bekannt zu machen und darin zu wohnen.« (*De incarnatione* 8,3, in: Migne PG 25). In der *Nomie* jener Inkarnationsökonomie wird man folglich nicht das Gesetz (*nomos*) herauslesen dürfen, sondern das Verb *nemein*, das Ein- und Verteilen, von dem sich der juristische Gebrauch als Unterbereich erst ableitet. Wenn man das Photo aufmerksam betrachtet, kann man dort auch noch die Spuren des Kreuzes der Ikonoklasten erkennen, das von den Ikonophilen zerstört und durch eine Abbildung der Muttergottes ersetzt wurde. Anstelle der symbolischen Zeichenordnung stiftet die Ökonomie der Fleischwerdung als sichtbarer Körper den göttlichen Haushalt neu, an dem jeder Einzelne gleichermaßen teilhat, ohne dass die politischen Teilungen dadurch in Frage gestellt wären.

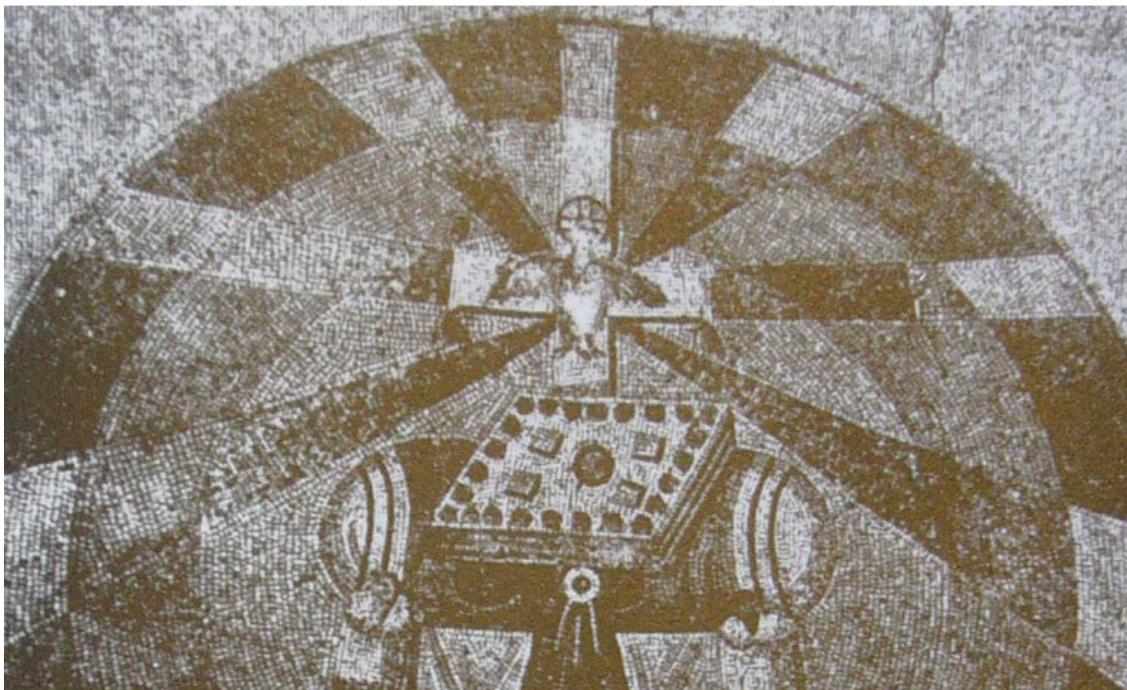


Abb. 1: Strahlen der Trinität, Koimesiskirche in Nicäa (Iznik, Kleinasien), aus: Barber, Charles: *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantium*. Princeton [University Press] 2002, S. 67 (Ausschnitt)

5.2 Dispositio

Wie eine die Rangunterschiede beibehaltende häusliche Einheit konfiguriert werden kann, führt die trinitarische Ökonomie vor: Seit dem Konzil von Chalkedon 451 sind die drei Personen der Trinität geschieden und doch wesensgleich. Als Abbild (*typos*) des Urbilds (*archetypus*) steht der Sohn in einer asymmetrischen Abhängigkeit zum Vater, welche jedoch zugleich die unmögliche Abspaltung markiert. Das Lateinische, das, wie bereits Quintilian feststellt, »kein Wort für *oeconomia* kennt« (*Institutio oratoria*, Buch III, 3,9) wird mithin diesen diagrammatischen Aspekt des Begriffs mit *dispositio* wiedergeben, eine funktionale Anordnung dergestalt, dass das Heterogene nebeneinander bestehen kann, ohne die Einheit zu sprengen. Der zweite Term, den die lateinischen Kirchenväter einsetzen – *dispensatio* –, ist aufschlussreich, um den anderen, operativen Aspekt der *oikonomia* zu erfassen, der insbesondere in den Schriften der zweiten Generation der Ikonophilen (Theodor von Studion und Patriarch Nikephoros) zum Tragen kommt.



Abb.2: Theotokos mit Kind, Apsis der Koimesiskirche in Nicäa (Iznik, Kleinasien), aus: Barber, Charles: *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantium*. Princeton [University Press] 2002, S. 63

5.3 Dispensatio

Dispensatio leitet sich von dem Verb *dispendo* oder *dispendo* ab, dessen Stamm die Verteilung (*dis-*) bei gleichzeitiger Wahrung des Waagengleichgewichts (*pendo*, *pendulum*) bedeutet. Jenseits der spekulativen Christologie, welche das Verhältnis zwischen Vater und Sohn bestimmt sowie andererseits der Ontologie des Bildes nach dem Wesen von Urbild und Abbild, die in den Konzilsbeschlüssen (*horoï*) bestimmend sind, geht es in der Bildfrage um das alte paulinische Problem, wie die Heilsziele am ökonomischsten erreicht werden können. Bei diesem »eschatologisch fundierten Pragmatismus« (Mondzain 2004: 874) kommt dem Bild eine maßgebliche Rolle zu. Die heiligen Ikonen sind mehr denn nur Stützen des Wortes, mehr denn »Bücher für Schriftunkundige« – mit dieser Sentenz von Gregor dem Großen – »damit diese wenigstens auf die Kirchenwände schauend lesen, was sie nicht in den Büchern zu lesen vermögen« (Migne PL 77: 1006).

Stattdessen sollen sie über die Schwelle des sakralen Ortes hinaus ebenfalls an die Ungläubigen ausgesandt werden, welche die Heilige Schrift ablehnen, als Einsatz »außerhalb der heiligen Häuser« (*ektos tōn hagiōn oikōn*, Nikephoros, in Migne: PG 100: 465A), damit Heilsplan und Welthaus (*oikumene*) zur Deckung kommen.

In diesen drei Aspekten der *oikonomia* geht es folglich um ein Abbildungsproblem. Als »lebendes Bild des unsichtbaren Gottes« (Theodor von Studion, in: Migne PG 99: 501D) sublimiert Christus die Gesetzesordnung der jeweils menschlichen wie göttlichen Verfassung in eine Ökonomie der Durchdringung. »Wer das Bild nicht anerkennt« – so der wiederkehrende Satz bei den Autoren des 9. Jahrhunderts – »lehnt die Gesamtheit der Ökonomie ab«. Für einen byzantinischen Griechen liegt darin nichts Verwunderliches, spricht er doch Hausordnung (*oikonomia*) und Bildordnung (*eikonomia*) auf gleiche Weise (nämlich *tkonomia*) aus. Dennoch bleibt dieses Gleichgewicht stets prekär, drohen doch die Mittel der *Oikonomia*, welche mit konträren Kräften *rechnen* muss, den Gesamtplan zum Fall zu bringen. Nikephoros fragt daher in einem Brief, ob es eine »einzige *Oikonomie* für jeden Menschen gibt und für jede Überschreitung« und »durch wen am besten verteilt werden soll« (Migne PG 99: 1077).

Die Ambivalenz, welche die Bildökonomie stets an den Rand der Gesetzesüberschreitung (*parabasis*) führt, erklärt die Mehrsinnigkeit des Terminus *dispositio* selbst: neben der Bedeutung von Austeilung, Verwaltung umfasst er auch die Ausnahme, den Dispens. Am deutlichsten ausformuliert wird die Dispenstheorie beim Patriarchen Photius, welcher *oikonomia* definiert als »zeitweise Außerkraftsetzung oder Suspendierung der strengen Gesetze« (*Ta amphilochia*, q. 1, in: Migne PG 101: 65A.) Und Photius fährt fort: »In Abhängigkeit von der Schwäche derjenigen, die bekommen, verwaltet der Gesetzgeber den Gesetzeserlass« (ebd.). Das Darstellungsverbot wird somit nicht abgeschafft, sondern lediglich suspendiert; deren Anwendung zeitweilig aufgehoben. Die von Carl Schmitt an der Wurzel seiner *Politischen Theologie* (1922) verorteten Theorie des Ausnahmezustands (vgl. dazu nun Agamben 2004), findet mithin während der mittleren byzantinischen Zeit ihre höchste Rechtfertigung im Rahmen einer »ökonomischen Theologie«. Blieb die ökonomische Ordnung in der griechischen Klassik noch der Ordnung der Polis untergeordnet, so weitet sich das Eingeschlossene nun selbst über das Einschließende aus: das Politische wird zum Mittel des Ökonomischen, das Gesetz wird aufgehoben (*suspensum*), damit das zu Verteilende ausgegeben werden kann (*dispensum*).

6 Jenseits von Handlung und Produktion: Bildverwaltung

Bislang verwendeten die Bildwissenschaften – allen voran die Kunstgeschichte – vornehmlich eine Kategorie, um Handlungs- und Wirkungsweisen von Bildern zu beschreiben: *Bildpolitik*. Der Erforschung vom gezielten Einsatz von Bildern seitens politischer Machthaber war Hauptanliegen der politischen Ikonographie. Neuere Ansätze – insbesondere aus der Politikwissenschaft – werfen dieser aus der Kunstgeschichte erwachsenen Forschungsrichtung vor, sie setze unausgesprochen das Modell des neuzeitlichen Souveräns voraus, ein Modell, das sich in postnationalen Kontexten zunehmend als kritisch erweist. Stattdessen solle, um jener neuen Konfiguration Rechnung zu tragen, die Kategorie der Bildpolitik auf sämtliche Bereiche des Bildhandelns erweitert werden.

Auffallend bleibt unterdessen, wie eine Kategorie, welche am Anbeginn der politischen Theorie steht, unangefochten bleibt: die Kategorie der Handlung. Man wird schwerlich die Wirkung von Bildselektionsverfahren in den Massenmedien schmälern wollen (der Titel der Boulevardzeitung *Bild* ist hierbei schon Programm), dennoch sollte die Frage berechtigt sein, ob man im Falle des Bildmanagers angemessen von Bildhandlung oder gar von Bildpolitik sprechen sollte. Absicht vorliegenden Essays war es, für besagte Phänomene statt ›Politik‹ eine andere klassische griechische Kategorie zu rehabilitieren: ›Ökonomie‹. Nun bedarf es nicht erst Johann Georg Schlossers Hinweis, um festzustellen, dass es zwischen dem aristotelischen und dem gegenwärtigen Gebrauch des Begriffs ›Ökonomie‹ kaum eine Entsprechung gibt, beginnt unser Verständnis davon doch gerade dort, wo das griechisch-klassische endet, nämlich an der Schwelle des Hauses. Was für Aristoteles als das Regime des Geschlossenen *par excellence* fungiert, fällt – über die Zwischenstufe der ›Staats-Oeconomie‹ – seit dem neuzeitlichen Liberalismus unter die Domäne des ›Öffentlichen‹. In einer Gleichsetzung von ›Öffentlichkeit‹ und ›Politischem‹, die Hannah Arendt herausstellte (vgl. Arendt 1972: 33-97), werden der als ›öffentlich‹ aufgefassten Ökonomie nun paradoxerweise Eigenschaften der griechischen Polis zugeschrieben: Freiheit aller Teilnehmer, Chancengleichheit, horizontale Austauschbarkeit.

Einen Ausweg aus dieser in das Oxymoron ›politische Ökonomie‹ mündenden Aporie, könnte über jenes Modell führen, welche das Bildproblem stets ökonomisch dachte: das Modell, das man gewöhnlich unter ›politischer Theologie‹ versteht und von nun an besser als ›ökonomische Theologie‹ bezeichnen sollte. Vom *Bildmanager* über *Datenbanken* und *Medienverteiler* bis zum kulturellen *Bildhaushalt* – das Zeitalter der Massenmedien ist von der byzantinischen Ära, zumindest in ihren Metaphern, nicht sonderlich weit entfernt. Kein Souverän ferner, ›Kaiser und Papst in einem‹, der eigenmächtig Bildregie zu führen vermöge, ebenso wenig aber ein Markt frei zirkulierender und verfügbarer Sichtbarkeiten. Die Medienökonomie steht unter dem Imperativ weitest möglicher Verteilung und ausdifferenzierter Kapillarpenetration bei gleichzeitiger maximaler Beibehaltung des Monopols. Aus dem frühmodernen Problem der *Produktion* wird in Zeiten der Tertiärökonomie ein Problem der *Verwaltung*.

Das Beispiel des zweiten Irakkriegs zeigt die Spannung zwischen dem Imperativ der sichtbaren Verwertung der Kriegshandlungen und der Gefahr der Berichterstattung durch unabhängige Medien. Beschränkten sich die Bilder 1991 auf Übertragungen von indexikalischen Minimalsichtbarkeiten (Lichtschlieren vor dem grünen Nachthimmel der Infrarotkameras), sollten beim zweiten Irakkrieg die Bilder in Echtzeit in alle alliierten Haushalte versendet werden. Die technischen Standards waren mittlerweile so fortgeschritten, dass nicht mehr das praktische Herstellen jener Aufnahmen auf dem Spiel stand, sondern das Eindämmen abträglicher Bilder und die Kontrolle des Videoflusses. Allein vom Verteidigungsministerium eigens zuvor ausgebildete *embedded reporters*, dem Korps buchstäblich einverleibt, waren zu Mitschnitten befugt, welche wiederum ausnahmslos durch die Selektion einer eigens eingerichteten Agentur gefiltert wurden. Die verteilende *dispensatio* ist gewährleistet, die ›Ökonomimesis‹ (Derrida) bedient. Nur bis zu dem Zeitpunkt allerdings, wo die Folterbilder aus Abu Ghraib auf dem Markt auftauchen. Der amerikanische Stab hatte außer Acht gelassen, dass die Bildproduktion selbst nicht allein *embedded reporters* vorbehalten, dass nunmehr jeder Soldat Visualitäten hervorzubringen imstande war. So lässt Verteidigungsminister Donald Rumsfeld am 12. Mai 2004 per Dekret jegliche Photo- oder Filmaufnahme in Gefängnissen auf Kriegsterritorium verbieten. Man wird diese Geste nicht anders

verstehen können als das hoffnungslose Unterfangen, aus der Epoche der Bildökonomie in die Ära des theologischen Bilderverbots zurückzufinden. »Es kann hier jedoch, Verehrter,« hatte Patriarch Nikephoros seinem bilderfeindlichen Kontrahenten vorgehalten »nicht um Theologie gehen, in der von Abbildung und Ähnlichkeit keine Rede sein kann, sondern um Oikonomie, dank derer man das Vorbild und dessen Entfaltung zu sehen vermag« (Migne PG 99: 353B). Trotz oder besser wegen einiger Bestrebungen, die Bilder in das Regime des Buchstäblichen rückzuführen, beweist der Irakkrieg daher ganz wie der byzantinische Ikonoklasmus, dass im ökonomischen Regime jede bildliche Ausgestaltung mit der jeweiligen Situation zu *rechnen* und mit Gegenkräften stets zu *zählen* hat.

Literatur

Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung*. Begründet von Ernst Grumach und herausgegeben von Hellmut Flashar. Berlin: Akademie 1956ff.

-Bd. 6: *Nikomachische Ethik*. Übersetzt und kommentiert von Franz Dirlmeier

-Bd. 9: *Politik*. 4 Bde. Übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf

Agamben, Giorgio: *Ausnahmezustand*. Homo sacer II,1. Übersetzt von Ulrich Müller-Schöll. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004

Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1960). München [Piper] 2002

Badiou, Alain: *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*. Paris [PUF] 1997

Bruhn, Matthias & Schneider, Pablo: Fertigbilder. Allegorien des Alltäglichen. In: *kritische berichte*, 2, Juni 1998, S. 32-43

Bruhn, Matthias: *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit*. Weimar [VDG] 2003

Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. München [Hanser] 1998

Migne, Jacques-Paul: *Patrologia Cursus completus, Series graeca* [PG] und *Series latina* [PL], Paris [Garnier] 1844ff.

Mondzain, Marie-José: *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris [Seuil] 1996

Mondzain, Marie-José: Oikonomia. In: *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Herausgegeben von Barbara Cassin. Paris [Seuil-Robert] 2004, S. 872-876

Richarz, Irmintraut: *Oikos, Haus und Haushalt*. Ursprung und Geschichte der

Haushaltsökonomik. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1991

Schlosser, Johann Georg: *Aristoteles. Politik und Fragment der Oeconomik*. I (ins Deutsche übertragen und mit einem Kommentar versehen). 3 Bde. Lübeck / Leipzig [Bohn] 1798

Thurn, Hans: *Oikonomia von der frühbyzantinischen Zeit bis zum Bilderstreit. Semasiologische Untersuchung einer Wortfamilie*. Dissertation [LMU München] 1961

Victor, Ulrich: *Aristoteles Oikonomikos. Das erste Buch der Ökonomik-Handschriften, Text, Übersetzung und Kommentar- und seine Beziehungen zur Ökonomikliteratur*. Königstein [Hain] 1983

Vogl, Joseph: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, München [sequenzia] 2002.

Silvia Seja

Das Bild als Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe »Bild« und »Handlung«

Abstract

Pictures can on the one hand be defined in terms of functions or, on the other hand, described in terms of properties. Defining pictures functionally means assuming that pictures cannot exist independently of functions attributable to them. Linked with this is a principle of semantic actions that can be called ›pictorial acts‹ and that are determined conceptually. Describing pictures phenomenologically presupposes that pictures exist independently of functions attributable to them. Against the background of this concept of a picture, one may hypothesise that ›presentational acts‹ can be carried out with pictures being visible but without being conceptually determined.

Bilder lassen sich einerseits hinsichtlich ihrer Funktionen definieren, andererseits hinsichtlich ihrer Eigenschaften beschreiben. Werden Bilder funktional definiert, bedeutet dies, anzunehmen, dass Bilder nicht unabhängig von zuschreibbaren Funktionen existieren können. Hiermit verbindet sich ein Prinzip semantischer Handlungen, die als ›Bildakte‹ bezeichnet werden und auf einer Begriffsbestimmung beruhen. Werden Bilder phänomenologisch beschrieben, wird vorausgesetzt, dass Bilder unabhängig von zuschreibbaren Funktionen existieren. Vor dem Hintergrund dieses Bildbegriffes lässt sich die These vertreten, dass ›präsentative Handlungen‹ mit Bildern vollziehbar sind, zu welchen Bildern gesehen, nicht aber begrifflich bestimmt werden.

1 Einleitung

Manchmal beschreiben wir ein Bild einfach mit den Worten *Das Bild handelt von diesem oder jenem Gegenstand*. Doch was bedeuten die Ausdrücke ›Bild‹ und ›handeln von etwas‹ in dem Satz? Um diese Frage zu beantworten, bietet sich die phänomenologische Terminologie von Edmund Husserl an: Bei Husserl wird der Bildbegriff durch die Aspekte materieller Träger, Bildobjekt sowie Bildsubjekt definiert. Auf welchen der Begriffsaspekte Husserls bezieht sich der Ausdruck ›Bild‹ aber in diesem Falle? Und inwiefern spielt ein Handlungsbegriff eine Rolle? Die generelle Frage, ob sich Bilder mit Handlungsmöglichkeiten verbinden lassen, ist in der Bildphilosophie ausgesprochen aktuell. Ein Argument lautet, Bilder ließen sich nicht-essentialistisch durch die Angabe von Handlungsmöglichkeiten definieren. Bilder würden demzufolge nicht aufgrund von intrinsischen Eigenschaften, sondern aufgrund von Funktionen bestimmt: Es geht um einen funktionalistischen Begriff des Bildes. Damit wird postuliert, dass ein Gegenstand nicht von sich aus, sondern einzig und allein aufgrund von Funktionen Bild ist. Einen systematischen Ausgangspunkt für die Entwicklung eines funktionalistischen Bildbegriffes liefert die Sprechakttheorie von John Langshaw Austin und John Rogers Searle. Auf sie geht die Erkenntnis zurück, dass Sprache und Handlung miteinander verbunden sind, indem Sprache in Form von ›Sprechakten‹ realisiert wird. Mit den Worten von Searle: »Die Grundeinheit der sprachlichen Kommunikation ist nicht wie allgemein angenommen wurde, das Symbol, das Wort oder der Satz, oder auch das Symbol-, Wort- oder Satzzeichen, sondern die Produktion oder Hervorbringung des Symbols oder Wortes oder Satzes im Vollzug des Sprechaktes.« (Searle 1969: 30)

Die Frage nach dem Zusammenhang der Begriffe ›Bild‹ und ›Handlung‹ lässt sich allerdings, so die Hypothese, auf mindestens zwei Wegen beantworten: über Funktionen oder über Eigenschaften. Einerseits würde angenommen, dass die Bildfunktion durch den Vollzug von ›Bildakten‹ realisiert wird. Andererseits lieferten konkrete Eigenschaften von Bildern eine Basis für ›präsentative Handlungen‹ mit Bildern.¹ Bildakte unterscheiden sich von präsentativen Handlungen dahingehend, dass Bilder durch den Vollzug von Bildakten unweigerlich begrifflich bestimmt werden. Bildakte könnten als ›semantische Handlungen‹ im Sinne der Sprechakttheorie Searles charakterisiert werden, die sich in einer Konstitution von Bedeutung (*meaning*) manifestieren. Demgegenüber wären präsentative Handlungen mit Bildern Handlungen, in denen Bilder – unabhängig von der Frage, wie dies kommt – als Bilder oder – gleichbedeutend – als Präsentationen existieren und aus eben diesem Grunde instrumentell zu bestimmten Handlungszwecken verwendet werden können. Doch was genau hat man sich unter einer ›Präsentation‹ vorzustellen? Der Gedanke, dass ein Bild als Präsentation existiert, ist – negativ gesprochen – nicht mit dem Gedanken identisch, dass es als Präsentation verwendet werden kann. Der Bildstatus hängt für einen eigenschaftsorientierten Bildbegriff nicht von Verwendungen oder Funktionen ab. Ein Bild wäre vielmehr dann und nur dann als Präsentation zu bezeichnen, wenn es die Eigenschaft hat, einen besonderen Gegenstand – ein immaterielles Bildobjekt – zu präsentieren. Das heißt: Sobald von präsentativen Handlungen mit Bildern die Rede ist, bezieht sich das Attribut ›präsentativ‹ auf (präsentative) Eigenschaften

1 Der Begriff »präsentativ« (*presentational*) ist der Philosophie von Susanne Katherina Langer entlehnt. Er wird bei Langer als Synonym zu »nichtdiskursiv« – hier ausschließlich im Sinne von »nichtsprachlich« – verwendet. »Präsentative Formen« (*presentational forms*) seien von »diskursiven Formen« (*discursive forms*) der Darstellung zu differenzieren. (Vgl. Susanne Katherina Langer: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (1942), Cambridge/London: Harvard University Press, 1970, insbes. S. 79-102).

von Bildern. Man hat es hierbei mit einem Bildbegriff zu tun, der sich auf eine Beschreibung der Eigenschaften von Bildern spezialisiert. Deshalb ließe sich behaupten: Das Bild ist – oder existiert als – eine Präsentation und ist zu präsentativen Handlungen brauchbar. Allerdings stellt sich die Frage, was dies für Handlungen seien. Eine mögliche Antwort wäre: Präsentative Handlungen lassen sich in Form von Probehandlungen durchführen, und digitale Bilder eignen sich besonders zu dem Vollzug solcher Handlungen. Will man diese Antwort begründen, gilt es zu untersuchen, inwiefern die Zeichenfunktion von Bildern kontingent ist, also nicht nur anders ausfallen, sondern ganz wegfallen kann.

2 Bildfunktionen und Bildakte

Das Argument, Bilder ließen sich aufgrund von Funktionen definieren, läuft auf folgenden Bildbegriff hinaus: Bilder werden einer besonderen Klasse von Zeichen, der Klasse der nicht-sprachlichen Zeichen zugeordnet. In der Bildtheorie von Nelson Goodman ist der Bildbegriff mit einer Repräsentationsfunktion verknüpft. Goodman expliziert die Repräsentationsfunktion als Bezugnahmeverhältnis zwischen Gegenständen: »Ein Bild, das einen Gegenstand repräsentiert [...], nimmt auf ihn Bezug und, genauer noch: denotiert ihn.« (Goodman 1968: 17) Hieran lässt sich der systematische Gedanke anschließen, dass über Bilder sinnvoll nur insofern gesprochen werden kann, als Bilder als Repräsentationen fungieren, und diese Repräsentationsfunktion wird durch eine semantische Handlung – einen Bildakt – realisiert.

In der Tat wendet Sören Kjörup die Prämissen Goodmans in seinem Aufsatz *George Inness and the Battle of Hastings, or Doing Things with Pictures* (1974) auf Bilder an. Er argumentiert, man könne analog zu Sprechakten so genannte ›piktoriale illokutionäre Akte‹ (*pictorial illocutionary acts*) – kurz Bildakte – vollziehen (vgl. Kjörup 1974: 222f.). Der Begriff ›illokutionär‹ entstammt John Austins *Vorlesungen zur Theorie der Sprechakte* (*How to Do Things with Words*, 1962) und wird in Searles Schriften bedeutungstheoretisch weiterentwickelt. Er bezeichnet die kommunikative Funktion oder – wie Austin mit einer Metapher von Gottlob Frege sagt – kommunikative ›Kraft‹ (force) eines sprachlichen Ausdrucks: Ein Befehl wird erteilt, indem die illokutionäre Formel *Hiermit befehle ich* geäußert wird. Der sprachliche Ausdruck fungiert folglich als Befehl, weil er die Kraft übernimmt, als Befehl zu fungieren. Daher ist der Sprechakt eine Handlung – um auch hier die Worte Austins wiederzugeben –, indem etwas gesagt wird (*in saying*), das heißt: Er ist ein ›illokutionärer Akt‹ (*illocutionary act*). Diese für Sprechakte charakteristische ›Indem-Verbindung‹ würde im Falle eines Bildaktes darin bestehen, dass die Herstellung wie auch Betrachtung von Bildern eine Handlung ist, indem ein Gegenstand die Funktion zugewiesen bekommt, einen anderen Gegenstand bildhaft zu repräsentieren. Der Bildträger hat sozusagen kraft des dargestellten Sujets die illokutionäre Kraft des bildhaften Repräsentierens. Wie ein sprachlicher Ausdruck fungiert auch der Bildträger somit als eine Art Bedeutungsträger. Diese illokutionäre Bildfunktion bezeichnet Klaus Sachs-Hombach in seiner Studie *Das Bild als kommunikatives Medium* (2003) als derart grundlegend, dass man Bilder mit Prädikaten vergleichen könne. Folgendes Argument wird dafür entfaltet: Genau so, wie die Prädikationsfunktion sprachlicher Ausdrücke in der Prädikatenlogik mit einer semantischen Charakterisierungshandlung verbunden ist, fungiert ein Bild wie ein Prädikat, weil es sprachanalog die illokutionäre Funktion übernimmt, einen Gegenstand als

»so-und-so-aussehenden« zu charakterisieren (vgl. Sachs-Hombach 2003: 166 sowie 2001: 72f.). Mit diesem Argument verdeutlicht sich, dass ein Bildakt, bei dem Bilder wie Prädikate fungieren, den Status einer semantischen Handlung besitzt.

Soll ein Bild wie ein Prädikat fungieren, muss ihm ein Inhalt zugeschrieben werden. Diese Zuschreibung kann man sich als semantische Handlung denken, in deren Vollzug ein Begriff bestimmt wird, unter den das Bild angesichts des dargestellten Inhaltes zu subsumieren ist: »Bilder sind Veranschaulichungen von Begriffen, weil der Inhalt (zumindest) von Abbildungen notwendig auf einen bestimmten Begriff des So-und-so-Aussehens bezogen wird und sich nur relativ zu diesem Begriff konkretisiert.« (vgl. Sachs-Hombach 2003: 172) Diese Begriffsbestimmung ist ein Bildakt, der mit einer Inhaltzuschreibung verknüpft ist, wie sich an einem Beispiel illustrieren lässt: Um jemandem den Begriff ›Hund‹ zu erklären, wäre es möglich, ein Bild aus einem Biologielexikon zur Hand nehmen, in dem ein x-beliebiger Hund dargestellt ist. Das Bild hätte die Funktion eines Prädikatsausdruckes, der – nach Frege – einen Begriff ›bedeutet‹. Man würde dem Bild den Begriff ›Hund‹ bei der Betrachtung deshalb zuschreiben, weil Formen und Farben buchstäblich ›so-und-so‹ aussehen. Der Inhalt des Bildes ist mit anderen Worten die Darstellung eines Hundes, und somit lässt sich das Bild unter den Begriff ›Hund‹ subsumieren. Mithin wäre die prädikative Bildfunktion angemessen in den Konditionalsatz übersetzbar »Das Bild handelt von dem Begriff ›Hund‹, denn es sieht ›so-und-so aus‹«. Man könnte die Formen und Farben des Bildträgers, so der Gedanke, auch kaum anders als durch begriffliche Bestimmung sehen: Das Sehen des Hunde-Bildes ist gewissermaßen automatisch an eine Begriffsbestimmung gebunden, und diese Begriffsbestimmung ist ein Bildakt, eine semantische Handlung. Hierdurch übernimmt das Bild ganz im Sinne der Sprechakttheorie die illokutionäre Kraft, etwas zu repräsentieren, das ›so-und-so‹ aussieht, da durch es etwas als etwas bestimmt wird. Die prädikative Bildfunktion würde durch den Vollzug eines Bildaktes realisiert, der, wie man mit Günter Abel sagen könnte, »diejenigen grundbegrifflichen und regelbezogenen Bedingungen erfüllt [...], die es uns überhaupt erlauben, von ihm [dem Bild; S. S.] als einem bestimmten Etwas zu sprechen.« (Abel 2004: 98) Ein begrifflich unbestimmtes Bild wäre für eine funktionalistische Bildkonzeption folglich ein hölzernes Eisen.

3 Entlastungseigenschaften von Bildern

Ein Grund für die Möglichkeit instrumenteller Handlungen mit Bildern, die auch unabhängig von Verwendungen existieren, lässt sich darauf zurückführen, dass Bilder Entlastungseigenschaften besitzen. ›Entlastung‹ stellt eine zentrale Kategorie der anthropologischen Philosophie von Arnold Gehlen dar. Sie lässt sich in dessen Anthropologie *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (1940) verorten. Dort entwickelt Gehlen eine Hierarchie von Entlastungseigenschaften, die er aus den menschlichen Leistungen Wahrnehmung, Bewegung und Sprache ableitet (vgl. Gehlen 1940). Doch nicht nur angesichts der Entlastungskategorie, sondern auch angesichts des anthropologischen Begriffes ›Probehandlung² erweist sich Gehlens Philosophie als anschlussfähig an die bildphilosophische Diskussion zum Verhältnis der Begriffe ›Bild‹ und ›Handlung‹.

2 Der Begriff ›Probehandlung‹ wird auf Sigmund Freud zurückgeführt (vgl. Freud 1911: 233).

Systematisch betrachtet ist bei dieser Philosophie von dem folgenden Befund auszugehen: Während in der Anthropologie ein Entlastungs- und ein Handlungsbegriff entfaltet wird, wird in der Ästhetik ein Bildbegriff entworfen. Dieser Bildbegriff findet sich in der Studie *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (vgl. Gehlen 1960). Gehlen erstellt hier eine Typologie des Kunstbildes, die neben ›ideellen‹ und ›realistischen‹ Bildern den Typus des ›abstrakten‹ Bildes umfasst. Ideelle Bilder sind allegorische und symbolische Bilder; realistische Bilder sind gegenständliche Bilder; abstrakte Bilder sind Bilder, die nicht mehr gegenständlich darstellen. In seiner Bildtypologie wendet Gehlen den Entlastungsbegriff auf das abstrakte Bild an: Das abstrakte Bild ist einer Entlastungsinstitution vergleichbar (vgl. das Kapitel *Die Entlastung* in Gehlen 1960: insbesondere 220-226). In dem bekannten Ausspruch »Bilder zeigen mehr, als man mit tausend Worten oder Sätzen sagen kann« wird eine Entlastungseigenschaft von Bildern metaphorisch umschrieben. Der Ausspruch lässt sich im Sinne von Gehlens Bildverständnis deuten. Demnach ist eine Entlastungseigenschaft von Bildern die, von Kausaldeterminierung befreit zu sein.³ Diese Deutung könnte nunmehr mit Hilfe des phänomenologischen Argumentes so plausibel gemacht werden, dass ein kategorischer Unterschied zwischen der Existenzweise von empirischen Gegenständen und von Bildern besteht. Denn während empirische Gegenstände (naturgemäß) kausal determiniert sind, existieren Bilder für eine phänomenologische Konzeption als Bildobjekte oder Präsentationen. Diese eigentümlichen Objekte stehen insofern nicht in Verhältnissen von Ursache und Wirkung, als sie anders als gewöhnliche Wahrnehmungsgegenstände ganz und gar immateriell sind – ein Gedanke, der sich auf den Begriff des abstrakten Bildes anwenden lässt: Man könnte mit ihm verständlich machen, dass eine typische Entlastungseigenschaft abstrakter Bilder darin besteht, einen Bildbetrachter von kausaldeterminierten Erfahrungsketten zu entlasten, »indem sie sie sozusagen kurzschließen« (vgl. Gehlen 1961: 35).

Bei dem abstrakten Bildtypus handelt es sich um ein bemerkenswertes Phänomen der Ästhetik Gehlens, welches als dezidiert asemiotisch charakterisiert wird. Der abstrakte Bildtypus umfasst in der Bildtypologie asemiotische Phänomene, weil ein jedes abstraktes Bild aufgrund einer für es charakteristischen Abstraktion von Gegenständlichkeit eine entlastende »Senkung seiner Symboleistung oder seines Verweisungsgehaltes auf anderes« (vgl. Gehlen 1960: 189) bewirkt. Das heißt, ein abstraktes Bild muss nicht, sondern kann als Zeichen fungieren, oder: die Zeichenfunktion von abstrakten Bildern ist grundsätzlich kontingent. Eine Bedingung für die Betrachtung eines abstrakten Bildes, in dem keine Gegenstände mehr dargestellt sind, besteht, so Gehlen, im Einsatz des Imaginationsvermögens. Ein abstraktes Bild muss mit Hilfe der Imagination gesehen werden, denn es richtet sich, wie Gehlen den Kunsthistoriker Herbert Read zitiert, an eine »nichtbegriffliche, imaginative Vernunft« (vgl. Gehlen 1960: 126). Die Besonderheit des abstrakten Bildtypus ist es, Phänomene zu umfassen, die aufgrund ihrer Eigenschaften der Entlastung des Menschen dienen. Man kann ein abstraktes Bild geradezu als ein Phänomen beschreiben, das in einem zweifachen Sinne den Einsatz der Imagination provoziert und dadurch eine Entlastung des Menschen bewirkt: In seiner Abstraktion von Gegenständlichkeit bedarf es der Imagination nicht nur, um gesehen zu werden, sondern es existiert zugleich auch als ein Produkt der Imagination. Vor dem Hintergrund dieses Spezifikums lässt sich die Aktualität der ästhetischen Konzeption

3 Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen: Auch wenn Sprechakte keine Handlungen sind, die sich durch Folgen (oder Zwecke) definieren lassen, würde ein Sprechakttheoretiker nicht behaupten, daß sprachliche Ausdrücke die Eigenschaft haben, kausal indeterminiert zu sein.

Gehlens auf den Punkt bringen: Obwohl dessen Bildtypologie die Klasse der digitalen Bilder nicht mit umfasst, könnten diese dem abstrakten Bildtypus zugeordnet werden. Für diesen Gedankenschritt muss auf eine Gemeinsamkeit zwischen abstrakten und digitalen Bildern hingewiesen werden: Auch die Betrachtung eines digitalen Bildes beruht auf Imagination.

4 Probehandlungen mit Bildern

Das digitale Bild lässt sich mit der Möglichkeit verbinden, ein Bildobjekt vermittels eines Computerbildschirmes frei manipulieren zu können. Es handelt sich um eine instrumentelle Handlung, bei der das freie Spiel der Imagination – um mit Immanuel Kant zu sprechen – zu seinem vollen Recht käme. Mit einem digitalen Bild wäre es möglich, Handlungen durchzuführen, zu welchen dieses als Präsentation existiert, nicht jedoch als Zeichen fungiert (vgl. hierzu Wiesing 2000: 10-29; zum digitalen Bild insbesondere 2000: 24 ff.).

Einen argumentativen Zugang zu präsentativen Handlungen liefert der Begriff ›Probehandlung‹. Dieser Begriff findet sich in Gehlens Anthropologie und lässt sich sinnvoll auf seine ästhetische Konzeption übertragen. Die Probehandlung ist demgemäß eine Handlung, welche eine Entlastung für den Menschen ermöglicht, weil sie nicht in der physischen Wirklichkeit stattfindet. Sie zeichnet sich durch mindestens zwei Eigenschaften aus: Die Probehandlung ist erstens faktisch folgenlos, so dass ein Handelnder bei einer Handlung, die ausschließlich im Modus des Möglichen stattfindet, von tatsächlichen Konsequenzen entbunden wäre. Die Probehandlung ist zweitens – wie ein Film – von dem Handelnden beliebig wiederholbar; sie wird ohne zeitlichen Index vollzogen. Es hat also den Anschein, als wäre ein digitales Bild zu dem Vollzug von Probehandlungen geradezu prädestiniert. Es könnte zu einer probeweise durchgeführten Handlung verwendet werden, die in einer virtuellen Realität – eben im Modus des Möglichen – stattfindet.

Ein einfaches Beispiel veranschaulicht diesen Vorschlag: Vermittels eines Computerbildschirmes kann sich ein Internetnutzer virtuell von einem Fremdenführer zu einer Besichtigungstour durch den Dom von Siena führen lassen. Er vollzöge auf diese Weise eine Probehandlung mit einem Bildobjekt, bei der er selbst bestimmt, welche Ecken und Winkel des Bauwerkes er sich anschauen möchte. Diese Handlung wäre mit einer Entlastung des Betrachters verbunden, die nicht nur darin besteht, dass er den Dom von Siena virtuell besichtigt. Vielmehr ist es für den Betrachter entlastend, ein begrifflich unbestimmtes Bildobjekt sehen zu können, das er instrumentell verwenden kann. Probehandlungen mit einem Bildobjekt, wie einem digitalen Bild, sind eben nicht an die Bedingung einer Begriffsbestimmung geknüpft.

5 Begriffliche Unbestimmtheit

Die virtuelle Probehandlung mit einem digitalen Bild könnte als ein phänomenologisches Experiment charakterisiert werden, das mit einem begrifflich unbestimmten Bildobjekt vollzogen würde. Das Bildobjekt zeichnet sich nach Edmund Husserl – und hier gilt es auf eine wesentliche Differenz

gegenüber dem funktionalistischen Bildverständnis hinzuweisen – durch die Besonderheit aus, unabhängig von einer Subsumption unter Begriffe als Präsentation zu existieren: Es zeichnet sich durch »Unbestimmtheiten« (Husserl 1904/05: 31) aus.⁴ Mit dem Wort ›Unbestimmtheiten‹ wird in negativer Form ausgesagt, dass für die Betrachtung eines Bildobjektes nicht festgelegt ist, welche Prädikate auf es zutreffen oder unter welchen Begriff es subsumiert werden kann, und zwar aus einem einfachen Grunde: Ein Bildobjekt wird gesehen, nicht begrifflich bestimmt. Die begriffliche Unbestimmtheit ist prinzipieller Natur; sie liegt dahingehend vor, dass das Bildobjekt »noch nicht in dem Sinne bestimmt [ist], daß eine bestimmte Prädikation vorgenommen wäre. Es ist [...] bloße Bestimmbarkeit [...] gedacht.« (Majetschak 1989: 280)

Für das Bildobjekt ist also eine Bestimmbarkeit charakteristisch, die bei einer Begriffsbestimmung bereits als Möglichkeit vorauszusetzen wäre. Deshalb muss man die begriffliche Unbestimmtheit des Bildobjektes unbedingt von einer semantischen Unbestimmtheit unterscheiden, die sich ausschließlich auf das zuschreibbare Sujet bezieht. Semantische Unbestimmtheit ist nichts weiter als semantische Vieldeutigkeit, welche begriffliche Bestimmtheit impliziert. Wenn man sagt, ein Bild sei semantisch unbestimmt oder vieldeutig, dann meint man mit dieser Äußerung, das Bild lasse sich inhaltlich mehrfach interpretieren. Dies ist überaus plausibel, scheinen doch unterschiedliche Bildbetrachter zumeist auch unterschiedliche Interpretationen von Bildern vorzunehmen: Bilder sind inhaltlich nun einmal kaum auf eine Interpretation festlegbar. Das Argument der semantischen Vieldeutigkeit von Bildern gründet allerdings in einem Begrifflichkeitsargument, aus welchem resultiert, inwiefern die Ausdrücke ›sprachlich‹ und ›begrifflich‹ unterschiedliche Bedeutungen haben: Während Begriffe nicht notwendig sprachlich sein müssen, ist Sprache notwendigerweise begrifflich. Übertragen auf Bilder hieße dies: Wäre ein Bild nicht schon begrifflich bestimmt, wäre die Rede von dessen semantischer Vieldeutigkeit sinnlos.

Bei einem Bildobjekt scheinen die Dinge anders als bei Gegenständen zu liegen, die über Funktionen definiert werden: Das Bildobjekt ist begrifflich unbestimmt und dennoch – um mit einer tautologischen Formulierung von Gerhard Gamm zu sprechen – »nicht nichts« (Gamm 1994: 262). Die Pointe dieser Formulierung liegt darin, dass das Bildobjekt als Präsentation existiert, nur ist dessen Existenzmodus von demjenigen natürlicher, kausal determinierter Gegenstände grundverschieden. Und vor diesem Hintergrund lässt sich der Bogen zur eingangs gestellten Frage schließen: Worauf richten sich die Ausdrücke ›Bild‹ und ›handeln von etwas‹ in dem Satz? Sie richten sich, so müsste eine funktionalistische Bildphilosophie schlussfolgern, auf das Sujet, das einem Bild inhaltlich zugeschrieben werden kann. Dieser Schlussfolgerung läge die Vermutung zugrunde, durch den Vollzug von Bildakten werde eine prädikative Bestimmung des *Bildträgers* mit Formen und Farben geleistet. Demgegenüber fungiert für die Phänomenologie ein begrifflich unbestimmtes Bildobjekt als ›Träger‹ einer eventuellen begrifflichen Bestimmung (vgl. Wiesing: 2005). Wird aber ein Bildobjekt gesehen – und nicht begrifflich bestimmt –, ließen sich mit ihm präsentative Handlungen durchführen, für welche die prädikative Funktion eine Möglichkeit, aber keine Notwendigkeit darstellt. Diese Handlungen könnten paradigmatisch in Form von Probehandlungen mit einem digitalen Bild vollzogen werden. Denn eine Besonderheit digitaler Bilder scheint darin zu liegen, gleichsam einen – wie Gehlen an anderer Stelle zutreffend sagt – »außerbegrifflichen Kontakt [...] mit der Wirklichkeit« (Gehlen 1960: 9) zu ermöglichen.

4 Vgl. zur Geschichte und Systematik des Unbestimmtheitsbegriffes Gamm 1994, zu Husserl insbesondere 100 - 113.

Literatur

Abel, Günter: *Zeichen der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 2004

Austin, John Langshaw: *How to Do Things with Words* (1962). Deutsch: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart [Reclam] 2002

Freud, Sigmund: Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens (1911). In: Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Achter Band: Werke aus den Jahren 1909-1913*. Frankfurt am Main [Fischer] 1990, S. 230-238

Gamm, Gerhard: *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang aus der Moderne*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1994

Gehlen, Arnold: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt (1940). In: Gehlen, Arnold : *Gesamtausgabe, Band 3*. Hrsg. v. Karl-Siegbert Rehberg. Frankfurt am Main [Klostermann] 1993

Gehlen, Arnold: Vom Wesen der Erfahrung (1936). In: Gehlen, Arnold: *Anthropologische Forschung*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 1961, S. 26-43

Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1960). Frankfurt am Main [Klostermann] 1986

Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (1968). Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1995

Husserl, Edmund: Phantasie und Bildbewußtsein (1904/05). In: Husserliana, Band XXIII: *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß* (1989-1925). Hrsg. von Eduard Marbach. Dordrecht / Boston / London [Kluwer Academic Publishers] 1980, S. 1-108

Kjørup, Søren: George Inness and The Battle at Hastings, or Doing Things with Pictures. In: *The Monist*, 58, 1974, S. 216-235

Langer, Susanne Katherina: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (1942), Cambridge / London [Harvard University Press] 1970

Majetschak, Stefan: Welt als Begriff und Welt als Kunst. Zur Einschätzung der theoretischen Leistungsfähigkeit des Ästhetischen bei Kant und Conrad Fiedler. In: *Philosophisches Jahrbuch*, 96, 1989, S. 276-293

Sachs-Hombach, Klaus: Bild und Prädikation. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Köln [Herbert von Halem Verlag, ursprünglich Scriptum] 2001, S. 55-76

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

Searle, John Rogers: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay* (1969), Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1971

Wiesing, Lambert: Verstärker der Imagination. In: Wiesing, Lambert: *Phänomene im Bild*. München [Fink Verlag] 2000, S. 10-29

Wiesing, Lambert: Wenn Bilder Zeichen sind: das Bildobjekt als Signifikant. In: Wiesing, Lambert: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 2005, S. 37-80

Helge Meyer

Die Kunst des Handelns und des Leidens – Schmerz als Bild in der Performance Art

Abstract

Feeling pain is a personal physical experience, but according to Elaine Scarry, hearing about pain can be treated as synonymous with doubt. The experience of physical pain itself cannot be communicated to the outside world. Although the wounds as signs of pain are visible to the observer, they cannot convey the phenomenon, the sensation of pain, per se. In this thesis I will claim that by using performance as an art form it is possible to develop images of pain, both physical and psychological, and to communicate these images to an observer. Physical pain is often not only accepted as part of a performance but an integral, challenging component of it. Painful actions are used to produce images as well as to induce borderline states of ecstasy in the performers and to some degree in the audience. Christian Keysers' mirror cell theory claims that there are areas of the brain that can trigger empathy when painful, gruesome images are observed. According to Keysers, the observer's empathic feelings directly match those of the physical victim. In my work I investigate different artistic approaches that deal with images of pain such as temporally long performances (Alastair MacLennan, Marina Abramovic, et al.) as well as short and sharp images of self-inflicted wounds (Jamie McMurry, Zbigniew Warpechowski, et al.). By analyzing the images produced by these performers and by connecting their works to theories from diverse fields such as philosophy, psychology, and medicine, I will back up my main thesis: The immediate production of images in front of a live audience enables performance art to generate a believable representation of physical and emotional pain.

Schmerz zu haben ist eine körperlich empfundene Gewissheit, von Schmerz zu hören kann jedoch, nach Aussagen von Elaine Scarry, als Synonym für Zweifel schlechthin gelten. Die Empfindung von körperlichem Schmerz ist prinzipiell nicht nach außen zu vermitteln. Einzig die Zeichen des Schmerzes, die Wunden, sind als Bild wahrnehmbar, sagen aber nichts über das Phänomen der Schmerzempfindung aus. In meinem Dissertationsvorhaben gehe ich jedoch von der These aus, dass die Kunstform der Performance imstande ist, Bilder für Schmerz (sei er physisch oder psychisch) zu entwickeln und diese einem Betrachter »nahe« zu bringen. Der körperliche Schmerz wird in vielen Performances nicht nur in Kauf genommen, sondern regelrecht herausgefordert. Die Verwendung von schmerzhaften Handlungen dient hier zur Produktion eines Bildes, aber auch zur Herstellung von ekstatischen Grenzzuständen bei den Performern und teilweise auch beim anwesenden Publikum. Der Hirnforscher Christian Keysers geht in seiner »Spiegelzellen - Theorie« davon aus, dass es Hirnareale gibt, die Mitgefühl beim Betrachten eines schmerzvollen Bildes auslösen können. Nach Keysers sind die ausgelösten Gefühle beim Betrachter exakt dieselben wie beim tatsächlich körperlich empfindenden »Opfer«. Meine Arbeit untersucht die verschiedenen Herangehensweisen einzelner Künstler unter dem Aspekt des »Schmerz-Bildes«. Hierbei spielen Performances von langer Dauer (wie bei Alastair MacLennan, Marina Abramovic etc.) ebenso eine Rolle wie kurze, präzise Bilder von körperlicher Selbstverletzung (wie bei Jamie McMurry, Zbigniew Warpechowski etc.). Durch Analysen der produzierten Bilder der Performer und Verknüpfungen dieser Arbeiten mit Theorien aus den unterschiedlichsten Disziplinen (Philosophie, Psychologie und Medizin), erhoffe ich mir eine Unterstützung meiner Grundthese: Performance Art ist dank ihrer unmittelbaren Bildproduktion vor einem live anwesenden Publikum imstande, eine nachvollziehbare Darstellung von körperlichem und seelischem Schmerz zu liefern.

1 Schmerz – ein menschliches Phänomen

»Schmerz (...) ist ein unangenehmes Sinnes- und Gefühlserlebnis, das mit aktueller oder potentieller Gewebeschädigung verknüpft ist oder mit Begriffen einer solchen Schädigung beschrieben wird.« (Hildebrandt & Pflingsten 1993: 83) Schmerz ist eine zentrale Empfindung des Menschen. Als Warnsignal zeigt er im akuten Auftreten Verletzungen und Störungen des Körpers an und ist somit sinnvoll. Er weist auf die Notwendigkeit eines Schonverhaltens für den Organismus hin. Friedrich Strian bezeichnet ihn in seinem Buch *Schmerz: Ursachen-Symptome-Therapien* als »spezielle Wahrnehmung bei Bedrohungen der Integrität des Organismus.« (Strian 1996: 7)

Die Möglichkeit, Schmerz empfinden zu können, ist wichtig für uns als Menschen. Es ist eine essenzielle Emotion. Auch die kleinste Erfahrung von Schmerz ist hilfreich, um unser Verhalten zu korrigieren oder uns ein Warnsignal zu senden. Ohne diese Signale würden wir nicht realisieren, wann unsere Körper verletzt werden. Somit könnte die kleinste unbemerkte Wunde durch Entzündungen zu einem ernsthaften Gesundheitsproblem werden. Personen, die unter Schmerzunfähigkeit leiden, leben in steter Gefahr. In ihrer Kindheit ist ihnen ein unbeschwertes Spiel verwehrt, da die Gefahr, sich ernsthaft zu verletzen, ohne die Folgen abwägen zu können, stets präsent ist. Es existiert keine Angst vor Verletzungen, kein Gefühl für Situationen, die schmerzhaft enden könnten. Schmerz kann somit als hilfreich beschrieben werden und ohne Zweifel als eine Charakterisierung von Menschsein.

Schmerz ist das Resultat biochemischer Prozesse. Die Sensation beginnt in Zellen, Nozizeptoren genannt, welche auf Verletzungen reagieren, indem sie elektronische Nachrichten an eine Region im Rückenmark senden. Hier, in dieser ›Einfahrt‹ des Schmerzes senden Neurotransmitter und andere Chemikalien ein Signal an das Gehirn – das unmittelbare Empfinden einer schmerzhaften Sensation. Das Gehirn interpretiert die Nachricht und reagiert mit der Entsendung einer Armee von Schmerzkillern wie Endorphinen und anderen Chemikalien, um den Schmerz niederzuringen. Wie diese Spieler interagieren, hängt von einer Vielzahl von Faktoren ab: Unter anderem davon, wie ernst der Schmerz ist oder ob eine akute Bedrohung besteht. Selbst die persönliche Gemütslage ist hier ein entscheidender Faktor. Befindet man sich in einer akuten Gefahrensituation oder in einem professionellen sportlichen Wettkampf, wird das Gehirn höhere Mengen an Schmerzkillern aussenden, um die Beschwerden zu dämpfen, so dass man aus der Gefahrenzone gelangt oder genügend Leistung erbringen kann, um zu gewinnen.

Schmerz ist nicht nur eine Irritation, die auf verschiedenen Wegen innerhalb des Körpers auf neuronaler Basis versandt wird, sondern eine komplexe Emotion, deren Charakter nicht nur auf der Intensität der Irritation basiert, sondern auch auf der Situation, in welcher Schmerz empfunden wird. Am wichtigsten ist die affektive und emotionale Situation des Individuums. Schmerz als körperliche Irritation ist das Gleiche wie Schönheit als visueller Stimulus: beides sind individuelle Erfahrungen.

Ich bin sicher, dass diese Sichtweise auf Schmerz ebenso eine starke Rolle in Bezug auf die Verwendung von schmerzvollen Bildern in der Performance spielt. Das folgende Zitat von Albert Einstein erscheint mir in diesem Zusammenhang bedenkenswert: »Alles, was von den Menschen getan und erdacht wird, gilt der Befriedigung gefühlter Bedürfnisse, sowie der Stillung von Schmerzen.« (zitiert nach Pöppel 1993: 9) Die Stillung von Schmerzen wird hier als ein Grundanliegen menschlichen Handelns beschrieben. Warum setzen sich Künstler also freiwillig dieser Belastung aus?

Neben der geschilderten physiologischen Komponente des Schmerzes steht für meine Arbeit der weitaus kompliziertere Aspekt der emotionalen und kognitiven Bedeutung von Schmerzwahrnehmung und Schmerzerleiden im Vordergrund. Elaine Scarry bezeichnet den Schmerz in ihrem Buch *Der Körper im Schmerz* als Paradoxon zwischen Gewissheit und Zweifel: »Für einen Menschen, der Schmerzen hat, ist der Schmerz fraglos und unbestreitbar gegenwärtig, so daß man sagen kann, ›Schmerzen zu haben‹ sei das plausibelste Indiz dafür, was es heißt, ›Gewißheit zu haben‹. Für den anderen indes ist dieselbe Erfahrung so schwer faßbar, daß ›von Schmerzen hören‹ als Paradebeispiel für Zweifeln gelten kann. So präsentiert der Schmerz sich uns als etwas Nichtkommunizierbares, das einerseits nicht zu leugnen, andererseits nicht zu beweisen ist.« (Scarry 1992: 12)

Einerseits ist diese Aussage, selbst aus medizinischer Sicht, ein überdenkenswerter Ansatz, andererseits möchte ich jedoch behaupten, dass es möglich ist, bis zu einem gewissen Maß die Auswirkungen beziehungsweise die emotionalen Folgen von Schmerzen zu kommunizieren. Scarry sieht eine, wenn auch unzulängliche, Möglichkeit darin, Schmerz in Sprache zu übersetzen. Beispielsweise in Berichten von Amnesty International, die sich mit den Erlebnissen und dem Leiden von Folteropfern beschäftigen, oder in einigen Texten von Schriftstellern wie Marguerite Duras.

Doch nach ihrer Auffassung ist all dies unzureichend: Der körperliche Schmerz zerstört die Sprache geradezu. »Er versetzt uns in einen Zustand zurück, in dem Laute und Schreie vorherrschen, deren wir uns bedienen, bevor wir sprechen lernten.« (Scarry 1992: 13)

Ich gebe Scarry in gewisser Hinsicht recht: Sprache erscheint unzureichend, um die Erlebnisse und die körperlichen Sensationen zu beschreiben, die Schmerz in einem Menschen auszulösen vermag. Die Verkettung emotionaler Bedrängnis und physisch empfundener Qual scheint zu komplex für ein sprachliches Äquivalent. Die sprachliche Objektivierung gelingt nach Scarrys Auffassung deshalb nicht, weil der Schmerz kein Objekt hat: »Die moderne Philosophie hat uns an den Gedanken gewöhnt, daß unsere Bewußtseinszustände mit Objekten in der äußeren Welt verknüpft sind, daß wir nicht einfach »Gefühle haben«, sondern Gefühle für jemanden oder etwas; [...] Im Unterschied zu allen übrigen inneren Zuständen besitzt der physische Schmerz keinen Referenten. Er ist nicht von oder für etwas. Und gerade weil er kein Objekt hat, widersetzt er sich mehr als jedes andere Phänomen der sprachlichen Objektivierung.« (Scarry 1992: 14)

Doch die Performance Art bewegt sich auf einem Ausdrucksniveau, welches eine Bildsprache benutzt und seine Wurzeln eher im vorsprachlichen Bereich hat oder sich vielmehr abseits und »zwischen« den Worten als Text entwickelt. Die Künstler suchen nicht nach einer Objektivierung. Sie arbeiten mit dem Leib und erschaffen eine eigenständige Realität, eine originäre Bildwelt, welche eventuell auf mimetische Weise zitiert, jedoch nicht gespielt wird. Dies meint, dass die Künstler einen Weg finden, den Leib als Ausdrucksmittel einzusetzen. Denselben Leib, der den Schmerz erträgt, der die schmerzvollen Ereignisse psychisch verarbeitet. Der Leib wird zum Referenten der sichtbar gemachten Attribute des Schmerzempfindens. Dies ist, meiner Meinung nach, der einzige Weg, die Schmerzempfindung eines leidenden Menschen in den Bereich des Sichtbaren zu bringen (vgl. Scarry 1992: 26). Deshalb behauptete ich, dass Schmerz in der Aktionskunst durch Verbildlichung kommuniziert werden kann.

2 Das Bild in der Performance Art

Nach meiner Überzeugung kann die Performance Art als Übersetzungskunst unterschiedlichster Disziplinen angesehen werden, die sie in einer Art Ballung zu anschaulichen kulturellen Phänomenen in Bewegungsbildern zu verdichten imstande ist. Das Werkzeug, mit dem die Performancekunst diese Übersetzung vornimmt, ist der Körper des Performers im Zusammenspiel mit den Komponenten Zeit und Raum.

Durch den Einsatz dieses Werkzeugkomplexes finden die Performer Eingang in die Empfindung des Betrachters und sind in der Lage, kulturell wirksam zu handeln. Nur wenn sich die Zeit des Betrachters mit der Zeit des Performers deckt, wenn die Anwesenheit des Zuschauers als Ko-Präsenz in der Performance gegeben ist, kann es zu der Begegnung kommen, die die Besonderheit des Bildbegriffs in der Performance Art prägt. Empfindung und Wahrnehmung von Zuschauer und Performer geschehen parallel in einer gemeinsamen Erfahrung von Dauer. Die Körperlichkeit der Kunstform spielt eine immense Rolle in ihrer Wahrnehmungsweise: Die Verkörperung einer Bildidee und die Darstellung menschlichen Handelns verweisen immer auf den Leib. Die Begeg-

nung der Körper des Performers mit dem Körper des Zuschauers in geteiltem Raum und geteilter Zeit, macht eine Form der Empathie möglich: Das Wissen um die Verwandtschaft im Besitzen eines Leibes macht die Bilderfahrung zu einer Besonderen. Erst durch den Leib kann es zur Bewusstwerdung von Welt kommen. Hierzu Emmanuel Levinas: »Das Subjekt steht dem Objekt gegenüber, und es ist mit von der Partie; die Leiblichkeit des Bewusstseins an der Welt, die es konstituiert; aber diese Leiblichkeit geschieht in der Empfindung. Die Empfindung ist beschrieben als das, was ›am‹ und ›im‹ Leib empfunden wird, als das, wodurch in aller sinnlichen Erfahrung ›der Leib mit dabei ist‹« (Levinas 1992: 157).

Ohne Leiblichkeit, keine Objekterfahrung! Edmund Husserl beschreibt diese Erfahrungen als »Empfindnisse«. Durch jene wird die Beziehung zum Objekt »verleiblicht«. Den Leib bezeichnet Levinas in Folge allerdings nicht nur als »Lagerstätte und Träger« der Empfindnisse, sondern als »Organ der freien Bewegung, Subjekt und Sitz kinästhetischer Empfindungen« (Levinas 1992: 177). Dadurch erlangt das Subjekt Mobilität. Erst durch den Leib gelingt es dem Subjekt, Realität für sich zu erfahren. Die Wirklichkeit wird in Form von Gesichtspunkten wahrgenommen, die das Subjekt frei einnehmen kann: »Das Subjekt bewegt sich in eben dem Raum, den zu konstituieren es im Begriff ist. Das Subjekt hält sich nicht in der Unbeweglichkeit des Absoluten, wo das idealistische Subjekt seinen Platz hat; es findet sich hineingezogen in Situationen, die sich nicht in Vorstellungen auflösen, die es sich von diesen Situationen machen könnte.« (Levinas 1992: 178)

Das Subjekt handelt mit dem Leib, es erarbeitet sich Situationen und verkörpert diese Handlungen in Bildern. Damit wird dem Menschen als Träger einer Art kulturellen Gedächtnisses eine wichtige Rolle in der Übertragung von Bildern beigemessen. Es ist den technischen Bildmedien nicht gegeben, die in ihnen dargestellten Bilder dynamisch zu verwandeln. Erst die subjektive Umdeutung, das Vergessen oder die Neuinterpretation durch die Einverleibung der Bilder, macht sie zu einem Teil der Kultur. Hier liegt für mich ein wichtiger Aspekt in Bezug auf das Bild in der Performance: Zum einen ist der Performer selbst als Leib in der Aktion und produziert durch seine Arbeit ein Bild, geprägt von seinen subjektiven Vorstellungen. Diese vermitteln sich dem Künstler selbst durch die Empfindnisse, die der Performer in seiner Aktion durchlebt. Er handelt leiblich und erarbeitet sich in der Situation eine bildhafte Darstellung. Da die Performance immer ein Prozess ist, der nicht in letzter Konsequenz geplant werden kann, wird der Performer oftmals hineingezogen in die Situation. Seine Vorstellungen sind nur bis zu einem gewissen Grad erfüllbar, er begibt sich in ein Risiko, ohne exakt zu wissen, was er als Subjekt letzten Endes aus der Aktion gewinnen wird. In Bezug auf das Thema meiner Arbeit, den Schmerz, bekommt dieser Aspekt noch eine besondere Brisanz: Der Grad der Selbstgefährdung ist nicht in jedem Fall überschaubar. Der körperliche Schmerz wird in vielen Performances nicht nur in Kauf genommen, sondern regelrecht herausgefordert. Die Verwendung von schmerzhaften Handlungen dient hier zur Produktion eines Bildes, aber auch zur Herstellung von ekstatischen Grenzzuständen bei den Performern und teilweise auch beim anwesenden Publikum.

Eine wichtige Frage ist also auch, ob Schmerzperformances eingesetzt werden, um (wie bei antiken Tragödien) eine soziale Gemeinschaft zu reinigen, also eine kathartische Funktion zu übernehmen. Ein besonderer Schwerpunkt meiner Arbeit bezieht sich somit auch auf die ästhetische Gestaltung, also die Auswahl, Herstellung und ikonographische Herkunft von Bildern der Aktionen: In der Kunstgeschichte tauchen selbstverständlich bereits vor der Performance Art Schmerz-

darstellungen auf, die eine metaphorische Ebene besitzen: Die Darstellung des sterbenden Jesus am Kreuz bezieht sich im Christentum auf eine Kultur der Buße. Das ausgehaltene Leiden als Glaubenstest oder als Strafe für die Erbsünde der Menschheit spielt hier ebenfalls eine Rolle.

Die Azteken brachten in ihren Menschenopfern den wütenden Göttern ein Maß an Schmerz, dessen Intensität den Zorn der Götter besänftigen sollte. Der Schmerz verließ hier die persönliche Ebene und wurde zu einem öffentlichen Akt. Hier taucht das Motiv des Stellvertreters auf, welches ebenfalls bei den Flagellanten zu finden ist, die sich beispielsweise im Mittelalter selbst geißelten, um die Pest als vermeintliche Strafe Gottes von der Gemeinschaft abzuwenden. Ein Motiv, welches auch in manchen Performances in den Augen der Künstler eine Rolle spielen mag.

3 Die Künstler

Nach meiner Ansicht handelt es sich bei den Body-Art-Phänomenen innerhalb der Performance nur in den wenigsten Fällen um eine vordergründige Produktion von Effekten oder sensationellen Situationen. Vielmehr wird dem eigentlich »sprachlosen« Schmerz eine anschauliche Dimension gegeben. Gina Pane hat mit ihren Körperaktionen nach eigener Aussage versucht, gegen eine Welt zu protestieren, in der alles betäubt ist. Ihre feministisch geprägten Aktionen revoltierten gegen die Macht, die durch Unterwerfung unter Maskierungsvorschriften auf den weiblichen Körper wirkte und wirkt. Damit entzieht sie sich dem gesellschaftlich vorgefertigten Rollenklischee der Frau als Objekt. Diese Form der Autoaggression ist bei Pane zwar als künstlerische Handlung exponiert, verweist aber auf, auch heute noch, aktuelle Probleme wie Magersucht oder andere bewusste Verletzungen wie das Zerschneiden von Armen und Beinen oder das Abziehen der Haut. Nach Hans Peter Dreitzel sind solche Handlungen ein »suchtartig betriebener Krieg gegen den eigenen Körper [...] dessen paradoxes Ziel der Ausbruch aus einem Gefängnis der Taubheit gegenüber den als unerträglich erlebten Leiden der eigenen Biographie ist.« (Dreitzel 1997: 871) Gina Pane hat eine Stellvertreterfunktion übernommen, um mit ihrem Körper die Funktionen von spezifisch weiblich erlebter Unterdrückung zu repräsentieren.

Eine andere Verwendung von Schmerz oder ›endurance-‹-Aktionen ist der Wunsch, zu einer *peak-experience*, zu einem ekstatischen Außer-sich-sein zu gelangen. Der Verlust der Identität in diesem emotionalen Grenzland widerspricht dem Gefühl der Entfremdung, dem sich das Individuum in einer totalitären, von Normen kontrollierten Gesellschaft oder in einer, sich immer stärker, virtualisierten Welt gegenüber sieht. Es geht vielmehr um das ganz bei sich sein, wobei hier die Grenzerfahrung dieses individuellen Gefühls auf rein körperlicher Ebene stattfindet und somit der Körper wieder als erste und letzte Evidenzbasis aller Erfahrung empfunden werden kann. Durch Angst-, Risiko-, oder Schmerzsituationen werden diese Gefühle auf einmalige Art gesteigert. Marina Abramovic nutzte dieses Konzept in verschiedenen Arbeiten, wie z.B. in *Freeing the Body*, in welcher die Künstlerin 8 Stunden lang zu den Trommeln eines Musikers tanzte. Auch Künstler wie Stelarc machen sich Erfahrungen von Naturvölkern zunutze, um gänzlich andere Konzepte mit ähnlichen Bildaussagen zu diskutieren. In seinen *suspensions* (Aufhängungen) zitiert der Künstler so genannte ›Sonnentänze‹ indianischer Herkunft, will aber vielmehr auf eine Analyse der Fähigkeiten menschlicher Haut und deren Bedeutung für den Cyborg, den technologisch erweiterten

Menschen, hinaus. Ein Konzept, welches angesichts neuester Versuche, das menschliche Gehirn mit Computerchips zu koppeln, von besonderer Aktualität ist. Der Aspekt des Publikums und die Beziehung zwischen Beobachter und Künstler sind ein nächster Schwerpunkt meiner Untersuchung. Die Zuschauer einer Schmerzperformance sind einem besonderen Stress unterworfen. Sie wechseln gedanklich zwischen der Rolle des passiven Beobachters, beziehungsweise des Voyeurs und der Rolle eines Teilnehmers, also dem involvierten Betrachter, hin und her.

Der Neurologe Christian Keysers fand heraus, dass sich in unserem Hirn so genannte »Spiegelzellen« befinden, die imstande sind, angesichts der Erlebnisse anderer, Mitgefühl bei uns auszulösen, welches dem erlebten Gefühl von beispielsweise Schmerz gleichkommt. Das bedeutet, dass das Gehirn uns im Falle der Beobachtung einer Schmerzperformance suggerieren kann, es sei unser eigener Schmerz. Neben dieser neurologischen Tatsache existiert jedoch auch eine ethische Involviertheit: Wann entscheiden wir als passive Zuschauer, unsere Rolle aufzugeben und in ein schmerzvolles Geschehen einzugreifen?

Als Marina Abramovic 1974 in ihrer Performance *Rhythm 5* inmitten eines brennenden Sterns aus Sauerstoffmangel ohnmächtig wird und Gefahr läuft, zu verbrennen, greift das Publikum ein und befreit sie aus der Gefahrenzone. Eine Entscheidung wurde vom Publikum getroffen. Das Publikum wird in der Schmerzperformance generell in eine Reflexion über seine eigene Rolle als Zeuge eines gewalttätigen Aktes hineingezogen: Es entsteht ein ständiger Perspektivenwechsel, bei welchem einerseits die Rolle des Opfers emphatisch eingenommen wird und andererseits aus der Täterrolle auf die Situation geblickt werden kann. Das Täter und Opfer in der Rolle des Performers verschmelzen, da dieser sich freiwillig in die schmerzvolle Situation gebracht hat, macht die Handlungsoptionen umso komplizierter.

In anderen Fällen spielen Performer mit den ethischen Grundsätzen einer Gesellschaft, um soziale oder politische Aussagen treffen zu können: Der indonesische Künstler Yoyo Yogasmana benutzt für ihn schmerzvolle Aktionen, bei welchen er sich in die Hände des Publikums begibt, um die Gewaltbereitschaft einer Gesellschaft aufzuzeigen oder zu untersuchen. Er lässt sich in ein kompliziertes Geflecht aus Seilen binden und übergibt dem anwesenden Publikum die Kontrolle der Seile. Sein Leib befindet sich also buchstäblich innerhalb einer moralischen Zerreißprobe. Für Yogasmana ist seine Arbeit geprägt von der politischen und sozialen Situation Indonesiens. Seiner Meinung nach haben die Menschen in seiner Heimat begonnen »stärker über die wirtschaftlichen Belange nachzudenken, als darüber, was es heißt, menschlich zu sein.« [in einem Brief des Künstlers an den Autor] Die Distanzierung ist seiner Erfahrung nach soweit fortgeschritten, dass Morde für wenige Dollar begangen werden. Es ist dem Künstler aus diesen Gründen nahezu zu gefährlich, seine Arbeit im eigenen Land aufzuführen, da der mangelnde Respekt vor seinem Leben garantiert zu lebensgefährlicher Strangulierung führen würde. Yogasmana ist ein aktuelles und klares Beispiel für eine eindringliche Bildlösung, die gesellschaftliche Relevanz für sich beansprucht und dies unter Einsatz persönlichen Schmerzes darstellt.

Literatur

Dreitzel, Hans Peter: Leid. In: Wulf, Christoph (Hrsg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim und Basel [Beltz Verlag] 1997, S. 854-873

Hildebrandt J. & Pfingsten, M.: Nomenklatur und Definitionen. In: Zenz, Michael & Jurna, Ilmar (Hrsg.): *Lehrbuch der Schmerztherapie. Grundlagen, Theorie und Praxis für Aus- und Weiterbildung*. Stuttgart [Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft] 1993

Levinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. 3., unveränderte Auflage. Freiburg im Breisgau / München [Alber] 1992

Pöppel, Ernst: *Lust und Schmerz. Über den Ursprung der Welt im Gehirn Berlin* [Sammlung Siedler] 1993

Strian, Friedrich: *Schmerz: Ursachen-Symptome-Therapien*. München [Beck] 1996

Scarry, Elaine: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Frankfurt am Main [Fischer Verlag] 1992

Stefan Meier-Schuegraf

Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medienspezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

Abstract

The internet is the most important media for spreading radical right-wing ideology. The agitators are using every possibility online public relations provide. They distribute texts, posters and flyers or items as shirts, music and computer games on web portals and e-commerce platforms. Besides that, they use banner to attract new users. The text gives an overview of German right-wing agitation in the web and introduces the genre *banner* for advertising and networking among the right-wing scene.

Das Internet ist mittlerweile das wichtigste Propagandamittel zur Verbreitung rechtsextremen Gedankenguts. Es wird mit all seinen Möglichkeiten der Online-PR genutzt. Nicht nur über Websites, Portale und e-commerce-Auftritte werden Propagandamaterial und kommerzielle Artikel wie T-Shirts, Musik, Computerspiele etc. vertrieben, sondern auch mit Hilfe von Werbebannern machen Betreiber von rechten Online-Auftritten auf sich aufmerksam. Der Text stellt nach einer allgemeinen Einführung in Entwicklungen und Praktiken rechter Agitation im Netz die Textsorte *Politbanner* als Mittel der Werbung und Vernetzung der rechten Szene vor.

1 Einleitung

Rechte Propaganda bestand seit jeher zu großen Teilen aus pointierten Botschaften, die mit Mitteln visueller Inszenierung medial vermittelt wurden. Bereits Wahlplakate der NSDAP unterschieden sich häufig von Plakaten anderer Parteien durch klare Bildaussagen und auf Slogans und Parolen reduzierte Textbotschaften, die mit gezielt eingesetzter Typografie ergänzt waren. Farben und Formen der Reichskriegsflagge, des Hakenkreuzes, des Eisernen Kreuzes, des Reichsadlers sowie Schriftzeichen und bildliche Metaphern aus germanischer und römisch-griechischer Mythenwelt wurden auf Fahnen, Standarten, Transparenten und Plakaten zu neuen ideologischen Zeichenkompositionen zusammengesetzt. Sie dienten als visuelle Repräsentationen einer deutschnationalen bzw. nationalsozialistischen Weltanschauung und wurden so zu kommunikativen Instrumenten einer individuellen und kollektiven Identifizierung mit dieser Ideologie.

Die politische Programmatik heutiger rechtsextremer Gruppierungen mag aus unserer Sicht rückwärts gewandt sein, die Publikation ihrer Weltanschauung vollzieht sich jedoch mittels aktualisierter Zeichenkomplexe und Codes. Auch ihre Distribution ist mit der intensiven Nutzung neuer Kommunikationstechnologie weiterhin auf aktuellem Stand. Vor allem das Internet mit seinen verschiedenen Diensten, wie dem World Wide Web,¹ Email, Chat oder Newsgroups, ist für die Publikation und Kommunikation rechtsextremer Inhalte äußerst geeignet. Hier finden wir neben verbalsprachlicher Agitation eine Fülle von Mitteln visueller Kommunikation, wie Fotografie, Film, (downloadbare) Plakate und Flugzettel, in einem Trägermedium vereint. Politbanner als internet-spezifische Text-Bild-Kompositionen bilden dabei eine neue Form visueller Inszenierung. Sie nutzen subkulturell ausdifferenzierte Symbolwelten, die mittels visueller Codes ebenfalls der Repräsentation und Identifikation (vgl. Fahlenbach 2002) von rechtsideologischen Web-Auftritten und Gruppierungen dienen.

Zunächst werde ich kurz auf die Nutzung des Internet für rechtsextreme Propaganda allgemein eingehen, um die Relevanz des Mediums für die aktuelle Distribution rechten Gedankenguts zu verdeutlichen. Danach fokussiere ich meine Betrachtungen auf die Textsorte ›Politbanner‹ als eine neue medienspezifische Publikationsform. Ich möchte einerseits zeigen, inwiefern neue Zeichenformen durch das Medium selbst angeregt werden, und andererseits, wie durch die Inszenierung der Text-Bild-Kombinationen in Politbannern eine neue kommunikative Praxis in Diskurszusammenhängen konstituiert wird. Der hier behandelte Gegenstand bildet damit einen kleinen Ausschnitt meines Online-Korpus, den ich im Rahmen meiner Dissertation untersuche. Darin beschäftige ich mich mit dem Online-Diskurs um die zweite so genannte Wehrmachtsausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung, der durch ein starkes onlinepublizistisches Engagement von rechtsextremen Gruppierungen und Individuen gekennzeichnet ist. Die Banner bilden dabei als strategisch eingesetzte Zeichenkomplexe der Identifikation, Repräsentation und Vernetzung rechtsextremer Gruppierungen eine semiotisch interessante neue Form kommunikativer Praxis, die in diesem Aufsatz gesondert vorgestellt werden soll.

1 Ich benutze folgende gängige Benennungen zur Beschreibung von Webauftritten. Unter Websites oder Sites sind die gesamten Auftritte zu verstehen. Webseiten nenne ich die einzelnen Internetseiten, aus denen sich ein Webauftritt zusammensetzt.

2 Das Internet – zentrales Medium rechtsextremer Propaganda

Wann immer in den vergangenen knapp 20 Jahren eine neue Kommunikationstechnik für Privatleute verfügbar wurde, zählten Rechtsextremisten zu den Ersten, die sie zu nutzen wussten. Das gilt für computer-gestützte Kommunikation in besonderer Weise, von der sich die Szene engere Vernetzung nach innen und neue Agitationsmöglichkeiten nach außen verspricht. (Peiffer 2004: 209)

Das Internet bietet die Möglichkeit, mit relativ wenig Aufwand und technischem Know-how regelmäßigen und aktuellen Austausch über regionale und nationale Grenzen hinweg im abgeschlossenen oder öffentlich zugänglichen virtuellen Raum zu pflegen. Über Online-Magazine, Webportale und Imageauftritte werden aktuelle Informationen, Naziliteratur, Merchandising-Produkte (z. B. T-Shirts mit aufgedruckten Slogans, Logos) sowie Flugblätter und Plakate zur Agitation und Mobilisierung angeboten. Man initiiert und koordiniert Aufmärsche und Demonstrationen mittels online publizierter Aufrufe und genauester Organisationshinweise. Anfahrtsskizzen, Demoverläufe, Empfehlungen zur Kleidung,² juristische Hinweise im Falle von Verhaftungen gehören gleichermaßen zu diesen Koordinationspraktiken wie die spontane Umorganisation, wenn die ›Gegenseite‹ (z. B. linke Antifa, Polizei etc.) sich auf die logistische Planung der Rechten eingestellt zu haben scheint.

Dieser Nutzwert der Internetkommunikation mag im Jahr 2002 zu einer Rekordanzahl von 1000 deutschsprachigen Websites mit rechtsextremen Inhalten geführt haben, während 1999 noch 330 gezählt wurden.³ Laut dem aktuellen Jahresbericht des deutschen Bundesverfassungsschutzes über das Jahr 2003 ist zwar die Zahl der Sites auf 950 zurückgegangen, allerdings sieht die Behörde diese geringe Abnahme im engen Zusammenhang mit einer Zunahme der Nutzung von interaktiven Diensten wie Mailinglisten, Newsletter und Diskussionsforen durch Rechtsextremisten.⁴ Hier mag eine gewisse Bewegung in den subversiven Raum zu bemerken sein, die durch die vermehrte Sperrung von rechten Websites durch die Provider, durch die gesteigerte Ermittlung von Behörden und die zunehmende Sensibilität der Internetuser motiviert sein kann. Allerdings verhindern weiterhin Unübersichtlichkeit und Vielschichtigkeit der rechten Szene grundsätzliche Ermittlungserfolge. Die Dezentralität und Dynamik des Netzes liefern weiterhin ideale Möglichkeiten für die Kommunikation und Vernetzung einer Szene, die sich ihrerseits in ganz unterschiedliche Subszenen aufspaltet: Rechtsextreme Parteien, Skinheads, Neonazis, Communities um rechte Computerspiele und rechte Rockmusik sowie archaische Religiosität und Spiritualität etc.

2 Wenn beispielsweise das Tragen von Springerstiefeln zu Verhaftungen im Vorfeld der Demonstration führt, so kann dies bereits online angekündigt und entsprechende Empfehlungen können ausgegeben werden. Diese Tatsache zeigt zudem, dass Kleidung von staatlichen Behörden und von der Szene selbst als ein wichtiges visuelles Merkmal politischer Identitätsstiftung angesehen wird.

3 Diese Zahlen sind dem Jahresbericht 2002 der Organisation *jugendschutz.net* entnommen und bei der Bundeszentrale für politische Bildung in Bonn zu bestellen unter <http://www.bpb.de/publikationen>.

4 Vgl. die Zusammenfassung des Jahresberichtes 2003 auf der Website des Bundesverfassungsschutzes: http://www.verfassungsschutz.de/de/publikationen/verfassungsschutzbericht/vsbericht_2003. Die Zahlen müssen in Relation zur allgemeinen Expansion des WWW gesehen werden. Hierbei stellt sich heraus, dass im Verhältnis eine weit geringere Zunahme von Publikationstätigkeit aus dem rechten Bereich zu verzeichnen ist als im WWW allgemein. Von einer steigenden Dominanz rechter Propaganda im Netz kann also nicht die Rede sein.

3 Entwicklung rechter Online-Kommunikation

Ab Mitte der 80er Jahre wurden in den USA erstmals computergestützte Mailbox-Netze⁵ zur Verbreitung rechter Agitation genutzt. So erreichte der militante Louis Ray Beam, einer der Anführer des rassistischen Ku Klux Klan, bereits ab 1983 seine ›Mitstreiter‹ über die neue Technologie. Er baute das Beams Aryan Nations Liberty Net, das Freiheitsnetz der arischen Nationen, auf, das als Propagandainstrument seiner Neonazi-Gruppe Aryan Nations in Hayden Lake im US-Bundesstaat Idaho diente. Die Gruppierung veröffentlichte unter anderem die Liste *Know your Enemy* mit Adressen politischer Gegner. Das Netz soll ein Punktesystem für Mordanschläge enthalten haben,

[...] bei dem der Aspirant für die Erlangung des Status eines Aryan Warrior (›Arischen Kriegers‹) Punkte sammeln konnte. Dieser ›Point Count‹ richtete sich nach der Bedeutung der Zielperson als Politiker, Bürgerrechts-Aktivist, Polizeibeamter oder Vertreter einer Minderheit. (Maegerle & Mletzko 1994: 1)

In Deutschland engagierte sich als erste rechte Gruppierung die NPD im Bereich der digitalen Agitation. Dank ihrer engen Kontakte zur Neonazi-Szene in den USA war sie bereits sehr früh über das Kommunikationspotenzial elektronischer Netze und über deren technische Einsatzmöglichkeiten informiert. 1992 richtete die NPD die ersten Seiten im Btx-System der Bundespost ein. 1993 zogen *Die Republikaner* mit eigenen Btx-Seiten nach (vgl. Pfeiffer 2004: 213).

In der bundesdeutschen Mailbox-Szene wurde Anfang der 90er Jahre ein eigenes rechtsextremes Netz aufgebaut, das so genannte *Thule-Netz*. Als Vorbilder dienten hierbei ebenfalls Beispiele aus den USA und möglicherweise auch in Deutschland bereits vom linksautonomen Spektrum aufgebaute Mailbox-Zusammenhänge. Das Thule-Netz brachte es in seiner Hochzeit Mitte der 90er Jahre auf rund 90 Nachrichtentretter, die regelmäßig von bis zu 200 Usern genutzt wurden. Bereits hier wurden Themen wie Aktuelles, Außenpolitik, Geschichte, Jugend, Musik (Volksmusik, Oi!-Musik), Organisationsstrukturen, Recht und Religion verhandelt.

Mit Etablierung der WWW-Technologie nutzten rechtsextreme Gruppierungen zügig die leicht zu handhabende, international zugängliche, kostengünstige und schnelle Kommunikationsmöglichkeit. Die USA waren auch hier Vorreiter. Bereits im März 1995 war die erste rechtsextremistische Website online, die ›Stormfront – White Nationalist Ressource Page (Sturmfront – Materialien für Weiße Nationalisten)‹ (vgl. Pfeiffer 2004: 216). Noch heute gilt der Internetauftritt als eine der umfangreichsten und international erfolgreichsten Online-Präsenzen der internationalen neonazistischen Szene.

Seit Verbreitung des World Wide Web hat sich auch in Deutschland eine zusehends professionalisierende Online-Kommunikation entwickelt. Allerdings lassen sich auf deutschen Providern erheblich schwieriger rechtsextreme Inhalte publizieren als im Ausland, das liberaler gegenüber rechtsextremen Publikationen agiert. Da das Internet grenzüberschreitende Kommunikation liefert, hat das zur Folge, dass zahlreiche deutschsprachige Websites auf ausländischen Webser-

5 Unter Mailbox-Netzen der 80er Jahre sind vernetzte Computer zu verstehen, über die bereits vor der Einführung der WWW-Technologie Nachrichten versendet werden konnten. Zur Datenübertragung dienten analoge Telefonnetze und später digitales ISDN. Nachrichten wurden direkt per Mail an einen Rechner verschickt oder im abgeschlossenen Netz auf so genannten Boards, Bretter oder Areas veröffentlicht.

vern (z.B. Niederlande, Skandinavien, USA) abgelegt sind. Das Sperren rechtsextremer Websites auf deutschen Servern hat dazu geführt, dass die NPD im April 1997 bereits unter der Bezeichnung *NPD.net* einen eigenen Providerdienst für rechte Publikationen zur Verfügung stellt. Andere Internetdienstleister haben sich ebenfalls der rechten Szene verschrieben, wie z.B. die Firma *NETZPUNKT – Internet – Service* aus Hamburg, die das bekannteste Internet-Musikmagazin der Skinhead-Szene, *RockNORD* (vgl. <http://www.rocknord.de>) hostete.

4 Überblick über heutige rechte Online-Publikationen

Natürlich ist es in diesem Rahmen nicht möglich, eine Auflistung zu liefern, die annähernd einen Überblick über die zurzeit ca. 950 online abrufbaren deutschsprachigen Websites mit rechtsextremen Inhalten bietet. Allerdings lassen sich einige Typen bestimmen, die eine gewisse Orientierung geben können.⁶

Als erstes seien die Websites der rechten Parteien genannt. NPD (vgl. <http://www.npd.de>), DVU (<http://www.dvu.de>), Republikaner (<http://www.rep.de>) etc. Sie dienen, wie die Sites der etablierten Parteien, hauptsächlich der Präsentation ihrer parteipolitischen Positionen und Strukturen, der Wahlwerbung und der Kontaktaufnahme. Sie geben sich visuell durch die Präsentation ihrer entsprechenden Partei-Logos zu erkennen, die auf allen Seiten der Online-Auftritte am oberen Seitenrand zu finden sind. Diese Gestaltungspraxis ist mittlerweile soweit konventionalisiert, dass man im Webdesign diesen Bereich auch als Identifikationsbereich bezeichnet (vgl. Rada 2002). Alle drei genannten Online-Auftritte weisen zudem visuelle Elemente (Deutsche Nationalfarben, -flagge, Abbildung des Reichstages) auf, die auf ein nationales Bezugsfeld verweisen. Unter Hinzunahme des kontextuellen Zusammenhangs der Gesamtsite werden diese Elemente zu visuellen Ausdrücken einer nationalen Gesinnung. Sie bilden in der Korrespondenz von sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichen der jeweiligen Web-Auftritte permanente Signale dieser politischen Einstellung und dienen somit der Kommunikation kollektiver Identitäten.

Eines der größten Bündnisse, das sich in einzelne regionale Sektionen aufspaltet, findet sich unter dem Namen *Aktionsbüro*. Die entsprechenden Online-Auftritte dienen neben der Selbstdarstellung einzelner regionaler Gruppierungen und Kameradschaften der überregionalen Mobilisierung und Koordinierung lokaler Aktionen und Demonstrationen. Ihre Vernetzung untereinander wird nicht selten über Banner realisiert, auf die ich unten explizit eingehen werde.

Unter dem Label (*Nationales*) *Infotelefon* sind häufig Auftritte zu finden, die weniger eine Gruppierung vorstellen, als vielmehr auf ein bestimmtes Thema öffentlicher Diskussion ausgerichtet sind.

6 Bei Publikationen zu diesem Thema bleibt grundsätzlich zu überlegen, ob es sinnvoll ist, die Namen der Auftritte und die kompletten Internetadressen der Beispiel-Websites anzugeben. Denn es handelt sich hierbei nicht selten um Seiten mit verfassungsrechtlich bedenklichen Inhalten. Da dieser Text ebenfalls im Internet erscheint, habe ich mich dagegen entschieden. Ich gehe bei der Zielgruppe dieser Publikation zwar nicht davon aus, dass die entsprechenden Sites bisher verborgene Affinitäten für rechtsextremes Gedankengut wecken werden. Allerdings wird dieser Text durch Suchmaschinenzugriffe auch zufällig aufgefunden, so dass es unmöglich ist, die konkrete Leserschaft näher zu bestimmen.

Sie stehen über Verweise aber auch in enger Verbindung mit den beschriebenen Online-Auftritten der Aktionsbüros und Kameradschaften.

Außerdem existieren einschlägige Online-Publikationen, die in relativ professionellem Design und mit hoher Aktualität Nachrichten, Berichte, Statements und Bildserien zu allgemeinen politischen Themen und zu Aktionen aus dem rechten Lager präsentieren. Häufig dienen diese Online-Magazine neben der Berichterstattung auch dem interaktiven Austausch. Über Diskussionsforen und andere Portalfunktionalitäten – z. B. der Möglichkeit, eigene Artikel zu platzieren – wird so auf die Rekrutierung einer Stammleserschaft bzw. der Konstituierung einer Online-Gemeinschaft abgezielt, die auch untereinander zur Kommunikation und Vernetzung eingeladen wird.

Auftritte mit esoterischen, online-spielerischen und musikkulturellen Inhalten dienen verstärkt dazu, auch unpolitischen Jugendlichen rechte Weltanschauung näher zu bringen. Hier stehen germanische Mythen und Gottheiten, heidnische Symboliken, Fantasy-Bilderwelten sowie mittelalterliche Ritterordensskulte im Vordergrund. Dieser Bereich nutzt die gesamte Palette multimedialer Möglichkeiten von Online-Medien aus, indem er neben sprachlich vermittelten Informationen bildmächtig inszenierte virtuelle Realitäten anbietet.

Als letztes sei noch auf Gruppierungen rechtsextremer Frauen hingewiesen, die ebenfalls ein relativ etabliertes Netzwerk in der rechten Szene bilden. Hier zeigt sich, dass Rechtsextremismus nicht als eine rein männerbündische Protestkultur anzusehen ist, sondern dass dieses Gedankengut auch bei Frauen in jeder Gesellschaftsschicht anzutreffen ist (Schwanebeck 2004: 237). Allerdings finden sich die Selbstdarstellungen von weiblichen Gruppen und die Publikationen ihrer Kontaktadressen hauptsächlich in Unterverzeichnissen von Webauftritten bereits genannter Kameradschaften oder Anti-Antifa-Sites. Die ambitionierteste Online-Publikation rechtsextremer Frauen erscheint unter dem Titel *Triskele*. Die Startseite des Auftritts beschreibt bereits sehr anschaulich Position und Ziele »rechtsextremer Frauenpolitik« im Netz:

Durch die Arbeit an der Zeitschrift und der dazugehörigen Internetseite wollen wir deutlich machen, daß der Platz der Frau im politischen Kampf nicht in der zweiten Reihe ist. Wir wollen dazu ermuntern politisch aktiv zu werden. Denn auch die Frau kämpft, wie der Mann, für unser Volk und unsere Heimat.

Hier ist ein emanzipatorisches Bestreben gegenüber der männlichen Dominanz in der Szene zu erkennen, die zu einer eigenständigen Form der politischen Arbeit von Frauen aufruft. Dabei bleibt die positive Bezogenheit auf national-konservative Werte wie *Volk* und *Heimat* erhalten. Schwanebeck ergänzt die hier dargestellte Zielrichtung rechtsextremer Frauen mit weiteren Kernpunkten wie »Ausländerfeindlichkeit, Angst vor Überfremdung, Jugendarbeitslosigkeit, Sexismus [...]« (Schwanebeck 2004: 241). Die politische Verankerung im rechten Spektrum ist so durch eine eigene Sexismuskritik ergänzt. Diese wendet sich vor allem gegen Frauenfeindlichkeit von Ausländern, ist aber auch gegen ähnliches Verhalten im eigenen politischen Lager gerichtet. Außerdem lassen sich eigene Frauenthemen finden wie Rockkonzerte für Frauen, Familienthemen (z.B. zu Mutterrolle und Nation) und Probleme von allein Erziehenden.

5 Politbanner: Multimodale und -funktionale Online-Texte

Ich habe bereits angedeutet, dass die intensive Verlinkung unter den rechten Online-Auftritten als ein allgemeines Merkmal der rechten Szene im Netz gelten kann. Auf fast allen einschlägigen rechten Online-Auftritten befinden sich Webseiten mit ausgiebigen Linklisten, die meist unter der Rubrik *Verweise* geführt werden.⁷ Die Listen machen eine starke Vernetzung der Auftritte untereinander deutlich, da häufig dieselben Websites aufgeführt sind. So rücken die einzelnen regionalen Kameradschaften, Anti-Antifagruppen, Parteien etc. auf ›die Entfernung eines Mausklicks‹ zusammen. Die Linklisten bestehen somit nicht nur als grafische und/oder sprachliche Zeichen, die noch mit einer rein technischen Funktionalität ergänzt sind. Vielmehr werden die technischen Verlinkungen in Kombination mit der Präsentation ähnlich politisch ausgerichteter Online-Auftritt selbst zu Zeichen bzw. zu Elementen der Bedeutungskonstitution. Hinzu tritt ein appellativer Charakter. Der User wird mit der Konfrontation von Verlinkung dazu eingeladen, diese zu auch betätigen. Die Verlinkungen können so als Signale gegenseitiger Solidarität und Gesinnungsgenossenschaft interpretiert werden, und sie fordern gleichzeitig auf, die Auftritte der dargestellten Mitglieder ›zu besuchen‹. Sie drücken eine Vernetzung, eine nationale und internationale Verbundenheit der Szene als ein zusammengehöriges Phänomen aus. Ausgiebige Linklisten können mit dieser Bedeutungskomponente auf konnotativer Ebene sogar eine Größe und Homogenität dieser Szene suggerieren, die offline für die Beteiligten nur schwer realisierbar wäre.

Die Linklisten bestehen zum einen aus verbalsprachlichen Textlinks, die entweder durch Unterstreichung, durch Blaufärbung oder durch Farbveränderung bei Überfahrt des Cursors (Mouseover-Effekt) gekennzeichnet sind. Sie können sich aber auch aus einer Abfolge von Bannern, also visuell inszenierten Text-Bild-Grafiken zusammensetzen, deren Verlinkung sich nur mitteilt, indem der Pfeil des Cursors bei Überfahrt über das Banner sich zu einer Hand umgestaltet. Ich bezeichne das Banner in diesem Zusammenhang als onlinespezifische Textsorte, da es durchaus konventionalisierte Sprachhandlungen bzw. musterhafte Kommunikationsfunktionalitäten realisiert. Diese Auffassung unterstellt allerdings einen Textbegriff, der nicht nur auf der kommunikativen Funktion von Sprachzeichen beruht, sondern auch nichtsprachliche Zeichen, wie Bilder, Farben, Formen und Typografie, als bedeutungstragende Elemente eines kohärenten Gesamtkommunikats mit einbezieht (vgl. Antroutsopoulos 2000 und Fix 1996, 2001).

6 Semiotische Einordnung des Politbanners

In ihrer kommunikativen Funktionalität bzw. Textsortenspezifität scheinen Banner eine online-gestützte Verbindung von Visitenkarten und Werbe-Anzeigen zu sein. Sie setzen sich aus einer

⁷ Die deutsche Benennung ›Verweise‹ kann durch die bewusste Vermeidung der aus dem angloamerikanischen stammenden Bezeichnung ›Links‹ verursacht sein, die mittlerweile als konventionelle Benennung für eine solche Rubrik auch in deutschsprachigen Websites gebräuchlich ist. Gleicher sprachpolitische Eingriff mag auch Grund dafür sein, dass ›T-Shirts‹ auf rechtsextremen Webseiten als ›T-Hemden‹ bezeichnet werden.

Kombination von ikonischen, indexikalischen und symbolischen Elementen zusammen, die in einem strategisch-stilistischen Arrangement auf einem quasigenormten Grundformat⁸ angeordnet sind.

Ikonizität ist meist durch die Integration von visuellen Metaphern (z. B. Darstellung des Reichsadlers) oder die Verwendung konkreter Bilder von Aufmärschen, Gebäuden etc. umgesetzt. Letztere sind jedoch nicht als einzelne *tokens* zu verstehen, sondern sie dienen der visuellen Repräsentation eines rechtsaktivistischen Politikverständnisses. Sie stellen, wie in einer Werbeanzeige, einen Handlungstypus dar, um den Betrachter zu einer eigenen ähnlichen Handlung aufzurufen.

Indexikalisch ist das Banner dadurch gekennzeichnet, dass es oft nur aus einem verlinkten Logo oder Emblem besteht, das in einen gestalteten Kontext gestellt wurde. Das Logo ist in seiner Verweisfunktion eng mit dem Bezeichneten verbunden. Es steht für eine konkrete Gruppierung bzw. Organisation und kommuniziert gleichzeitig etwas über deren Identität. Während im Offline-Bereich die Verweisfunktionalität des Logos nur durch seine (Wieder)erkennung realisiert werden kann, verweist es im Online-Bereich als Teil eines verlinkten Banners auch technisch direkt auf das bezeichnete Objekt. Hier ist allerdings nicht mehr die mit dem Logo thematisierte Gruppierung das eigentliche Verweisziel, sondern die mit dem Banner verlinkte Website. Sie dient ihrerseits als Repräsentation der Gruppierung und ist an die Stelle des Objektes getreten. Auch wenn das im Banner integrierte Logo weiterhin auf die Gruppierung verweist, so ist im vorliegenden Semi-oseprozess die Website als Objekt des Banners und als Repräsentation der Gruppierung quasi zwischen Gruppierung und Banner verortet. Man kann jedoch die Website auch als Kommunikationsmittel der Gruppierung und damit als deren Präsenz in der Online-Welt ansehen. Damit wäre die Online-Präsenz der Gruppierung wieder das Objekt des technisch sowie kommunikativ verknüpften Politbanners. Ein weiteres indexikalisches Moment liegt mit der Schriftgestaltung des Banners vor, auf die ich unten anhand von Beispielen noch näher eingehen werde.

Als Symbol ist das Politbanner aufzufassen, weil seine Inhaltsebene nur mittels konventionsabhängiger Sinnschlüsse (Abduktionen) ermittelt werden kann. Diese beruhen zum einen auf unsemem Alltagswissen über die kommunikative und technische Funktionalität von Online-Bannern, die sich aus dem routinemäßigen Umgang mit dieser onlinespezifischen Textsorte ergeben hat. Zum anderen ermöglichen uns Hypothesen über die hier möglicherweise wirksamen (sub)kulturellen und historisch motivierten Codes sowie aktuelle rechtsextreme Diskurswelten den kommunikativen Gehalt der Banner zu entschlüsseln. Nicht eine vermeintliche Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten lässt uns die Proposition und die Illokution der im Banner kombinierten Zeichen also ermitteln, sondern die Hinzunahme kollektiv geltender Muster der Sinnzuschreibung. Diese Praxis wird nachfolgend genauer beleuchtet.

8 »Verbände wie der Bundesverband Deutscher Zeitungsverleger (BDZV), der Deutsche Multimediaverband (dmmv) oder das Interactive Advertising Bureau (IAB) haben sich für eine Standardisierung von Werbebannern in Online-Medien ausgesprochen. Dabei wurden folgende Formate festgelegt: 468 mal 60 Pixel (Full-Size-Banner), 234 mal 60 Pixel (Half-Size-Banner), 400 mal 50 Pixel, 200 mal 300 Pixel (für Pop-Ups / Superstitals), 336 mal 280 Pixel (Large Rectangle), 300 mal 250 Pixel (Medium Rectangle), 180 mal 150 Pixel (Rectangle), 156 mal 60 Pixel, 160 mal 600 Pixel (Wide Skyscraper), 120 mal 600 Pixel (Skyscraper [...]), 130 mal 80 oder 137 mal 60 Pixel, 125 auf 125, 120 mal 29, 88 mal 31 oder 75 mal 75 Pixel für Promotion-Buttons« (@t-mix-eCommerce-Online-Lexikon: <http://www.at-mix.de/werbebanner.htm>; Stand: 20.02.1005)

7 Gestaltung als Zeichen sekundärer Information

Neben primären Informationen, wie Gruppenbezeichnungen, Internetadressen und eventuellen Slogans, enthalten Politbanner mittels stilistischer Umsetzung über Farb-, Formgebung und Typografie auch sekundäre Botschaften. Sie spielen so auf (sub)kulturelle, szenespezifische bzw. konnotative Codes an, durch die dem Kommunikat ein »sozialer Sinn« (Fix 2001: 113) verliehen wird. Stil als Kommunikationsmittel sekundärer Botschaften bringt diese zur Anschauung, ist somit als »sinnhafte Form« (Sandig 1986: 14) zu verstehen. Er ist damit ebenfalls als Zeichen aufzufassen, dessen Sinnzuschreibung auf kulturellen Konventionen (vgl. Eco 2002) beruht. Kulturelle Konventionen müssen nicht von der gesamten Sprachgemeinschaft ausgehandelt sein und für diese Geltung haben, sondern sie können auch durch kleinere Gemeinschaften, so genannten *peer groups*, entwickelt werden, um zum einen eine Identifikation und Integrität nach innen und zum anderen eine Abgrenzung nach außen zu signalisieren. Im vorliegenden Fall sind wir auf diese Weise mit Zeichenformen konfrontiert, die mittels eigener subkulturell konstituierter Codes auf gegenwärtige und historische Sachverhalte anspielen und diesen durch stilistische Inszenierungen und Neukontextualisierungen ergänzte bzw. modifizierte Bedeutung zukommen lassen.

Die primären Informationen des Banners erinnern, wie bereits erwähnt, an verlinkte Visitenkarten, die von den jeweiligen Anbietern untereinander ausgetauscht wurden. Die präsentierten Informationen dienen jedoch weniger den Anbietern zur Kontaktpflege untereinander als vielmehr der Bekanntmachung der jeweiligen Websites an eine anonyme Userschaft. Hierdurch sind sie eher mit Werbeanzeigen in den Massenmedien vergleichbar. Die sekundären Botschaften, die über die inszenierende Verwendung von Typografie, Farbe etc. eine Identität kommunizieren sollen, sind wiederum durchaus mit der gestalterischen Praxis von Visitenkarten vergleichbar. Die inhärente Persuasivität, die zur Linkbetätigung einladen soll, ist wiederum eher an Werbekommunikation angelehnt.

Worin bestehen nun die sekundären Botschaften rechtsextremer Politbanner konkret und mit welchen stilistischen Ausprägungen bzw. Zeichenformen werden sie transportiert?

8 Beispiel-Analysen von rechtsextremen Politbannern

Ich werde auf einige Politbanner als Beispiele visuell inszenierter rechter Propaganda im Netz genauer eingehen. Sie sind alle der Rubrik *Verweise* aus einer regionalen Website des *Nationalen Widerstandes* entnommen. Die Gesamtwebsite dient der Onlinekommunikation und Vernetzung von Kameradschaften und Anti-Antifagruppen aus der Region Berlin-Brandenburg. Die Rubrik *Verweise* bietet auf einer Einstiegsseite die Möglichkeit, zwischen der grafikintensiven Bannerpräsentation und einer weniger datenintensiven Textlinksammlung zu wählen. Die Bannerauflistung selbst ist nach den Unterrubriken *Freie Nationalisten*, *Regionales*, *Anti-Antifa*, *Erste Hilfe* und *Frauen* geordnet. Damit liefert sie Politbanner eines sehr breiten Spektrums rechtsextremer Politikvorstellungen. Das macht sie zum einen als Analyse-Beispiel geeignet, zum anderen finden sich viele der hier aufgeführten Verweise auch auf anderen rechtsextremen Websites, was durch die bereits angedeutete intensive Vernetzung der Auftritte untereinander bedingt ist. Auch dieser Umstand

rechtfertigt, die vorliegende Webseite als Beispiel für allgemeine Aussagen über rechtsextreme Politbanner zu nutzen.

Als primäre Informationen beinhalten die aufgeführten Banner die Namen der verlinkten Websites bzw. deren Betreiber. Außerdem findet sich auf einigen Beispielen die genaue Internetadresse, um dem User das direkte Ansurfen des entsprechenden Auftritts zu ermöglichen. Diese Daten sind in einigen Bannern mit Slogans bzw. Parolen kombiniert, die weitere Informationen über die inhaltliche Ausrichtung vermitteln bzw. etwas über die Identität der Betreiber aussagen sollen. Es treten mehrmals der programmatische Slogan »frei, sozial, national« und einmal seine Abwandlung »freie, nationale Sozialisten Magdeburg« auf. Sie alle deuten eine ideologische Nähe zum Nationalsozialismus an, vermeiden jedoch diese Signifikation, wahrscheinlich aus rechtlichen Gründen. Auf lexikalischer Ebene wird eine Unterscheidung der einzelnen Websites bzw. Betreiber hauptsächlich durch die Aufnahme regionaler Angaben in den einzelnen Benennungen realisiert. Diese lauten beispielsweise *Aktionsbüro Saar*, *Pommersche Aktionsfront* etc. In einzelnen Bannern sind außerdem Slogans integriert, die zum einen ein deutschnationales und reaktionäres Geschichtsverständnis zum Ausdruck bringen oder zum anderen eine nach ihrem Verständnis nach positiv veränderte Gesellschaftsformation beschwören bzw. zu Aktionen aufrufen, diese herbeizuführen. Allerdings bleibt diese Vorstellung unkonkret, so dass sich hierdurch eine einheitliche Zielrichtung nicht erkennen lässt.

Der Fokus dieses Textes liegt jedoch weniger auf der sprachlichen Kommunikation rechtsextremer Politbanner als vielmehr auf ihrer visuell-stilistischen Gestaltung und den damit transportierten sekundären Botschaften.

Bei den aufgeführten Screenshots fällt dazu zunächst die inszenierende Verwendung von Typografie auf. Vor allem sticht der intensive Einsatz gebrochener Schrifttypen dabei ins Auge. Grund dafür ist, dass dieser Schrifttyp wegen seiner geringeren Lesbarkeit in Online-Medien wenig eingesetzt wird. Usability-Studien ergaben, dass durch die geringere Auflösung in digitalen Ausgabegeräten die klareren Formen serifenloser Antiquaschriften besser geeignet sind (vgl. Rada 2002: 14). Gebrochene Schriften verfügen sogar über mehr Schnörkelwerk als die gebräuchlichen Serifenschriften, was ihren Einsatz im Onlinebereich noch ungewöhnlicher macht. Man kann diesen Umstand auch als Stilbruch auf einer weiteren Ebene begreifen. Denn auch die Konnotationen des Trägermediums Internet wirken in den vorliegenden Semioseprozess ein. Während das Onlinemedium als innovativ und zukunftsorientiert gilt, verweisen gebrochene Schrifttypen eher rückwärtsgewandt in die Vergangenheit.

Die genannten Widersprüchlichkeiten, die sich aus der Verwendung gebrochener Schrift in der Onlinekommunikation ergeben, verschieben meines Erachtens die eigentliche kommunikative Funktionalität von medienspezifischem Typografieinsatz. Hier steht nicht Lesbarkeit im Vordergrund, sondern die Signalisierung von Identität. Wie diese verstanden werden soll, wird deutlich, wenn man sich die historische Verwendung von Fraktur oder gebrochener Schrift vergegenwärtigt.

In Deutschland enthielt die Verwendung von Fraktur bzw. gebrochener Schriften schon immer eine auch konnotativ-kulturelle Bedeutungsebene, die auf den speziell deutschen Schriftstreit zwischen Fraktur- und Antiquaschriften zurückgeht (vgl. Wehde 2000). Ausschlaggebend dafür war bereits

Luthers Entscheidung, die Bibel in gebrochener Schrift drucken zu lassen, um der lateinischen Kirchenobrigkeit auch typografisch eine aus dem Gotischen entnommene, volkstümliche Schrift entgegenzusetzen. Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts galt gebrochene Schrift dann explizit als Ausdruck einer deutschnationalen Weltanschauung. Einen Höhepunkt dieser Ideologisierung erfuhr die Frakturschrift unter den Nationalsozialisten, die sich mit ihrer Verwendung in germanischer Tradition sahen und sich so gegen vermeintlich kosmopolitische Entwicklungen und rassistische Überfremdung auflehnen wollten.

Dieser ideologische Gebrauch von Typografie scheint auch heute bei rechtsextremen Publikationen weiterhin Verwendung zu finden. Politbanner sind, wie bereits erwähnt, als eine Art Werbeanzeige zu verstehen, um die damit verlinkte Website bekannt zu machen. Sie müssen deshalb in ihrer Gestaltung auffallen, also markant und unterscheidbar sein. Sie müssen zudem bereits eine inhaltliche Vorstellung von dem zu erwartenden Angebot oder zumindest Interesse für dieses



Abb. 1: Screenshots von Aktionsbüro Saar, Holsteiner Widerstand und Das braune Kreuz, Aus dem Onlineauftritt des Nationalen Widerstandes Berlin Brandenburg

beim User wecken. Diese kommunikativen Anliegen mögen Grund dafür sein, dass zum einen viele aufgeführte Banner über gebrochene Schrifttypen verfügen, wodurch die ähnlichen politischen Ausrichtungen der verlinkten Website markiert sind. Zum anderen unterscheiden sich die einzelnen gebrochenen Schriften in ihrer individuellen Gestaltung voneinander jedoch noch sehr stark. Betrachtet man auf den ersten beiden Screenshots die Beispiele des *Aktionsbüros Saar* und des *Holsteinischen Widerstandes*, wird dieser Sachverhalt besonders deutlich (vgl. Abb. 1 und 2). Während das erste Banner trotz des gebrochenen Schrifttyps mit wenig Serifeneinsatz noch relativ klar erscheint, verfügt das zweite Beispiel über intensive Verschnörkelungen, die fast die Anmutung alter Schreibschrift hervorrufen. Im dritten Screenshot finden wir ein Beispiel für die Kombination von gebrochener und Antiquaschrift. Hier wird der identitätsstiftende Gebrauch von gebrochener Schrift nochmals besonders deutlich. Während der Name der Organisation *Das braune Kreuz* in einer relativ schlecht lesbaren Frakturschrift gehalten ist, wurde die Spezifizierung der Organisation *Der nationale Sanitätsdienst* in einem klar lesbaren Schrifttyp umgesetzt. Hier kommt es vermehrt auf die primäre Information an, die zur expliziten inhaltlichen Orientierung dienen soll.

Als weiteres kommunikatives Element in der Bannergestaltung ist das Zusammenspiel von Form, Farbe sowie der Kombination mit metaphorischen Bild- und Emblemdarstellungen zu sehen. Die Farbkombination schwarz-weiß-rot kann in diesem Kontext durchaus als Anspielung auf die Reichskriegsflagge bzw. auf die daran anschließende nationalsozialistische Hakenkreuzfahne interpretiert werden, die aus den gleichen Farben zusammengesetzt sind. Die Popularität dieser Farbkombination im Rechtsextremismus geht nach Heller & Maegerle auf Hitler direkt zurück, der in *Mein Kampf* dieser Farbgebung folgende Konnotationen zuschreibt:

Im Rot sehen wir den sozialen Gedanken der Bewegung, im Weiß den nationalistischen und im (schwarzen) Hakenkreuz die Mission des Kampfes für den Sieg des arischen Menschen und zugleich mit ihm auch den Sieg des Gedankens der schaffenden Arbeit, die ewig antisemitisch war und antisemitisch sein wird. (Zitiert nach (Heller & Maegerle 2001: 19)

Auch die Verwendung einer oder zwei dieser Farben zur Gestaltung von Schrift, Emblemen, Umrandungen und Hintergründen kann in einen ähnlichen Bedeutungshorizont eingeordnet werden. Dabei ist natürlich nicht mit Sicherheit zu sagen, ob die Gestalter bei der Farbwahl sich über die genannten Konnotationen gänzlich bewusst waren. Das spielt jedoch in unserem Zusammenhang eine untergeordnete Rolle. Zweifelsohne sind diese in der hier dargestellten Diskursgemeinschaft häufig anzutreffen und werden von ihren Mitgliedern als kommunikative Instrumente zur Repräsentation und Identifikation einer kollektiven Identität angesehen. Ich bezweifle allerdings, dass die Verwendung von Erdfarben, die ebenfalls häufiger auftreten, eine ähnliche Anspielungspraxis darstellt. Zwar wird der Farbe Braun in rechten Kontexten ebenfalls identifizierende Bedeutung zugeschrieben. Allerdings steht sie zum einen in keinem allgemein gebräuchlichen Kombinationsverhältnis wie die Farben Schwarz, Weiß, Rot. Und zum anderen tritt sie nur in einem Beispiel als deutlich politisch motiviert auf, nämlich bei der Sanitätsorganisation *Das braune Kreuz*. Hier ist sie allerdings als Identifikationselement besonders markiert, indem sie in der Benennung der Organisation ebenfalls explizit aufgenommen ist. So scheint die Farbe Braun bzw. der Einsatz von erdfarbenen Tönungen weniger als ein überindividuell geltendes, identitätsstiftendes Element innerhalb der Szene gebräuchlich zu sein. Ihre häufigere Verwendung mag eher durch eine individuelle und

weniger politisch ausgerichtete gestalterische Praxis verursacht sein. Gleiches gilt wahrscheinlich für den Einsatz von Blautönen.

Die Integration von Emblemen in der Bannergestaltung erscheint deutlicher der politischen Markierung zu dienen. Im Banner des *Holsteinischen Widerstandes* beispielsweise ist wahrscheinlich die ›Schwarze Sonne‹ angedeutet. Dieses Element der *Thule-Esoterik* spielt in seiner heutigen rechtsextremen Verwendung auf das »›geheime selbstständige Reich‹ der Nationalsozialisten nach 1945« (Heller & Maegle 2001: 15) an. Der Esoteriker Heinrich Himmler ließ die Schwarze Sonne in der SS-Ordensburg Wewelsburg bei Paderborn in den Boden des ›Obergruppenführersaals‹ einlassen. Das Emblem besteht aus germanischen Sigrunen, die auch im Hakenkreuz und im Zeichen der SS zu finden sind. Sie zirkulieren um ein Zentrum, das nach Meinung der rechten Esoteriker das Urgestirn darstellt, um das sich das Universum drehe. Ähnliche Verwendung hat das Emblem der Triselke zur Darstellung einer frauenspezifischen Identität im rechten Spektrum. Bereits oben wurde auf die hiermit verlinkte Website hingewiesen. Die variierende Übernahme dieses keltischen Sinnbildes der Dreifaltigkeit ist in diesem Kontext wahrscheinlich als eine mythische Darstellung der dreifachen Göttin (Mädchen, Mutter, Greisin) sowie des Zyklus von Geburt, Leben und Tod oder der keltischen Trinität Wasser, Land und Himmel zu verstehen. In jedem Fall werden die Websitebetreiberinnen diesem Zeichen eine frauenspezifische Bedeutungskomponente zuschreiben, die Weiblichkeit als mythische Kraft verstehen lässt.

Die Verwendung des Adlers mag zwar auch durch die Konnotation des Vogels als mythisches und kraftvolles Tier motiviert sein. Seine Verwendung erscheint hier aber hauptsächlich aus dem Anliegen der Gestalter erwachsen zu sein, sich in eine historisch-nationale Tradition zu stellen. Dies geschieht mit spielerischen Verfremdungen bekannter Embleme. Während das Banner des *Widerstand West* relativ deutlich auf nationalsozialistische Formgebung rekurriert, inszeniert das *Aktionsbüro Saar* das Adlermotiv, wie in der modernen Porträtfotografie, durch Bildausschnitt und Perspektivität. Das Motiv selbst ist jedoch in beiden Fällen eine variierte Übernahme des Reichsadlers, der als traditionelle Fortführung des antiken römischen Reiches in der deutschen Nation gilt.

Auffällig ist zudem, dass in einigen Bannern stilisierte Darstellungen von Fahnen aufgenommen sind, die in ihrer Gestaltung fast identische Formen aufweisen. Neben dem ursprünglichen kommunikativen Gehalt einer Fahne als militärisches Emblem zur Orientierung in der Schlacht oder als Sinnbild der Besitznahme eines Territoriums durch ihre Einpflanzung, tritt im rechtsextremen Kontext eine weitere Komponente hinzu. Die einheitliche Form ist identisch mit einer ebenfalls sehr einheitlich gebräuchlichen Fahnenform im linken Antifa-Spektrum. Einen Teil des rechtsextremen Aktivismus nimmt die so genannte ›Aniti-Antifa-Arbeit‹ ein. Sie wendet sich gezielt gegen Aktionen der linken Antifa, und ihre Träger verstehen dies als Akt der Selbstbehauptung der eigenen Szene. Die Aufnahme der Antifa-Fahne ist somit als eine Markierung der von den Betreibern verfolgten politischen Praxis bzw. ihrer (Gegen)Wehr gegen linksaktivistische Politik zu verstehen.

Ein weniger häufig verwendetes Element in der Bannergestaltung sind fotografische Darstellungen. Sie fungieren als Instrumente der visuellen (Selbst)Darstellung rechtsaktivistischer Politik. Sie zeigen vor allem Aufmärsche und Demonstrationen im öffentlichen Raum. Das Banner des *widerstandnord* zeigt die Beteiligten beispielsweise als zusammenstehende Menschenkette. Sie

bilden so quasi eine ›Front‹ für ihre Sache. Als Mitglieder der rechten Szene identifizierbar sind sie durch ihre stereotypen Merkmale wie Glatze, Bomberjacke, Springerstiefel etc. Die Banner des *Aktionsbüros Rhein-Necker* und des *KS Bergstraße* deuten weniger eindeutige Stereotypen im Bild an. Auch sie zeigen zwar zum einen Marschtrommeln im Vordergrund und zum anderen an die Reichskriegsflagge erinnernde Fahnen. Diese Bildinhalte bekommen jedoch erst in ihrem Kontext eine ähnlich positionierende Funktion, wie sie im Banner des *widerstandnord* verwirklicht ist. Die hier ins Bild gesetzten Demonstrationen sind jedoch, wie bereits oben erwähnt, nicht als Dokumentation individueller Ereignisse zu verstehen, sondern sie repräsentieren rechtsaktivistische Politik allgemein. Bildästhetisch unterstützt ist diese kommunikative Funktion beim *widerstandnord* durch die Reduktion der Farbsättigung und die Überlagerung des Bildes durch den Titel der Organisation. Die beiden anderen Beispiele deuten eine solche Funktionalität durch die sehr kleinen Bildausschnitte an, die nur Fahnen, Menschenaufläufe und die Slogans der Transparente erkennen lassen. Die Slogans dienen zudem eher als inhaltliche Hinweise auf die hier verlinkte Website. Die in die Banner integrierten Bilder demonstrieren dem Betrachter auf konnotativer Ebene Gruppenaktivität, Gemeinschaft, Ge- und Entschlossenheit sowie Stärke und Macht. Sie sollen so als einheitsstiftende Merkmale einer rechtsaktivistischen Identität verstanden werden.

9 Fazit

Mein Anliegen war es, einen Einblick in die Anfänge und die Entwicklung rechtsextremer Online-Kommunikation zu liefern. Ich habe darauf hingewiesen, dass sich rechtsextreme Propaganda schon immer die neusten privat zugänglichen Online-Kommunikationstechnologien zunutze gemacht hat. Aber auch die publizistische Praxis ist auf das (Neue) Medium Internet abgestimmt. Neben Websites, Mailinglisten, Newsgroups, offenen und halboffenen Portalen nutzen rechtsextreme Gruppierungen aktuelle Mittel des Onlinemarketing. Sie gebrauchen Bannerwerbung, um auf ihre Online-Auftritte aufmerksam zu machen, und kommunizieren gleichzeitig Identität mittels Präsentation primärer (Namen, Internetadressen, z. T. Bilder) und sekundärer Informationen, die sich über die stilistische Gestaltung (Typografie, Layout, Bildästhetik, Farb- und Formgebung) des Banners vermitteln. Um die kommunikative Praxis rechtsextremer Agitation über Politbanner näher zu verdeutlichen, habe ich versucht, textsortenspezifische Merkmale von Onlinebannern zu beschreiben, um diese mit den konkreten Merkmalen der rechtsextremen Banner, wie sie auf der Website des *Nationalen Widerstandes* aufgeführt sind, abzugleichen. Dabei hat sich herausgestellt, dass über so genannten Bannertausch oder zumindest durch die Aufnahme von Verlinkungen zu einschlägigen Websites in den jeweiligen rechtsextremen Auftritten die Existenz eines rechtsextremen (sozialen) Netzwerks im Onlinebereich kommuniziert wird. Auch dies ist eine gängige Marketingpraxis, die von kommerziellen Anbietern unterschiedlicher Branchen verfolgt wird, um ihre jeweilige Bekanntheit zu steigern. Damit verbunden ist eine neuartige Zeichenfunktionalität. Der Verweis von einem Online-Auftritt auf den nächsten, der sich über das Banner oder über den gewöhnlichen externen Textlink verwirklichen lässt, ist so nicht nur als eine technische Verknüpfung zu verstehen, sondern kann auch als eine kommunikative Handlung gelten. Gerade bei der hier behandelten rechtsextremen Bannerkommunikation signalisieren die Betreiber der Ursprungswebsite eine inhaltliche, soziale oder kulturelle Gemeinsamkeit mit den Betreibern der Zielwebsite. Die Verlinkung kann in diesem konspirativen Kontext als Zeichen gegenseitiger Soli-

darität gelesen werden. Rechtsextreme Politbanner sind somit als Ausdruck politischer Mentalität zu verstehen, die der Identifizierung rechtsaktivistischer Online-Kommunikation und der gegenseitigen Vernetzung dienen und zu weiterer Rezeption und Partizipation aufrufen.

Literatur

- Androutsopoulos, Jannis K.: Zur Beschreibung verbal konstituierter und visuell strukturierter Textsorten: das Beispiel Flyer. In: Fix, Ulla & Wellmann, Hans (Hrsg.): *Bild im Text – Text im Bild*. Heidelberg [Universitätsverlag C. Winter] 2000
- Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Rechtsextremismus im Internet. Recherchen, Analysen, pädagogische Modelle zur Auseinandersetzung mit dem Rechtsextremismus*. CD-Rom. Bonn 2002
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. 9., unveränderte Auflage. München [UTB] 2002
- Fahlenbach, Kathrin: *Protestinszenierungen. Visuelle Kommunikation und kollektive Identitäten in Protestbewegungen*. Wiesbaden [Westdeutscher Verlag] 2002
- Glaser, Stefan: »Vernetzter Hass«. Rechtsextreme Propaganda im World Wide Web. In: Cippitelli, Claudia & Schwanebeck, Axel (Hrsg.): *Die neuen Verführer? Rechtspopulismus und Rechtsextremismus in den Medien*. München [Verlag Reinhard Fischer] 2004, S. 228-234
- Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 1999
- Heller, Paul Friedrich & Maegerle, Anton: *Die Sprache des Hasses*. Stuttgart [Schmetterling Verlag] 2001
- Maegerle, Anton & Mletzko, Matthias: »Thule-Netz«. Rechtsextremistischer Mailboxen-Verbund. In: Institut für Sicherheits- und Informationsdienste (Hrsg.): *Informationsdienst Terrorismus, Extremismus, Organisierte Kriminalität*. Heft 5, 1994, S. 1-4
- Leeuwen, van Theo: Semiotics and iconography. In: Leeuwen, van Theo & Jewitt, Carey (Hrsg.): *Handbook of Visual Analysis*. London [SAGE] 2001, S. 92-118
- Meier, Stefan: Pixel im Diskurs. Semiotische Anmerkungen zur Debatte um die »Wehrmachtsausstellung«. In: Conrady, Peter (Hrsg.): *Faschismus in Texten und Medien: Gestern – Heute – Morgen?* Oberhausen [Athena Verlag] 2004, S. 193-204
- Meier-Schuegraf, Stefan: Zeichenlesen im Netzdiskurs. Überlegungen zu einer semiotischen Diskursanalyse multimedialer Kommunikation. In: Fraas, Claudia & Klemm, Michael (Hrsg.): *Mediendiskurse*. Frankfurt am Main, Berlin u. a. [Peter Lang] 2005, S. 123-141

Pfeiffer, Thomas: »Das Internet ist billig, schnell und sauber. Wir lieben es«. Rechtsextremisten entdecken den Computer. In: Cippitelli, Claudia & Schwanebeck, Axel (Hrsg.): *Die neuen Verführer? Rechtspopulismus und Rechtsextremismus in den Medien*. München [Verlag Reinhard Fischer] 2004, S. 209-228

Rada, Holger: *Design digitaler Medien*. Tübingen [Niemeyer] 2002

Sandig, Barbara: *Stilistik der Deutschen Sprache*. Berlin / New York [de Gruyter] 1986

Schwanebeck, Axel: Mädelschar und Braune Kameradinnen. Rechtsorientierte Frauen und ihre mediale Präsenz im Internet. In: Cippitelli, Claudia & Schwanebeck, Axel (Hrsg.): *Die neuen Verführer? Rechtspopulismus und Rechtsextremismus in den Medien*. München [Verlag Reinhard Fischer] 2004, S. 235-256

Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. München [UTB] 2002

Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen [Niemeyer] 2000