

Kristina Chmelar

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

Abstract

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

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

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

1. Einleitung

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

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

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

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

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

Historische Ausstellungen lassen sich primär als visuell organisierte Medien² oder als Schauzusammenhänge beschreiben. Die Operation des Zuschauens seitens der Produzierenden und des Schauens seitens der Rezipierenden ist elementar. Ferner können Ausstellungen insofern als sekundäre Medien gelten, als sie verschiedene primäre Medien integrieren. Im speziellen Fall der eingangs erwähnten staatlich organisierten Schau zum sogenannten Supergedenkjahr 2014 sind damit allgemein Bilder im Sinne »materiell erzeugte[r], optisch wahrnehmbare[r] Visualisierungen« (JÄGER/KNAUER 2009: 17) angesprochen und speziell analog zustande gekommene, dokumentarische Fotografien.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Konturen einer postkonstruktivistischen, multimodalen, dekonstruktiven Analytik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

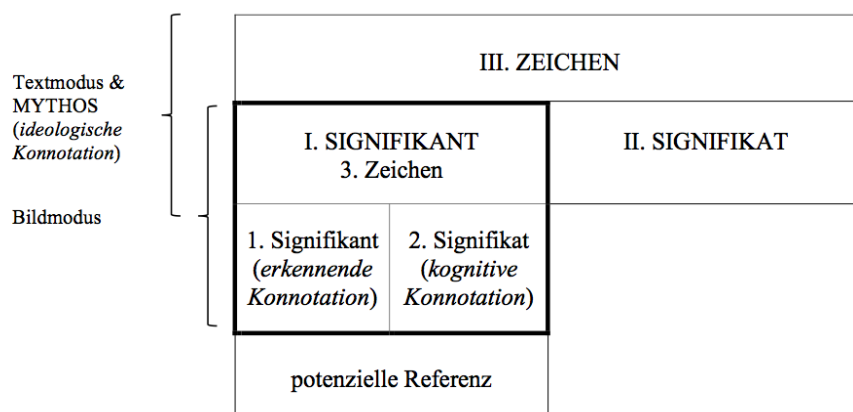


Abb. 1:
Eigene Darstellung in Weiterentwicklung von Barthes (2015: 259).

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

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

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

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

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

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

stark an der fotografischen Evidenz partizipiert, steckt er – im vorliegenden Fall eines historisch-politisch-bildnerischen Gedenkangebots einer staatlichen Organisation – unter Verweis auf kulturelle Codes gleichsam den Rahmen ab, in dem ein Bild angeeignet wird. Im Sinne einer »Legende« (FOUCAULT 2013: 37) erfüllt der Text regelmäßig eine »Erhellungsfunktion« (BARTHES 1990b: 35). Diesen, um die Beschränkung bildlicher Polysemie bemühten Mechanismus¹⁸ umschreibt Barthes mit einer eingängigen Metapher: Die graphische Botschaft »bildet eine Art Schraubstock, der die konnotierten Bedeutungen daran hindert, entweder in allzu individuelle Regionen auszuschwärmen (das heißt, er begrenzt die Projektionsmacht des Bildes) oder in dysphorische Werte [...]; der Text *führt* den Leser durch die Signifikate des Bildes hindurch, leitet ihn an manchen vorbei und lässt ihn andere rezipieren« (BARTHES 1990b: 35, Herv. im Original).

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

Die im Folgenden schlaglichtartig zu analysierende Mythologie einer staatlich organisierten Ausstellung kann mit Nonhoff (2006: 310) als eine »hegemoniale Artikulation« verstanden werden, deren Sprecher_innen¹⁹ unterstellt werden darf, nach Anerkennung der Artikulation, nach einer gewissen Breitenwirkung zu streben. Auf dem Weg zu diesem Ziel ist es nicht nur notwendig, dass sich eine Artikulation im Sinne eines »Differenzierungsakt[s]« (NONHOFF 2006: 303) zu anderen Artikulationen ins Verhältnis setzt. Auch muss es ihr gelingen, von möglichst vielen Rezipierenden anerkannt zu werden respektive möglichst viele von ihnen zu disziplinieren (vgl. FOUCAULT

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

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

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

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

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

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

4. Mythos Lenin

D I K T A T
U R M O D E
R N E I T A
L T E R
E R D E R
E X T R E M E

Der Beginn eines neuen Zeitalters

Im April 1917 traten die USA in den Krieg ein, nachdem Deutschland den uneingeschränkten U-Boot-Krieg im Atlantik wieder aufgenommen hatte. Dieser hatte bereits 1915 das Leben von US-Bürgern gefordert. Die schier unerschöpflichen Ressourcen der USA sollten für die Westmächte kriegsentscheidend werden. US-Präsident Woodrow Wilson rechtfertigte den Krieg als ideologische Entscheidungsschlacht für Demokratie und Freiheit. Nachdem der Zar gestürzt worden war, schien sich ab März 1917 auch Russland diesem Freiheitskampf anzuschließen. Doch schon im November wurde die liberale Übergangsregierung von den kommunistischen Bolschewiki in einem Staatsstreich entmachtet. Trotz sofort eingeleiteter, weitreichender sozialer Reformen und des Versprechens auf einen raschen Friedensschluss sprach sich bei den Wahlen

zur Nationalversammlung im November 1917 nur ein Viertel der Wähler für die Bolschewiki aus. Diese lösten daraufhin die Nationalversammlung auf und errichteten unter Lenins Führung eine kommunistische Diktatur. Nun entbrannte ein vierjähriger blutiger Bürgerkrieg, den die Bolschewiki trotz Intervention der Westmächte für sich entscheiden konnten. Ihre Hoffnung jedoch, der Funke der Revolution würde in den Westen überspringen, sollte sich trotz erster Anzeichen nicht erfüllen.

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

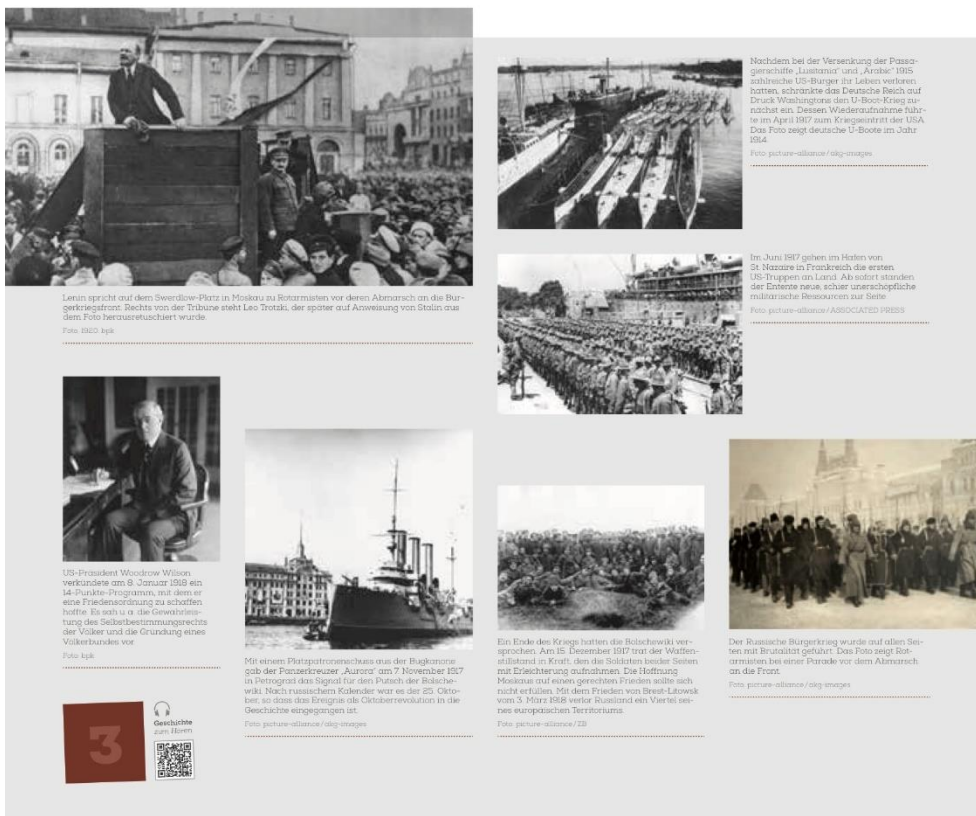


Abb. 2:
Drittes Plakat der Ausstellung *Diktatur und Demokratie im Zeitalter der Extreme* (BA et al. 2014:3)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Fazit

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

Literatur

- ADAMI, ELISABETTA: Multimodality. In: GARCÍA, OFELIA; NELSON FLORES; MASSIMILIANO SPOTTI (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Language and Society*. New York [Oxford UP] 2016, S. 451-472
- BA (Hrsg.): *Diktatur und Demokratie im Zeitalter der Extreme. Streiflichter auf die Geschichte Europas im 20. Jahrhundert*. 2014a.
<http://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/ausstellung2014-4353.html>
[letzter Zugriff: 31.05.2017]
- BA (Hrsg.): Tätigkeitsbericht 2014. 2014b.
<http://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/tätigkeitsberichte-1358.html>
[letzter Zugriff: 31.05.2017]

- BA; IFZ; DEUTSCHLANDRADIO KULTUR (Hrsg.): Diktatur und Demokratie im Zeitalter der Extreme. Streiflichter auf die Geschichte Europas im 20. Jahrhundert. 2014.
http://www.thomasklemm.com/Ausstellungen_files/Zweitausendvierzeh_n_GER_REV_WEB_140217.pdf [letzter Zugriff: 31.05.2017]
- BARTHES, ROLAND: Die Fotografie als Botschaft. In: BARTHES, ROLAND (Hrsg.): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990a, S. 11-27
- BARTHES, ROLAND: Rhetorik des Bildes. In: BARTHES, ROLAND (Hrsg.): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990b, S. 28-46
- BARTHES, ROLAND: Wirklichkeits- oder vielmehr Realitätseffekt (Lacan). In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2010, S. 95-101
- BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2014
- BARTHES, ROLAND: *Mythen des Alltags*. Berlin [Suhrkamp] 2015
- BATEMAN, JOHN: *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual-verbal Divide*. London [Routledge] 2014
- BAUDRILLARD, JEAN: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität. In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2012, S. 50-58
- BOEHM, GOTTFRIED: *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994
- BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007
- BOHNSACK, RALF: *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen [Barbara Budrich] 2011
- BOURDIEU, PIERRE: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: BOURDIEU, PIERRE; LUC BOLTANSKI; ROBERT CASTEL; JEAN-CLAUDE CHAMBOREDON; GÉRARD LAGNEAU; DOMINIQUE SCHNAPPER (Hrsg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. Hamburg [Europäische Verlagsanstalt] 2014, S. 85-109
- BREHM, THOMAS: Ziel, Konzeption und Gestaltung der Ausstellung. In: HAUS DER GESCHICHTE DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Hrsg.): *Bilder, die lügen*. Bonn [Bouvier] 2003, S. 20-21
- BURGIN, VICTOR: Beim Wiederlesen der Hellen Kammer. In: AMELUNXEN, HUBERTUS VON (Hrsg.): *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München [Schirmer/Mosel] 2000, S. 24-48
- BURKE, PETER: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin [Wagenbach] 2010
- CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen III*. Hamburg [Meiner] 2010
- CHMELAR, KRISTINA: Gedenken denken im *terrain vague*. Ein postkonstruktivistischer Weg für die Erinnerungsforschung. In: *Zeitschrift für Diskursforschung*, 5 (2), 2017a, S. 136-158

- CHMELAR, KRISTINA: Zur visuellen Konstruktion von Austerität in Neuen Medien. In: STURM, ROLAND; TIM GRIEBEL; THORSTEN WINKELMANN (Hrsg.): *Austerität als gesellschaftliches Projekt*. Wiesbaden [Springer] 2017b, S. 15-43
- DUBOIS, PHILIPPE: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam [Verlag der Kunst] 1998
- DUBOIS, PHILIPPE: Die Fotografie als eine Spur des Wirklichen. In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2012, S. 102-119
- FLUSSER, VILÉM: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen [European Photography] 1983
- FOLKERS ANDREAS: *Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis*. 2013, http://www.fb03.uni-frankfurt.de/51056432/Folkers-_2013_-neuer-Materialismus.pdf [letzter Zugriff: 31.05.2017]
- FOUCAULT, MICHEL: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1994
- FOUCAULT, MICHEL: Worte und Bilder. In: DOTZLER, BERNHARD (Hrsg.): *Schriften zur Medientheorie*. Berlin [Suhrkamp] 2013, S. 29-51
- FRIEDRICH, THOMAS; GERHARD SCHWEPPEHÄUSER: *Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation*. Basel [Birkhäuser] 2010
- GEIMER, PETER: Einleitung. In: GEIMER, PETER (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002a, S. 7-25
- GEIMER, PETER: Was ist kein Bild? Zur ›Störung der Verweisung‹. In: GEIMER, PETER (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002b, S. 313-341
- GEIMER, PETER: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2014
- GLASZE, GEORG; ANNIKA MATTISSEK (Hrsg.): *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld [Transcript] 2009
- GRIEBEL, TIM: Die kulturelle politische Ökonomie von Austerität in Großbritannien. Gedanken auf dem Weg zu einer multimodalen kritisch-realistischen Diskursanalyse. In: STURM, ROLAND; TIM GRIEBEL; THORSTEN WINKELMANN (Hrsg.): *Austerität als gesellschaftliches Projekt*. Wiesbaden [Springer] 2017, S. 45-69
- GROYS, BORIS: Rußland auf der Suche nach seiner Identität. In: GROYS, BORIS (Hrsg.): *Die Erfindung Rußlands*. München [Hanser] 1995, S. 19-36
- HALAWA, MARK: Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie. In: *IMAGE*, 20, 2014, S. 5-35
- HOBBSAWM, ERIC: *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München [dtv] 2012

- ILLNER, EBERHARD: Lenin ruft zum Kampf gegen die Weißgardisten auf. In: STEPAN, PETER (Hrsg.): *Fotos, die die Welt bewegten. Das 20. Jahrhundert*. München [Prestel] 2000, S. 37
- IMDAHL, MAX: *Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München [Fink] 1996
- JÄGER, JENS; MARTIN KNAUER: Bilder als historische Quellen? Ein Problemaufriss. In: JÄGER, JENS; MARTIN KNAUER (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*, München [Fink] 2009, S. 7-26
- JASCHKE, BEATRICE; CHARLOTTE MARTINZ-TUREK; NORA STERNFELD: Vorwort. In: JASCHKE, BEATRICE; CHARLOTTE MARTINZ-TUREK; NORA STERNFELD (Hrsg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien [Turia + Kant] 2005, S. 9-12
- KAMINSKY, ANNA: Statement im Rahmen der Präsentation der Ausstellung *Diktatur und Demokratie im Zeitalter der Extreme* im Paul-Löbe-Haus des Deutschen Bundestages. 2014, http://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/uploads/2014-ausstellung/2014-01-15_statement-kaminsky.pdf [letzter Zugriff: 31.05.2017]
- KAPPELER, ANDREAS: *Ivan Groznyj im Spiegel der ausländischen Druckschriften seiner Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des westlichen Russlandbildes*. Bern [Lang] 1972
- KING, DAVID: *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*. Hamburg [Hamburger Edition] 1997
- KLUG, EKKEHARD: Das »asiatische« Russland. Über die Entstehung eines europäischen Vorurteils. In: *Historische Zeitschrift*, 245(2), 1987, S. 265-289
- KOENEN, GERD: *Der Russland-Komplex. Die Deutschen und der Osten 1900-1945*. München [C.H. Beck] 2005
- KOENEN, GERD: *Was war der Kommunismus?* Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2010
- KRAUSS, ROSALIND: Anmerkungen zum Index. Teil 1. In: WOLF, HERTA (Hrsg.): *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Amsterdam [Verlag der Kunst] 2000, S. 249-264
- KRÄMER, SYBILLE: Das Medium als Spur und als Apparat. In: KRÄMER, SYBILLE (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1998, S. 73-94
- KRÄMER, SYBILLE: Was ist ein Medium? Grundlinien einer Medientheorie in der Perspektive des »Botenmodells«. In: *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur und Literatur*, 21, 2013, S. 329-355
- KRESS, GUNTHER: *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Oxon [Routledge] 2010
- LACLAU, ERNESTO; CHANTAL MOUFFE: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London [Verso] 2001

- LUNENFELD, PETER: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In: WOLF, HERTA (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002, S. 158-177
- MARTINEC, RADAN; ANDREW SALWAY: A System For Image-Text Relations In New (and Old) Media. In: *Visual Communication*, 4(3), 2005, S. 337-371
- MERSCH, DIETER: Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung. Bildepisteme und Strukturen des ikonischen ›Als‹. In: KRÄMER, SYBILLE; EVA CANCIK-KIRSCHBAUM; RAINER TOTZKE (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin [Akademie] 2012, S. 305-328
- MERSCH, DIETER: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2013
- MITCHELL, WILLIAM: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge [Mass] 1992
- NONHOFF, MARTIN: Hegemonieanalyse. Theorie, Methode und Forschungspraxis. In: KELLER, REINER; ANDREAS HIRSELAND, WERNER SCHNEIDER; WILLY VIEHÖVER (Hrsg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 2*. Wiesbaden [Springer] 2006, S. 299-331
- PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln [DuMont] 1996
- PEIRCE, CHARLES: Die Kunst des Rasonierens. In: KLOESEL, CHRISTIAN (Hrsg.): *Semiotische Schriften. Band 1*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1986, S. 191-201
- RECKWITZ, ANDREAS: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist [Velbrück Wissenschaft] 2006
- REHBERG, KARL-SIEGBERT: Künste als Medium der Sichtbarkeit und der Überblendung von Macht: Werner Tübkes ›Arbeiterklasse und Intelligenz‹ als Exempel. In: MÜNKLER, HERFRIED; JENS HACKE (Hrsg.): *Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*. Frankfurt/M. [Campus] 2009, S. 169-191
- RÖSSNER, SUSAN: Im Osten nichts Neues. Deutsche Historiker und ihr Russlandbild in den 1920er-Jahren. In: DEJUNG, CHRISTOF; MARTIN LENGWILER (Hrsg.): *Ränder der Moderne. Neue Perspektiven auf die Europäische Geschichte (1800-1930)*. Weimar [Böhlau] 2016, S. 205-220
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2006
- SCHÄFER, HERMANN: Vorwort. In: HAUS DER GESCHICHTE DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Hrsg.): *Bilder, die lügen*. Bonn [Bouvier] 2003, S. 6-9
- SCHMITT, CARL: *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort von drei Corollarien*. Berlin [Duncker & Humblot] 1963
- SEKULA, ALLAN: Vom Erfinden fotografischer Bedeutung. In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2012, S. 302-337
- SONTAG, SUSAN: *Über Fotografie*. Frankfurt/M. [Fischer] 1980

- SONTAG, SUSAN: In Platos Höhle. In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2012, S. 277-301
- TRUSCHKAT, INGA: Zwischen interpretativer Analytik und GTM – Zur Methodologie einer wissenssoziologischen Diskursanalyse. In: TRUSCHKAT, INGA; REINER KELLER (Hrsg.): *Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse*. Wiesbaden [Springer] 2013, S. 69-87
- THUM, GREGOR: Ex Oriente lux – ex Oriente furor. Einführung. In: THUM, GREGOR (Hrsg.): *Deutsche Bilder vom östlichen Europa im 20. Jahrhundert*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2006, S. 7-15
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Bemerkungen. Philosophische Bemerkungen. Band 3*. Hrsg. von Michael Nedo. Wien [Springer] 2000