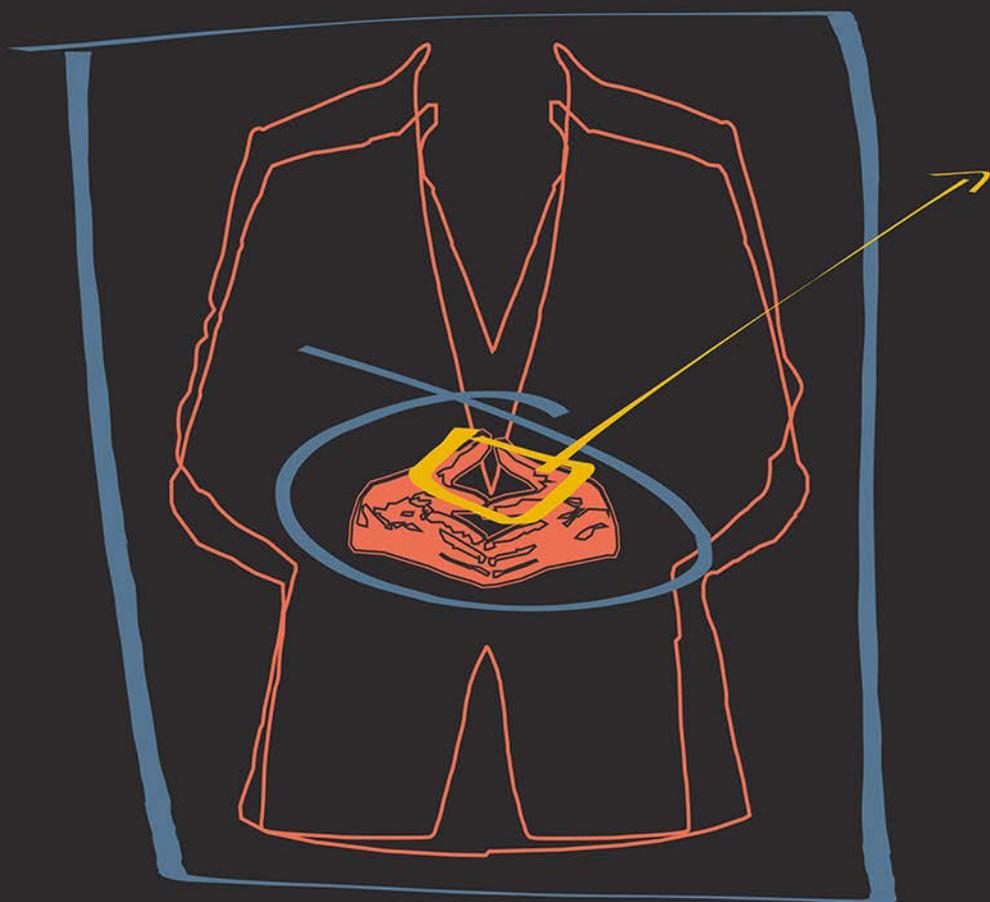


POLITISCHE BILDER LESEN

EIN
WERKZEUGKASTEN
ZUR BILDANALYSE



[transcript] Image

MELANIE M. DIETZ
NICOLE KRECKEL
(HG.)

Melanie M. Dietz, Nicole Kreckel (Hg.)
Politische Bilder lesen

Melanie M. Dietz, geb. 1990, ist Politikwissenschaftlerin und Soziologin. Sie forscht im Bereich der Wahlforschung, politischer Partizipation und politischen Einstellungen mit einem Fokus auf Gender. Ihren Master absolvierte sie an der Goethe-Universität Frankfurt mit dem Schwerpunkt politische Soziologie und soziale Ungleichheit.

Nicole Kreckel, geb. 1990, ist Kunstwissenschaftlerin und -vermittlerin. Sie lehrt und forscht im Bereich der visuellen Kultur, neuen Museologie und partizipativen Vermittlungspraktiken. Sie studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Kunst – Medien – Kulturelle Bildung mit dem Schwerpunkt Gegenwartskunst an der Goethe-Universität Frankfurt.

Melanie M. Dietz, Nicole Kreckel (Hg.)

Politische Bilder lesen

Ein Werkzeugkasten zur Bildanalyse

[transcript]

Förderung durch den Förderfonds Lehre der QSL-Projektmitte der Goethe-Universität Frankfurt am Main.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Melanie M. Dietz, Nicole Kreckel (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Patrick Krömer

Lektorat: Melanie M. Dietz, Nicole Kreckel

Korrektur: Melanie M. Dietz, Nicole Kreckel, Paula Stiegler

Satz: Patrick Krömer

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6234-4

PDF-ISBN 978-3-8394-6234-8

<https://doi.org/10.14361/9783839462348>

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Politische Bilder lesen

Ein Dialog der Herausgeberinnen

Melanie M. Dietz, Nicole Kreckel 7

Künstlerische Fotografie

Jax Back/Jax Revealed

Der relationale Blick – Eine Kombination aus Segment- und Blickfeldanalyse

Paula Stiegler 25

Ambige Fotokunst & queer(end)-politisches Engagement

Ein provisorischer Werkzeugkasten für suchBEWEGENDE Bildzugänge

Oliver Klaassen 41

Das kleine Einmaleins der Kunstgeschichte

und sein Nutzen für die Interpretation politisch konnotierter Collagen

Julia Schaake 75

Plakatbilder im Öffentlichen Raum

Plakativ(es Lesen)

Politische Medien des Öffentlichen Raums entschlüsseln

Justine Krämer 91

Eine Litfaßsäule im Frankfurter Bahnhofsviertel

Der Spaziergang als bildanalytische Decodierungsmethode

Lea-Sophie Müller-Praefcke 107

Protest- und Krisenbilder

»Und dann kniet da ein weißer Polizist!«

Bildanalyse als Beobachtung zweiter Ordnung teilnehmender Beobachtung

Michaela Zöhrer 123

Die »Karen-Debatte« und ein Protestbild

Zur Funktion und Wirkung von Diskursen in Politischen Bildern

Funda Bakan 139

Bildmetaphern und Bildmetaphorik

in Matt Kenyons Illustration der Corona-Pandemie und ihrer politischen Dimension

Till Julian Huss 153

Politiker*innen im Bild

Merkel trifft Klimaaktivist*innen

Die Bildsprache einer Pressefotografie lesen

Freydis Schmidt 167

Ein über Proteste jubelnder Präsident

Eine Drei-Schritt-Karikatur-Analyse: Hinsehen, Verändern, (cross-perspektivisches) Wahrnehmen

Judika Dragässer 181

Memes und Memefizierung

After Inauguration

Memes als Verhandlungen politischer Gegenwart

Victoria Caroline Parker 201

Peter Altmaier, Peter Parker und der Meerjungfraumann

Rekonstruktionen der Politisierung von Memes in sozialen Medien

Paul Eisewicht, Nico Maximilian Steinmann 221

Autor*innen 239

Danksagung 243

Politische Bilder lesen

Ein Dialog der Herausgeberinnen

Melanie M. Dietz, Nicole Kreckel

»Pics or it didn't happen« – Zeige mir Bilder, oder es ist nicht passiert.¹ Dieser Satz, der seit den frühen 2000ern in Internetforen und sozialen Medien unter anderem als Akt der Selbstinszenierung oder digitalen Spielerei kursiert, stellt auch ein stillschweigendes und allgemeingültiges Mantra des modernen Kommunikationszeitalters dar. In der Funktion als erkenntnistheoretisches Beweismittel rückt die Evidenzfunktion von Bildlichkeit in den Fokus: vermeintliche Wirklichkeit wird abgebildet und festgehalten, Sichtbarkeit mit Glaubwürdigkeit gleichgesetzt.² Die derart betonte Unmittelbarkeit von Bildern lässt bei vielen Betrachter*innen fast impulsiv die Annahme entstehen, dass Bilder auf den ersten Blick und einfach verstanden werden können, weil sich alle erkennbaren (Bild-)Elemente gleichzeitig und direkt präsentieren. Oftmals bleibt es bei einer flüchtigen Betrachtung und einem vermeintlich vollständigen, tatsächlich aber oberflächlichen Verständnis. Wenn beispielsweise die Grünenpolitiker*innen Annalena Baerbock und Robert Habeck sowie die FDP-Politiker*³ Christian Lindner und Volker Wissing nach der Bundestagswahl 2021 zusammen leger für ein Selfie posen, dann ist klar, dass die Sondierungsgespräche gut laufen – oder nicht?

-
- 1 Vgl. Michel de Certeau und Ronald Coullié, *Kunst des Handelns* (Berlin: Merve Verlag, 1988), S. 330. In Analogie zum *linguistic turn* (vgl. Gustav Bergmann, *Logic and Reality* (Madison: University of Wisconsin Press, 1964), der die Hinwendung zu einer sprachkritischen Praxis von Gesellschaft und Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezeichnet, läutet der *pictorial* oder *iconic turn* die äquivalente Wendung hin zu einer bildkritischen Auseinandersetzung ein, wobei das Thema Bild vermehrt den wissenschaftlicher Gegenstand bildet (vgl. William John Thomas Mitchell, »The Pictorial Turn«, In *Artforum* 30, Nr. 7 (März 1992), S. 89-95).
 - 2 Tom Holert, »Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der Visuellen Kultur der Gegenwart«, In *Korrespondenzen: Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*, hg. v. Matthias Bickenbach und Axel Fliethmann (Köln: DuMont, 2002), S. 200.
 - 3 Mit dem Asterisk kennzeichnen wir gängige Fremdbezeichnungen der sexuellen Identität von Personen des öffentlichen Lebens ohne diese verifizieren zu können.

Vor allem Politik und Politikvermittlung erfolgen heute, mehr denn je über öffentlichkeitswirksame mediale und insbesondere bildliche Kommunikation.⁴ Ein Verständnis für politische Vorgänge und Ereignisse erschließt sich demnach oft dezidiert über ein Bildverständnis.⁵ Dabei können politische Bilder zum einen als Zeugen ihrer Zeit verstanden werden, insofern sie (retrospektive) Geschichte(n) erzählbar machen. Zum anderen werden sie als Instrumente gezielt eingesetzt, um vermeintlich relevante Momente zu inszenieren und konkrete (gewünschte) Deutungsangebote zu machen. Der enorme Einfluss von politischen Bildern wird daher erst ganzheitlich ersichtlich, wenn aus der Perspektive der Schöpfungskraft von Bildern in Bezug auf gesellschaftliche Strukturen gedacht wird, wenn Bilder also nicht nur als Weltabbilder, sondern Welterzeuger verstanden werden.⁶ So beeinflussen politische Bilder Verhalten und Denkweisen, indem sie Macht- und Ungleichverhältnisse in der Gesellschaft erzeugen, spiegeln, legitimieren sowie verfestigen und dabei meinungsbildend wirken. Ein kritischer und hinterfragender Umgang mit politischen Bildern ist angesichts dieser auf den ersten Blick verborgenen, inhaltlichen Komplexität von zentraler Notwendigkeit für deren umfänglicheres Verständnis.⁷ Eine fundierte Bildlesekompetenz, die eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit politischen Bildern zur Grundlage hat, sowie die Schärfung von geeigneten Untersuchungsmethoden sind demnach zentrale Ziele des vorliegenden Sammelbandes.

Eine dialogische Einführung in politische Bilderwelten

Als Kunst- und Kulturwissenschaftlerin (Nicole Kreckel) sowie Soziologin und Politikwissenschaftlerin (Melanie M. Dietz) nehmen wir die ausgeführten Überlegungen als Ausgangspunkt uns mit der Lesbarkeit politischer Bilder auseinanderzusetzen. Für eine Einführung in die Analyse politischer Bilder eignet sich aus unserer Sicht die Form eines Dialoges. Dies spiegelt zum einen die Vielperspektivität und Interdisziplinarität des Forschungsgegenstandes wider und generiert somit

-
- 4 Vgl. Petra Bernhardt, Karin Liebhart und Andreas Pribersky, »Visuelle Politik: Perspektiven eines politikwissenschaftlichen Forschungsbereichs«, In *Austrian Journal of Political Science* 48, Nr. 2 (2019), S. 44-54.
 - 5 Vgl. Benjamin Drechsel, »Trügerischer Augenschein? Hinweise zur Verflechtung von politischer Kultur und visueller Politik«, In *Politische Kultur: Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, hg. von Samuel Salzborn (Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2009), S. 147-174.
 - 6 Vgl. Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984).
 - 7 Wie auf den kommenden Seiten erläutert wird, findet dies in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung in Bereichen wie der Visuellen Politik oder besonders der Visuellen Kultur bereits statt.

die theoretische Grundlage des vorliegenden Sammelbandes. Zum anderen ermöglicht die Gesprächsform die argumentative Offenheit und methodische Durchlässigkeit zu verdeutlichen, welche unsere Perspektive auf und die Verhandlung von politische(n) Bilder kennzeichnen.

Melanie M. Dietz: Nicole, wo begegnen dir politische Bilder und welche sind für dich besonders prominent?

Nicole Kreckel: Zunächst denke ich an den Bereich des Journalismus und der professionellen politischen Kommunikation von politischen Akteur*innen, zum Beispiel in den sozialen Medien. Solche Bilder werden dabei von anderen Akteur*innen und Berichterstatter*innen aufgegriffen und in unterschiedlichen Kontexten und Medien (re)inszeniert. Hier gibt schon der als politisch markierte Kontext des Bildes und der Veröffentlichung den politischen Charakter an. In weiten Teilen begegnen uns politische Bildwelten also, entsprechend kontextualisiert, in etablierten Massenmedien, beispielsweise Fernsehnachrichten oder Zeitungen. Wir sehen einerseits die Sphäre der institutionellen Politik: Politiker*innen an Pulten und Verhandlungstischen, Wahlplakate, Treffen von Staatsoberhäuptern* oder Donald Trump hinter einem Fast Food-Berg. Wir sehen andererseits aber auch Bilder des außerinstitutionellen oder zivilgesellschaftlichen Bereichs: von der »Black Lives Matter« Bewegung, den Protesten in Belarus, von den als »Spaziergänge« verharmlosten Corona-Protestmärschen bis hin zu aktuellen Kriegsbildern. Sie alle haben gemein, dezidiert politische Bilder zu sein, die unser Bildgedächtnis und auch unsere Wahrnehmung von politischen Geschehnissen und Prozessen prägen.

MD: Politische Bilder können also solche sein, die eindeutig politische Elemente, Symbole oder Kontexte abbilden. Das heißt, wir sehen entweder Politiker*innen oder zentrale Akteur*innen, die mit der Politik in Verbindung stehen. Oder eindeutige Symbole im Sinne von Orten oder Gegenständen, die irgendwie politisch aufgeladen sind...

NK: ...zum Beispiel Flaggen...

MD: ...Fotografien von Parlamentsgebäuden, politischer Ereignisse oder Denkmäler...

NK: ...oder wie auf unserem Buchcover die Raute, die immer wieder von der ehemaligen deutschen Bundeskanzlerin Angela Merkel mit ihren Händen geformt wurde. Sie ist ja eines der prominentesten Beispiele für politische Symbole im deutschen Kontext, das uns in den letzten Jahren in der bildlichen politischen Kommunikation begegnet ist.

MD: Genau. Wenn wir davon ausgehen, dass die Frage, wie wir das Adjektiv *politisch* eigentlich verstehen, darüber bestimmt, was wir als politische Bildlichkeit einstufen, dann bezieht sich dieses erste Verständnis – und die zuvor aufgelisteten Bilderwelten – auf so etwas wie einen Minimalbegriff von Politik. Gemeint ist hierbei mit Politik, wie Benjamin Drechsel festhält, vor allem das »gesellschaftliche Teilsystem, das öffentliche verbindliche Entscheidungen herstellt.«⁸ Demnach sind nur solche Bilder politisch, die »parteilpolitische Sujets abbilden, zumindest aber Politik explizit thematisieren«⁹. Eine solche Minimaldefinition macht es zunächst einfacher abzustecken, was denn genau Gegenstände einer politischen Bildwissenschaft sein können. Allerdings verengt sie gleichzeitig das Analysefeld und wird der heute breit und differenziert gefächerten Debatte zu der Frage ›Was ist politisch?‹ nicht gerecht.

NK: Gemäß einer zweiten, weniger engen Definition, können auch Bilder politisch sein, deren politisches Moment nicht sofort erkennbar ist. Bernhardt, Liebhardt und Pribersky etwa fassen darunter, ebenso unter Rückbezug auf Drechsel, »materielle[] Bilder[] und Images, die eine politische Kontextualisierung erfahren.«¹⁰ Eine sehr anschauliche Erklärung hierfür bietet die Auseinandersetzung des Soziologen Sebastian W. Hoggemüller mit der NASA-Weltraumfotografie »Blue Marble« aus dem Jahr 1972.¹¹ Er nimmt darin eine rezeptiv-praktische Bildanalyse vor, die sich zusammensetzt aus Kontextwissen und künstlerischer (zum Beispiel zeichnerischer) Praxis. Magst Du kurz erklären, worum es bei Hoggemüller genau geht?

MD: Zu sehen ist zunächst lediglich eine symmetrische Abbildung der Erdkugel als Schwarzweißfotografie. Mittels Ästhetischer Re|Konstruktionsanalyse zieht Hoggemüller eine Analogie zwischen dem im Zentrum des Bildes stehenden und das Bild vollständig ausfüllenden Erdplaneten einerseits und dem Aufkommen von

8 Benjamin Drechsel, *Politik im Bild: Wie politische Bilder entstehen und wie digitale Bildarchive arbeiten* (Frankfurt a. M./New York: Campus-Verlag, 2005), S. 64.

9 Ebd., S. 66.

10 Bernhardt, Liebhardt und Pribersky, »Visuelle Politik«, S. 46.

11 Vgl. Sebastian W. Hoggemüller, »Die Welt im (Außen-)Blick: Überlegungen zu einer ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse am Beispiel der Weltraumfotografie ›Blue Marble‹«, In *Zeitschrift für qualitative Forschung* 17, Nr. 1-2 (2016), S. 11-40.

Weltgesellschaftstheorien¹² in den 1970ern andererseits. In diesen Theorien werden globale Sozialzusammenhänge als eine gesellschaftliche Einheit gedacht. Dabei arbeitet der Autor* unterschiedliche Deutungsmuster in Bezug auf die moderne Umweltbewegung und die ökonomische sowie gesellschaftliche Globalisierung heraus. Vergewärtigen wir uns nun, dass die Fotografie in einer Hochphase des Kalten Krieges von US-amerikanischen Astronauten gemacht wurde, so lässt sich, noch über die Erkenntnisse von Hoggenmüller hinaus, ein politisches Moment entdecken. Dieses rekurriert darauf, dass der sogenannte Wettlauf ins All als weitere Stellvertreter-Arena für das Wettrüsten zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion galt. Eine Interpretationsmöglichkeit ist folglich, dass mit der Fotografie der Erde, welche als Ganzes abgebildet wird und durch ihre wortwörtliche Überschaubarkeit nun kontrollierbar wirkt, eine Aneignung des Erdballs durch die amerikanische Raumfahrt stattfindet. Dadurch wird in einem anhaltenden politischen Konflikt Macht demonstriert.

NK: Und bis heute sehen wir oft das Bild des Blauen Planeten als Hintergrundbild in der Tagesschau, wenn ein*e Nachrichtensprecher*in über gegenwärtige Umweltbewegungen wie »Fridays for Future« spricht. Hier tritt dann die folgende Lesart in den Vordergrund: der unschuldige Planet, der auf dem Bild ohne menschlichen Einfluss (wie zum Beispiel Elektrizität in der Fotografie »Black Marble«¹³) gezeigt wird, muss vor den Auswirkungen des menschengemachten Klimawandels geschützt und bewahrt werden.

MD: Politisch sind Bilder gemäß dieser zweiten Definition somit nicht immer allein und quasi »wie von selbst« durch ihr Motiv, sondern durch ihren Kontext und einen Modus der Politisierung, der bestehende soziale Ordnungssysteme, Sehgewohnheiten und Gewissheiten zur Disposition stellt. In der Unterscheidung dieser beiden Definitionen – einer engen auf die Sphäre der Politik bezogenen und einer weiten als Modus der Infragestellung verstandenen – schwingt eine Unterscheidung zwischen »Politik« und »Politischem« mit, die in den letzten Jahrzehnten wissenschaftliche Debatten mitgeprägt hat¹⁴. Für die Bildanalyse folgt daraus die Ten-

12 Zum Beispiel von Niklas Luhmann, »Die Weltgesellschaft«, In *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 57, Nr. 1 (1971), S. 1-35; John W. Meyer, »The World Polity and the authority of the nation-state«, In *Studies in the Modern World System*, hg. von Albert Bergesen (New York: Academic Press, 1980), S. 109-137; Immanuel Wallerstein, »Aufstieg und künftiger Niedergang des kapitalistischen Weltsystems: Zur Grundlegung vergleichender Analyse«, In *Kapitalistische Weltökonomie: Kontroversen über ihren Ursprung und ihre Entwicklungsdynamik*, hg. von Dieter Senghaas (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979), S. 31-67.

13 Vgl. Hoggenmüller, »Die Welt im (Außen-)blick«, S. 29.

14 Vgl. z.B. Ulrich Bröckling, *Das Politische denken: Zeitgenössische Positionen* (Bielefeld: transcript, 2010).

denz zu überwinden, in einfache Symbolik zu verfallen, um der Komplexität politischer Bilder gerecht zu werden. Dass wir politische Bilder für den vorliegenden Sammelband dementsprechend breiter verstehen, lässt sich wiederum sehr gut an unserem Cover abgelesen. Durch die abstrakte Abbildung, die an Angela Merkel und ihre berühmte Handhaltung der Raute erinnert, wollen wir zunächst daran anknüpfen, was an politischen Bildern in den Vorstellungen oft vorherrschend ist, nämlich Politiker*innen im Bild. Denn obwohl wir festgestellt haben, dass eine bloße Abbildung eines politischen Sujets als charakterisierende Kategorie für politische Bilder tendenziell zu kurz greift, begegnen diese offensichtlichen politischen Bilder uns tagtäglich in den Nachrichten und sind somit ein weitverbreiteter Bildtyp...

NK: ...allerdings wird manchen unserer Leser*innen schon aufgefallen sein, dass zwei Silhouetten auf unserem Buchcover zu erkennen sind. Die Zweite steht dabei für den 2021 gewählten Bundeskanzler* Olaf Scholz, der in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung, die Raute von Angela Merkel bildlich imitierte¹⁵ und sich mit Vorwürfen der Aneignung und ›Erbschleicherei‹ konfrontiert sah.¹⁶ Die vermeintlich einfache Lesbarkeit wird dadurch gebrochen. Die minimalistische und zugleich abstrakte Gestaltung des Coverbildes sowie der großzügige schwarze Freiraum schaffen außerdem Platz für weitere Deutungs- und Interpretationsmöglichkeiten außerhalb der klar zu identifizierenden politischen Symbole. Gleichzeitig weisen wir damit auf ein zentrales Ziel des Sammelbandes hin: allgemeine Verfahrensweisen zu generieren, um zunächst zentralen Bildelementen zu identifizieren, welche anschließend eine vielfältige methodische Dekodierung zulassen. Dass wir politische Bildlichkeit komplexer verstehen, äußert sich darüber hinaus in den unterschiedlichen Bildtypen, die im Sammelband behandelt werden: Neben Bildern von Politiker*innen sind hier Körperbilder, künstlerische Fotografie und Plakate, Collagen, Bilder des Öffentlichen Raumes, Anzeigen und journalistische Bilder, Protestbilder, Illustrationen sowie Karikaturen oder Memes vertreten.

MD: Nun trägt unser Sammelband den Titel »Politische Bilder lesen«. Das Verb ›lesen‹ wirkt auf den ersten Eindruck vielleicht irritierend, weil ja vor allem Texte und Schriften gelesen werden. Wir sind aber der Meinung: auch Bilder müssen gelesen

15 Vgl. Axel Martens, »Mit welchem Blick gucken Sie morgens in den Spiegel?«, In *Süddeutsche Zeitung Magazin* 33 (2021), <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/sagen-sie-jetzt-nichts/olaf-scholz-interview-ohne-worte-90544> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

16 Vgl. Marina Münkler und Anke Schaefer, »Wahlkampf: Alle wollen Angela Merkel sein«, In *Deutschlandfunk Kultur*, 01.09.22, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/wahlkampf-alle-wollen-merkel-sein-100.html> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

werden.¹⁷ Literalität bezieht sich auf die Verankerung des Erwerbs von grundlegenden Lese- und Schreibfähigkeit in einer Kultur.¹⁸ Sprache und Schrift sind dabei – grob gesagt – Zeichensysteme, die Informationen bewahren und weitergeben und deren Inhalte wir uns durch den Vorgang des Lesens erschließen. Beim Lesen eines Textes wird sich dessen Inhalt sukzessive angeeignet – wir lesen in einer vorgegebenen Richtung, Zeichen für Zeichen, Wort für Wort, Satz für Satz. Erst wenn der Text vollständig gelesen ist, erschließt sich eine Gesamtbedeutung. Gleichzeitig geht es darüber hinaus ja auch darum Sinnstrukturen zu identifizieren, die bei der reinen Wiedergabe eventuell verborgen bleiben. Es heißt nicht umsonst ›zwischen den Zeilen lesen‹.

NK: Und genauso sind auch Bilder vergleichbare Informationsvermittler. Zwar sehen wir alle sichtbaren Bildelemente auf einmal; aber erst der Vorgang, ein materielles Bild in seine Einzelteile, besser gesagt Segmente, zu zerlegen, deren Zusammenhänge zu verstehen sowie die Bestimmung und Dekodierung der im Bild manifestierten Bedeutungsgehalte ermöglichen es, besagte Sinnstrukturen zu identifizieren und Gesamtkompositionen zu verstehen. Die in den Essays des vorliegenden Sammelbandes angewandten Methoden machen visuelle Formulierungen greifbar. Und zugleich verdeutlichen sie, wie Bildanalysen Schritt für Schritt funktionieren können. Wir stellen also der Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit des visuellen Materials ein Nacheinander des Lesens gegenüber. Der Begriff des Lesens lenkt zudem das Verständnis auf den Kontext. Denn, wie es Thomas Knieper formuliert: »[o]hne kontextuelle Einordnung bleiben Bilder [...] in aller Regel vieldeutig. Bei der Bildkommunikation steht einer hohen semantischen Fülle eine mangelnde Decodierungsfähigkeit des Publikums gegenüber.«¹⁹ Genau hier setzt unser Sammelband an.

MD: Da wir nun ausführlich darüber gesprochen haben, wie sich der Umgang mit politischen Bildern gestalten kann und warum wir dafür plädieren, sie zu lesen, würde ich jetzt gerne dazu übergehen zu fragen, wie unsere jeweiligen Forschungsbereiche eigentlich mit ihnen umgehen. Wie ist das bei dir, Nicole? Wie werden in deinem Bereich, der Visuellen Kultur, Bilder verhandelt?

17 Vgl. für eine Gegenargumentation: Hermann Kalkofen, »Bilder lesen ...«, In *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 6, Nr. 2 (Juli 2007), S. 22-29.

18 Literalität lässt sich von dem englischen Begriff *literacy* ableiten, der in der Pädagogik die elementare Vermittlung von Schreib- und Lesefähigkeiten in der frühkindlichen Erziehung und Bildung meint (vgl. *Sozialpädagogische Handlungsfelder für Erzieherinnen*, hg. von Rainer Jaszus et al. (Stuttgart: Holland und Josenhans, 2008), S. 485).

19 Thomas Knieper, »Die ikonologische Analyse von Medienbildern und deren Beitrag zur Bildkompetenz«, In *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, hg. von Thomas Knieper und Marion G. Müller (Köln: Halem, 2003), S. 193-212.

NK: Im Bereich der Visuellen Kultur oder den Visual Culture Studies werden macht- und gesellschaftskritische Fragestellungen untersucht – und dies von Autor*innen aus ganz unterschiedlichen Disziplinen. Was die Visuelle Kultur dabei auszeichnet, ist eine Art Netzwerk-Denken oder wie Sigrid Schade und Silke Wenk es definieren: die Visuelle Kultur als ein transdisziplinäres Forschungsfeld.²⁰ Dabei werden Bilder nach Marius Rimmele und Bernd Stiegler als kulturell konstruiert verstanden. Die Visuelle Kultur ermöglicht vor diesem Hintergrund eine »kritisch-konstruktive Möglichkeit kulturwissenschaftlicher Forschung« in und mit visuellem Material.²¹ Der Kunsthistoriker* Tom Holert etwa konzentriert sich immer wieder auf Prozesse und Kontexte, in die Bilder eingebunden sind. Für ihn braucht es ein Wissen um ihre Zugänglichkeit und die damit verbundenen Machtstrukturen. Am Ende steht für Holert das Ziel einer Entzauberung der Wirkmacht der Bilder.²²

Was würdest du sagen können Disziplinen wie die Soziologie oder Politikwissenschaft hier ergänzen?

MD: Die Visuelle Politik, wie jener Bereich der Politikwissenschaft genannt wird, der sich dezidiert mit Bildern beschäftigt, setzt meist einem Schwerpunkt auf die Analyse von Bildern als politische Kommunikationsform. Autor*innen wie Bernhardt und Kolleg*innen haben darauf hingewiesen, dass die klassische Politikwissenschaft der Medialisierung des Politischen oft kritisch gegenübersteht. Durch den Bereich der Visuellen Politik soll es hingegen möglich werden, sich der Wichtigkeit der visuellen Dimension der Politik anzunehmen.²³ Die politikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit politischen Bildern erfolgt oft dahingehend, dass ein Bild in Zusammenhang mit anderen kommunikativen Modi gesetzt wird, etwa einer politischen Aussage einer Partei, eines*r Politikers*in oder einer zivilgesellschaftlichen Bewegung. Dabei geht es darum, grundlegende Methoden für die Interpretation von ähnlichen Bildern zu schaffen, um somit eine gewisse Bildkompetenz zu entwickeln. Denken wir aber an die Grundlagen einer soziologischen und politikwissenschaftlichen Betrachtung, so ermöglichen diese Perspektiven weitaus mehr: eine Vertiefung kritischer Fragen hinsichtlich der Verortung von Bildern in politischen Zusammenhängen. Sichtbar wird dann die häufig unsichtbare Rolle, die diese Bilder in der Konstruktion sozialer Kategorien

20 Vgl. Sigrid Schade und Silke Wenk, *Studien zur Visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld* (Bielefeld: transcript, 2011).

21 Vgl. Marius Rimmele und Bernd Stiegler, *Visuelle Kulturen: Visual Culture zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2012), S. 164.

22 Vgl. Tom Holert, »Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit«, In *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, hg. von ders.* (Köln: Oktagon, 2000), S. 14-33.

23 Vgl. Bernhardt, Liebhart und Pribersky, »Visuelle Politik«, S. 45.

und Normen sowie in der Gestaltung öffentlicher Diskurse und sozialer Prozesse spielen.

NK: Und das ist ja, wie wir schon erwähnt hatten, recht wichtig, denn Bilder »können mitunter auch aktiv in das politische [und gesellschaftliche] Geschehen eingreifen«. ²⁴ In vielen Fällen erscheinen sie wie eigenständige Akteur*innen, auch wenn sie natürlich – beziehungsweise in der Regel: noch – Autor*innen haben. Aber der Aspekt, mit W. J. T. Mitchell ²⁵ gedacht, die Bilder als handelnd zu verstehen, passt heute mehr denn je, wenn Bilder zum Beispiel auf Instagram, TikTok (hier Bewegtbild) oder Twitter immer wieder geteilt sowie immer weiter von ihren ursprünglichen Autor*innen entkoppelt und somit Teil einer endlosen Duettkette werden.

Aber zurück zu unseren Forschungsbereichen. Beide, die Visuelle Politik sowie die Visuelle Kultur sind per se inter- beziehungsweise transdisziplinär angelegt. Die Zusammenführung ihrer unterschiedlichen Forschungsschwerpunkte entspricht dabei unserer Forderung nach einer anwendungsorientierten Bildwissenschaft und der Ausformung einer Lesekompetenz von politischen Bildern. In unserem Verständnis handelt es sich dabei um einen fortlaufenden Prozess, der inter- und transdisziplinär gefüttert und in ständiger Weiterentwicklung betrieben werden muss. Er lebt von Dialogen und Polylogen. Eine exemplarische Momentaufnahme dieses Austauschs und zugleich einen Beitrag zu ihm bietet der vorliegende Sammelband. ²⁶ Die darin enthaltenen Essays greifen zum einen die Komplexität und Vielstimmigkeit der politischen Bildwelten auf und geben zum anderen angewandte Methoden an die Hand, die als eine Art Blaupause zur Lektüre ähnlicher politischer Bilder dienen können.

24 Petra Bernhardt und Karin Liebhardt, *Wie Bilder Wahlkampf machen* (Wien/Berlin: Mandelbaum Verlag, 2020), S. 11.

25 Vgl. William J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder: Eine Theorie der Visuellen Kultur* (München: C.H.Beck, 2008).

26 Von diesem fruchtbaren Austausch sollten auch die Studierenden der Goethe Universität Frankfurt a. M. profitieren, weshalb diesem Buch unser gemeinsames Lehr- und Forschungsprojekt im Sommersemester 2020 und im Wintersemester 2020/2021 voranging. Wir befassten uns unter anderem gemeinsam mit Studierenden mit Bildanalysemethoden der Kunstgeschichte, Visuellen Kultur, Politikwissenschaft/Visuellen Politik und Soziologie. Diese sollten anschließend anwendungsorientiert neu gedacht und geschaffen werden, um sie schließlich an eigens ausgewähltem Bildmaterial zu erproben. Ausgewählte Arbeiten von Studierenden der Fächer Soziologie, Politikwissenschaft, Kunstgeschichte und Kunstpädagogik wurden in die vorliegende Publikation aufgenommen. Im Anschluss an die beiden Lehrveranstaltungen wurde ein Call for Paper veröffentlicht, der Forschende aus weiteren Statusgruppen dazu einlud, ebenso eigene Werkzeuge der Bildanalyse zu entwickeln.

MD: Die Bilder, die die Autor*innen ausgewählt haben, verdeutlichen, welche Bildwelten zum Zeitpunkt der Anfertigung des Sammelbandes präsent waren. Dazu gehörten beispielsweise der Höhepunkt der transnationalen »Black Lives Matter« Proteste oder die Corona-Pandemie. Würden wir unsere Arbeit in die Gegenwart übertragen, so wären es wahrscheinlich Bilder, die den Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine zeigen. Denn gerade sind es vor allem kriegerische Auseinandersetzungen und deren Bildwelten, die in unserer Berichterstattung eine zentrale Rolle einnehmen – und das über die reine Dokumentationsfunktion hinaus. Nicht zuletzt wird im russischen Angriffskrieg auf die Ukraine auch von einem Bilderkrieg gesprochen, welcher die konkurrierenden Narrative unterfüttert. Beide Parteien – also sowohl die ukrainische als auch die russische Regierung, personifiziert durch die 2022 amtierenden Staatsoberhäupter* Selenskyi und Putin – verfolgen jeweils spezifische Inszenierungsabsichten. In Russland, wo eine regelrechte Zensur der Bilder vorgenommen wird, werden politische Bilder eingesetzt, um das Narrativ des sich vermeintlich verteidigenden oder zur Rettung eilenden Russlands zu füttern. Gleichmaßen gelangen Bilder, häufig über soziale Medien im Internet, an die Öffentlichkeit, welche die gewaltvollen Festnahmen von friedlichen, kremlkritischen Demonstrant*innen in Russlang zeigen. Demgegenüber verdeutlichen Bilder aus der Ukraine in erster Linie die Zerstörung von Lebensräumen, humanitäre Not, Tod und Verteidigungswillen, um mobilisierend zu wirken und für Unterstützung zu werben. Und wer erinnert sich zugleich nicht an die überdimensionalen Tische, an denen Putin Regierungschef*innen aus der ganzen Welt für die dem Angriff vorangegangenen diplomatischen Verhandlungen empfangen hat. Wie nahezu albern die Wahrnehmung und Kommentierung der klein wirkenden Politiker*innen an dem viel zu großen Tischen ausfiel.

NK: Stimmt, an dem Punkt waren wir recht empfänglich dafür, über Putins inszenierte Bilderwelten nachzudenken.

MD: Ja, und gleichzeitig kann hier die kritische Folgefrage gestellt werden, ob es angesichts des grotesk riesigen Tisches mit zwei Personen am jeweiligen Ende nicht Interpretationsansätze gibt, die über die gängige Deutung einer absoluten Machtdemonstration hinausgehen.

NK: Außerdem ließen sich Meta-Fragen adressieren. Zum Beispiel diskutieren Wolfgang Ullrich und Charlotte Klonk in einem Deutschlandfunk Kultur-Beitrag die Frage, ob es sich bei dem Angriff Russlands auf die Ukraine um einen »Echtzeitkrieg« handle, der grundlegend die Bildwelten verändert, durch die wir diesen Krieg erfassen. Im Frühjahr 2022 sind mit geringem zeitlichen Abstand Videos russischer Panzer zu sehen, die im Schlamm feststecken, Bilder von Explosionen und Toten sowie Babys die in U-Bahn-Schächten geboren werden, Demonstrations-

und Protestbilder, Kampagnen-Bilder, die mobilisieren sollen. Dabei haben sich zum einen die Quelle und Kanäle der Bilder vervielfältigt, das heißt Bilder werden durch unterschiedliche Medien transportiert. Zum anderen hat sich auch der Umgang mit den sozialen Medien in diesem Kontext geändert. Neu ist die Dimension des sozial-medialen ›Mitmach-Kriegs‹, wie Klonk es bezeichnet. Ein weiterer spannender Punkt, den Ullrich herausarbeitet, ist, dass bestimmte Bildphänome, wie Memes, zu Beginn des russischen Angriffs weniger aufgegriffen werden und demzufolge eine Veränderung in der Inszenierung und Rezeption von Bildlichkeit wahrgenommen werden konnte. So wird durch ein geringeres Auftreten von Memes (vermeintlich) kommuniziert: »es gibt nichts mehr zu lachen.«²⁷

MD: Dabei können Memes ebenso ernstzunehmend und einflussreich sein: sie bieten als postmoderne Bildpraktik spezifische Verhandlungsmöglichkeiten politischer Geschehnisse und können, wie auch in unserem Sammelband besprochen, als quasi-deliberative Partizipationsform meinungsbildend wirken.

Zum Inhalt des Sammelbandes

Insgesamt zwölf Beiträge befassen sich mit der Entwicklung einer fundierten Bildlesekompetenz für politischer Bilder, die auf interdisziplinären Ansätzen fußen. Die Essays werden dabei als Ausgangspunkt betrachtet intensiv über politische Bilder nachzudenken und die dargestellten Anregungen zur Bilddekodierung in ihrer Gesamtheit als Werkzeugkasten zu verstehen, der zur Weiterentwicklung einlädt.

Die erste Rubrik »Künstlerische Fotografie« beinhaltet Essays, die sich in analytisch-kritischer Perspektive mit zentralen Themen wie Gender, Queerness, Kapitalismus oder Rassismus in politischen Bildern auseinandersetzen. Die angehende Soziologin **Paula Stiegler** befasst sich in ihrem Essay »Jax Back/Jax Revealed« mit einer Fotografie von Del LaGrace Volcano. Sie verdeutlicht anhand fotografischer Körperdarstellungen wie Geschlechterkategorien aufgebrochen werden können und sensibilisiert durch die Konzepte ›Look‹ und ›Gaze‹ für Blickbeziehungen auf und aus Bilder(n) heraus. Thematisch daran anschließend, setzt sich **Oliver Klaassen** als Kunsthistoriker_In mit der Uneindeutigkeit und Ambiguität der Fotografien von Wolfgang Tillmanns auseinander. Der Essay »Ambige Fotokunst & queer(end)-politisches Engagement« spricht sich dafür aus, die Vagheit oder Uneindeutigkeit von Tillmanns Kunst als politisches Engagement zu lesen, welches sich gegen heteronormative gesellschaftliche Normen richtet. Die künstlerische

27 Vgl. Wolfram Eilenberger, Charlotte Klonk und Wolfgang Ullrich, »Ukraine-Konflikt: Bilderkrieg und Bilderkrise«, In *Deutschlandfunk Kultur*, 06.03.22, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/bilderkrieg-ukraine-100.html> [zuletzt aufgerufen: 31.03.22].

Collage »Untitelt Sunset« von Richard Prince stellt im darauffolgenden Beitrag den zentralen Analysegegenstand der Kunsthistorikerin **Julia Schaake** dar. In ihrem Essay »Das kleine Einmaleins der Kunstgeschichte und sein Nutzen für die Interpretation politisch konnotierter Collagen« trägt Schaake zusammen, auf welche Weise Studierende der Kunstgeschichte lernen, (politische) Bildwelten einzuordnen. Dazu zählt, zum einen eine genaue Bildbetrachtung vorzunehmen und zum anderen den gesellschaftlichen Kontext sowie die relevante Visuelle Kultur der Zeit mit einzubeziehen. Wie wichtig darüber hinaus die Hinzunahme von wissenschaftlichen Quellen sein kann, um politische Bildwelten zu verstehen, wird verdeutlicht, wenn Schaake die erläuterte Methode noch auf ein zweites Bild anwendet – ein AfD-Wahlplakat der Europawahl 2019.

Mit einem Fokus auf politische Bilder im Öffentlichen Raum widmet sich der Sammelband in der folgenden Rubrik schließlich solchen Bilderwelten, die durch ihre intendierte öffentliche Platzierung eine oftmals ungewollte und unvorbereitete Konfrontation bei Betrachter*innen hervorrufen. Eine Besonderheit sticht dabei durch die Bedeutung der Standortbezogenheit, sprich der örtlichen Umgebung, heraus. Die Kunsthistorikerin **Justine Krämer** befasst sich in diesem Zusammenhang mit dem künstlerischen Plakat »St. Cargo« (Various & Gould). Ihr Essay »Plakativ(es Lesen). Politische Medien des Öffentlichen Raums entschlüsseln« legt einen Schwerpunkt auf den Zusammenhang von Schrift und Bild im Medium Plakat und thematisiert, welchen Einfluss der Öffentliche (Um)Raum auf die innerbildlichen Strukturen haben kann. Methodisch kombiniert sie die visuelle Inhaltsanalyse mit einem rezeptionsästhetischen Ansatz. **Lea-Sophie Müller-Praefcke**, Studentin der Soziologie und Politikwissenschaft, wendet sich einem Bildanalyseverfahren in Bewegung zu. Sich dem Spaziergang als Methode widmend, eignet sie sich den Blick des Flâneurs an – in einem sich überschneidenden Modus aus Spaziergängerin und Flaneuse – und untersucht ein vermeintlich unscheinbares Plakat an einer Litfaßsäule im Bahnhofsviertel in Frankfurt am Main. Dabei teilt sie zunächst frei erste Eindrücke und Assoziationen auf ihrem Streifzug um die Litfaßsäule und die unmittelbare Umgebung. Ergänzt durch das sukzessive Heranziehen von Kontextwissen, erschließt sich das gewählte Bildmaterial als Werbeplakat, das trotz einer eindeutig identifizierten konsumträchtigen Bedeutung durch seine räumliche Verortung ein politisches Moment aufweist.

Protest- und vor allem auch Krisenbilder im Zusammenhang mit transnationalen »Black Lives Matter« Demonstrationen und der Corona-Pandemie haben uns die letzten Jahre eindrücklich begleitet. Anhand einer Anzeige der Süddeutschen Zeitung, die einen sich mit der »Black Lives Matter« Bewegung solidarisierenden Polizisten zeigt, untersucht die Politikwissenschaftlerin Dr. **Michaela Zöhrer** spezifisch die Positionalität von Forschenden und macht diese zum zentralen Analysegegenstand. Dabei ist die (unvermeidbare) Subjektivität der Interpret*innen, die sonst oftmals als störend eingestuft wird, explizit erwünscht. Mittels Beobachtung-

gen zweiter Ordnung fragt die Autorin nach dem *Wie* des Beobachtens und kann somit ihr anfängliches Hadern mit der ›abgebildeten Wirklichkeit‹ des knienden Polizisten ergründen. **Funda Bakan**, Studentin der Politikwissenschaft, schließt sich der These an, dass bildliches Material sich einer ähnlichen diskursiven Logik bedient wie sprachliches Material. Sie unterzieht das Bild einer *weißen* protestierenden Person der »Back Lives Matter« Bewegung in Tokyo (Japan) einer Analyse bestehend aus der Kombination von Foucaults Diskursanalyse und einer (vor-)ikonografischen Beschreibung. Darin gelingt es ihr, die Themen Rassismus und Pandemie in ihrer Verwobenheit als wichtige Kategorien in der Bildsprache zu identifizieren. Dr. **Till Julian Huss**, Kunstwissenschaftler und Philosoph, befasst sich anhand einer Illustration zum Corona-Virus mit der Funktion der Metapher in politischen Bildern. Indem er zwischen einzelnen Bildmetaphern und komplexer Bildmetaphorik unterscheidet, geht er der Frage nach, in welcher Weise durch den Einsatz von Metaphorik das Verständnis des Dargestellten und die damit verbundene Meinungsbildung beeinflusst werden.

Die Rubrik »Politiker*innen im Bild« widmet sich schließlich der expliziten Darstellung von politischen Akteur*innen. Die angehende Kunst- und Physiklehrerin **Freydis Schmidt** untersucht eine Pressefotografie, welche die ehemalige Bundeskanzlerin Angela Merkel bei einem Treffen mit Klimaaktivist*innen zeigt. Dabei stellt sie eine Bildanalysemethode vor, die sich durch eine Kombination aus Text- und Bildpraxis auszeichnet. Indem sie das Verfahren der objektiven Hermeneutik mit der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse verbindet, eignet sich Schmidt das Bild zeichnerisch an und kann die Komposition sowie Inszenierungsstrategien herausarbeiten. Daraus folgt ein besseres Verständnis für die Positionen der Figuren im Bild und ihr Verhältnis zueinander. Die Mediengestalterin und angehende Kulturanthropologin **Judika Dragässer** wendet in ihrem Essay »Ein über Proteste jubelnder Präsident. Eine Drei-Schritt-Karikatur-Analyse: Hinsehen, Verändern, (cross-perspektivisches) Wahrnehmen« auf der Grundlage einer zunächst genauen Bildbeschreibung nach Panofsky ebenso die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse an und ergänzt diese durch zusätzliche Vergleichsabbildungen. Dragässer gelingt es dabei, sowohl die eigene Positionalität als auch die der Karikaturisten zu hinterfragen und die jeweils spezifische Verhandlung der »Black Lives Matter« Proteste 2020 in den USA im Medium Karikatur nach zu zeichnen. Ihr Fokus liegt auf der Vergegenwärtigung der Grenzen der eigenen (kulturellen) Wahrnehmung. Ziel ihres vergleichenden Blicks ist es, Betrachter*innen zu ermächtigen, kritisch mit politischen Karikaturen umzugehen.

Die letzte Kategorie widmet sich der Frage, ob Memes als digitale Bilder wie analoge Bilder analysiert werden können? Dies beantworten zum einen der Soziologe Dr. **Paul Eisewicht** und der Sozialwissenschaftler **Nico Maximilian Steinmann**. Sie gehen davon aus, dass digitale Bilder durchaus *andere* Bilder sind, die eine spezifischer Herangehensweise benötigen, um sie möglichst erschöpfend zu

analysieren. Exemplarisch am Meme »Peter Parker's Glasses« entwickeln die Autoren eine Methode, die *um das Bild herum* arbeitet, anstatt wie klassischerweise *in das Bild hinein*. Indem sie eine situative, kulturelle und medientechnische Einbettung vornehmen, können sie die Lesart und die Logik in Bezug auf das politische Moment digitaler Bilder identifizieren. Ähnlich wie Eisewicht und Steinmann betont auch **Victoria C. Parker** den dynamischen Charakter von Memes, der durch einen stetig fortlaufenden (Re)Produktions- und Modifikationsprozess gekennzeichnet ist. Anhand des Nachzeichnens der memetischen Abwandlungsprozesse des »Bernie Sanders wearing Mittens-Memes« lässt sich ein gegenwärtiger politischer Zeitgeist der *Politik-Fatigue* ablesen. Die Autorin attestiert dem Bildtypus Meme dabei ein demokratisches Potential, insofern es eine partizipative Form der Gegenwartsbewältigung des politischen Alltags darstellt.

Literatur

- Bernhardt, Petra, Karin Liebhart und Andreas Pribersky. »Visuelle Politik: Perspektiven eines politikwissenschaftlichen Forschungsbereichs.« In *Austrian Journal of Political Science* 48, Nr. 2 (2019): S. 44-54.
- Bernhardt, Petra und Karin Liebhardt. *Wie Bilder Wahlkampf machen*. Wien/Berlin: Mandelbaum Verlag, 2020.
- Bergmann, Gustav. *Logic and Reality*. Madison: University of Wisconsin Press, 1964.
- De Certrau, Michel und Ronald Coullié. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988.
- Drechsel, Benjamin. *Politik im Bild: Wie politische Bilder entstehen und wie digitale Bildarchive arbeiten*. Frankfurt a. M./New York: Campus-Verlag, 2005.
- Drechsel, Benjamin. »Trägerischer Augenschein? Hinweise zur Verflechtung von politischer Kultur und visueller Politik.« In *Politische Kultur: Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, herausgegeben von Samuel Salzborn, S. 147-174. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2009.
- Eilenberger, Wolfram, Charlotte Klonk und Wolfgang Ullrich. »Ukraine-Konflikt: Bilderkrieg und Bilderkrise.«, Sein und Streit, *Deutschlandfunk*, 06.03.2022. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/bilderkrieg-ukraine-100.html> [zuletzt aufgerufen am 31.03.2022].
- Goodman, Nelson. *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
- Hoggemüller, Sebastian W. »Die Welt im (Außen-)Blick: Überlegungen zu einer ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse am Beispiel der Weltraumfotografie ›Blue Marble‹.« *Zeitschrift für qualitative Forschung* 17, Nr. 1-2 (2016): S. 11-40.
- Holert, Tim. »Bildfähigkeiten: Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit.« In *Imagineering: Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, herausgegeben von Tim Holert, S. 14-33. Köln: Oktagon, 2000.

- Holert, Tom. »Evidenz-Effekte: Überzeugungsarbeit in der Visuellen Kultur der Gegenwart.« In *Korrespondenzen: Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*, herausgegeben von Matthias Bickenbach und Axel Fliethmann, S. 198-225. Köln: DuMont, 2002.
- Jaszus, Rainer, Irmgard Büchin-Wilhelm, Martina Mäder-Berg und Wolfgang Gutmann (Hg. v.). *Sozialpädagogische Handlungsfelder für Erzieherinnen*. Stuttgart: Holland und Josenhans Verlag, 2008.
- Kalkofen, Hermann. »Bilder lesen ...« *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 6, Nr. 2 (2007): S. 22-29.
- Knieper, Thomas. »Die ikonologische Analyse von Medienbildern und deren Beitrag zur Bildkompetenz.« In *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, herausgegeben von Thomas Knieper und Marion G. Müller, S. 193-212. Köln: Halem, 2003.
- Luhmann, Niklas. »Die Weltgesellschaft.« *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 57, Nr. 1 (1971): 1-35.
- Meyer, John W. »The World Polity and the authority of the nation-state.« In *Studies in the Modern World System*, herausgegeben von Albert Bergesen, S. 109-137. New York: Academic Press, 1980.
- Mitchell, William John Thomas. »The Pictorial Turn.« *ArtForum* 30, Nr. 7 (1992): S. 89-95.
- Mitchell, William John Thomas. *Das Leben der Bilder: Eine Theorie der Visuellen Kultur*. München: Beck, 2008.
- Münkler, Marina und Anke Schaefer. »Wahlkampf: Alle wollen Angela Merkel sein.« *Deutschlandfunk Kultur*, 01.09.2021. <https://deutschlandfunkkultur.de/wahlkampf-alle-wollen-merkel-sein-100.html> [zuletzt aufgerufen: 29.03.2022].
- Rimle, Marius und Bernd Stiegler. *Visuelle Kulturen: Visual Culture zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012.
- Schade, Sigrid und Silke Wenk. *Studien zur Visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Süddeutsche Zeitung. »Mit welchem Blick gucken Sie morgens in den Spiegel?« In *Süddeutsche Zeitung Magazin* 33. 19.08.2021, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/sagen-sie-jetzt-nichts/olaf-scholz-interview-ohne-worte-90544> [zuletzt aufgerufen am 29.03.2022].
- Wallerstein, Immanuel. »Aufstieg und künftiger Niedergang des kapitalistischen Weltsystems: Zur Grundlegung vergleichender Analyse.« In *Kapitalistische Weltökonomie: Kontroversen über ihren Ursprung und ihre Entwicklungsdynamik*, herausgegeben von Dieter Senhaar, S. 31-67. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Künstlerische Fotografie

Jax Back/Jax Revealed

Der relationale Blick – Eine Kombination aus Segment- und Blickfeldanalyse

Paula Stiegler



Abbildung 1: »Jax Back, London 1992« (Del LaGrace Volcano)

In diesem Essay werden Elemente der Segment- und Blickfeldanalyse zu einer Methode des »relationalen Blicks« kombiniert. Damit einhergehend wird das Dekonstruktionspotenzial vergeschlechtlichter visueller Codes auf doppelte Weise herausgearbeitet: zum einen hinsichtlich essentialisierender Zuschreibung von Geschlecht, zum anderen hinsichtlich der visuellen Codierung von Gender selbst. Als Material dienen Fotografien von Del LaGrace Volcano.

»What is masculinity? What is gender? And how is gender related to bodies?«¹

»The interrogation of the limits and violence of vision is part of the politics of learning to revision.«²

Wenn Körper das sind, was die Welt greifbar macht, sind Körperbilder der Versuch, sie begreifbar zu machen. Die Lesbarkeit von Körperbildern unterliegt einer historisch gewachsenen Ordnung von Wissen, die auf dem Primat von Sichtbarkeit als Evidenz fußt. Donna Haraway dekonstruiert in ihrer epistemologischen Kritik »Primate Visions«³ (natur-)wissenschaftliche Universalitätsansprüche anhand des Beispiels der Primatologie. Insbesondere problematisiert Haraway die auf dem Dualismus Natur/Kultur basierenden Unterscheidungen von Körpern über binäre Kategorien wie Gender oder *race* und ihre vermeintliche Sichtbarkeit. Dieses Hinterfragen erfordert ein politisches Sehen⁴, ein (selbst)kritisches Erfassen und Begreifen der Welt, und muss daher auch an den Methoden der Wissensproduktion ansetzen. Visuelle Methoden der Sozialwissenschaften und der Kunstgeschichte bieten die Werkzeuge für das analytische Abtragen der verschiedenen Bedeutungsschichten von Bildern, so auch von Körperbildern. Aber sind diese Instrumente fein genug geschliffen, um subtile visuelle Ambivalenzen, gerade in der Frage nach der Sichtbarkeit von Gender, erfassen und operationalisieren zu können? Wie können heteronormative Sehgewohnheiten damit aufgebrochen werden?

Im Folgenden stelle ich die Segmentanalyse nach Roswitha Breckner⁵ in der Anwendung auf eine Bilderserie⁶ von Del LaGrace Volcano dahingehend auf die Probe und ergänze sie durch eine Betrachtungsweise, die sich aus den von Kaja

1 Jean Bobby Noble, *Masculinities Without Men? Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions* (Vancouver, British Columbia: University of British Columbia Press, 2004), S. xxxiii.

2 Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (London: Routledge, 1989), S. 384, Fußnote 1.

3 Vgl. ebd.; »Primate« lege ich hier bewusst doppeldeutig aus: Haraway bezieht sich im Buch auf die Primatologie als biologische Disziplin und hinterfragt darin vor allem das Primat des ›westlichen‹ Blicks in den (Natur-)Wissenschaften.

4 Für eine fundierte Untersuchung des Begriffes der Revision bei Haraway sowie für einen umfassenden Überblick über das Werk von Haraway vgl. Katharina Hoppe, *Die Kraft der Revision: Epistemologie, Politik und Ethik bei Donna Haraway* (Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2021).

5 Vgl. Roswitha Breckner, *Sozialtheorie des Bildes: Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien* (Bielefeld: transcript, 2010).

6 Die Fotografien reihen sich ein in Del LaGrace Volcanos künstlerisch-dokumentarische Arbeit zu *The Drag King Book*. Vgl. Jack Halberstam und Del LaGrace Volcano, *The Drag King Book* (London: Serpent's Tail, 1999). Die hier behandelten Bilder sind nicht im Buch abgedruckt, sondern auf der Webseite Volcanos im Eintrag *The Drag King Book* veröffentlicht unter: <https://www.dellagracevolcano.se/gallery/the-drag-king-book-23196224> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

Silverman⁷ entwickelten Konzepten *gaze*, *look* und *screen* (Blickfeldanalyse) speist. Ich benenne diese kombinierte Methode der Ergründung von Blickbeziehungen als »relationalen Blick«. Untersucht werden binäre visuelle Codierungen von Gender, mittels derer vergeschlechtlichte Blickregime verhandelt werden. Konkret wird die Visualität von *female masculinities* befragt: *Weibliche Männlichkeiten*⁸ werden einerseits über das Anzeigen von (stereotypischer) Männlichkeit* im verkörperten Erscheinungsbild inszeniert, andererseits entziehen sie sich in ihrer Ambivalenz der eindeutigen Lesbarkeit durch den*die Betrachter*in. Dieses gewollte Irritationsmoment leitet meine Analyse. Seine methodische Dekodierung soll dabei nicht die Binarität der Geschlechterkategorien männlich* und weiblich* reproduzieren, sondern vielmehr genau jene visuellen Codes herausarbeiten, die sie aufbrechen. Anstatt also den abgebildeten Körper und sichtbare Geschlechtsmerkmale zu essentialisieren, wende ich eine Methode an, die Gender als selbstermächtigende Performance analytisch nutzbar macht. Den theoretischen Kontext bieten dabei Ansätze aus der Visuellen Kultur und Feministischen Theorie, die im ersten Abschnitt knapp nachvollzogen werden.

Begrifflichkeiten

Wie eingangs angedeutet, sehen wir uns selbst und die Welt durch eine komplexe und machtvolle Matrix der Blickbeziehungen.⁹ Bilder »verkörpern«¹⁰ sich. Sie werden gegenständlich unter individuellen Blicken (*looks*), gesellschaftlich hergestellten Blicken (*gazes*) und in der Unsichtbarkeit von Dingen, die sie nicht erfassen, das

7 Vgl. Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (New York/London: Routledge, 1992); Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York/London: Routledge, 1996); Kaja Silverman, »Dem Blickregime begegnen«, In *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*, hg. von Christian Kravagna (Berlin: Rotation-Vertrieb, 1997), S. 41-64.

8 Die Bezeichnung *female masculinities* wird hier aus Diskursen übernommen, die Geschlecht als performativ und fluide verstehen. Vgl. dazu Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York/London: Routledge, 1990); Dies.*, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of »Sex«* (New York/London: Routledge, 1993); Jack Halberstam, *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998) oder Noble, *Masculinities Without Men?* Durch die Auseinandersetzung mit einer vermeintlich paradoxen weiblichen Männlichkeit werden die dualistische Geschlechterkonzeption und die damit einhergehende heteronormative Matrix kritisiert und es wird über sie hinausgewiesen.

9 Vgl. Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung* (Bielefeld: transcript, 2008), S. 14.

10 Zum Begriff »Verkörperung«, der interdisziplinär theoretisiert wurde, vgl. Mariam Fraser und Monica Greco, *The Body: A Reader* (New York/Routledge, 2005). Das hier angelegte Verständnis orientiert sich vor allem an geschlechtertheoretischen Ansätzen wie der von Judith Butler prominent elaborierten Performativität von Gender, vgl. Butler, *Gender Trouble*.

heißt in ihren *blinden Flecken*: »Wird mit dem Sehen der visuelle Wahrnehmungsprozess bezeichnet, so ist es der Blick, der Un-/Sichtbarkeiten schafft.«¹¹ Blicke sind also immer eingebettet in ein System beziehungsweise in eine Ordnung¹², die durch visuelle Hegemonien¹³ geprägt ist. Daraus folgt, dass bestimmte Blickpositionen sichtbarer sind als andere und dass bestimmte Sehweisen gesellschaftlich marginalisiert werden.¹⁴

Visuelle Methoden wurden bereits vielfach und interdisziplinär für feministische Kritiken und Perspektiven nutzbar gemacht. Theoriebildend ist dabei der Begriff des *male gaze*, den die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey 1975 in einem seither breit und mitunter kritisch rezipierten Essay¹⁵ eingeführt hat. Die filmische Darstellung weiblicher* Körper sowie auch deren Betrachtung aus dem Publikum, so Mulveys Argument, seien dominiert von einem patriarchalen Blickregime, das Weiblichkeit* objektifiziere und den männlichen* Blick auf fiktiver, wie auch auf realer Ebene ermächtige und festige. Mulveys Analyse der zum fetischisierten Spektakel gemachten Weiblichkeit*, der auf sie gerichteten Schaulust sowie der Identifikation mit diesem fetischisierten Bild bietet eine Grundlage für das Benennen dominanter vergeschlechtlichter Blickregime und für die Kritik visueller Hegemonien. Ihr einschlägiger Text ist aber auch vielstimmig für seine Tendenz problematisiert worden, essentialisierende und dualistische Geschlechterrollenbilder zu reproduzieren.¹⁶ *Wie können methodische Analysen über das binäre System, das Gender organisiert, hinausblicken?*

Ein ähnlich stark rezipierter Ansatz in den Film- und Medienwissenschaften, der hier ergänzend antworten kann, ist die Theoretisierung von Blickregimen nach

11 Cornelia Renggli, »Die Unterscheidungen des Bildes zum Ereignis machen: Zur Bildanalyse mit Werkzeugen von Luhmann und Foucault«, In *Bilder als Bilddiskurse*, hg. von Sabine Maassen, Torsten Mayerhauser und Cornelia Renggli (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2015), S. 187.

12 Vgl. ebd., S. 188.

13 Hegemonial ist jeweils die dominante Norm in einem System, die als machtvolle Position markiert ist. Eine visuelle Hegemonie stellt zum Beispiel die Sehgewohnheit der Einteilung von Körpern in binäre vergeschlechtlichte Kategorien anhand visueller Codes dar.

14 Vgl. für die Problematisierung von (Un-)Sichtbarkeitsverhältnissen innerhalb kolonialer (Blick-)Regime und deren gesellschaftlicher Kontinuität z.B. Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken* (Frankfurt a. M.: Syndikat, 1980).

15 Vgl. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, In *Screen* 16, Nr. 3 (1975), S. 6-18.

16 Zur Kritik an Mulvey vgl. z.B. Marie-Luise Angerer, *Body-Options: Körper.Spuren.Medien.Bilder* (Wien: Turia + Kant, 2000); Jane Gaines, »White Privilege and Looking Relation: Race and Gender in Feminist Film Theory«, *Screen* 29, Nr. 4 (1988), S. 12-27; Ann E. Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera* (New York: Methuen, 1983); Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London/New York: Routledge, 1994).

Kaja Silverman.¹⁷ Zwei neuere und für mein Anliegen besonders relevante Arbeiten, die sich auf Silvermans Vokabular stützen, sind jene von Uta Schirmer¹⁸ und Johanna Schaffer¹⁹. Schirmer ergründet in ihrer Arbeit die Subversion heteronormativer Repräsentationen von Männlichkeit* am Beispiel des Drag Kingings. Sie nutzt Silvermans Begriffe für die Ausdifferenzierung politischer Handlungsmacht im Rahmen vergeschlechtlichter Blickregime. Schaffer wiederum verhandelt »Ambivalenzen der Sichtbarkeit« sowie die Anerkennung und Positionierung von Subjekten in bestimmten Blickverhältnissen. Dies geschieht unter anderem auch am Beispiel von Del LaGrace Volcanos Fotografien, die nicht-binäre Geschlechtsidentität thematisieren. Beide Autorinnen arbeiten dabei heraus, dass Sichtbarkeit nicht synonym zu Macht verstanden werden kann. In einer marginalisierten Position etwa kann Unsichtbarkeit sowohl subversive Handlungsmacht gewährleisten als auch Schutz bieten vor stereotypisierenden und gewaltvollen Visualisierungen.²⁰ So ist nicht nur bedeutsam, *was* gezeigt wird, sondern *wie* etwas gezeigt – oder auch nicht gezeigt – wird. (Un-)Sichtbarkeit ist demnach vielmehr ein *Machtinstrument*. Repräsentation beinhaltet immer eine gewisse Affirmation normativer Blickregime: Diese müssen anerkannt werden, um sie zu durchbrechen. Genau diesem Dilemma der Repräsentation(skritik) gehe ich hier nach, indem ich die Aneignung und Subversion von hegemonialen Sichtbarkeiten am Beispiel von *female masculinities* in den Fotografien von Del LaGrace Volcano nachzeichne. Als *female masculinities* werden dabei mit Jean Bobby Noble Erscheinungsbilder und Identitäten verstanden, die sich aller Eindeutigkeit vergeschlechtlichter (Selbst-)Zuschreibung entziehen:

»Female masculinity references a range of subject positions – drag king, butch, female-to-male (FTM) transman (both operative and non-operative), transgendered man, stone butch – simultaneously constituted by irreducible contradictions between (de)constructions of ›bodies‹ misread in a certain way as female and yet masculine.«²¹

Mein Anliegen ist es im Folgenden, diese »misread bodies« und ihre Repräsentationen lesbar zu machen, ohne dabei binäre Kategorisierungen zu reproduzieren. Hierbei wird gefragt, ob visuelle Methoden wie die Segmentanalyse und die Blick-

17 Vgl. Silverman, *Male Subjectivity at the Margins; The Threshold of the Visible World*; »Dem Blickregime begegnen«.

18 Vgl. Uta Schirmer, *Geschlecht anders gestalten: Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten* (Bielefeld: transcript, 2010).

19 Vgl. Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*.

20 Vgl. ebd., S. 54f; Schirmer, *Geschlecht anders gestalten*, S. 325.

21 Noble, *Masculinities Without Men?*, S. xi.

feldanalyse das Potential haben, hegemoniale Sehweisen zu transzendieren, also zu »durchschauen«.

Werkzeugkasten

Die meinem Interesse zugrundeliegende These lautet, dass eine Analyse der Blickverhältnisse und -richtungen, die ein Bild bedingen, Ambivalenzen im Sichtbaren durchaus beschreiben und erfassen kann, wenn sie sich selbst im Kontext der Sichtbarmachung positioniert, wie es die Segmentanalyse einfordert. Sie kann diesen Ambivalenzen aber nicht zureichend gerecht werden, wenn es um das Aufbrechen vergeschlechtlichter visueller Codes geht. Hierfür können die Konzepte des *looks*, *gazes* und *screens* herangezogen werden, als eine Art Vermessungsinstrument des Terrains und des (eigenen) Blickfelds, das eine Neucodierung ermöglicht. Diese kombinierte Methode beziehungsweise das daraus neuentstehende analytische Werkzeug bezeichne ich als »relationalen Blick«. Die Selbstreflexion der eigenen Situiertheit innerhalb dieser Blickverhältnisse – besonders als Forscher*in – ist dabei ausschlaggebendes Element in der Betrachtung und Analyse der Bilder, weil diese durch den eigenen Blick notwendigerweise co-konstituiert werden. Zunächst werden die methodischen Ansätze kurz zusammengefasst, um sie dann auf die Bilderserie »Jax Back/Jax Revealed«²² anzuwenden, die in den Fotoblog auf Del LaGrace Volcanos Webseite eingebettet ist.²³

Das grundlegende Instrumentarium der Segmentanalyse, einer von Roswitha Breckner entwickelten Visuellen Soziologie²⁴, ist die Einteilung des Sichtbaren auf der Bildoberfläche in Segmente. Dieses Vorgehen erlaubt die systematische Entschlüsselung der Bildzusammenhänge und lässt gleichzeitig Raum für freie Assoziationen der betrachtenden Person. Dabei wird der Entstehungskontext nicht nur des Materials, sondern auch der verschiedenen Bedeutungsschichten in der Rezeption mitgedacht. Ein solches Verständnis von Sichtbarkeiten als Verhandlungsebenen sich aufeinander beziehender machtvoller Diskurse und Positionen

22 Dank eines freundlichen Hinweises von Del LaGrace Volcano nutze ich in Abb. 2 den von ihm selbst festgelegten Titel der Fotografie »Jax Revealed, London 1992« anstelle der auf der Webseite angegebenen Bildunterschrift »Jax Reveal [sic!], London 1992«. Aus der Differenz ergeben sich spannende Lesarten, die in der methodischen Analyse aber nur skizzenhaft Platz finden. Zum Beispiel ließe sich konkreter nach dem handelnden Subjekt im Akt der Enthüllung fragen. Welche Machtpositionen nehmen die in der Blickbeziehung stehenden Personen ein?

23 Vgl. <https://www.dellagracesvolcano.se/gallery/the-drag-king-book-23196224> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

24 Vgl. Breckner, *Sozialtheorie des Bildes*.

erscheint im Hinblick auf die Analyse vergeschlechtlichter Blickverhältnisse einleuchtend und nutzbar für einen kritischen Zugang zu *gendered gazes*. Die Segmentanalyse gliedert sich in sechs Schritte:

a) Dokumentation der Bildwahrnehmung und Segmentbildung

Sich an den ersten Seheindrücken der betrachtenden Person orientierend werden Segmente gebildet und nummeriert. Diese können Details, aber auch ganze Bildbereiche umfassen und sich auch überschneiden.

b) Interpretation der Segmente und ihrer Deutungszusammenhänge

Die Segmente werden zunächst einzeln und schließlich in Relation zueinander analysiert.²⁵ Der Fragenkatalog, den Breckner für die Analyse der Segmente anbietet, zielt auf räumliche und zeitliche Indikatoren, auf die Bedeutung von Blickrichtungen, symbolischen Verweisen und die fotografische Inszenierung sowie auf die Intertextualität des Materials im Sinne von textlicher Einbettung und Beschriftung.²⁶

c) Feldliniensystem

Die Ergründung perspektivischer Systeme im Bild²⁷ wird in diesem Essay nur skizzenhaft in die Analyse der Gesamtkomposition der Bilder einbezogen.

d) Rekonstruktion der Bedeutungsherstellung

Dieser Schritt dient zur methodischen Erfassung der Herstellungs-, Rezeptions- und Aufbewahrungskontexte des analysierten Materials.²⁸ Hier soll Breckners Methode ergänzt werden durch die Nutzung der oben angedeuteten Konzepte des *gazes*, *looks* und *screens*, wie sie Kaja Silverman formuliert.²⁹

gaze: kontextuell und gesellschaftlich produzierter Blick, der sich über die Abgrenzung zu einem ›Anderen‹ manifestiert.³⁰ Dieses Konzept von Blick fasst die gesellschaftlich dominante(n) Position(en). So setzt Silverman den *gaze* als inhärent männlich* und zudem als synonym mit der Kamera voraus, wobei »[t]he camera is less a machine, or the representation of a machine, than a complex field of rela-

25 Vgl. ebd., S. 66; 208.

26 Vgl. ebd., S. 290f.

27 Vgl. ebd., S. 291.

28 Vgl. ebd., S. 292.

29 Vgl. Silverman, *The Threshold of the Visible World*.

30 Vgl. ebd., S. 134.

tions«. ³¹ Diese Annahme erlaubt es, den *gaze* zu de-anthropomorphisieren und in seiner Hegemonien konstituierenden Funktion zu betrachten.

look: individueller, subjektiver Blick, situiert durch »spectacle, the body, temporality, and desire«. ³² *Looks* werden bedingt durch den kollektiven *gaze*, können aber in ihrer subjektiven Beschaffenheit auch Details sehen, die wiederum *blinde Flecken* im *gaze* ausmachen. ³³ Individuelle Sehgewohnheiten, Begehren, ästhetische Präferenzen prägen jene Blicke, die hier als *looks* benannt werden.

screen: Die Voraussetzungen, unter denen sich *gaze* und *look* konstituieren, bilden eine unserer Sehweise inhärente Projektionsfläche für die gegebenen (Un-)Sichtbarkeitsverhältnisse. ³⁴ Silverman beschreibt den »ideological status of the screen« als »culturally generated image or repertoire of images through which subjects are not only constituted, but differentiated in relation to class, race, sexuality, age, and nationality«. ³⁵ Der *screen* bestimmt also den begrenzten Ausschnitt des gesellschaftlich Sichtbaren, sein ideologischer Charakter verweist aber auch auf die Möglichkeit der Verschiebung beziehungsweise der Erweiterung dieses Ausschnitts.

Der hier eingeführte konzeptuelle Rahmen ermöglicht eine (Selbst-)Reflexion der Blickpositionen der abgebildeten, abbildenden und betrachtenden beziehungsweise analysierenden Personen. Die Bildanalyse zielt also darauf ab, *gazes*, *looks* und die in ihnen sich formierenden *blinden Flecken* zu exponieren ³⁶, wobei abermals neue Unsichtbarkeiten produziert werden, das heißt ein anderer *blinder Fleck* in Kauf genommen wird. ³⁷ »Dabei gilt es nicht nur das Selbstverständliche, sondern vor allem auch die Herstellung (und den Verlust) von Evidenz zu betrachten« ³⁸ und im Anschluss daran Sichtbarkeitsverhältnisse und -hegemonien zu verschieben.

e) Zusammenfassende Interpretation

Mittels der Frage »Wie wird etwas im und durch das Bild für wen in welchen medialen und pragmatischen Kontexten sichtbar?« ³⁹ soll ein finaler Überblick über die Ergebnisse der Bildanalyse gegeben werden.

31 Ebd., S. 136.

32 Ebd., S. 163.

33 Vgl. ebd.

34 Vgl. ebd., S. 135.

35 Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, S. 150.

36 Vgl. Renggli, »Die Unterscheidungen des Bildes zum Ereignis machen«, S. 189.

37 Vgl. ebd., S. 190f.

38 Vgl. ebd., S. 191.

39 Breckner, *Sozialtheorie des Bildes*, S. 293.

f) Einbettung in theoretische Rahmung

Die Diskussion der Analyse erfolgt vor dem Hintergrund der theoretischen Auseinandersetzung, die dieses Essay unterfüttert, und soll die Grenzen sowie Potentiale der angewandten Methoden vis à vis subversiver Körperlichkeit (konkret: *female masculinity*) ausloten.

Anwendung der Methode

In Anlehnung an Breckners methodischen Ansatz werden die Abbildungen in Segmente eingeteilt, die nach der Reihenfolge des assoziativen Wahrnehmens der Betrachterin nummeriert werden.⁴⁰ Es werden hier nur jeweils vier Segmente im Bild bezeichnet, die 1. *den Torso*, 2. *die Kopfpattie*, 3. *die Hose der fotografierten Person* und 4. *die Bildtitel* in den Fokus nehmen (Abbildung 3). Die Segmente werden zunächst einzeln analysiert, um dann in ihrer intertextuellen Verwobenheit betrachtet zu werden.⁴¹ Die beiden Fotografien werden dabei ›nebeneinander‹ analysiert, also dem Muster *Segment 1a, 1b; 2a, 2b*; usw. folgend. Konzentriert wird der analytische Blick auf visuelle Codes, die Geschlecht markieren und in dominanten Blickverhältnissen (*gaze*) binär als weiblich* oder männlich* gelesen werden. Sie werden erst herausgearbeitet, um sie dann hinterfragen zu können.

Auf beiden Schwarz-Weiß-Fotografien ist eine Person mit entblößtem Oberkörper und weiten Cargohosen mit Camouflagemusterung zu sehen. Die Perspektive auf das fotografische Sujet sowie die Bildaufteilung und der tiefschwarze Hintergrund sind in beiden Aufnahmen identisch. Das erste Bild mit dem Titel »Jax Back, London 1992« (Abbildung 1) zeigt die fotografierte Person von hinten, den rasierten Kopf leicht zum rechten Bildrand gedreht, ein Shirt lässig in der linken Hand haltend. Die Person auf der zweiten Fotografie, »Jax Revealed, London 1992« (Abbildung 2), ist frontal abgebildet und im Begriff, sich das Shirt über den Kopf zu ziehen, sodass vom Gesicht nur die Mund- und Nasenpartie zu sehen ist. Der betrachtende Blick wird auf die Brüste und Brustwarzen der fotografierten Person gelenkt, die im starken Kontrast zu ihrem androgynen Körperbau und Kleidungsstil stehen.

Als Erstes fällt mir als Betrachterin der sich kontrastreich vom schwarzen Hintergrund abhebende Torso der fotografierten Person auf. In Abbildung 1 zeichnen sich im *Segment 1a* vor allem die muskulösen Schulterpartien und die V-förmige Silhouette des Rückens ab, was interpretativ auf die kodifizierte Darstellung eines männlichen* Körpers schließen lässt (Vergleich Abbildung 3). Abbildung 2 zeigt im

40 Vgl. ebd., S. 66; 208.

41 Vgl. ebd., S. 208.



Abbildung 2: »Jax Revealed, London 1992«
(Del LaGrace Volcano)

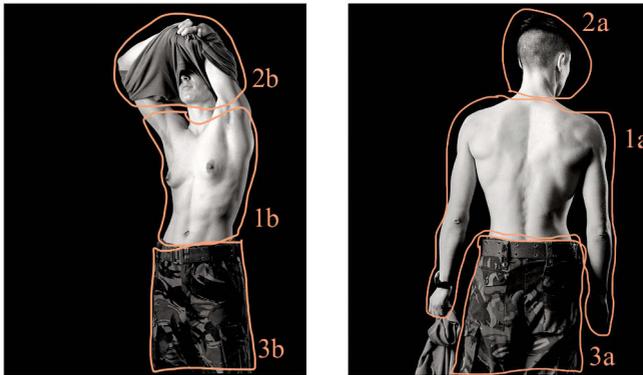


Abbildung 3: Eingezeichnete Segmente (eigene Bearbeitung)

Segment 1b einen schlanken Oberkörper, der so positioniert ist, dass alle Blicklinien auf die Brüste gelenkt werden, wobei die rechte Brust durch ein Brustwarzenpiercing und die schräge Perspektive auf ihre runde Form akzentuiert ist. Diese visuellen Details lassen auf die Darstellung eines weiblichen* Körpers schließen.

In der überschneidenden Analyse beider *Segmente 1* wird also angenommen, dass zwei unterschiedliche Personen fotografiert wurden.

Segment 2a stellt in Abbildung 1 die Kopfpartei der fotografierten Person dar und zeigt einen rasierten Hinterkopf, der stark an klassische militärische Haarschnitte erinnert. Es lässt sich eine markante Kinnpartie erahnen. Die aus der Betrachtung des *Segmentes 1a* gezogene These, es handle sich um eine Darstellung von Männlichkeit*, kann vorerst beibehalten werden. Abbildung 2 visualisiert im *Segment 2b* den Akt des Sich-Entkleidens. Der Stoff des Shirts ist über die Augen und Stirn der Person gezogen, sodass nur ein kantiger Kiefer, scharf geschnittene Lippen und eine spitze Nase sichtbar sind. Die erhobenen Arme sind muskulös und entblößen behaarte Achseln. Es bleibt im begrenzten Referenzrahmen binärer visueller Codes ambivalent, welche Geschlechtsidentität der fotografierten Person zugeschrieben werden kann, was in Kontrast zu den Beobachtungen aus *Segment 1b* steht.

Segment 3 stellt eine Verbindung zwischen den zwei Fotografien her, da die Hose auf beiden Abbildungen dieselbe zu sein scheint und ihre Camouflagemusterung symbolisch für eine militärische Männlichkeit* steht. Das Segment legt somit die Interpretation nahe, dass in beiden Bildern derselbe Körper gezeigt wird beziehungsweise sich zeigt.

Die Bildtitel, *Segment 4*, sind auf der Webseite LaGrace Volcanos direkt unter den Fotografien sichtbar, sie kontextualisieren die abgebildete Szene inhaltlich sowie orts- und zeitbezogen: »Jax Back, London 1992« gibt den Namen der mit dem Rücken zur Kamera abgebildeten Person preis und unterstreicht textuell den Fokus der perspektivischen Inszenierung. »Jax« kann als orthografisch inkorrekte Schreibweise des Namens »Jack« im Genitiv (»Jack's«) verstanden werden, wobei die Schreibweise auch an Praktiken des schriftlichen Genderns angelehnt ist und den Namen sozusagen »neutralisiert«. »Jax Revealed, London 1992« kann einerseits auf die Geste des Sich-Ausziehens bezogen werden und andererseits, in Intertextualität mit den Beobachtungen aus Abbildung 1, als Antwort auf die Darstellung eines männlich* gelesenen Körpers, der dann in Abbildung 2 weiblich* gelesene Geschlechtsmerkmale »revealed«, also entblößt. Es wird zudem anhand der Namensnennung ersichtlich, dass es sich in beiden Bildern um dieselbe Person handelt: Jack/Jax.

In der Betrachtung aller Segmente in ihren Überschneidungen und Kontrasten kann also konstatiert werden, dass es sich bei den Fotografien um eine Serie handelt, die Jack/Jax abbildet. Zudem kristallisiert sich anhand der Inszenierung vergeschlechtlichter visueller Codes ein Fokus in der Darstellung heraus, der zugleich unterschiedliche binäre Genderrepräsentationen affirmiert und dadurch irritiert. Hier allerdings stoßen die Werkzeuge der Segmentanalyse an ihre Grenzen beziehungsweise sie weisen nicht den geeigneten Feinschliff auf, um die politische Brisanz der inszenierten visuellen Ambivalenzen erfassen zu können. Die Segmentanalyse kann eine Uneindeutigkeit hinsichtlich des »Lesens« des Geschlechts

der fotografierten Person offenbaren. Wie jedoch kann diese Erkenntnis in ein kritisches Moment gegenüber essentialisierender Geschlechterzuschreibungen verwandelt werden?

Die Antwort liegt darin, dass das Konzept des relationalen Blicks visuelle Kontexte als diskursiv setzt und deshalb nicht an dieser Stelle stagnieren kann. Es gilt, den Produktions- und Rezeptionskontext der Bilder zu rekonstruieren und zu interpretieren, um ein umfangliches Verständnis der (politischen) Inhalte entwickeln zu können.⁴² Im Vorangegangenen habe ich die Wichtigkeit der Selbstreflexion als Betrachterin und Forscherin betont, die es erlaubt, die Blickverhältnisse und den Kontext des Gezeigten/Gesehenen mitzudenken. Individuelle Blicke – *looks* – sind eingebettet in die Voraussetzungen des kollektiven *gazes*, der die dominante Position (*weiß**, *männlich**, *heterosexuell**, ...) in einem Blickregime markiert.⁴³ Die mittels der Segmentanalyse gezogenen Schlüsse bezüglich des Geschlechts der abgebildeten Person beruhen auf den Kodierungen, die sich auf dem *screen* und über den *gaze* konstituieren und auch den individuellen *look* prägen. Die Wahrnehmung wird aber erst durch die Analyse der Blickbeziehungen irritiert, die im Fall von Del LaGrace Volcanos Bildern von Jack/Jax einen direkten Blickkontakt der Betrachterin mit dem fotografischen Sujet verweigern. »Where the gaze is not engaged (from behind)«, so konstatiert Jack Halberstam diesbezüglich, »a space seems to open up for gender variation and for different inscriptions of the sexed body.«⁴⁴ Halberstam benennt Unsichtbarkeit dabei als den Raum, der die Subversion normativer Blickregime ermöglicht: die Verhüllung beziehungsweise Abwendung bestimmter Körperteile unterwandert die unwillkürliche Fremdzuschreibung von Gender und eröffnet einen interpretativen Spielraum, über den die fotografierte Person sowie die fotografierende Person die Kontrolle behalten. Die Unsichtbarkeit von Jax Gesicht für die Betrachtenden unterstreicht die Intimität zwischen Del LaGrace Volcano und Jack/Jax. Beide, Volcano und Jack/Jax, insistieren auf ermächtigende Selbstbezeichnung. Indem sie die Blicke derjenigen, denen Jack/Jax sich in den Fotografien »revealed«, unerwidert lassen, bestehen sie als die gezeigte und die zeigende Person auf ein reflexives Moment in der Interpretation des Dargestellten. Die Gegenüberstellung beider Bilder provoziert bei mir als Betrachterin eine Konfrontation mit den eigenen vergeschlechtlichten Sehgewohnheiten und Sehweisen, was als bewusst politisches Moment in der Inszenierung von Jax⁴⁵ Körper angenommen werden kann.⁴⁶ Die individuellen Blickpositionen aller Zeigenden

42 Vgl. ebd., S. 292.

43 Vgl. Schirmer, *Geschlecht anders gestalten*, S. 212.

44 Halberstam, *Female Masculinity*, S. 40.

45 Die von Del LaGrace Volcano verwandte Schreibweise der Genitivform »Jax« anstelle von »Jack's« wird von mir übernommen.

46 Vgl. ebd., S. 35.

und Sehenden – *looks* – und deren Beziehungen untereinander rekalisieren die Bedingungen des *gazes*, indem sie neue Sehweisen anbieten, einen neuen *screen* erschaffen: Die Blickbeziehung zwischen Del LaGrace Volcano und Jack/Jax lässt sich auf der Ebene der *looks* verorten, wo visuelle vergeschlechtlichte Codes in der Inter-subjektivität Bedeutungen annehmen, die das binäre Repräsentationssystem nicht fassen kann, wie zum Beispiel queeres Begehren. Dabei sind die individuellen *looks* nicht losgelöst von jener Binarität, der sie sich widersetzen, sondern vielmehr ermöglicht durch eine Umkodierung dualistischer Körperbilder, wie sie auch in der Drag King Community kollektiv praktiziert wird. Mein Blick auf Volcanos Fotografien von Jack/Jax ist ebenfalls beschreibbar als ein *look*, der Jax Repräsentation einer ambivalenten Verkörperung von Gender lesen kann, allerdings erst nach der methodischen Dekonstruktion des binären *gendered gazes*, auf den mein Blick als Betrachterin und Forscherin kalibriert ist. Die Vermittlung zwischen individuellen und gesellschaftlich konstituierten ›Lesekompetenzen‹ von vergeschlechtlichter Visualität vollzieht sich über Del LaGrace Volcanos Inszenierung, über den Blick der Kamera (*gaze*). Dieser ruft bewusst die visuellen Codes ab, die auf dem *screen* als Marker für männliche* oder weibliche* Körper gelesen werden. Er weist aber durch Kontrastierung dieser Codes auf der Oberfläche desselben Körperbildes auf ihre Unzulänglichkeit hin. Der betrachtende Blick kann den gezeigten Körper, Jax Körper, nicht entweder als männlich* oder als weiblich* lesen, sondern muss die Gleichzeitigkeit und Wandelbarkeit der visuellen vergeschlechtlichten Codes anerkennen.

Wenn im Rahmen der Segmentanalyse gefragt wird: *Wie wird etwas im und durch das Bild für wen in welchen medialen und pragmatischen Kontexten sichtbar?*, so erwidert die Blickfeldanalyse, dass die Antwort von der Blickposition abhängt. Silverman beschreibt die Potentiale, die sich aus den Beziehungen zwischen den positionierten Blicken ergeben, folgendermaßen:

»Sollte sich unser Blick mit ausreichend vielen anderen Blicken [*looks*, Anmerkung der Verfasserin] treffen, dann ist er in der Lage, den Bildschirm [*screen*, Anmerkung der Verfasserin] neu zu konfigurieren, wobei bislang unbeleuchtete Teile in den Vordergrund rücken und diejenigen, die heute als normative Darstellungen auftreten, abgedunkelt werden. Unter solchen zwangsläufig kollektiven Voraussetzungen kann der Blick bewirken, daß sich die Modalitäten grundlegend ändern, nach denen das Blickregime in Form der Kamera [*gaze*, Anmerkung der Verfasserin] die Welt ›fotografiert‹.«⁴⁷

Diskussion

Die Analyse der Bilderserie von Del LaGrace Volcano eröffnet einen Ansatzpunkt für ein methodisches Hinterfragen vergeschlechtlichter Sehgewohnheiten. Sie zeigt, dass eine Betrachtung der Kontexte, in denen Körperbilder entstehen, elementar ist, um deren Bedeutungen zu entschlüsseln. Das »Drag King Book« bietet vielseitige dokumentarische Einsichten in die Drag King Szene der 80er und 90er Jahre in Metropolen wie San Francisco, Paris, London und Berlin in Form von Interviews, Theorieproduktionen und eben Fotografien.⁴⁸ Beispielhaft Volcanos Bilder heranzuziehen, die sich in diesen Kontext einbetten, hat es erlaubt, die Werkzeuge der Segmentanalyse skizzenhaft zu erweitern und dadurch Ambivalenzen der (Un-)Sichtbarkeit beschreibbar zu machen.

Die Durcharbeitung der Dichotomie von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, wie sie hier in der Analyse indirekter Blickbeziehungen und verborgener Blicke zwischen Jack/Jax und der Betrachterin vollzogen wurde, bietet sich als analytischer Schlüssel zum Durchbrechen hegemonialer Sehweisen an.⁴⁹ Die Unterscheidung zwischen Sichtbarkeit als Machtposition einerseits und Marginalisierung als unsichtbarer Position andererseits kann dabei nicht aufrechterhalten werden, wie Jax Repräsentation von *female masculinity* zeigt. Über die scheinbare Affirmation visueller Normen können diese kritisch eingeordnet und unterwandert werden. So wird das oben angerissene Dilemma der Repräsentation(skritik) als Notwendigkeit der Identifikation mit diesen gegebenen Bildern verstanden und in eine »reflexive Repräsentationspraxis«⁵⁰ umgewandelt. Dies beinhaltet die methodisch geleitete Selbstreflexion als Betrachterin sowie die kritische Berücksichtigung der Diskursivität von (Un-)Sichtbarkeiten in Darstellung und Wahrnehmung. Das Paradox der Affirmation normativer Blickregime in der Inszenierung von *female masculinities* wird auch an den hier betrachteten Fotografien ersichtlich. Schaffer problematisiert die Repräsentationen, die Del LaGrace Volcanos Fotografien anbieten, deshalb sogar dahingehend, dass diese einer Taktik des Typisierens folgten.⁵¹ Allerdings stellen sie einen Bruch in und mit jenen historischen Kontexten dar, in die sie sich einordnen (müssen). Zudem lässt sich Schaffers Kritik mit Jack Halberstam entgegenhalten: »[W]e see gender in these photographs as a complex set of negotiations between bodies, identities and desire.«⁵² Gender entsteht in Volcanos Fotografien durch eine stetig sich wandelnde Konfiguration von Blickbeziehungen, die zwischen Norm und Subversion navigieren. Wo sichtbare Kodifizierungen sozial kon-

48 Vgl. Halberstam und Volcano, *The Drag King Book*.

49 Vgl. Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, S. 51.

50 Ebd.

51 Vgl. ebd., S. 133.

52 Halberstam, *Female Masculinity*, S. 35-38.

struierte Kategorien wie Geschlecht reifizieren, kann die Methode des relationalen Blicks ansetzen, um auch den Kontext der Bilder sichtbar und so die Blickbeziehungen diverser und transparenter zu machen. Das politische Bild wird politisch unter den Blicken der Sehenden und Zeigenden. Der relationale Blick ist also auch der Versuch, dort methodisch anzusetzen, wo Wahrnehmung und Repräsentation sich treffen, um Körperbilder im Sinne Donna Haraways zu re-visionieren⁵³.

Literatur

- Angerer, Marie-Luise. *Body-Options: Körper.Spuren.Medien.Bilder*. Wien: Turia + Kant, 2000 [1999].
- Breckner, Roswitha. *Sozialtheorie des Bildes: Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge, 1990.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of »Sex«*. New York/London: Routledge, 1993.
- Fanon, Frantz. *Schwarze Haut, weiße Masken*. Frankfurt a. M.: Syndikat, 1980.
- Fraser, Mariam und Monica Greco (Hg. v.). *The Body: A Reader*. New York/London: Routledge, 2005.
- Gaines, Jane. »White Privilege and Looking Relation: Race and Gender in Feminist Film Theory.« *Screen* 29, Nr. 4 (1988): S. 12-27.
- Halberstam, Jack. *Female Masculinity*. Durham/London: Duke University Press, 1998.
- Halberstam, Jack und Del LaGrace Volcano. *The Drag King Book*. London: The Serpent's Tail, 1999.
- Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. London: Routledge, 1989.
- Hoppe, Katharina. *Die Kraft der Revision: Epistemologie, Politik und Ethik bei Donna Haraway*. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag, 2021.
- Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen, 1983.
- Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema.« *Screen* 16, Nr. 3 (1975): S. 6-18.
- Noble, Jean Bobby. *Masculinities Without Men? Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions*. Vancouver: UBC Press, 2004.
- Renggli, Cornelia. »Die Unterscheidungen des Bildes zum Ereignis machen: Zur Bildanalyse mit Werkzeugen von Luhmann und Foucault.« In *Bilder als Bilddis-*

53 Hier verweise ich abermals auf Katharina Hoppes Ausführungen zum Begriff der Revision bei Haraway. Vgl. Hoppe, *Die Kraft der Revision*.

- kurse*, herausgegeben von Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser und Cornelia Renggli, S. 181-198. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2015 [2006].
- Schaffer, Johanna. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Schirmer, Uta. *Geschlecht anders gestalten: Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York/London: Routledge, 1992.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York/London: Routledge, 1996.
- Silverman, Kaja. »Dem Blickregime begegnen.« In *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*, herausgegeben von Christian Kravagna, S. 41-64. Berlin: Rotation-Vertrieb, 1997.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London/New York: Routledge, 1994.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: »Jax Back, London 1992« (Del LaGrace Volcano).« Del LaGrace Volcano, <https://www.dellagracevolcano.se/gallery/the-drag-king-book-23196224> [zuletzt aufgerufen: 28.12.2021].
- Abbildung 2: »Jax Revealed, London 1992« (Del LaGrace Volcano).« Del LaGrace Volcano, <https://www.dellagracevolcano.se/gallery/the-drag-king-book-23196224> [zuletzt aufgerufen: 28.12.2021].
- Abbildung 3: »Eingezeichnete Segmente (eigene Bearbeitung).« Paula Stiegler, 2021 (autorisiert durch Del LaGrace Volcano).

Ambige Fotokunst & queer(end)-politisches Engagement

Ein provisorischer Werkzeugkasten für suchBEWEGENDE Bildzugänge

Oliver Klaassen



Abbildung 1: Wolfgang Tillmans' Fotografie von einer plakatierten Wand im Öffentlichen Raum Santiagos anlässlich seiner* Ausstellung »Wolfgang Tillmans« (18.07.-20.10.2013) im Museo de Artes Visuales (MAVI)

In meinem Essay begegne ich dem Zusammenhang von ästhetischer Ambiguität in Wolfgang Tillmans' gegenwärtiger Fotokunst und queer(end)-politischem Engagement mit einem suchBEWEGENDEN Zugang. Mit dieser responsiven Forschungspraxis markiere ich zweierlei: erstens, im phänomenologischen Sinne, mein ästhetisches Erfahren als ein Prozess sowohl einer passiven als auch aktiven Bewegung mithilfe medialer Aufzeichnungen darzustellen und einen reflektierten Umgang mit diesem empirischen Material zu pflegen; zweitens, im

poststrukturalistischen Sinne der Queer Theory, mich auf normativitätskritische und binäre Oppositionen unterlaufende Bewegungen des Queerings, die sich ausgehend von Tillmans' Fotokunst entfalten, zu fokussieren.

Zu Beginn Halt und Orientierung geben

In meinem Beitrag¹ möchte ich die Frage beantworten, inwiefern ästhetische Ambiguität², verstanden als Oberbegriff für »Mehrdeutigkeit, Vagheit und alle Formen von Uneindeutigkeit in der Kunst«³, in gegenwärtiger Fotokunst wie der von Wolfgang Tillmans konkret in Erscheinung tritt und für queer(end)⁴-politisches, das

-
- 1 Überlegungen, die diesem Essay zugrunde liegen, gehen zurück auf einen Vortrag zu »ENTSCHIEDEN UNENTSCHEIDBAR. Über das Zusammenspiel von Ambiguität & queer(end)-politischem Engagement in gegenwärtiger Fotokunst«, den ich am 19.01.2022 im Rahmen der vom Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (ZFG) organisierten Ringvorlesung »Übergänge. Inter- und transdisziplinäre Perspektiven der Geschlechterforschung« an der Carl von Ossietzky Universität gehalten habe. Darüber hinaus beinhaltet dieser Beitrag Kapitelauszüge aus meinen laufenden Promotionsvorhaben zu »VON GEGENWÄRTIGER GETROFFEN IN SUCHBEWEGUNG BLEIBEN: Ästhetische Ambiguität, Ambivalenzerfahrungen & Möglichkeiten queer(end)-politischen Engagements« (Arbeitstitel). Ein besonderer Dank gilt sowohl den Mitgliedern von zwei Doktorand_Innenkolloquien (Institut für Kunst und visuelle Kultur an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und Institut für Kunstpädagogik an der Justus-Liebig-Universität Gießen) als auch den Herausgeberinnen* Melanie M. Dietz und Nicole Kreckel dieses Sammelbandes für ihr wertvolles Feedback, das in das vorliegende Essay Eingang gefunden hat.
 - 2 Mit dem Begriff der ästhetischen Ambiguität rekurriere ich auf Verena Krieger, die in Abgrenzung zur bildlichen Ambiguität festhält: »Künstlerische Ambiguität hat über das rein Visuelle hinaus auch eine konzeptuelle Dimension – sie ist eine ästhetisch gestaltete, gesteigerte, komplexierte, kultivierte Ambiguität.« Verena Krieger, »Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst: Zur Konzeptualisierung des Ambiguitätsbegriffs für die Kunstwissenschaft«, In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, hg. von Bernhard Groß et al. (Bielefeld: transcript, 2021), S. 30.
 - 3 Verena Krieger, »Steigert Kunst die Ambiguitätskompetenz? Potenziale ästhetischer Ambiguität von Picasso bis zum Zentrum für Politische Schönheit«, In *Mehrdeutigkeit gestalten: Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltungen in Kunst und Pädagogik*, hg. von Ansgar Schnurr et al. (Bielefeld: transcript, 2021), S. 103.
 - 4 Entgegen der Verwendung als Adjektiv oder Substantiv und der damit verbundenen Gefahr der Fixierung markiere ich mit dieser Schreibweise im Partizip Präsens queeren(d) als Doing, als Normativität verunsichernde Praxis, der es darum geht, »etwas oder jemanden aus dem Gleichgewicht, aus einer selbstverständlichen Ordnung zu bringen«. Nina Degele, »Heteronormativität entselbstverständlichen – Zum verunsichernden Potenzial von Queer Studies«, In *Freiburger FrauenStudien – Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung* 11, Nr. 17 (2005): S. 16.

heißt normativitätskritisches und binäre Oppositionen unterlaufendes Engagement, produktiv gemacht wird. Hierbei führen mich meine SuchBEWEGUNGEN zu Versatzstücken eines komplexen relationalen Gefüges, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit besitzen und ohne Probleme um weitere ergänzt und verkompliziert werden könnten. Meine partiale Perspektive auf die künstlerischen Fotografien von Tillmans ergibt sich nicht nur aus meiner disziplinären Situiertheit, also meiner Verortung innerhalb der kunstwissenschaftlichen Queer Studies⁵, sondern auch aus meiner Situiertheit als weiße⁶ und nicht-binäre Person mit Diskriminierungserfahrungen, die aus einer bildungsbürgertumsfernen Arbeiter_Innenfamilie und Mittelschicht kommt.⁷ Dies bedingt den von meinen Forschungsinteressen geleiteten Zuschnitt des Essays auf das mögliche Zusammenspiel von ästhetischer Ambiguität und queer(end)-politischem Engagement.

Ausgehend von der semiotischen Annahme, dass ein Zeichen keine absolute und stabile Bedeutung beinhaltet, sondern seine Bedeutung immer nur in Differenz zu anderen Zeichen in je spezifischen symbolischen und materiellen Kontexten erhält, gehe ich in Anlehnung an poststrukturalistisch informierte Hegemoniekritik von einem Verständnis des Politischen »als Feld permanenter Auseinan-

-
- 5 Zur Einführung in das Forschungsfeld der kunstwissenschaftlichen Queer Studies vgl. *un/verbäumt: Queere Politiken in Ästhetik und Theorie*, hg. von Josch Hoenes und Barbara Paul (Berlin: Revolver Publishing, 2014); *Queer (Documents of Contemporary Art)*, hg. von David Gettsy (London: Whitechapel Gallery, 2016); *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, hg. von Amelia Jones und Erin Silver (Manchester: Manchester University Press, 2015); *Art & Queer Culture*, hg. von Catherine Lord und Richard Meyer (London: Phaidon, 2013); Renate Lorenz, *Queer Art: A Freak Theory* (Bielefeld: transcript, 2012); *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value): Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken – Visual Culture, Art, and Gender Politics*, hg. von Barbara Paul und Johanna Schaffer (Bielefeld: transcript, 2009).
- 6 Im Sinne einer queer-feministisch motivierten (Schrift-)Sprache benutze ich erstens den Asterisk (*), um Denaturalisierung und kulturelle Konstruiertheit von Kategorien wie zum Beispiel Mann* oder Frau* zu signalisieren. Es soll außerdem verdeutlichen, dass sich zum Beispiel der Begriff Mann* oder Frau* und die dazugehörigen Personal-, Possessiv- und Relativpronomen hier auf alle Personen beziehen, die sich unter diesen Bezeichnungen definieren, definiert werden und/oder sich sichtbar gemacht sehen. Zweitens verwende ich neben dem Gender-Gap (⸮), eine queer(end)e Widerstandsstrategie, die darauf hinweist, dass es mehr als zwei (soziale) Geschlechter und Geschlechtsidentitäten gibt und jene Menschen anzusprechen sucht, die sich zum Beispiel nicht einem binären Zweigeschlechtersystem zugehörig fühlen. Drittens möchte ich mit der Verwendung des großen Binnen-l etwas in Erinnerung rufen, was häufig in Vergessenheit gerät: nämlich, dass wir die ursprüngliche Forderung nach einer geschlechtssensiblen Sprache vor allem dem Feminismus zu verdanken haben.
- 7 Statt Erstakademiker_In favorisiere ich den Begriff bildungsbürgertumsfern. Vgl. hierzu Jayrôme C. Robinet, »Legitim«, Blogbeitrag vom 03.12.2013, <https://jayromeaufdeutsch.wordpress.com/2013/12/08/legitim/> [zuletzt aufgerufen: 14.03.22].

dersetzung«⁸ und damit als »Potentialität«⁹ aus, das durch Unabschließbarkeit, durch prinzipielle Unentscheidbarkeit¹⁰, gekennzeichnet ist.¹¹ Das Politische bestimmt sich demnach über die Unmöglichkeit von Schließung, weshalb ich bewusst von queer(end)-politischem Engagement und nicht von queer(end)er Politik schreibe.¹² Da die Relationalität und der performative Effekt von ästhetischer Ambiguität zur Produktion von Ambivalenz im Rezeptionsprozess führt,¹³ unterscheide ich in meinem Essay zwischen zwei Ebenen, die häufig ineinandergreifen: erstens ambige Werkstrukturen (objektive Ambiguität), die sogenannte Ausdrucksebene beziehungsweise künstlerische Ebene der Ambiguität; zweitens ambivalente Rezeptionsweisen bzw. Ambivalenz erfahren (subjektive Ambivalenz), die sogenannte Wertebene beziehungsweise rezeptive Ebene der Ambiguität.¹⁴ Unter Am-

-
- 8 Antke Engel, »Entschiedene Intervention in der Unentscheidbarkeit: Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode«, In *Forschungsfeld Politik: Geschlechtskategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften*, hg. von Cilja Harders, Heike Kahlert und Delia Schindler (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005), S. 277.
- 9 Antke Engel, »Desiring Tension: Towards a Queer Politics of Paradox«, In *Tension/Spannung*, hg. von Christoph F. E. Holzhey (Wien: Turia + Kant, 2010), S. 227.
- 10 Vgl. Urs Stäheli, »Politik der Entparadoxierung«, In *Das Undarstellbare der Politik: Zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus*, hg. von Oliver Marchart (Wien: Turia + Kant, 1998), S. 295-311.
- 11 Ähnlich wie Jacques Derrida lehne ich eine fixe Definition des Politischen deswegen ab, weil jede Definition in der Praxis unscharf und nicht eindeutig abgrenzbar vom Nichtpolitischen ist. Vgl. Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002), S. 161f.; Ders., *Politik und Freundschaft: Gespräch über Marx und Althusser* (Wien: Passagen, 2014), S. 70.
- 12 Der grundlegend politische und emanzipatorische Anspruch der Queer Theory lässt sich damit begründen, dass sie einen dekonstruktiven Impuls aufgreift: nämlich die Destabilisierung und Verschiebung des traditionellen Systems binärer Gegensätze, auf dem das Denken der abendländischen Philosophie basiert. Da die Queer Theory ein heterogenes, transdisziplinäres und aktivistisch geprägtes Feld darstellt, das eine Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven unter einem Dach vereint, liegt meinem Essay ein von grundsätzlicher Offenheit geprägtes Verständnis des Politischen zugrunde. Für Antke Engel liegt gerade in der definitorischen Offenheit und Heterogenität der Queer Theory ihre politische Stärke (vgl. Engel, »Entschiedene Intervention in der Unentscheidbarkeit«, S. 265). Zur Einführung in die Queer Theory und das Forschungsfeld der Queer Studies vgl. Nina Degele, *Gender/Queer Studies: Eine Einführung* (Paderborn: UTB, 2008); *The Routledge Queer Studies Reader*, hg. von Donald E. Hall und Annamarie Jagose (London/New York: Routledge, 2012).
- 13 Vgl. Miriam Haller, »Dekonstruktion der ›Ambivalenz‹: Poststrukturalistische Neueinschreibungen des Konzepts der Ambivalenz aus bildungstheoretischer Perspektive«, In *Forum der Psychoanalyse: Zeitschrift für psychodynamische Theorie und Praxis* 27, Nr. 4 (2011): S. 363f.
- 14 Vgl. Sabine Dengel et al., »Einleitung: Zur Ambiguität in Kunst, Gesellschaft und Pädagogik sowie die Suche nach dem Transfer«, In *Schnurr, Mehrdeutigkeit gestalten*, S. 15; Bernhard Groß et. al., »Für eine Pragmatik der Ambiguität – Zur Einleitung«, In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, hg. von Bernhard Groß et al. (Bielefeld: transcript, 2021), S. 11; 84; vgl. Haller, »Dekonstruktion der ›Ambivalenz‹«, S. 363f.; vgl. Krieger, »Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst«, S. 41; vgl. Verena Krieger, »Modes of

bivalenz erfahren verstehe ich nicht nur eine durch eine statische, zweiwertige, am dualistischen Denken orientierte Entweder-Oder-Logik (statische Ambivalenz),¹⁵ sondern auch – mit Rückgriff auf Jacques Derridas poststrukturalistische Resignifikation des Ambivalenzbegriffes – eine konsequente Unentscheidbarkeit im Sinne einer dynamischen Doppelwertigkeitslogik (dynamische Ambivalenz).¹⁶ Die Notwendigkeit zur Darstellung meines eigenen ästhetischen Erfahrens¹⁷ mithilfe von schriftlichen und visuellen Aufzeichnungen¹⁸ und zum reflektierten Umgang

Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art: Conceptualizing Ambiguity in Art History«, In *Ambiguity in Contemporary Art and Theory: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Sonderheft 16 (2018), hg. von Frauke Berndt und Lutz Koepnick (Hamburg: Felix Meiner Verlag), S. 68f.

- 15 Der Begriff Ambivalenz, der 1910 vom Züricher Psychiater Eugen Bleuler (1857-1939) geprägt wurde, beschreibt ursprünglich »eine doppelte Wertung, die naturgemäß meist eine gegensätzliche ist. Die Wertung kann eine affektive oder eine intellektuelle sein, d.h. eine Idee kann mit positiven oder mit negativen Gefühlen betont, oder sie kann positiv oder negativ gedacht werden.« Eugen Bleuler, *Die Ambivalenz: Festgabe zur Einweihung der Neubauten der Universität Zürich* (Zürich: Schultess, 1914), S. 105. Vertiefend zum Konzept der Ambivalenz aus interdisziplinärer Perspektive vgl. »Über Ambivalenz«, In *Forum für Psychoanalyse: Zeitschrift für psychodynamische Theorie und Praxis*, hg. von Kurt Lüscher, 27, Nr. 4 (Dezember 2011).
- 16 In dieser meiner Ansicht nach fast schon queer(end)en, weil ein Denken in hierarchischen Binarismen unterlaufenden Begriffswendung, welche die Gegenüberstellung von Ambiguität und Ambivalenz durch eine performative Verwebung ersetzt, sieht Haller einen dekonstruktiven Akt, gerade auch in Abgrenzung zu »denjenigen Konzeptionen [von Ambivalenz; Anmerkung O. K.] [...], die Ambivalenz vorrangig als Belastung sehen und ihre Aufmerksamkeit auf Möglichkeiten der Auflösung von Ambivalenz lenken«. Haller, »Dekonstruktion der ›Ambivalenz‹«, S. 362.
- 17 In Anlehnung an phänomenologische Theorien von Bernhard Waldenfels versteht Andrea Sabisch ästhetisches Erfahren als ein durch einen Bruch (Diatase) voneinander getrenntes und verschobenes Wechselverhältnis von Widerfahrnis (Pathos) und Antwort (Response), innerhalb dem es zu einer »Umwandlung von einem Patienten zum Respondenten« kommt. Andrea Sabisch, »Responsivität und Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen«, In *Irritation als Chance: Bildung fachdidaktisch denken*, hg. von Ingrid Bähr et al. (Wiesbaden: Springer VS, 2019), S. 110. Vgl. auch Andrea Sabisch, *Aufzeichnung und ästhetische Erfahrung* (Hamburg: Hamburg University Press, 2009), S. 7f. Ich verwende in meinem Beitrag größtenteils entweder den substantivierten Infinitiv (das Erfahren) oder das Verb (erfahren), um Erfahren als prozessuale Bewegung zu denken und zu beschreiben. Vgl. Bernard Waldenfels und Dieter Mersch, »Erscheinung und Ereignis«, In *Sichtbarkeiten 1: Erscheinen. Zur Praxis des Präsentativen*, hg. von Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder und Dieter Mersch (Zürich: Diaphanes, 2015). So konstatiert auch Sabisch: »[D]as Verb *erfahren* [deutet] darauf hin, dass jede Erfahrung mit vorgängigen Erfahrungen zu tun hat und ebenso mit zukünftigen. Sie kann Spuren der Wiederholung oder des Erinnerns aufweisen oder übergehen in ein *Werden* [Hervorhebung im Original].« Sabisch, »Responsivität und Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen«, S. 107.
- 18 Zu Aufzeichnungen/Grafien als Methode bzw. als Praktiken des Antwortens in ästhetischen Erfahrungsprozessen vgl. insbesondere Andrea Sabisch, *Inszenierung der Suche: vom Sichtbar-*

mit diesem empirischen Material leite ich als logische Schlussfolgerung aus dem Umstand ab, dass »Ambiguität [...] nicht ohne jemanden [existiert], der sie wahrnimmt.«¹⁹ Die Explikation meines experimentellen, theoretisch-methodischen Bezugsrahmens für mein interdisziplinäres, an der Schnittstelle von kunstwissenschaftlichen Queer Studies und kunstwissenschaftlichen Ambiguity Studies²⁰ angesiedeltes (Forschungs-)Vorhaben hebe ich mir bewusst für den Schluss auf, um interessierten Lesenden am Ende ihrer Lektüre einen provisorischen Werkzeugkasten für das Erproben suchBEWEGENDER Bildzugänge²¹ mit an die Hand geben zu können.

Einladung zum vieldeutigen und irritierenden Erfahren

Eine Fotografie (Abbildung 1) von Wolfgang Tillmans zeigt die Fußgängerzone von Santiago, der Hauptstadt von Chile. Darauf erstreckt sich eine plakatierte Wand mit einer dahinterliegenden Hausfassade. Links und rechts verunmöglichen ein Straßenschild sowie fünf entweder vorbeilaufende oder stehen gebliebene Menschen meine uneingeschränkte Sicht auf die Plakatwand. Das Bild wird dominiert von einer Wand, die links angeschnitten ist, bestrichen mit insgesamt 27-mal den gleichen, sich teilweise überlappenden Plakaten. Es handelt sich hierbei

werden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafieforschung (Bielefeld: transcript, 2007).

- 19 Andrea Sabisch, »Vom Zeigen und Zähmen der Ambiguität zwischen Kunst und Pädagogik«, In *Ambige Verhältnisse*, S. 329. Ausgehend von dieser phänomenologischen Prämisse hält Sabisch fest: »Wenn wir die Ambiguität einseitig den Bildern und der Kunst zuschreiben und in den Bildgestalten Eigenschaften suchen, in der Annahme, sie seien mehr oder weniger mechanistisch in der Rezeption reproduzierbar, haben wir das Schwankende im Erfahren der Ambiguität schon verleugnet und übersprungen. Die Erfahrung von Ambiguität beruht vielmehr auf einem Wirkungsgeschehen im Zwischenbereich von künstlerischen Arbeiten und Betrachter_Innen. Das verschiebt die Fragen nach den Bildern zur Frage nach der Rezeption von Bildern.« (ebd.: S. 329). So konstatieren auch Dengel et al., dass »die Mehrdeutigkeit [...] nie im Objekt liegen kann, sondern sich erst im Erleben des Subjekts entfalten kann«. Sabine Dengel et al. »Einleitung«, S. 15.
- 20 Zur Einführung in das Forschungsfeld der kunstwissenschaftlichen Ambiguity Studies siehe insbesondere »Ambiguity in Contemporary Art and Theory«, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, hg. von Frauke Berndt und Lutz Koepnick, Sonderheft 16 (2018), (Hamburg: Felix Meiner); vgl. Krieger, »Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst«, vgl. *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, hg. von Verena Krieger und Rachel Mader (Köln: Böhlau, 2010); vgl. *Radikal ambivalent: Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, hg. von Rachel Mader (Zürich: Diaphanes, 2014).
- 21 Ähnlich wie Andreas Schoppe favorisiere ich den Begriff Bildzugang gegenüber dem Begriff Bildanalyse. Vgl. Andreas Schoppe, *Bildzugänge: Methodische Impulse für den Unterricht in der Primar- und Sekundarstufe* (Hannover: Klett/Kallmeyer, 2011).

um Ausstellungsplakate, die Tillmans anlässlich seiner* Ausstellung *Wolfgang Tillmans* (18.07.–20.10.13) im Museo de Artes Visuales (MAVI) anfertigte und vor Ort im öffentlichen Stadtraum aufhängte. Bei genauer Betrachtung fällt die visuelle Gliederung der Plakate in zwei Teile auf (Abbildung 2): Oben befindet sich ein Ausschnitt der analogen Fotografie »The Cock (Kiss)« (2002) und unten ein Ausschnitt der kameralosen²² Fotografie »Ostgut Freischwimmer (right)« (2004).



Abbildung 2: Rekonstruiertes Plakat von Wolfgang Tillmans anlässlich seiner* Ausstellung »Wolfgang Tillmans« (18.07.-20.10.2013) im Museo de Artes Visuales (MAVI) in Santiago. Oben: Ausschnitt der kameralosen Fotografie »Ostgut Freischwimmer (right)« (2004); unten: Ausschnitt der Fotografie »The Cock (Kiss)« (2002)

Das Untereinander von zwei Fotografien lädt mich nicht nur zum vieldeutigen und irritierenden Erfahren ein, sondern es regt mich auch an zu Praktiken des Antwortens. Die Rede ist von dokumentierten Bildumgangsweisen in Form von schriftlichen Aufzeichnungen aus meinem Forschungstagebuch:

22 Es handelt sich um Resultate fotochemischer Verfahren ohne Fotoapparat und Negativ.

»Die filigranen, fadenstrukturähnlichen schwarzen Gebilde mit unterschiedlicher Dichte, die sich stromlinien- und wellenartig mit sowohl scharfen als auch verschwommenen Anteilen in einem blauen Raum bewegen, treffen mich, weshalb ich sofort am abstrakten Bild in der unteren Hälfte kleben bleibe: Fernab von einer möglichen mikroskopischen Aufnahme bringe ich das Abgebildete – bedingt durch die blaue Farbe – unweigerlich in Verbindung mit dem Element Wasser. Handelt es sich bei den dunklen Ansammlungen von filigranen Fadenstrukturen um Tentakeln von Quallen? Um sich unter Wasser bewegende (Menschen-)Haare? Um Flecken und Schlieren von sich im Wasser auflösender Tinte?... Die Begegnung mit der Uneindeutigkeit dessen, was zu sehen gegeben wird, reizt mich sehr. Ich bin konfrontiert mit dem Wegfall klarer Orientierung und eindeutiger Identifikation, weshalb ich außerhalb vertrauter Systeme navigieren muss. Das durch das Bild heraufbeschworene Gefühl von Freiheit von fixen Kategorien und identitären Zwängen begreife ich als Einladung, mich gemütlich in der Ambiguität einzurichten. Das fühlt sich vertraut an. Denn als Mensch, der nicht in eine von nur zwei möglichen engen Schubladen passen will, durchkreuze ich die Vorstellung, dass es nur zwei feste, gegensätzliche Geschlechter gibt. Nicht-binär zu sein, sich als »weder-noch« den sozialen Kategorien »männlich« oder »weiblich« zugehörig zu fühlen, bedeutet für mich, Uneindeutigkeit zu umarmen... Aber halt stopp: Oben darüber befindet sich noch ein anderes Bild von zwei sich küssenden Menschen in Porträtsansicht. Zwei Bilder treffen aufeinander, die für mich zunächst einmal nicht zusammenpassen zu scheinen. Mein Blick wandert in oszillierender Bewegung vom oberen zum unteren Bild: Figuration und Abstraktion, Unverblümtheit und Verblümtheit, Stillstand und Bewegung... Ich verstehe den Zusammenhang, die Verbindung nicht. Mögliche Be-Deutungen des einen Bildes werden durch das andere Bild limitiert und zugleich geöffnet. Die Farbe Blau als einziger gemeinsamer Nenner? Ich mache mich auf die Suche nach weiteren Gemeinsamkeiten. Ich gebe schnell auf, bin frustriert. Denn die Unterschiede scheinen zu überwiegen. Die Assoziationsangebote, die das Aufeinandertreffen dieser zwei Bilder (an-)bietet, führen für mich zu keinem kohärenten Sinn-Ergebnis. Ich fühle mich durch die ungewöhnliche Bilder-Kombination zum wiederholten Mal dazu aufgefordert, eine Komfortzone mit stabilen und eindeutigen Sichtweisen zu verlassen. Was bleibt, ist eine unauflösbare Spannung, die mich zugleich fasziniert, irritiert und befremdet.«²³

Pendelnde Bewegung zwischen Identifikation und irritierender Fremderfahrung

Wie ich im Folgenden unter Berücksichtigung meiner oben angegebenen schriftlichen Aufzeichnungen darlegen werde, ist es im Falle des MAVI-Ausstellungsplakates von Tillmans nicht ein Detail, sondern die gesamte kameralose Fotografie »Ostgut Freischwimmer (right)« sowie das Untereinander der zwei Fotografien, die mich auf je unterschiedliche Weise *ge-/betroffen* haben. Mit *ge-/betroffen* meine ich leibgebundene, primär vorsprachlich strukturierte Momente der Affizierung im Rezeptionsraum, die konstituierend für einen phänomenologisch verstandenen ästhetischen Erfahrensprozess sind.²⁴ Entscheidend ist, dass ästhetisches Erfahren mit einer Irritation²⁵ beginnt, von der das rezipierende Subjekt im Sinne einer Widerfahrnis *ge-/betroffen* wird.²⁶ Roland Barthes, der* ausgehend von seinem* ästhetischen Erfahren phänomenologisch die subjektive und affektive Lesart von Fotografien als wesentlich bestimmt, konzeptualisiert solcherlei affizierende Momente des *Ge-/Betroffen-Werdens* als Punctum. Barthes meint damit etwas, das ihn* »besticht ([...] aber auch verwundert, trifft)«²⁷, »kurz und aktiv zugleich, geduckt wie ein Raubtier vor dem Sprung«²⁸. Gemäß der Devise »Mir stößt etwas

-
- 24 Ansgar Schnurr definiert ästhetisches Erfahren deshalb auch als »[l]eibliches, wahrnehmungsbezogenes, assoziatives und implizites Empfinden«. Ansgar Schnurr, »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen: Qualitative Ansätze zur Darstellung ästhetischer Prozesse in Auseinandersetzung mit Offenheit und Mehrdeutigkeit«, In *Ist Kunst ein Sonderfall? Qualitative Forschungsansätze in den künstlerisch-pädagogischen Fächern*, hg. von Erik Esterbauer und Andreas Bernhofer (Münster: LIT, 2020), S. 64.
- 25 Der Begriff »Irritation [bezieht sich] stärker auf die Wirkung der Fremderfahrung, d.h. in Bezug auf jemanden, der etwas erleidet, dem sich etwas entzieht und der genau dadurch getroffen wird [Hervorhebung im Original].« Andrea Sabisch, »Antworten auf Bilder: Zu Irritationen im visuellen Bildungs- und Erfahrungsprozess«, In *Irritation als Chance: Bildung fachdidaktisch denken*, hg. von Ingrid Bähr et al. (Wiesbaden: Springer VS, 2019), S. 261. Da er keinen vorgängigen Subjektbegriff nahelegt und keine Entwicklungslogik unterstellt (vgl. ebd.), ist Irritation besser geeignet als der Begriff Krise zur Erfassung der Brüchigkeit einer responsiven Antwortlogik. Vgl. Bernhard Waldenfels, *Grenzen der Normalisierung: Studien zur Phänomenologie des Fremden* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008), S. 67-81. Da sich beides, Fremderfahrung und Irritation, »zeigt [...], indem es sich uns entzieht« (Waldenfels, *Topographie des Fremden*, S. 42), sind sie nicht direkt beobachtbar, sondern lassen sich nur indirekt aus einer Teilnehmendenperspektive erschließen (vgl. Bernhard Waldenfels, *Sozialität und Alterität: Modi sozialer Erfahrung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 21).
- 26 Vgl. Bernhard Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002), S. 58f.
- 27 Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012 [1980]), S. 36.
- 28 Ebd., S. 49.

zu«, »*Mich* hat etwas getroffen«²⁹ erfährt das Subjekt sich bei der Widerfahrnis beziehungsweise beim Punctum in der passiven Rolle eines_einer Patient_In zunächst als dezentriert. Erst im zweiten Schritt, im Antworten (Response) darauf, wovon es affiziert wird, nimmt das Subjekt im ästhetischen Erfahrensprozess eine aktive Respondent_Innenrolle ein: »wir [wandeln] das, wovon wir getroffen sind, um[...] in das, worauf wir antworten.«³⁰ Mit der Erinnerung an das ambiguitätsarmende Gefühl, das die »Freischwimmer«-Fotografie bei mir heraufbeschwört und das ich in Zusammenhang bringe mit meiner Zugehörigkeit (*belonging*) als nicht-binär, füge ich der Fotografie etwas hinzu, das in meiner Vergangenheit und Gegenwart lokalisiert ist. Das Punctum beziehungsweise die Widerfahrnis wird also von meinen eigenen Erfahrungen, Präferenzen und Wissensbeständen, die nicht im Bild beherbergt sind und damit nicht zwangsläufig von Tillmans intendiert worden sind, überformt. Da das relationale Verhältnis zwischen der kameralosen Fotografie und mir den Index, der mich als Punctum beziehungsweise Widerfahrnis trifft, bestimmt, kann mit Margaret Olin von einem performativen Index gesprochen werden.³¹ Je nachdem, was für mich aufgrund meiner affektiven Einmischung wahrnehmbar wird, beginnt sich das Bild zu kippen und zu verschieben, mit der Folge neuer Bedeutungen, die sich mit den Resultaten des Studiums³² vermischen.³³ Jene affektive Nähe kreierte nach Katrin Köppert »eine Bewegung, bei der alles auf der Kippe steht: die denotative und konnotative Bildbedeutung, der historisch neu einzuordnende Bildkontext sowie das Betrachtungsverhältnis.«³⁴

29 Waldenfels, *Sozialität und Alterität*, S. 21.

30 Sabisch, »Responsivität und Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen«, S. 110.

31 Vgl. Margaret Olin, *Touching Photographs* (Chicago/London: Chicago University Press, 2012), S. 69. Auch Shawn Michelle Smith kommt zu dem Schluss, dass die Macht des bestechenden Punctum im sich vom materiellen Referenten ablösenden Gefühl zu suchen sei und nicht primär – wie bei Barthes – in der Indexikalität. Vgl. Shawn Michelle Smith, »Photography Between Desire and Grief«, In *Feeling Photography*, hg. von Elspeth H. Brown und Thy Phu (Durham /London: Duke University Press, 2014), S. 29-46.

32 Barthes unterscheidet zwischen zwei Wirkungsweisen bzw. Rezeptionsformen der Fotografie: dem Punctum, also dem persönlichen Getroffensein, und dem Studium, also dem analytisch-distanzierten Blick. Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*.

33 Auch wenn sich Amelia Jones nicht explizit auf das Konzept des performativen Index von Olin bezieht, setzt sie* mit ihrem* theoretischen Modell der »queer-feministischen Dauerhaftigkeit« (»queer-feminist durationality«) genau hier an, wenn sie* sagt, dass ein Bild aufgrund dieses relationalen Verhältnisses wieder prozessual werden kann und sich auf die Zukunft öffnen kann. Vgl. Amelia Jones, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Arts* (New York/London: Routledge, 2012).

34 Katrin Köppert, *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung: Zu den Fotografien von Albrecht Becker aus den 1920er bis 1990er Jahren* (Berlin: Neofelis Verlag, 2021), S. 184.

In dem Moment, in dem ich den Wegfall klarer Orientierung und eindeutiger Identifikation in »Ostgut Freischwimmer (right)« insbesondere deswegen als befreiend empfinde, weil ich als nicht-binäre Person selbst fixen Kategorien und identitären Zwängen eines binären Zweigeschlechtersystems zu entfliehen versuche, knüpfe ich vordergründig an das affektive Potenzial der kamerlosen Fotografie an, um mich selbst ins Bild zu rücken. Mit dieser ›Einen-Blick-durch-den-Spiegel-Vorgehensweise«, in der meine durch das Punctum beziehungsweise die Widerfahrnis beeinflussten Erkenntnisse einer identitären Selbstvergewisserung dienen, muss ich mich der Kritik aussetzen, ein »narzisstische[s] Sehen«³⁵ zu betreiben.³⁶ Jene narzisstische Herangehensweise, in der das Begehren des_der Interpret_In den Blick auf das Objekt so weit determiniere, dass dieses nur mehr sein_ihr Begehren zurückspiegeln, konstatiert Susanne von Falkenhausen für die politisch-engagierte Agenda der Visual Culture Studies.³⁷ Von Falkenhausen findet diese Deutungsbewegung deswegen problematisch, weil

»sie [...] keine Distanzierung [erlaubt], weder des interpretierenden Selbst, das sich nicht zu situieren weiß, der Welt gegenüber, noch dem Gegenstand, der nur insoweit gesehen wird, als er in das Selbstbild des Interpreteten integriert werden kann, ohne dieses zu gefährden.«³⁸

Ich möchte diese Kritik mit zwei Argumenten ein Stück weit entkräften: Zum einen verstehe ich in Anlehnung an das theoretische Modell der »queer-feministischen Dauerhaftigkeit« (»queer-feminist durationality«) von Amelia Jones Identifikation als reziproken, dynamischen und andauernden Prozess.³⁹ Jones geht es dabei um die Dauer, welche die ins Bild gefühlte Vergangenheit mit einer Zukunft belegt, die Verfestigungen von Subjektivierungen gerade vermeidet.⁴⁰ Das heißt auch wenn meine Vergangenheit und Gegenwart in der Betrachtung der »Freischwimmer«-Fotografie aufleben, wird sie zugleich für eine Zukunft geöffnet, was auch die Gegenwart zu transformieren ermöglicht. Zum anderen beweist ein Blick in meine schriftlichen Aufzeichnungen, dass ich keineswegs bei der ›Identifikation mit

35 Susanne von Falkenhausen, *Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2015), S. 224.

36 Auch Barthes, der sein* Selbst in die von ihm* besprochenen Fotografien hineinmontiert, wurde für diese narzisstische Vorgehensweise kritisiert. Vgl. Fred Moten, »Black Mo'nin«, In *Loss: The Politics of Mourning*, hg. von David L. Eng und David Kazanjian (Berkeley/Los Angeles/London: California University Press, 2003), S. 56-76; vgl. Shawn Michelle Smith, »Race and Reproduction in Camera Lucida«, In *Photography: Theoretical Snapshots*, hg. von Jonathan J. Long, Andre Noble und Edward Welch (London: Routledge, 2009), S. 98-111.

37 Vgl. von Falkenhausen, *Jenseits des Spiegels*, S. 236.

38 Ebd., S. 240.

39 Vgl. Jones, *Seeing Differently*, S. 2.

40 Vgl. ebd., S. 175.

dem Spiegelbild« stehenbleibe. Gemäß der Devise »Da trifft etwas aufeinander, was nicht zusammenpasst« verunmöglicht das Untereinander der zwei Fotografien auf dem Ausstellungsplakat nämlich für mich einen stabilen, abgesicherten Modus der Sehweise. Im Rahmen meiner von ästhetischer Ambiguität in Tillmans Fotokunst ausgehenden Ambivalenzerfahrung passiert hier etwas, das sich mit den Worten von Ansgar Schnurr beschreiben lässt als »krisenhaftes Hineinbrechen des Fremden in die bisherigen Ordnungsstrukturen [...], indem Sicherheit und Orientierung versprechende Identifikationen in Frage gestellt werden.«⁴¹ Ich werde also *ge-/betroffen* im Sinne einer irritierenden Fremderfahrung. Wenn Sabisch unter Fremderfahrung einen »relationale[n] [Begriff], der auf das Eigene und das Selbst bezogen ist«,⁴² versteht, beginnt Fremdheit gemäß dem Lacan'schen Blickmodell⁴³ demnach für mich als Forschungssubjekt⁴⁴ damit, dass ich mir selbst fremd werde im Blick des ›Anderen‹ beziehungsweise des Plakates mit den zwei Fotografien. Waldenfels konstatiert für das Erfahren des Fremden etwas, das die Aussage »Was bleibt, ist unauflösbare Spannung, die mich zugleich fasziniert, irritiert und befremdet« in meinen schriftlichen Aufzeichnungen auf den Punkt bringt, nämlich eine »Ambivalenz, [die] als verlockend und bedrohlich zugleich«⁴⁵ erscheint. Mit Blick auf die zwischen Identifikation und irritierender Fremderfahrung pendelnde Bewegung, die sich in der fragmentierten Aufzeichnung meines ästhetischen Erfahrens manifestiert, kann festgehalten werden, dass meine relationale Perspektive im Sinne einer »Orientierung zu den Dingen«⁴⁶ sowohl zur Klärung als auch zur Verunklärung der eigenen Position geholfen hat.

Erst assoziativ, dann disjunktiv: Eingenommene Rezeptionsmodi

Im Folgenden möchte ich darüber reflektieren, inwiefern meine schriftlichen Aufzeichnungen Aufschluss geben über eingenommene Rezeptionsmodi in Ausein-

41 Schnurr, »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen«, S. 63.

42 Sabisch, »Antworten auf Bilder«, S. 261.

43 Vgl. Jacques Lacan, »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint«, In *Schriften 1*, hg. von ders.* (Weinheim/Berlin: Quadrige, 1986 [1949]) S. 61-70.

44 Wenn ich von mir als forschendem Subjekt spreche, gehe ich von einem poststrukturalistischen, dezentrierten Verständnis von Subjektivität aus, dem zufolge sie Teil einer Relation ist, was entscheidend für die Kunstbetrachtung ist. Es ist vor allem die Unabgeschlossenheit des Subjekts, die Verbindungen ermöglicht.

45 Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden 1* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997), S. 44.

46 Vgl. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientation, Objects, Others* (Durham/London: Duke University Press, 2006).

andersetzung mit ästhetischer Ambiguität in Tillmans' MAVI-Ausstellungsplakat: Da die kameralose »Freischwimmer«-Fotografie für mich durch ihre abstrakte Formensprache eine Vielzahl an Assoziationsangeboten bereithält,⁴⁷ nehme ich zu Beginn meiner schriftlichen Aufzeichnungen einen assoziativen Rezeptionsmodus ein, den Verena Krieger ausweist als eine »fortwährende Kreisbewegung der Bedeutungssuche, der genügend Anhaltspunkte geboten werden, die aber letztlich »erfolglos« bleiben muss und daher unabschließbar ist«⁴⁸. In der Zusammenschau mit »The Cock (Kiss)« ändert sich mein Rezeptionsmodus, weil für mich die zwei Fotografien zunächst einmal im Sinne eines Widerspruchs in einem Verhältnis der Opposition zueinanderstehen. Krieger würde so einen durch »die simultane Präsenz gegensätzlicher, stark aufgeladener Positionen«⁴⁹ ausgelösten Rezeptionsmodus, der durch eine statische, zweiwertige, am dualistischen Denken orientierte Entweder-Oder-Logik geprägt ist, als disjunktiv bezeichnen.⁵⁰ Der disjunktive Rezeptionsmodus »lässt sich am besten als eine ambivalente Haltung charakterisieren, insofern er die emotionalen Spannungen empfindet und reflektiert, die durch die widersprüchlichen Informationen ausgelöst werden.«⁵¹ Wie ich im Folgenden herausarbeiten werde, gelingt es Tillmans, trotz des eher harten Übergangs zwischen den Fotografien auf dem Ausstellungsplakat, den scheinbaren Widerspruch, also den ersten Eindruck einer statischen Ambivalenz auf der Wertebene, zu dynamisieren – und zwar, indem neben Figuration versus Abstraktion auf formal-ästhetischer Ebene auch binäre Oppositionsbildungen wie identitär versus anti-identitär auf (politisch-)inhaltlicher Ebene unterlaufen werden.

47 Zu Beginn meines Onlinevortrags zu »ENTSCHEIDEN UNENTSCHEIDBAR. Über das Zusammenspiel von Ambiguität & queer(end)-politischem Engagement in gegenwärtiger Fotokunst« am 19.01.2022 an der C. v. O. Universität Oldenburg bat ich das Publikum darum, zur kameralosen Fotografie »Ostgut Freischwimmer (right)« (2004) folgende drei Fragen in einem Padlet zu beantworten: Was siehst du? Womit assoziiert du das Zu-Sehen-Gegebene? Woran erinnert es dich? Die folgende Auswahl an Antworten beweist den assoziativen (Rezeptions- und Werk-)Modus ästhetischer Ambiguität von Tillmans' »Freischwimmer«-Fotografie: »ein Skelett«, »beunruhigende Verbindung«, »geben und nehmen«, »traumlose nacht«, »Kälte«, »tanzen«, »Nebel/Geister«, »Wimpern«, »Rauch/Windspiel«, »gedanken schweifen lassen«, »Schatten«, »Pustebumen«, »drückende Stille«, »Wolken«, »Aufruhr«, »Berührungen«, »Eissturm«, und »zugbahnen von vogelschwärmen« [orthografisch unbereinigt].

48 Krieger, »Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst«, S. 58. Weiter schreibt Krieger, dass sich der »assoziative Rezeptionsmodus [...] auf die unabgeschlossene Suche nach Sinn-Zusammenhängen macht, ohne darauf abzuzielen oder angewiesen zu sein, zu einem abschließenden Ergebnis zu gelangen« (ebd.: 61).

49 Ebd., S. 58.

50 Vgl. ebd., S. 61.

51 Ebd.

Wenn Abstraktion auf Figuration trifft und umgekehrt

Auf dem Plakat werden verschiedene Genres (konkrete/gegenständliche Fotografie und abstrakte Fotografie) und Techniken (analoge und kameralose Fotografie) so miteinander in Beziehung gesetzt, dass sie gerade nicht harmonisch ineinandergreifen, etwa durch einen fließenden Übergang, sondern sich aneinander brechen, was wiederum zur Folge hat, dass sie als selbstständige Elemente sichtbar werden. Der Bruch zwischen der formalen Ästhetik und den fotografischen Genres und Techniken, der als Grenze das Kippmoment zwischen konkurrierenden Bedeutungen markiert, bleibt als solcher stehen und wird – wie ich im weiteren Verlauf herausarbeiten werde – zum Inhalt des Ausstellungsplakates. Mit dem Untereinander von zwei Fotografien bedient sich Tillmans einer künstlerischen Strategie, die ich in Anlehnung an Susan Sontag als »radikales Nebeneinander« verstehen möchte,⁵² und damit als »the idea of destroying conventional meanings, and creating new meaning or counter-meanings through radical juxtaposition (the ›collage principle‹)«⁵³. Die Kuratorinnen* Stefanie Kleefeld und Valerie Knoll, dielässlich der Ausstellung *Über das radikale Nebeneinander* (05.04.-11.05.2014) in der Halle für Kunst Lüneburg e.V. auf diesen Begriff von Sontag zurückgreifen, verstehen darunter ferner

»eine Vorgehensweise [...], die mit einer Überfülle und Unübersichtlichkeit an und dem Nebeneinandersetzen von disparaten Motiven, Themen und Materialien operiert, so dass die entsprechenden Werke einen assoziativen Überschuss an Bedeutung generieren.«⁵⁴

Mit Blick auf Tillmans' künstlerische Praxis fällt auf, dass das Aufeinandertreffen von Abstraktion und Figuration auf dem MAVI-Plakat keine Ausnahme darstellt – ganz im Gegenteil: Denn die kameralosen, abstrakt anmutenden »Freischwimmer«-Fotografien tauchen immer wieder neben anderen analogen und digitalen Fotografien auf, die beispielsweise den menschlichen Körper zu sehen geben. Zwei Beispiele sollen an dieser Stelle genügen: Als Bestandteil einer dreiteiligen Fotoinstallation (2004-2009) in der Panorama Bar im Berghain in Berlin hing »Ostgut Freischwimmer (right)« (2004) nicht nur neben der kameralosen Fotografie »Ostgut Freischwimmer (left)« (2004) mit einem ähnlich abstrakt anmu-

52 Mark Godfrey spricht in Bezug auf Tillmans' künstlerische Praxis auch von »jarring juxtapositions«. Mark Godfrey, »Worldview«, In *Wolfgang Tillmans*, hg. von Chris Dercon und Helen Sainsbury (London: Tate Publishing 2017), S. 30.

53 Susan Sontag, »Happening: an art of radical juxtaposition«, In *Against Interpretation and Other Essays* (London: Penguin Books, 2009 [1962]), https://www.robertspahr.com/teaching/hnm/susan_sontag_an_art_of_radical_juxtaposition.pdf [zuletzt aufgerufen: 29.03.22], o. S.

54 Stefanie Kleefeld und Valerie Knoll, *Über Das radikale Nebeneinander*, <https://www.halle-fuer-kunst.de/public/de/archiv/ueber-das-radikale-nebeneinander> [zuletzt aufgerufen: 28.03.22].

tenden Formenkanon in mehrheitlich blauer Farbe, sondern auch neben der analogen Fotografie »nackt« (2003), die einen als weiblich* lesbaren Genitalbereich abbildet.⁵⁵ The »Cock (Kiss)« (2002) hing anlässlich der dritten Moscow Biennale of Contemporary Art (24.09.-23.10.2009) neben der orangenen kamerалosen Fotografie »Freischwimmer 144« (2009). Schnell entsteht deshalb der Eindruck, dass Tillmans immer wieder mit methodischer Strenge in verschiedenen Präsentationszusammenhängen auf formal-ästhetischer Ebene und/oder durch das systematische Durchspielen von Fotogenres und -techniken die Verweigerung entschlüsselbarer Sinnangebote betreibt. Wenn Tillmans' Fotografien immer wieder aufs Neue, in ständiger Wiederholung und rastloser Bewegung aufeinanderprallen, lassen sich durch diese Bewegungen neue Verknüpfungen und Kontakte zwischen den Fotografien herstellen, Korrespondenzen wie auch Unterschiede sichtbar machen. Weil sich das diskursiv-wiederholende In-Beziehung-Setzen von Fotografien jedoch niemals identisch wiederholt, verändern sich auch deren Be-Deutungen. Tillmans führt damit im dekonstruktiven Sinne die Doppel-, Mehr- und Uneindeutigkeit seiner* Fotografien immer wieder neu auf. Für Mark Godfrey manifestiert sich in der künstlerischen Herangehensweise von Tillmans ein »thinking in analogies – recognising that abstract photographs share something with the images of bodies«⁵⁶. Wie Bob Nickas formuliert, wird das Ziel des »borderless picture-making«⁵⁷, die Aufhebung starker Grenzen zwischen Abstraktion und Figuration,⁵⁸ mit einer bewusst dissonanten Komposition verfolgt.⁵⁹ Ich verstehe das wiederkehrende künstlerische Prinzip von Tillmans, Fotografien verschiedener

55 Zur queer(end)en Lektüre dieser dreiteiligen Fotoinstallation in der Panorama Bar im Berghain in Berlin vgl. Oliver Klaassen, »Swimming Against the Hetero- and Homonormative Tide: A Queer Reading of Wolfgang Tillmans' Photo Installation (2004-2009) in the Panorama Bar at Berlin's Berghain«, In *Context in Literary and Cultural Studies*, hg. von Jakob Ladegaard und Jakob Gaardbo Nielsen (London: UCL Press), S. 135-155.

56 Godfrey, »Worldview«, S. 54.

57 Bob Nickas, »Pictures to Perceive the World«, In *Wolfgang Tillmans: Freedom from the Known*, hg. von ders* (Göttingen: Steidl, 2009), S. 1.

58 Zum widersprüchlich konstruierten Gegensatz »abstrakt versus figurativ« vgl. Conny Becker, »abstrakt vs. figurativ: Die konstruierte »neue Realismusdebatte« und ihre Widersprüche«, In *artmap*, Nr. 1 (2009), 11.02.2009, <https://artmap.com/connybecker/text/abstrakt-vs-figurativ-die-konstruierte-neue-realismusdebatte-und-ihre-widersprueche-> [zuletzt aufgerufen: 30.5.22]. Zur Frage der Abstraktion in Tillmans' Fotokunst vgl. Kapitel »11. Tillmans Neuerfindung der »abstrakten Fotografie« im Kleid der Malerei«, In Kathrin Schöneegg, *Fotografiegeschichte der Abstraktion* (Köln: Walther König, 2019).

59 Vgl. Nickas, »Pictures to Perceive the World«, S. 5. In Bezug auf Tillmans' Fotokunst hält auch Lane Relyea das folgende Leitmotiv fest: »[T]o treat pictures, including abstract ones, not as isolated phenomena but as always interrelated.« Lane Relyea, »Photography's Everyday Life and the Ends of Abstraction«, In *Wolfgang Tillmans*, hg. von Hammer Museum of Los Angeles und Museum of Contemporary Art Chicago (Los Angeles: Yale University Press, 2006), S. 90. Mark Wigley kommt zu einem ähnlichen Schluss: »There is no clear line between these seem-

Genres und Techniken zu kombinieren und arrangieren, als visuelle Assoziationen, die zugleich etwas verbinden und etwas trennen.⁶⁰ »[I]n the sense of already done and [...] in the sense of done over, done again, done anew«⁶¹ tritt seine* von Re-Iteration, Re-Artikulation und Re-Signifikation geprägte künstlerische Praxis demnach mit einer queer(end)en Argumentation auf, der es gerade nicht darum zu gehen scheint, Bedeutungsproduktion in geordnete Bahnen zu lenken.⁶² Mit einer auf hermeneutische Ermittlung von Bedeutung abzielenden Rezeptionshaltung schein ich als Betrachter_In bei Tillmans' visuell-assoziativen, auf das *radikale Nebeneinander* abzielenden künstlerischen Praxis deshalb nicht besonders weit zu kommen.

Wenn identitär auf anti-identitär trifft und umgekehrt

Die Fotografie »The Cock (Kiss)« repräsentiert ein Moment der Anerkennung im Sinne einer Integrationspolitik, die sich an Toleranz und spezifischen Rechten für Minderheiten orientiert und auf einer gemeinsamen Identität basiert (wie zum Beispiel schwul oder homosexuell). Tillmans fing den intimen Augenblick während einer regelmäßig stattfindenden Partyreihe mit dem Titel *The Cock* im ehemaligen Londoner Underground-Club *Ghetto* ein, das sich vordergründig an ein schwul-gemischtes Publikum richtete. Der Umstand, dass ich als Betrachter_In nicht das klassische Heteropaar, sondern zwei als männlich* lesbare Personen beim Küssen zu sehen bekomme, lässt mich an die Protestform von *Kiss-Ins* denken, die im AIDS-Aktivismus sehr wichtig waren⁶³ und immer noch eine von vielen möglichen Aktionen im Rahmen des seit 2005 jährlich am 17. Mai stattfindenden Internationalen Tages gegen Homo-, Bi-, Inter- und Transphobie (IDAHOBIT) dar-

ingly abstract images and seemingly realistic ones.« Mark Wigley, »The Space of Exposure«, In *Wolfgang Tillmans*, S. 154.

- 60 Vgl. Andrea Sabisch, »Vom Unverfügbaren in der Erfahrung sequentieller Zeichnungen«, In *Das Unverfügbare: Wunder, Wissen, Bildung*, hg. von Karl-Josef Pazzini, Andrea Sabisch und Daniel Tyradellis (Zürich: Diaphanes, 2013), S. 181; vgl. Andrea Sabisch, *Bildwerdung: Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung* (München: kopaed, 2018), S. 139; vgl. *Visuelle Assoziation*, hg. von Andrea Sabisch und Manuel Zahn (Hamburg: Textem, 2018).
- 61 Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1997), S. 18.
- 62 So versteht Tom Holert Tillmans Ausstellungen als »complex arguments in which particular pictures can gain notoriety among his followers by being presented in varying setting across different shows«. Tom Holert, »Sensate Life in the Public Sphere: The Polypolitical World of Wolfgang Tillmans«, In *Wolfgang Tillmans*, S. 112.
- 63 Vgl. Lauren Berlant und Michael Warner, »Sex in der Öffentlichkeit«, In *Outside: Die Politik queerer Räume*, hg. von Matthias Haase, Marc Siegel und Michaela Wünsch (Berlin: b-books, 2005 [1998]), S. 77-104.

stellen. Bei diesem »kollektive[n] Erscheinen in, [sic!] als besonders heteronormativ verfassten Räumen, wie einer Kneipe, einer Kirche oder einem Schulgebäude, bei dem nicht-heterosexuelle Personen einander küssen«⁶⁴ handelt es sich gemäß den durch Queer Nation populär gemachten Slogan »We're here. We're queer. Get used to it.« um ein Mittel radikaler Öffentlichkeit. Denn das Besetzen von öffentlich definiertem Raum mit nicht-heterosexueller Intimität in Form von Protestkutschchen hat zur Folge, dass jene Räume psychologisch unsicher gemacht und Normierungen aufgebrochen werden.⁶⁵ Die Ausgangsfotografie von Tillmans plakatierter Wand auf offener Straße in Santiago demonstriert dabei eindrücklich, dass ein öffentlich definierter Raum auch immer wieder Heteronormativität hervorbringt. So fotografierte der* Künstler* die Plakatwand genau in dem Moment, als mit den Rücken zu den Betrachtenden ein Händchen haltendes, als heterosexuell lesbare Pärchen davor stehenbleibt und im seitlichen Profil ein ebenfalls Händchen haltendes, als heterosexuell lesbare Pärchen daran vorbeiläuft. Tillmans' Plakatwand im Stadtraum Santiagos lässt sich damit als ein Queering von einem als heteronormativ besetzten öffentlichen Raum verstehen. Wenngleich keine Informationen dazu vorliegen, ob die Plakatwand die Menschen in Santiago herausgefordert hat, führt die Fotografie von Tillmans vor Augen, dass sie die Aufmerksamkeit von Passant_Innen auf sich zog. So haften von den insgesamt fünf in der Fotografie sichtbaren Personen die Blicke vierer von ihnen an den Plakaten.

Dass die mit einem Kuss zum Beispiel zwischen zwei Männern* einhergehende strategische Indienstnahme von Identität in einem bestimmten geopolitischen Kontext durchaus notwendig sein kann, beweisen – wie ich im Folgenden herausarbeiten werde – homophobe Akte und die prekäre rechtliche Anerkennung von lesbischen, schwulen, bisexuellen, trans*, inter*, queeren (LSBT*I*Q+) Personen kurz vor und nach der Ausstellung von Tillmans in Santiago. Die Fundación Iguales, eine Organisation, die sich für Gleichberechtigung und gegen Diskriminierung von sexueller Vielfalt in Chile einsetzt, bediente sich zwei Jahre zuvor, im Jahr 2011, mit einer Plakatkampagne anlässlich der rechtlichen Anerkennung gleichgeschlechtlicher Ehe einer ähnlichen Bildsprache wie »The Cock (Kiss)«, in der auf einem der Plakate zwei als weiblich* lesbare Personen zu sehen sind, die im Begriff sind, sich zu küssen.⁶⁶ Außerdem kam es erst am 12. Juli 2012, und damit circa ein Jahr vor Tillmans' Ausstellung, nach landesweit großer medialer Anteilnahme am durch homophobe körperliche Gewalt bedingten Tod von Daniel Zamudio im Zentrum der Hauptstadt Santiago, zur Verabschiedung des Antidiskriminierungsgesetzes, auch

64 Antke Engel, Nina Schulz und Juliette Weidl, »Kreuzweise queer: Eine Einleitung«, In *Femina politica: Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft*, 14, Nr. 1 (2005), S. 21.

65 Vgl. ebd.: S. 16.

66 Das Plakat ist online frei verfügbar unter <https://www.iguales.cl/campanas/campana-2011/> [zuletzt aufgerufen: 17.03.22].

als Zamudio-Gesetz bekannt, obwohl das Gesetz bereits 2005 unter dem Mandat von Ricardo Lagos mit seiner Bearbeitung begann.⁶⁷ Das Verbot eines Werbespots vom Unternehmen *LA POLAR* mit zwei sich küssenden Männern* ein paar Tage nach seiner Veröffentlichung, ein Jahr nach der Ausstellung von Tillmans 2014, legt nicht zuletzt Zeugnis ab über fehlende Toleranz gegenüber und Akzeptanz von sich küssenden Mitgliedern der LSBT*I*Q+-Community.⁶⁸

»The Cock (Kiss)«, die zu Tillmans meistgeteilten Fotografien gehört und dadurch mittlerweile eine Art Ikonenstatus erlangt hat, ist über die Jahre zu einem wichtigen Symbolbild im Kampf gegen HOBIT geworden. Anlässlich seiner* Ausstellung (10.05.-12.08.2007) im Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, D. C. fiel die besagte Fotografie einem mutmaßlich HOBIT-motivierten Vandalismus-Vorfall zum Opfer.⁶⁹ Knapp drei Jahre nach der Ausstellung in Santiago verwendete Tillmans »The Cock (Kiss)« für eine Instagram-Fotocollage, um als Reaktion auf das Attentat auf den Nachtclub *Pulse* in Miami vom 12.06.2016 ein Zeichen der Solidarität und gegen HOBIT zu setzen. Der die Collage begleitende Text zu seinem* Instagram-Post (»his son had recently been angered by seeing two men kissing«) nimmt dabei explizit Bezug auf die NBC-Berichterstattung, der zufolge der* Attentäter* eine Woche vorher beim Anblick zwei sich küssender Männer* in einer Bar in Miami in Rage geraten war.

Wie ich dargelegt habe, kann die sich in der Fotografie »The Cock (Kiss)« manifestierende Identitätspolitik mit ihren normalisierenden Tendenzen demnach unter bestimmten Voraussetzungen eine Option von LSBT*I*Q+-Politik darstellen. Gaby Dietze bringt den Vorteil dieses strategischen Essentialismus wie folgt auf den Punkt: Er »[teilt] zwar dekonstruktive Skepsis gegenüber Subjekten und Gründungsnarrationen/großen Erzählungen als Gefahr von Essentialismen und Universalien [...], [rekurriert] aber ›von Zeit zu Zeit‹ zugunsten politischer Bündnisse strategisch auf unterdrückte ›Identitäten‹.«⁷⁰

Die Lesart des Plakates von oben nach unten scheint einen Prozess der Verflüssigung starrer Identitätskategorien nahezu legen. »Ostgut Freischwimmer (right)« auf dem Plakat repräsentiert deshalb im Vergleich zu »The Cock (Kiss)« mitunter

67 Vgl. o. A., »Ley Antidiscriminación«, In *Iguales* (2018), <https://www.iguales.cl/incidencia-politica/ley-antidiscriminacion/> [zuletzt aufgerufen: 17.10.21].

68 Die chilenische LSBT*I*Q+-Community reagierte hierauf mit einem Parodie-Clip unter der Regie von Francisc Morales, der online frei verfügbar ist unter <https://www.youtube.com/watch?v=p4y1Yact0E> [zuletzt aufgerufen: 17.03.22].

69 Vgl. Wolfgang Tillmans, »Wolfgang Tillmans and His (Almost) All Consuming Eye«, In *AMERICAN SUBURBX*, 24.07.2015 [2011], <https://americansuburbx.com/2015/07/wolfgang-tillmans-lecture-2011.html> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

70 Gaby Dietze, »Postcolonial Theory«, In *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, hg. von Christina Braun und Inge Stephan (Köln: UTB, 2005), S. 312.

durch den Verzicht auf das Zu-Sehen-Geben menschlicher Körper eher das Moment einer queer(end)en Dekonstruktion, die auf Solidarität ohne Identität fußt und wohl einer an auf Grundlage gemeinsamer Interessen gegründeten Bündnissen ausgerichteten Koalitionspolitik am nächsten kommt. Im Gegensatz zu einem fixierten und essentialistischen Verständnis von Identität lässt die fließende Bewegung bei mir eine Vorstellung von Identität im Fluss aufkommen, gemäß einem poststrukturalistischen, anti-essentialistischen Verständnis von Identität als fragmentarisch, pluralistisch und im Wandel.

Als Zwischenresümee möchte ich festhalten, dass sich im Plakat von Tillmans eine spannungsgeladene Simultanität von Optionen politischen Engagements (identitär und anti-identitär) manifestiert, die sich mit den Worten von Dorothea Dornhof beschreiben lässt, als »Spannungsfeld von Inanspruchnahme eines prozessierenden Subjektes – eines strategischen Essentialismus – und seiner gleichzeitigen Infragestellung«⁷¹. Die auf dem Plakat zum Ausdruck kommende Anerkennung bei gleichzeitiger Dekonstruktion einer an Toleranz und Minderheitenrechten orientierten Integrationspolitik markiert eine zentrale Herausforderung und einen Anspruch queer(end)-politischen Engagements, nämlich »Gleichzeitigkeiten und Paradoxien zu denken und zu praktizieren«.⁷² Nach Antke Engel lässt sich die Figur der Paradoxie charakterisieren durch eine »tension of ›reconciled irreconcilability«⁷³, also eine »Unvereinbarkeit zwischen Elementen, die sich gegenseitig anfechten, aber in dieser Spannung dennoch unhintergebar miteinander verbunden bleiben«⁷⁴. Und gerade weil sich zwischen den komplexen Gleichzeitigkeiten und Paradoxien schwul-lesbischer Politiken und ihren Verstrickungen mit anderen macht- und gewaltvollen Verhältnissen keine eindeutige Trennlinie ziehen lässt,⁷⁵ setzt das queer(end)-politische Engagement des Plakates

71 Dorothea Dornhof, »Postmoderne,« in ebd., S. 271.

72 Engel, Schulz und Weidl, »Kreuzweise queer«, S. 18; Vgl. Brigitte Bargetz und Gundula Ludwig, »Perspektiven queerfeministischer politischer Theorie: Bausteine einer queerfeministischen politischen Theorie. Eine Einleitung«, In *Femina Politica – Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 24, Nr. 1 (2015), S. 9; vgl. Antke Engel, *Bilder von Sexualität und Ökonomie: Queer kulturelle Politiken im Neoliberalismus* (Bielefeld: transcript, 2009); vgl. Mike Laufenberg, »Queer Theory: identitäts- und machtkritische Perspektiven auf Sexualität und Geschlecht«, In *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, hg. von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch (Wiesbaden: Springer VS, 2019), S. 338. Für jenes paradoxe Projekt sprechen sich auch Barbara Paul und Johanna Schaffer aus, wenn es um das »kritische und ermöglichende Potenzial queerer und queer-feministischer Bilder- und Kunstpolitiken« geht. Paul und Schaffer, *Mehr(wert) queer*, S. 7.

73 Engel, »Desiring Tension«, S. 43.

74 Engel, *Bilder von Sexualität und Ökonomie*, S. 188.

75 Vgl. Lisa Duggan, *The Twilight of Equality: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy* (Boston: Beacon Press, 2004); vgl. Jasbir K. Puar, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times* (Durham/London: Duke University Press, 2007).

dann ein, wenn es die »normalisierende[n] und entnormalisierende[n] Implikationen von LGBT*-Politiken nicht dichotom, sondern in ihrer Verquickung [...] fass[t]«⁷⁶.

Entschieden unentschieden

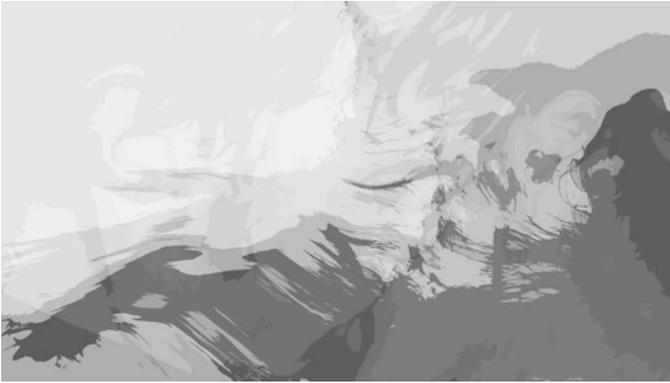


Abbildung 3: »Entschieden Unentscheidbar (Dynamische Ambivalenz)« (Oliver Klaassen)

Tillmans' visuell-assoziative, auf das *radikale Nebeneinander* abzielende künstlerische Praxis bringt im MAVI-Ausstellungsplakat insgesamt ein Spannungsgefüge aus abstrakt und figurativ auf formalästhetischer Ebene sowie identitär und anti-identitär auf (politisch-)inhaltlicher Ebene hervor. In meiner visuellen Aufzeichnung (Abbildung 3), die ich am Ende meines Forschungsprozesses angefertigt habe, dominiert statt der geschlechtlich-kodierten Farbe Blau die geschlechtsneutrale Farbe Gelb. Ich habe die zwei Fotoausschnitte vom MAVI-Plakat nicht nur digital (nach-)bearbeitet, sondern sie auch aus ihrer Untereinander-Anordnung gelöst, indem ich beide Ausschnitte zu einem Bild miteinander habe verschmelzen lassen. Dadurch verleihe ich nicht nur meiner zuvor beschriebenen Pendelbewegung zwischen Identifikation und irritierender Fremderfahrung, sondern auch einem *entschieden unentscheidbaren* Rezeptionsmodus Ausdruck: So legt für mich das Untereinander der zwei Fotoausschnitte auf dem Plakat am vorläufigen

76 Yv E. Nay, »Queerfeministische Politiken affektiv strukturierter Paradoxien«, In *Femina politica: Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 24, Nr. 1 (2015), S. 61.

Ende meiner suchBEWEGENDEN Entdeckungstour nahe, keine binäre Entscheidung mehr treffen zu müssen, sondern mich im Sinne einer konsequenten Unentscheidbarkeit in ständiger De-Identifikation und beweglicher Ambivalenz zwischen den Fotografien zu halten. Diese dynamische Ambivalenzerfahrung ist geprägt durch eine »Spannungen begehrende Haltung«⁷⁷, die nicht in eine sich auflösende, sondern in eine in der Schwebelage gehaltene, sprich ambiguierte Form der Paradoxie mündet. Der *entschieden unentscheidbare* (Werk- und Rezeptions-)Modus ästhetischer Ambiguität in Tillmans' MAVI-Ausstellungsplakat, der für ein offenes, nicht-binäres Verständnis von Differenz einsteht, zeichnet sich insofern durch queer(end)-politisches Engagement aus, als er eine Erfahrung des Politischen vermittelt, die im dekonstruktiven Sinne⁷⁸ nicht nur für das Kunstfeld ordnungsbildende ästhetische Leitunterschiede (wie abstrakt und figürlich), sondern auch politische Fragen in Bezug auf Sexualität, Geschlecht und Begehren für Aushandlungsprozesse öffnet.

Ein provisorischer Werkzeugkasten für suchBEWEGENDE Bildzugänge

Meinen Essay möchte ich mit dem Beginn eines provisorischen Werkzeugkastens für suchBEWEGENDE Bildzugänge beschließen und mich damit in die Tradition feministischer Toolboxen stellen.⁷⁹ Vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Skepsis gegenüber Verallgemeinerungen und Wahrheitsbehauptungen verfolge ich hiermit nicht das Ziel, einen direkt umsetzbaren Leitfaden zur Erforschung des Zusammenhangs von ästhetischer Ambiguität und queer(end)-politischem Engagement an die Hand zu geben. Vielmehr möchte ich im methodologischen Sinne darüber reflektieren, wie ich zuvor in der Fallbeispielsanalyse vorgegangen bin, um Halt und Orientierung für weitere interdisziplinäre Forschungen in den kunstwissenschaftlichen Queer und Ambiguity Studies zu geben. Als unvollständige Liste soll die Toolbox Lesende dazu einladen, sie zu ergänzen, um- oder auszuformulieren und/oder mit mir in Kontakt zu treten. Sollten sich Lesende ermutigt fühlen, mit dem provisorischen Werkzeugkasten selbst ambige Phänomene in Kunst

77 Vgl. Engel, »Desiring Tension«.

78 Derrida sieht in der Unentscheidbarkeit zwischen zwei Polen einer Opposition die »Bedingung der Möglichkeit und sogar der Wirksamkeit« der Dekonstruktion hierarchischer Binarismen. Vgl. Jacques Derrida, *Mémoires: Für Paul de Man* (Wien: Passagen, 1988), S. 182.

79 Vgl. zum Beispiel zur Idee der »Survival Box« Sara Ahmed, *Feministisch leben! Manifest für Spaßverderberinnen* (Münster: Unrast, 2018); oder zur Verunsicherung hegemonialer Denkgebäude und routinierter Methoden vgl. Audre Lorde, »The Master's Tools will never dismantle the Master's House«, In *Sister Outsider: Essays and Speeches*, hg. von dies.* (Berkeley: Crossing Press, 2007), S. 110-114.

und/oder (audio-)visueller Kultur zu bearbeiten, hat mein Essay seinen Zweck erfüllt.

In vollem Bewusstsein nicht nur über die Normativität von Ambiguität in der Kunst,⁸⁰ sondern auch über die Widersprüche, von denen das Zusammendenken von ästhetischer Ambiguität und gesellschaftspolitischem Engagement durchzogen ist,⁸¹ bin ich in meiner Beschäftigung mit Tillmans MAVI-Ausstellungsplakat Kriegers Plädoyer für eine differenziertere Erforschung von ambigen Phänomenen in Kunst und visueller Kultur gefolgt.⁸² In meinem Essay bin ich dem Zusammenhang von ästhetischer Ambiguität in gegenwärtiger Fotokunst von Tillmans und queer(end)-politischem Engagement mit einem suchBEWEGENDEN Zugang begegnet, der es erlaubt, Bewegungen zu initiieren, Denkweisen zu hinterfragen und Gewohnheiten zu irritieren. Wie ich herausgearbeitet habe, markiere ich mit dieser responsiven Forschungspraxis zweierlei: erstens im phänomenologischen Sinne mein ästhetisches Erfahren von Tillmans' MAVI-Plakat als ein Prozess sowohl einer passiven als auch einer aktiven Bewegung;⁸³ zweitens im poststrukturalis-

80 Wie Krieger herausarbeitet, etablierte sich die Ambiguität bereits um 1800 im Kunstdiskurs als ästhetisches Paradigma und damit als Norm, vgl. Verena Krieger, »at war with the obvious« Kulturen der Ambiguität: Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen«, In *Ambiguität in der Kunst*, S. 27f. Zu den Potentialen und Grenzen von Ambiguität als Analyseinstrument aus interdisziplinärer Perspektive, vgl. Oliver Klaassen et al., »(Re-)Negotiating Ambiguity's (Added) Value(lessness)«, In *On_Culture: The Open Journal for the Study of Culture* 12 (2021).

81 Über das Zusammenspiel von ästhetischer Ambiguität und gesellschaftspolitischem Engagement siehe insbesondere Nina Bandi, »Zur Un/Eindeutigkeit politisch engagierter Kunst«, In *What can art do—?*, 2020, https://www.what-can-art-do.ch/user_assets/artikel/WhatCanArtDo_Bandi_Zur-UnEindeutigkeit-politisch-engagierter-Kunst.pdf [zuletzt aufgerufen: 28.03.22]; Vgl. Verena Krieger, »Strategische Uneindeutigkeit: Ambiguisierungstendenzen ›engagierter‹ Kunst im 20. und 21. Jahrhundert«, In *Radikal ambivalent*, S. 29-56; vgl. Verena Krieger, »Ambiguität und Engagement: Zum Problem politischer Kunst in der Moderne«, In *Blindheit und Hellsichtigkeit: Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, hg. von Cornelia Klingner (Berlin: De Gruyter, 2014), S. 159-188.

82 Vgl. ebd.; vgl. dies.*, »Ambiguitätskompetenz«; vgl. dies.*, »Modi ästhetischer Ambiguität«; vgl. dies.*, »Modes of Aesthetic Ambiguity«; vgl. dies.*, »Strategische Uneindeutigkeit«; vgl. dies.*, »Kulturen der Ambiguität«. Es geht darum, fallbeispielbezogen zu untersuchen, mit welchen Mitteln ästhetische Ambiguität produziert wird, welche Funktionen (z.B. in gesellschaftspolitischen Kontexten) sie erfüllt und welche unterschiedlichen Ebenen und Formen in ihrer Produktion und Rezeption existieren. So hält auch Michael Lüthy fest: »[D]as Bemerkenswertere der Ambiguität des Kunstwerks [stellt] nicht das Ende, sondern lediglich den Anfangspunkt der deutenden Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk dar.« Michael Lüthy, »Ambiguität in der bildenden Kunst. Eine differenzierende Bestimmung«, In *Ambige Verhältnisse*, S. 86.

83 Vgl. Sabisch, »Antworten auf Bilder«, S. 260; vgl. Schnurr, »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen«, S. 54.

tischen Sinne meinen Analysefokus auf normativitätskritische und binäre Oppositionen unterlaufende Bewegungen des Queerings, die sich ausgehend vom Ausstellungsplakat entfalten. Statt an der innerhalb der Kunstwissenschaften vorherrschenden, an der Aufrechterhaltung einer binären Reziprozität zwischen entkörperlichten, distanzierten und zentrischen (Forschungs-)Subjekten und verkörperten (Wissens-)Objekten interessierten Praxis festzuhalten,⁸⁴ habe ich meine Position als eine verkörperte, durch Sensationen affizierte und damit als direkt ins Bildgeschehen involvierte*r Betrachter_In markiert. Ich begreife meinen kunstwissenschaftlichen Forschungsprozess demnach als Antwortgeschehen, in dem ich mich als Forschungssubjekt zu künstlerischen Arbeiten in Bezug setze. Sich als Kunstwissenschaftler_In nicht nur einzugestehen, dass die zu erforschenden künstlerischen Arbeiten einen *be-/treffen*, sondern auch das eigene ästhetische Erfahren fragmentarisch darzustellen und zu reflektieren, aktiviert die Handlungsmacht (*agency*) von Wissensobjekten,⁸⁵ wodurch sie, einen passiven Objektstatus hinter sich lassend, Akteur_Innenstatus erlangen.⁸⁶ Nur so kann überhaupt erst im Rahmen kunstwissenschaftlicher Forschungen ein Dialog zustande kommen. Demnach sollte im Kontext der Erforschung ästhetischer Ambiguität das, was zwischen dem Wissensobjekt und dem Forschungssubjekt passiert, nicht geprägt sein durch ein hierarchisches und dualistisches Subjekt-Objekt-Verhältnis, sondern vielmehr durch ein dialogisches, resonantes oder besser gesagt: responsives Verhältnis.⁸⁷ Es

-
- 84 Nach von Falkenhausen bedient sich Kunstgeschichte eher einem »objektivistischen Sehen«, das sich in einem »Zwiespalt zwischen einer zweifelhaften Objektivität und der verdeckten Subjektivität der kunsthistorischen Betrachterposition« bewegt. Von Falkenhausen, *Jenseits des Spiegels*, S. 224.
- 85 Zur *agency*-Funktion von Bildern vgl. Renate Brosch, »Die ›gute‹ Ekphrasen: Grenzgänge der Repräsentation«, In *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, hg. von Renate Brosch (Berlin: trafo, 2004), S. 61-78; Vgl. Antke Engel, »Das Bild als Akteur – das Bild als Queereur: Methodologische Überlegungen zur sozialen Produktivität der Bilder«, In *FKW// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 45 (2008), S. 12-25.
- 86 In ihrem* Plädoyer für affektive Modelle des Sehens in den Kunst- und Medienwissenschaften hält auch Katrin Köppert fest: »die Affizierung des Subjekts durch das Objekt [ermöglich] dem Objekt [...], sich vom machtvollen Zugriff des Subjekts im Herstellungs- und auch Betrachtungsverhältnis zu lösen.« Köppert, *Queer Pain*, S. 102.
- 87 Zu dieser Erkenntnis gelangt auch Sabisch aufgrund der komplexen Relationen und Interaktionen, die zwischen künstlerischen Arbeiten und Betrachtenden geschehen: »Diese Verhältnisse und Bewegungen lassen sich nicht im Sinne von Subjekt-Objektgegenüberstellungen denken, sondern als wechselseitiges raum-zeitliches Bedingungsgefüge von Bildwerdung und Subjektbildung.« Andrea Sabisch, »Zwischen Bildern und Betrachter*innen. Wie Bilder uns ausrichten«, *Übertrag: Kunst und Pädagogik im Anschluss an Karl-Josef Pazzini. Zeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb*, hg. von Torsten Meyer et al., 2020, <http://zkmb.de/zwischen-bildern-und-betrachterinnen-wie-bilder-uns-ausrichten/> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

geht hierbei weniger um ein SCHREIBEN ÜBER als vielmehr um ein SITUiertes SCHREIBEN ALS und SCHREIBEN MIT.

Der Dreh- und Angelpunkt meines Plädoyers für eine responsive Forschungspraxis ist die bereits zu Beginn meines Essays herausgestellte Einigkeit in den kunstwissenschaftlichen Ambiguity Studies über den hohen Stellenwert der rezeptiven Ebene der Ambiguität von (oder in) Kunst. Deshalb erachte ich es im Kontext der Erforschung ästhetischer Ambiguität als notwendig, nicht nur die rezeptive Ebene, also das relationale subjektive Wirkungsgeschehen, mithilfe kreativer und experimenteller Ansätze in Spuren einzufangen, sondern auch einen reflektierten Umgang mit diesem empirischen Material zu pflegen. Mit diesem experimentellen Vorgehen orientiere ich mich vor allem an innovativen und kreativen qualitativen Ansätzen zur Darstellung ästhetischer Erfahrungsprozesse aus den Bereichen der responsiven Kunstpädagogik⁸⁸, der kritischen, dekonstruktiven, künstlerischen Kunstvermittlung⁸⁹ sowie den kunst- und medienwissenschaftlichen Gender und Queer Studies mit dem Fokus auf affektive Modelle des Sehens.⁹⁰

Sich auf eine responsive Forschungspraxis einzulassen, ermöglicht Forschungssubjekten, ihr ästhetisches Erfahren im phänomenologischen Sinne als einen Prozess sowohl einer passiven Bewegung (Widerfahrnis und Punctum) als auch aktiven Bewegung (Response) zu inszenieren. Metaphorisch gesprochen, schießt im ersten Schritt etwas (zum Beispiel ein Detail) aus einem Bild heraus auf das Forschungssubjekt zu,⁹¹ bevor jenes im zweiten Schritt zurückschießt (Response). Hierbei nimmt das Forschungssubjekt aus einer Teilnehmendenperspektive verschiedene Rollen (Patient_In und Respondent_In) ein. Ich empfehle, prozessbegleitend ein Forschungstagebuch zu führen, in dem das eigene ästhetische Erfahren mithilfe von Aufzeichnungen (Video, Audio, Fotografie, Texte,

88 Vgl. Maria Peters, *Blick, Wort, Berührung: Differenzen als ästhetisches Potential in der Rezeption plastischer Werke von Arp, Maillol und F. E. Walther* (München: Wilhelm Fink, 1996); vgl. Sabisch, *Bildwerdung*; vgl. dies.*, »Vom Unverfügbaren«; vgl. dies.*, *Inszenierung der Suche*; vgl. Schnurr, »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen«.

89 Vgl. Eva Sturm, *Von Kunst aus: Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze* (Wien/Berlin: Turia + Kant, 2011); vgl. dies.*, *Vom Schießen und vom Getroffen-Werden: Kunstpädagogik und Kunstvermittlung »Von Kunst aus«* (Hamburg: Hamburg University Press, 2005); vgl. dies.*, *Wo kommen wir dahin? Künstlerische Experimente zur Kunstvermittlung* (Berlin: Mensch & Buch, 2004).

90 Vgl. Köppert, *Queer Pain*; vgl. Amelia Jones, *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance* (London/New York: Routledge, 2020); vgl. dies.*, *Seeing Differently*; Brown und Phu, *Feeling Photography*.

91 So hält Barthes in Bezug auf das Punctum die bildliche Aussage fest: »[D]as Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.« Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 [1980]), S. 35f. Gilles Deleuze und Félix Guattari treffen eine ähnliche metaphorische Aussage: »Affekte durchbohren den Körper wie Pfeile.« Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* (Berlin: Merve, 1997 [1980]), S. 488.

Zeichnung/Malerei, oder Ähnliches) bruchstückhaft dokumentiert wird. Im Vordergrund sollte die Beantwortung unter anderem folgender Fragen stehen: Wie erfahre ich die Gegenstände aus Kunst und/oder (audio-)visueller Kultur, die ich im Hinblick auf das Zusammenspiel von ästhetischer Ambiguität und queer(end)-politischem Engagement erforsche? Was be-/trifft, irritiert, fasziniert, befremdet mich? Womit assoziiere ich das Zu-Sehen-Gegebene? Woran erinnert es mich? Welche Rezeptionsmodi nehme ich ein?

Da uneindeutig und affektiv erlebte Widerfahrnisse beziehungsweise *Puncta* immer erst als nachgängige Prozesse des Antwortens eingeordnet und zur Darstellung gebracht werden können,⁹² stellen meine dokumentierten Bildumgangsweisen zu Tillmans' MAVI-Plakat, bei denen es sich auch immer um mediale Umwandlung des Erfahrenen handelt, den Versuch qualitativer Übersetzungen an der Schnittstelle zwischen Leib und Sprache dar.⁹³ Bedingt durch den primär vorschlaglichen Charakter ästhetischen Erfahrens sind bei einem Zur-Darstellung-Bringen nachträgliche Glättungen und Verzerrungen unausweichlich.⁹⁴ Trotz dieser forschungsmethodischen Herausforderungen lässt sich festhalten: Momente der Identifikation und der irritierenden Fremderfahrungen, die im Prozess des Erfahrens ästhetischer Ambiguität oftmals unsichtbar, unbemerkt und implizit bleiben, mithilfe dokumentierter Bildumgangsweisen zur Darstellung zu bringen, macht sie überhaupt erst für Reflexionen zugänglich und ermöglicht zum Beispiel ein Nachdenken über und ein Befragen der eigenen normativen Setzungen. Mein am Beispiel von Tillmans' MAVI-Ausstellungsplakat durchgespielter suchBEWEGENDER Zugang entspricht nicht zuletzt einer dekonstruktiven Geste, die Jacques Derrida als eine »sich ganz in der Struktur der Ambiguität [...] produzierende Bewegung«⁹⁵ beschreibt. Mein Fokus liegt vordergründig darauf, Momenten queer(end)-politischen Engagements nachzuspüren. Das Verfahren der dekonstruktiven Lektüre, das – wenngleich nicht abschließend bestimmbar oder methodisch festschreibbar –⁹⁶ »auf Sinn-Komplexierung und Bedeutungs Offenheit in-

92 So konstatiert Waldenfels »Erst im Antworten auf das, wovon wir getroffen sind, tritt das, was uns trifft, als solches zutage.« Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung*, S. 59.

93 Schnurr, »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen«, S. 61; 57. Schnurr spricht deshalb auch von »Umformungsprozesse[n] vom leiblichen Erleben in die sprachliche Mitteilung« ebd., S. 64.

94 Vgl. ebd., 55.

95 Jacques Derrida, »Platons Pharmazie«, In *Dissemination* (Wien: Passagen, 1995), S. 125. Jonathan Culler bringt die Bewegung der Dekonstruktion wie folgt auf den Punkt: »Ein Gegensatz, der dekonstruiert wird, wird nicht zerstört oder aufgegeben, sondern neu eingeschrieben.« Jonathan Culler, *Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988), S. 148.

96 Vgl. Peter Engelmann, *Dekonstruktion: Jacques Derridas semiotische Wende der Philosophie* (Wien: Passagen, 2013), S. 26.

sistiert«⁹⁷, ermöglicht es mir, in dem MAVI-Ausstellungsplakat von Tillmans gezielt nach Oppositionspaaren (wie figürlich und abstrakt auf formal-ästhetischer Ebene sowie identitär und anti-identitär auf (politisch-)inhaltlicher Ebene) Ausschau zu halten und diese in Bewegung zu setzen, sodass sich im Verlauf meiner SuchBEWEGUNGEN ihre binäre Gegensätzlichkeit im Sinne einer ambiguisierten Paradoxie in eine dynamische Heterogenität von Differenzen übersetzt.

Literatur

- Ahmed, Sara. *Feministisch leben! Manifest für Spaßverderberinnen*. Münster: Unrast, 2018.
- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology: Orientation, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Bandi, Nina. »Zur Un/Eindeutigkeit politisch engagierter Kunst.« *What can art do — ?*, 2020. https://www.what-can-art-do.ch/user_assets/artikel/WhatCanArtDo_Bandi_Zur-UnEindeutigkeit-politisch-engagierter-Kunst.pdf [zuletzt aufgerufen: 19.03.2022].
- Bargetz, Brigitte und Gundula Ludwig. »Perspektiven queerfeministischer politischer Theorie: Bausteine einer queerfeministischen politischen Theorie. Eine Einleitung.« *Femina Politica – Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 24, Nr. 1 (2015): S. 9–24.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 [1980].
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012 [1980].
- Becker, Conny. »Abstrakt vs. figurativ: Die konstruierte »neue Realismusdebatte« und ihre Widersprüche.« *artmap* 01/09, 11.02.2009. <https://artmap.com/connybecker/text/abstrakt-vs-figurativ-die-konstruierte-neue-realismusdebatte-und-ihre-widerspruche-> [zuletzt aufgerufen: 19.03.2022].
- Berlant, Lauren und Michael Warner. »Sex in der Öffentlichkeit.« In *Outside: Die Politik queerer Räume*, herausgegeben von Matthias Haase, Marc Siegel und Michaela Wunsch, S. 77–104. Berlin: b-books, 2005 [1998].
- Berndt, Frauke und Lutz Koepnick (Hg. v.). *Ambiguity in Contemporary Art and Theory. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 16 (2018).
- Bleuler, Eugen. *Die Ambivalenz: Festgabe zur Einweihung der Neubauten der Universität Zürich*. Zürich: Schultess, 1914.

97 Roger Lüdeke, »Methode der Dekonstruktion«, In *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, hg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning (Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2010), S. 156.

- Brosch, Renate. »Die ›gute‹ Ekphrasis: Grenzgänge der Repräsentation.« In *Ikonos/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, herausgegeben von Renate Brosch, S. 61-78. Berlin: trafo, 2004.
- Brown, Elspeth H. und Thy Phu (Hg. v.). *Feeling Photography*. Durham/London: Duke University Press, 2014.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Culler, Jonathan. *Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988.
- Degele, Nina. *Gender/Queer Studies: Eine Einführung*. Paderborn: UTB, 2008.
- Degele, Nina. »Heteronormativität entselbstverständlichen: Zum verunsichernden Potenzial von Queer Studies.« *Freiburger FrauenStudien – Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung* 11, Nr. 17 (2005): S. 15-39.
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari. *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve, 1997 [1980].
- Dengel, Sabine, Julia Hagenberg, Linda Kelch und Ansgar Schnurr. »Einleitung: Zur Ambiguität in Kunst, Gesellschaft und Pädagogik sowie die Suche nach dem Transfer.« In *Mehrdeutigkeit gestalten: Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltungen in Kunst und Pädagogik*, herausgegeben von Sabine Dengel, Julia Hagenberg, Linda Kelch und Ansgar Schnurr, S. 9-22. Bielefeld: transcript, 2021.
- Derrida, Jacques. *Politik und Freundschaft: Gespräch über Marx und Althusser*. Wien: Passagen, 2014.
- Derrida, Jacques. *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
- Derrida, Jacques. »Platons Pharmazie.« In *Dissemination*, herausgegeben von Jacques Derrida, S. 69-190. Wien: Passagen, 1995.
- Derrida, Jacques. *Mémoires: Für Paul de Man*. Wien: Passagen, 1988.
- Dietze, Gaby. »Postcolonial Theory.« In *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, herausgegeben von Christina von Braun und Inge Stephan, S. 304-325. Köln: UTB, 2005.
- Dornhof, Dorothea. »Postmoderne« In *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, herausgegeben von Christina von Braun und Inge Stephan, S. 261-284. Köln: UTB, 2005.
- Duggan, Lisa. *The Twilight of Equality: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press, 2004.
- Engel, Antke. »Desiring Tension: Towards a Queer Politics of Paradox.« In *Tension/Spannung*, herausgegeben von Christoph F. E. Holzhey, S. 227-250. Wien: Turia + Kant, 2010.
- Engel, Antke. *Bilder von Sexualität und Ökonomie: Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*. Bielefeld: transcript, 2009.

- Engel, Antke. »Das Bild als Akteur – das Bild als Queereur: Methodologische Überlegungen zur sozialen Produktivität der Bilder« *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 45 (2008): S. 12-25.
- Engel, Antke. »Entschiedene Intervention in der Unentscheidbarkeit: Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode.« In *Forschungsfeld Politik: Geschlechtskategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften*, herausgegeben von Cilja Harders, Heike Kahlert und Delia Schindler, S. 259-282. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.
- Engel, Antke, Nina Schulz und Juliette Weidl. »Kreuzweise queer: Eine Einleitung« *Femina politica: Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 14, Nr. 1 (2005): S. 9-22.
- Engelmann, Peter. *Dekonstruktion: Jacques Derridas semiotische Wende der Philosophie*. Wien: Passagen, 2013.
- Getsy, David (hg. v.). *Queer (Documents of Contemporary Art)*. London: Whitechapel Gallery, 2016.
- Godfrey, Mark. »Worldview.« In *Wolfgang Tillmans 2017*, herausgegeben von Chris Dercon und Helen Sainsbury, S. 14-76. London: Tate Publishing, 2017.
- Groß, Bernhard, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Mey-Fraatz. »Für eine Pragmatik der Ambiguität – Zur Einleitung.« In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, herausgegeben von Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Meyer-Fraatz, S. 9-12. Bielefeld: transcript, 2021.
- Hall, Donald E. und Annamarie Jagose (hg. v.). *The Routledge Queer Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2012.
- Haller, Miriam. »Dekonstruktion der ›Ambivalenz‹: Poststrukturalistische Neuschreibungen des Konzepts der Ambivalenz aus bildungstheoretischer Perspektive.« *Forum der Psychoanalyse: Zeitschrift für psychodynamische Theorie und Praxis* 27, Nr. 4 (2011): S. 359-371.
- Haraway, Donna. »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.« In *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, herausgegeben von Donna Haraway, S. 183-201. New York: Routledge, 1991.
- Hoenes, Josch und Barbara Paul (hg. v.). *Un/verblümt. Queere Politiken in Ästhetik und Theorie*. Berlin: Revolver Publishing, 2014.
- Holert, Tom. »Sensate Life in the Public Sphere: The Polypolitical World of Wolfgang Tillmans« In *Wolfgang Tillmans 2017*, herausgegeben von Chris Dercon und Helen Sainsbury, S. 92-118. London: Tate Publishing, 2017.
- Jones, Amelia. *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance*. London/New York: Routledge, 2020.
- Jones, Amelia. *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Arts*. London/New York: Routledge, 2012.

- Jones, Amelia und Erin Silver (Hg. v.). *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2015.
- Klaassen, Oliver. »Swimming Against the Hetero- and Homonormative Tide: A Queer Reading of Wolfgang Tillmans' Photo Installation (2004-2009) in the Panorama Bar at Berlin's Berghain.« In *Context in Literary and Cultural Studies*, herausgegeben von Jakob Ladegaard und Jakob Gaardbo Nielsen, S. 135-155. London: UCL Press, 2019.
- Klaassen, Oliver und Aranke Sampada et al. »(Re-)Negotiating Ambiguity's (Added) Value(lessness).« *On_Culture: The Open Journal for the Study of Culture* 12 (2021).
- Kleefeld, Stefanie und Valerie Knoll. »Über das radikale Nebeneinander.« *Halle für Kunst Lüneburg*. 2014, <https://www.halle-fuer-kunst.de/public/de/archiv/ueber-das-radikale-nebeneinander> [zuletzt aufgerufen: 28.03.2022].
- Köppert, Katrin. *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung: Zu den Fotografien von Albrecht Becker aus den 1920er bis 1990er Jahren*. Berlin: Neofelis, 2021.
- Krieger, Verena. »Steigert Kunst die Ambiguitätskompetenz? Potenziale ästhetischer Ambiguität von Picasso bis zum Zentrum für Politische Schönheit.« In *Mehrdeutigkeit gestalten: Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltungen in Kunst und Pädagogik*, herausgegeben von Sabine Dengel, Julia Hagenberg, Linda Kelch und Ansgar Schnurr, S. 103-127. Bielefeld: transcript, 2021.
- Krieger, Verena. »Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst: Zur Konzeptualisierung des Ambiguitätsbegriffs für die Kunstwissenschaft.« In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, herausgegeben von Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Meyer-Fraatz, S. 15-71. Bielefeld: transcript, 2021.
- Krieger, Verena. »Modes of Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art: Conceptualizing Ambiguity in Art History.« In *Ambiguity in Contemporary Art and Theory*, herausgegeben von Frauke Berndt und Lutz Koepnick, S. 59-103. Hamburg: Felix Meiner, 2018.
- Krieger, Verena. »Strategische Uneindeutigkeit: Ambiguisierungstendenzen »engagierter« Kunst im 20. und 21. Jahrhundert.« In *Radikal ambivalent: Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, herausgegeben von Rachel Mader, S. 29-56. Zürich: Diaphanes, 2014.
- Krieger, Verena. »Ambiguität und Engagement: Zum Problem politischer Kunst in der Moderne.« In *Blindheit und Hellsichtigkeit: Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, herausgegeben von Cornelia Klinger, S. 159-188. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Krieger, Verena. »»At war with the obvious« Kulturen der Ambiguität: Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen.« In *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, herausgegeben von Verena Krieger und Rachel Mader, S. 13-49. Köln: Böhlau, 2010.

- Verena Krieger und Rachel Mader (hg. v.). *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln: Böhlau, 2010.
- Lacan, Jacques. »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.« In *Schriften 1*, herausgegeben von Jacques Lacan, S. 61-70. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1986 [1949].
- Laufenberg, Mike. »Queer Theory: identitäts- und machtkritische Perspektiven auf Sexualität und Geschlecht.« In *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, herausgegeben von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch, S. 331-340. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Lord, Catherine und Richard Meyer (hg. v.). *Art & Queer Culture*. London: Phaidon, 2013.
- Lorde, Audre. »The Master's Tools will never dismantle the Master's House.« In *Sister Outsider: Essays and Speeches*, herausgegeben von Audre Lorde, S. 110-114. Berkeley: Crossing Press, 2007.
- Lorenz, Renate. *Queer Art: A Freak Theory*, Bielefeld: transcript, 2012.
- Lüdeke, Roger. »Methode der Dekonstruktion.« In *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, herausgegeben von Vera Nünning und Ansgar Nünning, S. 155-175. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2010.
- Lüscher, Kurt (hg. v.). »Über Ambivalenz.« *Forum für Psychoanalyse: Zeitschrift für psychodynamische Theorie und Praxis* 27, Nr. 4 (Dezember 2011): S. 323-327.
- Lüthy, Michael. »Ambiguität in der bildenden Kunst: Eine differenzierende Bestimmung.« In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, herausgegeben von Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Meyer-Fraatz, S. 73-109. Bielefeld: transcript, 2021.
- Mader, Rachel (hg. v.). *Radikal ambivalent: Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*. Zürich: Diaphanes, 2014.
- Moten, Fred. »Black Mo>nin.« In *Loss: The Politics of Mourning*, herausgegeben von David L. Eng und David Kazanjian, S. 56-76. Berkeley/Los Angeles/London: California University Press, 2003.
- Nay, Yv E. »Queerfeministische Politiken affektiv strukturierter Paradoxien.« *Femina politica: Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 24, Nr. 1 (2015): S. 52-64.
- Nickas, Bob. »Pictures to Perceive the World.« In *Wolfgang Tillmans: Freedom from the Known*, herausgegeben von Bob Nickas, S. 1-15. Göttingen: Steidl, 2006.
- o. A. »Ley Antidiscriminación.« *Iguales*, 2018 <https://www.iguales.cl/incidencia-politica/ley-antidiscriminacion/> [zuletzt aufgerufen: 19.03.2022].
- Olin, Margaret. *Touching Photographs*. Chicago/London: Chicago University Press, 2012.
- Paul, Barbara und Johanna Schaffer (hg. v.). *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value): Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken – Visual Culture, Art, and Gender Politics*. Bielefeld: transcript, 2009.

- Peters, Maria. *Blick, Wort, Berührung: Differenzen als ästhetisches Potential in der Rezeption plastischer Werke von Arp, Maillol und F. E. Walther*. München: Wilhelm Fink, 1996.
- Puar, Jasbir K. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Relyea, Lane. »Photography's Everyday Life and the Ends of Abstraction.« In *Wolfgang Tillmans*, herausgegeben von Hammer Museum of Los Angeles und Museum of Contemporary Art Chicago, S. 88-117. Los Angeles: Yale University Press, 2006.
- Robinet, Jayrôme C. »Legitim.« Blogeintrag vom 03.12.2013. <https://jayromeaufdeutsch.wordpress.com/2013/12/08/legitim/> [zuletzt aufgerufen: 14.03.2022].
- Sabisch, Andrea. »Vom Zeigen und Zähmen der Ambiguität zwischen Kunst und Pädagogik.« In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, herausgegeben von Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Meyer-Fraatz, S. 329-348. Bielefeld: transcript, 2021.
- Sabisch, Andrea. »Zwischen Bildern und Betrachter*innen: Wie Bilder uns ausrichten.« *Übertrag: Kunst und Pädagogik im Anschluss an Karl-Josef Pazzini*. Zeitschrift *Kunst Medien Bildung | zkmb*, 04.08.2020. <http://zkmb.de/zwischen-bildern-und-betrachterinnen-wie-bilder-uns-ausrichten/> [zuletzt aufgerufen: 01.03.2022].
- Sabisch, Andrea. »Responsivität und Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen.« In *Irritation als Chance: Bildungsfachdidaktisch denken*, herausgegeben von Ingrid Bähr, Ulrich Gebhard, Claus Krieger, Britta Lübke, Malte Pfeiffer, Tobias Regenbrecht, Andrea Sabisch und Wolfgang Sting, S. 105-132. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Sabisch, Andrea. »Antworten auf Bilder: Zu Irritationen im visuellen Bildungs- und Erfahrungsprozess« In *Irritation als Chance: Bildungsfachdidaktisch denken*, herausgegeben von Ingrid Bähr, Ulrich Gebhard, Claus Krieger, Britta Lübke, Malte Pfeiffer, Tobias Regenbrecht, Andrea Sabisch und Wolfgang Sting, S. 259-290. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Sabisch, Andrea. *Bildwerdung: Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München: kopaed, 2018.
- Sabisch, Andrea. »Vom Unverfügbaren in der Erfahrung sequentieller Zeichnungen.« In *Das Unverfügbare: Wunder, Wissen, Bildung*, herausgegeben von Karl-Josef Pazzini, Andrea Sabisch, Daniel Tyradellis, S. 173-188. Zürich: Diaphanes, 2013.
- Sabisch, Andrea. *Aufzeichnung und ästhetische Erfahrung*. Hamburg: University Press, 2009.
- Sabisch, Andrea. *Insenierung der Suche: vom Sichtbarwerden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafieforschung*. Bielefeld: transcript, 2007.

- Sabisch, Andrea und Manuel Zahn (Hg. v.). *Visuelle Assoziation*. Hamburg: Textem, 2018.
- Schnurr, Ansgar. »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen: Qualitative Ansätze zur Darstellung ästhetischer Prozesse in Auseinandersetzung mit Offenheit und Mehrdeutigkeit.« In *Ist Kunst ein Sonderfall? Qualitative Forschungsansätze in den künstlerisch-pädagogischen Fächern*, herausgegeben von Erik Esterbauer und Andreas Bernhofer, S. 50-66. Münster: LIT, 2020.
- Schöneegg, Kathrin. *Fotografiegeschichte der Abstraktion*. Köln: Walther König, 2019.
- Schoppe, Andreas. *Bildzugänge: Methodische Impulse für den Unterricht in der Primar- und Sekundarstufe*. Hannover: Klett/Kallmeyer, 2011.
- Smith, Shawn Michelle. »Photography Between Desire and Grief.« In *Feeling Photography*, herausgegeben von Elspeth H. Brown und Thy Phu, S. 29-46. Durham/London: Duke University Press, 2014.
- Smith, Shawn Michelle. »Race and Reproduction in Camera Lucida.« In *Photography: Theoretical Snapshots*, herausgegeben von J. J. Long, Andre Noble und Edward Welch, S. 98-111. London: Routledge, 2009.
- Sontag, Susan. »Happening: An Art of Radical Juxtaposition.« In *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books, 2009 [1962]. https://www.robertspahr.com/teaching/hnm/susan_sontag_an_art_of_radical_juxtaposition.pdf [zuletzt aufgerufen: 17.03.2022].
- Stäheli, Urs. »Politik der Entparadoxierung.« In *Das Undarstellbare der Politik: Zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus*, herausgegeben von Oliver Marchart, S. 295-311. Wien: Turia + Kant, 1998.
- Sturm, Eva. *Von Kunst aus: Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze*. Wien: Turia + Kant, 2011.
- Sturm, Eva. *Vom Schießen und vom Getroffen-Werden: Kunstpädagogik und Kunstvermittlung »Von Kunst aus«*. Hamburg: Hamburg University Press, 2005.
- Sturm, Eva (Hg. v.). *Wo kommen wir dahin? Künstlerische Experimente zur Kunstvermittlung*. Berlin: Mensch & Buch, 2004.
- Tillmans, Wolfgang. »Wolfgang Tillmans and His (Almost) All Consuming Eye.« *AMERICAN SUBURB X*, 24.07.2015 [2011]. <https://americansuburbx.com/2015/07/wolfgang-tillmans-lecture-2011.html> [zuletzt aufgerufen: 15.03.2022].
- Von Falkenhausen, Susanne. *Jenseits des Spiegels: Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.
- Waldenfels, Bernhard. *Sozialität und Alterität: Modi sozialer Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2015.
- Waldenfels, Bernhard. *Grenzen der Normalisierung: Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, 2. erweiterte Ausgabe.
- Waldenfels, Bernhard. *Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

- Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- Waldenfels, Bernhard und Dieter Mersch. »Erscheinung und Ereignis« In *Sichtbarkeiten 1. Erscheinen: Zur Praxis des Präsentativen*, herausgegeben von Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder und Dieter Mersch, S. 173-183. Zürich: Diaphanes, 2015.
- Wigley, Mark. »The Space of Exposure.« In *Wolfgang Tillmans*, herausgegeben von Hammer Museum of Los Angeles und Museum of Contemporary Art Chicago, S. 145-156. Los Angeles: Yale University Press, 2006.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: »Wolfgang Tillmans' Fotografie von einer plakatierten Wand im öffentlichen Raum Santiagos anlässlich seiner* Ausstellung *Wolfgang Tillmans* (18.07.-20.10.2013) im Museo de Artes Visuales (MAVI).« Wolfgang Tillmans, <https://www.tillmans.co.uk/> [zuletzt aufgerufen: 24.05.2022].
- Abbildung 2: »Rekonstruiertes Plakat von Wolfgang Tillmans anlässlich seiner* Ausstellung *Wolfgang Tillmans* (18.07.-20.10.2013) im Museo de Artes Visuales (MAVI) in Santiago. Oben: Ausschnitt der kameralosen Fotografie ›*Ostgut Freischwimmer (right)*‹ (2004); unten: Ausschnitt der Fotografie ›*The Cock (Kiss)*‹ (2002). Wolfgang Tillmans, *Kunstmuseum Basel*, <https://fadmagazine.com/2010/06/24/wolfgang-tillmans-at-the-serpentine-gallery-from-saturday-26th-june-2010/> [zuletzt aufgerufen: 24.05.2022]; Wolfgang Tillmans, *Tate London*, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillmans-the-cock-kiss-p79302> [zuletzt aufgerufen: 24.05.2022].
- Abbildung 3: »Entschieden Unentscheidbar (Dynamische Ambivalenz).« Oliver Klaassen, 2022.

Das kleine Einmaleins der Kunstgeschichte und sein Nutzen für die Interpretation politisch konnotierter Collagen

Julia Schaaake



Abbildung 1: »Untitled (Sunset)« (Richard Prince)

Das Essay stellt die Grundlagen der kunsthistorischen Bildanalyse am Beispiel politisch konnotierter Collagen vor. In Auseinandersetzung mit »Untitled (Sunset)«, einer Fotocollage des US-amerikanischen Künstlers Richard Prince, werden zentrale kunsthistorische Werkzeuge angewandt, um die politischen Bedeutungsebenen der Collage zu interpretieren. Es erfolgen eine Bildbeschreibung und der Einbezug des aktuellen Forschungsstandes sowie die Einordnung des Werkes in seinen historischen Kontext und die Visuelle Kultur der Zeit. In einem Folgeschritt wird der Nutzen der vorgestellten Methode am Beispiel eines Wahlplakats der AfD zur Europawahl 2019 auch im Kontext profaner (also nicht-künstlerischer) Collagen erprobt.

Wenige Bilder erschließen sich auf den ersten Blick. Dies gilt besonders für jene, die ihrem ursprünglichen Kontext entrissen und in eine fremde Umgebung übertragen werden – und infolgedessen verschiedene, gar widersprüchliche Bedeutungsebenen aufweisen. Collagen können als ein Bildtypus begriffen werden, der paradigmatisch für diese Vieldeutigkeit ist. Sie bezeichnen Bilder, die aus verschiedenen, unzusammenhängenden Elementen zu einem neuen Ganzen zusammengefügt werden und begegnen uns in der Kunst und im Alltag gleichermaßen.¹ Um die Wirkweisen von Collagen und ihre politische Zündkraft zu durchdringen, bietet die Kunstgeschichte eine Vielfalt methodischer Ansätze, die auf derselben analytischen Grundlage beruhen.² *Doch wie genau sieht dieses kleine Einmaleins der Kunstgeschichte aus, wie lässt es sich operationalisieren?* Das folgende Essay rekapituliert die Grundlagen der kunsthistorischen Analyse – die formale Bildbeschreibung, die Skizzierung des aktuellen Forschungsstandes zum Sujet sowie die Einordnung in einen historischen Kontext und in die Visuelle Kultur. Dieses Vorgehen wird zunächst am Beispiel einer Fotocollage des US-amerikanischen Künstlers Richard Prince illustriert (Abbildung 1). In Auseinandersetzung mit einem Wahlplakat der Alternative für Deutschland (AfD) zur Europawahl 2019 (Abbildung 2) wird die kunsthistorische Methode anschließend auch im Kontext profaner (nicht-künstlerischer) Collagen erprobt. Es wird sich zeigen, dass sich die politische Bedeutung beider Bilder, trotz ihrer formalen Unterschiede, durch die aus der Kunstgeschichte entlehnte Herangehensweise näher ergründen lässt.

Richard Prince: »Untitled (Sunset)«

Am Anfang kunsthistorischer Analysen steht zumeist die Werkbeschreibung. Alles beginnt mit dem Auge, oder wie es John Berger ausdrückt: »Seeing comes before words.«³ Was sehen wir also, wenn wir uns Richard Princes »Untitled (Sunset)« (Abbildung 1) zuwenden?

In einem Format von 76,2 cm mal 114,3 cm zeichnen sich vor einem gleißend orange-gelben Hintergrund die Silhouetten einer fünfköpfigen Figurengruppe ab.

-
- 1 Erstmalig findet der Begriff der Collage in der Bildenden Kunst Verwendung durch den Begründer des Surrealismus, André Breton. Das Wort Collage bezeichnet ein zweidimensionales Werk, das aus verschiedenen Einzelteilen neu zusammengefügt wird. Vgl. Roland Bühs, *Kunstlexikon* (Selbstverlag, o.A.), S. 6, <https://www.buehs.com/Publikationen/lexikon.pdf> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].
 - 2 Für einen ersten Überblick über die wichtigsten Methoden einer kunsthistorischen Bildanalyse vgl. »Crashkurs: Methoden der Kunstgeschichte« auf der Website <https://kunstgeschichte.info/studium/wissenschaftliches-arbeiten/methoden-der-kunstgeschichte/> [zuletzt aufgerufen: 04.03.22].
 - 3 John Berger, *Ways of Seeing* (New York: Penguin Random House, 1990), S. 7.

Sie setzt sich aus Schwarz-Weiß-Fotografien zusammen und steht im starken Kontrast zu dem Hintergrund; zudem weist die Gruppe eine immense Körnigkeit auf. Scherenschnitten gleich sind einzig die Figurenumrisse zu erkennen, die Mimik der fotografierten Personen bleibt im Dunklen. Zwei Kinder stehen Rücken an Rücken im unteren Bildzentrum. Ihre Körper sind aufgrund des Bildausschnittes nur bis zu den Schultern zu sehen. Wie der Ausschnitt einer bewegten, lichtdurchfluteten Oberfläche am linken unteren Bildrand verrät, scheinen sie sich im Wasser zu befinden – womöglich das Meer? Flankiert werden sie von zwei Erwachsenen. Das Gesicht der weiblich* gelesenen Figur ist nach unten zu dem ihr am nächsten stehenden Kind gewandt und im Dreiviertelprofil abgebildet. Sie befindet sich am linken Bildrand und hebt ihren linken Arm an den Kopf, als würde sie die Sonne abschirmen wollen, während das Kind an ihrer Seite ihre Pose mit angewinkeltm Arm imitiert. Der Körper der weiblich* gelesenen Person ist auf Höhe der Brust abgeschnitten. Die glühenden Farben des Hintergrundes treten an dieser Stelle besonders deutlich hervor, auf Höhe der Körpermitte der Figur wird ein großer Ball ersichtlich, dessen Konturen mit dem nach unten sich fortsetzenden Körper zu verschwimmen scheinen. Ein männlich* gelesener Erwachsener befindet sich am rechten Bildrand. In seinem rechten Arm trägt er ein noch kleineres Kind, das nach links in Richtung der weiblichen* Figur blickt. Diese verpasst jedoch die Gelegenheit, den Blick des Kindes zu erwidern. Das Kind links von der männlich* gelesenen Figur blickt im Profil zu ihm auf. Sein Blick scheint den des Erwachsenen zu suchen, doch dieser richtet sein Gesicht frontal auf die Kamera.

Wenngleich das beschriebene Blickschema bereits erste Irritationen hervorruft, kann das Bildsujet zunächst als Familienbildnis, womöglich sogar eine Art Schnappschuss aus dem Familienurlaub interpretiert werden. Für diese Deutung könnte mit dem Vertrauen und der Aufmerksamkeit argumentiert werden, die den Erwachsenen vonseiten der Kinder zuteilwird. Ebenso deutet der Umstand, dass die männlich* gelesene Figur eines der Kinder auf dem Arm trägt, darauf hin, dass die Figurengruppe in einer Art Verwandtschaftsverhältnis zueinandersteht. Trotzdem hinterlässt die erste genaue Betrachtung des Werkes bei mir ein Gefühl der Beunruhigung, das – wie sich später zeigen wird – in engem Zusammenhang zum politischen Inhalt des Bildes steht und durch die kaum erkennbaren Gesichter der Figuren visuell bekräftigt wird. Um zu erfahren, welche Bedeutungen sich im Werk verbergen, ist es Zeit, mit der kunsthistorischen Recherche zu beginnen. Diese setzt mithilfe digitaler und analoger Suchportale zunächst beim aktuellen Forschungsstand an.⁴

4 Besonders hilfreich für die kunsthistorische Recherche sind die online einsehbaren Suchportale der Universitäts- und Fachbibliotheken, die auch Online-Datenbanken wie *J-Store* umfassen. Daneben bieten die digitalen Datenbanken von kunsthistorischen Instituten (beispiels-

Was kann der Forschungsstand also über die Herkunft der visuellen Elemente verraten? Unter den Suchbegriffen »Richard Prince« und »Untitled (Sunset)« führt der Bibliothekskatalog der Goethe-Universität Frankfurt am Main zunächst zu Hal Foster, der als einer der wenigen Kunsthistoriker über dieses spezifische Werk geschrieben hat. Von ihm erfährt man, dass die fotografische Werkserie von Richard Prince als »Rephotograph« bezeichnet wird.⁵ Mindestens zehn solcher Bilder fertigte der Künstler 1981 in New York unter dem Titel »Untitled (Sunset)« an, indem er zunächst amerikanische Zeitschriften nach Ferienwerbung durchsuchte. Entdeckte er darin die lebensfrohen Fotografien von Familien, spielenden Kindern oder eng umschlungenen Liebespaaren, appropriierte er diese, indem er sie, von der restlichen Werbeanzeige isoliert, in einem leuchtenden Hintergrund aus roten, gelben und orangenen Farben neu arrangierte, um so ein anderes Bild zu kreieren. Dieses neu arrangierte Bild wurde dann abschließend erneut fotografiert, Prince erschuf eine Fotocollage.⁶

Foster führt die an der Collage entstehende verstörende Rezeptionsästhetik am Beispiel eines anderen »Rephotographs« aus derselben Werkreihe mithilfe der lacanianischen Psychoanalyse auf eine Offenlegung des *Realen* in der Werbung zurück.⁷ Das dort abgebildete eng umschlungene Liebespaar wirke geradezu obszön, wodurch das visuelle Lustprinzip der Werbung schonungslos offengelegt werde.⁸ Seine Interpretation erscheint für unser Beispiel aus der Werkreihe wenig passend – anders als das Liebespaar entspricht unser Motiv zunächst einem verhältnismäßig angepassten Familienbild –, dennoch liefert Foster mit dem Hinweis auf die künstlerische Praxis Princes einen wichtigen Anhaltspunkt für die weitere Recherche bezüglich des historischen Kontextes und der Visuellen Kultur, in die sich die Collagen einordnen lassen.

Denn um mehr über den ursprünglichen Kontext der Figuren und ihre ästhetische Wirkweise zu erfahren, ist es unerlässlich, die historischen Umstände zur Entstehungszeit der Bilder – in diesem Fall also die amerikanische Bürgerrechtsbewegung der 1960er und 1970er Jahre, der Vietnamkrieg und der Kalte Krieg – in den Blick zu nehmen. Hilfreich ist es zudem, diesen geschichtlichen Kontext basierend auf den Erkenntnissen der existierenden Forschung zum Künstler und zum Werk näher einzugrenzen. So kann das Recherchefeld durch das Wissen über die künstlerische Praxis Princes weiter spezifiziert werden: Was lässt sich etwa über die amerikanische Werbekultur zu Beginn der 1980er Jahre in Erfahrung bringen?

weise *Kubikat*) und Fachmagazinen wie etwa dem *Kunstforum* einen geeigneten Einstieg in die Recherche.

5 Vgl. Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge (MA): MIT Press, 1996), S. 146.

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. ebd., S. 132-140.

8 Vgl. ebd.

Mithilfe des bereits erwähnten Bibliotheksportals lässt sich Folgendes feststellen: Während die Kinder und Erwachsenen in »Untitled (Sunset)« durch den fremden Hintergrund zunächst in kein eindeutiges Narrativ eingebunden werden können, repräsentieren sie, ihrer ursprünglichen Funktion entsprechend, viele der für die amerikanische Gesellschaft dieser Zeit prägenden Werte, die ihr Abbild auch in der Werbung fanden. So entwickelte sich Mandy Günther zufolge seit Ende der 1970er Jahre der sogenannte Erlebniskonsum in der amerikanischen Werbung, der das Hier und Jetzt betonte und eine neue Genuss- und Freizeitmentalität etablierte.⁹ Damit sei auch ein Wandel des Wertesystems zugunsten einer stärkeren Betonung von Spaß und Selbstverwirklichung einhergegangen. Die in amerikanischen Magazinen zusehends stärker beworbenen Werte reichten von Freiheit, Gleichheit, Leistung, Erfolg, Aktivität, Arbeit und Materialismus bis Fortschritt, Optimismus, Individualismus, Patriotismus und Humanismus. Auch Selbstverwirklichung und Hedonismus hätten in den letzten Jahrzehnten eine enorme Aufwertung erfahren, mit der eine Betonung des Erlebnischarakters innerhalb diverser Freizeitangebote einhergegangen sei. Dieses Phänomen des Wertewandels sei speziell durch Werbung begünstigt worden, die verstärkt Freizeitmotive in ihren Kampagnen aufgegriffen habe.¹⁰ Trotz der Entkopplung der bei Prince abgebildeten Figuren vom Werbekontext, lassen sich Werte dieser Art – Genuss, Freiheit und Freizeit sowie Vitalität, Spaß, Zukunft und Gemeinschaft – in der Collage wiederfinden. Mit dem im Titel enthaltenen Verweis auf den Sonnenuntergang wird im Einklang mit dem Hintergrund ein Bezugspunkt gegeben, der es ermöglicht, die Figuren assoziativ in ihrem ursprünglich positiv besetzten Freizeitkontext zu verorten und den Strand als möglichen Schauplatz der Szene zu ergänzen.

Die Figurengruppe scheint jedoch von einer seltsamen Distanz und Austauschbarkeit geprägt zu sein, die durch ihre farbliche Einheitlichkeit sowie durch das auffällige Vermeiden von Blickkontakten hervorgerufen wird. Jene Distanz ist umso paradoxer, da ein sehr naher Bildausschnitt gewählt wurde. Vor dem feurigen, gewissermaßen infernalischen Bildhintergrund und im Zusammenspiel mit der Körnigkeit der Fotografien scheinen die Körper eine Art Brutalität bei gleichzeitiger Vitalität auszustrahlen. Auch wirkt die Figur oben links in ihren Proportionen verzerrt – das einstmalige Abbild der Realität wird entfremdet und seinem ursprünglichen Kontext entrissen präsentiert. In der Folge treten die in der Werbung inszenierten Werte zwar potenziert, gewissermaßen in ihrer Essenz, hervor, doch kann die bedrohliche Bildwirkung noch immer nicht umfassend gedeutet werden. Wie also weiter vorgehen?

9 Vgl. Mandy Günther, *Konsumgesellschaft, Freizeitverhalten und Werbung: Ein deutsch-amerikanischer Vergleich* (Saarbrücken: AV Akademikerverlag, 2007), S. 68.

10 Vgl. ebd.

Einen weiteren Ansatzpunkt bietet die Visuelle Kultur. Vergegenwärtigt man sich den Entstehungsort und lokalen historischen Kontext der Werkreihe im Zusammenspiel mit der Visuellen Kultur ihrer Zeit, so rufen Titel und Hintergrund Assoziationen zu Francis Ford Coppolas Kinoerfolg »Apocalypse Now« hervor. Ein Film, der 1979 erstmals in den amerikanischen Kinos lief und den Schrecken und Wahnsinn des Vietnamkrieges auf verstörende Weise darstellte. Die rote, gelbe, orangene Farbigekeit der Reihe »Untitled (Sunset)« lässt sich mit dem markanten Sonnenuntergang auf dem Filmplakat in Verbindung bringen, wobei der Titel der Werkreihe die Assoziation weiter bekräftigt. Diese popkulturelle Referenz scheint umso naheliegender, wirft man einen Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Films: Während die amerikanische Presse zunächst wenig Begeisterung für den Film aufbrachte, waren die Besucher*innenzahlen in urbanen Gegenden, allen voran in New York, von überragendem Ausmaß – also in eben jener Stadt, in der »Untitled (Sunset)« entstanden ist.¹¹ In Anbetracht dieser Assoziation kippt die Bildwirkung und erweitert das Feld der möglichen Bedeutungen durch den Bezug zum Vietnamkrieg hin zu einer wesentlich politischeren Konnotation.

Der Anteil schwarzer Flächen im Bild sowie die körnigen, sich scheinbar auflösenden Körper der Figuren wecken Erinnerungen an von Druckerschwärze verschmierte Pressefotografien. Wie haben lokale Tageszeitungen zum Entstehungszeitpunkt von »Untitled (Sunset)« über die Geschehnisse in Vietnam berichtet? Die Internetrecherche führt in das digital einsehbare Archiv der *New York Times* und tatsächlich wird der Bezug zum Vietnamkrieg mit Blick auf die visuelle Berichterstattung von 1971-1981 noch evidenter: Über ein gesamtes Jahrzehnt hinweg lässt sich in der Zeitung eine wiederkehrende Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg beobachten. Vertiefende Recherchen führen zu einem wissenschaftlichen Artikel von Stephan Schwingeler und Dorothee Weber, in welchem die drastischen und gewaltvoll aufgeladenen Kriegsfotografien des Vietnamkrieges als verstörende Ikonen beschrieben werden, die von Medien und Antikriegsbewegungen gleichermaßen nachträglich inszeniert und instrumentalisiert wurden.¹² Die Figuren in »Untitled (Sunset)« weisen Ähnlichkeiten mit den Figuren auf Kriegsfotografien aus dem Vietnamkrieg auf – beispielsweise die Fotografie »Hinrichtung in Saigon« des Fotografen Eddie Adams aus dem Jahr 1968 oder die Fotografien von Nick Uts.

11 Zwei Jahre nach der Premiere des Films und damit ebenfalls im Entstehungsjahr der Werkreihe war zudem der Höhepunkt der UA-gesponserten Marketingkampagne, die »Apocalypse Now« zu acht Academy-Award-Nominierungen sowie einem Oscar für »Best Cinematography« und für »Best Sound« verhalf. Vgl. Peter Cowie, *The Apocalypse Now Book* (Boston: Da Capo Press, 2001), S. 124f.

12 Vgl. Stephan Schwingeler und Dorothee Weber, »Das wahre Gesicht des Krieges: Die Hinrichtung in Saigon von Eddie Adams. Das Entstehen einer Ikone vor dem Hintergrund ihrer Publikationsgeschichte in den Printmedien«, In *kritische berichte* 33, Nr. 1 (2005): S. 36.

Betrachtet man die Abbildung von Eddie Adams' Fotografie in einer Tagesausgabe der *New York Times* aus dem Jahr 1968 oder Nick Uts »Accidental Napalm (II)« in einer anderen Tageszeitung, so lassen sich vielfältige Parallelen zu »Untitled (Sunset)« feststellen. Beispiele sind die Verfremdung und Verzerrung der Körper, der starke Schwarz-Weiß-Kontrast, die diffuse Unschärfe der Silhouetten und die daraus resultierende Auflösung der Konturen. Nach diesem vergleichenden Blick wird klar, dass Hintergrund und Figuren in »Untitled (Sunset)« emotional aufgeladen werden und einen bildhaften Kommentar zur explosiven Zerstörungskraft des Vietnamkrieges implizieren – darauf deutet sowohl der popkulturelle Bezug zu »Apocalypse Now« als auch die Referenz zu den Kriegsphotografien, die in den Printmedien zur Entstehungszeit der Werkreihe, ebenso omnipräsent waren, wie die verwendeten Werbefotografien.¹³

Vergegenwärtigt man sich den historischen Kontext derweil auch im Hinblick auf den Kalten Krieg als kontinuierliche Androhung atomarer Gewalt und völliger Vernichtung, lässt sich die künstlerische Arbeit als Verarbeitung ebendieser latenten Androhung von Zerstörung begreifen, die im Amerika der frühen 1980er Jahre in Rückbesinnung auf den Vietnamkrieg und angesichts der Aktualität des Kalten Krieges in den Printmedien und in der populären visuellen Kultur vorherrschend war. In *Princes Collage* werden die in den verwendeten Werbebildern ursprünglich positiv angelegten Werte zwar potenziert, doch durch die unterschweligen politischen Implikationen gleichzeitig konterkariert, wodurch eine latent bedrohliche Bildwirkung entsteht. Dass diese auf die Zeitgenoss*innen zum Entstehungszeitpunkt der Werkserie noch weit eindringlicher als heute gewirkt habe, darauf deutet zuletzt eine Aussage des Künstlers selbst hin. So beschreibt Prince die erste Ausstellung von »Untitled (Sunset)« als ein unerwartetes Desaster: »People tell me now that they liked the Sunsets. Well. I know that when I did them, it was a catastrophe. I had to go through another type of rejection.«¹⁴

Die methodische Entschlüsselung dieser Bedeutungsebenen in der analysierten Collage und ihre zeitgeschichtliche und popkulturelle kontextuelle Einordnung können über die Anwendung kunsthistorischer Grundlagenwerkzeuge durchgeführt werden. Wie aber verhält es sich mit Collagen, die zwar Elemente künstlerischen Ursprungs enthalten, jedoch dem politischen Alltag entspringen? Eignen sich die methodischen Grundlagen der Kunstgeschichte auch, um Aufschluss über die Bedeutung von Wahlplakaten zu erhalten?

Das Wahlplakat der AfD Berlin zur Europawahl 2019

Als Untersuchungsgegenstand für diese Fragestellung dient eines der wohl kontroversesten deutschen Wahlplakate der jüngsten Vergangenheit: Das Plakat zur Europawahl 2019 der AfD Berlin (Abbildung 2). Zunächst wird es, den Schritten



Abbildung 2: »Europawahlplakat, AfD Berlin 2019«

der kunsthistorischen Bildanalyse folgend, beschrieben: Schon der erste Blick auf das Wahlplakat verrät, dass die naturalistisch gestaltete Szene, die sich hinter einem türkisen Banner mit dem Logo der Partei auftut, ein klares Feindbild vermitteln soll. Die Darstellung ist eine historische Malerei. Drei männlich* gelesene Figuren stehen im Bildzentrum und begutachten den nackten, *weißen* Körper einer weiblich* gelesenen Person. Der Hintergrund verortet sie in einer Art Markthalle, die von weiteren vermeintlichen Männern* und streunenden Hunden bevölkert ist. Die weibliche* Figur, die als passiv und nicht-handelnd dargestellt wird, ist einzig mit einer Goldkette bekleidet und befindet sich in der Mitte der Figurengruppe. Aufgrund des dargestellten Machtgefälles zwischen den Männern* und ihr kann sie als Sklavin gelesen werden. Zu ihrer Linken stehen zwei männlich* gelesene Figuren im Profil und observieren sie mit ernster Miene. Die Figur direkt neben ihr umfasst ihren Kopf mit der linken Hand, während sie mit der rechten Hand in

13 Vgl. ebd., S. 48f.

14 Marvin Heiferman und Richard Prince, »Richard Prince«, In *BOMB*, Nr. 24 (1988), S. 36.

ihren Mund greift, um scheinbar die Zähne zu prüfen. Die Person auf ihrer rechten Seite beobachtet das Geschehen, in ihren Händen ein weißes Kleidungsstück, das wohl zuvor der nackten Person ausgezogen wurde. Die aufwendige Kleidung der männlich* gelesenen Figuren – Kaftane und Turbane in satten roten, grünen, gelben und weißen Tönen – lässt die Vermutung zu, die Szene sei im arabischen Raum zu lokalisieren. Über den Köpfen der abgebildeten Figuren prangt in großen weißen Lettern der Schriftzug: »Damit aus Europa kein ›Eurabien‹ wird!«.

Als zweiter Schritt nach der formalen Bildbeschreibung folgt hier erneut das Heranziehen von (wissenschaftlichen) Diskursen zum Bild – ein genaueres Verständnis des Forschungsstands. Wenngleich das Suchportal der Goethe-Universität Frankfurt im Fall des AfD-Wahlplakates keine näheren Informationen preisgibt, führt die Internetrecherche zu einem Artikel des Kunstmagazins *Monopol*, der Aufschluss über die Herkunft des darauf verwendeten Bildmaterials verspricht. Der Artikel verdeutlicht, dass sich die AfD bei ihrem Wahlplakat aus einer altbewährten Trickkiste bedient.¹⁵ Das Bild entstamme eben jener Kunstströmung, die spätestens seit Edward Saids *Orientalism*¹⁶ synonym für eine Kunst stehe, die der europäischen Gesellschaft dazu diene, ein exotifiziertes und kolonialistisch geprägtes Bild des Orients zu etablieren: die Rede ist vom Orientalismus. »Der Sklavenmarkt«, das auf dem Wahlplakat der AfD zitierte Gemälde, stammt vom französischen Künstler Jean-Léon Gérôme, dessen hyperrealistische Ölgemälde sexualisierter und exotifizierter ›Orientsszenen‹ zu den Ikonen besagten Genres zählen.¹⁷ Die Idee hinter der Entscheidung, eben jenes Gemälde für die Wahlkampagne zu verwenden, scheint auf der Hand zu liegen: Die AfD ruft in populistischer Manier rassistische Stereotype auf und »warnt« vor einem vermeintlichen Sittenverfall und gewaltvollen Übergriffen auf Frauen*, die ihrer Ansicht nach über Europa hereinbrechen würden, sollte der Migration nach Deutschland kein Einhalt geboten werden. Über entsprechende Parolen werden dem Bild auf dem Plakat Bedeutungen zugeschrieben, die in der Folge mit Blick auf die ursprüngliche Rezeption des Gemäldes überprüft werden müssen. Dazu soll der historische Kontext über einen Abriss der sehr umfangreichen kunsthistorischen Forschung zum »Sklavenmarkt« näher ausgeführt werden.

15 Vgl. Saskia Trebing, »Kunst als Wahlwerbung: Warum die AfD ihr eigenes Plakat nicht verstanden hat«, in *Monopol*, 25.04.2019, <https://www.monopol-magazin.de/warum-die-afd-ihr-eigenes-plakat-nicht-verstanden-hat> [zuletzt aufgerufen: 04.03.22].

16 Der Literaturtheoretiker Edward Said veröffentlichte 1978 unter dem Titel *Orientalism* eine Kritik an der gravierenden Orientfeindlichkeit und -exotifizierung, die in den ›westlichen‹ Wissenschaften und Kulturgütern – insbesondere der Literatur – propagiert werde. Vgl. Edward Said, *Orientalismus* (Frankfurt a. M.: Ullstein, 1981).

17 Vgl. Trebing, »Kunst als Wahlwerbung«.

Von dieser erfahren wir, dass »Der Sklavenmarkt« 1866 von Gérôme gemalt und noch im selben Jahr an den Kunsthändler Adolphe Goupil verkauft wurde.¹⁸ Erstmals ausgestellt wurde es ein Jahr später im Salon, wobei das Werk schon zum Zeitpunkt seiner Entstehung politisch instrumentalisiert und als Beweis für die vorgebliche Lasterhaftigkeit arabischer Gesellschaften angeführt wurde.¹⁹ Der hyperrealistische Stil des Bildes suggeriert heute wie damals eine scheinbare Objektivität, die es ermöglichte, die männliche* Macht über den nackten, sexualisierten und exotisierten Körper der Frau* in den Salons des 19. Jahrhunderts unhinterfragt auszustellen. Denn anstatt das Werk aufgrund der expliziten Darstellungen abzulehnen, wurde es Linda Nochlin zufolge in diesen kunstaffinen Gesellschaften als quasi ethnographisches Zeugnis legitimiert.²⁰

Der von der kunstgeschichtlichen Forschung näher ausgeführte historische Kontext offenbart zudem, dass die Rezeption und Bedeutung von Gérômes »Sklavenmarkt« im Laufe der Zeit einen eklatanten Wandel erfuhr. Wie Nochlin in »The Imaginary Orient« 1983 verdeutlichte, vermag das Gemälde in Wahrheit weit mehr über den gewaltvollen und rassistischen Imperialismus Europas auszusagen als über den vermeintlichen Sittenverfall des Orients.²¹ So verfolgte die französische Regierung unter Napoleon III. im Entstehungsjahr des Gemäldes das Ziel, die ottomanische Regierung in Konstantinopel zu reformieren und zu modernisieren. Die Kunstströmung des Orientalismus habe die damit verknüpfte Erzählung über einen vermeintlichen historischen Stillstand, mangelnden Fortschritt und moralischen Verfall des Orients aufgegriffen und so die imperialistischen Bestrebungen des Staats legitimiert.²² Ein Beispiel für diese ideologische Unterfütterung von Kunst sei auch die Architektur, die in orientalistischen Gemälden stets an die Antike angelehnt sei und ihr Zustand als ungepflegt und häufig baufällig dargestellt werde. Bei diesem gängigen Topos handele es sich um eine *architecture moralisée*.²³ Es werde eine rückwärtsgewandte, verfallene Architektur inszeniert, welche die sie belebende Gesellschaft faul und fortschrittsfeindlich erscheinen ließe. Die tatsächlich zur damaligen Zeit vorherrschenden infrastrukturellen Gegebenheiten suche man in den Gemälden vergeblich.²⁴ Blicken wir mit diesem Hintergrundwissen auf den »Sklavenmarkt«, drängt sich eine gewandelte Lesart auf: Die Architektur – eine von Spitzbögen gestützte, schmutzige Halle, deren Dachziegel nur noch in Teilen erhalten sind – erscheint mehr als ideologisches Werkzeug denn als

18 Vgl. Sarah Lees, *Nineteenth-Century European Paintings at the Sterling and Francine Clark Art Institute* (New Haven: Yale University Press, 2013), S. 359.

19 Vgl. Linda Nochlin, »The Imaginary Orient«, In *Art in America* (Mai 1983), S. 125.

20 Vgl. ebd.

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. ebd., S. 123.

23 Vgl. ebd.

24 Vgl. ebd.

realistisches Abbild. Eine weitere Bedeutungsverschiebung wird ersichtlich, wenn wir uns der Glaubhaftigkeit des Bildsujets selbst zuwenden. Denn wenngleich der Künstler in den Jahren 1856 und 1862 zwei Reisen nach Ägypten und daran angrenzende Länder machte, ist es dem aktuellen Forschungsstand zufolge wenig glaubhaft, dass er die Szene wirklich so vorgefunden hat.²⁵ Tatsächlich existieren noch immer keine verlässlichen Dokumente, welche die Existenz der im Orientalismus so häufig dargestellten Sklavenmärkte bestätigen.²⁶ Als gesichert gilt hingegen, dass Gérôme mit seinen Gemälden Kompositionen entwarf, für die er Fragmente aus verschiedenen Quellen (beispielsweise Erzählungen, auf den eigenen Reisen entstandene Skizzen oder Studiomodelle) frei miteinander verwob. So wird es als wahrscheinlich angesehen, dass Gérard de Nervals Bericht aus dem Jahr 1851 in seiner teils fiktiven »Voyage en Orient« als geistige Vorlage für den »Sklavenmarkt« fungiert habe. Zudem verweist der heutige Ausstellungsort des »Sklavenmarkts« – das *Clark Art Institute* in Massachusetts – auf Edward Strahan, der schon 1881 eine signifikante Ähnlichkeit zwischen der nackten Person aus dem »Sklavenmarkt« und jener Frau* erkannt habe, die in Gérômes »Kleopatra und Caesar« – ebenfalls aus dem Jahr 1866 – die Rolle der Königin einnahm.²⁷ Von einem hohen Wahrheitsgehalt kann in dem Gemälde folglich keine Rede sein. Der Künstler agierte nicht, wie der malerische Naturalismus suggeriert, als ein »objektiver« Dokumentarist, sondern entpuppt sich aus heutiger Sicht zunehmend als ideologisch vereinnahmter Bedeutungsproduzent.

So kreisen Gérômes Bilder um zwei ideologische Kernaussagen: die erste deklariert eine vorgebliche Überlegenheit ›moderner‹, ›westlicher‹ Gesellschaften über rassifizierte, exotisierte Gesellschaften und normalisiert darauf beruhende rassistische Strukturen. Die zweite postuliert die Macht des Mannes* über den weiblichen* Körper.²⁸ Beide Ideologien verschränken sich im »Sklavenmarkt«. Denn durch den Fokus auf eine imaginierte arabische Gesellschaft und die auffällige Abwesenheit der *weißen* Kolonialist*innen im Bild finde, so Nochlin, ein ›Othering‹ statt, das darauf abziele, ›westliche‹ Betrachter*innen zu moralisierenden Voyeur*innen zu stilisieren. Einerseits werde vorgegeben, das präsentierte Gesellschaftsbild ideologisch abzulehnen,²⁹ andererseits ermögliche Gérômes Perspektive auf den »Sklavenmarkt« dem *weißen*, männlichen* Betrachter, sich mit der Machtposition der abgebildeten Männer* zu identifizieren und die Frau* ebenfalls genau zu beobachten und zu objektifizieren.³⁰ Der moralisch ›erhabene‹ Voyeurismus ebenso wie

25 Vgl. Lees, *Nineteenth-Century European Paintings*, S. 359.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. ebd.

28 Vgl. Nochlin, »The Imaginary Orient«, S. 125.

29 Vgl. ebd.

30 Vgl. ebd.

die Objektifizierung der Frau* sind wiederkehrende Motive in Gérômes Malerei. Davon zeugt auch das Gemälde »Sklavenmarkt in Rom« (1884), für das er dasselbe Sujet wählte. Wie Trebing im eingangs erwähnten Monopol-Artikel bereits hervorhebt, weist diese Darstellung jedoch einen signifikanten – höchst ironischen – Unterschied zum »Sklavenmarkt« von 1866 auf: Bei den Käufern* der nackten, *weißen Frau** handelt es sich ausnahmslos um *weiße, europäisch gelesene Männer**.³¹ Der ideologische Impetus bleibt jedoch erhalten, denn die historisierende Darstellung ermöglicht den Betrachtenden auch hier eine Form der moralischen Distanzierung, während die Macht über den weiblichen* Körper voyeuristisch ausgelebt wird.

Imaginierte Bildsujets wie Gérômes »Sklavenmarkt« dienten neben der ideologischen Propaganda demnach vor allem der Selbstbefriedigung: Sie schmeichelten dem imperialistischen Ego und stillten das voyeuristische Begehren des »westlichen« Patriarchats. Diese Bedeutungsebene des Gemäldes wird auf dem Europawahlplakat der AfD von 2019 zitiert, sie lässt sich aber über die Anwendung der Analysewerkzeuge des kleinen Einmaleins der Kunstgeschichte kontextualisieren und so kann auch die kommunikative Intention der Partei dekonstruiert werden. Denn mit dem Wissen um seinen (kunst-)historischen Kontext muss das Gemälde als ein grafisches Zeugnis der kolonialistischen Geschichte Europas interpretiert werden und steht, kommentiert mit rassistischen Wahlslogans der AfD, symbolisch für einen fortdauernden ideologischen *Orientalismus* im Sinne Edward Saids.³²

Die Methode des kleinen Einmaleins der Kunstgeschichte erlaubt die Entschlüsselung beziehungsweise Lesbarkeit mehrschichtiger Bedeutungsebenen in künstlerischen sowie profanen Collagen. Wie schon die Interpretation von Richard Princes »Untitled (Sunset)« unter Bezugnahme auf das kulturelle und politische Zeitgeschehen verdichtet werden konnte, bewegt sich auch die Analyse des Motivs des »Sklavenmarkts« in der Anwendung des kleinen Einmaleins der Kunstgeschichte von einer ersten Lesart des Gemäldes als effektives ideologisches Propagandamaterial fort. Mit dem entsprechenden Hintergrundwissen avanciert es zum Mahnmal, das eindringlich vor historischen sowie zeitgenössischen rassistischen und sexistischen Ideologien warnt. Von woher diese drohen? Nicht aus dem Nahen und Mittleren Osten, sondern aus dem rechts-konservativen Herzen Europas.

31 Vgl. Trebing, »Kunst als Wahlwerbung«.

32 Vgl. Said, *Orientalismus*.

Literatur

- Berger, John. *Ways of Seeing*. New York: Penguin Random House, 1990.
- Bühs, Roland. *Kunstlexikon*. Selbstverlag, o. A. <https://www.buehs.com/Publikation/lexikon.pdf> [zuletzt aufgerufen: 04.03.2022].
- Cowie, Peter. *The Apocalypse Now Book*. Boston: Da Capo Press, 2001.
- Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge (MA): MIT Press, 1996.
- Günther, Mandy. *Konsumgesellschaft, Freizeitverhalten und Werbung: Ein deutsch-amerikanischer Vergleich*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag, 2007.
- Heiferman, Marvin und Richard Prince. »Richard Prince.« *BOMB*, Nr. 24 (1988): S. 34-39.
- Kunstgeschichte.info. »Crashkurs: Methoden der Kunstgeschichte.« <https://kunstgeschichte.info/studium/wissenschaftliches-arbeiten/methoden-der-kunstgeschichte/> [zuletzt aufgerufen: 04.03.2022].
- Lees, Sarah (hg. v.). *Nineteenth-Century European Paintings at the Sterling and Francine Clark Art Institute*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Nochlin, Linda. »The Imaginary Orient.« *Art in America*, Mai 1983, S. 119-191.
- Said, Edward. *Orientalismus*. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1981, 3. Auflage.
- Schwingeler, Stephan und Dorothee Weber. »Das wahre Gesicht des Krieges: Die Hinrichtung in Saigon von Eddie Adams. Das Entstehen einer Ikone vor dem Hintergrund ihrer Publikationsgeschichte in den Printmedien.« *kritische berichte* 33, Nr. 1 (2005): S. 36-50.
- Trebing, Saskia. »Kunst als Wahlwerbung: Warum die AfD ihr eigenes Plakat nicht verstanden hat.« *Monopol*, 25.04.2019. <https://www.monopol-magazin.de/warum-die-afd-ihr-eigenes-plakat-nicht-verstanden-hat> [zuletzt aufgerufen: 04.03.2022].

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: »»Untitled (Sunset)« (Richard Prince).« Richard Prince, 1981, ektacolor print, 76.2 x 114.3 cm. https://www.artnet.com/artists/richard-prince/untitled-sunset-SZrYHFJRo_vccebsKWk5Q2 [zuletzt aufgerufen: 04.03.2022].
- Abbildung 2: »Europawahlplakat, AfD Berlin 2019.« AfD Berlin. <https://www.bild.de/politik/inland/politik-inland/afd-berlin-kritik-wegen-sklavenmarkt-plakat-e-zur-europa-wahl-61687954.bild.html> [zuletzt aufgerufen: 04.03.2022].

Plakatbilder im Öffentlichen Raum

Plakativ(es Lesen)

Politische Medien des Öffentlichen Raums entschlüsseln

Justine Krämer



Abbildung 1: »St. Cargo« (Various & Gould)

Im folgenden Text wird aus einer kunsthistorischen Perspektive auf das Medium Plakat im Öffentlichen Raum geschaut und eine Methode vorgestellt, wie dieses entschlüsselt und gelesen werden kann. Die Methode setzt dabei einen Schwerpunkt auf die Analyse der schriftlichen wie auch der bildlichen Komponenten des Mediums und bezieht die örtlichen Gegebenheiten als wesentlichen Bestandteil in die Untersuchung mit ein.

Unsere erfahrbare Welt wird zunehmend technologisiert. Doch trotz der Möglichkeit von personalisierter Werbung oder Meldungen im digitalen Raum, prägt das

altmodische Medium Plakat nach wie vor unser Stadt- und Straßenbild. Der Vorteil gegenüber digitalen Medien ist dabei eindeutig: Während wir Anzeigen im Internet erst sehen, wenn wir das Browserfenster oder die App öffnen, können wir Plakaten, die im Öffentlichen Raum angebracht sind, nicht entgehen. Wir werden mit ihnen unvorbereitet und ungewollt konfrontiert. Die Plakate sollten demnach so gestaltet sein, dass ihre Botschaft schnell und einfach von einem breiten Publikum verstanden werden kann, da sie in der Regel nur wenige Sekunden betrachtet werden.¹ Das Medium Plakat wird neben seiner Nutzung als Werbeträger oder Übermittler politischer Botschaften in Form eines Wahlplakats ebenfalls im Rahmen der Kunst genutzt. In der Street-Art beispielsweise werden neben *Murals* und *Graffiti* zweidimensionale Motive unter anderem aus beziehungsweise auf Papier mittels Leim oder Kleister an der Wand angebracht. Solche Kunstwerke werden als *Paste-Ups* bezeichnet und entsprechen im weitesten Sinne dem Medium Plakat. So stimmen *Paste-Ups* formal mit politischen Wahlplakaten oder Werbeplakaten überein: Sie können aus Bild, Text oder einer Kombination von Bild mit Text bestehen, die schnell und einfach von Passant*innen verstanden werden sollen. Ein großer Unterschied zwischen Plakaten und *Paste-Ups* ist jedoch die selbstautorisierte Anbringung von Letzteren im Öffentlichen Raum ohne offizielle Genehmigung und ihren dadurch illegalen Charakter. Kommerzielle Werbe- und politische Wahlplakate werden im Gegensatz dazu in der Regel auf dafür vorgesehene und genehmigte Werbeflächen montiert, die meist kostenpflichtig sind und einer vorgegebenen zeitlichen Begrenzung unterliegen. Wie es für Street-Art-Arbeiten üblich ist, können sich *Paste-Ups* durch eine Standortbezogenheit auszeichnen und inhaltlich oder formal Bezug auf diesen Ort nehmen. Bei Wahl- oder Werbeplakate ist dies meist nicht der Fall. Das Eignungskriterium für Werbeflächen ist lediglich eine hohe Frequenz von vorbeilaufenden oder -fahrenden Passant*innen. Ein weiterer Unterschied zwischen Wahl- und Werbeplakaten sowie *Paste-Ups* ist, dass erstere die Betrachter*innen mit ihrer Botschaft überzeugen und dazu bewegen wollen, eine Partei zu wählen oder ein Produkt zu kaufen. Die Intention dieser Plakattypen ist den Passant*innen bereits im Vorfeld vertraut. Die Intention, mit denen Künstler*innen *Paste-Ups* verwenden, kann mitunter sehr unterschiedlich ausfallen und ist nicht so leicht in Kategorien einzuordnen. Dementsprechend komplex kann die Interpretation eines solchen Werks ausfallen, da die Intention von *Paste-Ups* im Gegensatz zu Werbe- und Wahlplakaten dem Publikum zunächst nicht bekannt ist.

Anhand des *Paste-Ups* »St. Cargo« (Abbildung 1) wird im Folgenden exemplarisch eine Methode vorgestellt, die dazu dient, künstlerische (politische) Plakate

1 Vgl. Eva-Maria Lessinger und Christina Holtz-Bacha, »Nicht von gestern: Die Parteienplakate im Bundestagswahlkampf 2017«, In *(Massen-)Medien im Wahlkampf: Die Bundestagswahl 2017*, hg. von Christina Holtz-Bacha (Wiesbaden: Springer VS, 2019), S. 125-128.

beziehungsweise Bilder, welche im Öffentlichen Raum angebracht sind, zu analysieren und zu interpretieren. Die Methode setzt dabei ihren Schwerpunkt auf die Analyse von Medien, die aus einer Kombination aus Bild und Schrift bestehen, da diese häufig auf Plakaten Verwendung findet. Darüber hinaus eröffnet die Methode die Möglichkeit den Rezeptionskontext, also auch die örtlichen Gegebenheiten, in die Untersuchung einfließen zu lassen, da Street-Art-Werke sich meist durch ihre Standortbezogenheit auszeichnen. Die Methode ist jedoch nicht nur für Street-Art, sondern auch für politische Wahl- oder kommerzielle Werbeplakate ein geeignetes Untersuchungsmittel. Das vorzustellende Verfahren dient dabei als Werkzeugkasten, mit dem die entsprechenden Tools auf das zu untersuchende Medium angepasst werden können. Die Methode wird anhand eines *Paste-Ups* vorgestellt, da für dessen Untersuchung die Bandbreite der anwendbaren Werkzeuge zum Einsatz kommt.

Methode

Die vorzustellende Methode basiert auf der visuellen Inhaltsanalyse von Stephanie Geise und Patrick Rössler sowie auf dem rezeptionsästhetischen Ansatz von Wolfgang Kemp. Die visuelle Inhaltsanalyse von Geise und Rössler ist eine dreistufige Untersuchungsmethode, die sich der Analyse der Oberflächen-, Binnen- sowie der Tiefenstruktur eines Bildes widmet. In jeder der drei Stufen werden unterschiedliche Ebenen des Bildes näher betrachtet.²

Die erste Stufe, die Untersuchung der Oberflächenstruktur, dient der Identifikation der manifesten Variablen. Darunter verstehen Geise und Rössler diejenigen Bildinformationen, welche allein aus der Betrachtung erkennbar und identifizierbar sind und ohne weitere Erklärungen von den Rezipierenden verstanden werden. Die manifesten Variablen werden auf der Darstellungs-, Objekt- sowie Konfigurationsebene eines Bildes analysiert. Die Darstellungsebene umfasst formale Merkmale der Gestaltung und Darstellung eines Bildes und beinhaltet beispielsweise Größe, Kameraperspektive, Farbe oder Kontrast. Auf der Objektebene werden die abgebildeten Gegenstände und Personen sowie Situationen wie Ort und Zeit identifiziert. Zuletzt wird auf der Konfigurationsebene die räumliche Anordnung der Bildgegenstände zueinander analysiert und mögliche Bewegungen werden festgehalten.³

2 Vgl. Stephanie Geise und Patrick Rössler, »Visuelle Inhaltsanalyse: ein Vorschlag zur theoretischen Dimensionierung der Erfassung von Bildinhalten«, In *Medien & Kommunikationswissenschaft* 60, Nr. 3 (2012), S. 351.

3 Vgl. ebd., S. 351f.

Die zweite Stufe der visuellen Inhaltsanalyse ist die Untersuchung der Binnenstruktur eines Bildes. In diesem Schritt wird über die reine Beobachtung hinausgegangen und die identifizierten manifesten Variablen aus der vorherigen Untersuchungsstufe erfahren eine erste inhaltliche Identifikation. Dafür werden auf der Symbolebene kulturell tradierte und visuell sozialisierte Symbole und Stereotype erfasst und auf der Typenebene spezifische Bildtypen identifiziert. Dabei wird angenommen, dass Bildinhalte nicht frei und wahllos kombiniert werden, sondern bestimmten tradierten Darstellungstypen folgen.⁴ Zuletzt wird auf der Tendenzebene, wie der Name bereits verrät, die Tendenz des Bildes analysiert und wertende Kategorien werden identifiziert.⁵ Dies dient dazu, auf die tiefere Bedeutung des Bildes schließen zu können. Die letzte Stufe bildet schließlich die Untersuchung der Tiefenstruktur. Dabei sollen die implizite Bedeutung und Sinnkonstruktion des Bildes als Ganzes erfasst werden. Der Rahmen der Bildbetrachtung wird dazu verlassen und der Untersuchungsgegenstand in einen größeren Kontext gestellt, der sich je nach Person und deren Vorwissen unterscheiden kann.⁶

Die Methode der visuellen Inhaltsanalyse konzentriert sich ausschließlich auf das zu untersuchende Medium, wodurch Ausstellungs- und Rezeptionskontext vernachlässigt werden. Diese fehlenden Elemente werden in der hier erarbeiteten Methode durch die Einbindung des rezeptionsästhetischen Ansatzes von Wolfgang Kemp ergänzt. Dessen Methode stammt ursprünglich aus der Literaturwissenschaft und wurde allen voran von Wolfgang Iser entwickelt. Wolfgang Kemp übernahm diesen Ansatz für die kunstgeschichtliche Disziplin.⁷ Die Methode dient der Untersuchung der Frage, wie ein Kunstwerk die Betrachtenden adressiert und deren Rezeption steuert. Dazu werden die äußeren Zugangsbedingungen zum Werk sowie die inneren Rezeptionsvorgaben, also die innerbildlichen Mittel, analysiert.⁸ Innerbildliche Mittel, welche die Rezeption steuern, sind nach Kemp formale Merkmale wie Perspektive und Format des Kunstwerks.⁹ Aber auch sogenannte Identifikationsträger zählen dem Kunsthistoriker zufolge zu den inneren Rezeptionsvorgaben. Dies sind Figuren in der Bildkomposition, welche Kontakt mit den Betrachtenden, zum Beispiel durch Blickkontakt oder Gesten, aufnehmen und sie so in die Rezeption einschließen. Auch können diese Figuren den Blick der Rezipierenden

4 Vgl. ebd., S. 354.

5 Vgl. ebd., S. 351; 356.

6 Vgl. ebd., S. 356f.

7 Vgl. Wolfgang Brassat und Hubertus Kohle, »Der rezeptionsästhetische Ansatz«, In *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, hg. von dies.* (Köln: Deubner Verlag für Kunst, 2003), S. 107.

8 Vgl. Wolfgang Kemp, »Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz«, In *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, hg. von Hans Belting et al. (Berlin: Reimer Verlag, 2008), S. 251.

9 Vgl. ebd., S. 253f.

steuern, um auf etwas im Bild zu verweisen. Es gibt aber auch Figuren der Reflexion, dies sind Personen oder Wesen in der Komposition, die das Geschehen innerhalb des Bildes reflektieren.¹⁰ Weitere innerbildliche Mittel sind Leerstellen, auch Unbestimmtheitsstellen genannt. Der Begriff der Leerstelle beschreibt das Phänomen, dass fehlende inhaltliche Verknüpfungen innerhalb der Bildelemente bewusst von Künstler*innen gesetzt werden, damit diese durch die Vorstellungskraft der Betrachtenden ergänzt werden müssen. Leer- oder Unbestimmtheitsstellen können inszenierte Doppeldeutigkeiten oder Unschärfen in der Bildkomposition sein, beispielsweise mehrdeutige Gesten einer Figur.¹¹ Das Kunstwerk wird im rezeptionsästhetischen Ansatz nach Kemp als Kommunikationsmittel verstanden, das sich immer auf die Adressat*innen sowie den Ausstellungskontext bezieht. Aus diesem Grund schließt diese Methode die Analyse der Zugangsbedingungen, den Rezeptionskontext, mit ein. Dies umfasst die architektonischen Gegebenheiten sowie die Gebrauchsformen des Objekts, wie im Beispiel der Funktion von Kunst in der Kirche. Laut Kemp können unter Umständen der Ort der Anbringung des Werks, dessen Funktion und der Adressat*innenkreis Auswirkung auf die innerbildliche Gestaltung nehmen und Größe und Perspektive des Werkes gegebenenfalls beeinflussen.¹²

Die im Folgenden vorgestellte Methode setzt sich also, wie beschrieben, aus der visuellen Inhaltsanalyse und dem rezeptionsästhetischen Ansatz zusammen, um den Bildinhalt von plakativen Medien sowie deren Rezeptionskontexte untersuchen zu können. Beide Methoden nehmen allerdings keinen Bezug auf die Untersuchung von Texten im Bild. Die Analyse von Text und Schrift wird daher im vorliegenden Beitrag, angelehnt an die Werkzeuge der visuellen Inhaltsanalyse von Geise und Rössler, ergänzt. Der folgende Interpretationsbaukasten ist ebenfalls in drei Stufen aufgebaut. In jeder Stufe werden das Medium selbst sowie die äußeren Zugangsbedingungen, also die Umgebung, in der das *Paste-Up* platziert wurde, näher betrachtet. Die Bezeichnungen der einzelnen Stufen der Methode wurden selbst gewählt und sollen die Intention des jeweiligen Untersuchungsschrittes präzise beschreiben. Jeder Untersuchungsschritt wird zunächst erläutert, danach folgt am Beispiel des *Paste-Ups* »St. Cargo« eine knappe exemplarische Umsetzung.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. ebd., S. 254f; Brassat und Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, S. 108f.

12 Vgl. Kemp, »Kunstwerk und Betrachter«, S. 251f; Brassat und Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, S. 107f.

Schritt 1: Die intersubjektive Beschreibung des Mediums und seines Anbringungsortes

Die erste Stufe bildet die intersubjektive Beschreibung des Mediums sowie seines Anbringungsortes. Das bedeutet, dass zunächst das zu Sehende beschrieben wird, ohne es zu interpretieren beziehungsweise mit Kontextwissen zu verbinden.¹³ Als intersubjektiv sind Sachverhalte zu verstehen, die von einer Gruppe von Personen gleichermaßen erkennbar und nachvollziehbar und damit als »Wissen« voraussetzbar sind. So muss sich bei der intersubjektiven Beschreibung stets überlegt werden, an welches Publikum sich der Text richtet und welche Fakten als »manifeste Variablen«¹⁴, also als Wissen, vorausgesetzt werden können. Der Geltungsanspruch von intersubjektiven Informationen ist damit eingeschränkt, wodurch sie sich von objektiven Fakten unterscheiden, deren Evidenz unabhängig von der einzelnen Person sein sollte. Die intersubjektive Beschreibung des Plakats umfasst die Darstellungs-, Objekt- sowie Konfigurationsebene und bezieht sich auf Medium und Bildinhalt.

- Auf der *Darstellungsebene* wird sich auf die formalen Merkmale des Bildes wie Größe oder Seitenverhältnis und auf die Gestaltung des Bildinhalts wie (Kamera-)perspektive und Farbigkeit konzentriert.
- Auf der *Objektebene* werden die auf dem Plakat gezeigten bildlichen und gegebenenfalls auch schriftlichen Elemente beschrieben sowie manifeste Abbildungsgegenstände identifiziert und benannt.
- Auf der *Konfigurationsebene* werden die räumlichen Anordnungen der abgebildeten Elemente zueinander sowie zu den Betrachtenden beschrieben.

Da sich die Methode vor allem Bildern widmet, die im Öffentlichen Raum ausgestellt werden, ist es entscheidend, auch diesen genauer zu betrachten. Denn der Standort selbst kann unter Umständen ein Statement sein oder als Teil der Bildkomposition genutzt werden. Dementsprechend bezieht sich die intersubjektive Beschreibung nicht allein auf das zu untersuchende Medium, sondern auch auf den Rezeptionskontext und wird somit um die Beschreibung der Ausstellungsebene erweitert. Dies dient der Analyse der äußeren Zugangsbedingungen nach dem rezeptionsästhetischen Ansatz von Wolfgang Kemp. Auf der Ausstellungsebene soll demnach beschrieben werden, wo das Bild angebracht und gezeigt wird. Es können somit Land, Stadt, Stadtteil genannt und/oder die unmittelbare (architektonische)

13 Dies entspricht grundsätzlich dem Vorgehen der ersten Stufe der visuellen Inhaltsanalyse von Geise und Rössler, also der Untersuchung der Oberflächenstruktur.

14 Geise und Rössler, »Visuelle Inhaltsanalyse«, S. 352.

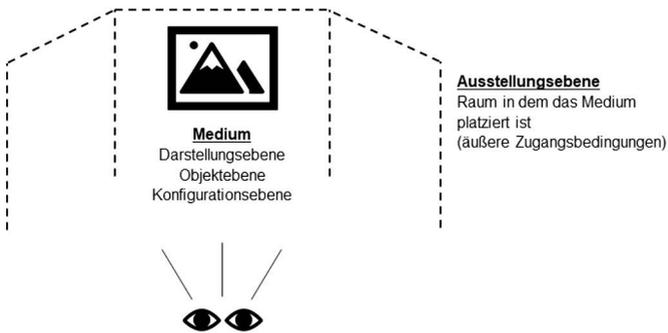


Abbildung 2: Schematische Vorgehensweise der intersubjektiven Beschreibung des Mediums und seines Anbringungsortes

Umgebung sowie Höhe und Platzierung des Bildes im Verhältnis zum Standpunkt der Betrachter*innen beschrieben werden.

Das überlebensgroße, hochrechteckige, mehrfarbige Plakat »St. Cargo« besteht aus einer Kombination von Bild mit Schrift. Den größten Teil des Plakats nimmt das Bild in Anspruch. Dieses wird fast vollständig von einer frontalen Ganzkörperdarstellung einer jungen, von mir als Schwarz und männlich gelesenen Person eingenommen, welche die Betrachtenden mit einem ernsten Gesichtsausdruck direkt anblickt. Die Person trägt eine knielange blaue Hose sowie ein grünlich-blaues T-Shirt, das gelb schimmert. Auf dem T-Shirt ist auf Brusthöhe eine gelbe Muschel abgebildet, die rot konturiert ist. Unter der Muschel sind zwei gekreuzte gelbe Knochen dargestellt, die ebenfalls eine rote Konturierung besitzen. Die Person trägt des Weiteren eine überdimensional große, blaue Brille auf der Nase. Sie steht barfuß auf einem kleinen Floß, das auf blauem Wasser treibt. Auf Höhe der Oberschenkel hält die Person in ihrer linken Hand einen großen, silbernen Enterhaken. In der rechten Hand hält sie den Betrachtenden ein rechteckiges Dokument in einem dunkelbraunen Farbton entgegen. Auf dem Dokument ist eine gelbe Weltkugel abgebildet, die von einem ebenfalls gelben Lorbeerkranz umringt ist. Auf der Weltkugel steht groß die Zahl Drei. Die Hand mit dem Dokument wird durch einen silbernen Stacheldrahtzaun gehalten, der sich in mehreren waagrechten Reihen ab der Höhe des Halses der Person bis zu ihrem Schienbein über das Plakat erstreckt. Über dem Kopf ist ein Kreis aus gelben Sternen angeordnet. Den Hintergrund des Plakats bilden gelbe Stäbe, die bis auf den Horizont des Wassers reichen.*

Der Text ist in einer separaten Bildfläche platziert, die sich am unteren Rand des Plakats befindet. Es handelt sich um eine schmale, rechteckige Fläche, deren Hintergrund aus gelben Stäben besteht. In der Mitte dieser Fläche ist in einer gebrochenen Schriftart mit Quadrangeln in schwarzer Farbe der Titel des Plakats »St. Cargo« hinterlegt.

Das Plakat wurde im Öffentlichen Raum Berlins, Istanbuls, Londons, New Yorks, Paris' oder Zürichs¹⁵ angebracht und sehr häufig ebenerdig an einer Wand platziert. Durch die Höhe des Plakats von 271,5 Zentimetern überragt der Kopf der Figur den der vorbeilaufenden Passant*innen.

Schritt 2: Die inhaltliche Identifikation von Bild und Schrift

Die zweite Stufe bildet die inhaltliche Identifikation der bildlichen und schriftlichen Komponenten des zu untersuchenden Mediums. Für die genauere Bestimmung der bildlichen Elemente können weitere Informationsquellen hinzugezogen werden. Diese Stufe orientiert sich stark am zweiten Untersuchungsschritt der visuellen Inhaltsanalyse von Geise und Rössler, wird aber hier um die Analyse von Text erweitert. Zudem wird die nähere Bestimmung von Bild und Text um eine rezeptionsästhetische Komponente nach Kemp ergänzt. Das bedeutet, dass die bildlichen und schriftlichen Elemente, wie auch die äußeren Zugangsbedingungen des Mediums, bezüglich ihrer Wirkung auf die Betrachtenden hin analysiert werden.

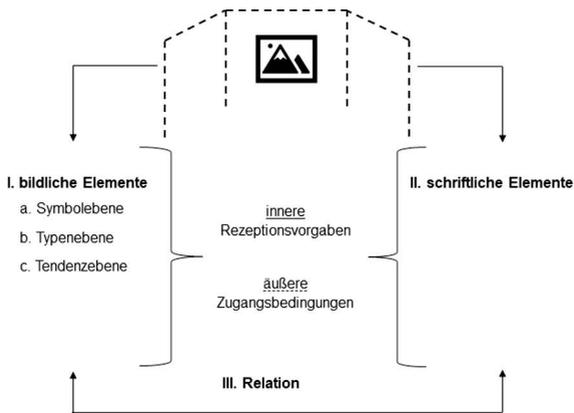


Abbildung 3: Schematische Vorgehensweise der inhaltlichen Identifikation von Bild und Schrift

Bild und Schrift des Mediums werden in der inhaltlichen Identifikation zunächst getrennt voneinander untersucht. Dadurch soll es ermöglicht werden, die Elemente unvoreingenommen zu betrachten – ohne dass diese sich gegenseitig

15 Vgl. Ilaria Hoppe, »St. Nimmerlein: Die Dystopie moderner Heiliger«, In *Permanently Improvised: 15 Years of Urban Print Collage*, hg. von Various & Gould (Berlin: Seltmann + Söhne, 2019), S. 130.

beeinflussen und wesentliche Elemente bei der Analyse außer Acht gelassen werden. Diese getrennte Analyse verfolgt ebenfalls das Ziel, die Relation zwischen Text und Bild bezüglich der Aussage- und Wirkungskraft des Mediums zu untersuchen. Denn dem Bild wird in der Regel eine größere Bedeutung beigemessen als dem Text, da es schneller wahrgenommen und in Erinnerung behalten wird. Dies wird als *Picture Superiority Effect* bezeichnet.¹⁶ In der Analyse von Bild und Text kann eine erste Interpretation der innerbildlichen Mittel und/oder der äußeren, örtlichen Zugangsbedingungen miteinfließen.

Dementsprechend besteht der dritte Schritt der inhaltlichen Identifikation in der Untersuchung der Relation zwischen Bild und Schrift auf Basis der zuvor analysierten bildlichen und schriftlichen Elemente. In diesem Schritt kann ebenfalls ein Resümee bezüglich einer möglichen Standortbezogenheit des Bildes gezogen werden. Ist die Botschaft des Bildes abhängig vom Ort seiner Platzierung? Welchen Einfluss übte der Ort und die äußeren Zugangsbedingungen, auf die Gestaltung des Mediums aus und wie werden die Betrachtenden in die Rezeption eingebunden?

Die bildlichen Elemente

Die inhaltliche Bestimmung und damit eine erste Interpretation der bildlichen Elemente eines Mediums umfasst die Symbol-, Typen- und Tendenzebene, die im Folgenden noch näher vorgestellt werden.¹⁷ Zudem kann in diesem Schritt, der rezeptionsästhetischen Methode nach Kemp folgend, untersucht werden, ob und inwieweit die innerbildlichen Merkmale des Mediums die Rezeption der Betrachtenden steuern. Die innerbildlichen Rezeptionsvorgaben des Mediums können auf einer oder mehrerer dieser drei Ebenen liegen.

Auf der Symbolebene werden Zeichen, Farben, Figurenkompositionen oder auch Gesten auf ihre tradierte und/oder sozialisierte Symbolik und Stereotypen hin entschlüsselt.

Die Muschel auf dem T-Shirt lässt sich als das Logo von Royal Dutch Shell, eines der weltweit größten Mineralöl- und Erdgas-Unternehmen, identifizieren. Das Logo wird in Kombination mit zwei gekreuzten Knochen abgebildet und könnte somit auf das Gefahrensymbol für »giftig« anspielen, das aus einem Totenkopf und zwei gekreuzten Knochen besteht. Das Unternehmen wird dadurch als giftig und gefährlich beschrieben. Dies kann ein Verweis auf die zwei großen Skandale sein, in die Shell in den 1990er-Jahren verwickelt war. Dem Unterneh-

16 Vgl. Lessinger und Holtz-Bacha, »Nicht von gestern«, S. 126.

17 Es wird sich in diesem Untersuchungsschritt an die zweite Stufe der visuellen Inhaltsanalyse von Geise und Rössler angelehnt. Vgl. Geise und Rössler, »Visuelle Inhaltsanalyse«, S. 351; 354-356.

men wird in diesen Zusammenhängen massive Umweltverschmutzung vorgeworfen.¹⁸ Des Weiteren kann das Symbol auf dem Dokument in der Hand der Person als das Logo der UNO (United Nations Organization) gedeutet werden. Die Nummer Drei auf der Weltkugel lässt sich als ein Verweis auf die sehr kritisch zu betrachtende Bezeichnung »Länder der Dritten Welt« oder auf den ähnlich konnotierten Begriff »Entwicklungsländer« lesen. Kritische Stimmen bemängeln, dass beiden Begriffen die Konstruktion eines Standards zugrunde liegt, nach dem die Industriestaaten das zu erreichende Maß darstellen – dieser »Status« wird jedoch lediglich auf Basis der wirtschaftlichen Kraft eines Landes berechnet.¹⁹ Der Kreis aus gelben Sternen über dem Kopf der männlich* gelesenen Person stellt einen Heiligenschein dar, bestehend aus dem Logo der Europäischen Union.

Die Person befindet sich auf einem Floß, das jedoch viel zu klein zu sein scheint. Die Größe der Figur könnte auch für die Menge an Menschen stehen, die das Floß transportieren soll. Die Person steht darüber hinaus vor einem Stacheldrahtzaun. Der Zaun symbolisiert eine (räumliche) Grenze, die die Person mit dem Floß überschreiten möchte, aber nicht kann. Die Geste der Figur, die den Betrachtenden ein Dokument entgegenhält, kann mit dem Akt des Sich-Ausweisens, des seine Identität-Bezeugens, assoziiert werden. Dadurch werden die Betrachtenden als direktes Gegenüber der Figur angesprochen. Der Pass weist die Person als aus der »Dritten Welt« stammend und somit als »nicht-europäisch« aus. Aufgrund der fehlenden Schuhe wird die Person als weniger wohlhabend dargestellt. Dass es sich bei der Person um eine*n Geflüchtete*n handeln könnte, wird durch die Kombination des Floßes (als Metapher für untüchtige Boote) und dem Meer suggeriert, auf dem Flüchtende den Versuch unternehmen, nach Europa einzureisen.

Auf der Typenebene wird das Bild nach tradierten oder sozialisierten Bildtypen eingeordnet.

»St. Cargo« kann als eine christliche Heiligendarstellung identifiziert werden. Heilige dienen als Fürsprecher*innen und Vorbilder, die zur Nachahmung ermutigen sollen. Sie werden auch als Schutzpatron*innen für einen bestimmten Ort, Beruf oder Zeit gerufen und meistens mit ihren Attributen in den Händen abgebildet.²⁰ Die Darstellung der Person auf dem Plakat wirkt sehr undynamisch und dadurch fast statuenhaft. Darüber hinaus hält sie in beiden Händen Gegenstände, ihre Attribute, welche an den Bildtypus der christlichen Schutz-

18 Die zwei großen Skandale waren die von Shell gewollte Versenkung der Ölplattform *Brent Spar* in der Nordsee sowie Shells massive Umweltverschmutzung in Nigeria. Vgl. auch Karsen Smid, »Multis, Macht und Moral: Die Verantwortung der Ölindustrie«, In *Brent Spar und die Folgen: Zehn Jahre danach*, hg. von Greenpeace e.V. (Hamburg: Greenpeace, 2005), S. 7.

19 Vgl. Gerd Schneider und Christiane Toyka-Seid, »Dritte Welt«, In *Das junge Politik-Lexikon*, (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2020) <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/160999/dritte-welt/> [zuletzt aufgerufen: 24.06.20].

20 Vgl. Hoppe »St. Nimmerlein«, S. 138.

patron*innen erinnern. Der Heiligenschein über dem Kopf der Person markiert sie als heilig, wodurch diese Interpretation gestützt wird.

*Auf horizontaler Ebene wird darüber hinaus eine Trennung zwischen dem »Eigenen« und dem »Fremden« artikuliert, die, wie Waldemar Czachur und Steffen Pappert herausstellen, vor allem in populistischen bildlichen Darstellungen Verwendung findet.²¹ Die Person auf dem Floß wird durch den Zaun von uns, den Rezipient*innen, abgegrenzt und als nicht »dazugehörig« markiert. Die Betrachtenden werden zudem auf eine höhere hierarchische Stufe gestellt, da es an ihnen liegt, die Identität der Person zu bestätigen.*

*Das überlebensgroße Format und das dadurch nötige Aufschauen der Betrachtenden zu der Figur auf dem Plakat, sofern diese direkt davorstehen, scheint diese Hierarchie jedoch geradewegs umzukehren. Die Adressat*innen werden räumlich der Figur untergeordnet, was eine niedrigere hierarchische Stellung symbolisieren könnte und den Bildtypus der Heiligendarstellung bekräftigt.*

Auf der Tendenzebene werden die wertenden Kategorien des Bildes identifiziert und die Tendenz des Bildes ermittelt. Das bedeutet, dass untersucht wird, welche Position zu den aufgezeigten Themen im Bild eingenommen wird.

*Auf der Tendenzebene lässt sich zusammenfassend feststellen, dass auf dem Paste-Up Missstände aufgezeigt und diese überspitzt dargestellt werden. Gleichzeitig werden diese Probleme in einen Zusammenhang mit Schutzheiligen gebracht, wodurch ein ironischer Unterton entsteht. Sollen Heilige traditionell die Menschen vor Leid schützen, wird auf dem Paste-Up »St. Cargo« die Figur als Schutzpatron*in für jene Missstände dargestellt.*

Die schriftlichen Elemente

Die schriftlichen Elemente des zu untersuchenden Mediums werden auf Grundlage ihrer formalen Eigenschaften, wie Farbe, Schriftart oder Größe bezüglich ihres symbolischen Charakters untersucht. Ebenso ist die Auswahl der verwendeten Sprache(n) an dieser Stelle hinsichtlich ihres Gebrauchs zu analysieren. Sofern dies als erforderlich erachtet wird, kann darüber hinaus der Inhalt des Textes näher erläutert werden. Bezüglich Sprachwahl, Ausdrucksform oder auch Schriftart ist es wichtig den Ort, an dem das Medium platziert wurde, miteinzubeziehen. Denn der Ort beziehungsweise die äußeren Zugangsbedingungen des Werks können, wie Kemp ausführt, Einfluss auf diese formalen innerbildlichen Mittel genommen haben.

21 Vgl. Waldemar Czachur und Steffen Pappert, »Visueller Populismus: Eine Analyse multimodaler Praktiken anhand von Wahlplakaten aus Deutschland und Polen«, In *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 95 (2019), hg. von Constanze Spieß und David Römer (Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2019), S. 112.

Der Schriftzug »St. Cargo« wurde in der Schriftart Textura formatiert. Die Textura entstand im Hochmittelalter und wurde zur gängigen Schriftart für liturgische Handschriften und Bücher der Gotik.²² Sie ist aufgrund ihrer kalligrafischen Ausformungen aus der Ferne nicht leicht zu lesen und aus diesem Grund für die Verwendung auf Plakaten ungeeignet. Die Bedeutung der Schriftart Textura für das Paste-Up »St. Cargo« liegt damit weniger in ihrer Lesbarkeit, sondern vielmehr in ihrer Verweiskraft auf den Zeitraum des Mittelalters, worauf somit bewusst ein Fokus gelegt wird. Die Abkürzung »St.« steht für die englische Bezeichnung »Saint« sowie für das deutsche Wort »Sankt« und ist in beiden Sprachen eine Bezeichnung, die dem Namen vorangestellt wird, um Personen oder Orte als heilig zu kennzeichnen. Der Name ist in diesem Fall das Wort »Cargo«. Cargo ist die englische Bezeichnung für Frachtgut, das gegen Entgelt transportiert wird. Das Frachtgut wird demnach als heilig markiert. Die Entscheidung für die englische Bezeichnung »Cargo« könnte auf dem Ziel einer höheren Reichweite des Paste-Ups basiert haben, da dieses in mehreren Ländern angebracht worden ist. Aufgrund der Tatsache, dass Englisch eine der weitverbreitetsten Sprachen darstellt, kann die schriftliche Botschaft von »St. Cargo« von mehr Betrachtenden verstanden werden.

Die Relation von Bild, Schrift und Raum

Die Ergebnisse der zuvor getrennt voneinander untersuchten bildlichen und schriftlichen Elemente werden nun bezüglich ihrer Wirkungsweise ausgewertet. Die Auswertung berücksichtigt dabei die Fragestellungen, welche Funktion die bildlichen und textlichen Elemente erfüllen und ob beide Elemente zwingend erforderlich sind, um die intendierte Botschaft des Mediums zu kommunizieren. Auch die Wahl des Ortes kann in diesem Schritt näher betrachtet werden. Welchen Einfluss hat die Platzierung des Plakats auf dessen Botschaft. Ist eine inhaltliche und/oder formale Standortbezogenheit des Werks festzustellen?

*Allein in Anbetracht der bildlichen Elemente bietet sich die Möglichkeit, die Abbildung der Person in Verbindung mit Heiligendarstellungen zu setzen. Auch ist es möglich, die Person als jemanden zu identifizieren, der*die nach Europa einreisen möchte. Doch wird an dieser Stelle die genaue Aussage nicht deutlich, die den Betrachtenden damit kommuniziert werden soll. Denn das Thema Migration umfasst eine Bandbreite an Punkten, die dadurch angesprochen werden könnten. Auch die genaue Kommunikation bezüglich des Shell-Logos bleibt mehrdeutig. Lediglich anhand des Reisepasses, der eine Anspielung auf die kritisch zu betrachtende Bezeichnung »Länder der Dritten Welt« herstellt, konnte eine Verbindung zum Thema Wirtschaft gezogen werden. So bleibt das Bild ohne den Text in seiner Aussage sehr vielschichtig. Durch die beiden Worte »St. Cargo« werden die im Bild angesprochenen Themen kanalisiert, wodurch dieses für die Betrachtenden schneller und leichter zu entschlüsseln ist.*

22 Für nähere Informationen zur Entstehung und Entwicklung von Schrift empfiehlt sich ein Besuch im Museum für Kommunikation Frankfurt.

In Verbindung mit dem Schriftzug »St. Cargo« wird der Mensch demnach als Frachtgut dargestellt und zur Ware reduziert. Durch die Person auf dem Floß könnte damit auf das Milliardengeschäft der Schleuserbanden aufmerksam gemacht werden, die für den maximalen Profit Menschen auf kaum seetüchtigen Booten über den Mittelmeerraum nach Europa bringen. Die Schriftart und die Bezeichnung »St.« unterstützen zusätzlich die Interpretation, dass dem Darstellungstypus von mittelalterlichen Heiligendarstellungen gefolgt wird.

*Das Paste-Up »St. Cargo« benötigt somit, um seine intendierte Botschaft an vorbeilaufende Passant*innen schnell und einfach übermitteln zu können, die textlichen Elemente, die dem Bild seine Mehrdeutigkeit nehmen und die Kommunikation mit den Betrachtenden konkretisieren. Das Paste-Up wurde im Öffentlichen Raum von Hauptstädten verschiedener europäischer und nicht-europäischer Länder angebracht. Die grelle Farbigkeit des Plakats soll die Aufmerksamkeit von vorbeieilenden Passant*innen auf die Darstellung lenken. Doch ist das Plakat nicht auf eine Rezeption aus weiter Entfernung ausgerichtet. Die Gestaltung besticht durch Detailreichtum und Einzelheiten, die nicht aus der Ferne erkannt werden können. Auch die Schrift ist eher für eine Rezeption aus nächster Nähe angelegt worden. So spielt das Medium mit bekannten Logos und Stereotypen, sodass die einzelnen Elemente von den Betrachtenden schnell erfasst und verstanden werden können. Die schiere Anzahl an Details und die zunächst konträre Verschränkung mit mittelalterlichen Heiligendarstellungen verleihen dem Paste-Up eine Komplexität, die eine längere Rezeptionszeit der Betrachtenden beansprucht. Diese direkte Konfrontation und die notwendige Auseinandersetzung der Betrachtenden mit dem Medium werden ebenfalls durch die inneren Rezeptionsvorgaben, vermittelt über die Figur, gestärkt: Sie scheint eine betrachtende Person durch die Geste des sich Ausweisens sowie durch den Blickkontakt direkt anzusprechen.*

Schritt 3: Die Erfassung der Bedeutungs- und Sinnkonstruktion

Die letzte Stufe bildet schließlich, der visuellen Inhaltsanalyse von Geise und Rössler folgend, die Erfassung der Bedeutungs- und Sinnkonstruktion. In diesem Teil soll nun der vollständige Gehalt des zu untersuchenden Mediums erfasst werden. Das Bild wird dafür in einen größeren Kontext gesetzt. Dafür können weitere Hintergrundinformationen in die Interpretation aufgenommen werden, wie beispielsweise Informationen zu den Künstler*innen, der Auflage des Mediums oder der Herstellungstechnik. Auch politische Verhältnisse oder soziokulturelle Hintergründe zu den Orten der Platzierungen können an dieser Stelle verarbeitet und mit den Ergebnissen aus den vorherigen Untersuchungsschritten in Zusammenhang gebracht werden. Welche Richtung im letzten Untersuchungsschritt eingeschlagen wird, ist von der interpretierenden Person und ihrem Vorwissen abhängig.

*Die Person auf dem Paste-Up wird als Schutzpatron*in dargestellt. Sie dient jedoch nicht als Schutzheilige*r einer beruflichen Gruppe oder einer Region, sondern zeigt die Missstände und Probleme, die im Zusammenhang mit Menschenhandel in einer global vernetzten Welt gegen-*

wärtig vorhanden sind, auf. »St. Cargo« stellt eine*n von insgesamt zehn Schutzheiligen der Serie »St. Nimmerlein« des Berliner Künstler*innen Duos »Various & Gould« dar, die zwischen 2009 und 2011 entstand.²³ Sie wurde ursprünglich für Ausstellungen im Innenraum konzipiert und anschließend als Paste-Up in den urbanen Raum erweitert. Darüber hinaus wurde sie für eine Performance des Künstler*innen-Duos im Jahr 2013 verwendet und auf Schilder geklebt, die in einer Art Prozession durch Berlin getragen wurden. Sankt Nimmerlein ist ein erfundener Heiligenname. Er wird heutzutage umgangssprachlich benutzt und beschreibt ein Ereignis, das niemals erfolgen wird. Diese Redensart hat ihren Ursprung im Mittelalter. Der Titel der Serie verweist somit darauf, dass die Missstände, welche die Heiligen in der Serie »St. Nimmerlein« aufzeigen, niemals aufgehoben werden. Der Schutz der Heiligen ist somit nur Schein. Damit werden Hoffnung und Glaube an eine bessere Zukunft, für die das Bild von Heiligen traditionell steht, in ihr Gegenteil verwandelt. Die Heiligen in der Serie »St. Nimmerlein« stehen für eine Anti-Utopie, für eine Zukunft ohne Besserung.²⁴ Durch die Anbringung der Paste-Ups im Öffentlichen Raum werden die Passant*innen mit diesen Problemen unvermittelt konfrontiert. So fungieren die Plakate als Interventionen. »St. Cargo« bringt die Menschen nicht nur dazu, sich mit diesen Themen auseinanderzusetzen, die Betrachtenden werden darüber hinausgehend von dem*der Heiligen durch die Situation der »Ausweiskontrolle« direkt angesprochen und in eine entscheidungs- und handlungsfähige Position gestellt. Um eine Situation zu ändern, so könnte demnach die intendierte Botschaft lauten, sollte nicht weggesehen und die Aufgabe anderen überlassen werden. Es bedarf dem Einsatz von uns allen.

Zusammenfassung

Kommerzielle oder politische Plakate im Öffentlichen Raum werden in der Regel in Serie produziert. Bei Paste-Ups als Street-Art – oder generell bei künstlerischen Arbeiten – ist dies kein Muss. Doch kann vor allem bei solchen Arbeiten der Ort der Platzierung für das Verständnis der Arbeit entscheidend sein. Aus diesem Grund wurden in der vorgestellten dreistufigen Methode auch der Rezeptionskontext (die örtlichen Gegebenheiten) sowie die innerbildlichen Mittel, welche die Rezeption des Publikums steuern, miteinbezogen. Die hier vorgestellte Methode kann somit auf bildliche oder schriftliche Inhalte von Plakaten sowie auf die Kombination beider Elemente angewandt werden und bietet der interpretierenden Person eine mögliche systematische Herangehensweise an das Medium an. Je nach Gestaltung des Plakats können die verschiedenen Untersuchungsschritte angepasst werden. Der Aufbau einer Interpretation kann somit abhängig vom Untersuchungsgegenstand unterschiedlich ausfallen. Auch stellt die Methode kein Werkzeug dar, das bei

23 Vgl. Hoppe, »St. Nimmerlein«, S. 138.

24 Vgl. ebd.

jedem*r Interpretierenden zum selben Ergebnis führt. Vor allem der dritte Schritt, die Erfassung der Bedeutungs- und Sinnkonstruktion, ist stark vom unterschiedlichen Vorwissen der jeweiligen interpretierenden Person abhängig. Auch die Entscheidung, welche Informationen in der intersubjektiven Beschreibung zu den manifesten Inhalten zählen, ist eine subjektive Einschätzung, für die es kein Regelwerk gibt. Die interpretierende Person sollte sich daher stetig selbst kritisch hinterfragen, welches Wissen für den jeweiligen Adressat*innenkreis vorausgesetzt werden darf.

Literatur

- Brassat, Wolfgang und Hubertus Kohle. *Methoden-Reader Kunstgeschichte: Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*. Köln: Deubner Verlag für Kunst, 2003.
- Czachur, Waldemar und Steffen Pappert. »Visueller Populismus: Eine Analyse multimodaler Praktiken anhand von Wahlplakaten aus Deutschland und Polen.« *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 95 (2019): herausgegeben von Constanze Spieß und David Römer, S. 103-127. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2019.
- Geise, Stephanie und Patrick Rössler. »Visuelle Inhaltsanalyse: ein Vorschlag zur theoretischen Dimensionierung der Erfassung von Bildinhalten.« *Medien & Kommunikationswissenschaft* 60, Nr. 3 (2012): S. 341-361.
- Hoppe, Ilaria. »St. Nimmerlein: Die Dystopie moderner Heiliger.« In *Permanently Improvised: 15 Years of Urban Print Collage*, herausgegeben von Various & Gould, S. 130-147. Berlin: Seltmann + Söhne, 2019.
- Kemp, Wolfgang. »Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz.« In *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, herausgegeben von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke, S. 247-265. Berlin: Reimer Verlag, 2008.
- Lessinger, Eva-Maria und Christina Holtz-Bacha. »Nicht von gestern: Die Parteienplakate im Bundestagswahlkampf 2017.« In *(Massen-)Medien im Wahlkampf. Die Bundestagswahl 2017*, herausgegeben von Christina Holtz-Bacha, S. 125-164. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Schneider, Gerd und Christiane Toyka-Seid. »Dritte Welt.« *Das junge Politik-Lexikon*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2020. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/160999/dritte-welt/> [zuletzt aufgerufen: 17.03.2022].
- Smid, Karsten. »Multis, Macht und Moral: Die Verantwortung der Ölindustrie.« In *Brent Spar und die Folgen: Zehn Jahre danach*, herausgegeben von Greenpeace e.V., S. 6-9. Hamburg: Greenpeace, 2005.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: »St. Cargo« (Various & Gould).« Various & Gould. Siebdruck auf Affichenpapier, 271,5 x 57,5 cm, Berlin. https://www.streetartbln.com/wp-content/uploads/2016/11/Various_and_Gould_Santa_Cargo_street_art_berlin_street_art_berlin-768x1482.jpg [zuletzt aufgerufen: 17.03.2022].

Abbildung 2: »Schematische Vorgehensweise der intersubjektiven Beschreibung des Mediums und seines Anbringungsortes.« Justine Krämer, 2021.

Abbildung 3: »Schematische Vorgehensweise der inhaltlichen Identifikation von Bild und Schrift.« Justine Krämer, 2021.

Eine Litfaßsäule im Frankfurter Bahnhofsviertel

Der Spaziergang als bildanalytische Decodierungsmethode

Lea-Sophie Müller-Praefcke



Abbildung 1: »Elbestraße, Frankfurt,
03.02.2021«

In diesem Essay wird sich der Blick des Flâneurs¹ auf einem Spaziergang durch das Bahnhofsviertel in Frankfurt methodisch angeeignet und auf eine Litfaßsäule gerichtet. Die vielen sich überlagernden Ebenen bildlicher Kommunikation im Öffentlichen Raum werden über

1 Die Figur des Flâneurs ist explizit männlich*, weiß, ökonomisch privilegiert. Dies ergibt sich aus historisch gewachsenen gesellschaftlichen Strukturen, aufgrund derer Spazierengehen als Müßiggang ebendieser Personengruppe vorbehalten ist. Vgl. z.B. *Flexen. Flâneusen* schreiben Städte*, hg. von Özlem Özgül Dündar et al. (Berlin: Verbrecher Verlag, 2019).

eine Bewegung der kritischen Reflexion eigener Positionen und sich daraus ergebender Perspektiven decodiert.

Es ist zwölf Uhr mittags und es regnet – mal wieder. 329 Tage ist es her, seitdem die Weltgesundheitsorganisation den Ausbruch des Coronavirus SARS-CoV-2 als Pandemie eingestuft hat. Seitdem befinden wir uns im Teil-, light- oder auch nicht-Lockdown. Heute, am Mittwoch, 3. Februar 2021, gilt der Lockdown light und dies seit 93 Tagen. Ich laufe durch das Frankfurter Bahnhofsviertel. Meinen einstündigen, täglichen Spaziergang, zu welchem ich mich seit Beginn der Pandemie verpflichte, um wenigstens einmal am Tag frische Luft zu schnappen, bringe ich heute hier – im Bahnhofsviertel. Ich weiß, ein ungewöhnlicher Ort für einen doch möglichst entspannten und erholsamen Spaziergang und frisch ist die Luft auch nicht. Es ist still hier. Ganz ungewöhnlich für das sonst doch sehr laute, quirlige Viertel mitten in der Innenstadt Frankfurts. Lediglich vereinzelte Imbisse haben noch offen, um ihr Essen *to go* anzubieten. Ich laufe die Kaiserstraße entlang, vorbei an vermeintlich drogenabhängigen Menschen, die sich gerade in der Öffentlichkeit einen Schuss setzen. Die Anzahl der Drogenkonsument*innen auf den Straßen im Bahnhofsviertel hat sich seit Beginn der Pandemie verdoppelt.² Die Bordelle haben geschlossen. In Frankfurt am Main sind nach Angaben der Stadtverwaltung knapp 3.000 Sexarbeiter*innen gemeldet. Es gibt 18 Bordelle; die meisten davon im Bahnhofsviertel – es ist das zentrale Rotlichtviertel der Stadt. Doch nun herrscht Prostitutionsverbot: Corona-Rotlicht im Standby. Für die betroffenen Sexarbeiter*innen hat dies dramatische Auswirkungen: Viele wurden obdachlos oder wohnen in den Prostitutionsstätten.³ Einige sind gezwungen, ihre Dienste illegal anzubieten. Durch ihre Arbeit in der Illegalität sind Sexarbeiter*innen schlechter vor Gewalt oder einer Ansteckung mit dem neuartigen Coronavirus geschützt; sie sind nun auf sich selbst gestellt. Ich sehe einzelne von ihnen an der Straße stehen und auf Freier warten. Ich biege nach links ab, in die Elbestraße. Hier finden sich die meisten Laufhäuser in Frankfurt. Doch heute scheint auch diese Straße wie ausgestorben zu sein. Es ist leise. Lediglich die dicken Regentropfen, welche auf den schwarzen Asphalt fallen, scheinen wie ein Versuch, die fehlende Geräuschkulisse des Viertels zu kompensieren. Meine Socken sind nass.

2 Vgl. Sophia Lothar, »Corona: Drastische Auswirkungen im Bahnhofsviertel – Polizei zieht Bilanz«, In *Frankfurter Neue Presse*, 06.11.2020, <https://www.fnp.de/frankfurt/corona-in-frankfurt-drastische-auswirkungen-im-bahnhofsviertel-polizei-zieht-bilanz-zr-90093185.html> [zuletzt aufgerufen: 20.03.22].

3 Vgl. Stefan Simon, »Prostitution im Bahnhofsviertel: Das Geschäft läuft weiter«, In *Frankfurter Neue Presse*, 06.09.2020, <https://www.fr.de/frankfurt/prostitution-in-frankfurt-das-geschaeft-im-bahnhofsviertel-laeuft-weiter-90037385.html> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

Ich bediene mich der Kunst des Spazierengehens und immer wieder auch des Flanierens. Die klassische Figur des Flâneurs erlebt eine Stadt, indem sie sie ziellos, entdeckungsfreudig und beobachtend durchwandert. Das unbeschwertere Gehen und Umherblicken ist historisch dabei einer bestimmten Personengruppe vorbehalten, nämlich der des *weißen*, gutsituierten Mannes*. Diese Betrachtungsperspektive prägt die vorbeiziehende Umgebung. Während sich dem Flâneur im Vorbeigehen Räume und Orte eröffnen, bleiben dieselben anderen Personengruppen verschlossen. Es ergeben sich beispielsweise Grenzen beim Flanieren in urbanen Räumen für Frauen*, Menschen mit körperlichen oder geistigen Einschränkungen, People of Colour oder trans* Personen. Doch auch ich gehe hier spazieren, obwohl ich nicht dem stereotypischen Bild des männlichen* Flâneurs gleiche.⁴ Als ich gerade die Kapuze meiner Regenjacke aufziehen möchte, fällt mein Blick nach rechts und bleibt an einem Motiv hängen. Ich bleibe stehen und betrachte es genau. Vor mir ein Ausschnitt, ein kleiner Ausschnitt aus diesem Mikrokosmos Frankfurt, Bahnhofsviertel, Elbestraße (Abbildung 1). Im Zentrum: eine Litfaßsäule. Warum sie mir wohl gerade ins Auge sticht? Sonst summt das Viertel voller Menschen, sodass ich die nicht-menschliche Umgebung völlig ausblende. Doch heute ist es anders, ich nehme sie wahr. Ein nackter Oberkörper sticht mir ins Auge, dessen Abbild hier auf die Litfaßsäule plakatiert ist. Der Hintergrund des Plakats ist grün. Details sind schlecht zu erkennen, dafür bin ich zu weit weg. Mein Blick folgt einem roten Leuchtschriftzug, der links von der Litfaßsäule beginnt, dann hinter dieser vorbeiläuft und anschließend rechts von der Litfaßsäule endet. Zu lesen ist lediglich »LO« zur Linken der Säule und »HAUS« zur Rechten. Unter der Schrift sind Schaufenster zu erkennen. Diese sind jedoch verdunkelt und verbergen das Innere des Gebäudes – hineinsehen kann ich nicht. Fenster dienen dazu, der Person drinnen den Blick nach draußen zu ermöglichen; Schaufenster gewähren den Vorbeigehenden einen Einblick ins Innere. Doch diese Schaufenster hier vor meinen Augen verbieten mir meinen neugierigen Blick. Vorhänge schützen das Inne-

4 In der Tätigkeit des Gehens greifen für mich (entspanntes) Spazieren und (kritisches) Flanieren oft ineinander und sind nicht klar voneinander abzugrenzen. Franziska Koohestani sieht jedoch eine klare Unterscheidung zwischen der Tätigkeit einer Flaneuse und einer Spaziergängerin: „Spazieren geht man, um den Kopf frei zu kriegen – flanieren, um ihn voll zu kriegen. Spazieren ist Weltflucht – flanieren ist Konfrontation. Bei einem Spaziergang freue ich mich über Blümchen und Schmetterlinge am Wegesrand. Wenn ich flaniere, beäuge ich kritisch, wie sich die Menschen um mich herum verhalten. Ich lausche Gesprächen und sinniere über das Leben der Anderen. Wenn ich flaniere, beurteile ich das Stadtgeschehen, die Gebäude, Baustellen und öffentlichen Plätze. Für wen sind sie da und für wen nicht? Beim Flanieren ist also der Weg das Ziel und der Grund des Flanierens liegt im Flanieren selbst.“ Franziska Koohestani, »Frauen erobert Euch die Stadt zurück«, In *jetzt.de* 21.06.2019, <https://www.jetzt.de/gender/flanieren-ist-mehr-als-spazieren> [zuletzt aufgerufen: 24.05.22].

re vor dem Außen und eiserne Fenstergitter scheinen die Vorhänge zu bestätigen: Hier nicht. Mein Blick fällt auf eine helle Fassade im Hintergrund, verziert mit vielen Elementen, und wandert weiter von Fenster zu Fenster hinunter, bis er erneut auf die Litfaßsäule fällt. Erst jetzt nehme ich das Auto wahr, welches vor der Litfaßsäule parkt: Es ist ein schwarzer Mercedes, der farblich dem schwarzen Asphalt gleicht, auf dem er steht. Er steht auf einer eingezeichneten Parklücke. Der Asphalt glänzt im Regen. Ich gehe ein paar Schritte auf die Kulisse zu, bleibe auf der Straße stehen, mache sie zu meinem Weg. Ist auch das ein Teil des Flanierens, ein Aneignen des städtischen Raumes? Städte sind vorrangig für Autos konzipiert, sodass die Fußgänger*innen dabei untergehen. Vor mir steht nun das Auto. Es ist komplett schwarz, sogar die Felgen. Lediglich ein dünner weißer oder grauer Streifen zieht sich quer von der Front bis zum Heck des Autos. Das Auto sieht von außen gepflegt und sauber aus. Ich kann durch die transparenten Scheiben der Vordertüren blicken und sehe das Weiß der Litfaßsäule. Zumindest vorne im Auto scheint niemand zu sitzen. Die hinteren Scheiben sind intransparent – wohl durch eine Tönung – und verbergen die Rückbank. Stattdessen sehe ich eine Person. Sie hat eine blaue Regenjacke an, die Kapuze über den Kopf gezogen. Regentropfen laufen über ihr Gesicht und ihre Jacke. In ihrer rechten Hand hält sie ein Handy, weiße Kopfhörer sind durch ein Kabel mit dem Handy verbunden. Das bin ich, gespiegelt in den Scheiben des Autos.

Die möblierte Stadtlandschaft, die ich hier beschreibe, ist mit speziellen subjektiven Bedeutungen und individuellen Vorstellungen behaftet. Sie setzt sich zusammen aus Einzelobjekten: einer Litfaßsäule, einem Auto, einer Straße, einem Fenster. Die Aussage, welche ich den Objekten entnehme, liegt keineswegs in den Objekten selbst. Vielmehr ist sie Ergebnis meiner Interpretation, mit der ich Dinge sehe und verstehen lerne.⁵ Aus den Einzelobjekten forme ich in meinem Kopf ein Gesamtbild – oder mein Kopf macht das ganz allein. Die Landschaft ist also eine Synthese aus vielen einzelnen Sequenzen; sie entsteht in meinem Kopf. Durch welche Linse betrachte ich meine Umgebung? Mein Blick ist durch meine Sozialisierung geprägt: Ich verstehe mich als weiblich* und werde auch so wahrgenommen, ich studiere Politikwissenschaften und Soziologie an der Goethe-Universität in Frankfurt, ich bin *weiß*. Ich bin in einem Dorf aufgewachsen, lebe nun jedoch seit vier Jahren in dieser großen Stadt – die Stadtlandschaft fühlt sich für mich immer noch fremd an. Was wohl anderen Menschen auffällt, wenn sie hier vorbeilaufen? Ich kann mich nicht in die geschaute Umwelt eines*r Anderen versetzen. Was nehmen sie wahr?

Aus der Nähe kann ich nun besser das Plakat, welches die Litfaßsäule ziert, erkennen. Es scheint ein Werbeplakat zu sein. Auffällig ist eine oberkörperfreie

5 Vgl. Lucius Burckhardt, *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft* (Kassel: Martin Schmitz Verlag, 2015 [2006]), S. 21.

Person, sie sitzt in einem dunklen thronartigen Sessel, mit goldenen Bögen als Krönung der Rückenlehne. Die abgebildete Person wird von mir als männlich* gelesen. Glatte, schulterlange, blonde Haare hängen vom Seitenscheitel herab. Die Arme liegen auf den Lehnen, die Beine sind lässig übereinander geschlagen. Der Hintergrund ist grün, denn der Sessel steht scheinbar mitten im Wald, Bäume und Pflanzen umgeben die Person – und Mischwesen: anthropomorphe Tiergestalten. Mir sticht das Wort »SCHOCK« ins Auge, es steht in Großbuchstaben oberhalb des Sessels. Der Text am unteren Bildrand ist nur unvollständig zu erkennen: »GREEN.DE/IGGYPOP«. Iggy Pop – der Name kommt mir bekannt vor. Ich hole mein Handy hervor, öffne meine Spotify-App und setze mir meine mittlerweile nassen Kopfhörer auf. Als ich den Namen eingebe, schaut mich genau das Gesicht von dem Plakat an. Ich erkenne die langen blonden Haare, den Gesichtsausdruck. Ich überfliege die Titel der Songs, welche in der Kategorie »Iggy Pop – beliebt« aufgelistet sind und klicke spontan auf den dritten:

I'm a real wild one, wild one, wild one, wild one
 Well, I'm just outta school, like I'm real, real cool
 Gotta dance like a fool, got the message that I gotta be a wild one
 Ooh, yeah, I'm a wild one⁶

Hinter mir hupt es. Ich stehe noch immer auf der Straße, ein Auto verlangt, dass ich Platz mache. Es ist sein Revier. Ich mache einen Satz zur Seite und betrete dann den Gehweg. Vielleicht bin ich doch nicht so *wild* wie eben beim Songhören gedacht. Ob der*die Fahrer*in wohl ein genaues Ziel hat? Auf jeden Fall ist es eine bequeme und geschützte Fortbewegungsmethode. Ob der*die Fahrer*in gerade »autoflaniert«? Wer im Auto losfährt, braucht sich des Zieles nicht gewiss zu sein – anders als zum Beispiel die Spazierfahrer*innen im Zug. Doch im Gegensatz zum*r Fußgänger*in ist das Auto auf die Zone zwischen zwei Bordsteinkanten und den weißen Linien beschränkt und die fahrende Person hat als Sicht immer eine Zwangsperspektive: nach vorne. Das Autofahren ist eine massive Einschränkung der Wahrnehmung. Von dieser kann ich mich als Fußgängerin lösen, ich bin frei. Dadurch kann ich nun den vollständigen Schriftzug lesen, welcher aus meiner ersten Perspektive die Litfaßsäule verbar: »LOVE HAUS«. Ich schaue mich um, erkenne die mich umgebende Stadtlandschaft. Ist sie schön? Was gibt mir der Spaziergang durch ein Viertel, welches als dreckig und verwahrlost beschrieben wird? Ein Spaziergang wird gerade dann als ästhetisch wahrgenommen, wenn man dabei verschiedene Dinge sieht⁷ – und das ist bei meinem definitiv der Fall. Das Urteil über die Schönheit eines Spaziergangs fußt meist auf Übereinstimmungen mit dem erwarteten Bild davon, wie die durchgangaene Landschaft aussehen

6 Liedtext von Iggy Pop: Real Wild Child (Wild One).

7 Vgl. Burckhardt, *Warum ist Landschaft schön?*, S. 306.

soll.⁸ Ich schließe meine Augen und stelle mir eine schöne Stadtlandschaft vor. Sie enthält Folgendes: einige hohe Häuser, viele Straßen für Fußgänger*innen und Straßenbahnen, ein Fluss, welcher die Stadt teilt und Grünflächen. Einige Ähnlichkeiten hat die Elbestraße mit diesem heraufbeschworenen Bild, doch sie erfüllt längst nicht alle meine Wünsche, um meiner perfekten Stadtlandschaft zu entsprechen.

Ich höre von rechts Schritte auf mich zukommen. Mein Blick folgt dem Geräusch und ich sehe eine ältere Person, in der Hand eine Hundeleine. Am Ende der Leine hängt ein Rauhaardackel. Ich mache ein paar Schritte zurück, überlasse dem Mann* mit Hund die Bühne. Letzterer lässt sich nicht dabei stören, an der Litfaßsäule eine Geruchsprobe zu nehmen und dann kurzerhand sein Hinterbein zu heben und an die Säule zu pinkeln. Als Hund und Mensch am Ende der Elbestraße schon fast nicht mehr zu sehen sind, komme ich wieder hinter dem Auto hervor und trete erneut ein in die Kulisse der Litfaßsäule. Ich umrunde die Litfaßsäule im Quadrat: *Drei Schritte nach vorne. Stehen. Nach rechts drehen. Drei Schritte nach vorne. Stehen. Nach rechts drehen. Drei Schritte nach vorne. Stehen.* Ich laufe, nein, fast schon tanze ich um das Objekt herum. Ich nehme es von allen Seiten wahr. Eine Säule inmitten einer Landschaft, der Stadtlandschaft Frankfurts, deren Erscheinung weniger im eigentlichen Raum als in den einzelnen Köpfen entschlüsselt wird. Ich schreibe den Objekten ihre Bedeutung und Aussage zu. Die Landschaft selbst ist ein Konstrukt, oder vielmehr ein Zeichensystem, welches ich zu verstehen versuche.⁹ Die Litfaßsäule ist rund und enthält eine große Fläche. Durch mein quadratisches Umgehen fühlt es sich jedoch so an, als würde ich vier verschiedene Seiten betrachten – vier Seiten mit jeweils einem anderen Hintergrund. Als mein Blick nach unten fällt, sehe ich den regennassen, mit Steinen besetzten Bürgersteig. Auf dem Boden befinden sich weiße Flecken, welche ich nicht zuordnen kann. Sind das am Boden klebende, über Jahre festgetretene Kaugummis? Bleibende Zeichen menschlichen Lebens in dieser Straße? Platt getretene, vom Regen zersetzte Zigarettenstummel schmücken den Boden. Sie sammeln sich in den Fugen der Pflastersteine, scheinen sich um den besten Platz zu streiten. Was der Regen wohl schon alles weggewischt, aufgelöst, zersetzt hat? Die Landschaft ist transitorisch, doch die Säule für sich scheint für die Ewigkeit errichtet. Sie steht fest, als wäre sie schon immer hier und würde auch in Zukunft noch bleiben.

Der Platz an der Säulenwand wiederum ist von Menschen umkämpft (Abbildung 2): Sticker kleben auf dem Plakat. Zu sehen sind vier untereinander hängende Zettel, welche auf den weißen Rand der Werbeplakate geklebt sind. Ein weiterer hängt vereinzelt mitten auf dem Plakat, ein anderer im weißen Rand unter dem

8 Vgl. ebd., S. 83.

9 Vgl. ebd., S. 20-33.



Abbildung 2: »Sticker, 03.02.2021«

Plakat, die eine Seite des Aufklebers löst sich schon von ihrem Untergrund. Auf den rot-weißen Stickern sind Textelemente zu sehen. In gedruckten Buchstaben steht in mehreren Sprachen darauf »Ich wünschte hier wäre« (Abbildung 3).

Ich wünschte hier wäre
I wish here was
Je souhaite qu'il y ait ici
 أتمنى لو كان هن
 امن آرزو دارم که اینجا می بود

Abbildung 3: »Aufschrift der Sticker auf der Litfaßsäule, 03.02.2021«

Daran schließt sich eine weiße Fläche an, auf welcher mit schwarzem Filzstift handschriftliche Ergänzungen hinzugefügt wurden. So steht auf den Stickern in der Reihenfolge von oben nach unten:

a safe space for homeless people
 sichere Schlafplätze für Wohnungslose
 a save sleeping place for ALL
 sichere Schlafplätze für Alle

Am unteren Rand der Sticker ist der Name einer Webseite abgedruckt: *ichwuenschtehierwaere.net*. Die Stadt Frankfurt bietet 248,3 Quadratkilometer Fläche zum Wohnen, Leben, Schlafen. Und doch hat nicht jede*r einen sicheren Schlafplatz. Dabei stehen laut Schätzungen des *Mieterbundes Hoechster Wohnen* allein in Frankfurt circa 8.000 bis 10.000 Wohnungen leer.¹⁰ Auf der einen Seite gibt es so viel ungenutzte Wohnfläche, auf der anderen Seite die Menschen ohne Wohnung oder ohne Zugang zu einem sicheren Schlafplatz. Vor allem in Großstädten wie Frankfurt ist die Lage prekär. Für viele Vermieter*innen ist es profitabler, die Wohnungen als Geschäftsräume zu vermieten oder über den Leerstand die Preise für Wohnraum auf dem Immobilienmarkt in die Höhe zu treiben. Privatwohnungen für einkommensschwache Mieter*innen werden rar. Menschen werden aus der Stadt herausgedrängt oder werden gar wohnungslos. Die Forderung nach sicheren Schlafplätzen für alle, wie sie Ausdruck findet auf der Litfaßsäule, richtet sich gegen diese Umstände. Die Litfaßsäule, die hier vor mir steht und als Ganzsäule einer kommerziellen Bekanntmachung dient, wird genutzt, um politische Wünsche und Ideen äußern zu können und diese an die Öffentlichkeit zu tragen. Die scheinbar unpolitische Säule wird politisiert.

Der erste Teil des Satzes auf dem Sticker ist vorgegeben. Darunter befindet sich eine weiße Fläche, auf welcher in Handschrift der Satz vollendet wurde. Auf dem Sticker findet eine Kommunikation zwischen dem vorgedruckten Part und dem vermutlich später ergänzten Part statt. »Ich wünschte hier wäre« ist in fünf verschiedenen Sprachen zu lesen. Ziel ist vermutlich, dass möglichst viele Menschen die Botschaft lesen können und in die politische Kommunikation inkludiert sind. Die Forderung nach »sichere[n] Schlafplätzen für alle« ist akut in Frankfurt, insbesondere hier im Bahnhofsviertel. Trotz der Existenz vorübergehender Unterkünfte, Notübernachtungsmöglichkeiten und Wohnheimen leben hier etwa 200 bis 300 Menschen auf der Straße.¹¹ Doch die Forderung nach »sichere[n] Schlafplätze[n] für alle« muss sich nicht nur auf Wohnungs- und Obdachlose beziehen. Sie schließt ebenfalls diejenigen mit ein, die zwar einen Schlafplatz haben, denen dieser aber keinen sicheren Raum bietet – und die Zahl bedürftiger Menschen ist

10 Vgl. Frankfurter Neue Presse, »Wegen tausenden Leerständen: Mieterbund schlägt Alarm«, 20.12.2019, <https://www.fnp.de/frankfurt/frankfurt-wohnung-schwer-bekommen-viele-mieten-stehen-leer-13356554.html> [zuletzt aufgerufen am 29.03.22].

11 Vgl. Caritas Frankfurt, »Wohnungslos oder von Wohnungslosigkeit bedroht«, <https://www.caritas-frankfurt.de/ich-suche-hilfe/obdach-und-wohnen/wohnungslos-oder-von-wohnungslosigkeit-bedroht/wohnungsnot> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

seit der Pandemie deutlich gewachsen.¹² Die politische Kommunikation steht in Zusammenhang mit der räumlichen Umgebung und mit der Zeit. Die Litfaßsäule trägt die Zeichen ihrer Umgebung und der gegenwärtigen Probleme in sich. So war das schon in der Vergangenheit: Die Litfaßsäule war in den unterschiedlichsten Zeiten immer auch Trägerin verschiedener politischer Botschaften. Während in der Weimarer Republik Streikankündigungen, Wahlplakate und die monatlichen UFA-Filmpremierer plakatiert wurden, dominierten im Nationalsozialismus Propaganda und Hetzaufrufe die Werbeflächen.¹³ Nach dem Krieg machten tausende Suchmeldungen die Litfaßsäulen zu Mahnmalen des Elends.¹⁴ Heute ist sie – von vielen gefühlt vergessen – hauptsächlich Plattform für kommerzielle Zwecke. Aber Nichts ist unpolitisch, schon gar nicht Werbeflächen im öffentlichen Raum. Auch auf meiner Litfaßsäule kann ich erkennen, dass die politische Ebene der Kommunikation stark mit der räumlichen Umgebung zusammenhängt. Die oberkörperfreie, von mir als männlich* gelesene Person auf dem Plakat scheint in besonderem Kontrast zu dem Ort zu stehen, vor welchem die Litfaßsäule positioniert ist: der Prostitutionsstätte »LOVE HAUS«. Sexarbeit ist ein Gewerbe, dem vorwiegend Frauen* nachgehen. Während die Arbeiter*innen überdurchschnittlich oft weiblich* sind, sind die Kund*innen überwiegend männlich*. Plakate, Lichtreklamen, Schaufenster – das Bahnhofsviertel in Frankfurt ist voller Darstellungen von freizügigen, aufreizenden von mir als weiblich* gelesenen Personen. Teilweise stehen die Arbeiter*innen an der Tür oder sitzen in Schaufenstern: Ziel ist es, Kund*innen anzulocken. Die Frauen* werden mit junger, straffer, faltenfreier Haut dargestellt. Die ältere, faltige Haut des Sängers Iggy Pop steht im Kontrast zu der Makellosigkeit all dieser Darstellungen. Der Schriftzug »SCHOCK« scheint auszusprechen, was viele Menschen denken mögen, wenn sie zum ersten Mal durch das Bahnhofsviertel ziehen. Da der Frankfurter Hauptbahnhof lediglich wenige Gehminuten von hier entfernt liegt, ist das Bahnhofsviertel oft der erste Eindruck von der Stadt Frankfurt und viele empfinden diesen als »schockierend«. Sexarbeiter*innen, Menschen, die in der Öffentlichkeit Drogen konsumieren sowie obdachlose Menschen werden stigmatisiert und passen für viele nicht zum antizipierten gepflegten Stadtbild der Bankenmetropole. »Soziale Probleme schön und gut, aber bitte nicht vor meinen Augen im Zentrum der Stadt.« Diese politische Dimension

12 Vgl. Anja Nehls, »Kälte und Corona: Obdachlos im Pandemie-Winter«, In *Deutschlandfunk*, 10.01.2021, <https://www.deutschlandfunk.de/kaelte-und-corona-obdachlos-im-pandemie-winter-100.html> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

13 Vgl. Andrea Westhoff, »Die Geburtsstunde der Litfaßsäule«, In *Deutschlandfunk*, 05.12.2019, https://www.deutschlandfunk.de/vor-165-jahren-die-geburtsstunde-der-litfassaeulen.871.de.html?dram:article_id=464933 [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

14 Vgl. ebd.

der Kommunikation der Litfaßsäule tritt erst in den Blick, wenn sie in Beziehung zu ihrer Umgebung gesetzt wird.

Als ich den Link, welcher unten auf dem Plakat steht, in mein Handy eingebe, bin ich überrascht: Das Plakat ist Teil einer Werbekampagne für nachhaltige Spülen der Firma *Schock* aus dem Bayerischen Wald.¹⁵ Ich würde gern einmal das Werbeplakat an der Litfaßsäule an einem anderen Ort in Frankfurt sehen. Wie wirkte wohl eben dieses Plakat in einem anderen Frankfurter Kontext? Im Europaviertel vor schicken Häusern, am Willy-Brandt-Platz vor dem Schauspielhaus oder zwischen den ganzen Türmen der Banken, ob sich da auch politische Sticker fänden? Und wenn ja, was würde wohl darauf stehen? Das Anbringen der Sticker lässt sich als Statement lesen: Die Kommerzialisierung und damit auch Privatisierung des öffentlichen Raums wird nicht ohne Widerspruch hingenommen. Die Sichtbarkeit des Plakats, für welche die Firma bestimmt Geld bezahlt hat, wird von vermutlich nicht-kommerziellen Stickern eingeschränkt. Über deren Platzierung kommen auch die politischen Äußerungen der Sticker an die Öffentlichkeit und werden sichtbar. Trotzdem wurden die Sticker hauptsächlich auf den weißen Rand geklebt und weniger auf das Motiv des Plakats selbst. Hoffte man dadurch auf weniger Repressionen? Was die Sticker vor Augen führen, ist, dass die Chance der politischen Einflussnahme durch die Kommunikationsmöglichkeiten im öffentlichen Raum nicht nur von Institutionen abhängig ist, es gibt andere Partizipationsmöglichkeiten.¹⁶

Ich hebe meine Hand und streiche über das Plakat, spüre den Untergrund des Werbeplakates. Meine Finger fahren bis an den Rand und ertasten Papier über Papier – es sind viele weitere Plakate, welche alle einmal zuoberst waren, Teil der öffentlichen Kommunikation waren. Bis sie eines Tages mit einem neuen überklebt wurden, bis dieses überklebt wurde, bis dieses überklebt wurde und so weiter – Plakatschichten wie Baumringe um eine Betonsäule. Eine Säule, so integriert in unser Stadtbild, dass ich sie meist gar nicht mehr bewusst wahrnehme. Seit wann diese Säule hier wohl schon steht? Was sie wohl schon alles getragen hat? Die Geschichte der Litfaßsäule geht bis ins Jahr 1855 zurück, als die erste Säule unweit des Alexanderplatzes in Berlin errichtet wurde.¹⁷ Der Informationsaustausch, welcher vorher an den verschiedensten Plätzen stattfand, konnte damit gesammelt

15 Vgl. Schock, »Sink Green«, In *Schock.de*, <https://www.schock.de/unternehmen/sinkgreen/lifestyle> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22.].

16 Vgl. Dirk Lange, »Politik im Alltag: Überlegungen zu Grundbegriffen der Politischen Bildungs- und Politischen Kulturforschung«, In *Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*, hg. von Andreas Klee (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010), S. 18.

17 Vgl. Volker Ilgen und Dirk Schindelbeck, *Am Anfang war die Litfaßsäule: Illustrierte deutsche Reklamegeschichte* (Darmstadt: Primus Verlag, 2006), S. 14-15.

und an einem Ort, der für alle zugänglich ist, passieren.¹⁸ Jedoch trug und trägt die Litfaßsäule nur offizielle und kommerzielle Bekanntmachungen und ist folglich ein Medium des Transfers ausschließlich gewerblicher (wie die Bewerbung von Produkten) und behördlicher (wie politische Neuigkeiten und Bekanntmachungen) Informationen.

Ein Verbot, welches noch im Jahr der Errichtung der ersten Litfaßsäule erlassen wurde, untersagte das Anbringen von Anschlägen an anderen Plätzen.¹⁹ Durch den vorgegebenen Ort der Anschläge wurde auch behördliche Zensur vereinfacht.²⁰ Die Informationsweitergabe über das Medium Litfaßsäule unterlag folglich dem repressiven Zugriff staatlicher Instanzen. Die Litfaßsäule steht für eine Kommodifizierung des Öffentlichen Raums in der Stadt. Zudem steht sie für eine Reorganisation der öffentlichen Kommunikation, eine Kommerzialisierung der Informationsweitergabe. Wer hat die finanziellen Mittel, seine Informationen und Werbung an die Öffentlichkeit zu bringen? Und zu welchen Informationen haben wir nun keinen Zugang mehr? Die Möglichkeit zur Artikulation und Verlautbarung der eigenen Aussagen ist ein Machtfaktor. Wer den Zugang zur Öffentlichkeit haben möchte, muss gewisse Grundvoraussetzungen besitzen, wie die wirtschaftliche Basis, also die entsprechenden Finanzen, aber auch soziales Kapital, wie das Fachpersonal oder Mobilisierungsfähigkeiten.²¹ Nicht erwerbsbezogene, zivilgesellschaftliche Akteur*innen verfügen meist nicht über die Ressourcen klassischer Verbände. Dies gleichen sie oft mit einer mobilisierbaren Anhänger*innenschaft aus. Durch diese kann eine Professionalisierung kleinerer, eigentlich nicht finanzkräftiger Gruppierungen entstehen.²² Anzeichen dafür sind in unserem Beispiel die vorgedruckten Sticker und der Verweis auf die Webseite. Die Litfaßsäule ist ein Möbelstück des Stadtraums. Die Kosten für die legale Anbringung der eigenen Informationen können und wollen sich vermutlich nicht alle leisten. Die Öffentlichkeit ist aber ein zugangsoffenes Kommunikationsforum. Die Stadt ist ein Ort des Politischen, denn die Räume sind nicht geschlossen und der urbane Raum ist nicht vollständig sozial kontrollierbar.²³

Ich befinde mich mitten in einem kommunikationstheoretischen Triplet²⁴: um mich herum der öffentliche Raum, in dem sich die Litfaßsäule befindet, in der Ver-

18 Vgl. Anne-Marie Holze, *Die Litfaßsäule in Deutschland: Bedeutung, Räumlichkeit und Konkurrenz zu anderen Medien* (München: GRIN Verlag, 2016).

19 Vgl. Ilgen und Schindelbeck, *Am Anfang war die Litfaßsäule*, S. 15.

20 Vgl. ebd., S. 15.

21 Vgl. Stefan Luft, »Politik und Kommunikation: Akteure, Wege, Trends«, In *Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*, S. 47.

22 Vgl. ebd., S. 60.

23 Vgl. Andreas Klee, »Graffiti als Medium des Politischen?!«, In ebd., S. 110.

24 Vgl. Janna Volland, »Wie politisch sind American Graffitis? Eine exemplarische Bestandsaufnahme«, In ebd., S. 92.

gangenheit der oder die Akteur*in, welche*r die Sticker geklebt hat, und nun ich, vor der Litfaßsäule, als Betrachterin, welche die Sticker in ihrem Kontext wahrnimmt. Der*Die stickerklebende Akteur*in widersetzt sich bewusst der öffentlichen Ordnung und den Besitz- sowie Machtverhältnissen innerhalb des urbanen Stadtraums.²⁵ Die Litfaßsäule steht für einen gemeinsamen Lebens- und Kommunikationsraum in der Stadt. Hier eignen sich Menschen den öffentlichen Raum an und teilen sich einer in der Zukunft liegenden, unbeschränkten Allgemeinheit mit. Ziel ist es, Aufmerksamkeit zu erregen. Die politische Aussage des Stickers ist nur wirksam, wenn ich die Mitteilung wahrnehme, sie verstehe, die Auffassung teile oder mich von ihr provoziert fühle.

Ich merke, wie mit der Zeit die Feuchtigkeit des Regens durch meine Regenjacke gedungen ist und sich nun die nasse Kälte von Kopf bis Fuß durch mich hindurchfrisst. Es ist Zeit nach Hause zu gehen. Ich überquere erneut die Straße, möchte meinen Bildausschnitt so verlassen, wie ich mich auch in ihn hineinbegeben habe. Kurz bevor ich mich endgültig verabschiede, schaue ich ihn mir noch einmal an, sehe den Ausschnitt vor meinen Augen: die beiden Hausfassaden, die Litfaßsäule, das Auto. Ich sehe die Segmente einzeln und anschließend in Beziehung zueinander, sehe die politische Kommunikation. Ich schließe meine Augen. Ich sehe, wie die Litfaßsäule hier errichtet wird, sehe, wie das »Schock«-Plakat an die Säule angebracht wird und anschließend von anonymen Akteur*innen mit politischen Stickern beklebt wird – in der Hoffnung, dass möglichst viele Menschen darauf aufmerksam werden. Ich sehe Menschen vorübergehen – achtlos, gleichgültig, sehe sie einen kurzen Blick darauf werfen oder sogar stehen bleiben und verweilen, so wie ich. Ich sehe Iggy Pop vor mir auf der Bühne stehen, voller Ekstase »I'm a real wild child« singen. Ich sehe ihn vor mir sitzen, auf einem Sessel neben Fantasietieren. Er kommuniziert mit seiner Umgebung. Er versucht, nachhaltige Spülen zu verkaufen. Ob sein Sessel im Wald wohl ein sicherer Schlafplatz ist? Ich öffne meine Augen, drehe mich um und gehe weiter, folge den Straßen einer Landschaft der Stadt Frankfurts.

Literatur

- Burckhardt, Lucius. *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*. Kassel: Martin Schmitz Verlag, 2015 [2006], 4. Auflage.
- Caritas Frankfurt. »Wohnungslos oder von Wohnungslosigkeit bedroht.« <https://www.caritas-frankfurt.de/ich-suche-hilfe/obdach-und-wohnen/wohnungslos-oder-von-wohnungslosigkeit-bedroht/wohnungsnot> [zuletzt aufgerufen: 21.02.2022].

25 Vgl. ebd., S. 94.

- Elkin, Lauren. »Interview mit Lauren Elkin.« In *Flexen: Flâneusen* schreiben Städte*, herausgegeben von Özlem Özgül Dündar, Mia Göhring, Ronya Othmann und Lea Sauer, S. 245-260. Berlin: Verbrecher Verlag, 2019.
- Frankfurter Neue Presse. »Wegen tausenden Leerständen: Mieterbund schlägt Alarm.« 20.12.2019. <https://www.fnp.de/frankfurt/frankfurt-wohnung-schwer-bekommen-viele-mieten-stehen-leer-13356554.html> [zuletzt aufgerufen: 21.02.2022].
- Holze, Anne-Marie. *Die Litfaßsäule in Deutschland: Bedeutung, Räumlichkeit und Konkurrenz zu anderen Medien*. München: GRIN Verlag, 2016.
- Ilgel, Volker und Dirk Schindelbeck. *Am Anfang war die Litfaßsäule: Illustrierte deutsche Reklamegeschichte*. Darmstadt: Primus Verlag, 2006.
- Klee, Andreas (Hg. v.). *Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.
- Koohestani, Franziska. »Frauen, erobert euch die Straßen zurück!« *jetzt.de*, 21.06.2019, <https://www.jetzt.de/gender/flanieren-ist-mehr-als-spazieren> [zuletzt aufgerufen: 01.06.2022].
- Lange, Dirk. »Politik im Alltag: Überlegungen zu Grundbegriffen der Politischen Bildungs- und Politischen Kulturforschung.« In *Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*, herausgegeben von Andreas Klee, S. 9-24. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.
- Lothar, Sophia. »Corona: Drastische Auswirkungen im Bahnhofsviertel – Polizei zieht Bilanz.« *Frankfurter Neue Presse*, 06.11.2020. <https://www.fnp.de/frankfurt/corona-in-frankfurt-drastische-auswirkungen-im-bahnhofsviertel-polizei-zieht-bilanz-zr-90093185.html> [zuletzt aufgerufen: 21.02.2022].
- Luft, Stefan. »Politik und Kommunikation: Akteure, Wege, Trends.« In *Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*, herausgegeben von Andreas Klee, S. 46-66. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.
- Nehls, Anja. »Kälte und Corona: Obdachlos im Pandemie-Winter.« *Deutschlandfunk*, 10.01.2021. <https://www.deutschlandfunk.de/kaelte-und-corona-obdachlos-im-pandemie-winter-100.html> [zuletzt aufgerufen: 21.02.2022].
- Schock. »Sink Green.« *Schock.de*. <https://www.schock.de/unternehmen/sinkgreen/lifestyle> [zuletzt aufgerufen: 21.02.2022].
- Simon, Stefan. »Prostitution im Bahnhofsviertel: Das Geschäft läuft weiter.« *Frankfurter Neue Presse*, 06.09.2020. <https://www.fr.de/frankfurt/prostitution-in-frankfurt-das-geschaef-im-bahnhofsviertel-laeuft-weiter-90037385.html> [zuletzt aufgerufen: 21.02.2022].
- Volland, Janna. »Wie politisch sind American Graffiti? Eine exemplarische Bestandsaufnahme.« In *Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*, herausgegeben von Andreas Klee, S. 91-108. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.

Westhoff, Andrea. »Die Geburtsstunde der Litfaßsäule.« *Deutschlandfunk*, 05.12.2019. https://www.deutschlandfunk.de/vor-165-jahren-die-geburtsstunde-der-litfassaeulen.871.de.html?dram:article_id=464933 [zuletzt aufgerufen: 21.02.2022].

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: »Elbestraße, Frankfurt, 03.02.2021.« Lea-Sophie Müller-Praefcke, 2021.

Abbildung 2: »Sticker, 03.02.2021.« Lea-Sophie Müller-Praefcke, 2021.

Abbildung 3: »Aufschrift der Sticker auf der Litfaßsäule, 03.02.2021.« Lea-Sophie Müller-Praefcke, 2021.

Protest- und Krisenbilder

»Und dann kniet da ein weißer Polizist!«

Bildanalyse als Beobachtung zweiter Ordnung teilnehmender Beobachtung

Michaela Zöhler



Abbildung 1: Anzeige der Süddeutschen Zeitung, in: der Freitag. Die Wochenzeitung, vom 22.10.2020

*Eine Bildanalyse als Beobachtung zweiter Ordnung teilnehmender Beobachtung ist keine bildanalytische Dekodierungsmethode im engen Sinne. Sie stellt ein analytisches Vorgehen dar, bei dem insbesondere die methodologische Grundhaltung zum Ausdruck kommt, dass die Subjektivität der Interpret*innen nicht nur nicht stört, sondern als konstitutiv und erkenntnisproduktiv zu betrachten ist. Wir Forscher*innen treten als Mitglieder der Gegenwartsge-*

sellschaft mit den untersuchten Bildern spezifisch in Beziehung, was selbst zum Gegenstand der Beobachtung (zweiter Ordnung) wird. Das exemplarisch besprochene Bild ist aus der im Jahr 2020 geschalteten Kampagne »Mut entscheidet« (hier mit Themenfokus »Rassismus«) der Süddeutschen Zeitung.

Vorbemerkung

Sich selbst zu zitieren, und das auch noch in der Überschrift des eigenen Textes, ist zugegebenermaßen ungewöhnlich und fühlt sich auch für mich, die sich hierzu entschlossen hat, etwas seltsam an. Für das, was ich in diesem Beitrag verdeutlichen will, scheint es mir dennoch passend, diese und einige weitere der von mir angestellten Beobachtungen beziehungsweise Beschreibungen möglichst originalgetreu, wenn auch stark gekürzt und sprachlich redigiert, zu teilen. Denn bei den im Folgenden über Kursivsetzung gekennzeichneten Passagen handelt es sich um meine schriftlich fixierten Beobachtungen erster Ordnung (B1O) jenes Bildes, um das sich dieser Text exemplarisch dreht. Als solche sind sie Analysegegenstände meiner – und vielleicht auch Ihrer und Eurer – Beobachtungen zweiter Ordnung (B2O), die die Frage aufwerfen, *wie* hier (B1O) beobachtet wird.

Methodologische und methodische Grundlagen

Bevor ich zum Beispielbild und meinen Beobachtungen desselben komme, möchte ich zentrale methodologische Prämissen und methodische Eckpfeiler einer Bildanalyse als *Beobachtung zweiter Ordnung teilnehmender Beobachtung* vorstellen. Ausgehend von konstruktivistischen bis poststrukturalistischen Theorieperspektiven glaube ich nicht daran, dass die eine wahre Bedeutung eines Bildes existiert oder – die richtige Methode vorausgesetzt – entschlüsselt werden könnte: »It is worth emphasizing that there is no single or ›correct‹ answer to the question, ›What does this image mean?‹ or ›What is this ad saying?‹.«¹ Wovon ich aber ausgehe, ist Folgendes: Es ist nicht nur möglich, sich den sich in Bildern entfaltenden Be-Deutungen und Konstruktionen von Wirklichkeit analytisch zu nähern, sondern Bildanalysen sind bereits aufgrund der heutigen massenmedialen ›Omnipräsenz‹ visueller Repräsentationen notwendige Bausteine eines sozialwissenschaftlichen und zugleich kulturalanalytischen Projekts – eines Projekts, das gesellschaftliche Selbstverständlichkeiten, Evidenzen und Normalitäten in ›entselbstverständlichender‹ Manier zu verstehen und vielleicht sogar zu verändern sucht, indem die »Nicht-Notwendigkeit

1 Stuart Hall, »Introduction«, In *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, hg. von Stuart Hall, Jessica Evans und Sean Nixon (London: Sage, 2013), S. xxv.

und Historizität² sozialer Praxis herausgestellt wird. Zu versuchen gilt es hierfür, die »impliziten, in der Regel nicht bewussten symbolischen Ordnungen«³ auszumachen beziehungsweise zu explizieren, die sich in (Bild-)Praxis ausdrücken und diese ermöglichen. Es geht mit anderen Worten darum, (Bild-)Praxis in ihrer kontingenten und kontextuell bedingten ›Gemachtheit‹ zu begreifen und greifbar zu machen, sie also weder als notwendig ›so und nicht anders‹ noch als beliebig ›so und nicht anders‹ zu (er)fassen.

Folgt man dem konstruktivistischen Verständnis von visueller Repräsentationspraxis, das unter anderem Protagonist*innen der Cultural Studies und Visual Studies nahelegen, dann sind Bilder zum einen keine Abbilder oder Fenster zur Welt – und auch nicht zu den Intentionen oder Motiven ihrer Produzent*innen.⁴ Anders als im Falle einer abbildlogischen oder ›intentionalistischen‹ Lesart sind Repräsentationen als be-deutende Praxis (*signifying practice*) von Interesse, die soziale Wirklichkeiten konstruiert und wirkmächtig ›in die Welt setzt‹. Zum anderen stehen Bilder immer schon in Kontexten: in gesellschaftlichen und damit historischen und soziokulturell spezifischen Kontexten; in konkreten Kontexten der Produktion und der (sich über die Zeit gegebenenfalls wandelnden) Verbreitung und Rezeption; in diskursiven Kontexten mit anderen Bildern (*pictures*) und Texten sowie Bildern (*images*)⁵ und Botschaften – und damit auch in Kontexten sogenannter Repräsentationsregime⁶.

2 Andreas Reckwitz, »Die Kontingenzperspektive der ›Kultur‹: Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm«, In *Handbuch der Kulturwissenschaftlichen. Band 3: Themen und Tendenzen*, hg. von Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen (Stuttgart: J.B. Metzler, 2004), S. 2.

3 Ebd.

4 Vgl. Stuart Hall, »The Work of Representation«, S. 10f.

5 Im Deutschen werden mit Bildern sowohl materiale visuelle Bilder wie Fotografien (*pictures*) als auch Vorstellungsbilder (*images*), also gewissermaßen Bilder ›in unseren Köpfen‹, bezeichnet, während das Englische hierfür zwei unterschiedliche Begriffe bereithält (wobei *images* durchaus auch synonym für *pictures* verwendet wird: die Rede ist dann etwa von *visual images* im Gegensatz zu *mental images*).

6 Stuart Hall schreibt zu Repräsentationsregimen: »They [images; Anmerkung der Autorin] gain in meaning when they are read in context, against or in connection with one another. This is another way of saying that images do not carry meaning or ›signify‹ on their own. They accumulate meanings, or play off their meanings against one another, across a variety of texts and media. [...] This accumulation of meanings across different texts, where one image refers to another, or has its meaning altered by being ›read‹ in the context of other images, is called *inter-textuality* [Hervorhebung im Original]. We may describe the whole repertoire of imagery and visual effects through which ›difference‹ is represented at any one historical moment as a *regime of representation* [Hervorhebung im Original].« Stuart Hall, »The Spectacle of the ›Other‹«, In *Representation*, S. 222.

Auch jedwede empirische Analyse eines Bildes findet in einem spezifischen gesellschaftlichen, namentlich (vorrangig) wissenschaftlichen Kontext statt und eröffnet als solche den Raum für eine eher ungewöhnliche Form von Rezeptionspraxis. Sie ist eben das: eine spezifische Rezeptionspraxis unter anderen gesellschaftlich möglichen. Als solche wird sie ausgeführt von sozial und epistemisch spezifisch positionierten Personen, von uns Forscher*innen, denen bestimmte lebensweltliche sowie theoretische Sicht- und Be-Deutungsweisen näher liegen als andere. Manche sind uns sogar ›in Fleisch und Blut‹ übergegangen: oft ohne unser Wissen, vor allem aber ohne dass wir dies vollumfänglich reflexiv einholen könnten. Wieder andere Zugänge und Perspektiven müssen uns aufgrund fehlenden ›Insidertums‹ verborgen bleiben. Die vielfältig bestimmte Positionalität und die kontextuelle Verwobenheit des Forscher*innen-Subjekts stellen jedoch kein Manko dar, weshalb auch deren Berücksichtigung im Forschungsprozess mehr sein sollte als die Reflexion und Bearbeitung von möglichst unter Kontrolle zu bringenden ›Störfaktoren‹. Subjektivität (hier *nicht* gegenüber Objektivität ab-/wertend in Stellung gebracht) ist zwar eine intervenierende, dabei jedoch keine störende und erst recht keine verzerrende Größe empirischer Forschung. So gesehen erweist sich Reflexivität nicht nur, ja nicht einmal vorrangig »als Möglichkeit der Kontrolle von Subjektivität, sondern als Strategie der Gewinnung von Erkenntnis über den Gegenstand selbst«⁷. An diese Idee knüpft eine Bildanalyse maßgeblich an, die als *Beobachtung zweiter Ordnung teilnehmender Beobachtung* betrieben wird.

Ausgehend von den genannten Prämissen ist für mich der bildanalytische ›Verfahrensvorschlag‹ von Cornelia Renggli, den sie über diverse Beiträge hinweg und insbesondere in Auseinandersetzung mit Michel Foucaults Werk entfaltet,⁸ nicht nur methodologisch konsistent und konsequent, sondern auch ungemein (erkenntnis)produktiv: Wir schreiben uns selbst als Forscher*innen und spezifisch positionierte »Mitglied[er] der Gegenwartsgesellschaft«⁹ in unsere bildanalytische

7 Phil C. Langer, »Chancen einer interpretativen Repräsentation von Forschung: Die Fallvignette als ›Reflexive Account‹«, In *Reflexive Wissensproduktion: Anregungen zu einem kritischen Methodenverständnis in qualitativer Forschung*, hg. von Phil C. Langer, Angela Kühner und Panja Schweder (Wiesbaden: Springer VS, 2013), S. 126f.

8 Vgl. Cornelia Renggli, »Komplexe Beziehungen beschreiben: Diskursanalytisches Arbeiten mit Bildern«, In *Bilder in historischen Diskursen*, hg. von Franz X. Eder, Oliver Küschelm und Christina Linsboth (Wiesbaden: Springer VS, 2014); vgl. dies.*, »Selbstverständlichkeiten zum Ereignis machen: Eine Analyse von Sag- und Sichtbarkeitsverhältnissen nach Foucault«, In *Forum: Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 8, Nr. 2 (2007); ; vgl. dies.*, »Die Unterscheidungen des Bildes zum Ereignis machen: Zur Bildanalyse mit Werkzeugen von Luhmann und Foucault«, In *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, hg. von Sabine Maasen, Torssten Mayerhauser und Cornelia Renggli (Weilerswist: Velbrück, 2006); vgl. dies.*, »Blinde Flecke: Methodologische Fragmente für eine Analyse von Bildern zur Behinderung«, In *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 101, Nr. 1 (2005).

9 Renggli, »Komplexe Beziehungen beschreiben«, S. 58.

Forschung ein (teilnehmende Beobachtung). Und: Wir reflektieren dies nicht nur, sondern analysieren es mit, indem wir unsere Bildbeobachtungen beziehungsweise Bildbeschreibungen (erster Ordnung; B1O) zum Gegenstand einer Beobachtung zweiter Ordnung (B2O) machen, die nach dem *Wie* des Beobachtens fragt.¹⁰ Verfolgt wird damit nicht zuletzt die oben bereits angesprochene Zielsetzung, die sich meines Erachtens mit dem etwas sperrigen Begriff der »Entselbstverständlichung«¹¹ – etwa von Evidenzen – sehr gut fassen lässt.

»Ein ›Bruch mit den Evidenzen‹ mag bei Bildern, die gerade durch ihre Evidenz charakterisiert werden, als schwierig erscheinen. Er geschieht durch eine teilnehmende Beobachtung, die sich dadurch auszeichnet, dass ich sowohl am Feld teilnehme als auch das Feld und meine Teilnahme beobachte. Das Ich ist auf diese Weise ein Subjekt, das zuerst an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit ein Bild betrachtet und dann diese Betrachtung des Bildes beobachtet. Eine solche Beobachtung zweiter Ordnung lässt das Bild und mein Denken fremd werden, indem ich beide zunächst aus nächster Nähe ansehe und mich danach davon entferne, um sie aus der Distanz zu betrachten.«¹²

Forschungspraktisch beinhaltet dies, dass detaillierte Beschreibungen eines Bildes – verstanden als Protokollierungen der eigenen Bildbetrachtung¹³ – angefertigt werden, die anschließend im Modus einer B2O zum Gegenstand der »eigentlichen« Analyse werden. Die Beschreibungen der (Text- und) Bildelemente und ihr unter anderem kompositorisches Zusammenspiel sind von altem wie neu angeeignetem, von bewusstem wie unbewusstem Wissen und den spezifischen Perspektivitäten der Forscher*innen durchzogen – und dürfen das auch sein! Damit schlägt sich in den B1O auch die Subjektivität der Forscher*innen nieder: ihr lebensweltliches wie auch forschungsfeld-spezifisches (Vor-)Wissen, ihre diversen Erfahrungen, Assoziationen, Erwartungen und so weiter. Gleiches gilt für das sogenannte Kontextwissen, das sich Forscher*innen im Zuge ihrer Recherchen zu einem konkreten Bild, etwa zu dessen Produktions- und Zirkulationskontext, erschließen (was keineswegs ausschließt, dass es in späteren Forschungsschritten wie der Ergebnisdiskussion auch noch »konventionell« als Kontextwissen genutzt werden kann).

Die Verschriftlichungen, die ich als Bildbetrachterin und als spezifisch positionierte und sich positionierende Teilnehmerin der Gegenwartsgesellschaft verfas-

10 Hier wird auf das Konzept der Beobachtung zweiter Ordnung nach Niklas Luhmann referiert. Renggli selbst setzt sich in einigen Beiträgen dezidiert mit Luhmann auseinander. Wichtiger scheinen für sie jedoch Rekurse auf Foucault und die Einbettung ihres methodischen Vorgehens im Rahmen einer diskurstheoretischen und -analytischen Tradition zu sein.

11 Vgl. Nina Degele, »Happy together: Soziologie und Gender Studies als paradigmatische Verunsicherungswissenschaften«, In *Soziale Welt* 54, Nr. 1 (2003).

12 Renggli, »Selbstverständlichkeiten zum Ereignis machen«, Absatz 22.

13 Vgl. ebd., Absatz 23.

sind nicht Ergebnis oder Letztprodukt der Analyse, sondern deren Zwischenergebnis: Sie sind als B1O der Gegenstand, den es daraufhin zu befragen gilt, *wie* beobachtet wird/wurde¹⁴. Mit der Frage nach dem *Wie* des Beobachtens steht in der B2O im Fokus, welche bezeichnenden Unterscheidungen in der Praxis des Beobachtens herangezogen werden, aber auch das, was man als Performanz des Unterscheidungsgebrauchs bezeichnen könnte. Konkret frage ich im Zuge meiner B2O etwa¹⁵: Wie ermöglichen und plausibilisieren sich Beobachtungen erster Ordnung selbst – über welchen Unterscheidungsgebrauch, welche erfolgreich behaupteten (sozialen) Identitäten und Evidenzen und über welche (nicht in jedem Fall explizit) vorausgesetzten Kontexte?

Renggli bildanalytischer Vorschlag, wie ich ihn verstehe und aufgreife, erscheint mir auch deshalb so attraktiv, weil mit ihm die oben benannten diversen Kontexte, in denen Bilder stehen und in die sie gestellt werden (historisch-soziokulturelle, diskursive sowie Produktions- und Rezeptionskontexte), bereits im Zuge der – in aller Regel nur initialen (siehe Abschnitt »Diskussion und Einordnung der Beobachtungen des Beispielbildes«) – Einzelbildanalyse reflexiv mit berücksichtigt werden: Bildanalysen werden als eine kontextualisierte und kontextualisierende Praxis des je spezifischen In-Beziehung-Tretens mit einem konkreten Bild begriffen und betrieben.

Ein Bild, das verstören kann

Das von mir für diesen Beitrag ausgewählte Beispielbild ist eine in der Wochenzeitung *der Freitag* erschienene Anzeige (im sogenannten Rheinischen Format), die zur Bewerbung des Projekts »Mut entscheidet« der Tageszeitung *Süddeutsche Zeitung* (SZ) geschaltet wurde (Abbildung 1). Oben in der Anzeige ist, kleingedruckt und linksbündig, folgende Kontextualisierung des abgedruckten, mutmaßlich dokumentarischen Fotos zu lesen: »Ein Polizist im US-Bundesstaat North Carolina solidarisiert sich im Juni 2020 mit Demonstrierenden der ›Black Lives Matter‹-Bewegung.«

Auch wenn ich die Anzeige speziell für den vorliegenden methodologischen Beitrag zur Analyse herangezogen habe, lag deren Auswahl ein thematisch orientiertes, erst zukünftig systematisch zu verfolgendes Forschungsinteresse zugrunde: Wie entfaltet sich die Un-/Sichtbarkeit von Protest und Polizeigewalt im Kontext Demonstration relational – etwa dann, wenn sich, wie im konkreten Fall, ein

14 Vgl. Renggli, »Komplexe Beziehungen beschreiben«, S. 58.

15 Vgl. Michaela Zöhrer, »Gewöhnliche Superheld_innen: Zur universalisierten Zitierbarkeit von Superheldentum in nicht-kommerzieller Werbung«, In *helden. heroes. héros* 3, Nr. 2 (2015), S. 79.

weißer Polizist¹⁶ der Protestgeste des Hinkniens im Rahmen einer Black Lives Matter (BLM) Demonstration ›bedient‹?¹⁷

Ein US-Polizist nutzt die heute, dabei erst seit wenigen Jahren spezifisch etablierte Protestform¹⁸ des auf einem Bein Kniens, die für die Kritik an Rassismus insbesondere im Zusammenhang mit Polizeigewalt/-brutalität gegenüber Schwarzen Menschen (in den USA) steht, im Rahmen einer BLM Demonstration, die sich gegen Rassismus insbesondere im Zusammenhang mit Polizeigewalt/-brutalität gegenüber Schwarzen Menschen (in den USA) richtet, – und er tut das als weißer Mann in Uniform und als Polizist im Einsatz, der in seiner amtspezifischen Funktion auf einer Demonstration [...] den Demonstrierenden als Repräsentant der Polizei (und der Staatsgewalt) gegenübersteht.

Die zitierte Passage, in der vielleicht bereits eine gewisse Verwunderung zum Ausdruck kommt, steht nicht am Anfang meiner verschriftlichten B1O, die erst einmal recht nüchtern beschreiben, was ich sehe. Sie leitet aber zu jenen Beobachtungen über, in denen ich die analysierte Anzeige zu problematisieren beginne, sie mich als Beobachterin zu verstören beginnt.

Der Aspekt, den ich in meinen weiteren Darstellungen fokussieren möchte, betrifft diese Verstörung und mein überraschend stark ausgeprägtes Hadern mit der vor allem via Begleittexte nahegelegten Deutung des fotografisch Gezeigten beziehungsweise der ›abgebildeten Wirklichkeit‹. Ich habe schon andere Bilder (Plakate und Anzeigen) im Modus einer *Beobachtung zweiter Ordnung teilnehmender Beobachtung* analysiert, ohne dass ein solches Hadern zum Ausdruck kam.¹⁹ Ich greife diese nicht generalisierbare Erfahrung dennoch auf, um den genannten ›Verfahrensmodus‹ vorzustellen. Damit lässt sich eine seiner zentralen Besonderheiten

16 Ich habe die in der Anzeige fotografisch abgelichtete Person in meinen Beobachtungen erster Ordnung als Mann gelesen. Diese geschlechtliche Zuschreibung übernehme ich auch für meine Beobachtungen zweiter Ordnung.

17 Ich nutze in diesem Beitrag den Begriff Polizeigewalt (trotz dessen Doppeldeutigkeit) vornehmlich zur Bezeichnung von Polizei als exekutive Instanz des staatlichen Gewaltmonopols. Gerade im Kontext von BLM ist jedoch augenscheinlich, dass sich eine so verstandene Polizeigewalt immer wieder auch in von Polizist*innen ausgehender physischer Gewalt niederschlägt, deren Legitimität trotz staatlichem Gewaltmonopol gesellschaftlich zur Disposition steht. Mit *Protest Policing* gerät nochmals spezieller das vielfältige, mitunter auch gewaltförmige ›Unter-Kontrolle-Bringen‹ von Protestierenden durch die Polizei im Kontext von Demonstrationen in den Blick. Vgl. Martin Winter, »Protest policing und das Problem der Gewalt«, In *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* (NSB) 11, Nr. 4 (1998), S. 68.

18 2016 startete NFL Profi-Footballspieler Colin Kaepernick damit, sich während der Nationalhymne und vor Beginn eines Spiels auf ein Bein zu knien, um gegen die Unterdrückung Schwarzer Menschen in den USA zu protestieren und an die im Rahmen von Polizeieinsätzen getöteten Menschen zu erinnern (was ihm den Ausschluss aus der NFL einbrachte). Neben dieser aktuell verbreiteten Ursprungserzählung ließen sich auch historisch weiter zurückreichende Traditionslinien des Hinkniens als Protestpraxis herausarbeiten.

19 Vgl. Zöhrer, »Gewöhnliche Superheld_innen«.

anschaulich herausstellen: Es werden noch die spezifischen Beziehungen, die das betrachtende und in der Betrachtung konstituierte (zum Beispiel moralische, politische und/oder ›akademische‹) Subjekt mit einem konkreten Bild eingeht, mit-analysiert.²⁰

B10: Das kniende Individuum in Polizeiuniform als Held?

Für diesen Abschnitt habe ich ausgewählte Passagen meiner Beobachtungen erster Ordnung zusammengestellt. Die Auswahl soll einerseits veranschaulichen, wie ›nüchtern‹ sich einem Bild auch im Rahmen der von mir vorgestellten Bildanalytik genähert wird.²¹ Andererseits soll nachvollziehbar werden, wie sich eine Bildanalytikerin als Mitglied der Gegenwartsgesellschaft an etwas Zu-sehen-Gegebenem (auf)reiben kann.

Ich sehe einen etwas beleibten weißen Mann, vielleicht in den Fünfzigern, der eine Uniform trägt, die ich als Polizeiuniform lese. Er trägt dunkle, vermutlich schwarze Schuhe, eine dunkle Hose und ein weißes (Uniform-)Hemd mit Schulterklappen, Abzeichen (unter anderem eines am linken Oberarm auf dem POLICE steht) und einer golden schimmernden Marke auf der linken Brust. Zudem trägt er einen schwarzen Helm mit einem hochgeklappten Visier und offenem Kinnriemen auf dem Kopf [...]. Und – das scheint mir in meiner Lesart des Bildes/Fotos zentral – der Mann kniet auf seinem rechten kaum zu sehenden (und vom rechten Bildrand abgeschnittenen) Bein. [...] Der rechte Arm hängt schlaff, vielleicht auch leicht angewinkelt, nach unten. Die Mimik des Mannes scheint starr beziehungsweise unbewegt, der Mund ist geschlossen (›er verzieht keine Miene‹). [...] Ich sehe den Mann von rechts-vorne und von einer leicht erhöhten Position; er schaut nicht in die Kamera, sondern geradeaus, ich kann nicht sehen (höchstens errahnen) wohin. [...]

Dabei kniet er sich nicht etwa hin, um seine Schuhe zu binden. Das hier zu sehen gegebene Knien kann als Akt des Protests beziehungsweise der Solidarisierung gelesen werden, als eine Praktik, die sich zuerst in den USA und dort zuerst im (Profi-)Sport verbreitete, um gegen rassistische Polizeigewalt in den USA zu protestieren. [...]

Der kniende Mann nimmt beinahe die gesamte rechte Bildhälfte ein. In der linken Bildhälfte sehe ich eine komplett schwarz gekleidete Person von den Schuhen bis zur Mitte des Rumpfs. Das Foto ist kurz über der Brust der Person mit dem Schriftzug POLICE abgeschnitten, weshalb ich den schwarzen Anzug als Einsatzuniform lese, die mir in ganz ähnlicher Form auch von deutschen Demonstrationen bekannt ist. [...]

20 Vgl. Renggli, »Selbstverständlichkeiten zum Ereignis machen«, Absatz 32-35.

21 Die hier – keinesfalls abwertend – als ›nüchtern‹ qualifizierten Momente der Bildbeschreibung sind in meinem Fall inspiriert von tendenziell schematisch verfahrenen bildanalytischen Methoden, etwa jener von Roswitha Breckner. Vgl. dies.*, *Sozialtheorie des Bildes: Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien* (Bielefeld: transcript, 2010).

Mittig und linksbündig in der Hochkant-Anzeige ist in weißer Schrift zu lesen: »Den Regeln folgen oder Haltung zeigen?« Darunter steht in grüner (ich kenne den Namen des speziellen Grüntons nicht) Schrift: »Mut entscheidet.« [...] Ich beziehe den Text auf das Handeln des Polizisten mit weißem Uniformhemd, der damit Mut, jedenfalls aber Haltung zeigt, wenn er sich (anders als die nebenstehende Person?) hinkniet. [...] Eine Frage, die sich mir stellt, ist: Warum braucht es dafür [Hinknien] Mut? Darf der das denn nicht, etwa nach Maßgabe gesetzlicher Vorgaben oder kollegialer Erwartungshaltungen? Der dominante Schriftzug legt nahe, dass dem so ist. Sonst bräuchte es keinen Mut, um den Regeln nicht zu folgen. [...] Der von mir für möglich erachte »Regelbruch« ist stets einer aus Polizei-interner Perspektive, nicht aus Protestierenden-Perspektive und auch nicht aus gesamtgesellschaftlicher Perspektive (ein sich Hinknien – egal aus welchem Grund – im öffentlichen Raum ist meines Wissens nicht verboten, weder in den USA noch in Deutschland). Das heißt aber auch, dass es »den Polizisten« braucht, um einen Regelbruch zu beobachten; die unzähligen Zivilist*innen, die sich hinknien, brechen zunächst keine Regel. [...]

Nahegelegt wird mir durch den weißen großen Schriftzug eine individualistisch-heroische Lesart, eine Perspektive, die den Akt dieses einen Polizisten fokussiert, der vorgeblich Regeln bricht (weil er Haltung zeigt; oder zeigt er Haltung, weil er Regeln bricht?). Dabei scheint es die (Privat-)Person »hinter« beziehungsweise »unter« der Uniform zu sein, die Haltung zeigt. Wie komme ich darauf? Weil ich den Regelbruch als eine Form der expressiven Distanzierung vom normalen (regulären!) Polizist*in-Sein beziehungsweise –Gebaren lese. Gleichzeitig ist es aber eben der Polizist, nicht die »Privatperson«, die Regeln bricht. [...] Hinknien als Akt des Regeln-Nicht-Folgens setzt den Polizisten voraus.

Das Knien des Polizisten wird in der Anzeige der SZ als mutiger Akt, mit dem der Polizist (anders als die neben ihm stehenden(!) Polizist*innen)²² Haltung zeigt, obwohl dies vorgeblich gegen die Regeln ist, gedeutet. Nahegelegt (beziehungsweise ermöglicht) wird mir die Lesart, dass er mutmaßlich aus der (kollegialen) Reihe tanzt, wenigstens aber aus seiner (individuellen Polizisten-)Rolle fällt. [...] Hier kniet ein Polizist, genauer: ein Haltung-zeigender Mensch in Polizeiuniform; hier kniet nicht »die Polizei«. Der Mann ist zwar Polizist und repräsentiert insofern auch die Polizei: aber im konkreten Fall nur als Individuum in Polizeiuniform. Dessen Handlungen und Tun sind nicht Abbild/Äquivalent oder irgendwie repräsentativ für »die Polizei« (als Kollektivsubjekt) [...].

[Aber:] Ist es hier »wirklich« die Privatperson (in Polizeiuniform), die Haltung zeigt, die Regeln bricht? Oder ist es gerade ein Repräsentant der Polizei, der hier kniet – und das Knien damit potenziell eine Form der Solidarisierung »der Polizei«, des Kollektivsubjekts Polizei – mit den Protestierenden und/oder mit den Opfern und Hinterbliebenen von Polizeigewalt? [...]

22 In einer anderen (online verfügbaren) Version des Anzeigemotivs ist zu sehen, dass mehrere in Einsatzuniform gekleidete Polizist*innen neben dem knienden Polizisten stehen. Dort ist im Übrigen auch erkennbar, dass recht unmittelbar vor dem Polizisten in weißem Uniformhemd ein Demonstrant kniet: dem Polizisten frontal zugewendet und mit emporgestreckter Faust.

Wenn hier aber doch vielleicht ›die Polizei‹ auf die Knie fällt, schließen sich weitere Vermutungen an (Stichwort: Motivverdacht): Ist ›das Ganze‹ dann eventuell eine Form der Image-Aufbesserung der Institution Polizei, wie manche Medienberichte nahelegen? Oder ist es gar, wie ebenfalls gemutmaßt (und berichtet) wird, eine Form der De-Eskalation (in) der Situation »Demonstration« zwischen Polizist*innen und Demonstrierenden? Lässt sich das entscheiden? Nein. Aber der Schriftzug der SZ legt einzig eine individualistisch-heroische Deutung nahe, wenn er den vermeintlichen Regelbruch des individuellen Polizisten [...] betont. [...]

Mit der Analyse [...] kommt der Zweifel und letztlich sogar Widerstand bei mir auf. Am Ende – und vor dem Hintergrund der Unzahl an Bildern von knienden Protestierenden und Polizist*innen²³ – bin ich sogar enttäuscht [...], dass hier (SZ) ein einzelner weißer Mann in Uniform zum ›Helden‹ stilisiert wird, anstatt (wenigstens) das Kollektivsubjekt Polizei. Wäre letzteres im Fokus (statt des Individuums oder einer kleinen exzeptionellen Gruppe), wären viele Ambivalenzen der Geste [kniende Polizist*innen] vielleicht greifbarer (zumindest leichter assoziierbar), was einer kritischen Auseinandersetzung mit Rassismus, die die SZ ja anstrebt, jedenfalls gut zu Gesicht stünde. Denn dann stellt sich die Frage, ob/wie/inwieweit sich ›die Polizei‹ (nicht das einzelne ›Ausnahme‹-Subjekt in Polizeiuniform) solidarisieren kann, expliziter. Und das vor dem Hintergrund, dass Rassismus in der Institution Polizei ja nicht nur ein Problem einzelner Individuen, sondern ein strukturelles ist. [...]

B20: Wie wurde das Bild beobachtet und mit ihm in Beziehung getreten?

Im Vergleich zu vielen der üblichen Fotografien von Demonstrationen finden sich im betrachteten Beispiel nicht etwa auf der einen Seite Symbole und Personen der Polizeigewalt und auf der anderen Seite Symbole und Personen des Protests (wo-bei nicht immer beide ›Seiten‹ gemeinsam auf einem Bild zu sehen sein müssen).²⁴

23 Meine Internet-Recherchen ergeben recht schnell, dass sich im Sommer 2020 unzählige Polizist*innen in den verschiedenen Bundesstaaten der USA auf Demonstrationen hingekniet haben: Es existiert ein riesiger Bilderpool mit einer Fülle an Variationen des Motivs »Kniende Polizist*innen auf BLM-Demos«: Oft knien mehrere Polizist*innen nebeneinander, sie sind in ›normale‹ oder Einsatzuniformen gekleidet; es finden sich Polizist*innen, die als weiß, Schwarz oder PoC gelesen werden können, mitunter auf demselben Bild; manchmal knien ihnen einzelne Demonstrierende gegenüber, ein anderes Mal knien sie gegenüber einer aufgeregten ›Front‹ an Protestierenden oder aber sie befinden sich ›mittendrin‹ beziehungsweise im Kreise selbiger (etwa Arm in Arm und in konzentrischen Kreisen umeinander kniend).

24 Für empirische Untersuchungen zur massenmedialen visuellen Repräsentation von (Straßen-)Protest und *Protest Policing* vgl. Aziz Douai, »The Police and the Populace: Canadian Media's Visual Framing of the 2010 G20 Toronto Summit«, In *Canadian Journal of Communication* 39, Nr. 2 (2014); vgl. Holly S. Cowart, Lynsey M. Saunders und Ginger E. Blackstone, »Picture a Protest: Analyzing Media Images Tweeted From Ferguson«, In *Social Media + Society* (October–December 2016); vgl. Roaya El Tahwy, »Politische Demonstrationen in den Medien – Eine qualitative Analyse von Repräsentationsmustern in journalistischen Bildern«, In

Stattdessen ›kollabiert‹ die Unterscheidung Polizeigewalt/Protest in der Person des weißen knienden Polizisten, der eine symbolträchtige Protestgeste vollzieht. Damit wird jedoch die Unterscheidung (symbolisierte und personifizierte) Polizeigewalt/(symbolisierter und personifizierter) Protest keineswegs hinfällig: Vielmehr bleibt sie in meinen B1O des Bildes als bezeichnende und sinngebende Unterscheidung zentral.

Für meine Beobachtungen des konkreten Bildes sind in den zitierten Passagen der B1O zudem, weniger erwartbar, die von mir miteinander verwobenen Unterscheidungen Privatperson/Polizist sowie Individuum/Kollektiv bedeutsam.²⁵ Das zeigt sich besonders deutlich, wenn ich das ›individualistisch-heroische Deutungsangebot‹ kritisch hinterfrage, dass ich einen knienden Polizisten zu sehen bekomme, der *als Privatperson* Haltung zeigt, weil er *als Polizist* die Regeln bricht. Die Differenzierung Privatperson/Polizist wird von mir in meinen B1O (inspiriert vom Begleittext) selbst vorgenommen – und letztlich unterlaufen. So beobachte ich den knienden Mann in Polizeiuniform vorwiegend als Repräsentanten des Kollektivsubjekts Polizei – und lehne damit das tendenziell depolitizierende Deutungsangebot ab, den Polizisten als ›privates Individuum in Uniform‹ zu begreifen, das sich gegen rollenspezifische Erwartungen auflehnt. Noch darüber hinaus kommt in meinen B1O der Wunsch zum Ausdruck, dass der Fokus von der individuellen, vorgeblich exzeptionellen Tat weggehen und stattdessen das Kollektivsubjekt Polizei einfangen soll – bereits deshalb, um dem Umstand besser gerecht zu werden, dass sich viele Polizist*innen im Sommer 2020 auf BLM Demonstrationen hinknieten. Von Protestierenden ganz zu Schweigen.

Ich finde es auffällig, wie stark ausgeprägt ich mich in meinen B1O (wie der Begleittext auch) auf Deutungen und Wertungen der ›abgebildeten Wirklichkeit‹ einlasse und über die Rolle und Verantwortung des auf einer BLM Demonstration knienden Polizisten reflektiere. Beispielsweise hinterfrage ich an keiner Stelle den dokumentarischen Charakter der Fotografie. Stattdessen fungiert die fotografische Repräsentation des knienden weißen Polizisten für mich als Beobachterin erster Ordnung wie ein ›Fenster zur Welt‹ auf die ›da draußen‹ stattfindende Realität. Das ist, meinen bisherigen bildanalytischen Erfahrungen nach, auch bei Plakaten

Politischer Journalismus im Fokus der Journalistik, hg. von Margreth Lünenborg und Saskia Sell (Wiesbaden: Springer VS, 2018).

25 Was in den in diesem Beitrag abgedruckten Passagen der B1O kaum zum Ausdruck kommt, ist, dass und inwiefern die Unterscheidung Schwarz/weiß in meinen B1O eine Rolle spielt – kaum hingegen Mann*/Frau*, jung/alt und viele andere mehr oder weniger naheliegende gesellschaftliche, strukturell und/oder situativ wirkmächtige ›Marker‹ von Differenz. Wenigstens andeuten möchte ich, dass ich davon ausgehe, dass meine Bildbeobachtungen doch sehr anders ausgefallen wären, wenn ich die kniende Person in Uniform nicht als weiß gelesen hätte.

oder Anzeigen mit fotografischen Motiven keine Selbstverständlichkeit, geschweige denn Zwangsläufigkeit.

Auffallen kann zudem, dass meine BiO stark vom Begleittext geprägt sind, an dessen Deutungsangebot ich mich geradezu abarbeite. Das Bemerkenswerte liegt dabei aus meiner Sicht nicht darin, dass ich zuerst einer ›heroischen‹ Lesart des Fotos folge, die mir der Begleittext nahezulegen scheint; ein sich zumindest ›streckenweises‹ Einlassen auf via Text angeregte Deutungen gehört zum Interpretieren eines Bildes mit Textanteilen meines Erachtens mit dazu²⁶. Wohl aber erachte ich die sich anschließende Problematisierung der durch den Begleittext offerierten Deutung und Wertung des Gezeigten für ungewöhnlich (heftig) und auffällig. Diese findet vor allem unter Rückgriff auf massenmedial verbreitete Darstellungen der ›realen Ereignisse‹ und bezugnehmend auf eigene (ethische, politische) Maßstäbe statt, was es bedeuten kann oder sollte, über Rassismus aufzuklären.

Diskussion und Einordnung der Beobachtungen des Beispielbildes

Die vorangestellten (nicht erschöpfenden) Beobachtungen zweiter Ordnung lenken die Aufmerksamkeit insbesondere auf die von mir als Beobachterin erster Ordnung vorgenommenen Relationierungen von Repräsentation und Wirklichkeit: So lese ich in meinen BiO den dominierenden Bildanteil – das Foto – der analysierten Anzeige als Abbild der Wirklichkeit eines sich im Jahr 2020 auf einer BLM Demonstration hinknienden Polizisten. Zudem werte ich die Anzeige mit ihren Bild- und Textanteilen als Ausdruck einer Aussage-Intention der SZ, womit meine abbildlogische Lesart durch eine ›intentionalistische‹ Lesart ergänzt wird: und zwar an dem Punkt, an dem ich in meinen BiO beginne, mich (nicht zuletzt als politisches Subjekt) von der mutmaßlichen SZ-Deutung kritisch zu distanzieren.

Einem konstruktivistischen Repräsentationsverständnis, das Repräsentationspraxis konsequent als performativen Akt des Hervorbringens²⁷ zu fassen bekommt

26 Slogans, Überschriften oder auch Logos zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Wahrnehmung eines Bildes lenken, fokussieren und/oder kanalisieren, wenn auch nicht prädeterminieren können. Sie stellen gewissermaßen den (nicht notgedrungen als intentional zu vertenden) Versuch dar, eine recht spezifische Be-Deutung zu fixieren: »[A]ttempting to ›fix‹ it [meaning; Anm. d. Autorin] is the work of a representational practice, which intervenes in the many potential meanings of an image in an attempt to privilege one.« Hall, »The Spectacle of the ›Other‹«, S. 218. Begleittexte sind mithin selbst eine (wenn auch knappe) Rezeptions- bzw. Interpretationspraxis eines Bildes, sind ein Deutungsangebot, dem (wissenschaftliche) Bildbeobachter*innen folgen können, aber nicht müssen.

27 Vgl. Maja Figge, »Repräsentationskritik – Einleitung«, In *Gender & Medien-Reader*, hg. von Kathrin Peters und Andrea Seier (Zürich: Diaphanes, 2016), S. 109.

und dabei »Selbstverständlichkeiten zum Ereignis macht«²⁸, entsprechen diese beiden Lesarten kaum, die ich im Rahmen meiner B1O des Beispielbildes mehr als nur vereinzelt an den Tag gelegt habe. Dies feststellen, für aufschlussreich erachten und weitergehend berücksichtigen zu können, ermöglicht indessen eine B2O. Die Feststellung, dass ich sehr ›konventionelle‹, nicht-konstruktivistische Lesarten des Bildes in meinen B1O anstelle, ist damit auch weniger als (Selbst-)Kritik zu verstehen, sondern verweist vielmehr auf den potentiellen Mehrwert, den es haben kann, noch auf die eigenen ›teilnehmenden‹ Bildbeschreibungen analytisch zu blicken. Das Wissen, dass eine B2O erfolgen wird, eröffnet dabei unfraglich Freiräume für eine (auch) wissenschaftlich-ambitionierte Protokollierung des Blickens und Sehens – Interpretationen des Zu-sehen-Gegebenen inklusive: Somit können B1O mitunter recht ›ungebremst‹ und ›ungehemmt‹ erfolgen und das forschende Subjekt kann auf sehr vielfältige Arten und Weisen mit dem jeweiligen Bild in eine Beziehung treten.

Bevor ich abschließend (weitere) Überlegungen zu einer generellen Anwendbarkeit der vorgestellten Bildanalytik anstelle, möchte ich Folgendes mit Blick auf das konkrete Beispielbild festhalten: Wie erwähnt, stellt dessen Analyse aktuell nicht mehr als einen möglichen Auftakt für eine breiter angelegte Forschung dar, die sich damit auseinandersetzt, wie Protest in Relation zur Polizeigewalt im Kontext Demonstration (auch) visuell repräsentiert wird: über spezifische Formen des symbolischen, personellen und/oder räumlichen In-Beziehung-Setzens diesseits wie auch jenseits naheliegender und bekannter Gegenüberstellungen und Antagonismen.

Eine Einzelbildanalyse allein ist hier – wie häufig – nicht ausreichend, geht es doch nicht nur um die Interpretation und Diskussion des im Einzelfall Zu-sehen-Gegebenen, sondern um das, was potentiell erst »in Serien gestellt«²⁹ seine spezifische Kontur gewinnt und somit benennbar, aber auch vergleichbar wird. Um es mit Stuart Hall »paradox auszudrücken: Zuerst muss das Ereignis zu einer Geschichte werden, bevor es zum kommunikativen Ereignis werden kann.«³⁰ Von Relevanz ist – verfolgt man auch das Ziel der Entselbstverständlichung – ein Verständnis für Ein- wie auch Ausgeschlossenes, mithin für die jeweils reproduzierten und implizit vorausgesetzten ›Geschichten‹ und Kontexte. Um jedoch das, was ›mitläuft‹ und ›mitschwingt‹ klarer erkennen und auch besser verstehen zu können, ist im kon-

28 Vgl. Renggli, »Selbstverständlichkeiten zum Ereignis machen«.

29 Ebd., Absatz 36.

30 Stuart Hall, »Kodieren/Dekodieren«, In *Ideologie, Identität, Repräsentation: Ausgewählte Schriften 4*, hg. von ders.* (Hamburg: Argument Verlag, 2004 [1977]), S. 67.

kreten, vergleichsweise wenig erforschten Fall relationaler Un-/Sichtbarkeit von Protest und Polizeigewalt noch weitere Forschungsarbeit zu leisten.³¹

Generelle Anwendbarkeit der vorgestellten Bildanalytik

Mit dem vorliegenden Beitrag versuche ich, die sprichwörtliche Lanze für eine Bildanalyse als Beobachtung zweiter Ordnung teilnehmender Beobachtung zu brechen – und damit für ein bildanalytisches Vorgehen, das maßgeblich auf Überlegungen von Cornelia Renggli aufbaut, ohne diesen vollumfänglich gerecht zu werden oder zu entsprechen. Das Besondere und der Mehrwert einer solch ›zweischrittigen‹ Analytik treten meines Erachtens mit der Fokussierung auf den Aspekt des In-Beziehung-Tretens mit den analysierten Bildern besonders eindrücklich zutage. Für diesen Text habe ich exemplarisch mein Hadern herausgegriffen, das im Zuge meiner analytischen Beschäftigung mit dem Beispielbild – und speziell mit den Deutungsofferten dessen Textanteile – aufkam.

Wichtig zu betonen scheint mir, dass ein entsprechendes bildanalytisches Vorgehen nicht auf die Arbeit mit Bildern mit Textelementen beschränkt ist, wie sie etwa in Form von Anzeigen oder Plakaten verbreitet sind. Grundlegender lädt es dazu ein, sich visuellen Repräsentationen als Beobachter*in erster wie auch zweiter Ordnung zu nähern.³² In der Phase der B1O findet erstens die eher ›nüchterne‹ – genauer: die systematische und dabei in aller Regel von bewährten Bildinterpretations- oder Dekodierungsmethoden inspirierte, wenn nicht sogar maßgeblich angeleitete – Bildbeschreibung statt. Zweitens kann in dieser Phase auch bewusst ›über die Stränge geschlagen werden‹: Im Prinzip kann hier alles, was im Zuge der Arbeit und Auseinandersetzung mit einem Bild aufkommt (auch Emotionen, Bedenken, Verunsicherungen und so weiter), mitaufgezeichnet werden. Die so generierten Beschreibungen – Be-Deutungen, Kontextualisierungen, Wertungen und so weiter – des Bildes sind anschließend Gegenstand einer B2O.

Aus meiner Sicht geht es gerade nicht darum, die in jeder Auseinandersetzung mit einem Bild ›aufscheinende‹ Subjektivität zu leugnen oder gar zu versu-

31 Das stellt sich beispielsweise hinsichtlich Bildanalysen zu kolonialen Kontinuitäten in der visuellen Repräsentationspraxis von NGOs anders dar (um einen mir gut vertrauten Forschungskontext heranzuziehen; vgl. Michaela Zöhler, *Repräsentation ferner Wirklichkeiten: Umstrittene Wissensproduktion in wissenschaftlicher und humanitärer Praxis* (Baden-Baden: Nomos, 2020)): Hier gibt es bereits vielerlei Forschung, die eine*n dafür sensibilisiert, auf welche gängigen Formen des identitäts- bzw. differenzkonstitutiven Unterscheidungsgebrauchs man achten kann. Gleiches gilt mit Blick auf historische, soziokulturelle und diskursive Kontexte wie auch diverse Kontexte der Produktion und Rezeption, in denen etwa NGO-Spendenplakate stehen (können).

32 Die Adaption für ein bildanalytisches Arbeiten in Gruppen erscheint mir durchaus denkbar.

chen, sie als Störgröße zu eliminieren. Stattdessen sollte uns Forscher*innen daran gelegen sein, sie – methodologisch und methodisch – bestmöglich als sozialwissenschaftlich relevante und erkenntnisproduktive Größe in bildanalytische Forschungspraxis zu integrieren. In diesem Sinne könnte nach meinem Verständnis *jedwede* bildanalytische Forschung davon profitieren, dass sie wenigstens in einem zweiten Schritt auch als Beobachtung zweiter Ordnung teilnehmender Beobachtung betrieben wird (selbst wenn sie im ersten Schritt die Freiräume des ›Überdie-Stränge-Schlagens‹ nicht zulassen möchte).

Literatur

- Breckner, Roswitha. *Sozialtheorie des Bildes: Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Cowart, Holly S., Lynsey M. Saunders und Ginger E. Blackstone. »Picture a Protest: Analyzing Media Images Tweeted From Ferguson.« *Social Media + Society* 2, Nr. 4 (Oktober 2016): S. 1-9.
- Degele, Nina. »Happy together: Soziologie und Gender Studies als paradigmatische Verunsicherungswissenschaften.« *Soziale Welt* 54, Nr. 1 (2003): S. 9-29.
- Douai, Aziz. »The Police and the Populace: Canadian Media's Visual Framing of the 2010 G20 Toronto Summit.« *Canadian Journal of Communication* 39, Nr. 2 (2014): S. 175-192.
- El Tahwy, Roaya. »Politische Demonstrationen in den Medien – Eine qualitative Analyse von Repräsentationsmustern in journalistischen Bildern.« In *Politischer Journalismus im Fokus der Journalistik*, herausgegeben von Margreth Lünenborg und Saskia Sell, S. 35-60. Wiesbaden: Springer VS, 2018.
- Figge, Maja. »Repräsentationskritik – Einleitung.« In *Gender & Medien-Reader*, herausgegeben von Kathrin Peters und Andrea Seier, S. 109-117. Zürich: Diaphanes, 2016.
- Hall, Stuart. »Introduction.« In *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, herausgegeben von Stuart Hall, Jessica Evans und Sean Nixon, S. xvii-xxvi. London: Sage, 2013, 2. Auflage.
- Hall, Stuart. »The Work of Representation.« In *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, herausgegeben von Stuart Hall, Jessica Evans und Sean Nixon, S. 1-47. London: Sage, 2013, 2. Auflage.
- Hall, Stuart. »The Spectacle of the ›Other‹.« In *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, herausgegeben von Stuart Hall, Jessica Evans und Sean Nixon, S. 215-287. London: Sage, 2013.
- Hall, Stuart. »Kodieren/Dekodieren.« In *Ideologie, Identität, Repräsentation: Ausgewählte Schriften* 4, herausgegeben von Stuart Hall, S. 66-80. Hamburg: Argument Verlag, 2004 [1977].

- Langer, Phil C. »Chancen einer interpretativen Repräsentation von Forschung: Die Fallvignette als ›Reflexive Account‹.« In *Reflexive Wissensproduktion: Anregungen zu einem kritischen Methodenverständnis in qualitativer Forschung*, herausgegeben von Phil C. Langer, Angela Kühner und Panja Schweder, S. 113-132. Wiesbaden: Springer VS, 2013.
- Reckwitz, Andreas. »Die Kontingenzperspektive der ›Kultur‹: Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm.« In *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 3: Themen und Tendenzen*, herausgegeben von Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen, S. 1-20. Stuttgart: J.B. Metzler, 2004.
- Renggli, Cornelia. »Komplexe Beziehungen beschreiben: Diskursanalytisches Arbeiten mit Bildern.« In *Bilder in historischen Diskursen*, herausgegeben von Franz X. Eder, Oliver Küschelm und Christina Linsboth, S. 45-61. Wiesbaden: Springer VS, 2014.
- Renggli, Cornelia. »Selbstverständlichkeiten zum Ereignis machen: Eine Analyse von Sag- und Sichtbarkeitsverhältnissen nach Foucault.« *Forum: Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 8, Nr. 2 (2007).
- Renggli, Cornelia. »Die Unterscheidungen des Bildes zum Ereignis machen: Zur Bildanalyse mit Werkzeugen von Luhmann und Foucault.« In *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, herausgegeben von Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser und Cornelia Renggli, S. 181-198. Weilerswist: Velbrück, 2006.
- Renggli, Cornelia. »Blinde Flecke: Methodologische Fragmente für eine Analyse von Bildern zur Behinderung.« *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 101, Nr. 1 (2005): S. 39-48.
- Winter, Martin. »Protest policing und das Problem der Gewalt.« *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen (NSB)* 11, Nr. 4 (1998): S. 68-81.
- Zöhrer, Michaela. »Gewöhnliche Superheld_innen: Zur universalisierten Zitierbarkeit von Superheldentum in nicht-kommerzieller Werbung.« *helden. heroes. héros* 3, Nr. 2 (2015): S. 77-90.
- Zöhrer, Michaela. *Repräsentation ferner Wirklichkeiten: Umstrittene Wissensproduktion in wissenschaftlicher und humanitärer Praxis*. Baden-Baden: Nomos, 2020.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: »Anzeige der Süddeutschen Zeitung, in: der Freitag. Die Wochenzeitung, vom 22.10.2020.« *der Freitag* 43 (2020), S. 10.

Die »Karen-Debatte« und ein Protestbild

Zur Funktion und Wirkung von Diskursen in Politischen Bildern

Funda Bakan



Abbildung 1: »A Black Lives Matter protest in Tokyo, Japan« (Charly Triballeau/AFP)

*Dieses Essay erforscht einen Zugang zu Pressefotografien, der es ermöglicht, die vermeintlich »wahrhafte« Darstellung einer Wirklichkeit zu hinterfragen. Die interdisziplinäre Verknüpfung des sozialwissenschaftlichen Diskursbegriffs und der kunstgeschichtlichen Ikonologie nehmen in dieser Abhandlung eine Schlüsselrolle ein und helfen, strukturelle Machtgefälle im öffentlichen Sprechen und Zeigen zu hinterfragen: Von welchen Wissensregimen sind Betrachter*innen in der Interpretation geleitet? Welche Diskursräume werden eröffnet? Im analysierten Bild »A Black Lives Matter protest in Tokyo, Japan« können bereits nach kurzer Betrachtung »Pandemie« und »Rassismus« als wichtige Kategorien in der Bildsprache benannt werden.*

In der Analyse von Bilddokumenten gibt es eine hohe Tendenz, diese methodisch nach »textliche[r] Analyselogik«¹ zu interpretieren. Stephanie Geise und Patrick Rössler zweifeln gänzlich an der Annahme, dass Bilder wie »Zeichen«² gelesen werden können.³ Spätestens seit den 1990er Jahren fand eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Methodologie der Bilddokumentanalyse statt, die dazu führte, dass sich unterschiedliche Ansätze wie die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse⁴ oder die Methode der Objektiven Hermeneutik⁵ herausbildeten. Entgegen den Einwänden die Geise und Rössler äußern, vertrete ich in dieser Arbeit die These, dass bildliches Material sich einer ähnlichen *diskursiven* Logik bedienen kann wie sprachliches.

Um mich der Bedeutung und Wirkung politischer Fotografien zu nähern, lehne ich mich methodisch stark an die Konzepte der Diskursanalyse nach Michel Foucault an. Poststrukturalistische Diskurstheorien wurden, nach Ansicht von Reiner Keller, von der Sprachtheorie Saussures angestoßen, jedoch ist entscheidend, dass sie Stellungen einnehmen, die abseits der Sprachforschung einzuordnen sind und somit über den sprachwissenschaftlichen Wirkungsrahmen hinausgehen.⁶ Der Betrachtungsrahmen poststrukturalistischer Theorien umfasst sogenannte »gesellschaftliche Wissensregime und Bedeutungsordnungen«⁷, die sich auch in außersprachlicher Kommunikation nachweisen lassen; zum Beispiel in Fotografien. Laut der Definition von Stefan Böschen stellt ein Wissensregime

-
- 1 Stephanie Geise und Patrick Rössler, »Visuelle Inhaltsanalyse: Ein Vorschlag zur theoretischen Dimensionierung der Erfassung von Bildinhalten«, In *Medien und Kommunikationswissenschaft* 60, Nr. 3 (2012), S. 342.
 - 2 Die Zeichentheorie, auch Semiotik genannt, wurde von Charles Peirce im 19. Jahrhundert bekannt gemacht und beschäftigt sich seither mit Zeichensystemen jeglicher Art, also Symbolen, Gestik, Sprache, Verkehrszeichen und vielem mehr. Vgl. z.B. Charles S. Peirce, *Semiotische Schriften Band 1: 1865 - 1903* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000).
 - 3 Vgl. Geise und Rössler, »Visuelle Inhaltsanalyse«, S. 342.
 - 4 Vgl. Sebastian W. Hoggenmüller, »Die Welt im (Außen-)Blick: Überlegungen zu einer ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse am Beispiel der Weltraumfotografie »Blue Marble««, In *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 17, Nr. 1-2 (2016): S. 11-40.
 - 5 Vgl. Georg Peez, »Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik«, In *Bildinterpretation und Bildverstehen: Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*, hg. von Winfried Marotzki und Horst Niesyto (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006), S. 121-141.
 - 6 Vgl. Reiner Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse: Grundlegung eines Forschungsprogramms* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011), S. 119.
 - 7 Ebd., S. 120.

»ein System von sowohl expliziten Prinzipien und Regeln wie auch impliziten Normen und Gebräuchen dar, die regulieren und steuern, welches Wissen als qualitativ anererkennungswürdiges Wissen gelten darf – und welches nicht.«⁸

Edward Said gelingt es beispielsweise in seinem Hauptwerk *Orientalismus*, treffend aufzuzeigen, inwiefern westliche Bedeutungszuordnungen innerhalb eines Wissensregimes sich in Darstellungen des vermeintlichen Orients – sprachlichen als auch künstlerischen – zu einer immer wiederkehrenden Praxis verdichten.⁹ Dies unterstützt die These, dass auch Fotografien einen wichtigen Stellenwert in gesellschaftlichen Diskursen einnehmen können. Ihnen werden Bedeutungen zugeschrieben, die erst unter Einbeziehung des gesellschaftlich verbreiteten Wissens und über ihre Kontextualisierung symbolischen Wert gewinnen. Diese Bedeutungen können meines Erachtens mittels einer textlich-visuellen Diskursanalyse rekonstruiert werden. Es steht außer Frage, dass die Rekonstruktionen der Bedeutungen unweigerlich mit dem Erfahrungs- und Wissensraum der*des Rekonstruierenden verknüpft sind. Die Ergebnisse sind von der sozialen Einbettung in Wissensregime der Betrachtenden abhängig – ein Umstand, der sowohl wichtig als auch unumgänglich ist. Boris Traue konnte aufzeigen, dass das mediale Dispositiv, also die Absichten, die mit der Einbettung in ein bestimmtes Medium verfolgt werden, bei Betrachter*innen eine Antwortbeziehung, also Resonanz, hervorrufen soll.¹⁰ In diesem Sinne zeigt das Bild, das in diesem Essay betrachtet wird, »A Black Lives Matter protest in Tokyo, Japan« von Charly Triballeau, wie auch Protestbebilderungen Empathie und Emotionalität bei den Betrachter*innen anregen sollen und darüber hinaus kontextabhängige Botschaften entfalten können. Das gängige mediale Framing von Protestfotografien beinhaltet das Einfangen von Empörung, Dynamik und Betroffenheit. Gleichzeitig genügen die eingesetzten Abbildungen den Ansprüchen eines medialen Dispositivs, das sich durch einen Kampf um Aufmerksamkeit in traditionellen sowie sozialen/neuen Medien und einer immer stärkeren Popularisierung von Politik kennzeichnet.¹¹ So wie einerseits die Gesamtheit der medialen Einbettung mit all ihren Absichten und Aufgaben einen wichtigen Stellenwert einnimmt, ist andererseits die Konstellation Text-Bild wesentlich für die Erschließung der Diskursbeschaffenheit. Meines Erachtens ist das mediale Dispositiv nur ein Teil der zu beleuchtenden Äußerungsmodalitäten. Aus

8 Stefan Böschen, *Hybride Wissensregime: Skizze einer soziologischen Feldtheorie* (Baden-Baden: Nomos, 2016), S. 41.

9 Vgl. Edward W. Said, *Orientalismus* (Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2017).

10 Vgl. Boris Traue, »Resonanz-Bild und ikonische Politik: Eine visuelle Diskursanalyse partizipativer Propaganda«, In *Hillarys Hand: Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, hg. von Michael Kauppert und Irene Leser (Bielefeld: transcript, 2014), S. 132.

11 Vgl. Ebd., S. 137.

diesem Grund präsentiert die folgende Arbeit eine Erweiterung der visuellen Diskursanalyse, die sich an der Schnittstelle zwischen Sprechakt und Visualisierung befindet.

Die Vermengung von Foucault'scher Diskursanalyse und (vor-)ikonografischer Beschreibung

In der Forschung hat die Auseinandersetzung mit Foucaults Werken etliche theoretische Positionen wie die Saids hervorgebracht, die mit dem Diskurs-Begriff Foucaults arbeiten, um Strukturen und immanente Machtgefälle im (öffentlichen) Sprechen und der Textproduktion sichtbar zu machen. Nichtsdestotrotz sind sie zumeist auf »die Analyse konkreter gegenwärtiger Sprachereignisse«¹² beschränkt.¹³ In Anbetracht eines Mangels an ›Werkzeugen‹ für die visuelle Diskursanalyse werde ich mich in dieser Arbeit an eine Methode herantasten, mithilfe derer sich die Foucault'sche Diskursanalyse auf Fotografien anwenden lässt. Zu diesem Zweck werden Ansätze der Ikonografie (nach Erwin Panofsky¹⁴) und der Foucault'schen Diskurstheorien interdisziplinär miteinander verknüpft.

Wie bereits besprochen, wird bei traditionellen Foucault'schen Diskursabhandlungen nicht diskutiert, wie einzelne Kunstwerke und Bilder in einer Diskursanalyse zu ›lesen‹ sind – ihnen fehlt eine methodologische Hermeneutik. Im nächsten Kapitel werde ich indes die von mir gewählte Fotografie detailliert (vorikonografisch) beschreiben, wobei ich mich vom Zentrum des Blickfangs entlang der Aufmerksamkeit anziehenden Elemente bewege, um im darauffolgenden Abschnitt auf die herausgearbeiteten Komponenten Bezug zu nehmen. Die dazugehörige ikonografische Beschreibung geht über die reine Deskription hinaus, sie identifiziert Themen, Konzepte und stellt eine erste Deutung der Bestandteile und Motive dar.¹⁵

Der Ablauf umfasst also anfangs eine detaillierte (vorikonografische) Beschreibung, um im Anschluss Themen und Konzepte zu benennen und eine erste Deutung der Bestandteile und

12 Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse*, S. 151.

13 Said erläutert zwar, inwieweit auch die westliche Kunst immerfort bestimmte Symboliken aufgreift, um den »Orient« abzubilden, sein Augenmerk gilt aber der Analyse einer ganzheitlichen Diskursproduktion.

14 Vgl. Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie: Bilderinterpretation nach dem Dreistufenmodell* (Köln: DuMont, 2006).

15 Vgl. Marion G. Müller, »Ikonografie und Ikonologie, visuelle Kontextanalyse, visuelles Framing«, In *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation: ein Handbuch*, hg. v. Thomas Petersen und Clemens Schwender (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2018), S. 35.

Motive vorzunehmen.¹⁶ Es ist hiernach sinnvoll, sich (gemäß der Analyse der diskursiven Formation¹⁷) der Frage nach der Einordnung der Fotografie in ihren soziohistorischen Kontext, aber auch einem Hinterfragen ihres Erscheinungsortes zuzuwenden und anschließend dem »sprechenden« Subjekt nachzuspüren, von dem Foucault sagt, dass es durch bestimmte Bedingungen qualifiziert sein muss, am Diskurs als »legitimer Sprecher*« teilzunehmen.¹⁸ Auf diese Art und Weise wird der Diskurs kontextualisiert und die Themen sowie Figuren, die ihn ausmachen, werden veranschaulicht. Die Befunde aus diesen Einzelschritten bilden ein Ergebniscluster, auf dessen Grundlage sich Funktion und Wirkung eines Diskursmoments diskutieren lassen.

Identifizierung (vor-)ikonografischer Aspekte in der ausgewählten Fotografie

An dieser Stelle werde ich Abbildung 1 zunächst anhand vorikonografischer und ikonografischer Elemente beschreiben, um sodann auf diskursanalytische Kernfragen zur Interpretation im hierauf folgenden Abschnitt zurückzugreifen. Ich beginne mit einer einfachen Beschreibung, wobei ich vom Zentrum des Blickfangs auf der Fotografie in Richtung der Aufmerksamkeit anziehenden Elemente entlangwandere, hin zu den Außenbereichen des Bildes.

Das Foto zeigt eine weiße¹⁹ Person mit heruntergezogener Mundschutzmaske, ihr Gesichtsausdruck ist deutlich erkennbar. Aufgrund des Körperbaus, fehlender Gesichtshaarung und der dezenten Schminke kann sie als weiblich* gelesen werden. Ihr Gesichtsausdruck ist ernst, denn sie lächelt nicht und ihr Blick strahlt feste Entschlossenheit aus. Sie streckt ihren rechten Arm in die Luft, in der rechten Hand hält sie zudem ein Schild aus Karton, auf dem in deutlich lesbaren, schwarzen Druckbuchstaben »RACISM IS THE VIRUS« geschrieben steht. Im Hintergrund sind weitere Personen eher unscharf erkennbar. Dass sie in ähnlichen Posen stehen und ähnliche Schilder zeigen, deutet auf gemeinsame Intentionen hin. Die Fotografie zeigt also keine rein zufällige Ansammlung von Menschen. Im Gegensatz zum Fall der obig beschriebenen Person, tragen deren Mundschutzmasken zur erschwerten Erkennbarkeit der Menschen im Hintergrund bei. Links und rechts werden die Personen von einer Häuserflucht eingerahmt. Auf der rechten Bildhälfte befindet sich ein weiteres Schild aus Karton mit der Aufschrift – ebenfalls in schwarzer Handschrift – »TOKYO AGAINST RACISM«, passend zum

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981), S. 48-60.

18 Vgl. ebd., S. 75-82; Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse*, S. 136; Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2017), S. 26.

19 Ich habe mich bewusst gegen eine spezielle Formatierung des Begriffs »weiß« entschieden, da ich die hervorgehobene (besondere) Stellung weiß gelesener Menschen nicht zusätzlich in der schriftlichen Sprache betonen und unterstützen möchte.

Schild der blonden Person in der Mitte. Weiterhin auffällig sind die wetterbedingten trüben Lichtverhältnisse, die gemeinsam mit dem strengen Gesichtsausdruck der weiblich* gelesenen Person sowie den bedeckten Farben der Kleidung und der Gebäude eine ernste Stimmung kreieren.

Der folgende Abschnitt soll die Beschreibung des Bildes anhand ikonographischer Elemente fortsetzen, um die Themen und Motive der Fotografie kontextuell zu bestimmen. Das Foto der jungen Frau zeigt sie inmitten einer protestierenden Menschenmenge, die sich offensichtlich gegen Rassismus wendet. Die obig erwähnten Lichtverhältnisse vermitteln eine trübe, fast schon bedrückende Stimmung und verstärken auf diese Weise den Effekt der Eindringlichkeit der Thematik auf die Betrachtenden.

Zur Linken der Frau* im Zentrum des Bildes hält eine männlich* gelesene Person ein Plakat in die Höhe, auf dem noch die Wörter »LIVES MATTER« zu erkennen sind. Dies steht im Einklang mit dem Titel des Bildes, denn beides deutet darauf hin, dass es sich hier um einen Protest der »Black Lives Matter«-Bewegung handelt, die durch den Tod des Schwarzen Amerikaners George Floyd durch Polizeigewalt erneut Auftrieb erhalten hat. Das Schild zur Rechten gibt einen Hinweis darauf, dass es sich bei dem Entstehungsort der Fotografie um Tokio in Japan handelt. Dieser Umstand wäre aus der reinen Betrachtung des Bildes nicht sofort erkenntlich gewesen, denn die Protestteilnehmer*innen sowie die Umgebung werden aus meiner Perspektive nicht mit den Attributen »japanisch« oder »ostasiatisch« assoziiert.

Diskursive Reproduktion in politischen Fotografien

Wie im Kapitel zuvor bereits erläutert, verlangt die Analyse eines Diskurses die Einordnung des Materials in seinen soziohistorischen Kontext.

Die Fotografie wurde einem Artikel der Seite *Scroll.in* entnommen, wo sie sich direkt unter der Artikelüberschrift »How the popular baby name Karen became a label for entitled white women. First names often contain a range of social cues: gender, age, ethnicity and class«²⁰ befindet. Unterhalb des Bildes ist ein einseitiger Essay über die sprachwissenschaftliche Erschließung der Verwendung des Namens »Karen« in Internetforen und sozialen Medien von der Autorin Robin Queen zu lesen. Aber wie passt die beschriebene Pressefotografie zur erwähnten Thematik?

Die Fotografie von Charly Triballeau erschien am 18. Juni 2020 in dem Artikel der Linguistikprofessorin Robin Queen, etwa einen Monat nach dem gewaltsamen

20 Robin Queen, »How the Popular Baby Name Karen Became a Label for Entitled White Women. First Names Often Contain a Range of Social Cues: Gender, Age, Ethnicity and Class«, In *Scroll.in*, 18.06.2020, <https://scroll.in/article/964831/how-the-popular-baby-name-karen-became-a-label-for-entitled-white-woman> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22]

Tod George Floyds in der amerikanischen Stadt Minneapolis.²¹ Gleichzeitig fanden die Demonstrationen in einer besonderen gesellschaftlichen Situation statt, nämlich inmitten der Corona-Pandemie, also der weltweiten Ausbreitung der Infektionskrankheit COVID-19, die seit Ende 2019 politische Maßnahmen und damit erhebliche Einschränkungen im öffentlichen sowie privaten Leben in einer Vielzahl von Staaten mit sich zog.²² In Anbetracht dieser soziopolitischen Lage fällt innerhalb der Bilddynamik besonders auf, dass einige visuell kommunizierte Aspekte in Queens Textdokument selbst keine Erwähnung finden. Hierzu zählt die Pandemiesituation, die dazu führte, dass das Maskentragen global zur Empfehlung und mancherorts sogar zur Pflicht wurde, um die Gesundheit anderer nicht zu gefährden sowie die Ausbreitung des Coronavirus SARS-CoV-2 einzudämmen.

Um ihrem Engagement für ein ernstes Thema durch das Zeigen ihrer Mimik Nachdruck zu verleihen, scheint die Fotografierte Bereitschaft zu zeigen, ihre Gesundheit inmitten einer großen Menschenmenge einem erhöhten COVID-19-Erkrankungsrisiko auszuliefern. Die Verflechtung der zwei Aspekte – Gesundheitsrisiko in einer Pandemiesituation und Rassismusbekämpfung – verweist auf eine simultane Vermengung von zwei Diskursräumen, die auf den ersten Blick nicht miteinander in Verbindung zu stehen scheinen. Jüngste Studien ergaben hingegen, dass Marginalisierte viel häufiger an COVID-19 erkrankten und starben, Schwarze Amerikaner*innen beispielsweise starben doppelt so oft am Corona-Virus wie weiße.²³ Allein in den USA sind unzählige Schicksale dokumentiert, in denen die häufig unsicheren Arbeitsverhältnisse von marginalisierten Menschengruppen zu einem höheren Verlust der ausgeübten Tätigkeiten führten und damit auch oftmals zu einem Verlust der Krankenversicherung der Betroffenen, was einen Zugang zur Gesundheitsversorgung erheblich erschwerte.²⁴ Dies sind jedoch nur einige wenige Gründe, die in diesem Zusammenhang genannt werden können, dennoch stehen sie exemplarisch für die komplexe, unabdingbare Verflechtung zwischen unterschiedlichen sozialen Sphären. Demnach ist es

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. o. A., »Timeline: WHO's Covid-19 Response«, *World Health Organization*, 2020, <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/interactive-timeline> [zuletzt aufgerufen: 31.05.22].

23 Vgl. Centers for Disease Control and Prevention »Hospitalization and Death by Race/Ethnicity«, In *Covid-19*, 2020, <https://www.cdc.gov/coronavirus/2019-ncov/covid-data/investigations-discovery/hospitalization-death-by-race-ethnicity.html> [zuletzt aufgerufen: 31.05.22]. Vgl. Hugh Pym, »Ethnic Minority Covid Risk ›Not Explained by Racism«, In *BBC*, 22.10.2020, <https://www.bbc.com/news/health-54634721> [zuletzt aufgerufen: 31.05.22].

24 Vgl. Torsten Teichmann, »Dreimal höheres Risiko für Schwarze«, In *Tagesschau Online*, 07.07.2020, <https://www.tagesschau.de/ausland/coronarisiko-usa-101.html> [zuletzt aufgerufen: 05.08.2020].

wenig überraschend, dass Diskurse sich fortlaufend überlappen und schwerlich voneinander abzugrenzen sind.

Zur weiteren Auseinandersetzung mit der Fotografie soll hier noch kurz auf ein weiterführendes Konzept der Rassismuskritik eingegangen werden. In aktuellen Rassismuskritiken spielt das Konzept des *Weißseins* eine immer bedeutendere Rolle. *Weißsein* ist ein Ansatz aus der Kritischen Weißseinsforschung, der nahe legt, dass auch weiß gelesenen Menschen aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbilds eine gesellschaftliche Markierung zukommt, die zumeist an eine Hierarchisierung von Menschengruppen anhand von Kategorien wie »Ethnie« und »race« gekoppelt ist. Weißen Menschen wird in dieser Hierarchie, entstanden aus einer »Bemächtigungsgeschichte von Imperialismus und Kolonie«²⁵, eine besondere – privilegierte – Rolle zugesprochen, die es zu erkennen und überwinden gilt. In diesem Sinne gibt es keinen Rassismus gegen weiß-markierte Menschen, da sie generell in der gesellschaftlich-sozialen Hierarchie eine von den rassistischen Strukturen profitierende Position einnehmen.²⁶ In diesem Zusammenhang stellt sich nun die Frage, welche Rolle die weiblich gelesene Person im Zentrum der Fotografie einnimmt, die eindeutig als weiße Frau* gelesen werden muss.

In dem englischsprachigen Artikel, aus dem *Abbildung 1* entnommen ist, setzt sich die weiße Sprachwissenschaftlerin Robin Queen mit der Frage auseinander, wie der gewöhnliche Name »Karen« im Englischen zu einer Metonymie für privilegierte weiße Frauen* wurde. Ihre eigentliche Forschungsfrage lässt nicht darauf schließen, warum ausgerechnet ein Protestbild der Black-Lives-Matter-Bewegung aus Japan sinnbildlich für ihre Ausführungen stehen soll. Jedoch stellt sich schon im ersten Absatz ihres Beitrags heraus, dass die erste Begegnung Queens mit dem Label »Karen« im Zuge eines Twitter-Auftritts über das Verhalten einer weißen Frau gegenüber einem Schwarzen Mann im Central Park (New York) stattfand:

»When I read about Amy Cooper, the woman in Central Park who called the police on a black birder because he'd asked her to leash her out-of-control dog, I was horrified. But as a sociolinguist who studies and writes about language and discrimination, I was also struck by the name given to Cooper in several headlines: »Central Park Karen«. On Twitter, the birder's sister also referred to her as a »Karen.«²⁷

Sie schreibt weiterhin, dass insbesondere in Internetdiskussionen seit geraumer Zeit bestimmte Vornamen als Markierung für weiße Frauen*, die ihr Privileg ausnutzten, um insbesondere Schwarzen und marginalisierten Menschen zu schaden, gewählt wurden, um diese Frauen* kurzerhand zu beschreiben. Der erste Teil ihres

25 Martina Tißberger, *Critical Whiteness: Zur Psychologie hegemonialer Selbstreflexion an der Intersektion von Rassismus und Gender* (Wiesbaden: Springer VS, 2017), S. 87.

26 Vgl. ebd., S. 89-91.

27 Queen, »How the Popular Baby Name Karen Became a Label for Entitled White Women«.

Artikels vermittelt nun den Eindruck, dass die Frau* in Abbildung 1 dem Gegenteil des Labels »Karen« entspricht, indem sie ihre Privilegien solidarisch gegen rassistische Anfeindungen nutzt. Allerdings berichtet die Autorin:

»In fact, the meaning and use of Karen continues to shift. We can find male Karens and black Karens. Donald Trump has even been called a Karen. And then there's the way it's being used to push for justice, with protesters of police violence holding signs like ›Karens against police brutality‹ and ›I'd like to speak to the manager of systemic racism.‹²⁸

Es lässt sich zusammenfassen, dass die Autorin des Karen-Artikels die Fotografie gewählt zu haben scheint, um ein Exempel für die ›solidarische‹ weiße Frau* zu statuieren. Selbst wenn eine Redaktion hinter der Bilderauswahl steht, ist für den Diskurs entscheidend, welche Wirkung die Bild-Text-Autor*in-Komposition auf den*die Betrachtende*n hat. Hierdurch wird die Frage danach, ob eine weiße Frau* in einem mehrheitlich nicht-weißen Land wie Japan exemplarisch für anti-rassistische, weiße Gesellschaftsmitglieder stehen kann, schlicht übergangen. Es wird in keinem Fall ersichtlich, ob die Frau* im Zentrum der Abbildung 1 protestiert, weil sie glaubt, in Japan selbst von Rassismus betroffen zu sein. Diese Frage sollte aber gestellt werden, um auszuschließen, dass die zwei Positionen – die der Autorin des Artikels und die der demonstrierenden Person – sich widersprechen. Andernfalls ist eine Formung des Diskurses durch die Autorin/Redaktion beobachtbar, hinsichtlich Foucaults Analyse der Formation der Äußerungsmodalitäten²⁹, da sie aufgrund ihrer Expertise und ihrer Stellung als anerkannte Professorin als ›legitime Sprecherin‹ bezeichnet werden kann. In diesem Sinne generiert sie ein Bild von weiß gelesenen Black-Lives-Matter-Demonstrant*innen, die sich ihrer Stellung im rassistischen Gesellschaftsgefüge vermeintlich bewusst sind.

Tiðberger zufolge ist gar generell anzuzweifeln, ob das Vorhandensein des Bewusstseins um die soziale Stellung und um die damit einhergehenden Privilegien der Fall ist, denn die breite gesellschaftliche ›Mitte‹ entzieht sich der Verantwortung, die sie selbst als Ausgangspunkt der Rassismen in den rassistischen Diskursen und Institutionen tragen. Dass es weiße Menschen gibt, die denken, Rassismen ausgesetzt zu sein, und die damit einhergehende Problematik wird bei Queen letztlich übergangen. Ganz im Gegensatz zu einer kritischen Selbstreflexion ist es aus psychologischer Perspektive einfach, Rassismus einen ›Virus‹ zu nennen. Denn ein Virus ist etwas, das ein Eigenleben führt, das schlecht zu kontrollieren ist und etwas, was man nicht eigenmächtig bedient. Folglich wird die Tradition der ausbleibenden Hinterfragung der eigenen Subjektnatur abermals perpetuiert.³⁰

28 Ebd.

29 Vgl. Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 75-82.

30 Vgl. Tiðberger, *Critical Whiteness*, S. 90.

Die Formation der Diskursstrategien³¹ verhandelt grundsätzlich die Frage, wie sich ein Diskurs auf andere Diskurse bezieht. Queen schlägt keinen Bogen zum Interdiskurs zwischen der Pandemie und den Auswirkungen dieser auf die Inhalte der Protestbewegung. Es ist außerdem, wie bereits angesprochen, höchst unwahrscheinlich, dass der Slogan »Racism is the Virus« von der demonstrierenden Person im Zentrum der Fotografie zufällig gewählt worden ist. In Kombination mit ihrer heruntergezogenen Schutzmaske suggeriert sie zugleich, dass sie die gesellschaftlichen Misstände, die Rassismus hervorbringen, bedrohlicher findet als die Gefahren, die von dem SARS-CoV-2-Virus ausgehen. Ihre Rolle als weiße Frau*, der aufgrund historisch manifestierter Machtverhältnisse eher Glauben geschenkt wird als einer nicht-weiß gelesenen Person, ist in diesem Kontext nicht zu vernachlässigen. Abermals wird die Deutungshoheit über einen gesellschaftlichen Zustand von einer weiß gelesenen Person übernommen und in den öffentlichen Raum getragen.

Gibt man die Schlagworte »Black Lives Matter« und »Karen« simultan in die Suchmaschine Google ein, erscheinen ausschließlich Vorschläge, die erzürnte weiße Frauen* gegen Schwarze und Black-Lives-Matter-Demonstrant*innen zeigen. Die Frauen*, die der Kategorie »Karens against Racism« zugeordnet werden könnten, tauchen abseits des Queen-Artikels überhaupt nicht auf. Die obige Auseinandersetzung illustriert, dass die »antirassistischen Karens« im Diskurs nicht unbedingt das Gegenstück zu den rassistisch-postkolonialistischen Unterdrücker*innen sind, die man sich eher unter »Karen« vorstellt. So ordnen auch sie sich dem beschränkten Regelset eines westlich-geprägten Rassismuskurses unter, in der weiß gelesene Menschen die Macht über gesellschaftliche Hierarchien und die Deutungshoheit über die Subjekt-Objekt-Beziehung nicht abgeben wollen.

Steckt die Demonstrantin nun in der Rolle einer weißen Frau*, die ihre Privilegien nutzt, um das benannte Problem zu bekämpfen? Oder in der einer, die ihre eigene Betroffenheit kundtut, um auf die Ausweitung einer Rassismus-Diskussion zu zielen, in der mutmaßlicher Rassismus gegen weiße Menschen eine Rolle einnimmt? Meines Erachtens beabsichtigt die untersuchte Text-Bild-Kombination die Suggestion des Ersteren, im Versuch, Klischees über weiß gelesene Frauen* zu dekonstruieren. Die Dekonstruktion des dominanten Diskurses gelingt auf diese Weise dabei keineswegs.

Kerstin Gernig schreibt in ihrer Abhandlung über die Fotografie der Japonismus-Stilepoche, dass Betrachtende in einer Fotografie in der Regel nur die »enthaltenen«

31 Vgl. Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse*, S. 134.

Objekte selbst sehen und nicht die intentionierte »Darstellung von etwas«. ³² Diese These wird bereits in Saids *Orientalismus* ähnlich formuliert:

»Also muss man vor allem auf den Stil, die Redefiguren, das Szenario, die Erzählformen, die historischen und gesellschaftlichen Umstände achten und *eben nicht* [Hervorhebung im Original] auf die richtige oder originalgetreue Darstellung.« ³³

Dies trifft auch auf den Fall dieser Black-Lives-Matter-Fotografie zu, die zwar vordergründig eine protestierende Menschenmenge mit einer klaren antirassistischen Protestintention darstellt, bei ihrer näheren Betrachtung indessen wird klar, dass die eigentliche Botschaft in der Reproduktion der bereits bestehenden sozialen Machtkonstellationen im antirassistischen Diskurs liegt.

Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass mittels eines geeigneten methodischen Zugangs diskursive Ordnungen und ihre Kontinuitäten innerhalb visueller Dokumentationen nachweisbar sind, ähnlich wie in sprachlich-textlichem Material. Die Prüfungsmethode der textlich-visuellen Diskursanalyse hat zu dieser Erkenntnis beigetragen. Mittels der vorliegenden Analyse habe ich Bemühungen angestellt, die kontextgebundene Sinnhaftigkeit von politischen Bildinszenierungen kritisch zu befragen. Die textlich-visuelle Diskursanalyse konnte lediglich aufzeigen, inwieweit durch die Kombination aus Äußerungsmodalität (also der Betrachtung von Position und Status der*des Äußernden), Fotografie und der Inhalte des dazugehörigen Artikels Sinnhaftigkeit und Bedeutung hergestellt werden. Entkoppelt vom vorliegenden Kontext würde die Fotografie einen abweichenden Zugang nahelegen, der über die Anwendung weiterer Methoden ermittelt werden kann.

Literatur

- Bösch, Stefan. *Hybride Wissensregime: Skizze einer soziologischen Feldtheorie*. Baden-Baden: Nomos, 2016.
- Centers for Disease Control and Prevention. »Covid-19 Hospitalization and Death by Race/Ethnicity 2020.« COVID-19. 01.02.2022. <https://www.cdc.gov/coronavirus/2019-ncov/covid-data/investigations-discovery/hospitalization-death-by-race-ethnicity.html> [zuletzt aufgerufen: 15.02.2022].
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2017.

32 Kerstin Gernig, »Photographs Furnish Evidence«: Zur Funktion und Bedeutung der Fotografie im Kontext des europäischen Japonismus«, In *Zeitschrift für Germanistik* 12, Nr. 3 (2002), S. 499.

33 Said, *Orientalismus*, S. 32.

- Geise, Stephanie und Patrick Rössler. »Visuelle Inhaltsanalyse: Ein Vorschlag zur theoretischen Dimensionierung der Erfassung von Bildinhalten.« *Medien und Kommunikationswissenschaft* 60, Nr. 3 (2012): S. 343-361.
- Gernig, Kerstin. »Photographs Furnish Evidence«: Zur Funktion und Bedeutung der Photographie im Kontext des europäischen Japonismus.« *Zeitschrift für Germanistik* 12, Nr. 3 (2002). S. 498-515.
- Hoggenmüller, Sebastian W. »Die Welt im (Außen-)Blick: Überlegungen zu einer ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse am Beispiel der Weltraumfotografie ›Blue Marble‹.« *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 17, Nr. 1+2 (2016): S. 11-40.
- Keller, Reiner. *Wissenssoziologische Diskursanalyse: Grundlegung eines Forschungsprogramms*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
- Müller, Marion G. »Ikonografie und Ikonologie, visuelle Kontextanalyse, visuelles Framing.« In *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation: ein Handbuch*, herausgegeben von Thomas Petersen und Clemens Schwender, S. 28-55. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2018.
- o. A. »Timeline: WHO's Covid-19 Response. World Health Organization 2020.« *World Health Organization*, <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/interactive-timeline> [zuletzt aufgerufen: 19.10.2020].
- Peez, Georg. »Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik.« In *Bildinterpretation und Bildverstehen: Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*, herausgegeben von Winfried Marotzki und Horst Niesyto, S. 121-141. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
- Panofsky, Erwin. *Ikonographie und Ikonologie: Bilderinterpretation nach dem Dreistufenmodell*. Köln: DuMont, 2006.
- Peirce, Charles S. *Semiotische Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.
- Pym, Hugh. »Ethnic Minority Covid Risk ›Not Explained by Racism‹.« *BBC*, 22.10.2020. <https://www.bbc.com/news/health-54634721> [zuletzt aufgerufen: 23.10.2020].
- Queen, Robin. »How the Popular Baby Name Karen Became a Label for Entitled White Women: First Names Often Contain a Range of Social Cues: Gender, Age, Ethnicity and Class.« *Scroll.in.*, 18.06.2020. <https://scroll.in/article/964831/how-the-popular-baby-name-karen-became-a-label-for-entitled-white-woman> [zuletzt aufgerufen am 06.02.2022].
- Said, Edward W. *Orientalismus*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2017.
- Teichmann, Torsten. »Dreimal höheres Risiko für Schwarze.« *Tagesschau Online*, 07.07.2020, <https://www.tagesschau.de/ausland/coronarisiko-usa-101.htm> [zuletzt aufgerufen: 21.10.2020].
- Tiðberger, Martina. *Critical Whiteness: Zur Psychologie hegemonialer Selbstreflexion an der Intersektion von Rassismus und Gender*. Wiesbaden: Springer VS, 2017.

Traue, Boris. »Resonanz-Bild und ikonische Politik: Eine visuelle Diskursanalyse partizipativer Propaganda.« In *Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, herausgegeben von Michael Kauppert und Irene Leser, S. 131-156. Bielefeld: transcript, 2014.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: »A Black Lives Matter protest in Tokyo, Japan« (Charly Triballeau/AFP« Charly Triballeau, AFP. <https://scroll.in/article/964831/how-the-popular-baby-name-karen-became-a-label-for-entitled-white-woman> [zuletzt aufgerufen: 06.02.2022]).

Bildmetaphern und Bildmetaphorik in Matt Kenyons Illustration der Corona-Pandemie und ihrer politischen Dimension

Till Julian Huss



Abbildung 1: »Illustration« (Matt Kenyon/The Guardian)

Anhand der Bildbeschreibung einer Illustration wird verdeutlicht, welche weitreichende und konstitutive Funktion der Metapher in der bildlichen Darstellung zukommt. Hierfür wird zwischen der einzelnen Bildmetapher und der komplexen Bildmetaphorik unterschieden, deren Ausarbeitung und Verständnis in einer detaillierten Bildbeschreibung erfolgen kann, die maßgeblich auf eine Kompositionsanalyse zurückgreift. In dieser Weise stellt die analysierte Illustration die komplexen und teils abstrakten Inhalte der Lebenswirklichkeit in der Pandemie durch eine vielschichtige Metaphorik dar, die gemäß einer Naturalisierung von Verhältnissen im Bild eine kausale Abfolge und damit den Rahmen politischer Entscheidungen und Handlungsoptionen vorbestimmt.

Für einen Artikel von John Harris in *The Guardian* über den nötigen politischen und ökologischen Wandel angesichts der Pandemie gestaltete der britische Illustrator Matt Kenyon ein Bild, in dem er die komplexen und teils abstrakten inhaltlichen Aspekte pointiert in eine anschauliche Form überführte (Abbildung 1).¹ Das zentrale Darstellungsmittel ist eine Bildmetaphorik, die durch die einzelnen Elemente und ihre Interaktion in der Komposition erzeugt wird. Die Metaphorik ist dabei kein neutrales Mittel der Veranschaulichung, sondern durch ihre starke Fokusbildung und kreative Projektionsleistung in der Lage, eine politische Meinung zu verstärken oder erst zu konstituieren. Sie ist ein genuin bildlicher Prozess der Sinngenerierung, den es in seiner politischen Aussagekraft zu analysieren gilt. Im kommunikativen Zusammenhang als Ergänzung zum Artikel steht sie in unmittelbarer Beziehung zu sprachlichen Ausführungen, ihren Inhalten und auch Metaphern. Aus dieser Textnähe lässt sich der besondere Charakter politischer Illustrationen und ihrer Metaphern verstehen.

Das Bild spiegelt das zentrale Bestreben der damaligen politischen und wissenschaftlichen Kommunikation wider, dem Coronavirus und der Pandemie eine adäquate sichtbare Form zu geben. Hierfür greifen wir selbstverständlich auf die Metapher zurück, denn auch in unserer Alltagssprache nutzen wir Personifikationen und sprechen über das Virus als wäre es ein*e Akteur*in mit Intentionen und Handlungskompetenz. Dies kann unbewusst im Zuge des generellen Wesens unserer Sprache, Abstraktes konkreter zu fassen, erfolgen oder als bewusste Übertreibung oder Verneinung, wenn wir beispielsweise sagen: »Das Coronavirus interessiert deine Meinung nicht.« Illustrationen und besonders Karikaturen können dem Virus auf ähnliche Weise spielerisch Füße, Hände und Augen geben – sogar Boxhandschuhe, damit es gegen die ebenfalls personifizierte Weltkugel in den Ring steigt. Neben diesen sehr auffälligen Bildmetaphern gibt es jedoch auch solche, die auf einer viel grundsätzlicheren Ebene komplexen und abstrakten Inhalten zuallererst eine Form geben, damit sie überhaupt zur Darstellung kommen können. Auf dieser Ebene können bereits politische Meinungen einfließen beziehungsweise vorformuliert werden, ohne dass wir sie bewusst als solche wahrnehmen. Die folgende Bildanalyse der Illustration von Matt Kenyon soll daher zeigen, wie eine vermeintlich schlichte, einen Artikel ergänzende Darstellung auf sehr vielschichtige Weise Inhalte bewerten und Handlungspotentiale vorbestimmen kann.

Als in England im Juni 2020 die Einschränkungen zur Bekämpfung der Pandemie zurückgenommen wurden, fragte John Harris junge Menschen in London,

1 John Harris, »The dream of going ›back to normal‹ is a huge distraction from the need for change«, In *The Guardian*, Sektion »Opinion Politics«, 15.11.2020, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/nov/15/back-to-normal-change-vaccine-anxiety-covid-19-uk> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

ob sie in die Zeit vor der Pandemie zurückspulen würden, wenn sie die Möglichkeit hätten. Viele der Befragten lehnten emphatisch ab, mit der Begründung einer notwendigen Veränderung. Demgegenüber stehe der Wunsch, zur alten Normalität – sprich zu Bedingungen vor der Pandemie – zurückzukehren. Veränderungen unserer Lebenswelt werden hierbei in ihrem zeitlichen Wandel als andere Welten ausgewiesen: unsere (damals) aktuelle Wirklichkeit der Pandemie, die alte und eine potentiell neue und bessere Welt in der Zukunft, in der wir aus der Coronakrise Konsequenzen gezogen und unser Denken und Handeln im Hinblick auf die Umwelt und soziale Ungleichheiten verändert haben.² Diese Metaphorik der Sprache ermöglicht es, die Komplexität der langsamen und vielschichtigen Veränderungen unserer Zeit in eine konkrete, unterscheidbare Form zu überführen, die die Aufteilung in ein schlichtes Vorher und Nachher erlaubt. In dieser Metaphorik treffen sich die Notwendigkeit unserer Sprache, abstrakten Sachverhalten eine Form zu geben, und die Möglichkeit einer rhetorischen Weiterführung und Manipulation. Und genau hier setzt die Illustration Matt Kenyons an. Sie nimmt diese notwendige und oftmals unbemerkte Charakteristik unserer Sprache wörtlich und gibt die drei Zeiten als drei unterschiedliche Welten wieder, die einer Zeitleiste und ›westlichen‹ Leserichtung folgend nach rechts oben hin aufsteigen. Die mittlere Weltkugel weist der Illustrator als Pandemie-Welt aus, indem er den Planeten Erde mit der gängigen, vereinfachten Darstellung des Coronavirus verbindet. Der Planet erhält die für das Virus charakteristischen Fortsätze, um beide Elemente in einer Mischgestalt zusammenzufassen.

Auf allen drei Planeten stehen Menschen, denen gemäß der Unterscheidung der zeitlichen Welten und ihrer Leserichtung Überzeugungen zugeordnet werden können. Die Personen auf der linken Kugel halten an der Vorstellung der alten Welt und einer möglichen Rückkehr zur alten Normalität fest. Kenyon veranschaulicht diese konservative Haltung, indem er die Frau* nach links in die Vergangenheit zeigen, den in der Mitte stehenden Mann* sich ignorant die Ohren zuhalten lässt und die dritte Person ebenfalls rückwärtsgewandt an einen der Fortsätze des Coronavirus-Planeten lehnt. Mit Anzug, Blazer und Rock unterscheiden sie sich stark von den anderen beiden Gruppen und lassen sich eher der Wirtschaft und

2 Die allgemeinen Aussagen der befragten Menschen auf den Straßen Londons zu einem nötigen Wandel fügt John Harris in seinem Artikel in den Kontext sozialer, ökonomischer und regierungspolitischer Fragen ein. Die Erfahrung der Pandemie habe, so Harris, die Grundsatfrage in den Vordergrund gerückt, was für eine Gesellschaft England sein möchte beziehungsweise sollte. Dem stellt er Boris Johnsons' Slogan »build back better« gegenüber. Diese Spannung zwischen Vorwärts- und Rückwärtsbewegung nimmt Kenyons Illustration auf. Im Folgenden soll allerdings nicht darauf eingegangen werden, inwiefern die Darstellung vor dem Hintergrund der tagesaktuellen Politik Englands gelesen werden kann, um das bildimmanente Bedeutungspotential der Illustration ausarbeiten zu können.

Führungspositionen zuordnen, die in dieser Interpretation die Chancen einer nötigen Veränderung verkennen oder gar absichtlich ignorieren. Die Frau* und der Mann* auf der mittleren Kugel wenden sich jeweils der Vergangenheit und der Zukunft zu. Sie repräsentieren unsere Gegenwart der Pandemie-Welt. Im Sinne der ›westlichen‹ Tradition der Bilddarstellung kann der mittlere Teil als fruchtbarer Moment verstanden werden, den Gotthold Ephraim Lessing gemäß der antiken Vorstellung des Kairos als den günstigen Augenblick der Entscheidung bestimmte. Folglich wendet sich der Mann* der Vergangenheit zu, um den notwendigen Wandel hin zu einer besseren Zukunft für alle zu ermöglichen und auch die rückwärts-gewandten und im Gestern verhangenen Mitmenschen nicht zurückzulassen. Die Frau* zu seiner Rechten stellt den Übergang zur gewünschten Zukunft dar, indem sie sich nach rechts wendet und in einer stützenden Geste ihre Hilfe anbietet.

Auf der rechten Kugel befinden sich ebenfalls drei Menschen. Eine vierte Person steigt gerade zu ihnen auf, mit einem Fuß bereits auf der neuen Welt, mit dem anderen noch auf dem Fortsatz des Coronavirus der alten. Stehend und kniend bejubeln und preisen zwei der Personen die neue Welt mit erhobener Hand. Die Frau* zu ihrer Linken hilft dem hinaufsteigenden Mann*, der eine Verbindung zwischen den Welten darstellt. Seine Zwischenposition erzeugt ein gewolltes Ungleichgewicht in der Komposition, denn er löst den Rhythmus der Dreiergruppen auf und verlagert somit das Gewicht auf die rechte Seite. Zwischen der linken und mittleren Gruppe hat sich hingegen eine Lücke gebildet. Diese kompositorische Verteilung der Personen, lässt sich derart interpretieren, dass von unserer Gegenwart der Pandemie kein Weg zur alten Normalität zurückführt, sondern nur in eine andersartige Zukunft, eine neue und bessere Welt weiterführt. Diese zentrale Aussage der Illustration wird maßgeblich durch ihre metaphorischen Implikationen formuliert. Um sie hinreichend analysieren zu können, ist ein kurzer Exkurs zu den Entwicklungen der Theoriebildung zur Metapher nötig.

Besonders seit Mitte des 20. Jahrhunderts wird die Metapher nicht mehr durch die Differenz von Poetik und Rhetorik als bloßer ästhetischer Schmuck oder Mittel der Manipulation verstanden. Denken ist grundsätzlich metaphorisch, so Ivor A. Richards.³ Paradigmatisch für die Metaphernforschung ist Max Blacks Interaktionstheorie, der zufolge eine Metapher einen bedeutungsstiftenden Verstehensprozess einleitet, der zwei disparate Vorstellungen aufgrund ihrer Ähnlichkeiten in eine Beziehung treten lässt.⁴ In unterschiedlichen Denkschulen wie der Hermeneutik, dem (Post-)Strukturalismus, der Sprachanalytik und seit den 1980er Jahren verstärkt der Kognitionswissenschaft haben sich Metaphertheorien heraus-

3 Vgl. Ivor Armstrong Richards, »Die Metapher«, In *Theorie der Metapher*, hg. von Anselm Haverkamp (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996), S. 31-52.

4 Vgl. Max Black, »Die Metapher«, In ebd., S. 55-79; und ergänzend: ders.*, »Mehr über die Metapher«, In ebd., S. 379-413.

gebildet, die zwar nicht vereinbar sind, aber zumeist in der Grundannahme übereinstimmen, dass Metaphern zum Wesen unserer Sprache gehören und wir maßgeblich in Metaphern denken.⁵ Theoretische Bestimmungen bildlicher Metaphern sind erst im späten 20. Jahrhundert aus sehr unterschiedlichen Disziplinen erfolgt. In der Kommunikationstheorie, Designrhetorik, Werbeforschung und Bildwissenschaft orientieren sich viele Positionen an der klassischen Rhetorik, um sie auf den Bereich des Bildlichen zu übertragen.⁶ Die oben erwähnte philosophische und erkenntnistheoretische Aufwertung der Metapher wird dabei zumeist nicht berücksichtigt. Die Metapher ist vielmehr eine unter vielen rhetorischen Figuren, deren traditionelle Klassifikation auf den neuen Gegenstandsbereich übertragen wird, was zu theoretischer Unschärfe und einer Vielzahl unterschiedlicher Systematiken geführt hat. Philosophische Ansätze hingegen denken die Bildmetapher von der Sprache her und versuchen, eine bildliche Entsprechung der falschen sprachlichen Prädikation zu bestimmen.⁷ Hierbei wird das Verständnis von Metaphorik im Bild auf den Sonderfall der Mischgestalt reduziert, dessen auffällige anschauliche Verbindung zweier Vorstellungen am ehesten der sprachlichen Metapher der Form »A ist B« entspricht. Für die Analyse zahlreicher politischer Karikaturen mag dieser Ansatz gewinnbringend sein, wie beispielsweise der Philosoph Arthur C. Danto mit dem Konzept der Repräsentation-als verdeutlicht hat. Wenn Napoleon als römischer Kaiser dargestellt wird, sollen dessen Attribute auf den französischen Regenten übertragen werden, um ihn im Lichte und damit der Macht eines Julius Caesar zu präsentieren.⁸ Die jüngere kunsthistorische Forschung hat allerdings gezeigt, dass derartige Bildfiguren nur ein Sonderfall bildlicher Metaphorik sind. Neben Mischgestalten beziehungsweise Attributionen lassen sich alle bildlichen Ausdrucksmittel wie Komposition, Farbe und Stil nutzen, um einen metaphorischen Sinn ins Bild zu setzen. Der Kunsthistoriker Marius Rimmele spricht

-
- 5 Vgl. *Theorie der Metapher; Metaphor and Thought*, hg. von Andrew Ortony, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993 [1979]); *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, hg. von Raymond W. Gibbs (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).
- 6 Vgl. Gui Bonsiepe, »Visuelle/verbale Rhetorik«, In *ulm – Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung*. 14/15/16 (Dezember 1965), S. 23-40; John M. Kennedy, »Metaphor in Pictures«, In *Perception* 11, Nr. 5 (1982), S. 589-605; Jacques Durand, »Rhetorical figures in the advertising image«, In *Marketing and Semiotics – New Dimensions in the Study of Signs for Sale*, hg. von J. Umiker-Sebeok (Berlin: De Gruyter Mouton, 1987), S. 295-318; Thomas Friedrich und Gerhard Schwepenhäuser, *Bildsemiotik* (Basel: Birkhäuser, 2010).
- 7 Vgl. besonders Noël Carroll, »Visual Metaphor«, In *Aspects of Metaphor*, hg. von Jaakko Hintikka (Dordrecht: Springer, 1994), S. 189-218.
- 8 Vgl. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984). Danto weist auch auf Honoré Daumiers Zeichnung von Louis Philippe als Birne aus dem Jahre 1831 hin, die sich als frühe Form der Metapher als Personifikation in der Karikatur verstehen lässt. Vgl. ders.*, »Metapher und Erkenntnis«, In ders.*, *Kunst nach dem Ende der Kunst* (München: Fink, 1996), S. 92-109.

daher auch weniger von klar bestimmbar Bildmetaphern als von einem metaphorischen Denken, das sich auf komplexe Weise im Bild äußern kann.⁹

Auf den ersten Blick scheint der Corona-Planet in Matt Kenyons Illustration ein geeigneter Kandidat für eine Bildmetapher zu sein: Aufgrund ihrer formalen Entsprechung, ihrer unmittelbaren Ähnlichkeit der Form, sind zwei disparate Elemente, die Erdkugel und das Coronavirus, zu einer Mischgestalt verbunden. Versucht man, die bildliche Information in die Sprache zu übersetzen, bemerkt man schnell, dass sich keine angemessene sprachliche Metapher finden lässt – »Das Coronavirus als Erde« oder andersherum: »Die Erde als Coronavirus« ergeben wenig Sinn. Vielmehr handelt es sich bei der Mischgestalt um eine bildliche Technik des *Verweisens*, um die nötigen Referenzen für das Verständnis der Illustration zu geben. In der Theorie wird diese Art des Verweises als Metonymie beschrieben und der Metapher zur Seite gestellt.¹⁰ Gerade in der Konstitution eines metaphorischen Bildsinns wird oftmals auf die Metonymie zurückgegriffen, um einen Teil für das Ganze stehen zu lassen: die kugelartigen Fortsätze für das Coronavirus und die Erdkugel für unsere gegenwärtige Zeit der Pandemie als die aktuelle Lebenswelt. Die Erdkugel, wie bereits ausgeführt, ist selbst metaphorisch zu verstehen. Politische und auch wissenschaftliche Illustrationen benötigen oftmals keine visuelle Anomalie, die, vergleichbar mit der falschen sprachlichen Prädikation, auf einen möglichen metaphorischen Sinn hinweist. In Matt Kenyons Illustration gibt es keine metaphorische Abweichung von einem Normalzustand, vielmehr ist sie von Grund auf metaphorisch. Wir haben uns bereits daran gewöhnt, dass das Dargestellte in Illustrationen keinen physikalischen Gesetzen folgen oder unserer alltäglichen Erfahrungswelt entsprechen muss. Vielmehr akzeptieren wir eine kontextgebundene Angemessenheit, die aus der Darstellungsweise und der Zusammenstellung der Bildelemente hervorgeht. Besonders in politischen Illustrationen ist es daher wichtig, diese Form des ›Passens‹, der ›Richtigkeit‹ auf eine konstitutive Metaphorik hin zu befragen, die unser weiteres Verständnis des Sachverhalts leitet und damit beeinflusst.

Die Darstellung der verschiedenen Zeiten als Erdkugeln, die aufsteigende Leserichtung gemäß einer progressiven Fortschrittslogik zu immer besseren Zustän-

9 Vgl. Marius Rimmele, »Das Verhältnis genuin visueller und präexistierender Metaphorik als Herausforderung kunstwissenschaftlicher Begriffsbildung«, In *Zugänge zu Metaphern – Übergänge durch Metaphern: Kontrastierung aktueller disziplinärer Perspektiven*, hg. von Marie Lessing und Dorothee Wieser (München: Fink, 2013), S. 73-96; ders.*: »Metaphorisches Denken im Bild statt visual metaphor: Zum Nutzen kognitiver Metaphertheorie für die kunsthistorische Praxis«, In *metaphorik.de* 31 (2020), S. 67-115; und grundsätzlich: Till Julian Huss, *Ästhetik der Metapher: Philosophische und kunstwissenschaftliche Grundlagen visueller Metaphorik* (Bielefeld: transcript, 2019), Kapitel 17.

10 Vgl. George Lakoff und Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980); Rimmele, »Metaphorisches Denken im Bild«.

den, wie auch die Ausgestaltung der Personen und die Farbgebung sind Teile einer komplexen Metaphorik der gesamten Illustration. Beginnt man, nach einer metaphorischen Bedeutung im Bild zu suchen, lassen sich alle Bildelemente und ihre Darstellungsweise gemäß einer metaphorischen *Fokusbildung* lesen. Eine Metaphorik ist dergestalt ins Bild gesetzt, dass sie alle Aspekte wie ein Virus infizieren kann oder sich wie eine seismische Eruption durch das ganze Bild zieht. So kann auch der Verlauf der Farben als Teil der Metaphorik verstanden werden. Während die linke Welt gänzlich in einen Sepia-Ton getaucht ist, der sie alt und verödet oder ausgebleichen erscheinen lässt, erstrahlen die rechte Erdkugel und die auf ihr stehenden Personen in voller Farbenpracht. Die mittlere Erde hingegen bildet den Übergang zwischen beiden Farbgebungen und befindet sich demnach in der Schwebe zwischen einer hoffnungslosen Gestrigkeit und einer strahlenden Zukunft. Die farbliche Transformation von der linken zur rechten Bildseite wird unterstützt von der strengen Serialität der Erdkugel und der gleichen Ausrichtung der Kontinente – als würde sich ein Bild in unterschiedlichen Lichtstimmungen wiederholen.

In welcher Weise werden durch diese Metaphorik das Verständnis des Dargestellten und die damit verbundene politische Meinungsbildung beeinflusst? Die Metaphorik färbt einen Sachverhalt nicht einfach nur ein, wie es beispielsweise durch die aussagekräftige Farbwahl tatsächlich geschieht. Den Farbverlauf und seine Bedeutung nehmen wir eher bewusst wahr und können uns das Dargestellte auch ohne eine derartige Einfärbung vorstellen. Die Metaphorik setzt allerdings bereits auf der grundsätzlichen Ebene an, wie etwas überhaupt zur Darstellung kommt. Der Philosoph Hans Blumenberg hat diese Art der Metapher als absolut beschrieben, weil sie Dinge zur Vorstellung bringt, die sich sonst jeder Vorstellung entziehen.¹¹ Gerade rein abstrakte Konzepte wie Welt, Zeit und Geschichte können wir über Metaphern begreifen. In der Geschichte der Medizin lassen sich daher auch sehr konventionelle Metaphern finden wie Dämonendarstellungen der Gicht oder der Wolf als Namensgeber der Lupus-Erkrankung. Animismus und Personifikation werden genutzt, um Gefahren konkreter auszugestalten, die sich unserer Wahrnehmung entziehen. Blumenberg meint hingegen solche Vorstellungen, die sich gänzlich der Sichtbarkeit entziehen und nicht etwa wie Viren durch eine mikroskopische Vergrößerung zur Anschauung kommen. Das Coronavirus liegt in seiner politischen Dimension gerade zwischen diesen beiden Bereichen: Es entzieht sich einerseits aufgrund seiner Größe nur der menschlichen Wahrnehmung und andererseits aufgrund der Komplexität seiner lebensweltlichen und politischen Implikationen per se jeglicher Art der konkreten Form. Es ist daher gewinnbringend, hinsichtlich der Metaphern des Coronavirus zwischen einer

11 Vgl. Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998 [1960]).

Personifikation des Virus zur Veranschaulichung seiner Gefahr und jenen komplexeren Metaphoriken zu unterscheiden, die die Lebenswirklichkeit der Pandemie als Ganzes mit ihren sozialen und politischen Auswirkungen fassen.

Die Kognitionswissenschaftler George Lakoff und Mark Johnson haben Metaphern, die über einen schlichten sprachlichen Ausdruck hinausgehen beziehungsweise tiefer liegen und unser Denken anleiten, als kognitive Metaphern bestimmt. Ihre Theorie konzentriert sich auf jene Metaphern, die unser unterbewusstes alltägliches Konzeptsystem bestimmen und nach denen wir daher maßgeblich leben.¹² Die besondere Art der ontologischen Metapher verleiht abstrakten Dingen eine konkrete Form der Seinsweise. Unsere Sprache über mentale Aktivitäten kommt beispielsweise gar nicht ohne solche Metaphern aus, die kognitive Zustände durch körperliche Erfahrungen bestimmen, wenn wir ›einen Entschluss *fassen*‹ und ›die Initiative *ergreifen*‹. Werden ontologische Metaphern in politischen Kontexten genutzt, können sie unerkannt zu unumstößlichen, faktischen Zuständen werden. Dies gilt besonders, wenn Naturkräfte motiviert werden, um menschliches Verhalten zu beschreiben, wie etwa in Ausdrücken wie ›Flüchtlingswelle‹ oder ›Erdrutschsieg‹.¹³

Matt Kenyon greift die bereits im Artikel von John Harris motivierten sprachlichen Metaphern auf, um sie in der Illustration ins Bildliche zu übersetzen. Anhand der Wortwahl von »return«, »endless« sowie »unendingly« und schließlich »sweeping change« lässt sich eine implizite Metaphorik des Textes ausweisen, die im provokanten Schlusszitat von Fitzgeralds fiktivem Charakter Jay Gatsby kulminiert: »Can't repeat the past? Why, of course you can.« Zuvor hatte Harris, vor allem in der Formulierung »this is now a different country«, aber auch jener impliziten Metaphorik der angeführten Ausdrücke, diese Rückwärtsbewegung als reaktionär und verhängnisvoll herausgestellt. Den impliziten Charakter dieser Metaphorik lässt Kenyon in seiner Darstellung schließlich Bild werden: die Zeiten werden klar getrennt und aus dem anderen Land wird ein neuer Planet. Die ontologische Trennung der drei Welten, vor, während und nach der Pandemie, weist die komplexen und langsamen Übergänge zwischen gesellschaftlichen Zuständen als bewusst zu wählende und zu vollziehende Ortswechsel aus. Die Personen im Bild müssen zur neuen und besseren Welt auf der rechten Seite aufsteigen. Der Wechsel erfordert einen Kraftakt, der nur gemeinsam, mit der stützenden Hilfeleistung anderer, gelingen kann. Durch die ontologische Trennung zwischen den Welten wird ein passives Verhalten als Fehlverhalten ausgewiesen. Wer sich nicht bewusst für den Wandel hin zu einer neuen Realität nach der Pandemie entscheidet, wird

12 Vgl. Lakoff und Johnson, *Metaphors We Live By*.

13 Hans Blumenberg spricht von der Evidenz eines Naturgesetzes. Vgl. Hans Blumenberg, *Quelle, Ströme, Eisberge* (Berlin: Suhrkamp, 2012).

auch nicht in diese gelangen. Personen, die noch an der alten Normalität festhalten, sind nicht einmal in der Realität der Pandemie angekommen. Sie müssten erst einmal auf die mittlere Weltkugel emporsteigen, um unsere gegenwärtige Situation als solche fassen zu können. Der Weg von der alten Welt hin zur neuen führt nur über die Welt der Pandemie. Hierin liegt auch die im Artikel formulierte Chance in der Krise: Sie gibt uns die Möglichkeit, dass wir uns von alten Begebenheiten und Konventionen politischen Handelns trennen. Diese natürliche Ordnung der Welten mit ihren möglichen Übergängen und die Unmöglichkeit einer passiven Veränderung liegen in der metaphorischen Darstellungsweise der Illustration begründet. Die Vergegenständlichung, Komposition und Ausgestaltung der Elemente geben daher einen Rahmen vor, innerhalb dessen nicht nur politische Entscheidungen plausibel sind, sondern politisches Handeln überhaupt möglich ist.

Von einer bestimmten Bildmetapher in der Illustration zu sprechen ist weder möglich noch förderlich. Gerade die kognitionswissenschaftliche Metaphertheorie arbeitet allerdings hauptsächlich mit Identifikationen und Formalisierungen der Form »A ist B«. Charles Forceville hat die kognitionswissenschaftliche Forschung auf verschiedene Arten von Bildmedien angewendet, um Metaphern jenseits der Sprache zu bestimmen. Seine Theorie der multimodalen Metaphern eignet sich besonders für Werbebilder und ferner auch für politische Bilder, die als Bild-Text-Kombinationen verschiedene Modalitäten einschließen.¹⁴ Gerade in der Werbung kann eine Identifikation und Formalisierung der Metapher schnell gelingen, weil das beworbene Produkt oder die sprachliche Botschaft die Lesart beziehungsweise Interpretation der Metapher stark anleiten und vereinfachen. Mischgestalten als Hybridformen aus zwei Bildinhalten begünstigen eine derartige Theoriebildung zu und Handhabung von Metaphern. Handelt es sich hingegen um eine komplexe Metaphorik, die aus der Komposition und Interaktionen verschiedener Bildelemente hervorgeht und nicht ohne die vielschichtige Einbettung in den Bildkontext zu denken ist, führt eine Identifikation, sofern sie überhaupt möglich ist, zu einer vorschnellen Ausblendung der weitreichenden Implikationen der Metaphorik. In diesem Falle ist eine sprachliche Annäherung an den genuin bildlichen Charakter der Metaphorik nötig. Der kognitionswissenschaftlichen Formalisierung kann daher die ausführliche Beschreibung der Metapher gegenübergestellt werden, wie sie etwa in den »Beobachtungen an Metaphern« bei Hans Blumenberg

14 Vgl. besonders Charles Forceville, »Metaphor in Pictures and Multimodal Representations«, In *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, hg. von Raymond W. Gibbs (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), S. 463-482.

oder generell in der kunsthistorischen Ekphrasis als Beschreibungskunst von Bildern zu finden ist, die vor allem auch eine Kompositionsanalyse mit einbezieht.¹⁵

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in einer metaphortheoretischen Bildanalyse besonders drei Aspekte voneinander unterschieden werden sollten: (1.) die einzeln auftretende *Bildmetapher* als Mischgestalt, die aus zwei disparaten Vorstellungen eine hybride Form bildet und dazu einlädt, eine Vorstellung durch die andere zu verstehen (sie ist ein Sonderfall und lässt sich zumeist schnell ausmachen und verstehen); (2.) die *Metonymie* als bildlicher Verweis, der ein Bildelement gemäß der Formel ›pars pro toto‹ (der Teil steht für das Ganze) als Stellvertreter für einen komplexeren Sachverhalt oder Kontext einsetzt (Metonymien sind besonders wichtig, um jenen dritten Aspekt besser zu verstehen, weil sie wesentliche Einblicke in die für das Verständnis des Bildes nötigen Bedeutungskontexte ermöglichen); (3.) die komplexe *Bildmetaphorik*, die durch die einzelnen Elemente und ihre Interaktion in der Komposition erzeugt wird (gegenüber der schwächeren Kontextabhängigkeit der Mischgestalt kann eine Bildmetaphorik nur aus dem anschaulichen Kontext verstanden werden, dessen Ausarbeitung neben einer Bildbeschreibung auch eine Kompositionsanalyse erfordert, um die genuin bildlichen Prozesse der Sinngenerierung verstehen zu können).

Karikaturen und Illustrationen folgen oft einer eigenen kontextgebundenen Angemessenheit von Gesetzmäßigkeiten in der Darstellung – ihre Lesart folgt daher einer erzeugten Welt. Diese kann auf ihre konstitutive Metaphorik hin befragt werden, um herauszuarbeiten, welcher Rahmen vorgegeben wird, innerhalb dessen politisches Handeln möglich ist. Welche Aspekte der Metaphorik sind hierbei notwendig, um abstrakte und komplexe Inhalte zuallererst zur Darstellung zu bringen, und welche sind eher als kreative Umwandlung oder Entfaltung zu verstehen? In seiner Illustration stellt Kenyon die verschiedenen Lebenswelten vor, während und nach der Pandemie als unterschiedliche Welten dar, die nebeneinanderstehen und auf einer Zeitachse verortet sind. Zu dieser konstitutiven Metaphorik kommen die Farbgebung, der Anstieg der Welten und die Ausgestaltung der Personen ergänzend hinzu. Der Aufstieg entlang der Zeitachse wird als linearer, kausaler Verlauf ausgewiesen. Diese Naturalisierung der Verhältnisse erzeugt einen Rahmen für Handlungsoptionen. Die Metaphorik geht daher aus Kompositionsprinzipien hervor, die sich detailliert analysieren lassen, um ihren Einfluss zu verstehen: Leserichtung, Bildachsen, farbliche Hervorhebung beziehungsweise Kontrastierung zur Aufmerksamkeitssteuerung, (Un-)Gleichgewicht der Komposition und deren mögliche Intention. Welche metaphorischen Gesetzmäßigkeiten (Ontologisierung) gehen aus diesen Kompositionsprinzipien hervor und welche Welt er-

15 Für eine vergleichende Analyse der Metaphertheorien von Lakoff und Johnson und Blumenberg vgl. Huss, *Ästhetik der Metapher*, Kapitel 12, zu den verschiedenen Positionen zur Bildmetapher und Metaphorik im Bild Kapitel 17 und zur Ekphrasis Kapitel 15, besonders S. 283f.

zeugen sie? Aufgrund ihrer starken Textnähe kann die Illustration allerdings nicht unabhängig vom dazugehörigen Artikel betrachtet werden. Die Ausführungen und besonders auch die Metaphern im Text bieten daher einen wichtigen Zugang zur Analyse des Bildes und seiner impliziten Fokusbildung.

Literatur

- Armstrong Richards, Ivor. »Die Metapher.« In *Theorie der Metapher*, herausgegeben von Anselm Haverkamp, S. 31-52. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 [englisches Original 1936].
- Black, Max. »Die Metapher.« In *Theorie der Metapher*, herausgegeben von Anselm Haverkamp, S. 55-79. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 [englisches Original 1954].
- Black, Max. »Mehr über die Metapher.« In *Theorie der Metapher*, herausgegeben von Anselm Haverkamp, S. 379-413. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 [englisches Original 1977].
- Blumenberg, Hans. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998 [1960].
- Blumenberg, Hans. *Quelle, Ströme, Eisberge*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Bonsiepe, Gui. »Visuell-verbale Rhetorik.« *ulm – Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung* 14/15/16 (Dezember 1965), S. 23-40.
- Carroll, Noël. »Visual Metaphor.« In *Aspects of Metaphor*, herausgegeben von Jaakko Hintikka, S. 189-218. Dordrecht: Springer, 1994.
- Danto, Arthur C. *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984 [englisches Original 1981].
- Danto, Arthur C. »Metapher und Erkenntnis.« In *Kunst nach dem Ende der Kunst*, herausgegeben von Arthur C. Danto, S. 92-109. München: Fink, 1996 [englisches Original 1992].
- Durand, Jacques. »Rhetorical figures in the advertising image.« In *Marketing and Semiotics – New Dimensions in the Study of Signs for Sale*, herausgegeben von Jean Umiker-Sebeok, S. 295-318. Berlin: De Gruyter Mouton, 1987.
- Forceville, Charles. »Metaphor in Pictures and Multimodal Representations.« In *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, herausgegeben von Raymond W. Gibbs, S. 463-482. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Friedrich, Thomas und Gerhard Schweppenhäuser. *Bildsemiotik*. Basel: Birkhäuser, 2010.
- Gibbs, Raymond W. (Hg. v.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Harris, John. »The dream of going ›back to normal‹ is a huge distraction from the need for change.« *The Guardian*, Sektion »Opinion Po-

litics«, 15.11.2020. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/nov/15/back-to-normal-change-vaccine-anxiety-covid-19-uk> [zuletzt aufgerufen: 29.03.2022].

Haverkamp, Anselm (Hg. v.). *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 [1983], 2. erweiterte Auflage.

Huss, Till Julian. *Ästhetik der Metapher: Philosophische und kunstwissenschaftliche Grundlagen visueller Metaphorik*. Bielefeld: transcript, 2019.

Johnson, Mark und George Lakoff. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Kennedy, John M. »Metaphor in Pictures.« *Perception* 11, Nr. 5 (1982): S. 589-605.

Ortony, Andrew (Hg. v.). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993 [1979], 2. erweiterte Auflage.

Rimmele, Marius. »Das Verhältnis genuin visueller und präexistierender Metaphorik als Herausforderung kunstwissenschaftlicher Begriffsbildung.« In *Zugänge zu Metaphern – Übergänge durch Metaphern: Kontrastierung aktueller disziplinärer Perspektiven*, herausgegeben von Marie Lessing und Dorothee Wieser, S. 73-96. München: Wilhelm Fink, 2013.

Rimmele, Marius. »Metaphorisches Denken im Bild statt visual metaphor: Zum Nutzen kognitiver Metaphertheorie für die kunsthistorische Praxis.« *metaphorik.de* 31 (2020): S. 67-115.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: »Illustration« (Matt Kenyon/The Guardian).« *The Guardian*, Sektion »Opinion Politics«, Matt Kenyon, 15.11.2020, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/nov/15/back-to-normal-change-vaccine-anxiety-covid-19-uk> [zuletzt aufgerufen: 29.03.2021].

Politiker*innen im Bild

Merkel trifft Klimaaktivist*innen

Die Bildsprache einer Pressefotografie lesen

Freydis Schmidt



Abbildung 1: »Bundeskanzlerin Angela Merkel empfängt Luisa Neubauer, Greta Thunberg und weitere Vertreter[*]innen von Fridays for Future 2020 « (Steffen Kugler)

*Im Folgenden wird eine Methode zur Bildanalyse vorgestellt, die sich insbesondere zur Anwendung auf inszenierte Darstellungssituationen eignet. Dies geschieht am Beispiel einer politischen Pressefotografie von Steffen Kugler, die ein Treffen zwischen Angela Merkel und den Klimaaktivist*innen Luisa Neubauer und Greta Thunberg zeigt. Mittels einer Verbindung der Objektiven Hermeneutik mit der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse können so die Bedeutung der Fotografie für die Auftraggebenden, der Bildinhalt als politische Aussage und die bildsprachliche Legitimation des Vorgehens der Bundesregierung herausgearbeitet werden.*

Im folgenden Text wird die mehrfach veröffentlichte Pressefotografie des Treffens zwischen der ehemaligen Bundeskanzlerin Angela Merkel und den Klimaaktivist*innen Greta Thunberg, Luisa Neubauer, Anuna De Wever Van der Heyden und Adélaïde Charlier am 20. August 2020 analysiert. Es handelt sich um die wahrscheinlich am häufigsten publizierte Fotografie dieses Treffens, viele Medien griffen diese Darstellung als Leitbild ihrer Artikel auf.¹

Die dargestellte Pressefotografie wurde von Steffen Kugler in seiner Position als offizieller Fotograf der Bundesregierung aufgenommen. Entsprechend ist die auftraggebende Institution hinter dem Bild die Bundesregierung. Um zu verstehen, wie sich die Bildaussage mit politischen Zielen der Bundesregierung deckt, ist eine genaue Analyse der Bildinszenierung und der Komposition vonnöten. Daher soll herausgearbeitet werden, welches Bild von Angela Merkel und ihrem Umgang mit der Klimapolitik durch die Fotografie vermittelt wird. Dabei wird die Fotografie auch im Hinblick auf die Inszenierung des*der Auftraggebenden, in diesem Fall Angela Merkel als Repräsentantin der Bundesregierung, analysiert. Dies geschieht durch eine Methode, welche sich aus Elementen der Objektiven Hermeneutik, der zeichnerischen Rekonstruktion und einem Vergleich mit Kontrastbildern zusammensetzt. In einem letzten Schritt werden die Ergebnisse des Analyseprozesses kontextuell eingebettet, um die Frage nach der Eignung der Fotografie als Pressebild beziehungsweise ihrer Deckung mit politischen Intentionen der Bundesregierung interpretieren zu können.

Die hier durchgeführte Analysemethode stellt also eine Verbindung zwischen der von Georg Peez vorgestellten Fotoanalyse nach der Objektiven Hermeneutik² und der von Sebastian Hoggenmüller entwickelten Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse³ dar. Das Ziel dieser Analyse ist das Aufschlüsseln der besonderen Eignung der Pressefotografie als solche über eine Erschließung der bildlichen Inhalte. Die Methode folgt den zwei Leitfragen: *Wie ist die Situation dargestellt? Wie ist der*die*

-
- 1 Vgl. Alexandra Endres, »Merkel nennt Kampf gegen den Klimawandel globale Herausforderung«, In *ZEIT Online*, 20.08.2020, <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2020-08/klimaschutz-fridays-for-future-greta-thunberg-angela-merkel> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22]; Vgl. Stuttgarter Zeitung Redaktion/dpa, »Angela Merkel: Erderwärmung globale Herausforderung«, In *Stuttgarter Zeitung*, 20.08.2020, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.treffen-mit-greta-thunberg-angela-merkel-erderwaermung-globale-herausforderung.c7eb191a-0b76-42ab-8777-be98177d2a56.html> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].
 - 2 Vgl. Georg Peez, »Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik«, In *Bildinterpretation und Bildverstehen: Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*, hg. von Winfried Marotzki und Horst Niesyto (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006).
 - 3 Vgl. Sebastian W. Hoggenmüller, »Die Welt im (Außen-)Blick: Überlegungen zu einer ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse am Beispiel der Weltraumfotografie ›Blue Marble‹«, In *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 17, Nr. 1-2 (2016).

Auftraggebende (Angela Merkel) inszeniert? Insbesondere sollen danach Aussagen darüber getroffen werden können, warum sich das Bild aus Sicht der Bundesregierung als Pressefotografie eignet und welches Bild von der Bundeskanzlerin und der von ihr verfolgten Politik gesellschaftlich suggeriert wird. Es wird besonderes Augenmerk auf die dargestellte Dialogsituation gelegt, ebenso stehen Eindruck und Inszenierungsaspekte in Bezug auf die Person der Bundeskanzlerin im Fokus. Eine erste Annäherung an jede Leitfrage gründet dabei auf der Verfahrenstechnik der Objektiven Hermeneutik. Das wichtigste Prinzip dieser Analysemethode ist die streng kontextfreie und bildgeleitete Betrachtung.⁴ Da die Objektive Hermeneutik ursprünglich ein Werkzeug zur Textinterpretation darstellt, muss allerdings der Tatsache Rechnung getragen werden, dass im Gegensatz zu Texten eine Fotografie alle Informationen simultan liefert – demnach kann eine vollständige Erschließung von Form und Inhalt nur unter Berücksichtigung der Blickrichtung und Wahrnehmungsabfolge der betrachtenden Person geschehen. Erst dadurch können Schlüsselinhalte und -zusammenhänge eines Bildes aufgedeckt werden.⁵ In der Literatur werden diese Hauptbausteine oder wichtigen Punkte im Bild »Ikonische Zentren« und »Ikonische Pfade« genannt.⁶ Im Rahmen meiner Analyse übersetze ich diese Begriffe mit »Blickfänger« und »Blickrichtungen«. Nach einer Beschreibung der Blickfänger und -richtungen werden die Bildelemente und -zusammenhänge in Anlehnung an Hoggenmüllers Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse geprüft und interpretiert.⁷ Mithilfe einer zeichnerischen Nachempfindung und Veränderung der einzelnen Bildkomponenten kann die Komposition des Bildes erschlossen werden. Im Rahmen der zeichnerischen Rekonstruktion und des Vergleichs mit Kontrastbildern werden dann notwendige Kontextinformationen hinzugezogen. Als Kontrastbilder werden Bilder aufgezeigt, die ähnliche stilistische und formale Inszenierungsstrategien zur Bekräftigung einer Aussage nutzen oder gegenteilige Darstellungen zeigen.⁸

Die Betrachtung nach den Prinzipien der Objektiven Hermeneutik erfolgt zunächst kontextfrei, um sich auf die Identifizierung der Blickfänger und -richtungen konzentrieren zu können. Im Folgenden werden mittels dieser Methode die Hauptaussagen der vorliegenden Pressefotografie herausgearbeitet.

Beim Betrachten der Fotografie fällt mein Blick zuerst auf das hell erleuchtete Rechteck im Hintergrund des Geschehens und wird von dort entlang eines schwarzen Absperrbandes zu einer weiblich* lesbaren, mit einem weißen Oberteil beklei-

4 Vgl. Andreas Wernet, *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009).

5 Vgl. Peez, *Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik*, S. 123.

6 Vgl. Ebd., S. 124.

7 Vgl. Hoggenmüller, »Die Welt im (Außen-)Blick«.

8 Vgl. ebd., S. 16f.

deten jungen Person geleitet. Die Person sitzt leicht zu den Betrachtenden gebeugt und scheint zu sprechen. Unterstützt durch die Ausrichtung der Mikrofone vor und um die Person gleitet der Blick weiter zu einem in hellblau-türkis gekleideten Menschen, welcher lediglich von hinten gezeigt wird. Dadurch lassen sich keine Rückschlüsse auf das angenommene Alter oder Geschlecht der Person ziehen. Sie trägt eine blonde Kurzhaarfrisur. Der Großteil des Rückens wird durch die Lehne eines schwarzen Stuhls mit Metallrahmen verdeckt. Die Person scheint die Unterarme auf dem Tisch abzustützen, was sich allerdings nur durch die Haltung der Oberarme vermuten lässt. Ihr rechter Ellenbogen erscheint etwas versetzt und lenkt den Blick somit auf ein Ensemble von Gläsern, Flaschen und Kannen sowie auf weiße Flächen, bei denen es sich um Papier handeln könnte. Davon ausgehend wendet sich mein Blick einer dritten Person zu, welche sich in der rechten hinteren Ecke befindet. Die ebenfalls von mir weiblich* gelesene Person trägt eine schwarze Jacke oder Pullover und hält ein Heft in der Hand. Ihr Gesicht wird zur Hälfte von einem Mundschutz verdeckt, die blonden Haare scheinen zu einem Zopf zusammengefasst zu sein. Sie ist vertieft in das Schriftstück, welches sie in der Hand hält. Sie scheint in den Papieren zu blättern, ihr Blick geht weg von der Mitte, wodurch sie abwesend und nahezu unbeteiligt wirkt. Als Blickrichtungen lassen sich die Kanten eines Dreiecks, welches durch die drei Personen aufgespannt wird, identifizieren – der betrachtende Blick fällt wiederholt darauf zurück und springt damit zwischen den Blickfängern, welche durch die drei Figuren gegeben sind, hin und her, wodurch der Eindruck eines Dialog entsteht. Demnach drängt sich insgesamt und trotz der scheinbaren gedanklichen Abwesenheit der rechten Person die These auf, es handele sich um eine Gesprächssituation, wobei die vorderste Person eine zentrale Position zu besetzen scheint – sie bildet die zu den Betrachtenden zeigende Dreiecksspitze. Dass der Dialog zwischen den beiden weiblich* gelesenen Personen mit der Person in Rückenansicht ein zentraler Inhalt der Fotografie ist, wird insbesondere auch durch die Belichtung des Raumes deutlich. Auffällig ist, dass der runde Tisch, an dem die Personen sitzen sowie die Personen selbst gut beleuchtet und klar erkennbar sind, während das Licht außerhalb dieser zentralen Ebene diffuser und abgedunkelter wirkt. Scheinbar wird also auch mittels der Beleuchtung der Fokus auf den Dialog gesetzt.

In einem nächsten Schritt bleibt noch die Wahl der Perspektive zu analysieren, wofür das Werkzeug der zeichnerischen Rekonstruktion herangezogen wird. Die fotografische Darstellung arbeitet mit einer leichten Draufsicht, welche dazu führt, dass sich insbesondere die vordere und mittlere Ebene deutlich voneinander abgrenzen lassen (als vordere und mittlere Ebene wird hier der Tisch identifiziert, wobei die den Betrachtenden zugewandten Personen sich in der mittleren Ebene befinden, während die Person in Rückenansicht die vordere Ebene besetzt). In Abbildung 2 wird eine Perspektivänderung verdeutlicht, indem zeichnerisch die Kameraposition nach unten verschoben wird. Dies führt bildlich zu einer stärkeren

Betonung der Person im Vordergrund, welche nun als Richter*in oder Autoritätsperson anmutet, während die beiden Figuren im Hintergrund nahezu verschwinden. Dagegen wirkte ein Versatz der Perspektive in Richtung der Vogelperspektive unpersönlicher, willkürlicher und der Dialogsituation entgegen – die Gesprächssituation löste sich bildlich auf und wir nähmen drei voneinander unabhängige Figuren wahr. Die Wahl der Perspektive unterstützt demnach die Betonung des Dialoges.



Abbildung 2: Zeichnerische Rekonstruktion. Veränderung der Kameraposition nach unten

Eine erste Einordnung der Fotografie bezüglich der Ausgangssituation dieses Treffens kann durch die Betrachtung des dargestellten Raumes erfolgen. Beim ersten zeichnerischen Annähern an das Bild (Abbildung 3), fällt das gewählte Querformat des Fotos auf, welches in Verbindung mit dem längs gesetzten Tisch kompositorisch zu einer festen und stabilen Verankerung des Gesprächsdreiecks führt. Durch diese Verankerung kriert der Fotograf den Anschein von Sicherheit und Ruhe. Diese ruhige und entspannte Wirkung der Szenerie wird durch die Körperhaltungen der Protagonist*innen, die alle sitzen und ein intensives, aber von gegenseitigem Respekt und zugewandter Kommunikation geprägtes Gespräch zu führen scheinen, unterstrichen.

Im zeichnerischen Rekonstruktionsprozess wird als nächstes der runde Tisch gezeichnet, der das Bild in verschiedene Ebenen einteilt. Die vorderste Ebene wird durch die hintere Tischkante des zum*r Betrachtenden hinzeigenden Halbkreises begrenzt und erscheint leicht verschwommen. Der Fokus liegt demnach auf der mittleren Ebene, welche die beiden weiblich* gelesenen Personen sowie die Stuhlreihen einschließt. Ihre Abgrenzung zur Hintergrundebene manifestiert sich



Abbildung 3: Erste zeichnerische Annäherung an die Fotografie

in den beiden auftauchenden schwarzen Absperrbändern und der Oberkante der letzten Stuhldreie. Diese leeren schwarzen Stühle bilden drei Gruppen mit jeweils zwei Reihen. Ausgehend davon fällt auch die symmetrische Anordnung des Raumes auf: Alle drei Personen scheinen an einem durchgängigen, runden Tisch zu sitzen, wobei dieser rechts und links durch den Bildrand abgeschnitten ist. In regelmäßigen Abständen befinden sich Mikrofone. Durch die Anordnung der Stühle im Hintergrund wird deutlich, dass jeder Platz ein solches aufweisen muss. Die Wände sind, bis auf den Durchbruch des erleuchteten Fensters, einheitlich graubläulich gehalten, wobei die segmentartige vertikale Einteilung eine mobile Anordnung vermuten lässt. Diese einheitliche und fast als geometrisch zu bezeichnende Raumeinteilung verstärkt den Eindruck von Ruhe und vermittelt außerdem ein Gefühl von Sicherheit, wobei die Abgrenzung der Personen durch die Ebenen gleichzeitig den Eindruck von Distanz zwischen den beiden den Betrachtenden zugewandten Protagonist*innen und der Person in Rückenansicht vermittelt. Um den Eindruck der Distanz zu verifizieren, soll als vergleichende Darstellung eine Pressefotografie herangezogen werden, die die ehemalige Kanzlerin Angela Merkel bei einem Treffen mit der Friedensnobelpreisträgerin Malala Yousafzai bei der UN-Vollversammlung am 25. September 2015 zeigt.⁹ Analog zum hier analysierten Bild gilt, dass auch in dieser Abbildung eine Gesprächssituation gezeigt wird,

9 Vgl. Rheinische Post Redaktion/dpa, »Merkel trifft Malala in New York«, In *Rheinische Post*, 25.09.2015, https://rp-online.de/politik/ausland/angela-merkel-trifft-malala-yousafzai-in-new-york_bid-9534247 [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

die jedoch vollkommen anders dargestellt ist. Yousafzai und Merkel stehen nebeneinander, beide sind bis zur Hüfte gezeigt, Yousafzai links und Merkel rechts. Ihre Oberkörper sind im Halbprofil eingefangen, ihre Gesichter sind einander zugewandt. Beide tragen ein türkisfarbenes Oberteil und scheinen die jeweilige Farbigkeit durch ein Zusammenführen ihrer Ellenbogen vergleichen zu wollen. Obgleich auch diese Fotografie ein repräsentatives Treffen abbildet, erwecken die Kopfhaltung der dargestellten Personen, der direkte Körperkontakt an den Ellenbogen sowie die einander ähnelnde Farbe der Kleidung den Eindruck, es handele sich um ein vertrautes und fröhliches Gespräch. Es wird eine Nähe und Verbundenheit der Personen im Bild vermittelt. Dies steht im Kontrast zu der Ebeneneinteilung und der daraus ableitbaren Darstellung von Distanz in Abbildung 1, was die Aussage der angestrebten Distanzerzeugung im Bild unterstützt. Im Zuge dieser Aussage muss das Bild zwingend zeitlich eingeordnet werden: Das Treffen in Abbildung 1 fand während der Corona-Pandemie statt, die durch strenge Maßnahmen zur Verringerung des Infektionsrisikos, zum Beispiel durch Kontaktbeschränkungen, gekennzeichnet war. Ein deutlicher Indikator dafür ist der Mundschutz, den Greta Thunberg trägt, aber auch der Abstand zwischen den drei Gesprächspartner*innen lässt sich darauf zurückführen. Ein Aufeinandertreffen, wie es zwischen Yousafzai und Merkel beschrieben wurde, wäre zu diesem Zeitpunkt keinesfalls möglich gewesen. Demnach muss die Aussage der Distanzerzeugung im Bild wieder ein Stück weit relativiert werden. Daran anknüpfend lässt sich die Frage aufwerfen, inwieweit durch einschneidende und gesellschaftsverändernde Geschehnisse wie die Corona-Pandemie Regeln bezüglich Anordnungen und Darstellungskonventionen im Bild neu gedacht werden müssen.

Ergänzend zur hermeneutischen Bildanalyse sowie zur zeichnerischen Rekonstruktion soll die analysierte Fotografie im Vergleich zu zwei weiteren Pressefotos desselben Ereignisses betrachtet werden. Dazu werden die drei gezeigten Personen als die beiden von vorne gezeigten Klimaaktivistinnen* Luisa Neubauer und Greta Thunberg sowie die in Rückenansicht dargestellte zu diesem Zeitpunkt amtierende Bundeskanzlerin Angela Merkel identifiziert. Eine weitere Fotografie zeigt, im Gegensatz zu Abbildung 1, einen größeren Raumausschnitt sowie alle beim Treffen anwesenden Klimaaktivist*innen.¹⁰ Das Foto scheint außerdem nicht das Gespräch, sondern die Begrüßung oder Verabschiedung zu zeigen, da alle Personen stehen und einander zugewandt sind, jedoch kaum verbal zu kommunizieren scheinen. Der Vergleich verdeutlicht nochmals die Visualisierung der Gesprächssituation und die kompositionelle geometrische Festsetzung des Dialoges im Bild. Während dem Kontrastbild lediglich eine freundliche gegenseitige

10 Vgl. weitere Fotografien von Steffen Kugler, »Bundeskanzlerin Merkel trifft Vertreterinnen von Fridays for Future 2020«, 20.08.20 <https://www.bundesbildstelle.de> [zuletzt aufgerufen: 01.06.22].

ge Kenntnisnahme zu entnehmen ist, vermittelt Abbildung 1 den Eindruck einer konstruktiven Debatte, womit gleichzeitig abgeleitet wird, dass die Gesprächsursachen aktiv angegangen und gelöst werden. Eine Frage, die nach dem Vergleich mit dem »Begrüßungsbild« aufkommen kann, ist, warum sich in Abbildung 1 nur zwei der vier anwesenden Aktivist*innen finden. Saßen die anderen beiden Aktivist*innen mit am Tisch und wurden bewusst aus dem Bild herausgeschnitten? Diese Erklärung erscheint plausibel, zeigt das Kontrastbild doch, dass alle vier vor Ort gewesen sein mussten. Die Wahl des Bildausschnitts und damit der gewählte Fokus auf Luisa Neubauer und Greta Thunberg mag darin begründet liegen, dass mit den beiden die innerhalb Deutschlands bekanntesten Aktivist*innen gezeigt werden und über die Dreiecksformation im Bild der Dialog sehr deutlich und den gewohnten Darstellungskonventionen entsprechend vermittelt werden kann.¹¹ Diese Dreieckskonstellation lässt sich mit einigen kunsthistorischen Beispielen in Verbindung bringen, die die Darstellungskonvention des Gesprächsdreiecks verdeutlichen. So zeigen unter anderem Caravaggios »Kartenspieler«, Rembrandts »Rückkehr des verlorenen Sohnes« oder Gauguins »Bretonische Bäuerinnen« die charakteristische Dreieckskomposition des Dialoges. Dementsprechend scheint aus Sicht der Bundesregierung Abbildung 1 geeigneter für eine Veröffentlichung zu sein als das Kontrastbild, in welchem zwar alle Klimaaktivist*innen gezeigt sind, das jedoch nicht die aktive Gesprächssituation wiedergibt. Auch das Zeigen von nur zwei der insgesamt vier anwesenden Aktivist*innen scheint vor dem Hintergrund der gelungenen Darstellung eines Dialoges im Bild gerechtfertigt. Ebenfalls auffallend an der Fotografie ist, dass Greta Thunberg sehr zurückgenommen und still dargestellt ist. Dies ist entgegen der gewohnten Darstellungskonventionen ihrer Person, die normalerweise dynamisch, aktiv und emotional auf Bildern erscheint. Diese untypische bildliche Beschreibung führt zu einer Fokussierung der aktiv redenden Luisa Neubauer – ist dies eventuell ein Umstand, der bei einer Veröffentlichung des Bildes in deutschen Medien vorteilhaft sein könnte? Und wie passt dies zur Darstellung der Bundeskanzlerin in Rückenansicht? Sie bildet eine Art Gegenpol zu Neubauer, als Ruhe- und Angelpunkt im Bild. Des Weiteren sticht die Farbigkeit Merkels Blazers ins Auge. Das (helle) Blau hebt sich als Komplementärfarbe vom Orange des Tisches deutlich ab. Zudem wird die Wichtigkeit der Person durch die Größe relativ zu den anderen beiden Personen und der Platzierung unter dem hellen Rechteck des Fensters in der oberen Raummitte verstärkt. Darüber hinaus sind die meisten Mikrofone so ausgerichtet, dass sie im Bild auf Merkel zu zeigen scheinen, was zu einer weiteren Betonung führt. Auffällig ist außerdem, dass

11 Vgl. Martha Schillmöller, »Klima-Leader: Wer sind die Vertreter der Klimabewegung?«, In *arte.tv*, 23.09.2019, <https://www.arte.tv/de/articles/klima-leader-wer-sind-die-vertreter-der-klimabewegung>, [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

die vordere Person mittig im Bild platziert ist, sodass sie trotz einer leichten Unschärfe, da der Fokus auf der mittleren horizontalen Ebene liegt, betont wird. Die beiden hinteren Personen befinden sich in einer gemeinsamen Ebene, was sie trotz der räumlichen Trennung zu verbinden scheint.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren: der damaligen Bundeskanzlerin Angela Merkel wird im Kontext dieses Bildes eine zentrale und wichtige Rolle zugeschrieben. Weitere Kontrastbilder können hinzugezogen werden, wenn es um die Darstellung der Bundeskanzlerin in Rückenansicht geht; denn diese Entscheidung mag auf den ersten Blick seltsam erscheinen, wenn man von Merkel als Repräsentantin der das Pressebild in Auftrag gebenden Bundesregierung ausgeht. Hier kann mit dem »Wanderer über dem Nebelmeer« von Caspar David Friedrich ein weiteres Werk aus der Kunstgeschichte herangezogen werden. Der »Wanderer über dem Nebelmeer« zeigt eine männlich* gelesene Person auf einem Felsvorsprung, welche auf eine Nebellandschaft hinunterblickt. Der Protagonist* des Bildes wird hier in Rückenansicht dargestellt, was dazu führt, dass die Betrachtenden durch seine* Augen auf die Nebelszenerie zu blicken scheinen. So schauen Betrachtende in dieselbe Richtung wie der Dargestellte* und scheinen so in das Bild hineinversetzt zu werden. Den gleichen Effekt erzielt die diskutierte Pressefotografie: Die Betrachtenden nehmen scheinbar Merkels Platz ein und blicken durch ihre Augen auf die Szenerie des Treffens. Möglicherweise soll damit Empathie und dadurch Verständnis für Merkel und ihre eher zurückhaltende Haltung zur Klimapolitik geweckt werden. Daher ist auf den zweiten Blick diese Inszenierung Merkels in Rückenansicht, um den*die Betrachtenden durch Merkels Augen blicken zu lassen, aus Sicht der Bundesregierung durchaus sinnvoll.

Die Re|Konstruktionsanalyse soll abschließend die Betonung der Figur Angela Merkel in der Dreieckskomposition des Gespräches verdeutlichen. Dieses mag Assoziationen zum »Didaktischen« beziehungsweise »Rhetorischen Dreieck«¹² aufwerfen. In beiden Fällen beschreibt dieses Modell eine Gesprächssituation, welche sich als Dreieck manifestiert. Im Falle des Didaktischen Dreiecks besteht diese Konstellation zwischen Lehrkraft, Lernenden und dem Lerngegenstand. Das Rhetorische Dreieck beschreibt die gleiche Situation zwischen redender Person, Publikum und Redeninhalte. Analog dazu bietet sich an dieser Stelle die Frage an, welche Rolle Angela Merkel in der Fotografie in Bezug auf dieses Kommunikationsmodell einnimmt – sie scheint lediglich die ZuhörerIn zu sein, denn es lassen sich keine Rückschlüsse darauf ziehen, dass sie den aktiven Part ausführen könnte. Im Gegenteil nimmt sie für die Betrachtenden eine ebenfalls betrachtende Rolle ein, analog zum »Wanderer über dem Nebelmeer«. Es kann aber auch die These aufgestellt werden, dass die Bundeskanzlerin selbst in dieser Fotografie den Gegenstand der

12 Vgl. Andreas Dörpinghaus und Karl Helmer, *Zur Theorie der Argumentation in der Pädagogik* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999), S. 39.

Kommunikation darstellt. In Zeitungen wird das Ergebnis des Gesprächs jedenfalls mit einem Zugeständnis der Bundeskanzlerin zusammengefasst, dass sie in Erwägung zöge, in Zukunft mutiger zu sein, was Entscheidungen über die Klimapolitik anbelangt.¹³ Daher kann die Annahme getroffen werden, dass der Bildgegenstand nicht der Klimaschutz an sich, sondern vielmehr Angela Merkel in Auseinandersetzung mit der Klimaproblematik ist. Wenn darüber hinaus berücksichtigt wird, dass die Betrachtenden durch die Rückenansicht wie durch Merkels Augen blicken und damit Teil des Bildes werden, stellt sich die Frage, inwieweit die Gesellschaft in die Kommunikation mit einbezogen wird und wie deutlich sich jede*r Einzelne angesprochen fühlen muss.

Als Hauptaspekt der vorliegenden Pressefotografie lässt sich das Gespräch zwischen den gezeigten Personen ermitteln. Dass dieses Gespräch nicht privater Natur ist, zeigt sich einerseits in den offiziellen Räumlichkeiten, andererseits in der aufgezeigten Distanz zwischen den Protagonist*innen. Durch formale Gestaltungsmittel, unterstützt durch die Körpersprache der Personen, entsteht der Eindruck einer konstruktiven Debatte und dem Suchen einer gemeinsamen Strategie. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die formale geometrische Aufteilung des Bildes, welche Ruhe und Sicherheit ausstrahlt.

Aus der Analyse der Fotografie mithilfe von Werkzeugen aus der Objektiven Hermeneutik und der Re|Konstruktionsanalyse lassen sich einige Rückschlüsse auf die Intention hinter ihrer Veröffentlichung ziehen. Dies geschieht unter der Annahme, dass durch die Wahl des veröffentlichten Fotos das Verhältnis von Gesellschaft und Politik und die im Bild konstruierte soziale Ordnung zum Ausdruck kommen.¹⁴ Es entsteht der Eindruck eines freundlichen, wenn auch distanzierten Umgangs, welcher durch ruhige Kommunikation und gemeinsame Zielsetzung geprägt ist. Damit wird außerdem die etablierte Symbolik der Darstellung von Angela Merkel als politische Vermittlerin aufgegriffen, welche unter anderem Moritz Ballensiefen anhand von Wahlplakaten aus dem Jahr 2005 feststellt.¹⁵ So besteht die Signalwirkung des Bildes in der Aussage, dass sich die Bundeskanzlerin aktiv mit der Klimaproblematik beschäftige und gemeinsam mit den Aktivist*innen im Dialog nach einer Strategie zur Problemlösung suche. Die Schwierigkeit dessen wird jedoch aus dem Bild herausgehalten und die Bildaussage für die Betrachtenden darauf reduziert, dass durch die Diskussion bereits eine Lösung angestrebt wird. Damit werden Engagement und Entschlossenheit auf positive Weise vermit-

13 Vgl. Endres, »Merkel nennt Kampf gegen den Klimawandel globale Herausforderung«.

14 Vgl. Heike Kanter, *Ikonsche Macht: zur sozialen Gestaltung von Pressebildern* (Opladen/Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich, 2016), S. 232f.

15 Vgl. Moritz Ballensiefen, *Bilder machen Sieger – Sieger machen Bilder: Die Funktion von Pressefotos im Bundestagswahlkampf 2005* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009), S. 150.

telt.¹⁶ Ein weiterer Aspekt der Symbolik ist die Langzeitwirkung im kollektiven Gedächtnis. Diese ist größer, je symbolischer die Bilder zu deuten sind.¹⁷ Durch die etablierte Darstellung der Bundeskanzlerin als diskussionsbereite Vermittlerin greift Abbildung 1 auch diese bildliche Erzählung auf und sollte sich damit eignen, einen bleibenden, gesellschaftlichen Eindruck zu hinterlassen. Daran anknüpfend lässt sich das im Bild konstruierte Verhältnis zwischen Merkel und der Gesellschaft, welche durch den Auftritt in den Medien repräsentiert wird, interpretieren. Im Bild wird Merkel als zentrale, dominante Figur dargestellt und dadurch als wichtige Akteurin, als Bundeskanzlerin, gekennzeichnet.¹⁸ Die Rückenansicht versetzt die Betrachtenden in die Lage ›durch die Augen der Bundeskanzlerin zu blicken‹, wodurch der politische Kurs der Bundesregierung bildsprachlich legitimiert wird. Dies geschieht ebenso durch die emotionale Grundstimmung, welche die Fotografie den Betrachtenden vermittelt.¹⁹ Abbildung 1 kommuniziert ein Gefühl von Ruhe und Sicherheit. Dies erscheint, in Bezug auf die auftraggebende Bundesregierung sinnvoll, da der Gesellschaft damit vermittelt werden kann, dass die Regierung souverän mit politischen Herausforderungen umgeht und intensiv an einer Lösung gearbeitet wird. Dahingehend erscheint die Fotografie für eine positive Stärkung der gesellschaftlichen Wahrnehmung der politisch Wirkenden durchaus zweckmäßig. Dieser Eindruck findet in der Literatur Bestätigung. Demnach werden Personenbilder in der Berichterstattung bewusst verwendet, »um eine günstige oder ungünstige Botschaft der abgebildeten Person zu vermitteln. [...] Die visuelle Meinungsbildung überwindet in Sekundenbruchteilen den Verstand und lässt dadurch ein inneres Bild mit erstaunlicher Präzision entstehen.«²⁰ Die vermittelte Botschaft ist hier klar im Sinne der Auftraggebenden. Die Tatsache, dass diese Fotografie in mehreren namhaften Zeitungen veröffentlicht wurde, unterstützt die intendierte Botschaft, welche die Bundesregierung über dieses Bild vermitteln will.²¹ Durch die Veröffentlichungen wird das Bild zum scheinbaren Beweis für die Bemühungen und die Richtigkeit des politischen Tuns der Bundeskanzlerin.²² In einigen Presseartikeln wird allerdings auch deutlich gemacht, dass dieses Gespräch nicht zu den konkreten Lösungen geführt habe, die man hätte vermuten können. Das größte Zugeständnis, welches Angela Merkel explizit machte,

16 Vgl. ebd., S. 146f.

17 Vgl. ebd., S. 147.

18 Vgl. Kanter, *Ikonomische Macht*.

19 Vgl. Ballensiefen, *Bilder machen Sieger*, S. 147.

20 Ebd., S. 135f.

21 Vgl. Endres, »Merkel nennt Kampf gegen den Klimawandel globale Herausforderung«.

22 Vgl. Tom Holert, »Überzeugungsarbeit in der Visuellen Kultur der Gegenwart«, In *Korrespondenzen: Visuelle Kultur zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*, hg. von Matthias Bickenbach und Axel Fliethmann (Köln: DuMont, 2002).

sei die Aussage, dass sie in Erwägung zöge, in Zukunft mutiger zu sein.²³ Trotzdem wird über den Einsatz der Fotografie der Eindruck vermittelt, die Bundesregierung habe die Klimaproblematik im Griff und werde eine für alle zufriedenstellende Lösung finden. Daher kann festgehalten werden, dass durch den Einsatz des Bildes eine Beeinflussung der Betrachtenden geschieht und daher auch hier gilt, dass »Medienbilder als konstruierte Werke aufgenommen [werden müssen], die eine Bildaussage transportieren«²⁴. Diese Bildaussage fällt in Abbildung 1 deutlich zugunsten der Bundeskanzlerin aus, ohne aber eine Abwertung ihres Gegenübers zu provozieren. Daher kann gefolgert werden, dass dieser Pressefotografie in der Frage nach einer Veröffentlichung gegenüber alternativen Darstellungen des Treffens von der Bundesregierung der Vorzug gegeben wird.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die besondere Eignung der Pressefotografie im Sinne einer positiven Berichtserstattung über die Bundeskanzlerin Angela Merkel durch eine tiefergehende Betrachtung des Bildes deutlich wird. Die Fotografie zeigt die Bundeskanzlerin in ihrer etablierten Rolle als Vermittlerin im Gespräch, wobei die ruhige und entspannte Atmosphäre den Eindruck einer konstruktiven Debatte vermittelt. Dies hinterlässt bei den Betrachtenden eine positive Grundstimmung und fördert damit eine Zustimmung zum politischen Kurs. Weiterhin begünstigt die Versetzung der Betrachtenden in eine Position, in der sie die Szenerie aus Angela Merkels Perspektive beobachten, die Wirkung, welche die Richtigkeit der politischen Entscheidungen der Bundeskanzlerin herausstellen möchte. Zusätzlich vermittelt das Bild, dass aktiv nach einer Lösung der »Klimaproblematik« gesucht wird, wodurch sich bei den Betrachtenden Zustimmung zur Politik der Bundesregierung einstellen soll. Vor dem Hintergrund dessen, dass das Foto vom offiziellen Regierungsfotografen Steffen Kugler gemacht wurde, kann es daher als gelungen bezeichnet werden. Anzumerken ist jedoch, dass bezüglich einer objektiven Berichtserstattung die Fotografie als Manipulationsinstrument mit Vorsicht zu betrachten ist.

Abschließend soll noch herausgestellt werden, dass sich die hier vorgestellte Methode eignet, um den Inszenierungscharakter einer offiziellen Fotografie herauszuarbeiten. Mithilfe der kombinierten Methode aus Objektiver Hermeneutik, Re|Konstruktionsanalyse und dem dazugehörigen Vergleich mit Kontrastbildern konnte gezeigt werden, welche politische Positionierung die Fotografie suggerieren soll und inwieweit dies die gesellschaftliche Meinung beeinflussen möchte. Die Methode kann also gut zur Analyse und Interpretation offizieller Pressefotografien oder Bilder herangezogen werden, um darin ersichtliche Inszenierungsstrategien zu untersuchen.

23 Vgl. Endres, »Merkel nennt Kampf gegen den Klimawandel globale Herausforderung«.

24 Ballensiefen, *Bilder machen Sieger*, S. 157.

Literatur

- Ballensiefen, Moritz. *Bilder machen Sieger – Sieger machen Bilder: Die Funktion von Pressefotos im Bundestagswahlkampf 2005*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.
- Dörpinghaus, Andreas und Karl Helmer (Hg. v.). *Zur Theorie der Argumentation in der Pädagogik*. Würzburg: Königsausen und Neumann, 1999.
- Endres, Alexandra. »Merkel nennt Kampf gegen Klimawandel globale Herausforderung.« *ZEIT Online*, 20.08.2020. <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2020-08/klimaschutz-fridays-for-future-greta-thunberg-angela-merkel> [zuletzt aufgerufen: 14.03.2022].
- Hoggenmüller, Sebastian W.. »Die Welt im (Außen-)Blick: Überlegungen zu einer ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse am Beispiel der Weltraumfotografie ›Blue Marble.« *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 17, Nr. 1-2 (2016): S. 11-40.
- Holert, Tom. »Überzeugungsarbeit in der Visuellen Kultur der Gegenwart.« In *Korrespondenzen: Visuelle Kultur zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*, herausgegeben von Matthias Bickenbach und Axel Fliethmann, S. 198-225. Köln: DuMont, 2002.
- Kanter, Heike. *Ikonische Macht: Zur Sozialen Gestaltung Von Pressebildern*. Opladen/Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich, 2016.
- Peez, Georg. »Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik.« In *Bildinterpretation und Bildverstehen: Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*, herausgegeben von Winfried Marotzki und Horst Niesyto, S. 121-141. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
- Rheinische Post Redaktion/dpa. »Merkel trifft Malala in New York.« *Rheinische Post*, 25.09.2015. https://rp-online.de/politik/ausland/angela-merkel-trifft-malala-yousafzai-in-new-york_bid-9534247 [zuletzt aufgerufen: 14.03.2022].
- Schillmöller, Martha. »Klima-Leader: Wer sind die Vertreter der Klimabewegung?« *arte.tv*, 23.09.2019. <https://www.arte.tv/de/articles/klima-leader-wer-sind-die-vertreter-der-klimabewegung> [zuletzt aufgerufen: 14.03.2022].
- Stuttgarter Zeitung Redaktion/dpa. »Angela Merkel: Erderwärmung Globale Herausforderung.« *Stuttgarter Zeitung*, 20.08.2020. <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.treffen-mit-greta-thunberg-angela-merkel-erderwaermung-globale-herausforderung.c7eb191a-ob76-42ab-8777-be98177d2a56.html> [zuletzt aufgerufen: 14.03.2022].
- Wernet, Andreas. *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, 3. Auflage.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: »Bundeskanzlerin Angela Merkel empfängt Luisa Neubauer, Greta Thunberg und weitere Vertreter[*]innen von Fridays for Future 2020« (Steffen Kugler).« Steffen Kugler, *Bundesbildstelle*. 20.08.2020. <https://www.bundesbildstelle.de/bpa/de/> [zuletzt aufgerufen: 27.05.2020].

Abbildung 2: »Zeichnerische Rekonstruktion. Veränderung der Kameraposition nach unten.« Freydis Schmidt, 2021.

Abbildung 3: »Erste zeichnerische Annäherung an die Fotografie.« Freydis Schmidt, 2021.

Ein über Proteste jubelnder Präsident

Eine Drei-Schritt-Karikatur-Analyse: Hinsehen, Verändern, (cross-perspektivisches) Wahrnehmen

Judika Dragässer

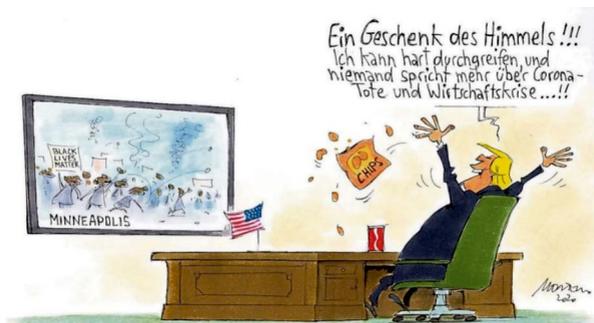


Abbildung 1: Karikatur von Gerhard Mester, 2020

Karikaturen als Medium für politische Kommentare haben oft zunächst verborgene Interpretationsebenen. Dieses Essay stellt eine Drei-Schritt-Methode »Hinsehen, Verändern, (cross-perspektivisches) Wahrnehmen« vor, die zu genauem Hinsehen und zur Anwendung von gestalterischen Optionen und Variationen anregt und kulturelle Kontexte beachtet. Dabei werden an einer tagesaktuellen Karikatur von Gerhard Mester nicht nur grafisch-kompositorische Wechselbeziehungen verdeutlicht, sondern auch im Dialog mit den US-amerikanischen Illustratoren Jayson Boehm und Orion Holder und anhand von Vergleichskarikaturen von Darrin Bell und Mike Lukovich ein in Deutschland dargestelltes Thema aus einem (afro-)amerikanischen Kontext analysiert.

Karikaturen sind ein geläufiges Medium für grafische politische Kommentare. Aber gibt es tiefere Interpretationsebenen, die zunächst verborgen bleiben und unter

Umständen, je nach religiösem, geschlechtsspezifischem, sozialem und kulturellem Hintergrund sowie örtlicher und zeitlicher Verortung, unterschiedlich interpretiert werden? Das vorliegende Essay fokussiert sich auf eine kulturübergreifende Perspektive der Bildanalyse, im Folgenden als *cross-perspektivisches Wahrnehmen*¹ bezeichnet. Anfangs wird das Medium der Karikatur ausführlich beleuchtet, um anschließend die Drei-Schritt-Methode »Hinsehen, Verändern, (cross-perspektivisches) Wahrnehmen« exemplarisch an einer tagesaktuellen politischen Karikatur von Gerhard Mester, die am 02.06.2020 in der deutschen Regionalzeitung *Weilburger Tageblatt* erschien, durchzuführen. Die Karikatur (Abbildung 1) greift in Deutschland das Thema der Black Lives Matter-Proteste in den USA auf und zeigt die vermeintliche Reaktion des damaligen US-Präsidenten Donald Trump auf die Ereignisse. Zu erwähnen ist, dass die Interpretation einer solchen Karikatur von Betrachter*innen mit unterschiedlicher kultureller Prägung (zum Beispiel USA versus Deutschland) und abhängig vom Verlauf globaler politischer Entwicklungen zukünftig auch anders gedeutet werden kann.²

Basierend auf Ulrich Schnakenbergs Definition folge ich der Annahme, dass politische Karikaturen nicht als Dokumentation einer Realität angesehen werden, sondern als grafische Kommentare, die per se kritisch sind. Als bildliche Form der Satire wird ein gesellschaftliches Thema bewusst vereinfacht und zugespitzt dargestellt und ein Werturteil abgegeben, das Partei ergreift.³ Eine Karikatur legt subjektiv eine konfliktbehaftete Begebenheit offen, ohne dabei eine Lösung zu bewerben. Sie hinterfragt Vertrautes und versucht durch eine deformierte und verdichtete Darstellung Betrachter*innen zu neuen, eigenen politisch-gesellschaftlichen Sichtweisen anzuregen.⁴ Es erfordert genaues Hinsehen, methodisches Vorgehen, ein Betrachten des Kontextes und der Position des*der Karikaturist*in sowie die Entschlüsselung von Symbolen und Metaphern, um eine Interpretation vornehmen zu können.⁵ Politische Karikaturen betreffen die Öffentlichkeit und können

-
- 1 Die Bezeichnung *cross-perspektivisches Wahrnehmen* lehnt sich mit besonderem Augenmerk auf kulturelle Unterschiede an das Verständnis des *multi-perspektivischen historischen Lernens* nach Bergmann an. Dabei werden die Erfahrung und Wahrnehmung von Zeitgenoss*innen beachtet, die aufgrund ihrer sozialen Herkunft, Zugehörigkeit, Geschlecht, Erziehung, Erfahrungen und Interessen zu anderen Sichtweisen kommen, welche zu kontroversen *Deutungen* und vielfältigen *Orientierungen* führen. Vgl. Klaus Bergmann, *Multiperspektivität – Geschichte selber denken* (Schwalbach: Wochenschau Verlag, 2016), S. 12; 25; 29f.
 - 2 Vgl. Ulrich Schnakenberg, *Politik in Karikaturen II* (Schwalbach: Wochenschau Verlag, 2017), S. 6.
 - 3 Vgl. ebd., S. 8.
 - 4 Vgl. Siegfried George, »Karikatur und Satire«, In *Lexikon der politischen Bildung. Band 3: Methoden und Arbeitstechniken*, hg. von Hans-Werner Kuhn, Peter Massing und Georg Weißeno (Schwalbach: Wochenschau Verlag, 2000), S. 85f; 158f.
 - 5 Vgl. Schnakenberg, *Politik in Karikaturen*, S. 5.

pluralistische, demokratische und individualistische Sichtweisen unterstützen. Sie entmystifizieren politische Inszenierungen und werden deshalb auch als Oppositionskommunikation verstanden. Printmedien sind dabei das überwiegend genutzte Trägermedium, mit besonderem Fokus auf Massenmedien, die politische Entscheidungen veröffentlichen.⁶ Werturteile, gesellschaftliche Sichtweisen, Symbole und Metaphern variieren jedoch je nach kulturellem und sozialem Kontext.

Welche kulturellen Unterschiede in der Betrachtung von Karikaturen aufgespürt werden können, wird bereits in der Auseinandersetzung mit ihrer Entstehungsgeschichte deutlich. So reicht der Begriff *Karikatur* bis ins Italien des 17. Jahrhunderts zurück und meint dort satirische Porträtskizzen. In England weist er einen zusätzlich sozial-politischen Aspekt auf, da er sich historisch vor allem auf verspottende Entwürfe von Wandgemälden (*cartoons*) für das Parlamentsgebäude bezieht, während in den USA unter *cartoons* auch zeitlose, ironische Umweltparikaturen verstanden werden. Im Deutschen bezeichnet der Begriff *Karikatur* ein Zerrbild eines mit der Realität verbundenen Abbildes.⁷ Aus diesem Abriss ergeben sich bereits in der Betrachtung des Mediums kontextuelle Schwerpunkte beziehungsweise Unterschiede,⁸ was ein besonderes Augenmerk in der Bildanalyse auf kulturell bedingte unterschiedliche Lesarten legt.

Die Beispielanalyse stützt sich zunächst auf die deutsche Perspektive einer tagesaktuellen politischen Karikatur. Anschließend soll eine Untersuchung aus Sicht einer US-amerikanischen Perspektive erfolgen. Ein wesentlicher Analyseaspekt ist dabei, dass die betrachtete Karikatur nicht die gesamtamerikanische Perspektive repräsentiert – oft fehlt eine afro-amerikanische Sichtweise. Diese ist eher im Internet zu finden, denn bekannte US-Printmedien bieten afro-amerikanischen Satiriker*innen selten eine Plattform für Veröffentlichungen.⁹

Um einer Multiperspektivität näher zu kommen und meine eigene Perspektive zu hinterfragen, führte ich ein Gruppeninterview mit Personen, die in die auf der analysierten Karikatur dargestellten Kontexte unterschiedlich eingebunden sind. Illustrator, Historiker und *White-American* Jayson Boehm¹⁰ wies darauf

6 Vgl. Thomas Knieper, *Die politische Karikatur – Eine journalistische Darstellungsform und deren Produzenten* (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2002), S. 19.

7 Vgl. Dietrich Grünewald, *Die Karikatur im Unterricht: Geschichte, Analysen, Schulpraxis* (Basel: Weinheim, 1979), S. 10ff.

8 Vgl. Knieper, *Die politische Karikatur*, S. 20f; 62.

9 Vgl. Michael Cavanaugh, »Why are there no staff black cartoonists at a time when we need them most?«, In *The Washington Post*, 29.12.2015, <https://www.washingtonpost.com/news/comic-ri-fs/wp/2015/12/29/in-a-tamir-rice-era-why-are-there-no-staff-black-cartoonists-to-comment/> [zuletzt aufgerufen: 31.05.22].

10 Hier wird die Selbstbezeichnung des Interviewpartners aufgegriffen. Jayson Boehm ist freischaffender Illustrator und lebt in den USA. Das Interview mit Boehm wurde am 20.09.2020 geführt.

hin, dass *Political Cartoons* in den Printmedien eher als *cheerleader* populärer politischer Parteien zu verstehen sind. Das heißt, auch wenn in der Bevölkerung politische Narrative (inklusive subkultureller Narrative) bestehen und verhandelt werden, existieren *Political Cartoons* meist nur innerhalb des staatstragenden Systems und werden mit politischen Parteien und deren ideologischen Unterschieden assoziiert. Somit gibt es bezüglich *Political Cartoons* seiner Aussage nach in den USA keine echte freie Stimme – beziehungsweise keine pluralistische Meinungsäußerung über große Medienorgane. Auch *Graphic Artist* und *Black-Caribbean* Orion Holder,¹¹ sieht *Political Cartoons* nicht als demokratieförderndes Werkzeug nach einem herkömmlichen Verständnis und nennt deren Wirkungskraft einen Mythos. Karikaturen sollten überdacht werden und Leser*innen müssten neu lernen, zu lachen und vor allem reflektiert nachzudenken.

Eine mehrstufige Analyseform zu entwickeln, die kulturelle Kontexte mit einbezieht und hilft, politische Karikaturen zu reflektieren ist deshalb notwendig und soll exemplarisch im Folgenden durchgeführt werden.

Der methodische Dreischritt: Hinsehen, Verändern, (cross-kulturelles) Vergleichen

Die Methode beginnt mit dem *Hinsehen*: Eine verkürzte Interpretation nach dem Drei-Stufenmodell von Erwin Panofsky wird angewandt und die Karikatur *vorikonographisch*, *ikonographisch* und *ikonologisch* betrachtet; das heißt zu Anfang wird das Bild neutral und ohne Vorwissen beschrieben. Daraufhin wird der zugehörige politische Kontext mit Hilfe von Sekundärliteratur analysiert und die Karikatur schließlich interpretiert.¹² Die Übergänge sind dabei fließend. Im zweiten Schritt des *Veränderns* werden gestalterische Optionen angewandt. Im dritten Schritt des (*cross-perspektivischen*) *Wahrnehmens* werden mit Kontrastbildern und zeichnerischen Rekonstruktionen inhaltliche Schwerpunkte und Perspektiven visuell verdeutlicht und verborgene Interpretationsebenen herausgearbeitet.¹³ Schließlich werden durch Interviews mit Zeichner*innen und auch durch den Vergleich mit weiteren Karikaturen aus den jeweiligen sozio-kulturellen Kontexten

11 Hier wird die Selbstbezeichnung des Interviewpartners aufgegriffen. Orion Holder ist *Graphic Artist* und lebt derzeit in Trinidad und Tobago. Das Interview mit Holder wurde am 20.09.2020 geführt.

12 Vgl. Marion G. Müller, »Die Erforschung des Bildinhalts – Qualitative, interpretative Ansätze«, In *Die Entschlüsselung der Bilder: Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation*, hg. von Thomas Petersen (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2011), S. 33.

13 Vgl. Sebastian W. Hoggenmüller, »Die Welt im (Außen-)Blick. Überlegungen zu einer ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse am Beispiel der Weltraumfotografie »Blue Marble««, in *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 17, Nr. 1-2 (2016), S. 16f.

mögliche unterschiedliche Perspektiven sichtbar gemacht und herausgearbeitet. Zudem werden die Position des Zeichners und der Einfluss der Leser*innenschaft untersucht, um zu einer *cross-perspektivischen* Interpretation zu gelangen. Durch den dritten und letzten Schritt wird der Fokus auf eine ideologiekritische Lesart der Interpretationen gelegt und so mit dem Begriff *cross-perspektivisch* insbesondere auf kulturell bedingte unterschiedliche Sichtweisen verwiesen, die die in Deutschland situierte Perspektive auf das karikierte Geschehen hinterfragen.

Hinsehen

Die ausgewählte Karikatur von Gerhard Mester nimmt in der Zeitung einen Platz von 23 x 13 Zentimetern ein und wird durch keinen Rahmen begrenzt. Sie zeigt im linken Teil einen Bildschirm, auf dem eine Menschenmenge aus mehrheitlich Schwarzen Personen erkennbar ist. Die linke, in vorderer Reihe stehende Figur hält ein Schild mit der Aufschrift »BLACK LIVES MATTER«, die zweite hat ihre linke Faust erhoben. Eine dritte Figur wirft, durch bewegungsvisualisierende Linien angedeutet, einen Gegenstand quer durch das Bild. Im Hintergrund sind drei Rauchsäulen angedeutet. Im unteren Rand des Screens steht »MINNEAPOLIS«. Vor dem Bildschirm steht ein antiker Schreibtisch, auf dem ein rot-weiß längsgestreiftes Fähnchen mit einem blauen Rechteck mit weißen Punkten in der rechten oberen Ecke platziert ist. Es sieht so aus, als hätte der Künstler nachträglich den Rahmen des Bildschirms bearbeitet, um das Fähnchen bewusst in die Projektionsfläche hineinragen zu lassen. Etwas weiter rechts steht eine rote Dose mit einer aufgedruckten geschwungenen weißen Linie. Am Schreibtisch sitzt, auf einem grünen Schreibtischstuhl mit Rollen und Armstützen, eine von mir als männlich* gelesene Figur in dunkelblauem Anzug. Sie hat blonde Haare, die Stirnfransen stehen spitz ab. Die Figur hat einen offenen Mund und die Hände sind mit gespreizten Fingern nach oben gestreckt. Bewegungslinien wurden unter die Arme gezeichnet, genauso wie um eine geöffnete Tüte, die über die Dose und den Schreibtisch geworfen wird. Auf der Tüte steht »CHIPS« und es fallen einige Chips heraus. Über der Figur ist eine Sprechblase angedeutet, in der »Ein Geschenk des Himmels!!! Ich kann hart durchgreifen, und niemand spricht mehr über Corona-Tote und Wirtschaftskrise...!!!« geschrieben steht. Der Karikaturist hat rechts unten mit »Mester 2020« signiert. Mein betrachtender Blick wird entweder von der Sprechblase über die am Schreibtisch sitzende Figur, über die Getränkedose, Chipstüte und Flagge hinweg, zum Bildschirm gelenkt – oder umgekehrt. Die Gegenstände sind starr und gradlinig gezeichnet, die Figuren hingegen voller Dynamik.

Die Karikatur erschien am 02.06.2020 in verschiedenen mittelhessischen Regionalzeitungen¹⁴ entweder auf der zweiten Seite unter der Rubrik »Meinung & Analyse«, auf der Titelseite oder auf Seite drei unter der Rubrik »Politik«. Hier wird sie in den Kontext von Artikeln gesetzt, die mit folgenden Überschriften betitelt sind: »[...] Erneut Proteste und Ausschreitungen wegen Polizeigewalt/Trump fordert hartes Durchgreifen« und »[...] In den USA eskalieren die Proteste nach dem gewaltsamen Tod eines Schwarzen – und der Präsident hetzt weiter«. Die Karikatur ist umringt von weiteren Themen zu Corona oder Wirtschaftshilfen in Zeiten der COVID-19-Pandemie. Direkt neben der Karikatur ist ein Kommentar zu lesen, der überschrieben ist mit »Unheilig – [...] zur Lage in den USA«. Diese Artikel geben Indizien zum Interpretationszusammenhang der Karikatur, die als visualisierter Kommentar zu den aktuellen Vorkommnissen in den USA zu verstehen ist – angefertigt von Mesters aus einer in Deutschland situierten Perspektive. Der Bildschirm zeigt im sozio-politischen Kontext demnach Proteste gegen Rassismus, die nach dem Tod des am 25.05.2020 in Minneapolis durch Polizeigewalt getöteten Afro-Amerikaners George Floyd stattgefunden haben. Die Proteste wurden von dem Slogan »Black Lives Matter« (BLM) begleitet, der bereits 2013, nach dem Freispruch von Georg Zimmermann, der für den Tod des Teenagers Trayvon Martin angeklagt worden war, geprägt wurde. Die Proteste umfassen inzwischen weitreichende Themen der gesellschaftlichen Diskriminierung.¹⁵ Dass es bei den Protesten von BLM inzwischen auch zu Brandanschlägen und Plünderungen kam, wird meiner Interpretation nach durch die Rauchsäulen auf dem Screen angedeutet. Die erhobene, geballte Faust ist nicht nur ein allgemeines, gängiges Symbol für kollektiven Widerstand, sondern hat sich auch als spezifische Geste und Logo innerhalb der BLM-Bewegung etabliert. Das Fähnchen zeigt Muster und Farben der US-amerikanischen Flagge und die Dose das typische Coca-Cola-Design. Flagge und Dose sind gemeinsam mit der Chipstüte als Symbole der USA zu verstehen. Die Lebensmittel stehen für einen ungesunden Lebensstil und weisen gleichsam auf die Selbstinszenierung der dargestellten Figur als stereotypischer ›Fast Foodliebender US-Amerikaner‹ hin. Die am traditionellen Präsidentschreibtisch sitzende Figur mit markant gezeichneter Frisur ist als damaliger US-Präsident Donald Trump zu erkennen. Er ist in jubelnder Pose dargestellt, fast als würde er sich zuhause ein Fußballspiel anschauen. Der Text der Sprechblase verweist auf weitere politische Zusammenhänge, wie die Corona- und Wirtschaftskrise, in denen Donald Trump für seine politischen Entscheidungen in den vorhergehenden Wochen

14 Z. B. *Wetzlarer Neue Zeitung, Hinterländer Anzeiger, Weilburger Tageblatt, Dill-Zeitung, Herborner Tageblatt.*

15 o. A., »About«, In *Black Lives Matter*-Webseite, <https://blacklivesmatter.com/about/> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

stark kritisiert wurde.¹⁶ Die Aussage »Ein Geschenk des Himmels« ist eine Anspielung auf Trumps Bekenntnisse christlicher Religiosität. Die Situation scheint sich für ihn als himmlische Fügung darzustellen, die in seiner Wahrnehmung von Fehlentscheidungen ablenken wird.

Verändern

Die von mir entworfenen gestalterischen Optionen machen kompositorische Hauptlinien und dynamische Wechselbeziehungen kenntlich und wurden in Anlehnung an die Re|Konstruktionsanalyse von Sebastian W. Hoggenmüller erstellt. In Abbildung 2 werden Blickführungen anhand von Bewegungslinien verdeutlicht, um mögliche Bedeutungszuschreibungen zu generieren.¹⁷

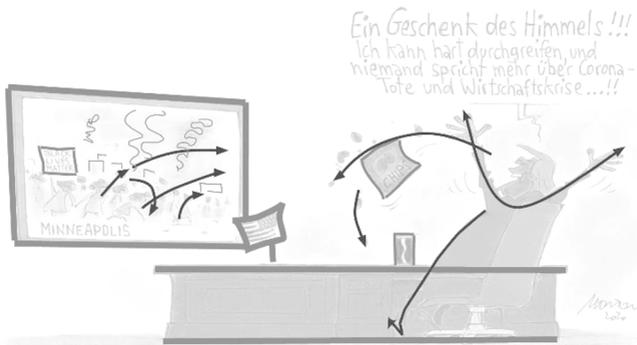


Abbildung 2: »Karikatur von Gerhard Mester, 2020« mit ergänzten Bewegungs- und Kompositionslinien (eigene Bearbeitung)

Die Bewegungslinien der Figuren stehen im Kontrast zum gradlinig gezeichneten Bildschirm sowie dem Schreibtisch. Die Hauptlinien innerhalb des Bildschirms erzeugen eine gewisse Verwirrung und Unruhe, wenn auch das BLM-Schild eine klar umrahmte Botschaft präsentiert. Die Bewegungen der dargestellten Figuren richten sich zum einen gegen den Präsidenten am Schreibtisch, zum anderen orientiert sich eine Linie eher hin zum Schriftzug »MINNEAPOLIS«. Die Bewegungen

16 Vgl. Spiegel, »Corona-Epidemie in den USA – Trump bedauert ›sehr traurige Wegmarke‹ von 100.000 Toten«, In *Spiegel*, 28.05.2020, <https://www.spiegel.de/politik/ausland/corona-epidemie-in-den-usa-donald-trump-bedauert-sehr-traurige-wegmarke-von-100-000-toten-a-6502acc1-a1dc-48e0-8be1-1d902dc76de0> [zuletzt aufgerufen am 29.03.22].

17 Vgl. Hoggenmüller, »Die Welt im (Außen-)Blick«, S. 16f.

reichen nicht über den Bildschirm hinaus, sondern bleiben innerhalb des vorgegebenen Rahmens. Die Proteste könnten so als ein vermeintlich unter Kontrolle gehaltenes Thema interpretiert werden. Der Videobildschirm wird nur vom Fähnchen überlagert und verbindet damit dessen Oberfläche visuell mit dem Schreibtisch. Die dargestellte Situation ist damit Staatsangelegenheit und zumindest theoretisch »Präsidentensache«, die aber nicht weiter abgehandelt wird – es sind keine Papiere auf dem Schreibtisch zu erkennen. Die Bewegung des jubelnden Präsidenten ist nach oben gerichtet, als wolle er jegliche Verantwortung von sich weisen. Die Wurfbewegung der Chips ist eher gegen die Flagge gerichtet als gegen den Screen, was eine Interpretation zulässt, der Präsident könne seinem Land schaden und nicht nur der im Screen dargestellten Bevölkerungsgruppe. Chips und Coca-Cola sind stereotypische Symbole für die US-amerikanischen Konsumgesellschaft, die die Interpretation eines übergeordneten Interesses an Wirtschaft nahelegt. Sie rufen zudem Assoziationen zu Bequemlichkeit und schluderigen Verhaltensweisen hervor.



Abbildung 3: »Karikatur von Gerhard Mester, 2020« und zeichnerische Rekonstruktion und Erstellung von Kontrastbildern (von links oben, nach rechts unten): A, B, C, D (eigene Bearbeitung)

Durch zeichnerische Rekonstruktion¹⁸ wurden weitere gestalterische Veränderungen vorgenommen, um Kontrastbilder zu erzeugen, die eine vertiefende vergleichende Analyse ermöglichen.¹⁹ Die Modulationen verdeutlichen die Beziehung zwischen Hauptfigur und Screen: Die Modulationen A und B in Abbildung 3 zeigen, dass das Fähnchen, die Chipstüte und die Cola-Dose zum einen eine visuelle Verbindung zwischen der Figur und dem Bildschirm schaffen, zum anderen ein unangebrachtes Chaos zum seriösen Schreibtisch addieren. Der Vergleich zu den Modulationen A, B und C verdeutlicht zudem, dass eine gewisse Distanz zwischen Figur und Bildschirm herrscht. Während in der Variante C Schreibtisch und Figur näher zusammengedrückt sind, zeigt Variante D eine Verbindung zwischen Bildschirm und Schreibtisch, Trump jedoch als abgekoppelte Figur. Allgemein verdeutlicht Abbildung 3, wie durch Chipstüte, Fahne und Dose eine Verbindung zwischen den drei Elementen Bildschirm, Schreibtisch und Figur erzeugt wird.

(Cross-perspektivisches) Wahrnehmen

Unmittelbare Kontrastbilder können sowohl nach gestalterischen Kriterien (Figur, Schreibtisch und Videobildschirm) und inhaltlichen Kriterien (BLM-Proteste, Repräsentant*innen der *Republicans*) als auch nach sozio-kulturellem Hintergrund der Karikaturist*innen (amerikanisch, afro-amerikanisch) ausgewählt werden, um eine tiefere und vergleichende Analyse der Mester-Karikatur zu ermöglichen.²⁰

Mike Luckovich ist ein weißer Amerikaner, von Beruf *Editorial Cartoonist* mit Veröffentlichungen in diversen Zeitungen, unter anderem der *The New York Times*, und ist *Pulitzer Prize in Editorial Cartooning*-Preisträger.²¹ Die Karikatur (Abbildung 4a) wurde laut Signatur in der Tageszeitung *Atlanta Journal Constitution* (AJC) veröffentlicht. Er stellt Präsident Trump im Gegensatz zu Mester nicht in jubelnder Pose dar, sondern in ängstlich kauender Haltung unter dem Schreibtisch. Die Proteste sind nicht auf einem Videobildschirm, sondern hinter der Fensterscheibe seines Büros dargestellt, sie nehmen in der Karikatur mehr Raum ein und wirken dadurch ernstzunehmender. Das Fenster ist nicht so streng umrahmt, sondern locker durch

18 Die zeichnerische Rekonstruktion erfolgt mit dem Zeichen- und Layoutprogramm Adobe InDesign im DIN-A4-Querformat unter Verwendung eines Grafiktablets. Das digitale Zeichnen ermöglicht ein effizientes Anfertigen von Vektorlinien, die Bewegungen visualisieren und das Erstellen von Modulationen, die im Layoutprogramm leicht gegenübergestellt werden können.

19 Vgl. Hoggenmüller, »Die Welt im (Außen-)Blick«, S. 16f.

20 Vgl. ebd., S. 19f.

21 Vgl. Cartoonist catalog, Eintrag »Mike Luckovich«, In *Cartooning for Peace*, <https://www.cartooningforpeace.org/en/dessinateurs/mike-luckovich> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].



Abbildung 4: Vergleichskarikaturen als Kontrastbilder; von links nach rechts: Abbildung 4a: Karikatur, 2020 (Mike Luckovich); Abbildung 4b: Cartoon »The #Republicans who love to inform you the #Democrats were very racist (a cartoon)«, 2020 (Darrin Bell)

Vorhänge begrenzt. Die Gruppe der BLM-Demonstrant*innen ist wesentlich diverser und nicht stereotypisierend dargestellt, wie bei Mester. Die US-Flagge ist in den Händen der Protestierenden. Ein Porträt von George Floyd wird als Plakat hochgehalten und auch dessen letzten Worte »I can't breathe« und die Forderung nach Gerechtigkeit finden sich auf weiteren Transparenten. Der rote Schlips des Präsidenten steht für die Republikanische Partei. »Under the desk inspection time...« ist ein Hinweis auf Trumps Reaktion auf die BLM-Proteste am Weißen Haus, bei denen er sich in den Untergrundbunker zurückzog und angab, dort eine »Inspektion« durchzuführen.²²

Darrin Bell, Zeichner der Karikatur in Abbildung 4b, ist nicht nur ein afro-amerikanischer *Editorial Cartoonist*, der in diversen Zeitungen, unter anderem der *Washington Post*, zu Themen wie Bürgerrechte, Popkultur, Bibelweisheiten und Nihilismus veröffentlicht, sondern auch Politikwissenschaftler. Er hinterfragt in seiner Arbeit soziale, politische und kulturelle Vorurteile. Auch er ist Preisträger des *Pulitzer Prize in Editorial Cartooning*. Sein Cartoon wurde laut Signatur über den Comicverlag *King Features Syndicate* veröffentlicht. Auch Bell setzt Hintergrundwissen für die Symbolik voraus: GOP (*Grand Old Party*) mit Elefanten-Logo steht für die Republikanische Partei; MAGA für »Make America Great Again« ein Slogan der Gewalt, Spaltung und Exklusion bewirbt²³ und in den Präsidentschaftswahlkämpfen

22 Vgl. Dan Mangan und Kevin Breuninger, »Trump admits he went to White House bunker during George Floyd protests, but claims it was just for a brief ›inspection‹«, In *CNBC*, 03.06.2020, <https://www.cnn.com/2020/06/03/george-floyd-protests-trump-claims-he-went-to-white-house-bunker-for-inspection.html> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

23 Vgl. Dominic O'Sullivan, »Why Trump's Make America Great Again hat makes a dangerous souvenir for foreign politicians«, In *The Conversation*, 26.05.2020, <https://theconversation.com>

immer wieder gebraucht wurde/wird. Die Konföderierten-Flagge und die Petition auf dem Bildschirm, die für die Erhaltung von Konföderierten-Monumenten wirbt, sind allesamt Symbole für Rassismus.²⁴ In dieser Karikatur ist es Präsident Trump, der wörtlich eingerahmt ist und damit als eingegrenzt dargestellt wird. Die Hauptfigur ist nicht der Präsident, sondern ein »gewöhnlicher«, weißer, männlich* lesbarer, stereotypisierend dargestellter Mittelständler.

Auffällig sind die unterschiedlichen Perspektiven (Abbildung 5): Luckovich eröffnet in seiner Zeichnung eine Froschperspektive und bringt die Betrachter*innen damit zu Trump auf den Boden. Die Proteste erscheinen übermächtig. Sämtliche starren Linien unterstützen dies, während die Bewegungslinien eher abwärtsführen. Bell hingegen setzt die Vogelperspektive ein. Die Leser*innen schauen damit auf die Hauptfigur herab und erhalten so vermeintlich eine bessere Einschätzung der Situation. Die Gesamtrichtung der Zeichnung ist eher nach unten und damit abwertend eingesetzt. Mester zeichnet in der Normalperspektive, führt die Leser*innen also auf Augenhöhe an den Präsidenten und die Proteste heran, belässt aber die Interaktion zwischen den Figuren. Die Leser*innen bleiben passiv in der Beobachtungsposition.

Sowohl in Luckovichs als auch in Bells Karikatur nehmen die Figuren Augenkontakt mit der Leser*innenschaft auf (Abbildung 6). Bei Luckovich ist es eher George Floyd selbst, dessen Gesicht auf dem Plakat fast die Größe des Präsidenten hat. In Bells Zeichnung ist es der Durchschnittsbürger, der seine Position zu erklären scheint. In beiden Kontrastzeichnungen verwehrt Trump Augenkontakt. Bei Luckovich fehlen die Pupillen, bei Bell sind die Augen zugekniffen. Bei Mester hingegen sehen Betrachter*innen Trump von seitlich-hinten, was auf eine vermeintlich heimliche Beobachter*innen-Position schließen lässt.

Beide amerikanischen Karikaturen sparen das Thema Religiosität aus. Das mag darin begründet liegen, dass seit den 1970er Jahren sogenannte »wiedergeborene Christ*innen« nicht nur an Präsenz in der Bevölkerung (ein Viertel aller US-Amerikaner*innen), sondern auch in der Politik gewannen. Jimmy Carter machte seinen evangelischen Glauben zum zentralen Bestandteil seiner politischen Identität.²⁵ Seither spielen *White Evangelical Christians* eine wichtige Rolle im *Religion-*

ion.com/why-trumps-make-america-great-again-hat-makes-a-dangerous-souvenir-for-foreign-politicians-139296 [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

24 Vgl. Phillip Morris, »As monuments fall, how does the world reckon with a racist past?«, In *National Geographic*, 29.06.2020, <https://www.nationalgeographic.com/history/2020/06/confederate-monuments-fall-question-how-rewrite-history> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

25 Vgl. Joseph Crespiño, »Civil Rights and the Religious Right«, In *Rightward Bound: Making America Conservative in the 1970s*, hg. von Bruce J. Schulman und Julian E. Zelizer (Cambridge: Harvard University Press, 2008).

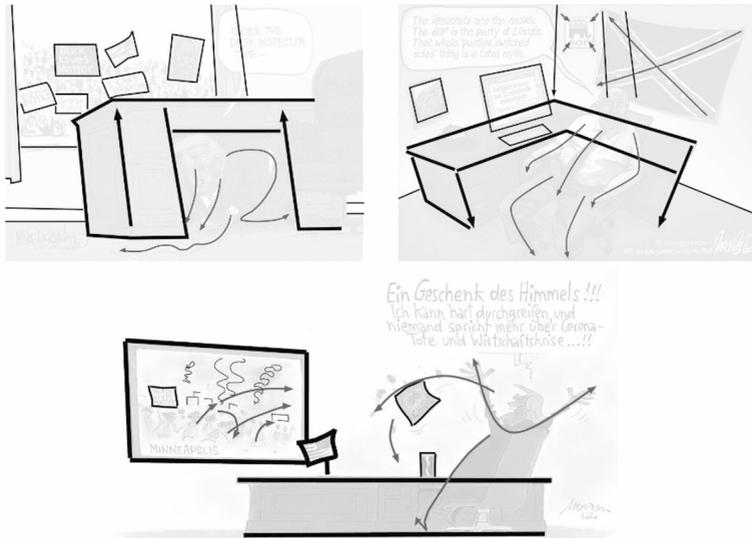


Abbildung 5: Karikaturen von Luckovich, Bell und Mester, 2020 (von links oben nach rechts unten) mit ergänzten Bewegungs- und wichtigen Kompositionslinien (eigene Bearbeitung)

*and-Politics Market.*²⁶ Peter J. Paris, afro-amerikanischer Professor für *Christian Social Ethics*, verweist zudem auf ein anhaltendes, die Nation vereinigendes kulturelles Ethos der *White Supremacy*, das ›Anderer‹ als vermeintlich minderwertig ansieht und strukturell in der amerikanischen Gesellschaft verankert ist.²⁷

Auch Mester ist sich bewusst: »Karikatur ist ein Mittel der politischen Agitation.«²⁸ Er sieht den Ursprung der Karikatur in der Zeit der Reformation und Gegenreformation und im Zusammenhang des Buchdrucks, der eine massenhafte Verbreitung von Botschaften und Propaganda möglich machte.²⁹ Hierin könnte sein

26 Vgl. Kraig Beyerlein und Mark Chaves, »Trump can't take the evangelical vote for granted«, In CNN, 01.09.2020, <https://edition.cnn.com/2020/09/01/opinions/us-elections-2020-evangelical-l-voters-beyerlein-chaves/index.html> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

27 Vgl. Peter J. Paris, »America's Cultural Ethos of White Supremacy«, In *Justice and the Way of Jesus – Christian Ethics and the Incarnational Discipleship of Glen Stassen*, hg. von David P. Gushee und Reggie L. William (Maryknoll: Orbis Books, 2020), S. 113; 115.

28 Gerhard Mester, »Pressekarikaturen: Aus dem Alltag eines Karikaturisten«, In *Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst*, hg. von Dietrich Grünewald (Bonn: VG Bild-Kunst, 2002), S. 199.

29 Vgl. ebd., S. 199.

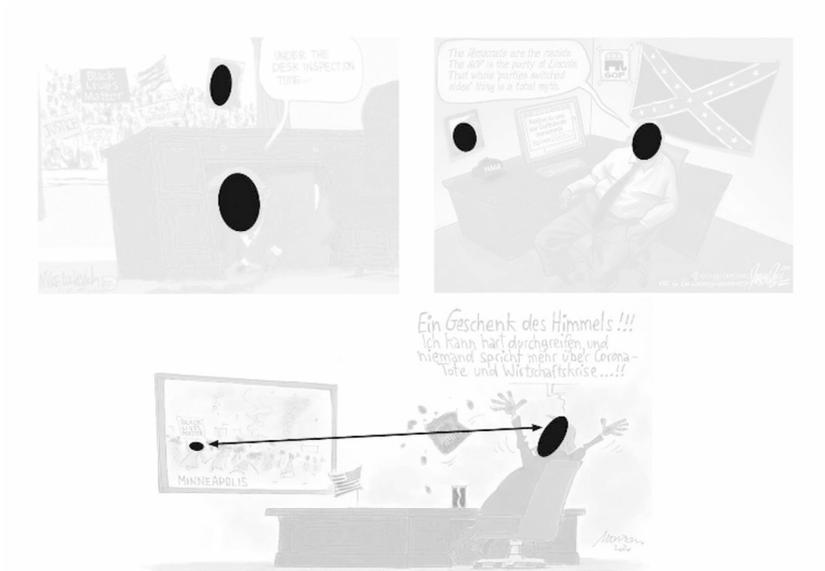


Abbildung 6: Karikaturen von Luckovich, Bell und Mester, 2020 (von links oben nach rechts unten) mit eingezeichnetem Vergleich von Gesicht der Hauptfigur und Protestfiguren (eigene Bearbeitung).

Interesse begründet liegen, gerade auch religiöse Aspekte in die Karikatur einzubringen. Er nimmt die Herabsetzung des Erhabenen (hier des Präsidenten) in den Fokus seiner Karikatur und thematisiert damit politisches Geschehen von unten nach oben. Damit wird deutlich, warum er die Thematik der Proteste in den Zusammenhang mit Präsident Trump setzt und nicht augenscheinlich als allgemeingesellschaftliches Problem thematisiert. Die »Demütigung der Herabgesetzten«³⁰ zu vermeiden, wie er das eigentlich anstrebt, gelingt ihm in dieser Karikatur nur bedingt, da er auf stereotypisierende Darstellungen der Protestierenden zurückgreift und die wütende Menge als gesichtslose Einheit darstellt. Die Figuren der BLM-Bewegung werden von einem Bildschirm eingerahmt und bekommen keine verändernde Autorität zugeschrieben, sondern eher den Charakter eines amerikanischen Action-Films oder einer Gruppe von Fußball-Hooligans – jeweils ein Spektakel, das amüsiert aus der Ferne betrachtet werden kann. Damit setzt er auch die Idee eines moralischen Standpunkts des*der Karikaturist*in, die er als »das sicht-

30 Ebd., S. 200.

bare schlechte Gewissen der Gesellschaft«³¹ bezeichnet und dem*der Künstler*in als wichtige Voraussetzung zuschreibt, nur bedingt ein.³²

Der Einfluss der Leser*innenschaft

Eine Karikatur spiegelt mehr als die moralische Haltung des*der Zeichner*in wider und wird auch von der Position des Verlages und der Meinung der Redaktion, also des*der Auftraggeber*in, beeinflusst.³³ Mester selbst verweist darauf, dass Karikaturen dem Markt und dem Mainstream-Denken angepasst werden. Zeichnungen werden oft nach maximalem Zuspruch beziehungsweise minimalem Widerspruch vonseiten der Leser*innen ausgewählt.³⁴ Mesters Karikatur scheint die Proteste auf ein Problem der USA zwischen der afro-amerikanischen Bevölkerung und Präsident Trump einzuschränken und übt keine weitreichende Kritik an Rassismus, insbesondere im eigenen kulturellen Kontext. Möglich ist, dass dies im angenommenen maximalen Zuspruch der deutschen Leser*innenschaft begründet liegt. Priscilla Layne, Professorin für Germanistik, stellt Verdrängungsmechanismen in Deutschland fest und konstatiert, dass zwar »seit den Fünfzigerjahren das Interesse in Deutschland an einer Auseinandersetzung mit Rassismus wächst – aber nur, wenn er nichts mit der deutschen Gesellschaft zu tun hat.«³⁵ Ob eine Karikatur sozusagen »funktioniert«, legt somit die Leser*innenschaft fest, denn eine Interpretation ist von deren Parteilichkeit und Kontextwissen abhängig.³⁶ Dies stellt Karikaturist*innen vor besondere Herausforderungen, da Zeichnungen an die Erfahrungen der Leser*innen appellieren müssen, um reale Persönlichkeiten und deren Handlungen erkennbar zu machen. Dies zeigt eine weit stärkere Beteiligung der Leser*innenschaft als eine bloß beschreibende Begutachtung eines Bildes.³⁷

Für ein Einbeziehen kultureller Kontexte in eine Karikaturanalyse und für das Reflektieren der eigenen Position im Hinblick auf die hier betrachtete politische

31 Ebd., S. 201.

32 Vgl. Ebd., S. 200–203.

33 Vgl. Will Eisner, *Comics & Sequential Art* (Tamarac: Poorhouse Press, 1985), S. 123.

34 Mester, »Pressekarikaturen«, S. 202f.

35 Priscilla Layne, zitiert nach Hannah Pilarczyk, »Black Lives Matter-Proteste in Deutschland – »Ein Weißer kann diese Gewalterfahrung nicht vollständig erfassen«, In *Spiegel*, 13.06.2020, <https://www.spiegel.de/kultur/black-lives-matter-ein-weisser-kann-diese-gewalt-erfahrung-nicht-vollstaendig-erfassen-a-3902a4aa-18c1-4437-ab4c-1cff2b7d4d52> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

36 Vgl. Dietrich Grünewald, *Politische Karikatur: Zwischen Journalismus und Kunst* (Bonn: VG Bild-Kunst, 2002), S. 16.

37 Vgl. Eisner, *Comics & Sequential Art*, S. 137.

Karikatur ist in diesem Essay eine methodische Basis geschaffen worden – zuletzt und offen bleibt das Lachen, das als Grundidee hinter der Karikatur steht und das Masters Karikatur zu schenken ich den Leser*innen selbst überlasse.

Literatur

- Bergmann, Klaus. *Multiperspektivität – Geschichte selber denken*. Schwalbach: Wochenschau Verlag, 2016.
- Beyerlein, Craig und Mark Chaves. »Trump can't take the evangelical vote for granted.« *CNN*, 01.09.2020. <https://edition.cnn.com/2020/09/01/opinions/us-elections-2020-evangelical-voters-beyerlein-chaves/index.html> [zuletzt aufgerufen: 21.03.2022].
- Cavna, Michael. »Why are there no staff black cartoonists at a time when we need them most?.« *The Washington Post*, 29.12.2015. <https://www.washingtonpost.com/news/comic-riffs/wp/2015/12/29/in-a-tamir-rice-era-why-are-there-no-staff-black-cartoonists-to-comment/> [zuletzt aufgerufen: 21.03.2022].
- Crespino, Joseph. »Civil Rights and the Religious Right.« In *Rightward Bound: Making America Conservative in the 1970s*, herausgegeben von Bruce J. Schulman und Julian E. Zelizer, S. 90-105. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- Eisner, Will. *Comics & Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press, 1985.
- George, Siegfried. »Karikatur und Satire.« In *Lexikon der politischen Bildung. Band 3: Methoden und Arbeitstechniken*, herausgegeben von Hans-Werner Kuhn, Peter Massing und Georg Weißeno, S. 85-86, 158-159. Schwalbach: Wochenschau Verlag, 2000.
- Grünwald, Dietrich. *Die Karikatur im Unterricht: Geschichte, Analysen, Schulpraxis*. Basel/Weinheim: Beltz, 1979.
- Grünwald, Dietrich (Hg. v.). *Politische Karikatur: Zwischen Journalismus und Kunst*. Bonn: VG Bild-Kunst, 2002.
- Hoggenmüller, Sebastian W. »Die Welt im (Außen-)Blick: Überlegungen zu einer ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse am Beispiel der Weltraumfotografie ›Blue Marble.« *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 17, Nr. 1-2 (2016): S. 11-40.
- Knieper, Thomas. *Die politische Karikatur – Eine journalistische Darstellungsform und deren Produzenten*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2002.
- Mangan, Dan und Kevin Breuninger. »Trump admits he went to White House bunker during George Floyd protests, but claims it was just for a brief ›inspection.« *CNBC*, 03.06.2020. <https://www.cnn.com/2020/06/03/george-floyd-protests-trump-claims-he-went-to-white-house-bunker-for-inspection.html> [zuletzt aufgerufen: 21.03.2022].

- Mester, Gerhard. »Pressekarikaturen: Aus dem Alltag eines Karikaturisten.« In *Politische Karikatur: Zwischen Journalismus und Kunst*, herausgegeben von Dietrich Grünewald, S. 199-203. Bonn: VG Bild-Kunst, 2002.
- Müller, Marion G. »Die Erforschung des Bildinhalts – Qualitative, interpretative Ansätze.« In *Die Entschlüsselung der Bilder: Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation*, herausgegeben von Thomas Petersen, S. 27 – 143. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2011.
- Morris, Phillip. »As monuments fall, how does the world reckon with a racist past?.« *National Geographic*, 29.06.2020. <https://www.nationalgeographic.com/history/2020/06/confederate-monuments-fall-question-how-rewrite-history> [zuletzt aufgerufen: 21.03.2022].
- o. A. »About.« *Black Lives Matter-Website*. <https://blacklivesmatter.com/about/> [zuletzt aufgerufen: 21.03.2022].
- O'Sullivan, Dominic. »Why Trump's Make America Great Again hat makes a dangerous souvenir for foreign politicians.« *The Conversation*, 26.05.2020. <https://theconversation.com/why-trumps-make-america-great-again-hat-makes-a-dangerous-souvenir-for-foreign-politicians-139296> [zuletzt aufgerufen: 21.03.2022].
- Paris, Peter J. »America's Cultural Ethos of White Supremacy.« In *Justice and the Way of Jesus – Christian Ethics and the Incarnational Discipleship of Glen Stassen*, herausgegeben von David P. Gushee und Reggie L. William, S. 105-118. Maryknoll: Orbis Books, 2020.
- Pilarczyk, Hannah. »Black Lives Matter-Proteste in Deutschland – »Ein Weißer kann diese Gewalterfahrung nicht vollständig erfassen.«« *Spiegel*, 13.06.2020. <https://www.spiegel.de/kultur/black-lives-matter-ein-weisser-kann-diese-gewalterfahrung-nicht-vollstaendig-erfassen-a-3902a4aa-18c1-4437-ab4c-1c7f2b7d4d52> [zuletzt aufgerufen: 21.03.2022].
- Schnakenberg, Ulrich. *Politik in Karikaturen II*. Schwalbach: Wochenschau Verlag, 2017.
- Spiegel. »Corona-Epidemie in den USA – Trump bedauert »sehr traurige Wegmarke« von 100.000 Toten.« *Spiegel*, 28.05.2020. <https://www.spiegel.de/politik/ausland/corona-epidemie-in-den-usa-donald-trump-bedauert-sehr-traurige-wegmarke-von-100-000-toten-a-6502acc1-a1dc-48e0-8be1-1d902dc76deo> [zuletzt aufgerufen: 21.03.2022]

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: »Karikatur von Gerhard Mester, 2020« Gerhard Mester, *Weilburger Tagblatt*, 02.06.2020.

Abbildung 2: »Karikatur von Gerhard Mester, 2020« mit ergänzten Bewegungs- und Kompositionslinien (eigene Bearbeitung).« Judika Dragässer, 2021.

Abbildung 3: »Karikatur von Gerhard Mester, 2020« und zeichnerische Rekonstruktion und Erstellung von Kontrastbildern (von links oben, nach rechts unten): A, B, C, D (eigene Bearbeitung)« Judika Dragässer, 2021.

Abbildung 4: »Vergleichskarikaturen als Kontrastbilder; von links nach rechts: Abbildung 4a: Karikatur, 2020 (Mike Luckovich); Abbildung 4b: Cartoon ›The #Republicans who love to inform you the #Democrats were very racist (a cartoon)«, 2020 (Darrin Bell).« Mike Luckovich, 04.06.2020. <https://cartoonistgroup.com/cartoon/Mike+Luckovich%27s+Editorial+Cartoons/2020-06-04/183510>: [zuletzt aufgerufen: 21.03.2022]; Darrin Bell, 13.06.2020. <http://darrinbell.com/comic/the-republicans-who-love-to-inform-you-the-democrats-were-very-racist-a-cartoon/> [zuletzt aufgerufen: 21.03.2022].

Abbildung 5: »Karikaturen von Luckovich, Bell und Mester, 2020 (von links oben nach rechts unten) mit ergänzten Bewegungs- und wichtigen Kompositionslinien (eigene Bearbeitung).« Judika Dragässer, 2021.

Abbildung 6: »Karikaturen von Luckovich, Bell und Mester, 2020 (von links oben nach rechts unten) mit eingezeichnetem Vergleich von Gesicht der Hauptfigur und Protestfiguren (eigene Bearbeitung).« Judika Dragässer, 2021.

Memes und Memefizierung

After Inauguration

Memes als Verhandlungen politischer Gegenwart

Victoria Caroline Parker



Abbildung 1: Memefizierung des Bildes von Senator Bernard Sanders bei der Amtseinführung von US-Präsident Joe Biden, 20.01.2021¹; von links nach rechts: Abbildung 1a: Memetischer Tweet mit explizit politischer Referenz; Abbildung 1b: Image-Macros: Selbstreferenzielles Meme; Abbildung 1c: Rekontextualisierung/Transformation: »Bernie was there.« Oprah with Meghan Markle and Sanders

Memes können Vorzeichen eines Diskurses oder auch impulsgebende Kräfte für Auseinandersetzungen sein, in denen sich politischer Alltag und Meinungsbildung stellvertretend kommunizieren lassen. Das Meme als post-moderne Bildpraktik, ist deswegen zweifelsohne zu einer visuellen und deliberativen Ausdrucksform unserer Zeit avanciert. Der Interaktionismus zwischen Produktion und Postproduktion zeichnet dabei ein dynamisches Bild, welches partizipative Formen der Gegenwartsbewältigung ermöglicht. Der Beitrag skizziert am Beispiel des »Bernie Sanders-Memes«, wie sich aus den memetischen² Abwandlungen des Sanders-Fotos

- 1 Vgl. Marie Fazio, »A Witness to History and Bernie Sanders in His Mittens«, in *New York Times*, 26.01.2021, <https://www.nytimes.com/2021/01/26/us/politics/brendan-smialowski-bernie-sanders-mittens.html?smid=url-share> [zuletzt aufgerufen: 04.03.22].
- 2 Angelehnt an Ryan M. Milner verwende ich die adjektivische Form von Meme – *memetisch* –, um die sozialen Prozesse zu betonen, die für die Entstehung, Verbreitung und Veränderung der Memes wesentlich sind und über die Lesart des Ursprungsbildes hinausgehen. Dies soll

ein (politisches) Moment herauslesen lässt und bietet, über das Einzelbeispiel hinausgehend, einen Ansatz zur Analyse von politischen Stimmungsbildern in Form von Memes.

Die gezeigten Memes sind alle kurz nach der Amtseinführung des US-Präsidenten Joe Biden im Januar 2021 entstanden. Wir sehen einen älteren Mann im Parka, mit Maske und Fäustlingen, die Arme verschränkt, in etwas resigniert wirkender Haltung unbeeindruckt auf einem Klappstuhl sitzen. Das Originalfoto von Vermont-Senator Bernard »Bernie« Sanders wurde nach der Amtseinführung Bidens zum wohl meistgeteilten Motiv, das quasi über Nacht zum viralen Meme-Trend erwuchs. Spätestens seit dem US-Wahlkampf 2016 schmückt der ehemalige Widersacher Donald Trumps und Joe Bidens, zahlreiche Memes, in deren Abwandlungen sich die Dynamik des Mediums als Ventil eines politischen Zeitgeistes widerspiegelt. Was ist das »Politische« am Meme und wie kann uns ein Bild – wie das von Bernie Sanders während der Amtseinführung – bei der Beantwortung dieser Frage behilflich sein?

Benjamin Drechsel definiert das politische Bild folgendermaßen: »[Bilder sind nicht] an sich politisch, sondern [werden] stets im Rahmen dynamischer Vorgänge (ent-)politisiert.«³ So berge jedes Bild das Potenzial, zum politischen Bild zu werden, »wenn es durch die entsprechende Verwendung, Fragestellung oder Interpretation politisch kontextualisiert wird.«⁴ Ferner ist zu bemerken, dass »Visualisierungen [nicht] in einem schlichten Abbildungsverhältnis zur Wirklichkeit [stehen], sondern [...] das Ergebnis kulturell geprägter Darstellungs- und Rezeptionsweisen [sind].«⁵ So bietet sich gerade das Bernie Sanders Foto, das – abgesehen von seinem Entstehungskontext während der Amtseinführung – auf den ersten Blick apolitischer Natur zu sein scheint, als Exempel an, um das politische Moment seiner *memetischen* Abwandlungen herauszuarbeiten. Denn Bernie Sanders, der sich das historisch bedeutsame Ereignis der Amtseinführung Bidens beinahe gleichgültig – so wirkt es – ansieht, ist zum Symbol für eine Stimmung avanciert, die ich im Folgenden *Politik-Fatigue* nenne. Nach zwei Wahlkämpfen, zunächst 2016 und erneut

betonen, dass es *memetische* Momente braucht, um ein individuelles Bild in einen *memetischen* Text zu verwandeln. Vgl. Ryan M. Milner, *The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media* (Cambridge: MIT Press, 2016), S. 3.

3 Benjamin Drechsel, »Was ist ein politisches Bild? Einige Überlegungen zur Entwicklung der Politikwissenschaft als Bildwissenschaft«, In *Moderne: Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 2* (2006), hg. von Helga Mitterbauer und Ulrich Tragatschnig (Innsbruck/Wien: Studien Verlag, 2007), S. 111.

4 Ebd.

5 Petra Bernhardt, Karin Liebhart und Andreas Pribersky, »Visuelle Politik: Perspektiven eines politikwissenschaftlichen Forschungsbereichs«, In *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 48, Nr. 2 (2019): S. 48.

im Jahre 2019, scheint Bernard Sanders vor allem eines zu sein: müde. Die politische Spaltung und der Rechtsruck während der Trump-Ära mündeten für viele US-Bürger*innen in dem Wunsch nach einer »gemäßigten« Amtsführung. So war Sanders' demokratischer Konkurrent Joe Biden durch seine langjährige Erfahrung als Politiker und seine moderate Politik ein für die Demokrat*innen vielversprechender Kandidat, da er Hoffnung darauf gab, »das Land wieder in ruhigeres Fahrwasser [zu] bringen«.⁶ Biden, der parteiintern mehr Unterstützer*innen als Sanders hinter sich wusste, präsentierte sich während der Vorwahlen als »sichere und verlässliche Wahl«.⁷ Sanders hingegen, der zwar von Linken als Sozialistischer Demokrat gefeiert, aber von konservativer Seite als zu progressiv »gefürchtet« wurde, bedeutete für den Großteil der Demokratischen Partei die Inkaufnahme eines erhöhten Risikos im Wahlkampf gegen Trump.⁸ Während die Liberalen also im Januar 2021 den Wahlsieg der Demokrat*innen gegen die Republikaner*innen feierten, wurde von Sanders-Anhänger*innen bemängelt, dass sich unter der Amtsführung Joe Bidens, der sich selbst als »Brücke zur nächsten Generation von Führungskräften«⁹ bezeichnete, nicht viel am Establishment ändern würde. Sie befürchteten, es handele sich bei der Ernennung Bidens und Harris' lediglich um einen repräsentativen Fortschritt, unter dessen Führung die soziale Agenda vernachlässigt würde und bemängelten, dass sich für einen Großteil der US-Bürger*innen unter Bidens Führung faktisch nur wenig ändern würde. Der Kerngehalt des Bernie-Memes ist also jenes Gefühl, das viele in der linken Sphäre während der Amtseinführung empfanden: Eine große Erleichterung darüber, dass Trump nicht mehr im Weißen Haus sitzt, aber ein Mangel an Begeisterung über den moderaten Neoliberalen, der ihn im Januar 2021 ablöste. So war Sanders' Anblick, der so aussah, als sei ihm während der Amtseinführung Bidens nicht nach Feiern zumute, für viele eine Spiegelung ihrer eigenen Gefühlslage.

Für die folgende Untersuchung bedeutet dies, dass (politische) Memes als Projektionen (politischer) Vorstellungswelten gelten können, sofern sie im politik- und kommunikationswissenschaftlichen Bezugssystem gedacht und verwendet werden. Memes fungieren somit als Bewusstseinsinhalte und Aushandlungsflächen, die von User*innen nach Belieben abgeändert und erweitert werden können. Unter anderem auch, weil sie es Internetnutzer*innen ermöglichen, sich (anonym) zum politischen Geschehen zu äußern, haben sie in den letzten Jahren im Wahlkampf

6 Philipp Adorf und Patrick Horst, *Zerreißprobe für die Demokratie: Die Wahlen und der Regierungswechsel in den USA 2020/21* (Frankfurt a. M./New York: Campusverlag, 2021), S. 242ff.

7 Ebd.

8 Vgl. ebd., S. 43.

9 Ebd., S. 242.

und im politischen Aktivismus an Bedeutung gewonnen.¹⁰ Die Nutzung von Memes erweist sich außerdem nicht nur in politischen Kampagnen von »oben nach unten« als entscheidend, sondern auch »Bottom-Up«.¹¹ Da Memes im digitalen Raum öffentlich fluktuieren, können Themen in einem pluralistischen Meinungsaustausch kommuniziert werden. Praktiken der Aneignung und Gegenaneignung machen das Medium nicht mehr bloß zum ontologischen Aspekt einer (Sub-)Kultur; Memes und ihre Transformation im World Wide Web können Vorzeichen eines divergenten Onlinediskurses oder auch impulsgebende Kräfte für Auseinandersetzungen sein, in denen sich politischer Alltag, Meinungsbildung und Partizipation stellvertretend kommunizieren lassen.

Methodologische Problemstellung

Der Fokus dieses Essays liegt auf der Hervorhebung von repetitiven und übergreifenden Mustern politischer Memes. Diese im Folgenden identifizierten Muster dienen nicht zur Kategorisierung politischer Meme-Genres. Sie zeigen vielmehr ein dem Medium inhärentes Kommunikationsschema auf, das es ermöglicht, über das Einzelbeispiel »Bernie Sanders-Meme« hinaus am Medium selbst soziopolitische Verhandlungen in der Gegenwart zu agnoszieren. Die Frage, der sich dieses Essay widmet ist also: *Wie wird durch memetische Prozesse eine (gegenwärtige) politische Stimmung sichtbar?*

Um die Variierung von Memes als Werkzeug politischen Ausdrucks konkretisieren zu können, wird mit theoretischen Erkenntnissen der Kommunikationswissenschaftlerin Limor Shifman gearbeitet. Die Bildanalyse orientiert sich ebenso an Shifman. Kombiniert werden diese Erkenntnisse mit den forschungspraktischen Ansätzen Michael R. Müllers zur Bildclusteranalyse, der sich in seinem Aufsatz »Bildcluster: Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie«¹² auf die Verwendung von Fotografie in »technisierten Umgebungen des sozialen Austauschs«¹³ bezieht. Für ihn sind Bilder beziehungsweise Bildzusammenstellungen »kollektiv geteilte Ausdrucksmittel«, die nicht mehr einzeln für sich stehen, sondern im Bourdieu'schen Sinne soziale Gebrauchsweisen darstellen, die in ihrer Gesamtheit in immer wieder neuen Ausdrucksfiguren zusammengestellt

10 Vgl. Steffen Pappert, »Parteien als Akteure«, In *Handbuch Sprache in Politik und Gesellschaft*, hg. von Kersten Sven Roth, Martin Wengeler und Alexander Ziem (Berlin/Boston: De Gruyter, 2017), S. 116.

11 Vgl. Limor Shifman, *Memes in Digital Culture* (Cambridge (MA): MIT Press, 2014), S. 220ff.

12 Vgl. Michael R. Müller, »Bildcluster: Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie«, In *Sozialer Sinn* 17, Nr. 1 (2016): S. 95-141.

13 Ebd., S. 95.

werden können.¹⁴ So weisen digitale Bildcluster keine »ephemeren Außengrenzen«¹⁵ mehr auf. Diese Beschaffenheit trifft, so behaupte ich, auch auf das Medium des Memes zu, durch das in metamorphischen Bildzusammenstellungen Bedeutung generiert wird. Aus diesem Grund wird Müllers Analysemethode auf die Bernie Sanders-Memes übertragen und mit ihrer Hilfe eine Systematisierung der Bildtypen vorgenommen. Die Übertragung von Müllers digitaler Clusteranalyse auf politische Memes ist die Grundlage der in diesem Essay entwickelten Bilddekodierungsmethode. Außerdem gilt es zu erwähnen, dass die Übertragung sich zwar an Müllers Konstrukt orientiert, diese aber nicht den Anspruch hat, sein Konzept in Gänze zu erfassen. Im Essay wird das primäre Ziel verfolgt, politische Kommunikation in Memes exemplarisch zu untersuchen und eine hierfür geeignete methodische Verfahrensweise zu erproben. Um diese kommunikative Dimension zu betonen, konzentriere ich mich auf *memetische* Momente als eine Reihe sozialer Praktiken. Statt dem Versuch zu unterliegen, das Sanders-Meme auf eine einzige Lesart zu komprimieren, wird also mit dem (politischen) Stimmungsbild gearbeitet. Im Hinblick auf das Verfahren der Bildanalyse gilt es, exemplarisch wiederkehrende Kommunikationsmittel und visuelle Merkmale zu identifizieren, die sich nicht nur in der Systematisierung der einzelnen Bildtypen manifestieren, sondern auch eine »axiale Verknüpfung untereinander«¹⁶ aufweisen, um themenübergreifende Werkzeuge zur Memeanalyse bereitzustellen. Eine deduktive Arbeitsweise, ergo eine Untersuchung, die auf kommunikationswissenschaftlichen Theorien basiert und dann auf den Einzelfall der »Bernie Sanders' Mittens«-Memes schließt, ist hierfür die Voraussetzung.

Kompositionsprinzipien von Memes

Die Situierung während der Amtseinführung des US-Präsidenten Joe Biden am 20. Januar 2021 macht den politischen Kontext der originären Fotografie zunächst eindeutig. Abgesehen jedoch von dem Entstehungskontext, wirkt das Bild kaum aussagekräftig. Wie kommt es also, dass gerade dieses Foto binnen weniger Stunden viral ging und auf vielfältige Weise »memefiziert« wurde? Shifman bemerkt, dass die exakte Definition des Memes bis heute »das Kerndilemma der Memetik«¹⁷ sei. Denn während über Memes selbst schon ganze Bücher geschrieben wurden, fehle

14 Ebd.

15 Ebd., S. 102f.

16 Ebd., S. 105.

17 Limor Shifman, *Meme: Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter* (Berlin: Suhrkamp, 2014), S. 14.

es dem Internet-Meme-Begriff selbst noch immer an Präzision.¹⁸ Der Evolutionsbiologe Richard Dawkins, der den Neologismus »Meme« 1979 einführte, gebrauchte ihn, um damit die Ursachen menschlichen Verhaltens in sozialer Akkulturation statt bloßer genetischer Vererbung zu beschreiben.¹⁹ So bezeichnete er jedes nicht-genetisch bedingte Verhalten eines Individuums als »Mem« (deutsch), das entweder beigebracht oder durch Erfahrung erlernt und durch Kopieren oder Imitieren weitergegeben würde.²⁰ Mit Ergänzungen wurde Dawkins Theorie bereits auf den digitalen Raum ausgedehnt: Der Internet-Meme-Begriff beschreibt ein digitales Bild (bestehend aus einzelnen Einheiten), in dem bestimmte Vorstellungs- und Referenzkonstrukte mit komplexen semantischen Zuschreibungen kollektiv ausgehandelt werden.²¹

Nach einem langen Wahlkampfjahr 2019 und dem finalen Wahlsieg Bidens gegen Trump 2020 sowie der Einführung Kamala Harris' als erste Schwarze Frau im Vizepräsidentenamt, schien die Stimmung in den USA erleichtert. Viele Menschen weltweit sahen in der Amtseinführung Bidens als 46. Präsident der USA einen Grund zu feiern. Als jedoch der Fotograf Brendan Smialowski seine Linse auf den Vermont-Senator Sanders richtete, erwischte er ihn in einem Moment, in dem er sehr leger gekleidet, mit Parka und Fäustlingen, die Arme verschränkend, mit Schutzmaske und kaum berührt von der Zeremonie im Klappstuhl saß.²² Das Foto, das aus diesem Moment heraus entstand, sah alles andere als feierlich aus und lud die Internet-Community zum Scherzen ein. Journalistin Rachel Syme (*The New Yorker*) war eine der ersten, die das Bild auf Twitter mit den folgenden Worten kommentierte: »i need this picture to become the new ›i would prefer not to‹ stand in.«²³ Ihr Tweet bekam in weniger als einem Tag mehr als 20.000 Likes und 4.000 Retweets.²⁴ Twitter selbst veröffentlichte am Tag der Amtseinführung eine Eventseite

18 Vgl. im englischen Original: »A core problem of memetics, maybe the core quandary, is the exact meaning of the term ›meme‹.« Shifman, *Memes in Digital Culture*, S. 37. In diesem Zusammenhang unterscheidet Shifman noch zwischen *mentalistischer Memetik* und *behavioristischer Memetik*. Diese Unterscheidung ist für die Definition des Internet-Memes jedoch sekundär und sprengt den Rahmen dieses Essays.

19 Vgl. Shifman, *Meme: Kunst, Kultur und Politik*, S. 9.

20 Er verweist außerdem auf den Begriff der *Mimesis*, der Imitation, von dem er seinen Neologismus etymologisch ableitete.

21 Meme: »(a) a group of digital items sharing common characteristics of content, form, and/or stance, which (b) were created with awareness of each other, and (c) were circulated, imitated, and/or transformed via the Internet by many users.« Ebd., S. 41.

22 Vgl. Marie Fazio, »A Witness to History and Bernie Sanders in His Mittens«.

23 Rachel Syme (@rachsyme), »i need this picture to become the new ›i would prefer not to‹ stand in [orthografisch unbereinigt]«, In *Knowyourmeme.com*, 20.01.2021, <https://knowyourmeme.com/photos/1997039-bernie-sanders-wearing-mittens-sitting-in-a-chair> [zuletzt aufgerufen: 01.06.22].

24 Vgl. ebd.

mit der ironischen Überschrift: »Cozy and casual: Bernie Sanders makes a fashion statement on Inauguration Day«. ²⁵ Social Media-Nutzer*innen weltweit posteten noch am selben Tag zahlreiche Memes und Kommentare zu »#BernieSandersInauguration«, »#BernieSandersMittens« und »#BernieSandersinChair«. Es folgten Artikel in Zeitschriften wie *Vogue*, *GQ*, *New York Post* und anderen Online-Magazinen, die das legere Auftreten Sanders aufnahmen und diskutierten. ²⁶ Das vormals unscheinbare Foto von Sanders wurde über Nacht zum visuellen Diskursobjekt sowie zur Aushandlungsfläche der Amtseinführung Bidens und dem Abdanken Trumps.

Wie Shifman deutlich macht, weisen Memes immer eine Kollektion, Kombination und Variation von Texten auf. ²⁷ Das Genre der *Exploitable Memes*, bei dem ein einzelnes Bild als Vorlage dient und mit verschiedenen Mitteln, wie zum Beispiel durch das Ersetzen oder Hinzufügen von Wörtern im Originalbild oder auch durch die Veränderung der räumlichen Position von Objekten im Bild, umgestaltet wird, beschreibt jene Memes, die aus dem Foto von Bernie Sanders während der Amtseinführung entstanden sind, am treffendsten. Nach der Amtseinführung erstellten Social Media-Nutzer*innen so binnen kürzester Zeit eine endlose Reihe von Kontexten, die Fürsprache evozierten und/oder (auf humoristische Weise) öffentlich diskutiert wurden. Der Kontext des Originalbildes ist dabei teils so weit verändert worden, dass die ursprüngliche Lesart überschrieben wurde und eine neue Bedeutung entstanden ist. An Memes verdichten sich also Debatten, die so divers sind wie die User*innen, die sie kreieren. Erst durch das Aufkommen verschiedener (Photoshop-basierter) Variationen des *Virals*, bekam das Foto von Sanders *memetischen* Gehalt. Und gerade diese Variabilität der Bildpraktiken macht es schwer, das politische Meme zu konkretisieren. Eine klare Grenzziehung zwischen politischen und apolitischen Memes ist, so behaupte ich, jedoch nicht notwendig, gar hinderlich für dessen Definition. Vielmehr ist es wichtig, politische Memes als eine Gruppe von miteinander verbundenen Inhaltseinheiten zu identifizieren, die gemeinsame Merkmale aufweisen. ²⁸ Wie in der folgenden Bildanalyse gezeigt wird, müssen diese Merkmale nicht thematisch gebunden sein, sondern können sich ebenso in ihrer Referenzialität von Ort und Zeit, Form und Attitüde, Inhalt und Sprache sowie einer Kombination aus diesen Elementen ähneln. ²⁹ Insofern ist die Betrachtung des politischen Moments im Meme von dem Standpunkt der

25 o. A., »Cozy and casual: Bernie Sanders makes a fashion statement on Inauguration Day«, In *Twitter*, 20.01.2021, <https://twitter.com/i/events/1351920852019789826> [zuletzt aufgerufen: 30.05.22].

26 Vgl. Adam (@Adam), »Bernie Sanders Wearing Mittens Sitting in a Chair«, In *KnowYourMeme.com*, 2021, <https://knowyourmeme.com/memes/bernie-sanders-wearing-mittens-sitting-in-a-chair#fn4> [zuletzt aufgerufen: 30.05.22].

27 Vgl. Shifman, *Memes in Digital Culture*, S. 56.

28 Vgl. ebd., S. 53.

29 Vgl. ebd.

Auseinandersetzung abhängig: Geht es um den Inhalt, der kommuniziert werden soll? Soll die Art der Verbreitung oder dessen formgestaltliche Metamorphose untersucht werden? Was wir als »politisches Meme« definieren, ist immer von unserer Fragestellung abhängig, denn das Meme wird bereits in dem Moment politisch, in dem wir es durch eine gesellschafts- beziehungsweise politikkritische Lupe betrachten. Aufgrund der fortwährenden (Re-)Kontextualisierbarkeit des Mediums, kann dieselbe Bildvorlage im *memetischen* Prozess³⁰ von politisch linker sowie rechter Seite gleichermaßen und – paradoxerweise – für unterschiedlichste Zwecke vereinnahmt und genutzt werden. So gilt es festzuhalten, dass Memes durch *memetische* Prozesse in digitalen Netzwerken nicht mehr nur imitiert werden; Sie werden binnen kürzester Zeit verbreitet, (re-)interpretiert und modifiziert.³¹ Die partizipative Komponente des Mediums, welche den User*innen durch das Erstellen, Teilen und Kommentieren von Memes die Möglichkeit bietet, sich aktiv an der (Re-)Produktion von Inhalten zu beteiligen, ist ebenso herauszuheben. Memes sind »darauf ausgerichtet, die Bereitschaft und Fähigkeit zu wecken, ein forminhaltliches Rezeptionsangebot produktiv in einen *user generated content* umzuformen und umzudeuten.«³² Die vormalis bestehende Einteilung – in (passiv) Rezipierende und (aktiv) Kommunizierende – wird dementsprechend immer weiter aufgelöst.³³ Digitale Mediennutzer*innen beteiligen sich durch visuell-kommunikative Prozesse (gleichberechtigt) an kreativen Akten der sozialen Reproduktion. So können Memes als ›Sprache des Internets‹³⁴ (deliberative) Formen der Partizipation und Meinungsbildung hervorbringen. Diese situative Übertragbarkeit von Memes macht das Medium zum Zeugnis (politischer) Gegenwart.

Das »Bernie Sanders' Mittens«-Meme

Obwohl die hier behandelten Memes in der Gestaltung durch Photoshop-Elemente kaum variieren, unterscheiden sie sich stark in ihrer Referenzialität und visuellen Performanz. Da es in der folgenden Analyse vor allem um die Diagnose eines gegenwärtigen (politischen) Stimmungsbildes geht, wird das Bildmaterial nicht, wie bei Shifman vorgesehen, formal-ästhetisch nach Meme-Genres systematisiert. Stattdessen wird das Material nach Müllers Clusteranalyse thematisch-begrifflich

30 Vgl. Ryan M. Milner, *The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media* (Cambridge: MIT Press, 2016), S. 3.

31 Vgl. Joanna Nowotny und Julian Reidy, »Helden und Frösche: Zur Semantik und Typologie politischer ›memes‹«, In *Weimarer Beiträge* 64, Nr. 4 (2018): S. 511-541.

32 Ebd., S. 511.

33 Vgl. ebd.

34 Vgl. ebd.

sortiert, indem sich zunächst an Darstellungsmustern und wiederkehrenden Bildelementen orientiert wird, die sich vor allem auf der Bedeutungsebene und im Gebrauchsscharakter ähneln:

»Forschungspraktisch vollzieht sich solch eine figurative Analyse als Suche nach formalen, gegenständlichen oder thematischen Bildvariationen und Gruppen von Variationen durch ›rasches Arrangieren und Umarrangieren‹ jeweiliger Einzelbilddarstellungen. ›Rasches Arrangieren und Umarrangieren‹ [...] meint den fortgesetzten, systematischen Vergleich der Einzelbilddarstellungen eines Clusters untereinander. Es meint einen sich nach formalen, gegenständlichen und thematischen Gesichtspunkten differenzierenden Kontrastierungsprozess, der letztlich in eine kategoriale Identifikation unterschiedlicher Bildtypen einmündet.«³⁵

Die Anlehnung an Müllers hermeneutisches Verfahren der Bildclusteranalyse halte ich für methodologisch adäquat, weil der Autor unter dem digitalen Bildcluster »eine Zusammenstellung vieler Fotografien zu einem neuen Bildganzen«³⁶ versteht, das »zugleich [...] auch für die jeweilige weltanschaulich diskursive, beziehungsstiftende oder pathetische Gestalt dieser besonderen symbolischen Formen konstitutiv ist.«³⁷ Er untersucht also, wie Bildcluster in immer wieder neuen (endlosen) Kombinationen divergente Bedeutung generieren, sodass durch das »rasche Arrangieren und Umarrangieren jeweiliger Einzelbilddarstellungen«³⁸ eine »dezidiert idiomatische (oder wenn man so will: sprachähnliche) Qualität erlangt«³⁹ wird. In seiner Analyse fokussiert er sich allerdings auf digitale Cluster in Blogs, Streams oder Alben.⁴⁰ Da Memes, so behaupte ich, durch ihre Beschaffenheit – metamorphisch in immer wieder neuen Bildzusammenstellungen – auch als digitale Cluster betrachtet werden können, wird Müllers Methodik im Folgenden explorativ an Memes durchgeführt. Weil die forminhaltlichen Differenzen zwischen den einzelnen Memes ein Verfahren notwendig machen, das die »Kompositionsprinzipien jeweiliger Bildzusammenstellungen, d.h. ihres Ausdruckssinns«⁴¹ figurativ analysiert, reicht es nicht aus, die Sanders-Memes nach unterschiedlichen formal-ästhetischen Montageprinzipien zu sortieren. Um den politischen Gehalt aus der Teilmenge der Meme-Variationen herausarbeiten zu können, scheint die Cluster-

35 Müller, »Bildcluster«, S. 104.

36 Ebd., S. 96.

37 Ebd., S. 97.

38 Ebd., S. 104.

39 Ebd., S. 95.

40 Vgl. ebd., S. 97.

41 Ebd., S. 95.

analyse besser geeignet zu sein.⁴² Nach Müller gibt es drei Typen und Prinzipien der (digitalen) Bildzusammenstellung: *klassifikatorisch*, *narrativ* und *ikonisch*.⁴³ Während bei klassifikatorischen Bildclustern nach begrifflichen oder numerischen Kriterien sortiert wird, ist bei narrativen sowie ikonischen Bildclustern »das qualitative Zusammenspiel der Bilder einer Bildzusammenstellung konstitutiv«. ⁴⁴ Die ikonischen Bildcluster, an denen sich im Folgenden orientiert wird, weisen zudem eine Eigendynamik in ihrer Bildzusammenstellung auf, die selbst wiederum »ikonische Qualität« hat.⁴⁵ Ikonische Darstellungen definieren sich außerdem durch eine Ähnlichkeitsbeziehung zu »denjenigen Dingen, Ereignissen, Personen oder Sachverhalten, die sie darstellen«. ⁴⁶ Ähnlichkeit muss nicht durch abbildende Objektrelation bestehen, sie kann auch »im Sinne abstrakter Analogien oder struktureller Homologien gegeben sein«. ⁴⁷ Dieses Verhältnis, das Müller als *ikonische Differenz* bezeichnet, wird durch: a) *zeichenhafte Objektrelationen*; b) *Rückgriff auf kollektive Bildwissensbestände in Bezug auf die Einhaltung oder das Abweichen von soziokulturellen Darstellungskonventionen und Sehgewohnheiten* und c) *darstellungsimmanente Figur/Grund-Relationen* hergestellt.⁴⁸

Die Memes, die Bernie Sanders auf der Amtseinführung zeigen, werden von mir zunächst auf Grundlage ihrer *ikonischen Differenz* in drei unterschiedliche Bildtypen kategorisiert: (I.) *Explizit politische Referenz*, (II.) *Selbstreferenzielle Memes* und (III.) *Historische und popkulturelle Referenzen*. Wie sich außerdem an unserem Beispiel feststellen lässt, wird die Ähnlichkeitsbeziehung der Sanders-Memes durch die im Originalfoto identifizierte Stimmung der *Politik-Fatigue* erzeugt. Diese Ähnlichkeitsbeziehung der Memes gilt es zu untersuchen. Auf welche Weise wird in den variierenden Bildtypen auf die (politische) Stimmung rekurriert? Das stichprobenartige Bildmaterial und die Erkenntnisse der Analyse werden auf dieser Basis im letzten Schritt nach *Haltung*, *Form* und *Meme-Literarität*⁴⁹ systematisiert (Abbildung 2).

42 »Forschungsllogisch muss solch eine *figurative Analyse* im Kern zwei Fragen beantworten: a) Welche Themen, Gegenstände und Gestaltungen bilden gleichsam den bildmaterialen Stoff, aus dem ein Cluster beschaffen ist? b) Welchen Prinzipien folgt die Zusammenstellung und Darstellung jeweiliger Themen, Gegenstände und Gestaltungen innerhalb eines Clusters? Zum einen sind also markante Bildtypen zu rekonstruieren, zum anderen die stilbildende Sinnfigur ihrer Zusammenstellung.« Ebd., S. 104.

43 Vgl. ebd., S. 129.

44 Ebd.

45 Vgl. ebd., S. 130.

46 Vgl. ebd., S. 130f.

47 Ebd.

48 Vgl. ebd.

49 Sowohl Shifman als auch Milner betonen, dass das Teilen und Lesen von Memes fortgeschrittene *Meme-Kompetenzen* erfordert. Obwohl das Erstellen von Memes technisch immer einfacher werde, erfordere die Dekodierung von Memes eine differenzierte und ausgeprägte

Bildtypen	Modi ikonischer Differenz	Haltung	Form	Meme-Literarität
(I.) Explizit politische Referenz	Zeichenhafte Objektrelationen	Bezugnehmend auf den politischen Kontext	Memetische Tweets	Interpretation des Originalbildes
(II.) Selbstreferenzielle Memes	Darstellungsimmanente Figur/Grund-Relationen	Identifikation mit der Stimmung auf persönlicher Ebene	Image-Macros	Übertragung auf die persönliche Ebene
(III.) Historische und popkulturelle Referenzen	Rückgriff auf kollektive Bildwissensbestände in Bezug auf die Einhaltung oder das Abweichen von soziokulturellen Darstellungskonventionen und Sehgewohnheiten	Humorvoll / albern	Photoshop-Reactions	Transformation / Verschleierung des politischen Kontextes

Abbildung 2: Sanders-Meme: Vorgehensweise und Systematisierung der Bildcluster

Die Memes werden also quantitativ-thematisch gebündelt, um dann Rückschlüsse auf »Selektions- und Produktionsroutinen sowie die über Bilder vermittelten Deutungsrahmen, Ideen und Weltanschauungen«⁵⁰ zu gewährleisten. Daraus folgt eine Untersuchung der Kernaussagen, um schlussendlich die tongebende politische Stimmung konturieren zu können.

Die Bildtypenanalyse (I.): Explizit politische Referenz

Die Attitüde von Sanders während der Amtseinführung, *Politik-Fatigue*, scheint eine bedeutende Rolle in späteren *memetischen* Abwandlungen der dort von ihm entstandenen Fotografie zu spielen. Auffällig bei allen Kommentaren ist zunächst die humoristische Übertragung von Sanders' Outfit auf sein Wesen.

Der Tweet (Abbildung 1a) bezieht sich auf der textuellen und bildlichen Ebene auf Sanders' abweisende, dysphorische Körperhaltung und geht ebenso auf seine zu diesem Anlass herausstechende Kleiderwahl ein. Sanders vermittelte mit nur einer Pose eine Ablehnung des politischen Establishments, die für einige nachvollziehbar war. Die Botschaft der Memes steht also für mehr als nur seine persönliche Niederlage als demokratischer Kandidat im Wahlkampf. Die von den User*innen

Meme-Literacy. So sei für verschiedene Meme-Gattungen ein unterschiedliches Kompetenzniveau notwendig, um sie zu verstehen. Shifman, *Memes in Digital Culture*, S. 100.

50 Elke Grittmann und Katharina Lobinger, »Quantitative Bildtypenanalyse«, In *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zum Erforschen visueller Kommunikation. Ein Handbuch*, hg. von Thomas Petersen und Clemens Schwender (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2011), S. 171.

als resigniert interpretierte Haltung Sanders spiegelt eine weit verbreitete *Politik-Fatigue* wider. Nach vier Jahren Trump-Regierung, den »Black Lives Matter« Protesten, dem Angriff auf das Kapitol, dem fortwährenden Kampf gegen das Coronavirus SARS-CoV-2 und den Klimakatastrophen zeichnen die Sanders-Memes ein paradoxes Gesellschaftsbild: Einerseits bildet die Reaktion auf die Fotografie eine globale Stimmung der Frustration ab, andererseits zeigt sich an der Rezeption des Bildes, dass mit dem Abdanken Trumps eine gewisse politische Leichtigkeit zurückkehrt, dank derer vielen erstmals wieder nach Aufatmen und Lachen zumute ist.

Wie bereits angedeutet, betonen Shifman und Milner, dass das Teilen und Lesen von Memes *Meme-Kompetenzen* erfordert.⁵¹ In der Betrachtung des Memes der Kategorie (I.) *Explizit politische Referenz* zeigt sich diese besondere Lesekompetenz: Die Interpretation des Originalbildes erfolgt durch die direkte Bezugnahme auf den politischen Kontext, denn das Bild hat zunächst nur aufgrund der emotionalen und situativen Zugänglichkeit *memetisches* Potenzial. Kennt man als Betrachter*in den Entstehungskontext des Fotos nicht, so vermag man kaum, die Komplexität der darauf basierenden Memes zu dekodieren. Festzuhalten gilt: Das politische Meme als Medium zeichnet sich zwar häufig durch eine visuell-schriftliche Simplizität aus, indem Themen in komprimierten bildlichen Darstellungen und/oder kurzen Textpassagen wiedergegeben werden, es braucht jedoch häufig Vorkenntnisse und ein unterschiedlich ausgeprägtes Niveau an Meme-Literarität, um die (politische) Problemkomplexität, die sich hinter den Memes verbirgt, begreifen zu können.

Die Bildtypenanalyse (II.): Selbstreferenzielle Memes

In Kategorie (II.) wird ein Tweet analysiert (Abbildung 1b), der erneut Bernie Sanders zeigt und kommentiert, der frierend und aufgrund des pandemiebedingten Abstandes allein sitzend die Zeremonie betrachtet. Die Schutzmaske sowie die verstränkten Arme verstärken den Eindruck der Isolation und Frustration. Gleichsam ist er die einzige Person auf dem in dem Tweet verwendeten Bild, die wir identifizieren können, was seine Singularität hervorhebt. Die bereits in Bildtyp (I.) eingeführte Stimmung der *Politik-Fatigue* wird hier auf ironische Weise mit einem Text, der persönlichen Bezug nimmt, kombiniert. Vor allem sogenannte *Image-Macros* sind in der Meme-Sphäre dazu geeignet, Ideen, Haltungen und Gefühle zu vermitteln.⁵² *Image-Macros* bezeichnen kulturelle Informationen, die zwar von Person zu Person vermittelt werden, jedoch nach einiger Zeit und durch das fort-

51 Vgl. Shifman, *Memes in Digital Culture*, S. 100.

52 Vgl. Shifman, *Memes in Digital Culture*, S. 45.

während Teilen zu einem gemeinsamen »sozialen Code« aszendieren.⁵³ Kate Miltner bemerkt, dass dieses Meme-Genre insbesondere verwendet würde, um soziale Grenzen zu konstruieren und aufrechtzuerhalten.⁵⁴ Macros zu erstellen und zu verstehen, erfordere Vertrautheit mit dem Genre und der speziellen Sprache, die ihnen zugrunde liegen. Darüber hinaus würden sie in vielen Fällen zur zwischenmenschlichen Kommunikation genutzt. Sie geben so die Möglichkeit, auf indirekte Weise eine breite Palette von Gefühlen und Gemütszuständen zu vermitteln: »Enjoying the genre involves the sweet scent of an inside joke, understood by those who are immersed in the digital cultural landscape.«⁵⁵ So identifizieren sich User*innen mit Sanders Haltung und transferieren sie auf die eigene Stimmungslage: Eine Variation der *Fatigue*, die empfunden wird, wenn man sich widerwillig einer gegebenen, jedoch nicht selbst gewählten Situation fügt. Die Memes konturieren so einen Moment der freiwilligen sozialen Isolation und Resignation – in dem Beispiel bei einem Date während der COVID-19-Pandemie.

Die Beschaffenheit von Memes, ihre situative Übertragbarkeit, ermöglicht es, dem Originalbild ein persönliches Narrativ hinzuzufügen, ohne die Attitüde der (*Politik-*)*Fatigue* zu überschreiben. Das »Politische« in dem Meme der Kategorie (II.) scheint zunächst verschleiert zu werden. Das Lesen dieses Memes erfordert eine weiter fortgeschrittene *Meme-Kompetenz*, in der das Erkennen der Zusammenhänge aus Kategorie (I.) als Voraussetzung für das Verständnis von Kategorie (II.) gilt. Genau darin liegt das politische Gehalt dieser Kategorie. Dem Meme wird durch Selbstreferenzialität eine weitere konstitutive Ebene hinzugefügt, zu deren Dekodierung »Insiderwissen« über den sozialen Code »politischer Kontext« benötigt wird.

Die Bildtypenanalyse (III.): Historische und popkulturelle Referenzen

Ähnlich wie in Kategorie (II.) braucht es zur Entschlüsselung von Bildtyp (III.) *Historische und popkulturelle Referenzen* ein fortgeschrittenes Level an Meme-Literarität. Das Originalbild wird dabei nicht nur durch das Hinzufügen von Texten verändert; Mithilfe von Photoshop wird Sanders im Klappstuhl an verschiedene Schauplätze und in unterschiedliche Narrative gesetzt. Die sogenannten *Reaction-Photoshops*⁵⁶ sind, wie der Name bereits suggeriert, Sammlungen von Photoshop-basierten Bildern, die als Reaktion auf eine kleine Reihe prominenter Fotos entstehen.⁵⁷ Im

53 Vgl. ebd., S. 18.

54 Vgl. Kate Miltner, *SRSLY PHENOMENAL: An Investigation Into the Appeal Of LOLCats* (London: School of Economics and Political Science, 2011).

55 Shifman, *Memes in Digital Culture*, S. 111.

56 Vgl. ebd., S. 101f.

57 Vgl. Shifman, »The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres«, In *Journal of Visual Culture* 13, Nr. 3 (2014): S. 342.

Meme, das hier als Beispiel dient (Abbildung 1c), ist Sanders zu sehen, wie er neben Meghan Markle, Herzogin von Sussex, sitzt und mit ihr gemeinsam von Oprah Winfrey interviewt wird. Das Originalfoto, das an Sanders' Stelle Markles Ehemann Prinz Harry, Herzog von Sussex, zeigt, ist aus dem vieldiskutierten Interview »Oprah with Meghan and Harry«⁵⁸ entnommen. Das Interview behandelt hauptsächlich Markles schwierige Zeit in der britischen Königsfamilie, bevor das Paar sich entschloss, das Königshaus zu verlassen. Das Meme zeigt eine Momentaufnahme, in der Winfrey sichtlich bestürzt ist.⁵⁹ Und nicht nur Winfrey war geschockt, die Enthüllungen sorgten für weltweit starke Reaktionen und einen Hagel von Memes in den sozialen Medien. In »Oprahs Shocked Reaction«-Memes dachten sich User*innen auf humoristische Weise unzählige Szenarien aus, welche Art der Enthüllung wohl Oprahs geschockte Reaktion hervorrufen konnte. So ist es in diesem *Reaction-Photoshop* Bernie Sanders im Klapstuhl und mit Fäustlingen, der Oprah verblüfft, als er trotz eindeutig gegenteiliger Körpersprache sagt: »This is nice. I like it here.« Auch wenn der politische Kontext, aus dem das Sanders-Meme entstand, nun gänzlich verschwimmt, zeigt sich, dass die Haltung – *Fatigue* – hier die Rolle eines ›Insiderwitzes‹ einnimmt. Der Insiderwitz ist jedoch nur verständlich, weil das Sanders-Meme in den Sphären des Internets bereits als sozialer Code kommunikativen Handelns anerkannt wurde. Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass zwar der politische Kontext des Originalbildes durch die Manipulation in ein anderes Szenario überschrieben wird, der emotionale Bezug und damit die situative Zugänglichkeit durch die identifizierte Stimmung des Bildes jedoch erhalten bleibt – er wird lediglich rekontextualisiert. An diesem Beispiel zeigt sich die Flexibilität und situative Aktualisierbarkeit von (politischen) Memes. Auffallend ist das Maß, in dem Meme-Kompetenz beziehungsweise -Literarität bei Bildtyp (III.) gefordert wird. Eine Herleitung der politischen Problemkomplexität des Originalkontextes hingegen ist für das Verständnis der Memes in Kategorie (III.) nicht mehr zwingend vonnöten.

In Anbetracht der dargelegten Meme-Szenarien wird klar, dass nicht nur inhaltlich zwischen Arten von politischen Memes unterschieden werden kann. Die Memes weisen verschiedene Level an ›Politisierung‹ auf. Sie können sich direkt auf den Kontext des Originalbildes beziehen, sie können Haltungen des Originalbildes aufnehmen und diese rekontextualisieren, sie können aber auch mit einem Haltungs- und Inhaltswechsel einhergehen. Bei der Betrachtung aller hier besprochenen Memes fällt Eines auf: Humor ist der entscheidende Faktor, der das Medi-

58 Vgl. Meghan, Herzogin von Sussex, und Prinz Harry, Herzog von Sussex, »Oprah with Meghan and Harry«, In CBS, Interview mit Oprah Winfrey, 07.03.2021.

59 Vgl. ebd., der Screenshot wurde in dem Moment erstellt, in dem Markle erzählt, dass sich die Königsfamilie besorgt darüber geäußert habe, »wie dunkel« Harrys und Meghans Baby werden würde.

um so erfolgreich macht. Während der Tenor der politisch konnotierten Versionen hauptsächlich ironisch und sarkastisch ist, ist der vorherrschende Ton in den popkulturell orientierten Versionen albern und verspielt. Auch Shifman bemerkt, dass Humor eine determinierende Eigenschaft von viralem Content ist. Da User*innen sowohl aus sozialen als auch aus Gründen der Selbstdarstellung Inhalte erstellen und teilen, werde Content bevorzugt, der anderen ein gutes Gefühl gebe und simultan dazu genutzt werde, sich selbst als witzig und unterhaltsam darzustellen.⁶⁰ Darüber hinaus identifiziert sie bei Memes drei Attribute des Humors: (1) *Playfulness*; (2) *Incongruity*; (3) *Superiority*.⁶¹ In den hier behandelten Beispielen treffen die Attribute eins und zwei wohl am häufigsten zu. So ist es die Verspieltheit, die User*innen dazu bringt, an dem Meme-Trend »Bernie Sanders wearing Mittens« zu partizipieren. Die Sanders-Memes erfordern Kreativität und gegenseitigen Austausch, da jedes neu generierte Meme als indirekte Aufforderung verstanden werden kann, dieses weiterzuentwickeln und ein eigenes Narrativ zu erstellen. Faktor zwei, die Inkongruenz, verbindet scheinbar nicht zusammenpassende Elemente miteinander und schafft damit eine komische, unerwartete Situation, die wir insbesondere in dem *Reaction-Photoshop* der Kategorie (III.) *Historische und popkulturelle Referenzen* gesehen haben. Es zeigt sich, dass *memetische* Narrative dynamisch sind. Sie entstehen durch kulturelle Praktiken der Produktion und Rezeption, indem unterschiedliche Lesarten miteinander interagieren. So stimme ich Joanna Nowotny und Julian Reidy zu, die das Meme als »semantisch volatiles Medium« bezeichnen, das »selbst bei intendierter Eindeutigkeit zu [einem] Träger [...] politisch konträrer Bedeutung« werden kann.⁶² Wie das Beispiel des »Bernie Sanders' Mittens«-Meme außerdem deutlich macht, sind politische Memes Signifikanten eines komplexen Zusammenspiels von Zeichen, das unter Umständen nur mit Vorkenntnissen entschlüsselt werden kann. Sie entfalten ihre volle kommunikative Wirkung erst dann, wenn sie nicht in ihren Einzelbedeutungen stehen, sondern indem sie, wie bei Müllers Bildclustern, »vermittels ikonischer Ähnlichkeitsbeziehungen und medialer Nachbarschaftsverhältnisse«⁶³ wechselseitig kommentiert und gedeutet werden. Für Müller besteht die idiomatische Qualität der ikonischen Bildcluster in der Ausgestaltung von Ähnlichkeitsbeziehungen und Differenzverhältnissen. So würden »qualitativ relevante Aspekte eines jeweiligen Sachverhaltes darstellerisch [durch Bildzusammenstellungen] in den Vordergrund [gerückt]«. ⁶⁴ Die Feststel-

60 Vgl. Shifman, *Memes in Digital Culture*, S. 66.

61 Vgl. Ebd., S 79ff.

62 Nowotny und Reidy, »Helden und Frösche«, S. 534.

63 Müller, »Bildcluster«, S. 116.

64 Ebd., S. 134.

lungen Müllers zu Bildclustern decken sich also mit den Erkenntnissen aus der hier erfolgten Bildtypenanalyse.⁶⁵

Der qualitativ relevante Aspekt des Sanders-Fotos ist die Stimmung der *Fatigue*, die anschließend im *memetischen* Prozess aufgegriffen und transformiert wurde. Abbildung 3 stellt die prozessuale Metamorphose des Memes vom politischen Bild zum politischen Meme und weiter zum apolitischen Meme dar. Hier zeigt sich die Bedeutungsverschiebung der in der Originalfotografie von Sanders identifizierten politischen Stimmung.

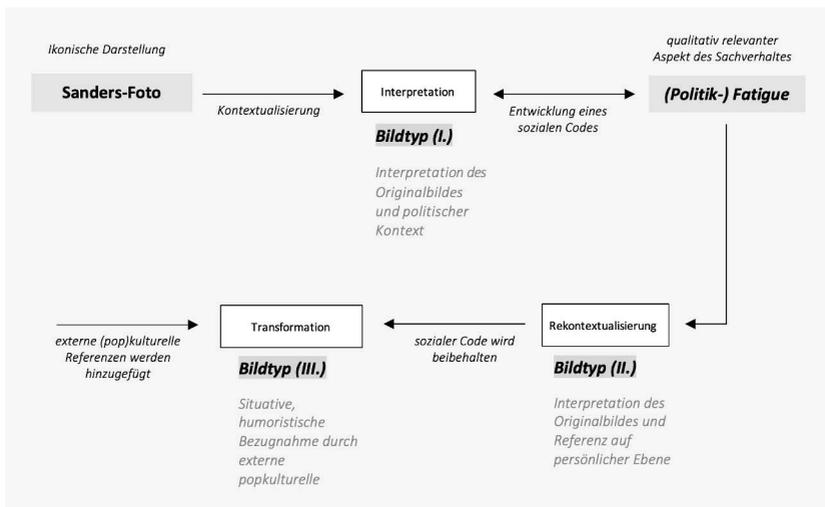


Abbildung 3: Interpretation, Rekontextualisierung und Transformation der Sanders-Memes

Wie in Abbildung 3 dargestellt, sind für das Lesen von Bildtyp (I.) vor allem situative und politische Kenntnisse gefragt. Bildtyp (II.) setzt ein Verständnis der politischen Stimmung als qualitativ relevanten Aspekt des Sachverhaltes als Basis voraus und überträgt diese auf die Ebene der persönlichen Bezugnahme. Bildtyp (III.) hingegen weicht von soziokulturellen Darstellungen und Sehgewohnheiten

65 »Die Wahrnehmung ist nicht nur rezeptiv, sondern in mindestens gleichem Maße auch produktiv tätig und verknüpft aktuelle Seherfahrungen mit vorausgegangenen Erfahrungen und entsprechenden Folgeerwartungen zu kommunikativen Sinneinheiten. [...] Insbesondere für digitale Bildcluster gilt, dass sie in aller Regel durch immer wieder neu hinzukommende (durch neu »gepostete«, »rebloggte«, »geteilte«) Einzelbilder produziert und reproduziert werden. [Sie müssen] also, was ihre sinnhafte und kommunikative Geschlossenheit anbelangt, »(fast unbegrenzt) offen« sein, strukturell indes »(relativ) geschlossen.« Ebd., S. 103.

ab, indem zwar die Stimmung aufgegriffen wird, diese jedoch durch externe, vermeintlich nicht zusammenpassende Elemente verfremdet wird. Die Interpretation des Originalbildes – also auch die Einordnung in dessen politischen Kontext – ermöglicht die Entwicklung eines sozialen Codes ›Politische Stimmung/(Politik-)Fatigue«. Dieser Code, für dessen Verständnis zunächst die Kenntnis des Originalkontextes der Fotografie notwendig ist, wird im nächsten Schritt – also im *memetischen* Prozess – rekontextualisiert. Daraus entsteht zum einen Bildtyp (II.), indem das Originalbild mit Texten persönlicher Erfahrungswerte kombiniert wird, zum anderen wird Bildtyp (III.) durch das Hinzufügen externer (popkultureller) Referenzen so weit transformiert und vom Originalbild entrückt, dass die Memes keinen politischen Inhalt mehr aufweisen.

Fazit

*Memetische Partizipation im World Wide Web bedeutet »ein kreatives Moment der Umgestaltung und Transzendierung des vorher Dagewesenen.«*⁶⁶ Die situative Anpassung, die rapide Verbreitung und der Vorgang der (Re-)Lektüre der Bildinhalte unterstreichen das dem Meme zugrundeliegende demokratische Potential. Der Interaktionismus zwischen Produktion und Postproduktion zeichnet dabei ein dynamisches Bild eines politischen Diskurses, der hier am Beispiel des »Bernie Sanders' Mittens«-Meme erläutert wurde. Wie das Beispiel gezeigt hat, griffen User*innen insbesondere die Stimmung des Originalbildes auf und transplantierten sie in verschiedene Kontexte. Selbst wenn spezifische Meme-Inhalte nur von kurzer Dauer sind, ermöglicht das partizipatorische Medium eine große Bandbreite an Konstellationen individueller Äußerungen, die sich zu kollektiven Kommentaren verflechten können. Die situative Übertragbarkeit führt zu einer Endlosschleife von *Transformation*, *Remix* und *Appropriation*, in der eine (originale) Bildvorlage situativ variiert wird. In diesem Sinne dienen Memes als visuelle Symbolträger immaterieller Konstrukte und Ideologien, auf deren Basis verschiedene gesellschaftspolitische Standpunkte ausgehandelt werden. Durch das Prinzip des endlosen Wiederholens entstehen partizipative Formen der Gegenwartsbewältigung, die zugleich neue politische Handlungsstrategien hervorbringen. Memes sind deshalb, so meine Behauptung, Neuinterpretationen und Aushandlungen des Politischen in der Gegenwart, dessen *memetische* Logiken über die Einzelbeispiele hinausgehend Bestand haben. Memes machen Prozesse und Stimmungen sichtbar und sind damit Mittel für Repräsentation und (Re-)Imagination.⁶⁷ In den bittersüßen Meme-

66 Nowotny und Reidy, »Helden und Frösche«, S. 511.

67 »Mit ›Repräsentation‹ ist zum einen die konkrete materielle Repräsentation im Sinne einer visuellen reproduzierenden Darstellung bezeichnet, zum anderen die abstrakte, immaterielle

Abwandlungen wird deutlich: Die *memetischen* Entwicklungen des »Sanders wearing Mittens«-Fotos zeichnen einen unsicheren Moment der Heiterkeit inmitten einer immer noch sehr angespannten Situation nach. Die populärsten Memes entstehen auf ebendiese Weise, indem sie humorvoll die Spannung brechen und wie eine kollektive Befreiung wirken.

Literatur

- Adam (@Adam). »Bernie Sanders Wearing Mittens Sitting in a Chair.« *KnowYourMeme*, 2021. <https://knowyourmeme.com/memes/bernie-sanders-wearing-mittens-sitting-in-a-chair#fn4> [zuletzt aufgerufen: 04.03.2022].
- Adorf, Philipp und Patrick Horst. *Zerreißprobe für die Demokratie: Die Wahlen und der Regierungswechsel in den USA 2020/21*. Frankfurt a. M./New York: Campusverlag, 2021.
- Bernhardt, Petra, Karin Liebhart und Andreas Pribersky. »Visuelle Politik: Perspektiven eines politikwissenschaftlichen Forschungsbereichs.« *sterreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 48, Nr. 2 (2019): S. 43-54.
- Drechsel, Benjamin. »Was ist ein politisches Bild? Einige Überlegung zur Entwicklung der Politikwissenschaft als Bildwissenschaft.« In *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 2* (2006): *Iconic turn?*, herausgegeben von Helga Mitterbauer und Ulrich Tragatschnig, S. 106-120. Innsbruck/Wien: Studienverlag, 2007.
- Fazio, Marie. »A Witness to History and Bernie Sanders in His Mittens.« *New York Times*, 26.01.2021. <https://www.nytimes.com/2021/01/26/us/politics/bernie-sanders-mittens.html?smid=url-share> [zuletzt aufgerufen: 04.03.2022].
- Grittmann, Elke und Katharina Lobinger. »Quantitative Bildtypenanalyse.« In *Die Entschlüsselung der Bilder: Methoden zum Erforschen visueller Kommunikation. Ein Handbuch*, herausgegeben von Thomas Petersen und Clemens Schwender, S. 145-161. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2011.
- Lobinger, Katharina (hg. v.). *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung*. Berlin/Heidelberg/New York: Springer-Verlag, 2019.
- Markle, Meghan, Herzogin von Sussex, und Prinz Harry, Herzog von Sussex. »Oprah with Meghan and Harry.« Interview mit Oprah Winfrey, CBS, 07.03.2021.
- Milner, Ryan M. *The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media*. Cambridge (MA): MIT Press, 2016.

le Repräsentation im Sinn einer Stellvertretung für eine Idee oder für Personen.« Zitiert aus: Marion C. Müller und Stephanie Geise, *Grundlagen der Visuellen Kommunikation* (Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 2015), S. 30f.

- Miltner, Kate. *SRSLY PHENOMENAL: An Investigation Into the Appeal Of LOLCats*. London: School of Economics and Political Science, 2011.
- Müller, Marion G. und Stephanie Geise. *Grundlagen der Visuellen Kommunikation*. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 2015, 2. Auflage.
- Müller, Michael R. »Bildcluster: Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie.« *Sozialer Sinn* 17, Nr. 1 (2016): S. 95-141.
- Nowotny, Joanna und Julian Reidy. »Helden und Frösche: Zur Semantik und Typologie politischer ›memes‹.« *Weimarer Beiträge* 64, Nr. 4 (2018): S. 511-541.
- o. A. »Cozy and casual: Bernie Sanders makes a fashion statement on Inauguration Day.« 20.01.2021. <https://twitter.com/i/events/1351920852019789826> [zuletzt aufgerufen: 04.03.2022].
- Pappert, Steffen. »Parteien als Akteure.« In *Handbuch Sprache in Politik und Gesellschaft*, herausgegeben von Kersten Sven Roth, Martin Wengeler und Alexander Ziem, S. 280-297. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.
- Shifman, Limor. *Memes in Digital Culture*. Cambridge (MA): MIT Press, 2014.
- Shifman, Limor. *Meme: Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Shifman, Limor. »The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres.« *Journal of Visual Culture* 13, Nr. 3 (2014): S. 340-358.
- Syme, Rachel (@rachsyme). »i need this picture to become the new ›i would prefer not to‹ stand in.« *Tweet*, 20.01.2021. <https://knowyourmeme.com/photos/1997039-bernie-sanders-wearing-mittens-sitting-in-a-chair> [zuletzt aufgerufen: 01.06.2022].
- Y F (@Y F). »Bernie Sanders Wearing Mittens Sitting in a Chair – so much fun.« *KnowYourMeme.com*, 21.01.2021. <https://knowyourmeme.com/photos/2029640-bernie-sanders-wearing-mittens-sitting-in-a-chair> [zuletzt aufgerufen: 04.03.2022].

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: »Memefizierung des Bildes von Senator Bernard Sanders bei der Amtseinführung von US-Präsident Joe Biden, 20.01.2021.«; Abbildung 1a: »Memetischer Tweet mit explizit politischer Referenz.« Ashley K. Smalls (@AshleyKSmalls). »This could've been an email.« Twitter, 20.01.2021, <https://twitter.com/AshleyKSmalls/status/1351929436128620547> [zuletzt aufgerufen: 23.03.2022]. Abbildung 1b: »Image-Macros: Selbstreferenzielles Meme.« Izadi, Elahe (@ElaheIzadi). »me going on dates during a panny.« Twitter, 20.01.2021, <https://twitter.com/ElaheIzadi/status/1351930771691462659> [zuletzt aufgerufen: 23.03.2022]. Abbildung 1c: »Rekontextualisierung/Transformation:

›Bernie was there«*,* 11.03.2021, <https://9gag.com/gag/aP3Y3Bn> [zuletzt aufgerufen: 28.03.22]

Abbildung 2: »Sanders-Meme: Vorgehensweise und Systematisierung der Bildcluster.« Victoria C. Parker, 2021.

Abbildung 3: »Interpretation, Rekontextualisierung und Transformation der Sanders-Memes.« Victoria C. Parker, 2021.

Peter Altmaier, Peter Parker und der Meerjungfrauenmann

Rekonstruktionen der Politisierung von Memes in sozialen Medien

Paul Eisewicht, Nico Maximilian Steinmann

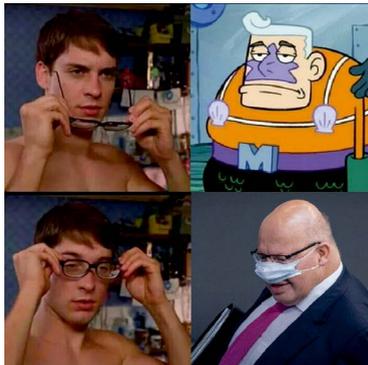


Abbildung 1: Gegenüberstellendes Me-
me von Peter Altmaier, Peter Parker und
dem Meerjungfrauenmann, gepostet im
Unterforum r/ich_uel auf der Plattform
reddit.com

Digitale Bilder sind, so unsere Ausgangsthese, schlicht andere Bilder. Sie sind flüchtiger, dynamischer, werden kommentiert, verändert, gelöscht und sind in verschiedenste Verwendungskontexte eingebettet. Daher ist es zu prüfen, inwieweit bestehende bildanalytische Verfahren, die an nicht-digitalen Typen von Bildern entwickelt wurden, sich auf digitale Bilder übertragen lassen und welche Modifikationen bildinterpretativer Arbeit notwendig wären. Wir schlagen im Beitrag vor, die Einbettung digitaler Bilder in situative, kulturelle, medien-

technische Kontexte stärker zu berücksichtigen und zeigen dies exemplarisch anhand eines Memes.

Bilder aus der Turing-Galaxis

Mit dem Aufkommen, der Verbreitung, Aneignung und Durchsetzung neuer Medien gehen oft derart gravierende Veränderungen in den sozialen Wechselwirkungen zwischen Menschen einher, dass damit nicht selten neue Gesellschaftsform(ati)onen entstehen. Die von Marshall McLuhan attestierte »Gutenberg-Galaxis«¹ mit ihrem Fokus auf die Schriftsprache (als »alphabetisches Monopol«²) oder die von Manuel Castells in Würdigung McLuhans veranschlagte »McLuhan Galaxis«³ als von der Logik des Fernsehens geprägte (Medien-)Gesellschaft sind prominente Beispiele hierfür. Es verwundert nicht, dass mit der Verbreitung des Computers und des Internets entsprechend vergleichbare Diagnosen präsent sind (zum Beispiel die »Turing Galaxis«⁴). Andererseits ist es aber noch immer unklar, wie hier das Medium (der Bildschirm, der Computer, das Digitale?⁵) beziehungsweise das spezifisch Neue daran analytisch zu fassen ist.

Beschäftigt sich die Forschung mit dergestalt neuen Medien und deren Inhalten, dann führt dies unweigerlich zu der Frage, wie geeignet der methodische Werkzeugkasten ist, mit diesem (neuen) Material umzugehen.⁶ Methoden werden an konkreten Daten entwickelt und erprobt. Hermeneutische Verfahren beziehen sich zum Beispiel zentral auf einen Zugang zur »Welt als Text«⁷. Hermeneutische

1 Vgl. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962).

2 Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München: Fink, 1985).

3 Vgl. Manuel Castells, *The Information Age: Economy, Society, and Culture, Volume 1: The Rise of the Network Society* (Oxford: Blackwell Publishers, 1996).

4 Vgl. Wolfgang Coy, *Computer als Medien* (Bremen: Universität, 1994).

5 Vgl. Christa Dürscheid, »Medien, Kommunikationsformen, kommunikative Gattungen«, In *Linguistik Online* 22, Nr. 1 (2005).

6 Dies gilt auch für medientechnische Innovationen in der Forschungsarbeit selbst. So haben technisch leistungsfähige, transportable und geldlich erschwingliche Audioaufnahmegeräte methodische Verfeinerungen in der Transkription und Analyse befördert, wie auch in den letzten 20 Jahren die Nutzung entsprechend (forschungs)praktischer Videoaufnahmegeräte zu einer Konjunktur videoanalytischer Arbeiten und Verfahren geführt hat. Vgl. Paul Eisewicht et al., »Seeing is Believing!? Potenziale und Grenzen des vergleichenden Sehens im Video«, In *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, hg. von Christine Moritz und Michael Corsten (Wiesbaden: Springer VS, 2018).

7 Vgl. Detlef Garz und Klaus Kraimer, *Wie Welt als Text: Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994).

Bild- und Videoanalysen⁸ bedürfen also gewisser Anpassungen, da Bilder etwa nicht sequenziell gelesen werden. Reichen an analogen Bildern entwickelte Verfahren im Digitalen aus oder offenbaren sich hier Defizite? Welches Potential haben andere Zugänge oder können neue Methoden die alten in der Durchdringung des Materials überbieten? Es geht dabei um mehr als methodentheoretische ›Papiertiger‹ – nämlich auch darum, wie man selbst gute Forschung betreiben kann (als Forschendenkompetenz⁹), das heißt darum, wie man auf gute Ideen für seine Forschung kommt.

Dementsprechend verfolgen wir zwei Ziele mit diesem Beitrag: Erstens geht es darum, für die Art des eigenen Datenmaterials im Kontext des Digitalen zu sensibilisieren. Gleichwohl zu welcher Methode man greift, halten wir diese theoretische Reflexion für gewinnbringend. Unsere These ist dabei, dass Bilder im Digitalen durchaus *andere* Bilder sind und dementsprechend auch andere methodische Zugriffe erfordern. Zweitens wollen wir diese Fragen (und potentiellen Antworten) an einem Beispiel erörtern und zeigen, wie sich die Überlegungen zum Medium in konkreten Fallanalysen niederschlagen.

›Neue Medien – neue Herausforderungen – neue Methoden?‹

Prinzipiell zeichnet sich die Kommunikation mittels des vernetzten Computers dadurch aus, dass räumliche, zeitliche und soziale Beschränkungen anderer Kommunikationsformen entgrenzt werden.¹⁰ Dies führt nicht nur zur Erweiterung der Kommunikationsreichweite und der Beschleunigung von Kommunikation, sondern auch dazu, dass computervermittelte Kommunikation andere Kommunikationsformen substituiert *und* dass sich Menschen, Organisationen und Strukturen an diese neuen Kommunikationsformen anpassen.¹¹ Diese Anpassung und verstärkte Nutzung des vernetzten Computers hat sich im – mittlerweile obsoleten

8 Vgl. Jürgen Raab, *Visuelle Wissenssoziologie: theoretische Konzeption und materiale Analysen* (Konstanz: UVK, 2008).

9 Vgl. Paul Eisewicht, »Das ›gewisse Etwas‹ wissenschaftlichen Kunsthandwerks«, In *Qualitativ Forschen als Schlüsselqualifikation*, hg. von Alexa M. Kunz et al. (Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2021).

10 Vgl. Paul Eisewicht, »Die Transformation des Konsumhandelns in medientechnischen Rahmen. Zur Digitalisierung von Konsum«, In *Komplexe Dynamiken globaler und lokaler Entwicklungen: Verhandlungen des 39. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Göttingen 2018*, hg. von Nicole Burzan (Onlinepublikation, 2019), S. 1f.

11 Vgl. Winfried Schulz, »Reconstructing Mediatization as an analytical Concept«, In *European Journal of Communication* 19, Nr. 1 (2004), S. 88f.; vgl. Paul Eisewicht, »Amazon, Zalando und Co.: Schrei vor (Un)Glück!?,« In *Unter Mediatisierungsdruck: Änderungen und Neuerungen in heterogenen Handlungsfeldern*, hg. von Tilo Grenz und Gerd Möll (Wiesbaden: Springer VS, 2014), S. 90ff. Eben diese Anpassung ist auch das, worauf McLuhans Forschung – prominent als »The

– Begriff des *Web 2.0*¹² niedergeschlagen und sie offenbart sich derzeit vor allem in der Verbreitung digitaler Plattformen¹³ in allen Lebensbereichen. Damit einher geht die Institutionalisierung soziotechnischer Praktiken des (teil-)öffentlichen Selbstaustauschs im »digitalen Panoptikum«¹⁴. Nicht nur, dass Menschen sich in sogenannten sozialen Medien selbst zu allerlei privaten und öffentlichen Themen äußern, ihnen stehen auch niedrigschwellige Zugänge zu diesen Plattformen und daran ausgerichtete semiotische Ressourcen zur Verfügung.¹⁵

Ein prominentes Beispiel sind Memes, eine begriffstheoretisch breit diskutierte Kommunikationsmusterform.¹⁶ Memes zeichnen sich durch eine einfache Nutzung (der Erstellung und Verbreitung auf entsprechenden Seiten), eine hohe Wiedererkennbarkeit durch schnelle Verbreitung beziehungsweise Adaption (unter damit vertrauten User*innen) und somit eine chancenhafte Aufmerksamkeitsgenerierung (zum Beispiel für Likes/Weiterleitungen et cetera des eigenen Posts) aus. Als praktikable Vorlagen (»Templebility«¹⁷) mit hoher Verbreitbarkeit (»Echoing«¹⁸) und Anpassungsfähigkeit (»Adaptive Serialität«¹⁹) für verschiedenste Kommunikationszwecke sind Memes prototypisch für digitale Kommunikation. Dies gilt auch im Hinblick darauf, dass sie sich in ihrer Multimodalität nicht auf ein Medienformat reduzieren lassen und sie mediale, wie auch nationalstaatliche und kulturelle Grenzen schnell überschreiten. Zudem sind sie in ein komplexes Netzwerk verschiedener mehr oder weniger sichtbarer Akteur*innengruppen eingebettet.

Medium is the Message« – abzielt, dass weniger die konkreten Inhalte der Nachricht, als vielmehr das Kommunikationsformat unsere Gesellschaft und unser Miteinander prägen.

- 12 Vgl. Tim O'Reilly, »What Is Web 2.0: Design Patterns And Business Models For The Next Generation Of Software«, In *International Journal of Digital Economics* 65 (2007 [2005]).
- 13 Vgl. David B. Nieborg und Thomas Poell, »The platformization of cultural production«, In *New Media & Society* 20, Nr. 11 (2018).
- 14 Vgl. Ronald Hitzler, »Leben im elektronischen Panoptikum«, In *Unter Mediatierungsdruck*, hg. von Tilo Grenz und Gerd Möll (Wiesbaden: Springer VS, 2014).
- 15 Und mehr noch – da Menschen sich nicht nur über diese Plattformen äußern, sich darstellen, sondern auch, weil sie andere Menschen und deren Äußerungen und Selbstdarstellungen rezipieren, weil sie sich eben zunehmend (und zunehmend ausschließlich) so informieren und ihre Meinung bilden, eben daher sind dem Gegenstand (digitaler Kommunikation) angemessene und adäquate Methoden wichtig, um aktuelle Entwicklungen und Prozesse analytisch zu verstehen.
- 16 Vgl. Paul Eisewicht, Nico Steinmann und Pauline Kortmann, »Die globale Corona-Pandemie im Spiegel persönlicher Postings – Plattformbezogene Kommunikationsmodi in Sozialen Medien«, In *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 2021: S. 357ff.; Lezandra Grundlingh, »Memes as speech acts«, In *Social Semiotics* 28, Nr. 2 (2018).
- 17 Vgl. Sean Rintel, »Crisis memes«, In *Australasian Journal of Popular Culture* 2, Nr. 2 (2013).
- 18 Marta Dynel, »COVID-19 memes going viral: On the multiple multimodal voices behind face masks«, In *Discourse & Society* 32, Nr. 2 (2020): S. 179.
- 19 Kevin Pauliks, *Die Serialität von Internet-Memes* (Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch, 2017), S. 90.

Welche Herausforderungen ergeben sich daraus für den methodischen Zugang zu digitaler (Bild-)Kommunikation?

Eine erste Gruppe betreffen *Probleme der Datenauswahl* und des Samplings der Erhebungseinheit. Auf Plattformen sind die konkreten Beiträge eingebettet in ein Profil der*des Postenden und in einen Feed der*des Rezipient*in sowie in die Plattform selbst. Welche Plattform man warum auswählt, einschließt oder ausschließt sind also erste grundlegende und die Forschung prägende Entscheidungen. In Bezug auf die eigene Forschung stellt sich die Frage, was das Datum kennzeichnet. Geht es ›nur‹ um das konkrete Bild, um die Einbettung in das Profil oder die Seite, samt Kommentaren?

Die zweite Gruppe umfasst *Probleme der Datenaufbereitung*, da Beiträge im Digitalen dynamisch sind – im Vergleich zum Beispiel zu einer zu einem bestimmten Zeitpunkt gedruckten Zeitung, die dann als materielles Sediment journalistischer Praktik bestehen bleibt beziehungsweise nur noch materiellen Zerfallsprozessen ausgesetzt ist. Digitale Beiträge dagegen können sich beständig wandeln, Kommentare kommen hinzu, Likes/Dislikes verändern sich oder User*innen und Beiträge werden gelöscht oder ganze Plattformen verschwinden spurlos und bleiben nicht wieder auffindbar.²⁰

Drittens handelt es sich um *Probleme der Datenauswertung*, die aus der opaken Sprecher*innenposition erwachsen. So ist nicht immer ersichtlich oder einschätzbar, um wen es sich handelt, der*die spricht – auch, ob es sich überhaupt um eine*n menschliche*n Sprecher*in handelt. Zudem ist digitale Kommunikation – auch wenn sie prinzipiell an ein unbestimmtes, weltumspannendes Publikum adressiert scheint – kulturell eingebunden und von kulturellen Gebrauchslogiken bestimmt. Es bedarf also eines gewissen Kontextwissens zur Dekodierung der Mitteilung.

An ›herkömmlichen‹ Bildern entwickelte Methoden der Bildanalyse sind bezüglich der hier skizzierten Herausforderungen blind, da diese Problematiken in anderen Bildmedien weniger stark aufscheinen. Ein Zeitungsbild verändert sich nicht in dieser Form, die Kommentierungen von Leser*innen sind daran nicht erkennbar, es verschwindet nicht einfach, ist schwerer im Nachhinein manipulierbar und weiterverwendbar und adressiert im Falle von Tages- und Wochenzeitungen meist eine allgemeine Bevölkerung. Besonders die Kontextualisierung digitaler Bilder (in eine Plattform, Teilkultur, bestehende Geschichte der Verwendung des Musters et cetera) bleibt folglich in herkömmlichen – elaborierten und an sich leistungsfähigen – Methoden ausgeblendet. Sozusagen aus methodisch ›guten Gründen‹ arbeiten Methoden der Bildanalyse in Ausblendung des Kontextes gewissermaßen

20 So zum Beispiel das politisch rechte Netzwerk Parler, das im Zuge der Ereignisse um den 6. Januar und die Erstürmung des Kapitols in den Vereinigten Staaten zentrale Kommunikationsplattform war.

in das Bild hinein. Die meisten bildanalytischen Verfahren operieren in Zuspitzung auf das Einzelbild, das mitunter durch planimetrische Analysen, Segmentierungen und dergleichen zerlegt, bei dem aber der Kontext der Einbettung, unter Veranschlagung eines allgemeinen Wissensvorrates, ausgeblendet wird.

Demgegenüber schlagen wir ein Verfahren vor, das *um das Bild herum arbeitet* und in der Kontextualisierung des Bildes feldeigene Lesarten offenbart. Sprich: der Anspruch ist nicht, zwingend mehr zu sehen als die User*innen, sondern adäquater der Weise nahezukommen, in der diese die Bilder verstehen und verwenden. Hierfür erscheint es uns ratsam, denjenigen Verweisungen und Kontextualisierungen zu folgen, die oft methodisch ausgeblendet werden. Damit folgt unser methodischer Zugriff der plattform-, medien- und kulturüberschreitenden Logik digitaler Bilder selbst.

Peter Altmaier, Peter Parker und der Meerjungfraumann

Wie jede Bildanalyse beginnen wir unsere mit einer deskriptiven Beschreibung des Bildes (wie zum Beispiel in der Dokumentarischen Methode mit der formulierenden Interpretation²¹), um für die Bildelemente und -themen zu sensibilisieren. Das hier exemplarisch analysierte Bild ist eine quadratische Zusammenstellung aus vier gleich großen Bildern (Abbildung 1).²² Auf der linken Seite ist in zwei Bildern (übereinander angeordnet) in Nahaufnahme eine männlich* gelesene Person mit freiem Oberkörper zu sehen, der, in der Haltung des Oberkörpers und Kopfes, nach rechts außerhalb des Bildes schaut. Sie befindet sich in einem Raum mit einer blau gemusterten Wand und einem Regal im Hintergrund. Als einzige Requisite der Bildszene hält er eine Brille mit beiden Händen am vorderen Teil des Bügels. Der Unterschied zwischen den beiden Bildern ist, dass im oberen Bild die Brille weiter vom Gesicht weg, mit den Gläsern nach unten gedreht gehalten wird, während sie im unteren Bild auf der Nase aufliegend, nahe an den Augen positioniert ist, wenngleich die Hände die Brille noch halten. Dies impliziert die sequenzielle Darstellung einer Handlungsabfolge des Aufsetzens einer Brille (da unter anderem

21 Vgl. Ralf Bohnsack, *Qualitative Bild- und Videointerpretation: Die dokumentarische Methode* (Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2009), S. 60.

22 Wie weiter unten im Abschnitt »Kontextualisierung des Bildes vor dem Hintergrund der Plattform« deutlich wird, haben wir es mit einem typischen Bild für die und einem populären Beitrag auf der Plattform zu tun. Das heißt die Auswahl erfolgte nicht zufällig oder willkürlich, sondern auf Basis des »theoretischen Samplings« entlang der gesichteten Beiträge auf der Plattform. Vgl. Juliet Corbin und Anselm Strauss, *Basics of Qualitative Research* (London: Sage, 1990), S. 176ff.

für den europäischen Kulturraum typischerweise das Bild oben links als erstes betrachtet wird). Auffällig ist allerdings, dass die Augen im unteren Bild – mit der Brille – etwas zusammengekniffen erscheinen.

Auf der rechten Seite finden sich zwei weitere untereinander verschiedene Bilder. Rechts oben ist eine Illustration im Comicstil zu sehen, in Oberkörperaufnahme einer korpulenten, älteren, männlich* gelesenen Person mit gelbem Oberteil, einem darüber liegenden mit zwei Muscheln verzierten weißen Träger, grünem Überzug am Arm (Handschuh, Armband oder ähnliches), lila Gürtel mit einem hellblauen M und schwarzem grüngeschuppten Unterteil. Die männlich* gelesene Person hat weißes Haar mit einer Tolle, ihre Augen sind teilweise geschlossen und ihr Mund zieht sich mit einem neutralen Ausdruck über die Breite ihres Gesichts, wobei vor allem die Mundwinkel betont sind. Über das Gesicht legt sich eine sternförmige, lila Fläche über die Nase und Wangenpartie. Die Figur steht in einem Raum, ist leicht schräg nach hinten rechts ausgerichtet abgebildet und angedeutet ist rechts neben ihr eine offene Hand. Unter diesem Bild, rechts unten, befindet sich ein Foto einer glatzköpfigen, korpulenten, älteren, männlich* gelesenen Person in Oberkörperaufnahme. Der Mann* trägt einen blauen Anzug, ein hellblaues Hemd und eine lilafarbene Krawatte. Er hat einen Ordner unter dem rechten Arm, eine Brille auf und eine Maske über der Nase. Die Maske ist an den Ohren befestigt, der Mundraum ist jedoch freigehalten. In seiner Oberkörperhaltung ist er nach halblinks ausgerichtet. Ob die Person steht oder geht, ist auf dem Bild – ohne feststellbare Arm- und Beinhaltung – nicht erkennbar.

Die einzige Vollzugshandlung in den Bildern ist demnach das Aufsetzen der Brille der Person auf der linken Seite, die in der Anordnung folglich die Personen auf der rechten Seite erblickt. Es werden also aus mutmaßlich drei verschiedenen Quellen Bilder zu einer neuen Sinn- und Handlungseinheit zusammengefügt. Da in der oberen Bildhälfte die Person die Brille noch nicht aufgesetzt hat, ist anzunehmen – der üblichen Funktion einer Brille entsprechend –, dass die Person mit schlechter Sicht links oben vermeintlich den comichaften Mann* rechts oben erblickt. In der unteren Bildhälfte mit der Brille – also mit verbesserter Sicht – wird dann die reale Person mit Maske rechts unten erkennbar. Dadurch werden die beiden verschiedenen Bilder auf der rechten Seite durch die Bilder (und die darin dargestellte Praktik) auf der linken Seite in einen Beziehungszusammenhang gesetzt. Betont werden damit Ähnlichkeiten der beiden Bilder auf der rechten Seite – dass es sich um eine ältere, korpulente, männlich* lesbare Person handelt. Aber auch, dass beide Personen ihre Nase, nicht aber ihren Mundraum bedeckt haben. In der Anordnung wird die reale Person im Bild unten rechts also aufgrund der schlechten Sehkraft als die oben rechts dargestellte Comic-/Cartoonfigur verkannt. In der Gegenüberstellung von fiktiver Cartoonfigur und realer Person ist plausibel, dass es sich bei der Cartoonfigur *in der konkreten Verwendung* (nicht in der Bedeutung des

ursprünglichen Kontextes der Figur) um eine bildvergleichende/-ähnliche, nicht aber faktische Karikatur der realen Person im Bild unten rechts handelt.

Um dem Sinngehalt des Bildes näher zu kommen, gilt es nun, die außerhalb des Bildes liegenden Kontexte einzuholen. Auf der Bildebene lassen sich hier drei Kontextualisierungen differenzieren: Erstens die im Bild enthaltenen popkulturellen Referenzen, zweitens die im Bild enthaltenen Verweise auf ein reales Ereignis und drittens die Eigenlogik des Memes.

Popkultureller Referenzkontext

In dem Bild werden zwei popkulturelle und audiovisuelle Quellen verwendet. Auf der linken Seite handelt es sich um zwei Standbilder, die dem Film *Spiderman* von 2002 entnommen sind. Die Szene befasst sich damit, dass Peter Parker, nachdem er bei einem Laborbesuch von einer radioaktiven Spinne gebissen wurde, am darauffolgenden Morgen in seinem Zimmer feststellt, dass er seine Brille nicht mehr braucht und besser sehen kann. Im Originalmaterial ist die Handlungsfolge im Vergleich zu der im Meme suggerierten umgedreht. Denn Peter Parker, gespielt von Tobey Maguire, setzt die Brille, derer er nicht mehr bedarf, ab (erkennbar auch an den zugekniffenen Augen im Bild, die anzeigen, dass die Brille nicht mehr hilft, sondern hindert). Darüber hinaus ist die Darstellung im Bild gespiegelt (im Film schaut Peter Parker nach links). In der Remediation des Filmmaterials im Meme wird entgegen der Sinnhaftigkeit im Originalkontext gearbeitet (siehe auch den Abschnitt zum Kommentarkontext unten). Dementgegen wird die Figur oben rechts in Kohärenz zum Vorlagenmaterial verwendet. Es handelt sich um die Figur des Meerjungfraumanns aus der Cartoon-Serie *Spongebob Schwammkopf*. Der Meerjungfraumann (*Mermaidman*) bildet zusammen mit dem Blaubarschbuben (*Barnacle Boy*) ein Duo menschlicher, berenteter Senioren, die in einem Altenheim unter Wasser in *Bikini Bottom* leben (dem Ort, an dem die Serie spielt). Beide besitzen Superkräfte, waren aber auch Schauspieler in einer Superheldenserie, in der sie sich selbst gespielt haben. Meerjungfraumann wird als seniler Rentner mit Gedächtnis- und Hörproblemen dargestellt, der durch seine soziale Umwelt schnell verwirrt wird. Es handelt sich dabei im Originalmaterial der Serie um eine Persiflage beziehungsweise Modulation der Superheldenfigur *Aquaman* von *DC Comics*. Diese Modulation wird im Meme zur Vergleichsfolie für die unten rechts dargestellte Person. Modulationen (also Abwandlungen der Sinnbedeutung) und Remediationen (also der Übertrag von Darstellungen von einem in ein anderes Medium; das heißt vom Bewegtbild eines Films in ein Standbild im Internet) sind typische Muster der Memekommunikation, die für eine adäquate Interpretation reflektiert werden sollten.

Memehistorische Einbettung

Das Bild selbst bedient sich einer etablierten Vorlage, nämlich des Memes »Peter Parker's Glasses«, das 2016 aufkam.²³ Anwendungen des Memes sind unter anderem auf den Plattformen *9gag*, *Reddit* und *Twitter* zu finden. Typischerweise wird auf der linken Seite des Bildes die Peter Parker Bildfolge mit der Brille gezeigt, wohingegen rechts zwei Bilder folgen, die darüber in Bezug zueinander gesetzt werden. Teils handelt es sich um humoristische Analogien und Vergleiche – das Meme wird aber auch dazu genutzt, Bewertungen zu vermitteln. Ein Phänomen, häufig eine Einzelperson oder ein Produkt, wird dabei oft abwertend mit etwas Sinngebendem, negativ Bewertetem in Beziehung gesetzt. So werden in existierenden Varianten mittels des Memes zum Beispiel die Webseite *Buzzfeed* oder die TV-Serie *Big Bang Theory* als Krebszelle oder Hillary Clinton, das Computerspiel *Fortnite* oder die Medienplattform *TikTok* als Müllhalde herabgesetzt. Hier zeigt sich das Potential des Einsatzes von Memes als Form »mediatisierter Missachtung«²⁴. Der memehistorische Kontext häufig herabwürdigender In-Bezug-Setzungen validiert hier die Bedeutungszuschreibung des konkreten Bildes. Uneindeutig scheint in den vielen Verwendungen jedoch die Platzierung der Einzelbilder: ob zunächst der Zielgegenstand des Vergleiches – etwa Clinton, *Buzzfeed* oder Altmaier – gezeigt wird oder der bezeichnende Vergleich – eine Müllhalde, Krebszelle oder der Meerjungfrauemann. Es scheint unerheblich, was Peter Parker klar und deutlich sieht (ob er also erst durch die Brille die »wahre Natur« erkennt oder ob er sich quasi »täuscht« und dann erst sieht, als was er den Gegenstand/die Person wahrgenommen hat). Dominant bleibt der gezogene Vergleich, nicht die Handlungsfolge Peter Parkers. Aufgrund der narrativen Tatsache, dass Peter Parker nach dem Spinnenbiss ohne Brille besser sieht, wird aus dem Kontext der Film- und Cartoonfigur die Bildverwendung im Meme häufig als falsch kritisiert. Hier zeigt sich, dass die Logiken der Bildverwendung und -anordnung und die damit verbundenen Konnotationen bei Memes keineswegs festgeschrieben sind, sondern dauernd verhandelt werden.

Realpolitisches Ereignis

Die unten rechts dargestellte Person ist der CDU-Politiker Peter Altmaier, er war von 2018 bis Ende 2021 der Bundesminister für Wirtschaft und Energie im Kabinett Merkel IV. Das Foto zeigt Altmaier im September 2020 im Bundestag auf dem Weg

23 Vgl. Know Your Meme, *Peter Parker's Glasses*, 2016, <https://knowyourmeme.com/memes/peter-parkers-glasses> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

24 Vgl. Jennifer Eickelmann, *Hate Speech und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter* (Bielefeld: transcript, 2017).

zur Regierungsbank. Der Vorfall wurde auf dem Twitterkanal der *ZDF-heute show* am 10.09.2020 um 14:18 Uhr mit »Okay, die Variante ist neu« getwittert (Abbildung 2). Bezugnehmend auf diesen und andere Tweets folgten dann am 11.09. und 12.09. Berichte in den Medien (unter anderem auf *T-Online*, *SAT.1*, *Welt*), dass Altmaier mit diesem Verhalten zur »Lachnummer im Netz« (*SAT.1* Frühstücksfernsehen vom 11.09.2020) wurde.



Abbildung 2: Ursprungsbild der Altmaier-Fotografie aus einem Tweet der heute show vom 10.09.2020

Die hier fokussierte Meme-Darstellung deckt sich prinzipiell mit der humoristischen, spöttischen Verhandlung des Ereignisses, da die Analogie zum senilen und darin eher peinlich anmutenden Meerjungfraumann der Person Altmaier wenig schmeichelt. Sie deckt sich auch mit anderen Anwendungen des Memes.

Kontextualisierung des Bildes vor dem Hintergrund der Plattform

Neben dem Einbezug von popkulturellen, memekonventionellen und realgeschichtlichen Kontexten zur Interpretation des Bildes stellt sich die Frage nach dem Erkenntnisgewinn durch eine Erweiterung der Dateneinheit beziehungsweise durch eine Kontextualisierung des Bildes in seiner Einbettung in einen Post auf einer Seite und die zum Post gehörenden Kommentierungen seitens anderer User*innen (Abbildung 3).

Das Bild ist ein Beitrag eines*iner User*in vom 10.09.2020, 14:48 Uhr (also etwa eine halbe Stunde nach dem Tweet der *heute show*) im deutschsprachigen Un-



Abbildung 3: Möglichkeiten der Bestimmung der Dateneinheit (Bild – Einbettung als Post – Einbettung in Seite mit Kommentaren)

terforum *ich_iel* auf der Plattform Reddit.com. *Ich_iel* ist mit 390.000 User*innen (Stand März 2022) das zweitgrößte deutschsprachige Unterforum (Subreddit) auf der Seite, eine der »größten« sozialen Medienplattformen im Internet (Platz 19 der weltweit populärsten Websites laut *Alexa.com*). Beim Titel des Unterforums handelt es sich um eine Kurzform von »Ich im echten Leben« als deutsche Variante des Unterforums »me_irl«/»me in real life«. Mit diesem Titel wäre dann Peter Parker als Stellvertreter der Sprecher*innenposition interpretierbar, dass also der*die User*in diese Erkenntnis der Analogie hat. Eine Besonderheit des Subreddits ist, dass jeder Beitrag den Titel des Forums haben muss (optional mit bis zu drei Emojis zwischen den beiden Buchstabengruppen; dies erschwert in der Forschung das Wiederauffinden von Beiträgen).

Der Beitrag gehört mit fast 14.000 Punkten (als Verhältnis von Zustimmung und Ablehnung) zu einem der am besten bewerteten Beiträge des Jahres 2020 in dem Unterforum. Der Beitrag hat 91 Kommentare und 54 Auszeichnungen (neben der Zustimmung/Ablehnung eine weitere Bewertungsmöglichkeit durch User*innen). Diese Kontextualisierung ist demnach für die Auswahl von Beiträgen und die Legitimation hilfreich. Die Einbettung auf der Seite in die Analyse einzubeziehen ist notwendig, um die Relevanz und Deutungsreichweite des Bildes rekonstruieren zu können (und damit dem Vorwurf willkürlicher Auswahl und irrelevanter Daten zu begegnen).

So wird Peter Altmaier mehrmals in dem Subreddit thematisiert – dabei dominieren zwei Thematisierungsformen. Erstens eine, die Peter Altmaier auf seine prägnante körperliche Erscheinung reduziert. Teils handelt es sich um einfache körperbezogene Diffamierungen, teils wird Altmaier als Stellvertreter für User*innen verwendet, wenn sein körperliches Aussehen und seine Körperhaltung (zum Beispiel in einer Talkshow) als analog zu lebensweltlichen Situationen des*der Postenden gesetzt wird (im Falle der Talkshow-Referenz war das eine Situation über-

mäßigen Bierkonsums). Die Originalität, Kreativität, Passung und der Unterhaltungswert der Analogie sind dann das, was dem Beitrag Aufmerksamkeit und Zustimmung verschaffen soll. Erfolgreiche Beiträge orientieren sich so an im Forum etablierten ästhetischen und normativen Mustern.

Die zweite Form thematisiert und kritisiert Peter Altmaier zugeschriebene politische Positionen. Hier stehen vor allem wirtschaftspolitische Themen wie die Energiewende und der Klimaschutz im Fokus (Abbildung 4 für ein Beispiel). In Adaption einer typischen Bildzusammenstellung (in dieser Form basierend auf dem »Drake Hotline Bling«, »Drake Reaction« beziehungsweise »Drake don't like/like« genannten Meme) befindet sich oben links Altmaier mit einem eher neutral-unzufriedenen Gesichtsausdruck und daneben ein Bild, das diese Empfindung hervorruft (typischerweise etwas Nicht-Gemochtes). In diesem Fall handelt es sich um »110.000 Arbeitsplätze bei Erneuerbaren Energien«. Wobei für diese Aussage keine Quelle oder Herleitung angegeben ist (weder ob Altmaier eine solche Bewertung zu einer solchen Zahl abgegeben hat noch woher sich diese Zahl herleitet). Darunter befindet sich links ein Foto von Altmaier mit im Vergleich positiverem, freudigem Gesichtsausdruck, der hervorgerufen wird durch »20.000 Arbeitsplätze in der Kohleindustrie«, die ebenso im Bild und Post ohne weitere Information aufgeführt werden. Die Bildzusammenstellung suggeriert, dass Peter Altmaier (als Wirtschaftsminister) also weniger Arbeitsplätze in einer klimaschädlicheren Energiesparte mehr Arbeitsplätzen in einer klimafreundlicheren Sparte vorziehe und damit klima- und wirtschaftsschädlich, also vermeintlich wenig kompetent, agiere beziehungsweise entsprechende Positionen vertrete.

Beide Thematisierungen Altmaiers im Forum – die körperbezogene und die themenbezogene – sind kohärent zum hier fokussierten Beitrag, da der Meerjungfraumann in seiner kugelförmigen Darstellung auch als körperliche Analogie gelten kann und da Altmaier, wie auch der Meerjungfraumann, als »veraltetes Relikt« und als wenig kompetente Person dargestellt wird. Das heißt der hier besprochene Beitrag ist exemplarisch für die Verhandlung der politischen Person Peter Altmaier innerhalb einer Gruppe von User*innen auf *ich_iel*. Die Darstellung Altmaiers ist gewissermaßen auch exemplarisch für die Verhandlung der Partei CDU, deren Protagonist*innen – ausgenommen Angela Merkel – im Forum generell vergleichsweise kritisch und spöttisch betrachtet werden. Das konkrete Bild ist schlussendlich nicht nur Ausdruck einer bestimmten Bewertung eines*iner Politikers*in, seiner*ihrer Erscheinung und seines*ihrer Verhaltens, es ist auch exemplarisch für die Stabilisierung konkreter Haltungen in Gruppen in sozialen Medien (und wie sie sich darin als »Filterblasen«²⁵ und »Echokammern« konstituieren). Dass das Bild also den Konventionen im Medienformat (des Memes, des Titels et cetera) als auch den Meinungen (Kritik der CDU) des Subreddits folgt, kann als Grund für

25 Vgl. Eli Pariser, *Filter Bubble: Wie wir im Internet entmündigt werden* (München: Hanser, 2012).



Abbildung 4: Meme, das Kritik an Peter Altmaier übt und an den ihm zugeschriebenen politischen Positionen, gepostet im Unterforum r/ich_uel auf der Plattform reddit.com

seine Popularität auf der Unterseite verstanden werden. Dies macht es dann auch in der Auswahl zu einem geeigneten Datum dafür, wie auf der konkreten Seite kommuniziert wird.²⁶

Kontextualisierung des Bildes vor dem Hintergrund des Postings

In der Hinzunahme der Kommentare verfestigt sich diese an den bisherigen Kontextualisierungen entfaltete Interpretation weiter. Zum einen wird intensiv die korrekte Anwendung des Memes beziehungsweise der Memevorlage diskutiert.²⁷ Dabei gibt es drei verschiedene Meinungen: Erstens, dass das Meme von Peter Parker (in der eindeutschenden Sprache des Subreddits »Maimai«, sowie »Spinnenmann/Weberknecht« beziehungsweise »Spinnenmann-maimai«) korrekt ange-

26 Die Auswahl erfolgte im Zuge unserer Forschungsfrage nach der Verhandlung von Corona in den sozialen Medien am Beispiel der Plattform Imgur.com. Vgl. Paul Eisewicht, Nico Steinmann und Pauline Kortmann »Die globale Corona-Pandemie im Spiegel persönlicher Postings«.

27 Die Aushandlung einer »korrekten« Anwendung des Materials beziehungsweise des Memes findet sich häufig im Fall des hier besprochenen, aber auch bei anderen Memes und kann als Hinweis darauf gelten, dass die Konventionen der Bedeutungsaufladung wie der formalen Anordnung bei Memes oft dynamisch und fragil sind.

wendet wird, da das zweite Bild ja »schlechter« sein müsse. Zweitens, dass, wenn Peter Parker ohne Brille besser sieht, die Peter Parker-Bilder gewechselt werden müssten – ein entsprechender Korrekturvorschlag in Bildform findet sich auch als Kommentar. Und drittens, dass die Bilder auf der rechten Seite getauscht werden müssten, da »das reale beziehungsweise ernste Bild oben und das Bild mit der Pointe unten« sein müsse. Zum anderen finden sich auch die beiden körper- und politikkritischen Thematisierungen Altmaiers in den Kommentaren. Abwertende Bezüge auf Altmaiers Körper finden sich genauso wie kompetenzabsprechende Bewertungen des Politikers Altmaier – zum Beispiel in der Feststellung »Ironischerweise ist diese Art und Weise eine Naske zu tragen effektiv solange man den Mund hält [orthografisch unbereinigt]« oder im abgewandelten Kommentar in Form einer mitgeschnittenen Äußerung Altmaiers selbst als er mit Fridays For Future-Aktivist*innen gesprochen hatte: »Das war ne Scheißidee Herr Altmaier, eine richtige Scheißidee!« (die dazu als YouTube-Verlinkung zu einem entsprechenden Video funktioniert). In Fortführung der Analogie zum Meerjungfraumann (quasi als Bestätigung deren Passung) findet sich der Kommentar zum Bild: »Altmaiermann und Scheuerbube, auf zum unsichtbaren Diesel-SUV!« (was wiederum als gelungener Witz – »Ich lachte laut« – anerkennend kommentiert wurde). Damit wird Altmaier zusammen mit dem damaligen Verkehrsminister Andreas Scheuer analog zum Duo Meerjungfraumann und Blaubarschbube gestellt, die statt zum unsichtbaren Bootmobil zum Diesel-SUV gehen. Hier verfestigt sich in den Kommentaren auch die Lesart von Altmaiers Politik als klimaschädlich (siehe auch Abbildung 4) im doppelt problematischen Auto (als Diesel und SUV). Damit wird die Analogie zum Meerjungfraumann als veraltet und unzeitgemäß interpretativ plausibel. Im Bild ist dieser über die Bildähnlichkeit hinausgehende Vergleich nicht offensichtlich und auch nicht aufdeckbar, in der Zusammenschau mit den hier zusammengetragenen Kontextualisierungen und kultureigenen Wissensbeständen drängt er sich geradezu auf.

Kontextualisierende Bildanalyse in sozialen Medien

Im Übertrag halten wir erstens einen solchen Zugang zu Memes in ihrer »natürlichen« Einbettung auf die jeweilige Plattform mitsamt Kommentierung, Verlinkung et cetera – aber eben nicht losgelöst als »bloßes« Bild – für sinnvoll, um die vielschichtigen Bedeutungen des Bildes selbst zu rekonstruieren. Dafür ist zweitens erforderlich, sich entsprechendes Kontextwissen anzueignen, Hintergründe und Verweise zu recherchieren, welche eine adäquate und angemessene Lesartenbildung erlauben. Unsere Methode erfordert also mehr als die Analyse des Einzelbildes. Vielmehr erfordert sie, den Einzelbeitrag vergleichend als einen unter vielen zu betrachten, um seine Spezifik und Typik für eigene Fragestellungen ergrün-

den zu können. Dies setzt eine Vertrautheit beziehungsweise eine umfassendere und längerfristige Beobachtung der Plattform beziehungsweise Untergruppen voraus, um dabei die »theoretische Sensitivität«²⁸ für die Fallauswahl und -analyse zu schärfen.

Das Hinzuziehen verschiedener Kontexte und die Nachverfolgung verschiedener Verweise, wie hier exemplarisch gezeigt, ist unseres Erachtens hilfreich um a) die adäquate Lesart der Bedeutung des Bildes innerhalb der Gruppe (hier der User*innen des Subreddits) zu rekonstruieren. Sie ist b) forschungsmethodisch ratsam und praktikabel in der Argumentation für die Auswahl des konkreten Datums (als nicht willkürlich, sondern typisch für das Feld) und sie bietet c) Möglichkeiten für neue Anschlüsse und Erkenntnisse. So kann das Meme als medien- und plattformtypische Kommunikationsform gelesen werden, in der in kulturtypischer Art und Weise gesellschaftliche Ereignisse sinnhaft aufgeladen und damit für die User*innen verstehbar werden. Es zeigt sich aber auch, wie sich über eine einfach erscheinende Analogie hinausgehend über die popkulturellen Referenzen, die Kommentierungen und die weiteren Beiträge im Forum eine kohärente Form der Politisierung des Bildes und des Memes herstellen und nachvollziehen lässt. Diese medien-, plattform- und kommunikationsform-typischen Eigenheiten sozialer Medien (und darin operierender Teilkulturen) analytisch zu durchdringen, erfordert, so unser eingangs theoretisch-methodisch vorgebrachtes und am empirischen Fall verdeutlichtes Votum, einen stärker kontextualisierenden Zugriff auf das konkrete Bild.

Literatur

- Bohnsack, Ralf. *Qualitative Bild- und Videointerpretation: Die dokumentarische Methode*. Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2009.
- Corbin, Juliet und Anselm Strauss. *Basics of Qualitative Research*. London: Sage, 1990.
- Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society, and Culture, Volume 1. The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Coy, Wolfgang. *Computer als Medien: Drei Aufsätze* Bremen: Universität, 1994.
- Dürscheid, Christa. »Medien, Kommunikationsformen, kommunikative Gattungen.« *Linguistik Online* 22, Nr. 1 (2005).
- Dynel, Marta. »COVID-19 memes going viral: On the multiple multimodal voices behind face masks.« *Discourse & Society* 32, Nr. 2 (2020): S. 175-195.
- Eickelmann, Jennifer. *Hate Speech und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter*. Bielefeld: transcript, 2017.

28 Vgl. Corbin und Strauss, *Basics of Qualitative Research*, S. 41ff.

- Eisewicht, Paul. »Die Transformation des Konsumhandelns in medientechnischen Rahmen: Zur Digitalisierung von Konsum.« In *Komplexe Dynamiken globaler und lokaler Entwicklungen: Verhandlungen des 39. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Göttingen 2018*, herausgegeben von Nicole Burzan. Onlinepublikation, 2019.
- Eisewicht, Paul. »Amazon, Zalando und Co.: Schrei vor (Un)Glück!?!« In *Unter Mediatisierungsdruck: Änderungen und Neuerungen in heterogenen Handlungsfeldern*, herausgegeben von Tilo Grenz und Gerd Möll, S. 71-98. Wiesbaden: Springer VS, 2014.
- Eisewicht, Paul. »Das ›gewisse Etwas‹ wissenschaftlichen Kunsthandwerks.« In *Qualitativ Forschen als Schlüsselqualifikation*, herausgegeben von Alexa M. Kunz, Günter Mey, Felix Albrecht und Jürgen Raab, S. 220-244. Weinheim und Basel: BeltzJuventa, 2021.
- Eisewicht, Paul, Pao Nowodworski, Christin Scheurer und Nico Steinmann. »Seeing is Believing!? Potenziale und Grenzen des vergleichenden Sehens im Video.« In *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, herausgegeben von Christine Moritz und Michael Corsten, S. 305-329. Wiesbaden: Springer VS, 2018.
- Eisewicht, Paul, Nico Steinmann und Pauline Kortmann. »Die globale Coronapandemie im Spiegel persönlicher Postings – Plattformbezogene Kommunikationsmodi in Sozialen Medien.« *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 46 (2021): S. 353-384.
- Garz, Detlef und Klaus Kraimer (Hg. v.). *Wie Welt als Text: Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- Grundlingh, Lezandra. »Memes as speech acts.« *Social Semiotics* 28, Nr. 2 (2018): S. 147-168.
- Hitzler, Ronald. »Leben im elektronischen Panoptikum.« In *Unter Mediatisierungsdruck*, herausgegeben von Tilo Grenz und Gerd Möll, S. 211-219. Wiesbaden: Springer VS, 2014.
- Kittler, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, 1985.
- Know Your Meme. *Peter Parker's Glasses*. 2016. <https://knowyourmeme.com/memes/peter-parkers-glasses> [zuletzt aufgerufen: 21.03.2022].
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- Nieborg, David B. und Thomas Poell. »The platformization of cultural production.« *New Media & Society* 20, Nr. 11 (2018): S. 4275-4292.
- O'Reilly, Tim. »What Is Web 2.0: Design Patterns And Business Models For The Next Generation Of Software.« *International Journal of Digital Economics* 65 (März 2007 [2005]): S. 17-37.
- Pariser, Eli. *Filter Bubble: Wie wir im Internet entmündigt werden*. München: Hanser, 2012.

- Pauliks, Kevin. *Die Serialität von Internet-Memes*. Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch, 2017.
- Raab, Jürgen. *Visuelle Wissenssoziologie: theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2008.
- Rintel, Sean. »Crisis memes.« *Australasian Journal of Popular Culture* 2, Nr. 2 (2013): S. 253-271.
- Schulz, Winfried. »Reconstructing Mediatization as an analytical Concept.« *European Journal of Communication* 19, Nr. 1 (2004): S. 87-101.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: »Gegenüberstellendes Meme von Peter Altmaier, Peter Parker und dem Meerjungfrauenmann, gepostet im Unterforum r/ich_iel auf der Plattform reddit.com.« *reddit.com*, 10.09.2020. https://www.reddit.com/r/ich_iel/comments/iq2n8c/ich_iel/ [zuletzt aufgerufen: 23.03.2022].
- Abbildung 2: »Ursprungsbild der Altmaier-Fotografie aus einem Tweet der heute show vom 10.09.2020.« *Twitter (@heuteshow)*. <https://twitter.com/heuteshow/status/1304031438405357568> [zuletzt aufgerufen: 22.03.2022].
- Abbildung 3: »Möglichkeiten der Bestimmung der Dateneinheit (Bild – Einbettung als Post – Einbettung in Seite mit Kommentaren).« *reddit.com*, 10.09.2020. https://www.reddit.com/r/ich_iel/comments/iq2n8c/ich_iel/ [zuletzt aufgerufen: 23.03.2022].
- Abbildung 4: »Meme, das Kritik an Peter Altmaier übt und an den ihm zugeschriebenen politischen Positionen, gepostet im Unterforum r/ich_iel auf der Plattform reddit.com«, *reddit.com*. https://www.reddit.com/r/ich_iel/comments/mg916i/ichiel/ [zuletzt aufgerufen: 23.03.2022].

Autor*innen

Funda Bakan, geb. 1996 als Kind türkischer Migrant*innen in Regensburg, studierte Japanologie und Politikwissenschaften in München sowie Frankfurt a. M. Ihre vielseitigen Interessen spiegeln sich auch in ihren Studienschwerpunkten wider: So befasst sie sich mit Entwicklungen in der globalen Sicherheits- und Außenpolitik sowie mit Themen rund um die Politische Ökonomie. Hierin gibt sie stets interdisziplinären Ansätzen Vorzug, wobei sowohl postkolonial-feministische Perspektiven als auch kulturgeschichtliche Betrachtungen stets Bezug zu politischen Analysen finden.

Melanie M. Dietz ist seit 2017 am Fachbereich Sozialwissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt a. M. tätig. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördertes Forschungsinstitut Gesellschaftlicher Zusammenhalt (FGZ) sowie in der German Longitudinal Election Study (GLES). Ihr Studium der Soziologie und Politikwissenschaften mit dem Schwerpunkt Politische Soziologie und soziale Ungleichheit absolvierte sie an der Universität Mannheim und an der Goethe-Universität Frankfurt a. M. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich des Wahlverhaltens, der politischen Partizipation und der politischen Einstellungen sowie Visuelle Politik mit einem Fokus auf Gender.

Judika Dragässer ist freiberufliche Mediengestalterin und Illustratorin. Sie studierte zwei Semester an der Joe Kubert School of Cartoon and Graphic Art in New Jersey und hat Erfahrung als Comic-Zeichnerin und in der Öffentlichkeitsarbeit für NGOs. Seit 2019 studiert sie Kulturanthropologie und europäische Ethnologie sowie Kunst-Medien-Kulturelle Bildung an der Goethe-Universität Frankfurt a. M. Ihr Themeninteresse liegt in der künstlerischen und gesellschaftlichen Partizipation mit dem Fokus auf Diversität.

Dr. Paul Eisewicht ist Leiter des Forschungsgebiets Modernisierung als Handlungsproblem an der Technischen Universität Dortmund. Seine Arbeitsschwer-

punkte liegen in der Konsumsoziologie, Kulturosoziologie, Digitalisierung und explorativ-interpretativen Methoden.

Till Julian Huss, Dr. phil., studierte Kunst und Philosophie an der Westfälischen Wilhelms-Universität und der Kunstakademie Münster. Im Anschluss promovierte er am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin und arbeitete dort am Exzellenzcluster »Bild Wissen Gestaltung. Ein interdisziplinäres Labor« im Forschungsprojekt »Visuelle Zeitgestaltung«. Seit 2019 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter für Kunst- und Medientheorie an der University of Europe for Applied Sciences in Berlin.

Oliver Klaassen (M. A.), Kunsthistoriker_In, ist wissenschaftl. Mitarbeiter_In am Institut für Kunst und visuelle Kultur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Darüber hinaus (u.a.): Vorstandsmitglied und Sprecher_In der AG Queering: Visuelle Kulturen & Intermedialität (Fachgesellschaft Geschlechterstudien) sowie Teamer_In (SCHLAU Marburg_Gießen – Bildung & Antidiskriminierung zu sexueller und geschlechtlicher Vielfalt). Arbeitsschwerpunkte (u.a.): kunsthistorische Queer Studies, Methodenfragen der Kunstwissenschaften und ästhetische Ambiguität (in) der zeitgenössischen Kunst. Aktuellste Veröffentlichung: AMBIGUITY: Conditions, Potentials, Limits (Hg. et al., On_Culture-Schwerpunktheft 12, 2021).

Justine Krämer ist in der Galerie Andres Thalmann für zeitgenössische Kunst in Zürich tätig. An der Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur in Leipzig absolvierte sie ihr Bachelorstudium der Museologie, an das sie einen Master im Fach Kunstgeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt a. M. anschloss. Ihren Schwerpunkt legte sie dabei auf die moderne und zeitgenössische Kunst und komplettierte ihr Studium 2021 mit der Masterarbeit zu dem Thema: »Better Out Than In – Ein soziologisches Experiment des Street Art Künstlers Banksy«.

Nicole Kreckel ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin und derzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schwerpunkt Visuelle Kultur tätig, am Institut für Kunstpädagogik, der Goethe-Universität Frankfurt a. M. Sie promoviert zu dem Thema »Das (Kunst-)Museum als Modell für Gesellschaft? Die gesellschaftliche Relevanz von Museen anhand von ›best practice‹-Beispielen«. Zudem forscht sie zu Bildpraktiken der sozialen Medien wie Instagram oder TikTok. Als freie Kunstvermittlerin interessiert sie sich für partizipative und barrierearme Vermittlungsformate. Sie studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Kunst-Medien-Kulturelle Bildung an der Goethe-Universität Frankfurt a. M.

Lea-Sophie Müller-Praefcke, Studentin der Politikwissenschaften und Soziologie an der Goethe-Universität in Frankfurt a. M., ist nicht nur ambitionierte Stadt-

spaziergängerin, sondern unternimmt auch Langstreckenwanderungen durch die Wildnis. Dabei richtet sie ihren Blick auf die moderne Gesellschaft und ihre Ungerechtigkeiten – national wie global.

Victoria Caroline Parker ist als freischaffende Autorin und Redakteurin u.a. für den Deutschlandfunk tätig. Zudem arbeitete sie bis Juli 2020 als Referentin für politische Bildung am Internationalen Bund West und ist Mitherausgeberin des posse-Printmagazins. Nach einem Literatur- und Geschichtsstudium an der Universität zu Köln, studierte sie an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf im Master Medienkulturanalyse. Hier war sie als wissenschaftliche Hilfsbeschäftigte am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft tätig. In ihrer Forschung befasst sie sich mit (post-)kolonialen Strukturen, Gender, Race- & Queer Studies, sowie dem aktuellen politischen Geschehen und dessen medialen Darstellungsformen.

Julia Schaake ist freischaffende Autorin und Kunsthistorikerin. Nach einem Bachelorstudium der Kunstgeschichte und Kunst-Medien-Kulturellen Bildung, setzte sie ihr Studium der Kunstgeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt a. M. in Form eines Masters fort. 2020 arbeitete sie als redaktionelle Leitung der nachhaltigen digitalen Ausstellungsplattform *Second Nature Lab*. 2021 schloss sie ihr Masterstudium der Kunstgeschichte, das sie mit einem Schwerpunkt auf zeitgenössische ökologische Kunst und Theorie absolvierte, mit Auszeichnung ab.

Freydis Schmidt wurde 1997 in Hildrizhausen, Baden-Württemberg geboren. Dem Besuch der Waldorfschule Böblingen-Sindelfingen, welche sie mit dem Abitur 2016 abschloss, folgten ein Freiwilliges Soziales Jahr an der Deutschen Schule Oslo – Max Tau in Norwegen sowie die ersten zwei Semester eines Medizinstudiums an der Universität Ulm. Seit 2018 studiert sie an der Goethe-Universität Frankfurt a. M. die Fächerkombination Kunst und Physik für das Lehramt an Gymnasien, in dessen Verlauf die vorliegende Arbeit über die Analyseverfahren und deren Anwendung auf die Pressefotografie im Seminar »Politische Bilder lesen« entstand.

Nico Maximilian Steinmann, M.Ed., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Fakultät Sozialwissenschaften der Technischen Universität Dortmund. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen in nichtstandardisierten Methoden, der Konsum- und Jugendsoziologie.

Paula Stiegler studiert Soziologie an der Goethe-Universität Frankfurt a. M. und arbeitet dort als Hilfskraft am Arbeitsbereich Biotechnologie, Natur und Gesellschaft. Sie beschäftigt sich unter anderem mit feministischen und antikolonialen Theorien zu Un-/Sichtbarkeitsverhältnissen. Zuletzt hat sie Konzepte zum Black

Gaze, zur Frequenz von Bildern und zu gegen-archivarischen Praktiken wie die der Critical Fabulation studiert.

Dr. Michaela Zöhrer ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Politikwissenschaft, Friedens- und Konfliktforschung der Universität Augsburg. Schwerpunkte der Soziologin und Friedens- und Konfliktforscherin liegen in den Bereichen: Globalisierungsforschung, NGO- und Soziale Bewegungsforschung, (Visual) Cultural Studies, feministische und postkoloniale Theorien. Zudem beschäftigen sie Aspekte von Ethik, Macht und Partizipation in empirischer Forschungspraxis.

Danksagung

An dieser Stelle möchten wir uns bei all denjenigen bedanken, die uns während der Anfertigung des Sammelbandes unterstützt und motiviert haben. Wir bedanken uns bei dem Förderfonds Lehre, der Goethe-Universität Frankfurt a. M. für die finanzielle Unterstützung des interdisziplinären Lehrforschungsprojekts »Politische Bilder lesen«, das den Ausgangspunkt für den vorliegenden Sammelband bildete und mit einer Ehrenurkunde des »Hessischen Hochschulpreis für Exzellenz in der Lehre 2021« ausgezeichnet wurde.

Unser besonderer Dank gilt den Verfasser*innen der Beiträge des Sammelbandes und vor allem den studentischen Autor*innen, die sich im höchsten Maße über die Teilnahme am Lehrforschungsseminar hinaus engagierten.

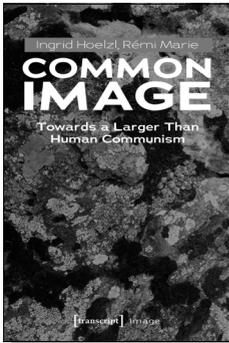
Darüber hinaus möchten wir uns ausdrücklich bei unseren studentischen Hilfskräften Toni Schachl für die Unterstützung der Seminardurchführung und bei Paula Stiegler für das scharfsinnige Korrektorat und Lektorat sowie für die unermüdliche Bereitschaft bedanken.

Ein expliziter Dank richtet sich ebenso an Prof. Dr. Verena Kuni und Prof. Sigrid Roßteutscher, PhD, die uns als unsere Vorgesetzten in unserem Vorhaben von Anfang an unterstützten und stets mit Rat zur Seite standen.

Für die Gestaltung des Covers und Buches, den Satz und das stets kritische Auge danken wir herzlich Patrick Krömer, der sich jeder (kurzfristig) aufkommenden Herausforderung gestellt hat.

Abschließend bedanken wir uns bei unseren Freund*innen und Familien, die uns während der Projektzeit begleitet haben, für ihre ermutigenden Worte und Zusprüche sowie ideenanstoßende Diskussionen.

Kunst- und Bildwissenschaft



Ingrid Hoelzl, Rémi Marie

Common Image

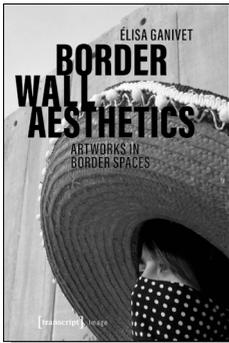
Towards a Larger Than Human Communism

2021, 156 p., pb., ill.

29,50 € (DE), 978-3-8376-5939-9

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5939-3



Elisa Ganivet

Border Wall Aesthetics

Artworks in Border Spaces

2019, 250 p., hardcover, ill.

79,99 € (DE), 978-3-8376-4777-8

E-Book:

PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4777-2



Ivana Pilic, Anne Wiederhold-Daryanavard (Hg.)

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft

Transkulturelle Handlungsstrategien
der Brunnenpassage Wien

2021, 244 S., kart.

29,00 € (DE), 978-3-8376-5546-9

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5546-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Petra Lange-Berndt, Isabelle Lindermann (Hg.)

Dreizehn Beiträge zu 1968

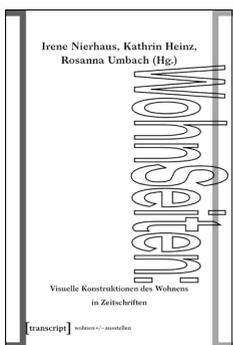
Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien

Februar 2022, 338 S., kart.

32,00 € (DE), 978-3-8376-6002-9

E-Book:

PDF: 31,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6002-3



Irene Nierhaus, Kathrin Heinz,
Rosanna Umbach (Hg.)

Irene Nierhaus, Kathrin Heinz, Rosanna Umbach (Hg.)

WohnSeiten

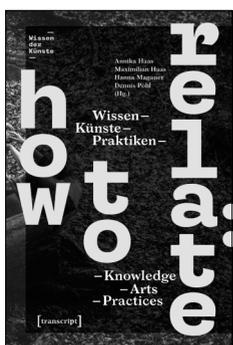
Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften

2021, 494 S., kart., 91 SW-Abbildungen, 43 Farbabbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5404-2

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5404-6



Wissen
– Künste
– Praktiken

Wissen –
Künste –
Praktiken –

– Knowledge
– Arts
– Practices

Annika Haas, Maximilian Haas,
Hanna Magauer, Dennis Pohl (Hg.)

How to Relate

Wissen, Künste, Praktiken / Knowledge, Arts, Practices

2021, 290 S., kart., 67 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5765-4

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5765-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**