

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Philosophische Fakultät
Institut für Soziologie
„Forschungsorientiertes Studienprojekt“
Betreuer: Prof. Dr. Ulrich Bröckling
Abgabe: 23. Dezember 2015

Warum Bilder?

**Soziologische Ansätze zur Betrachtung von Visualitäten
am Beispiel zweier Kriegssikonen.**



„Raising the Flag on Iwo Jima“ (Joe Rosenthal, 23.2.1945)



„The Terror of War“ (Nick Út, 8.6.1972)

Katja Baur
Lehener Str. 105
79106 Freiburg i. Br.
katja.baur@gmail.com

Matrikel Nr. 3728992
M.A. Soziologie, 6. Fachsemester

Warum Bilder?

Soziologische Ansätze zur Betrachtung von Visualitäten
am Beispiel zweier Kriegssikonen.

Zu Beginn

Die Realität von Bildern 1

Ikonologischer Bildsinn

Kunsthistorische Betrachtungen von Kriegssikonen 10

Produktive Rezeption

Populärkulturelle Bedeutungsproduktionen von Ikonen 23

Entleerte Bilder

Visuelle Artikulationen und leere Signifikanten 34

Macht der Bilder

Ikonen des Krieges als extrasomatische Ressource von Macht 45

Kreative Bilder

Das Unverständnis visueller Texte als Quelle kultureller Dynamik 54

Resümee

63

Zu Beginn

Die Realität von Bildern

Im Alltag einer Mediengesellschaft werden Menschen tagtäglich und fast ununterbrochen einer enormen Anzahl von visuellen Reizen ausgesetzt. Unzählige Bilder und Videoclips gruppieren sich um Geschichten – Geschichten unseres Alltags, Geschichten aus anderen Regionen der Welt und Geschichten unserer Vergangenheit. Doch aus dieser immensen Anzahl an Bildern ragen immer wieder einzelne heraus, die beständig reproduziert werden und damit in unterschiedlichen Kontexten in unsere Wahrnehmung vordringen. Ein Bild, das seit seiner Entstehung ständig im kulturellen Bewusstsein auftaucht, rezipiert wird, hierbei aber auch variiert und adaptiert wird, ist die Fotografie *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945). Es handelt sich um eine U.S.-amerikanische Kriegsfotografie, die während des Zweiten Weltkriegs entstand. Sie gilt als eine der bekanntesten Kriegsfotografien der Welt und stellt einen wichtigen Teil des kollektiven Gedächtnisses der USA dar. Aber auch *The Terror of War* (1972) ist eine so breit rezipierte Kriegsfotografie, die während des Vietnamkrieges aufgenommen wurde. Aufgrund der dargestellten Drastik sagt man dieser Fotografie nach, dass sie maßgeblich dazu beigetragen hat, den Krieg in Vietnam zu beenden und somit die Geschichte verändert hat. Wie dem auch sei, bemerkenswert ist, dass sie damals wie heute für Furore sorgte und seither regelmäßig in Diskursen des modernen Krieges und in Antikriegsbewegungen auftaucht.

Fotografien besitzen, wie kein anderes Medium, die Eigenschaften, unsere Wahrnehmung zu strukturieren und unser Selbst- und Weltbild zu beeinflussen, ohne dass wir uns währenddessen über deren Wirkung bewusst sind: Bildern ist eine Sprache eigen, die sich in seiner Wirkung von der gesprochenen und geschriebenen Sprache stark unterscheidet. Während Gesprochenem stets eine Subjektivität zuerkannt wird, tendiert man bei Fotografien dazu, sie als unverzerrtes Abbild zu betrachten. Fotografien verbinden jedoch zwei gegensätzliche Merkmale miteinander. Einerseits ist ihnen eine „Garantie für ihre Objektivität“ (Sontag 2003: 33) eingebaut, denn die ihr spezifische, maschinelle Wiedergabe bezeugt etwas real Geschehenes, wie dies eine sprachliche Darstellung niemals könnte. Jemand muss zugegen gewesen sein, um sie aufzunehmen¹. Andererseits ist diese reale Wiedergabe dennoch notwendigerweise aus einem subjektiven Blickwinkel aufgenommen

¹ Technisch ist eine Anwesenheit eines Subjektes im moment der Aufnahme nicht mehr notwendig, ob und wenn ja, wie dies die Realität dieser Bilder verändert ist noch unsicher.

und kein einfaches Abbild des Geschehenen (vgl. ebd.: 33, 55f.), denn „Fotografieren heißt einen Ausschnitt wählen und einen Ausschnitt wählen heißt Ausschließen“ (ebd.: 56). Hierbei ist auch zu betonen, was Bourdieu in „Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie“ ausführt, nämlich, „dass auch technisch erzeugte Bilder Interpretationen von Wirklichkeit sind, [und, ...] dass diese Interpretationen regelgeleitet stattfinden und Fotografien typisierte Wahrnehmungen sind, in denen sich die symbolischen Ordnungen einer sozialen Wirklichkeit dokumentieren“ (Raab 2012: 124; vgl. Bourdieu et al. 2006: 17). Bilder sind deshalb durchdrungen von kulturellen Kodierungen, die sich im Bildausschnitt und der verwendeten Perspektive zeigen, während zugleich die ursprünglichen Intentionen, die zu einem spezifischen Bildausschnitt führten, letztlich für die Bedeutung des Fotos nicht relevant sind (vgl. Sontag 2003: 48).

Dies liegt schon allein darin begründet, dass Fotografien (als auch Texte) bei der Rezeption individuelle Erinnerungen auslösen, die von dem ursprünglichen Gegenstand nicht bestimmt oder kontrolliert werden können. Dadurch sind sie niemals ein reiner Durchschlag der Wirklichkeit. Fotografien demnach als Repräsentationen von Realität zu sehen, verkennt die, den Bildern spezifische Eigenart der immateriellen Realität (vgl. Paul 2009a: 24, 27). „Fotografien sind ein Mittel, etwas ‚real‘ (oder ‚realer‘) zu machen“ (Sontag 2003: 14), denn von „Fotos erwartet man, daß sie zeigen, nicht andeuten [...], als Beweis dienen“ (ebd.: 56). Jedoch sind hierbei Bedeutungsroutinisierungen und dominante Lesarten beobachtbar. Auch wenn das, was eine Fotografie darstellt, prinzipiell auf verschiedene Weisen gedeutet werden kann, hat das, was schließlich darin gesehen wird, besondere Relevanz, da es zu einem großen Teil kulturell bedingt ist.

Diese immaterielle Realität von Fotografien wird für die Betrachtung von Kriegsfotografien besonders relevant: Einerseits ist das, was ein*e normale*r Bürger*in der westlichen Welt heutzutage vom Krieg mitbekommt, meist in Gestalt von Bildern und durch das Fernsehen bestimmt. Da das Ziel eines Krieges aber auch darin bestehe, dem Feind möglichst große Verluste zu bereiten, während die Möglichkeiten eigener Verluste minimiert werden, sind Technologien der Bildverarbeitung zentraler Bestandteil der modernen Kriegsführung (vgl. Sontag 2003: 80). Susan Sontag zufolge gibt es Kriege ohne Fotografien gar nicht mehr (vgl. ebd.: 79). Sie beobachtet hierbei außerdem eine bemerkenswerte „Gleichsetzung von Kamera und Gewehr, von ‚Bilder Schießen‘ und ‚Menschen Schießen‘, von ‚Schnappschuß‘ und ‚Fangschuß‘“ (ebd.).

„Es ist derselbe Verstand, der den Gegner über große Entfernungen hinweg auf die Sekunde und auf den Meter genau mit seinen Vernichtungswaffen zu treffen weiß, und der das große geschichtliche Ereignis in seinen feinsten Einzelheiten zu bewahren sich bemüht“ (Jünger 1930: 9).

Eine solche Gleichsetzung wurde bei den Geschehnissen rund um die Aufnahme *The Terror of War* nicht nur analytisch erkennbar, sondern auch ganz bewusst artikuliert. Nicht nur sprachlich wird hierdurch die Gleichsetzung von „Bilder schießen“ und „Menschen schießen“ deutlich, wenn Gerhard Paul eindrücklich die Wirkung beschreibt, welche die anwesenden Fotograf*innen und Journalist*innen (die natürlich auch selbst Opfer des abgebildeten Angriffs waren) auf die fliehenden Kinder gehabt haben dürfte:

„Sie schossen ein Foto nach dem anderen, bis sie keinen Film mehr in den Kameras hatten. [...] Erst nachdem die Kameralente und Fotografen ihre Bilder gemacht und ihre Filme verschossen hatten, kümmerte man sich um die Kinder. Deren Perspektive auf die Gruppe der vor dem Dorf wartenden und das Geschehen beobachtenden Reporter hatte diametral anders ausgesehen. Sie dürften die Journalisten in ihren Kampfanzügen und mit den langen Objektiven, die aus der Ferne wie Gewehrläufe aussahen, für Soldaten gehalten haben“ (Paul 2005: 229).

Dem Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier folgend, ist es wichtig, statt lediglich von einer sozialen Wirklichkeit auszugehen, besser von einer Medienwirklichkeit zu sprechen, welche die soziale Erfahrung um medial vermittelte Dimension der Welterfahrung ergänzt, die zum Teil mit Alltagswahrnehmungen konkurrieren, sie unterwandern oder mit ihnen Allianzen eingehen, die dann wiederum „zum festen Inventar des modernen Bewusstseins gehören“ (Kreimeier 2001: 445). Diese virtuelle Realität ist zunehmend handlungsbestimmend und so wurden und werden Repräsentationen wichtiger, vielleicht sogar „tendenziell wichtiger als das tatsächliche Geschehen“ (ebd.: 25). Auch für die Politik wurde es zunehmend wichtiger, in dieser Realität präsent zu sein und die, in Bildern enthaltene Suggestivkraft mit dem Anschein einer unmittelbaren Objektivität für die jeweiligen Interessen zu instrumentalisieren (vgl. ebd.: 14, 26). Nicht umsonst wurde der Vietnamkrieg umgangssprachlich auch als ‚Wohnzimmerkrieg‘ bezeichnet, da dies der erste Krieg war, der sich durch eine umfassende Kriegsberichterstattung im Fernsehen auszeichnete (vgl. Paul: 2004: 314ff.). Vor allem Anfangs schaffte es das Fernsehen, (trotz der auf beiden Seiten stattgefundenen Gräueltaten) den Eindruck eines ‚sauberen Krieges‘ zu erwecken (vgl. ebd.: 318). Nach der Tet-Offensive wandelte sich die Berichterstattung, und so wurden dem Publikum zunehmend besonders eindrückliche Bilder und auch Bilder von Opfern zugemutet (vgl. ebd.: 326f.). Außerdem wurden „Soldaten jetzt in aktuellen Kampfhandlungen gezeigt“ (ebd.: 327). Dadurch habe der wesentliche Unterschied darin bestanden, „dass die Bilder aus Vietnam den Betrachter näher

an das tatsächliche Kampfgeschehen herangeführt und ihn auf diese Weise unweigerlich mit Tod und Zerstörung konfrontiert hätten” (ebd.).

Im 20. Jahrhundert wurden aber allgemein Kriege, so auch die Kämpfe auf Iwo Jima, vermehrt nicht nur auf dem Schlachtfeld, sondern auch in der medialen Bilderwelt ausgefochten (vgl. Kreimeier 2001: 26), denn auch für den zweiten Weltkrieg oder andere frühere Kriege waren visuelle Berichterstattungen relevant. Die psychologischen Wirkungen der Flaggenhissung auf Iwo Jima im zweiten Weltkrieg dürften für den Ausgang der Kampfhandlungen erheblich gewesen sein (vgl. Dülffer 2011: 118f.; 2006: 250ff.). Die Notwendigkeit für Kriegsführende in dieser Medienrealität mit eindrücklichen Bildern präsent zu sein, führt jedoch dazu, dass Geschehnisse auch eigens für die Kameralinse inszeniert und arrangiert werden (vgl. ebd.: 71; Paul 2009a: 25). „Dort, wo die Realität, nicht ins Bild passte“ oder die Grenzen der fotografischen Erfassung der Welt offenkundig wurden, half man ihr mit Retuschen, Fakes und Inszenierungen nach“ (ebd.).

Der Bedarf an eindrücklichen Bildern zeigte sich auch bei den besonders verlustreichen Kampfhandlungen auf Iwo Jima. Zum einen war die Flaggenhissung von vornherein aus medialen Gründen geplant (vgl. Dülffer 2006: 250). Darüber hinaus gab es auf dem Mt. Souribachi gleich zwei Flaggenhissungen, die fotografisch dokumentiert wurden. Doch Lowerys Aufnahme der eigentlichen, also der ersten Hissung kommt in zeitgenössischen Debatten, im visuellen Gedächtnis und im heutigen Erinnerungsdiskurs fast nicht vor. Lediglich die sechs Soldaten, die auf Rosenthals Fotografie der zweiten Hissung zu sehen sind, erlangten Kriegsheldenstatus und wurden zu öffentlichen Empfängen und Festlichkeiten als Ehrengäste eingeladen. Obwohl es sich bei dem fotografierten Vorgang nur um das Austauschen einer Flagge und gar nicht das Hissen der ursprünglichen Flagge handelt, erhielt das Bild große Bedeutung und nie zuvor dagewesene Verbreitung. Verwunderlich ist, dass Prozesse der Heroisierung sich zum Großteil auf die abgebildeten Soldaten der bekannten Fotografie beschränkt hatten. Die Soldaten, die die ursprüngliche Flagge gehisst hatten, wurden hingegen im Mediendiskurs fast nicht beachtet, selbst nachdem bekannt wurde, dass das bekannte Bild lediglich beim zweiten Hissen entstanden ist. Ungeachtet dieser Umstände wurde die, auf Rosenthals Fotografie zu sehende Repräsentation einer Hissung wichtiger als die Realität der ersten und eigentlichen Tat. Darüber hinaus markiert diese symbolische Handlung der Flaggenhissung keineswegs den Sieg. Sie symbolisiert vielmehr „die Vollendung dessen, was eigentlich noch bevor stand“ (Dülffer 2011: 118). Obwohl es von dem Zeitpunkt der Aufnahme bis zur Eroberung der Insel noch weitere 32 Tage dauern sollte,

stellt die Bildrealität mithilfe dieser Siegesgeste die Eroberung schon am vierten Tag der Kämpfe dar. Sie ist ein Zeugnis von etwas, das erst noch in die Realität umgesetzt werden muss. Die Geste des Erfolgs ist jedoch ungeachtet dessen im visuellen Selbstbild der Gesellschaft wirksam. Statt als Abbild des Austauschs einer Nationalflagge fungiert das Bild als kollektive Identifikationsfläche und wurde zur patriotischen Ikone und zum Ausdruck unmittelbaren Siegeserwartens (vgl. Dülffer 2011: 119).

Es ist nicht verwunderlich, dass die hier betrachtete Fotografie *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945) zu einem Zeitpunkt entstand, als der Ausgang des Pazifikkrieges noch sehr im Ungewissen lag. Auch wenn die Siegeserwartung, die im Bild zu spüren ist, zu diesem Zeitpunkt noch in weiter Ferne lag, schafft es das Bild, diese Erwartung und die damit verbundenen Emotionen zu bündeln. So sei vor Ort eine Welle der Euphorie zu spüren gewesen und der Rückhalt der Bevölkerung in den Staaten wurde entscheidend durch die Visualisierung der Siegeserwartung gestärkt und dadurch die finanzielle Unterstützung der siebten Kriegsanleihe ermöglicht (vgl. ebd. 2011: 119).

Eine ähnliche realitätsbildende Funktion ist bei der Fotografie *The Terror of War* (1972) zu beachten, die während des Vietnamkrieges aufgenommen und ebenfalls zur Ikone wurde. Wenngleich zum Zeitpunkt der Entstehung der Aufnahme keine amerikanischen Truppen in dieser Region Vietnams mehr stationiert waren und die Napalmbomben fälschlicherweise von Südvietnamesen auf die eigene Bevölkerung abgeworfen wurden, löste die Fotografie der nackten Kim Phúc rege Diskussionen über die amerikanische Beteiligung am Vietnamkrieg aus. Später wurde sie sogar irrtümlich dafür verantwortlich gemacht, dass amerikanische Truppen abgezogen worden wären (vgl. Paul 2005: 225). Sie trug dazu bei, das Bild des modernen Krieges zu prägen, die Illusion eines generell überhaupt möglichen ‚sauberen‘ Krieges zu entlarven. Sie avancierte förmlich zu einem Symbol des modernen, ‚schmutzigen‘ Krieges und wurde zum Sinnbild diverser Antikriegsbewegungen (vgl. ebd.: 237; 2009b: 431).

Laut Paul ist eine solche Umdeutung der historischen Ereignisse deshalb möglich, weil uns die Vergangenheit nur aus der Perspektive der Gegenwart zugänglich ist. So hat das gegenwärtig visuell erzeugte Selbstbild immer auch Einfluss auf die Interpretation und die Vorstellung, die wir uns von unserer Geschichte machen (vgl. Paul 2009a: 27). Bilder lösen Erinnerungen aus und so kommt ihnen eine bedeutende Rolle für das kulturelle Gedächtnis und die Identität einer Gesellschaft zu. Die Bedeutung von solch breit rezipierten Bildern liegt deshalb „vor allem in ihrer die visuelle Erinnerung steuernden Funktion“ (ebd.: 31), da durch

ihre Verwendung in Schulbüchern, Fernsehdokumentationen o.ä. historische Inhalte aufbereitet und im kollektiven Gedächtnis gespeichert werden. Mit diesen Bildern werden Geschichten und Weltbilder verknüpft, die bei der Betrachtung der Bilder abgerufen werden können (vgl. ebd.: 31). Verändert sich der „Bildkanon unseres kulturellen Gedächtnisses“ (ebd.: 32) oder lediglich die Perspektive auf diesen Bildkanon, so verändert sich auch unser Selbstbild und das Bild, das wir uns von unserer Vergangenheit machen. Bilder sind niemals nur Repräsentationen von Ereignissen, durch die sich diese besser verstehen und nachvollziehen lassen. Sie sind immer auch Quellen für Einstellungen, Ängste, Hoffnungen, die bei einer Betrachtung des Deutungswandels und der Aneignungsprozesse Einblicke in vergangene Wirklichkeitskonstruktionen ermöglichen (vgl. ebd.: 28).

Einprägsame Fotografien von historisch wichtigen Momenten schaffen es, Realitäten zu erzeugen, die ohne dieses visuelle Dokument nicht oder nicht auf diese Weise bestehen würden (ausführlicher hierzu: Paul 2009a). Dieses Phänomen ist besonders an zwei verschiedenen Kriegsfotografien des letzten Jahrhunderts zu beobachten, die im Augenmerk der nachfolgenden Aufsätze stehen werden. Dabei geht es mir weniger um einen systematischen und umfassenden Theorienvergleich, als vielmehr darum, problemspezifisch die unterschiedlichen theoretischen Zugänge bezüglich Visualitäten zu adaptieren und visuelle Güter der Soziologie als Erkenntnisgegenstand zu eröffnen. Es geht demnach darum, verschiedene Möglichkeiten der Betrachtung und deren Grenzen herauszuarbeiten, diese jedoch nicht gegenseitig abzuwägen um die beste Betrachtungsweise zu erarbeiten. Da das besondere der jeweiligen Zugänge bewahrt werden soll, wird von einer Synthese der Ergebnisse am Ende der Arbeit abgesehen, stattdessen sollen die Perspektiven für sich allein stehen. Die Angemessenheit und Produktivität der verschiedenen Zugänge muss demnach für nachfolgende Untersuchungen jeweils entsprechend des Erkenntnisinteresses evaluiert werden.

Die Überlegungen werden am Beispiel zweier sehr bekannter Kriegsfotografien durchgeführt: *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945) und *The Terror of War* (1972). Systematische und vollständige Analysen der exemplarisch gewählten Fotografien werden hierbei explizit nicht angestrebt. Ebenfalls sind ausgearbeitete Methoden hierbei noch nicht das Ziel dieser Arbeit. Vielmehr werden in den vorderen Texten bereits durchgeführte Analysen skizziert und deren theoretische Grundhaltungen dargelegt. Die späteren Texte konzentrieren sich währenddessen vermehrt auf die theoretische Exploration analytischer Möglichkeiten. Die Arbeit ist so konzipiert, dass die jeweiligen Abschnitte separat gelesen werden können. Zwar werden

Querbezüge zwischen den unterschiedlichen Ansätzen aufgezeigt, jedoch sind die vorhergehenden Aufsätze nicht für das Verständnis notwendig.

Als erstes wird im Abschnitt **„Ikonologischer Bildsinn. Kunsthistorische Betrachtungen von Kriegssikonen.“** (S. 10) auf die bisher am weitesten verbreitete Herangehensweise eingegangen. Sie sind vor allem auf kunsthistorischen Methoden beruhende Betrachtungsweisen, die häufig in der visuellen Soziologie nutzbar gemacht wurden. Es handelt sich um klassische Bildanalysen, die vor allem auf dem Dreischrittmodell von Panofsky beruhen und hierbei den formalen Bildaufbau, als auch die vorangegangenen, kulturell geteilten Geschichten und Bilder in die Analyse des Bildsinns mit einbeziehen. Anhand solcher ikonographisch-ikonologischer Analysen soll die Bedeutung des Bildes herausgearbeitet werden, um anschließend Rückschlüsse auf die jeweilige kulturelle Einbettung und epochenspezifische Geisteshaltung, das Bewusstsein von „Einheit und Eigenheit“ (vgl. Assmann 1988: 15) einer Gesellschaft ziehen zu können.

Im Abschnitt **„Produktive Rezeption. Populärkulturelle Bedeutungsproduktionen von Ikonen.“** (S. 23) steht der Zugang der Cultural Studies anhand der Konzeption der Populärkultur im Vordergrund. Theoretischer Ausgangspunkt ist hierbei die in den Gütern der Massenkultur enthaltene hegemoniale Ideologie, welche die eigentlichen Machtverhältnisse verschleiern soll. Macht ist jedoch nicht ohne Gegenmacht möglich, weshalb die Cultural Studies den Blick für die Praxis des produktiven Lesens öffnen, anhand der die herrschende Ideologie zum Scheitern gebracht und der hegemonialen Kontrolle ausgewichen und ihr Widerstand entgegengebracht werden kann. Diese Praxis des produktiven Lesens lässt sich vor allem durch die Betrachtung von Adaptionen der originalen Konsumgüter im Zeitverlauf, sowie von ihnen inspirierten Denkmäler, Karikaturen, Persiflagen oder Filmen nachzeichnen. Diese Vorgehensweise mit dem Umgang von (visuellen) populären Texten wurde von den Cultural Studies schon häufig erfolgreich und produktiv angewendet und ermöglichte eine elaboriertere Betrachtung der Populärkultur und ihrer Rezeptions-, und Aneignungsprozesse.

Im Abschnitt **„Entleerte Bilder. Visuelle Artikulationen und leere Signifikanten.“** (S. 34) geht es ebenfalls um die Betrachtung von Hegemonie, jedoch aus der Perspektive der Diskursanalyse nach Ernesto Laclau und Chantal Mouffe. Hierbei steht der Fokus auf der spezifischen hegemonialen Wirkungsweise von Artikulationen im diskursiven Raum, weniger auf den Praktiken des Widerstands. Auch wenn Laclau/Mouffe stets betonen, dass auch nicht-sprachliche Artikulationen einen Teil der diskursiven Praxis darstellen, wurden diese methodologisch und empirisch weitestgehend marginalisiert. Deswegen wird an dieser Stelle

mithilfe der Methodologisierung Nonhoffs der Versuch gemacht, Visualitäten (im Besonderen fotografische Ikonen) als Artikulationen in Diskursen zu verstehen, und sie bezüglich ihrer hegemonialen Wirkungsweise zu betrachten. Die Frage ist hierbei, in wie weit Ikonen anhand (visueller) leerer Signifikanten operieren und schließlich selbst zu (visuellen) leeren Signifikanten werden und die soziale Ordnung stabilisieren?

Der anschließende Abschnitt **„Macht der Bilder. Ikonen des Krieges als extrasomatische Ressource von Macht.“** (S. 45) stellt den vorhergegangenen Ansätzen eine Auseinandersetzung mit den zugrunde liegenden Machtkonzepten entgegen. Mithilfe Latours Übersetzungsmodells soll es möglich werden, Macht anders zu denken und hierdurch ein besseres Verständnis von der Wirkungsweise von Macht zu erlangen. Hierbei wird Macht nicht antagonistisch – Hegemonie und Widerstand – gesehen, sondern als Kette von Übersetzungen, bei der an jeder Stelle der Rezeption Macht ausgeführt wird. Ikonen werden hierbei als eine mögliche extrasomatische Ressource von Macht betrachtet, die für die Aufrechterhaltung einer Gesellschaftsdefinition regelmäßig genutzt werden müssen.

Der im Abschnitt **„Kreative Bilder. Das Unverständnis visueller Texte als Quelle kultureller Dynamik.“** (S. 54) verwendete Ansatz versucht ebenfalls die Konzeption eines hegemonialen Zentrums und einer diesem antagonistisch entgegenstehenden Gegenmacht abzulegen. Stattdessen stellt Lotman diesem ein dynamisches Verhältnis von Zentrum und Peripherien entgegen. Zentrum und Peripherie(n) einer Semio- bzw. Ikonosphäre stehen hierbei beständig, mithilfe von wechselseitigen Übersetzungsprozessen, in Kontakt und können hierbei auch ihre Position wechseln. Statt von einer primär konservativen Wirkung des Konsums (visueller) Texte auszugehen, die zur Stabilisierung der sozialen Ordnung dienen und von einer eindimensionalen Einflussnahme des Zentrums auf seine Peripherien ausgehen, betont Lotman die ständigen wechselseitigen Transformationen und geht von einem permanenten sozialen Wandel aus. Dieser Zugang ermöglicht ein hochgradig dynamisches Verständnis von Sozialität und der Wirkung von (visuellen) Texten, in dem er den Fokus vermehrt auf der Generierung von Bedeutungen, und der hierin liegenden sozialen Kreativität legt. Lotmans dynamisches Kulturverständnis macht den Blick frei für Grenzverhandlungen und öffnet sich noch stärker für Aushandlungsprozesse.

Im letzten Abschnitt **„Resümee“** (S. 63) werden die zentralen Potentiale der betrachteten Zugänge, als auch eventuelle Restriktionen nochmal in wenigen Worten gesammelt und auf einen Blick erfasst.

Literatur

- Assmann, Jan** (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt/M.: suhrkamp. S. 9-19.
- Bourdieu, Pierre et al.** (2006): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Dülffer, Jost** (2006): Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 3. S. 247-272.
- Dülffer, Jost** (2011): Iwo Jima. Die patriotische Siegesikone der USA. In: Paul, Gerhard (Hg.): Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 116-123.
- Jünger, Ernst** (1930): Krieg und Lichtbild. In: ders. (Hg.): Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten. Berlin: Neuenfels & Henius. S. 9-12.
- Kreimeier, Klaus** (2001): Mediengeschichte des Films. In: Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Kröner. S. 425-454.
- Paul, Gerhard** (2004): Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Paul, Gerhard** (2005): Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg. In: Zeithistorische Forschungen 2. S. 224-245.
- Paul, Gerhard** (2009a): Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 14- 39.
- Paul, Gerhard** (2009b): Das Mädchen Kim Phúc. Eine Ikone des Vietnamkriegs. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 426-433.
- Raab, Jürgen** (2012): Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu. In: ÖZS 37. S. 121–142.
- Sontag, Susan** (2003): Das Leiden anderer betrachten. München/Wien: Carl Hanser.

Ikonologischer Bildsinn

Kunsthistorische Betrachtungen von Kriegssikonen

Betrachtet man die Entwicklung qualitativer Methoden so ist seit dem *linguistic turn* in den 1970er Jahren vor allem eine Verfeinerung und Reflexion von Verfahren der Textinterpretation zu beobachten. Außerdem ist im System der Wissenschaft auffällig, dass „jegliche Beobachtung, die wissenschaftlich relevant werden soll, [...] durch das Nadelöhr des Textes hindurch“ (Bohnsack 2003: 241) muss. Diese Umstände führen zu einer starken Textfokussierung und erschweren eine wissenschaftliche Betrachtung von Bildern, da diese die Bilder erst in Texte umformulieren muss um vertrauenswürdig zu erscheinen. Aber da „wir uns im Alltag *durch* Bilder verständigen“, und nicht nur *über* diese, da wir in jeder Interaktion Mimik und Gestik unseres Gegenübers zu interpretieren haben, ähnlich wie wir das mit Bildern tun, bedeutet das, „dass unsere Welt, unsere gesellschaftliche Wirklichkeit durch Bilder nicht nur repräsentiert, sondern auch konstituiert wird“ (ebd.: 242). Die handlungsleitende Qualität von Bildern gilt es deshalb in den Blick zu nehmen.

Hierfür wurden meist Methoden der Kunsthistorik zum Ausgangspunkt genommen, vor allem die ikonographisch-ikonologische Methode Erwin Panofskys (vgl. 1994) und dessen Weiterentwicklungen zur Ikonik (vgl. Imdahl 1980). Panofskys Analyse geht hierbei von drei Sinnebenen aus, die es zu analysieren gibt. Die *vor-ikonographische Ebene* (1), oder denotative Ebene, betrachtet das rein Sichtbare, das was dargestellt wird. Sie umfasst nur die Gegenstandserkennung und ist hierdurch deskriptiv. Die konnotative oder *ikonographische Ebene* (2) bezieht währenddessen die Geschichte ein, welche das Bild erzählen soll (vgl. Bohnsack 2003: 244f.). Kunsthistorisch betrachtet sind diese Geschichten meist biblischer Herkunft und somit schriftlich fixiert oder lassen sich durch Stereotype und Alltagswissen erfassen (vgl. ebd.: 247). Hierbei werden thematische Referenzen, die durch die formale Gestaltung, Anordnung oder die Verwendung von Themen und Symbolen im Bild erfahrbar werden, interpretiert. Ebenso zu nennen ist hierbei der Rekurs auf bekannte Bilder (meist religiösen Ursprungs)². Gerhard Paul bezeichnet diese als „Vor-Bilder“ (Paul 2005: 232). Dieser Analyseschritt ist demnach rekonstruktiv. Die Analyseschritte dieser ersten beiden Sinnebenen fragen hierbei nach dem „Was?“. Was wird hier auf dem Bild getan?

² Hierbei ist anzumerken, dass die hier einbezogenen Analysen hauptsächlich aus einer westlichen und damit vor allem christlich vorgeprägten Rezeptionstradition stammen und die Perspektive hierdurch Sehgewohnheiten anderer (Sub-)Kulturen und abweichende Rezeptionen nur sehr bedingt erfassbar sind.

Da diese konnotativen Referenzen der zweiten Analyseebene „in besonderer Weise durch (sprachliche) Narrationen und unser textförmiges Wissen geprägt sind“ (Bohnsack 2003: 246), liegt die „Besonderheit und Eigensinnigkeit des Bildes im Unterschied zum Text“ (ebd.: 245), vor allem auf der vor-ikonographischen Ebene, weshalb diese im Analyseverfahren von besonderem Interesse ist und es sehr wichtig ist, die ikonographische Ebene, die Geschichten, die an das Bild herangetragen werden, vorerst methodisch kontrolliert zu verdrängen (vgl. ebd.: 246).

Der Fokus der dritten Ebene wandelt sich jedoch vom „Was?“ auf das „Wie?“ und fragt vermehrt nach dem „Dokumentsinn“ (Panofsky 1932: 115). Diese Ebene wird als *ikonologische Ebene* (3) bezeichnet und zielt auf eine Interpretation im gesamtulturellen Zusammenhang. Die Frage dieses Schrittes lautet: In welcher Weise dokumentiert sich eine kultur- und zeitspezifische Ansicht in einem bestimmten Bild? Die Funktion des Bildes wird hierbei in seiner Ausdrucksform einer historisch bedingten Geisteshaltung gesehen (vgl. Imdahl 1994: 306). Man sucht also nach der „Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung“ (Panofsky 1975: 40); dem Habitus der Bildproduzent*innen, die im Bild in Form eines „ikonologischen Bildsinns“ zum Ausdruck kommen. Dieser Analyseschritt ist deshalb subsumtiv.

Bei Max Imdahl ist die Analyse von Bildern, im Sinne der Ikonik „ganz strikt in der Formalstruktur fundiert“ (Bohnsack 2003: 250) und betont hierbei die Besonderheit der für Bilder konstitutiven Simultanstruktur: das Bild ist immer in seiner Gesamtheit präsent und widerläuft dem sprachlich sonst üblichen (narrativen) Nacheinander, bei dem es stets einen Anfang und ein Ende und dadurch auch eine Leserichtung gibt (vgl. ebd.). Die Signifikanz der Formalstruktur zeigt Imdahl experimentell: selbst kleinste kompositorische Veränderungen, variieren den Bildsinn massiv (vgl. ebd.; siehe Abb. 1)³. Deshalb ist die „Rekonstruktion der planimetrischen⁴ und perspektivischen Bildordnung“ (Raab 2012: 126) durch die Analyse des sogenannten



Abb. 1: Beispiel für die Variation der Formalstruktur

³ Selbst minimale Verschiebung der dargestellten Personen kann zu einer anderen Bildwahrnehmung und veränderten Deutung führen.

⁴ „Planimetrie“ bezeichnet die Geometrie einer (zweidimensionalen) Ebene

Feldliniensystems sehr wichtig. Dieses System „beschreibt die kompositorischen Hauptlinien des Bildaufbaus, erfasst konvergierende und divergierende Blickführungen“ (ebd.) und ermöglicht dadurch die Erfassung einer Kombination von Simultanität und Sukzession, welche die Wahrnehmung eines Bildes maßgeblich strukturieren (Bsp. siehe Abb. 2).

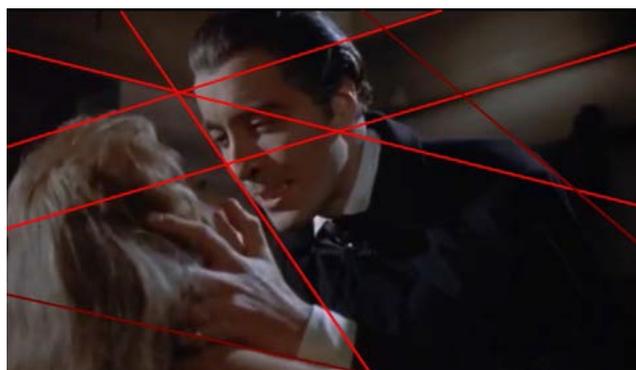


Abb. 2: Beispiel für eine Analyse des planimetrischen Feldliniensystems

Die Rahmenanalyse ist eine weitere, vielfach genutzte Methode der Bildanalyse. Hierbei werden Bilder anhand unterschiedlicher Rahmungen in Betracht genommen. Als ersten Rahmen wird die natürliche Grenze des Bildrahmens als Kategorie gewählt. Dieser Rahmen ist sehr bezeichnend, da er einen Ausschnitt des Sichtbaren wählt und damit nicht nur maßgeblich entscheidet, was gesehen werden kann, sondern auch wie dies gesehen werden kann. Dieser Analyseschritt ist eng mit der Ikonik Imdahls verbunden, da hierbei ebenso minimale Veränderungen des Bildausschnitts zu grundlegend neuen gesamt-kompositorischen Zusammenhängen führen und den Bildsinn erheblich beeinflussen können (vgl. Abb. 1). Darüber hinaus gibt es eine zweite Rahmungsebene, die unmittelbare und mittelbare Bildkontexte einbezieht: die individuellen und gesellschaftlichen Wissensbestände, wie Sehgewohnheiten und Assoziationen, als auch kulturelles Wissen, Stile sowie Sujets, Symbole und Bildgattungen (vgl. Raab 2012: 127ff.). Hierdurch wird das Zusammenspiel von sehendem Sehen (dem reinen Wahrnehmen der dargestellten Gegenstände) und wiedererkennendem Sehen (der Interpretation des Gesehenem entsprechend habitueller Prägungen) in die Analyse einbezogen. Mit der Frage warum ausgerechnet „diese Darstellungsoption als Antwort auf ein kommunikatives Problem gewählt wurde und keine andere, auch noch mögliche“ (ebd.: 131) werden die gesellschaftlichen Bedingungen und die Standortgebundenheit eines solchen visuellen Handelns hinterfragt (vgl. ebd.).

Ungeachtet seiner Rezeptionsgeschichte und alltäglichen, intertextuellen Sinnproduktionen lässt sich das ikonische Potential eines Bildes – jedoch nicht dessen Realisierung – anhand einiger Merkmale untersuchen: Formal gesehen müssen Ikonen sowohl „viel Vertrautes und Bekanntes“ als auch „Fremdes und Unbekanntes“ beinhalten: Symbolische Verallgemeinerungen – häufig durch die Verwendung von Archetypen der christlichen Ikonographie und alltäglicher Bildmuster – erleichtern den Zugang und ermöglichen eine

Integration in alltägliche Lebenswelten und Relevanzsysteme. Ungewohntes und Irritierendes sorgen hingegen für eine größere Aufmerksamkeit und erzeugen hierdurch mehr Resonanz (vgl. Paul 2009a: 23, 29). Ikonen besitzen deshalb eine schnelle Wiedererkennbarkeit, die durch Klischees und prägnante Formen sowie aufmerksamkeitsstarke Linienführungen und Perspektiven erzeugt wird. Werden Pathosformeln⁵ aktualisiert, ermöglicht dies eine Entzeitlichung des Motivs: „die Bilder bleiben nur noch als Symbole für Leid, das Elend, den Schmerz von Kriegen und Konflikten in Erinnerung“ (Grittmann/Ammann 2008: 21). Dieses ikonische Potential lässt sich mit einer ikonographischen und ikonologischen Bildanalyse ermitteln.

Im folgenden Abschnitt sollen nun Ergebnisse solcher kunsthistorisch inspirierter Analysen bezüglich zwei Ikonen der Kriegsfotografie zusammengefasst und Erkenntnispotentiale der Analysen illustriert werden. Während der Fokus bei der Analyse von *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945) vor allem auf ikonographisch-ikonologischen Konzepten liegt, versucht die Analyse von *The Terror of War* (1972) über den ikonologischen Bildsinn hinaus exemplarisch zu erfassen, welche Elemente des Bildaufbaus für ihre große Bekanntheit und die Prozesse der Ikonisierung verantwortlich sein könnten.

Raising the Flag on Iwo Jima (1945)

Die im Folgenden betrachtete Fotografie (siehe Abb. 4) umgibt eine außergewöhnliche Geschichte. Sie zeigt eigentlich gar nicht die Hissung der U.S.-Flagge auf dem Mt. Souribachi sondern lediglich den Austausch der zuvor gehissten Flagge mit einer größeren. Von der ersten Hissung gibt es ebenfalls eine Aufnahme (siehe Abb. 3), die weitaus geringere Bekanntheit erlangte. Diese Tatsache der zweifachen Flaggenhissung und der doppelten Aufnahmen dieses bedeutenden Momentes geriet jedoch kaum ins Bewusstsein der Bevölkerung und wurde auch nach der Aufklärung über die Geschehnisse auf Iwo Jima schnell vergessen. Allgemein hat das Hissen einer Flagge großen Symbolcharakter, da es den Wendepunkt einer Schlacht darstellt und als Siegesgeste gewertet wird. Die doppelte Flaggenhissung auf Iwo Jima geschah jedoch zu einem Zeitpunkt, als die Kriegshandlungen noch andauerten und deren Ausgang noch unklar war. Ungeachtet dessen konnte die zweite Aufnahme den Symbolcharakter der Siegesgeste verbreiten und die Soldaten vor Ort als auch die Bevölkerung in den USA beflügeln. Dieses große Potential der Identifikation und

⁵ „Pathosformel“ ist ein von Aby Warburg 1905 in einem Vortrag begründeter kunsthistorischer Begriff, unter dem man die Darstellung formelhafter Gestik und Mimik des Gefühlsausdrucks versteht, denen eine universale Gültigkeit unterstellt wird.



Abb. 3: „Raising the First Flag on Iwo Jima“ von Louis R. Lowery, 23. Februar 1945



Abb. 4: „Raising the Flag on Iwo Jima“ von Joe Rosenthal, 23. Februar 1945

Wiedererkennung wurde von den Verantwortlichen vor Ort erkannt und so wurde das Foto zur offiziellen Verbreitung bestimmt. Lediglich zwei Tage später erschien eine Version im Hochformat auf den Titelblättern fast aller Sonntagsausgaben in den USA (vgl. Dülffer 2006: 251) und half so die großen Kriegsverluste visuell zu legitimieren. Die Tatsache, dass die zweite Fotografie um einiges bekannter wurde, ist bedeutend und wird von Gerhard Paul vor allem auf die ikonographisch-ikonologische Komposition zurückgeführt, die nun genauer betrachtet wird.

Die Aufnahme der ersten Hissung (Abb. 3), die einen schon aufgerichteten, senkrechten Fahnenmast zeigt, um den herum sich einige Soldaten gruppieren, wirkt eher statisch. Der Vordergrund zeigt einen Soldaten mit Waffe, der die Hissung vor eventuellen feindlichen Angriffen sichert. Im Gegensatz dazu zeigt der Schnappschuss der zweiten Hissung (Abb. 4) wesentlich mehr Dynamik. Hierbei ist nicht der Abschluss der Hissung, sondern ein zeitlich stark verdichteter Moment, der Prozess der Hissung, abgelichtet. Eine solche zeitliche Verdichtung ist eine wichtige Voraussetzung für eine breite Rezeption und Anschlussfähigkeit von Bildern, da hierdurch einzelne Momentaufnahmen einen ganzen Zeitablauf zur Darstellung bringen und dadurch förmlich Geschichten erzählen (vgl. Paul 2009b: 429; Hellmond 1999) Die Bewegungen der Soldaten, die nach rechts bzw. rechts oben gerichtet sind und der Mast, der im Gegensatz dazu diagonal nach links oben in den Himmel ragt, zeugen von einer starken Aktivität, die durch die heftig im Wind flackernde Fahne noch gesteigert wird. Durch seine ikonographische Komposition mit dominanten Diagonalen werden Dynamik und Dramatik erzeugt und bewegende oder progressive Emotionen

generiert. Der Bildausschnitt der zweiten Hissung lässt viel Freiraum im oberen Bereich des Bildes, der Einbezug der himmlischen Sphäre wird unter anderem auch durch die Hände, die nach dem Himmel zu greifen scheinen, verdeutlicht. Diese Darstellungsformen weisen auf etwas Sakrales und Transzendentes hin (vgl. Dülffer 2006: 251). Doch auch ungeachtet dieser christlichen Symbolisierungstraditionen wirkt der Bildausschnitt verheißungsvoll, denn der weite Raum scheint förmlich darauf zu warten, durch den aufgerichteten Fahnenmast ausgefüllt zu werden (vgl. Edwards/Winkler 1997: 290f.; Dülffer 2006: 251). Außerdem verdeutlicht die zu sehende Gruppenanstrengung ein Ideal der Kollektivität und des Zusammenhalts. Sie verbildlicht die Gleichsetzung einer „unified action“ und eines „sacred effort“ (vgl. Edwards/Winkler 1997: 291).

Die Bildkomposition der diagonalen Stange, die sich in die leichte Rundung des Gipfel bohrt kann entsprechend christlicher Vor-Bildern betrachtet werden. Die visuellen Erinnerungen an den Kreuzigungsberg Golgota und Darstellungen Jesus, der sein Kreuz auf den Schultern trägt, können durch die Bildkomposition in Erscheinung treten. Aber auch Gipfelkreuze allgemein können damit assoziiert werden. So, wie die Kreuzigung Jesu als Sinnbild für den Sieg über das irdische Leben interpretiert werden kann, so kann ein Gipfelkreuze auch als Sieg über den Berg und die Natur angesehen werden: als den Sieg der Zivilisation. Die dramatisierende Wirkung der Wolken ermöglicht die Assoziation mit Naturgewalten, der die Zivilisation ausgesetzt ist. Unterdessen tun sie ihr Übriges, um einen in der christlichen Ikonographie gewohnten Zugang zum Bild zu ermöglichen. Endzeitliche Dramatik, himmlische Nähe und die Erinnerung an die selbstlose Tat eines Märtyrers legen Hoffnung und Erlösung als einen möglichen Dokumentsinn nahe. Die Referenzen auf christliche Archetypen und die Bildkomposition an sich können deshalb die Heroisierung der abgebildeten Soldaten befördern, die in diesem Ausmaß keinesfalls jeder Fotografie einer Flaggenhissung eigen ist.

Gleichzeitig ermöglicht die Tatsache, dass die Gesichter der Soldaten nicht erkennbar sind und der Ort der Flaggenhissung keine markanten Landmarken enthält, eine gewisse Identifikationsoffenheit. Hierdurch öffnet sich das Bild nicht nur dem Thema des vermeintlichen bzw. absehbaren Sieges über Japan und der Eroberung von Iwo Jima, sondern ermöglicht die Übertragung auf ein metaphorisches Iwo Jima individueller und kollektiv geteilter Alltagssituationen – Situationen, in denen große Verluste und Entbehrungen auszuhalten sind, sich jedoch der Wendepunkt abzuzeichnen scheint, wodurch sich die starken Entbehrungen auszahlen werden.

Für damalige Verhältnisse dürfte die Fotografie jedoch auch mit gewissen Sehgewohnheiten gebrochen haben. Fotografien von Flaggenhissungen wurden zuvor nicht im Prozess der Hissung aufgenommen, sondern entsprachen in etwa der Bildkomposition Lowerys Aufnahme (vgl. Abb. 3). Diese Art der Fotografie von Flaggenhissungen, wie sie Rosenthal erstmals wählte, ist vor Iwo Jima meist aufgrund der technisch notwendigen längeren Belichtungszeiten nicht üblich gewesen, zählt jedoch mittlerweile zum festen Bestandteil der westlichen Ikonologie. Zahlreiche spätere Flaggenhissungen, unter anderem die auf dem Berliner Reichstag am 2. Mai 1945 (siehe Abb. 5), eine Aufnahme aus dem Palästinakrieg 1949 (siehe Abb. 6) oder die Flaggenhissung auf Ground Zero am 11. September 2001 (siehe Abb. 7), wurden nicht zuletzt deswegen mit dem bekannten Foto verglichen und in eine Rezeptionstradition eingereiht (vgl. Volland 2009; Dülffer 2006: 265ff.; ebd. 2011: 121f.; Jahn-Sudmann 2010: 158). Auffällig sind hierbei einerseits die Parallele der diagonalen Ausrichtung als auch die zeitliche Verdichtung durch den Moment der Aufnahme im Prozess der Hissung. Es fällt schwer, diese Bilder zu betrachten, ohne gleichzeitig diese damit verbundenen visuellen Erinnerungen abzurufen, selbst wenn diese Vorbewusst und unausgesprochen bleiben.



Abb. 5: „Raising the Flag over the Reichstag“ von Jewgeni Chaldej, 2. Mai 1945



Abb. 6: „Raising of the Ink Flag“ auf Eilats von Micha Perry, 10. März 1949



Abb. 7: „Raising the Flag at Ground Zero“ von Thomas E. Franklin, 11. September 2001

Die Abbildung im Prozess der Hissung ermöglicht eine zeitliche Verdichtung, stellt ein zum Teil auch technisch bedingtes Novum mit starkem Wiedererkennungseffekt dar und ist der Beginn einer neuen Rezeptionstradition von Flaggenhissungen. Eine Identifikationsoffenheit wird durch die Anonymität der Soldaten als auch der Landschaft ermöglicht, wodurch sich das Bild für eine Übertragung zu anderen sinnbildlichen Iwo Jimas anbietet. Jedoch trägt nicht jede Fotografie einer Flaggenhissung dieses Potential, sodass die zu sehende

Gruppenanstrengung als Ideal der Kollektivität und des Zusammenhalts einen vor allem für diese Darstellungsweise charakteristischen Bildsinn ermöglicht.

The Terror of War (1972)

Die Fotografie *The Terror of War* wurde am 8. Juni 1972 von Nick Út in Trang Bang in der Nähe von Saigon aufgenommen. Das Foto entstand somit zu einem Zeitpunkt, an dem der Abzug von U.S.-Truppen zumindest in Südvietnam schon im vollen Gang war und nur mehr defensive Aufgaben von den amerikanischen Soldaten übernommen wurden (vgl. Paul 2009b: 428). Lediglich ausländische Journalisten



Abb. 8: „*The Terror of War*“ von Nick Út, 8. Juni 1972

waren somit am Ort des Geschehen, wodurch an dem dokumentierten Vorfall ausschließlich Vietnames*innen beteiligt waren (vgl. Paul 2005: 228). Die direkt anschließende Berichterstattung stellte zwar die Umstände eines versehentlichen, südvietnamesischen Angriffs auf ein eigenes Dorf entsprechend der Tatsachen dar, jedoch “verblasste schon bald die Erinnerung an diese Zusammenhänge” (Paul 2009b: 430; vgl. ebd. 2005: 236).

Beim Abzug der U.S.-Truppen wurde oft von einer ‚Vietnamisierung des Krieges‘ gesprochen, die auch stark unter Kritik stand (vgl. Paul 2009b: 430). Nicht nur deshalb wurden spektakuläre Bilder aus Vietnam rar und so konnte der „Bildhunger der Medien“ (ebd. 2005: 226) nur sehr begrenzt gestillt werden. Jedoch übersteigt die Wirkung des Bildes und seine Rezeption, die der reinen Dokumentation des Geschehens. „Immer wieder ist das Bild für die unterschiedlichsten politischen, kommerziellen und religiösen Zwecke funktionalisiert und in neue Kontexte gestellt worden“ (ebd.: 225). Martin Hellmond (1999) arbeitet diesbezüglich fünf ästhetische Merkmale heraus, die es einem Kriegsbild ermöglichen zu einer Ikone des modernen Krieges zu werden. Hierdurch schaffen sie es sich von einem gewöhnlichen Kriegsbild zu unterscheiden und abzusetzen, indem sie den wesentlichen Kern eines solchen Krieges in einem „Schnappschuss“ verdichten (vgl. Paul 2005: 230). Die fünf Merkmale werden nun anhand *The Terror of War* skizziert, wodurch die Ikonisierung der Fotografie verständlich und die Funktionalisierung für unterschiedliche Zwecke erklärbar

wird. Die fünf Merkmale sind: „die Suggestion von Authentizität [1], die zeitliche Verdichtung der Handlung [2], die Dominanz einer Gebärdefigur im Bildzentrum [3], die Evozierung einer synästhetischen Wahrnehmung [4] sowie die Erzeugung eines imaginären Bildraumes im Off [5]“ (ebd., Nummerierung K.B.).

Authentizität [1] wird vor allem durch das Anschneiden von manchen Personen durch den Bildrand suggeriert. Diese Beschneidung der fotografierten Personen wirkt als Spur einer spontanen Aufnahme einer flüchtigen Situation, die einer intentionalen Inszenierung zuwiderlaufen würde und fungiert hiermit als sichtbare Evidenz von Authentizität (vgl. ebd.; 2009b: 429). Durch die dargestellte Fluchtbewegung der Kinder und der uniformierten Menschen im Hintergrund, wird nicht nur ein singulärer Moment, sondern ein Zeitablauf zur Abbildung gebracht [2] (vgl. ebd.). Durch die diagonale Staffelung der fliehenden Kinder im Bildraum werden innerhalb einer Momentaufnahme gleich drei Phasen des Vorbeilaufens abgebildet und zeitlich im Raum gegliedert (vgl. ebd.). Der aufsteigende Rauch im Hintergrund zeigt die Ursache der Flucht, der*die Betrachter*in verkörpert den Endpunkt der Fluchtbewegung. Einerseits wird dadurch, dass die Kinder entgegen der westlich traditionellen Leserichtung laufen, Aufmerksamkeit erzeugt und andererseits durch die frontale Ausrichtung der Fluchtbewegung auf den*die Betrachter*in, diese*r zu einer Stellungnahme gezwungen (vgl. ebd.). All diese Aspekte führen dazu, dass das Bild nicht einen singulären Moment dokumentiert, sondern zu einem narrativen Bild avanciert, das über das Sichtbare hinaus eine Geschichte erzählt und zu Spekulationen anregt. Die Ursache des Rauches ist zum Beispiel nicht geklärt, ebenso verdeckt dieser möglicherweise andere Geschehnisse. Der Rauch erzeugt deshalb einen imaginären Raum im Off [5], auch wenn das Bild selbst keine Flugzeuge oder andere Gefahren darstellt. Hierdurch bietet sich der Raum als „Projektionsfläche für eigene Emotionen und Deutungen“ (ebd.: 430) an und stellt ein wesentliches Wirkungspotenzial des Bildes dar.

Der Rauch ist überdies elementar für die Erzeugung einer synästhetischen Wahrnehmung [4], das heißt der Imagination von sinnlichen Reizen, die über den Sehsinn hinausgehen, da er zumindest den Krach von Explosionen oder loderndem Feuer evoziert, oder auch Hilferufe bis hin zu dem Geruch nach Verbranntem nahelegt (ebd.: 429). Spekulationen werden außerdem durch die unklare Funktion der im mittleren Bildhintergrund dargestellten uniformierten Menschen möglich: „Dass auch sie Opfer sind, ist den Betrachtern nicht präsent. Sie fungieren vielmehr als konträre, symbolisch den Krieg verkörpernde Zeichen, es kann aber auch fälschlich angenommen werden, dass sie für die abgebildete Situation verantwortlich

sind“ (ebd.).

Unschwer zu erkennen ist die Gebärdefigur– eine Figur deren Körperhaltung und Mimik ein existenzielles Gefühl zum Ausdruck bringt (vgl. ebd.) – im Mittelpunkt des Bildes [3]. Kim Phúc ist im „Moment ihrer physischen und psychischen Überwältigung“ (ebd.) abgebildet und bringt durch ihren verkrampften, nackten Körper und dem vom Schmerz verzerrten Gesicht, ihren Opferstatus zum Ausdruck. Hierbei werden unweigerlich Pathosformeln aktualisiert. Zu nennen ist, dass auch bei dieser Fotografie christliche Archetypen erkennbar sind, an welche die Rezeption des dargestellten Mädchen anzuschließen vermag. Der magere und geschundene nackte Körper des Mädchens und ihre leidende, verzweifelte Mimik als auch ihre Körperhaltung, können in einem christlichen Kulturhintergrund an den gekreuzigten Körper Jesus erinnern. Kompositorisch ist Kim Phúc (der nachträglichen Beschneidung der Originalaufnahme geschuldet) exakt im Bildmittelpunkt, da das rechte Bilddrittel komplett abgeschnitten wurde (vgl. ebd.: 430). Außerdem liegen Kims Augen und die Köpfe der großen Kinder auf „der Horizontlinie, die den Bewegungsraum der Figuren von dem vom Rauch geschwärzten Himmel im Hintergrund trennt“ (ebd.: 429).

Die Kunsthistorik betont, dass Bilder eine höhere Aufmerksamkeitschance besitzen, wenn sie an „Vor-Bilder anzuknüpfen vermögen“ (Paul 2005: 232), das heißt visuell auf bekannte und einprägsame Bilder der Kunst verweisen. Im Falle von *The Terror of War* wird laut Paul die Bildwirkung entscheidend durch das Vor-Bild *Der Schrei* (1893) von Edward Munch verstärkt (vgl. Abb. 9):

„Kaum ein anderes Bilder der Kunstgeschichte hat das Phänomen der Angst als eines existenziellen menschlichen Zustandes so unmittelbar zum Ausdruck gebracht. Auch hier bewegt sich ein verängstigter und schreiender Mensch mit weit geöffnetem Mund in fast identischer Laufrichtung direkt auf den Betrachter zu“ (Paul 2009b: 430).

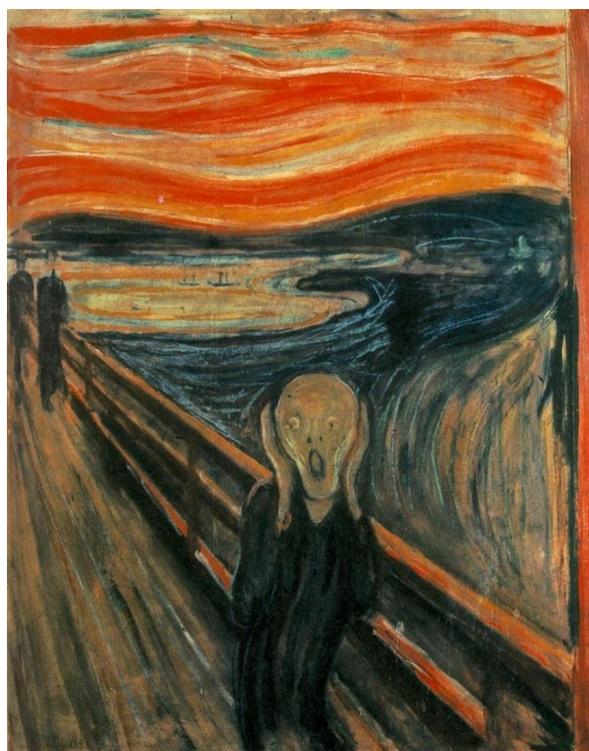


Abb. 9: „Der Schrei“ (Originaltitel „Skrik“) von Edward Munch, 1893

Die Bildwirkung ist natürlich nicht in allen kulturellen Zusammenhängen dieselbe, jedoch ist einem kunsthistorischen, ikonologischen Zugang zu Folge die Hauptwirkung auf Betrachtende der hier untersuchten Fotografie vor allem durch die Involvierung der

Betrachtenden in das abgebildete Geschehen begründet:

„Die Eindringlichkeit der Gebärdefigur, ihre appellative Ausrichtung zu den Betrachtenden hin, die kompositorische Struktur des Bildes, die Evokation einer synästhetischen Wahrnehmung, die Erzeugung eines imaginären Bildraumes außerhalb des Bildes – all dies sind Bildmittel, die die Betrachter gleichsam in das Bildgeschehen hineinziehen“ (ebd. 2005: 231f.).

Hierdurch scheint es der Fotografie von Út zu gelingen das Publikum zuhause nicht nur über das Kampfgeschehen zu informieren, sondern die räumliche Distanz zwischen Front und Heimat zu überbrücken und sie visuell an den Ereignissen teilhaben zu lassen (vgl. ebd.: 232), sie aber auf einer emotionalen Ebene anzusprechen und dadurch auch die Erzeugung von Empathie zu begünstigen.

Spannend an der Fotografie *The Terror of War* ist vor allem seine große Resonanz bei konträren politischen Lagern. Sowohl Befürworter*innen des amerikanischen Militärengagements als auch Kriegsgegner*innen sahen in der Fotografie einen Ausdruck ihrer Bedenken und konnten diese mithilfe des Bildes artikulieren und repräsentieren. So konnte das Bild einerseits als Beleg für die formulierte Kritik an einer „Vietnamisierung“ des Krieges genutzt werden. Im Bild komme demnach zum Ausdruck, dass Südvietnam nicht in der Lage sei, den Krieg allein und erfolgreich zu Ende zu führen (vgl. ebd. 2009b: 430). „Die Kriegsgegner und Pazifisten wiederum bestätigte die Fotografie in ihrer generell ablehnenden Haltung gegenüber dem Krieg in Vietnam und dem Krieg im Allgemeinen“ (ebd. 2005: 236; vgl. ebd. 2009b: 430). Hierbei wird eine gewisse Deutungsoffenheit der Fotografie deutlich.

Diese Ausführungen illustrieren einen Eindruck von einer kunsthistorisch inspirierten Analyse und deren Erkenntnispotentiale. Fragen, die sich hierdurch beantworten lassen können zielen vor allem auf die inhaltliche Interpretation der Bildaussage. Was ist es, was im Bild dargestellt wird und auf welche (christlichen) Vor-Bilder wird zurückgegriffen? Welche Wirkung kann dementsprechend bei dem*der Betrachter*in erzeugt werden? Kompositorische Aspekte, die eine Ikonisierung begünstigen sind ebenfalls analysierbar. So kann das Zusammenspiel bildimmanenter Aspekte (vorikonographisch), der Einbezug von Geschichten und Vor-Bildern (ikonographisch) und der die Wahrnehmung strukturierenden bildimmanenten Feldlinien (planimetrische Komposition) systematisch erfasst werden. Hierdurch sind Rückschlüsse auf epochenspezifische Geisteshaltungen möglich. Fragen, die hiermit jedoch nicht geklärt werden können, sind zum Beispiel ob das Publikum das Bild wirklich analog der naheliegenden Narrative und Vor-Bilder betrachtet, wie diese Wirklichkeitsdefinitionen

eventuell auch angeeignet, umgeformt und kritisiert werden oder wie sie zur Verfestigung von Macht- und Herrschaftsverhältnissen im gesellschaftlichen Diskurs eingebettet sind. Hierzu bedarf es der Anwendung anderer soziologischer Theorien.

Literatur

- Bohnsack, Ralf** (2003): Qualitative Methoden der Bildinterpretation. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaften 2/2003. S. 239-256.
- Dülffer, Jost** (2006): Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 3. S. 247-272.
- Dülffer, Jost** (2011): Iwo Jima. Die patriotische Siegesikone der USA. In: Paul, Gerhard (Hg.): Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 116-123.
- Grittmann, Elke/Ammann, Iona** (2008): Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie. In: Grittmann, Elke/Nevela, Irene/Ammann, Iona (Hg.): Global, lokal, digital - Fotojournalismus heute. Köln: Herbert von Harlem. S. 296-325. Zitiert nach der online-verfügbaren Version des Landesmedienzentrum BW: [http://www.lmz-bw.de/nc/medienbildung/bibliothek/buecher-und-texte/autoren-a-z/autoren-single.html?tx_ptlmzmco_ptlmzmco\[controller\]=Medium&tx_ptlmzmco_ptlmzmco\[action\]=show&tx_ptlmzmco_ptlmzmcomedium\[libraryMedium\]=1052](http://www.lmz-bw.de/nc/medienbildung/bibliothek/buecher-und-texte/autoren-a-z/autoren-single.html?tx_ptlmzmco_ptlmzmco[controller]=Medium&tx_ptlmzmco_ptlmzmco[action]=show&tx_ptlmzmco_ptlmzmcomedium[libraryMedium]=1052), S. 1-32.
- Hellmond, Martin** (1999): Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege. In: Schneider, Thomas (Hg.): Kriegserlebis und Legendenbildung. Das Bild des ‚modernen‘ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, Bd. 1. Osnabrück: Rasch. S. 34-50.
- Imdahl, Max** (1980): Giotto. Arenafresken: Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. München: Fink.
- Imdahl, Max** (1994): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink. S. 300-324.
- Jahn-Sudmann, Andreas** (2010): The Falling Man. Das erste Post-9/11-Bild. In: MEDIENwissenschaft 2/2010. S. 157-169.
- Panofsky, Erwin** (1932): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung. In: Logos 21. S. 103-119.
- Panofsky, Erwin** (1994): Ikonographie und Ikonologie (1939/1955). In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Band 1: Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln: DuMont. S. 207–225.
- Panofsky, Erwin** (1975): Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont. S. 36-67.
- Paul, Gerhard** (2005): Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg. In: Zeithistorische Forschungen 2. S. 224-245.
- Paul, Gerhard** (2009a): Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der

- Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 14- 39.
- Paul, Gerhard** (2009b): Das Mädchen Kim Phúc. Eine Ikone des Vietnamkriegs. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 426-433.
- Raab, Jürgen** (2012): Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu. In: ÖZS 37: S. 121-142.
- Volland, Ernst** (2009): Die Flagge des Siegers. Die Rote Fahne auf dem Reichstag. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 714- 721.

Abbildungen

- Abb. 1:** Beispiel für die Variation der Formalstruktur.
- Abb. 2:** Beispiel für eine Analyse des planimetrischen Feldliniensystems, In: Baur, Katja/Bischoff, Juliane (2013): Wenn Vampire beißen... Bissinszenierungen in den Vampirfilmen „Dracula“ (1931) und „Dracula“ (1958). (unveröffentlichtes Manuskript)
- Abb. 3:** „*Raising the First Flag on Iwo Jima*“ von Louis R. Lowery, 23. Februar 1945, Zugriff am 21.12.15:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:First_Iwo_Jima_Flag_Raising.jpg
- Abb. 4:** „*Raising the Flag on Iwo Jima*“ von Joe Rosenthal, 23. Februar 1945, Zugriff am 21.12.15:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:WW2_Iwo_Jima_flag_raising.jpg
- Abb. 5:** „*Raising the Flag over the Reichstag*“ von Jewgeni Chaldejts, 2. Mai 1945; Zugriff am 21.12.15:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Reichstag_flag_original.jpg
- Abb. 6:** „*Raising of the Ink Flag*“ auf Eilats von Micha Perry, 10. März 1949, Zugriff am 21.12.15:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Flickr_-_Government_Press_Office_%28GPO%29_-_The_Ink-Drawn_National_Flag.jpg
- Abb. 7:** „*Raising the Flag at Ground Zero*“ von Thomas E. Franklin, 11. September 2001, Zugriff am 21.12.15:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ground_Zero_Spirit.jpg
- Abb. 8:** „*The Terror of War*“ von Nick Út, 8. Juni 1972, In: Paul, Gerhard (2005): Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg. In: Zeithistorische Forschungen 2. S. 224.
- Abb. 9:** „*Der Schrei*“ (Originaltitel „*Skrik*“) von Edward Munch, 1893, Zugriff am 21.03.15:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f4/The_Scream.jpg/800px-The_Scream.jpg

Produktive Rezeption

Populärkulturelle Bedeutungsproduktionen von Ikonen

Raising the Flag on Iwo Jima (1945) ist ohne Zweifel eine Ikone des 20. Jahrhunderts, es ist eines der am häufigsten reproduzierten Bilder weltweit und stellte die Grundlage für zahlreiche Denkmäler und Monumente dar (vgl. Dülffer 2006: 261f.). Ebenso bekannt ist die Fotografie des vietnamesischen Mädchens Kim Phúc *The Terror of War* (1972). Damit ein Bild jedoch populär und vielseitig rezipiert werden kann und schließlich als Ikone gilt, müssen unterschiedliche Aspekte erfüllt werden. Während also die *Ikonosphäre* (vgl. „*Kreative Bilder*“ S. 54) einer Gesellschaft sich aus einer unvorstellbar großen Fülle an Bildern zusammensetzt, werden nur solche Bilder als Ikonen bezeichnet,

„die aufgrund der Häufigkeit, der Dauer und der Streuung ihrer Publikation einen hohen Bekanntheitsgrad besitzen, sich aufgrund ihres ikonischen Potenzials und ihres Gebrauchswerts aus der medialen Bilderflut herausheben, auf die Betrachter eine besondere emotionale Wirkung ausüben und zeitgenössisch national oder global als kognitive und/oder emotionale Leitbilder fungieren“ (Paul 2009a: 29).

Voraussetzung für eine langanhaltende und weit gestreute Rezeptionsgeschichte ist, dass Ikonen als kollektive Identifikationsfläche inszeniert und reinszeniert werden und so von einer breiten Masse als solche angenommen und in verschiedensten Kontexten verbreitet werden können (vgl. Fahlenbrach/Viehoff 2005: 362). Rege Verbreitung und Popularität erfahren Bilder und kulturelle Güter im Allgemeinen jedoch nur, wenn die Rezipierenden mit ihnen etwas entsprechend ihrer eigenen Lebenssituation anzufangen wissen und sie als adäquate Grundlage zur Verarbeitung ihrer eigenen individuellen sozialen Erfahrungen akzeptieren (vgl. Fiske 2001: 129). Die Bedingungen für Popularität und die Wirkungsweisen der Populärkultur sind Gegenstand der Cultural Studies. Der Fokus dieses Abschnitts wird darauf liegen, Potentiale für Sinngenerierungen zu illustrieren. Sowohl die im Konsens hierarchisch organisierten, bevorzugten Bedeutungen als auch die Möglichkeiten der Subversion sind hierbei konzeptuell erfassbar und haben Konsequenzen für die Betrachtung von Ikone und deren Rezipient*innen.

Laut den Cultural Studies ist für eine solche Popularität eine leichte Zugänglichkeit der Konsumgüter notwendig, bei der nicht viel Aufwand und Vorwissen für den Konsum gefordert ist (vgl. Fiske 1989a: 104). Wird diese kombiniert mit einer Skizzenhaftigkeit und Offenheit, durch die sich das Bild in vielen verschiedenen alltäglichen Situationen sinnvoll rezipieren lässt, kann ein solches weite Verbreitung finden. Vor allem durch Wortspiele und

umgängliche Sprache erlangt ein Gut Popularität, da es hierbei Freude bereitet, aufgrund impliziter vulgärer Bedeutungen die herrschenden Erklärungsversuche zum Scheitern zu bringen (vgl. ebd.: 106).

Ein und dasselbe kulturelle Gut, seien dies schriftliche Texte, Bilder, Filme u.d.m. zu unterschiedlichen Zeitpunkten, von unterschiedlichen Menschen und in unterschiedlichen Situationen, können zu grundlegend anderen Bedeutungen und Relevanzstrukturen führen. Der Grund hierfür liegt nach John Fiske darin, dass die auch von ihm allgemein als „Texte“ bezeichneten kulturellen Güter keine Bedeutungen *übermitteln*, sondern diese zu verschiedenen Graden *hervorrufen* (vgl. ebd.: 104f., 114). Für die Bedeutungsproduktion sind somit letztendlich die Rezipierenden verantwortlich.

Die Bedeutungsproduktion eines kulturellen Gutes ist keinesfalls beliebig, sondern muss zwischen den beteiligten Akteuren ausgehandelt werden (vgl. Marchart 2008: 146). Die Massenmedien haben hierbei die Funktion, durch die „Konstruktion und Reproduktion eines Konsenses“ (ebd.: 149) bevorzugte Bedeutungen hierarchisch zu organisieren und so das Publikum „dazu zu bringen, innerhalb des hegemonialen Rahmens zu dekodieren“ (Hall 1979: 344). Die Hegemonie ist jedoch instabil, was laut den Cultural Studies den großen, medialen Kommunikationsaufwand erklärt, der zur Sicherung des Konsenses und der Verteidigung der dominanten Stellung betrieben wird. Fotografien sind durch den ihnen eigenen Schein einer objektiven Repräsentation ein geeignetes Werkzeug der Medien, denn sie „erzeugen eine Illusion des Konsens“ (Sontag 2003: 12) bezüglich der zu interpretierenden Situation. Eine vom Konsens abweichende Lesart ist zwar möglich, jedoch durch mediale verbreitete dominant-hegemonialer Bedeutungsstrukturen deutlich eingeschränkt.



Abb. 1: U.S.-Briefmarke 3ct, Juli 1945, 137 Millionen gedruckte Exemplare



Abb. 2: Werbeplakat für die 7. Kriegsanleihe „now all together“, Mai 1945, 3,5 Millionen gedruckte Plakate

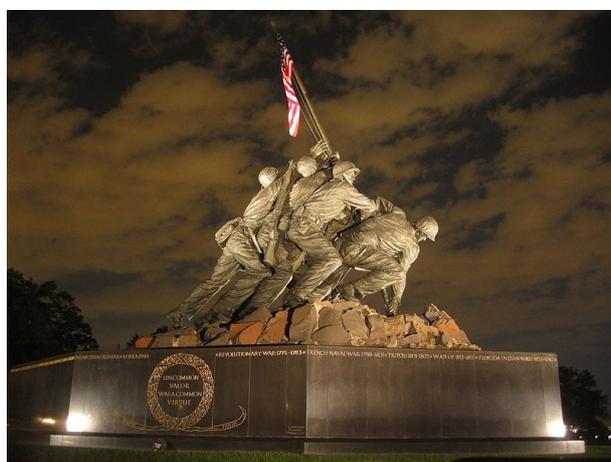


Abb. 3: Marine Corps War Memorial, Virginia, Eröffnung November 1954

Das eher einfach zugängliche Material einer Ikone kann somit nicht singular rezipiert werden, sondern ist immer eingebettet in eine Intertextualität⁶ anderer kultureller Güter, die durch Assoziationen und Verweise Bedeutungen an die Ikone herantragen und diese damit in Verbindung bringen. Dieser Prozess der Sinngenerierung wird in den Cultural Studies als produktives Lesen bezeichnet und birgt die Komplexität des Gutes, trotz seiner leichten Zugänglichkeit (vgl. Fiske 1989a: 104). Diesem Aspekt muss natürlich auch in der wissenschaftlichen Analyse Rechnung getragen werden. Demnach ist eine Betrachtung des einzelnen Bildes nach formalen und ästhetischen Gesichtspunkten, wie dies leider häufig in ikonographischen Analyseansätzen der Fall ist (vgl. „*Ikologischer Bildsinn*“ S. 10), ungenügend.

Um die Relevanz und Popularität eines kulturellen Guts nachvollziehen zu können, müssen populäre Güter in Verbindung mit anderen, mit ihm verbundener oder auch durch ihn initiiertes Güter betrachtet werden, die auf drei unterschiedlichen Ebenen zirkulieren (vgl. Fiske 1989a: 124): Mit der primären Ebene sind hierbei die Güter selbst gemeint, während die sekundäre Ebene Güter umfasst, die sich selbst direkt auf die primären Güter beziehen (z.B. Werbung, Presseberichte, Karikaturen) (vgl. ebd. 1989b: 175). Die tertiäre Ebene zeichnet sich hingegen durch ihre Nähe zur Alltagspraxis aus und ist in ständiger Veränderung. Sie beinhaltet Konversationen und Praktiken, inspiriert durch die primäre wie auch sekundäre Ebene (vgl. ebd. 1989a: 124).

„Erst die massenhafte und kontinuierliche Aneignung der Bilder durch die Rezipienten und die Nutzung der Bilder im alltäglichen sozialen, kulturellen und politischen Leben als Gebrauchsgegenstände, Protestsymbole, Anschauungsobjekte in Ausstellungen, Schulbüchern und Museen entscheidet darüber, wie intensiv Ikonen Zugang zum individuellen wie zum kollektiven Gedächtnis finden“ (Paul 2009a: 34).

Die primäre Ebene kann somit durch eine bildanalytische Betrachtung des Originalbildes selbst erfasst werden, während auf der zweiten Ebene mit ihm in Verbindung stehende Bilder und deren Kontexte analysiert werden. Hierbei sind sowohl technische Manipulationen, Retuschen und Bildbeschneidungen im Rezeptionsverlauf als auch explizit fiktionale Bilder der Kunst, Werbung und der Dokumentar- und Spielfilme zentral und im Datenkorpus zu inkludieren (vgl. Paul 2009a: 27, 34). Der Art und Weise, wie solche Bilder reproduziert werden, kommt demnach ebenfalls eine besondere Bedeutung für das kulturelle Bildgedächtnis zu, da sich durch eine Veränderung der Farbgebung oder des Bildausschnitts, die Verknüpfung mit Textpassagen und der Verweis auf andere Ereignisse der Sinn und die

⁶ Unter „Texten“ wird hierbei jegliche Form von erzählbaren und prinzipiell verschriftbaren Geschichten verstanden. Auch Bilder oder Filme können solche Texte darstellen.

Bedeutung des Bildes verändern können. Die Erforschung der tertiären Ebene bedarf darüber hinaus auch den direkten Kontakt zum Feld und kann mit Hilfe von (teilnehmenden) Beobachtungen, Gruppendiskussionen o.ä. die alltägliche Praxis zu erfassen versuchen. Der Untersuchungsgegenstand muss somit über das ikonische Originalbild und einer Auffassung dessen als ein statisches Objekt, das eine feste Bedeutung in sich trägt, hinausgehen, und kulturelle Güter anderer Zirkulationsebenen einbeziehen. Denn durch Interpretationen auf unterschiedlichen Zirkulationsebenen kann sich der produzierte Sinn erheblich verändern und demnach andere Bedürfnisse befriedigen, andere Ängste kommunizieren und andere Weltbilder erzeugen.

Rezeptionen von *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945)

Nach der Veröffentlichung in den Tageszeitungen am darauffolgenden Tag der Aufnahme wurde das Bild *Raising the Flag on Iwo Jima* viel diskutiert und in unterschiedlichsten Kontexten verbreitet. So wurden Songs geschrieben (unter anderen „Stars and Stripes on Iwo Jima“ von den Texas Playboys), aber auch eine 3Cent Briefmarke wurde in den Umlauf gebracht, die mit 137 Millionen verkauften Stück das häufigste Briefmarkenmotiv überhaupt darstellt (siehe Abb. 1).

Präsident Roosevelt forcierte außerdem die Idee, das Motiv als Plakat zur Bewerbung der siebten Kriegsanleihen zu verwenden. Aufgrund der Spezifik einer hegemonial begünstigten Sprecherposition dürften die hierbei durchgeführten Veränderungen neue bzw. spezifischere und fokussiertere Sinngenerierungen entlang der hegemonialen Ideologie ermöglichen. Bei dem Plakat handelte es sich um eine kolorierte Version des Bildes im Hochformat, bei dem die Dramatik noch durch dunkle Wolken gesteigert wurde (siehe Abb. 2). Als Bildunterschrift ist dort „now all together“ zu lesen. Schon zuvor konnte das Ideal der Kollektivität und eine gewisse Sakralität der abgebildeten Handlungen als Lesarten im Bild erkennbar werden (vgl. „*Ikonologischer Bildsinn*“ S. 10). Jedoch erzeugen die zusätzlichen Wolken und Farben eine enorme Dramatisierung, und vor allem ein solcher Zuschnitt zum Hochformat eine gesteigerte transzendente Wirkung, als dies für ein Querformat üblich ist. Die Bildunterschrift expliziert schließlich das Ideal der Kollektivität und der Notwendigkeit dieser Anstrengungen. Die gesamte Nation sollte angesprochen werden, um für Spenden zur Finanzierung des Krieges zu werben. Im Mai 1945 wurden 3,5 Millionen Exemplare gedruckt und im gesamten Land aufgehängt - „das wohl meistgedruckte Foto des Zweiten Weltkriegs“ (Dülffer 2011: 119).

Zugleich wurde eine Werbetour für die siebten Kriegsanleihen geplant, zu der die drei noch

Überlebenden der fotografierten Soldaten des Bildes vom Kampfgeschehen abgezogen wurden und in großen Stadien und auf Plätzen unter Jubel des Publikums die Hissung nachstellen sollten. Die Bevölkerung unterstützte daraufhin die siebte Kriegsanleihe rege und kaufte mehr Bonds als ursprünglich kalkuliert. Auch zahlreiche Monumente mit dem Motiv der Flaggenhissung wurden, meist zum Gedenken an die U.S.-Marine Corps, errichtet und so entwickelte sich das Bild der Hissung zum Wahrzeichen der U.S.-Marines (siehe Abb. 3).

Bei der Verwendung der Fotografie *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945) ist häufig, vor allem in der anfänglichen Rezeption, eine Heroisierung der dargestellten U.S.-Soldaten auffällig. Die Heldentaten konnten hierbei zum Beispiel durch Reinszenierungen bei Paraden zu Nationalfeiertagen oder auch im Film *Sands of Iwo Jima* (1949; vgl. IMDb) nacherlebt werden. Das Motiv wurde jedoch auch zum Ausdruck von Kritik solcher Heroisierungen oder aber auch diverser politischer Vorhaben verwendet. Hierdurch ist Rosenthals Aufnahme nicht nur das meist reproduzierte Bild der Geschichte, sondern vielleicht auch das meist parodierte (vgl. USNI 2015). Karikaturen sind hierbei vergleichbar mit Wortspielen und ein wichtiger Teil der Populärkultur, da durch Parodierungen auch kulturell hoch angesehene Güter und Bilder von ihrer hegemonialen Kontrolle befreit werden können, um dadurch nicht nur in der politischen Sphäre, sondern auch im alltäglichen Diskurs Kritik und Unbehagen artikulierbar zu machen (vgl. Edwards/Winkler 1997: 298). Die Praxis der subversiven Karikierung ermöglicht durch Hinzufügungen, Auslassungen, Ersetzungen und/oder Entstellungen visueller Elemente die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf zentrale zu verhandelnde Aspekte der Ideologie zu richten (vgl. Edwards/Winkler 1997: 305). Mit einer dadurch entstehenden Mehrdeutigkeit können Ikonen und ihre Karikaturen gewöhnlich vom Diskurs ausgeschlossene oder marginalisierte soziale Gruppen mit einbeziehen und dabei auf Verhaltensweisen und Einstellungen Einfluss nehmen (vgl. Edwards/Winkler 1997: 299, 300).

Janis Edwards und Carol Winkler zeigen, dass sich die Fotografie durch eine Karikierung von der Repräsentation historischer Ereignisse lösen kann. Dadurch kann diese als visueller Referenzpunkt fungieren und sich für heutige Anliegen, wie auch als Quelle der subversiven Ermächtigung verwendet werden (vgl. Edwards/Winkler 1997: 290). Die einfache, aber dramatische und dynamische, Komposition der Fotografie von Iwo Jima biete sich durch einen hohen Wiedererkennungswert der Karikierung an, „[y]et the image also possesses sufficient complexity to be applicable to a wide variety of military and non-military subjects” (ebd. 295; vgl. ebd.: 290f.). Selbst innerhalb des militärischen Themenspektrums finden sich

„subjects ranging from motives for war to questions of military policy and from actions by individual soldiers to the conduct of the media” (ebd. 304).



Abb. 4: Beispielkarikatur 1: Karikatur zu Homosexualität beim Militär, von Dennis Renault.



Abb. 5: Beispielkarikatur 2: Karikatur während des zweiten Golfkrieges, von Richard Morin, 1990

Für Edwards und Winkler ermöglichen folgende zentrale Aspekte der hier betrachteten Fotografie eine rege Karikierung: „a large amount of empty space in the background, the anonymity of the soldiers' faces, and the reliance on the flag as an icon for patriotism, all contribute to the Iwo Jima image as a form representing collective commitment to shared ideals” (ebd.: 299). Dadurch, dass das Bild so stark auf der U.S.-Flagge basiere, ist es möglich, Normen der Demokratie, Freiheit und Chancengleichheit als auch die Ideale der amerikanischen Kultur als Sinnbild des Schmelztiegels zu repräsentieren (vgl. ebd.: 300, 302). Paradox an diesen Aspekten ist, dass sie gleichzeitig „work to define and exclude groupings of the public” (ebd.: 302). Allen in der Studie betrachteten Karikaturen sei jedoch gemein, dass sie Prozesse der (meist militärischen und politischen) Entscheidungsfindung in unterschiedlichen Graden parodieren und häufig die Motivation politischer Akteure herabsetzen und als eigennützig verschmähen (vgl. ebd.: 298, 302). So wurde zum Beispiel durch die Verwendung von Dollarzeichen, Öltankern o.ä. die Motivation zur Beteiligung der U.S. Regierung am Golfkrieg häufig mit dem Interesse an Ölvorkommen und ökonomischer Gier gleichgesetzt (vgl. ebd.: 302). Das Bild von Iwo Jima dient hierbei somit als Vergleichspunkt für die akzeptable Verwendung von Regierungsmacht (vgl. ebd.: 302) und um die Verleumdung von Handlungen, die dem moralischen Anspruch der Ideologie nicht gerecht werden (vgl. ebd.: 305). Anhand des Prozess der Karikierung kann ein populärer Text

von seiner hegemonialen Kontrolle befreit werden und durch Entfremdung und Rekontextualisierung können die dominanten Erklärungsversuche zum Scheitern gebracht werden. Diese produktive Lesart bereitet Freude, erklärt beständige populäre Reproduktionen des visuellen Texts und beinhaltet Möglichkeiten der Opposition und Subversion während des Konsumprozesses.

Rezeptionen von *The Terror of War* (1972)

The Terror of War ist seit seiner Entstehung beständig popukulturell reproduziert worden. Auch von dieser Fotografie gibt es zahlreiche Karikaturen und Parodien. Im Folgenden steht jedoch ein anderer Aspekt der produktiven Rezeption im Vordergrund: die mehrfache Verkleinerung des Bildausschnitts. Die Relevanz des Bildrahmens und des dadurch gewählten Bildausschnitts wurde im Zuge der ikonographisch-ikonologischen Analyse häufig betont (vgl. „ikonologischer Bildsinn“ S. 10). Eine solche Bildbeschneidung ist häufig vor allem vor der ersten Veröffentlichung aus kompositorischen Gründen zu beobachten, so wie das sowohl bei dem Bild *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945) mit einem Zuschnitt zum Hochformat als auch bei *The Terror of War* (1972) mit der Zentrierung des Mädchens im Bildmittelpunkt geschehen ist. Dieser letztere Zuschnitt hatte jedoch nicht nur kompositorische sondern auch inhaltliche Gründe: das gesamte rechte Bild Drittel wurde unter anderem auch deshalb beschnitten, da es „am Straßenrand weitere Fotografen in militärischer Uniform zeigt, von denen einer gerade den Film seiner Kamera



Abb. 6: Das ursprüngliche Foto Nr. 7a aus dem Kontaktstreifen von Nick Út, 8. Juni 1972

wechselt, aber keiner bereit ist, den verängstigten und weinenden Kindern zu helfen“ (Paul 2005: 235; vgl. Abb. 6). Dieser kritische Hinweis auf das Verhalten der Medienvertreter*innen und den Bildhunger der Medien war keine Konnotation, die sich für eine Veröffentlichung zu diesem Zeitpunkt geeignet hätte.

Wenn jedoch während des Rezeptionsprozesses noch weitere solche Beschneidungen durchgeführt wurden, ist dies analytisch besonders interessant. Die jeweils verwendeten Frames legen hierbei Interpretationsmuster und dadurch bestimmte Bewertungen des Sichtbaren nahe, „indem sie bestimmte Aspekte in den Vordergrund rücken und andere vernachlässigen“ (Scheufele 2001: 144) und so sind nachträgliche Bildbeschneidungen und

Umdeutungsprozesse solcher zeitgenössischer Bilddokumente häufig zu beobachten. Bilder werden mit neuen Narrativen überschrieben und in völlig neue Zusammenhänge gestellt (vgl. Paul 2005: 237). Diesen Framing-Prozess zu rekonstruieren kann somit mehr Aufschluss über mögliche produktive Lesarten des Fotos und der Bedeutungsstrukturen der Populärkultur ergeben.

Die mittlerweile ikonisch gewordene Fotografie *The Terror of War* wurde nach 1972 mehr und mehr ohne erläuternden Text publiziert (Paul 2005: 237; 2009b: 431) und avancierte zu einem beliebten Motiv für Coverseiten zu Büchern über den Vietnamkrieg. Die Fotografie wurde nunmehr nicht nur Dokument eines einzelnen Geschehens, sondern entwickelte sich vielmehr zu einem „Symbol des schmutzigen Vietnamkrieges“ (Paul 2005: 237), einem visuellen Symbol des modernen Krieges, von Gewalt und Terror (vgl. Paul 2009b: 431). Ein Buchcover zeigt exemplarisch, wie durch weiterer Zuschnitt des Bildes neue Narrative möglich wurden: Beim Cover des Buches „Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie, eine Anklage“ (Fabian/Adam 1983; vgl. Abb. 7) wurde das Bild soweit beschnitten, „dass nur mehr Kim Phúc mit ihren beiden Brüdern auf der Flucht vor dem Schatten eines Soldaten im Hintergrund zu sehen war“ (Paul 2005: 238). Dadurch, dass dieser Zuschnitt alle weiteren Personen im Bild ausblendet und lediglich die ausgelieferten Kinder von einem uniformierten Soldaten wegrennen, konnte – unterstützt durch den wertenden Untertitel des Buches – eine Lesart entstehen, die lautet: „Im schmutzigen Vietnamkrieg haben Soldaten selbst vor wehrlosen Kindern nicht Halt gemacht“ (Paul 2005: 238). Durch die Verallgemeinerung des Buchtitels „Bilder des Krieges“ – ohne Bezug auf einen spezifischen militärischen Konflikt zu nehmen – verwandelte sich „das Bild zu einem allgemeinen visuellen Symbol des modernen Krieges“ (Paul 2005: 238).

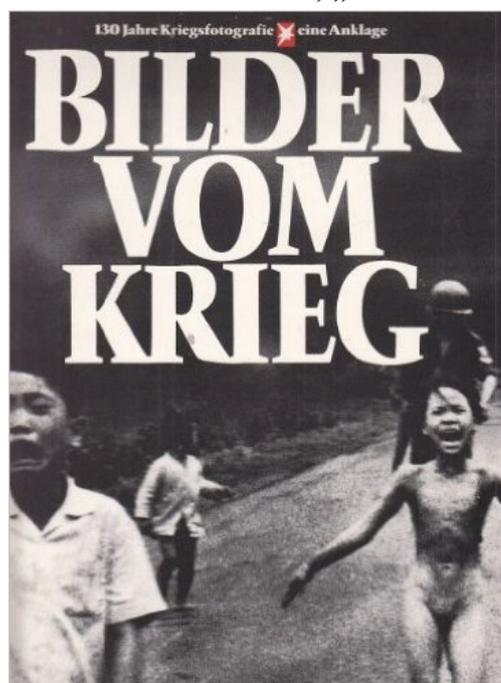


Abb. 7: Titelbild „Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie, eine Anklage“ (Fabian/Adam 1983)

In dieser Herauslösung aus dem Entstehungszusammenhang im Sinne einer Symbolwerdung von Krieg und Gewalt im Allgemeinen, ist wahrscheinlich einerseits die Karriere des Bildes als Sinnbild der Antikriegsbewegung begründet (vgl. Paul 2009b: 431; 2005: 237). Sie wurde zu einer überzeitlichen Ikone für Krieg und Gewalt. Andererseits wurden durch eine Entkontextualisierung historisch inkorrekte Deutungen der Fotografie möglich (Paul 2009b:

431; 2005: 237). So kursierten Geschichten, der Angriff wäre von U.S.-Piloten geflogen worden und die Erinnerung an das *friendly fire* verblasste zunehmend. Außerdem wurde fälschlicherweise häufig davon ausgegangen, das Bild hätte geholfen, den Kriegsbeteiligung der USA in Vietnam zu beenden. Jedoch war zum Zeitpunkt der Aufnahme der Abzug der U.S.-Truppen schon in vollem Gange.

Ikonen enthalten folglich stets mehr, als sie zeigen, da sie verschiedene Bezugskontexte vereinen und konkretes Geschehen mit metaphorischem und metaphysischem Gehalt versehen. Durch diese Kombinationen von Affektivität und Wiedererkennbarkeit wird es einem Bild möglich, sich aus der Bilderflut herauszuheben, sich in das kollektive Gedächtnis einzuprägen und sich für unterschiedlichste Anliegen nutzbar zu machen (vgl. Paul 2009a: 22, 33). Die visuellen Medien des 20. Jahrhunderts haben deshalb wie kein anderes Medium „Weltbilder vermittelt, Sichtweisen geprägt, und schließlich auch noch die Erinnerung bestimmt. In diesem Sinne haben sie gleich mehrfach *Geschichte gemacht*“ (ebd.: 14, Herv. i. O.). Verändert sich der „Bildkanon unseres kulturellen Gedächtnisses“ (ebd.: 32) oder lediglich die Perspektive auf diesen Bildkanon, so verändert sich auch unser Selbstbild und das Bild, das wir uns von unserer Vergangenheit machen. Bilder sind niemals nur Repräsentationen von Ereignissen, durch die sich diese besser verstehen und nachvollziehen lassen. Sie sind immer auch Quellen für Einstellungen, Ängste, Hoffnungen, die bei einer Betrachtung des Deutungswandels und der Aneignungsprozesse Einblicke in vergangene Wirklichkeitskonstruktionen ermöglichen (vgl. ebd.: 28). In den Cultural Studies stehen deshalb auch vor allem Rezeptionen und Aneignungsprozesse im Fokus, während Entstehungszusammenhänge eher in den Hintergrund treten. Wenn auch die Bedeutungsproduktionen von herrschenden Ideologien vorstrukturiert sind, so ist die jeweilige rezipierte Bedeutung ein Resultat verschiedener Aushandlungsprozessen und intertextueller Bezüge zu anderen Gütern der Populärkultur und damit nicht kontrollier- und determinierbar. Das produktive Lesen bietet Möglichkeiten implizite und subversive Bedeutungen zu produzieren und hierdurch die dominanten Erklärungsversuche zum Scheitern zu bringen. Dies erfordert eine Perspektive, die sich von der Vorstellung eines Bildes als statisches Objekt verabschiedet und den Blick frei macht, für hegemoniale als auch subversive Sinnproduktionen und Aushandlungsprozesse.

Literatur

- Dülffer, Jost** (2006): Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 3. S. 247-272.
- Dülffer, Jost** (2011): Iwo Jima. Die patriotische Siegesikone der USA. In: Paul, Gerhard (Hg.): Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 116-123.)
- Edwards, Janis L./Winkler, Carol K.** (1997): Representative form and the visual ideograph: The Iwo Jima image in editorial cartoons. In: Quarterly Journal of Speech 83. S. 289-310.
- Fabian, Rainer/Adam, Hans Christian** (1983): Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsphotografie – eine Anklage. Hamburg: Gruner und Jahr.
- Fahlenbrach, Kathrin/ Viehoff, Reinhold** (2005): Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung. In: Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg. Köln: Herbert von Halem. S. 354-385.
- Fiske, John** (1989a): Popular Texts. In: ders.: Understanding Popular Cultur. London/New York: Routledge. S. 103-127.
- Fiske, John** (1989b): Politics. In: ders.: Understanding Popular Cultur. London/New York: Routledge. S. 159-194.
- Fiske, John** (2001): Die populäre Ökonomie. In: Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hg.): Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader. Bielefeld: transcript. S. 111-136.
- Hall, Stuart** (1979): Culture, the Media and the Ideological Effect. In: Curran, James/Gurevitch, Michael/Woollacott, Janet (Hg.): Mass Communication and Society. London: Arnold. S. 315-348.
- Marchart, Oliver** (2008): Cultural Studies. Konstanz: UVK.
- Paul, Gerhard** (2005): Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg. In: Zeithistorische Forschungen 2. S. 224-245.
- Paul, Gerhard** (2009a): Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 14- 39.
- Paul, Gerhard** (2009b): Das Mädchen Kim Phúc. Eine Ikone des Vietnamkriegs. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 426-433.
- Scheufele, Bertram** (2001): Visuelles Medien-Framing und Framing-Effekte. Zur Analyse visueller Kommunikation aus der Framing-Perspektive. In: Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hg.): Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven. Köln: Halem. S. 144-158.
- Sontag, Susan** (2003): Das Leiden anderer betrachten. München/Wien: Carl Hanser.

Quellen

USNI: US Naval Institute Staff (2015): Iwo Jima at 70: The Most Reproduced and Parodied Photo in History? In: USNI News. 23.02.2015. Zugriff am 21.12.15:

<http://www.usni.org/iwo-jima-parody-photos>

IMDb: „*Sands of Iwo Jima*“ (Allan Dwan 1949; dt. „Du warst unser Kamerad“), Zugriff am 21.12.15:

<http://www.imdb.com/title/tt0041841/>

Abbildungen

Abb. 1: U.S.-Briefmarke 3ct, Juli 1945, 137 Millionen gedruckte Exemplare, Zugriff am 21.12.15:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:3c-Iwo_Jima.jpg

Abb. 2: Werbeplakat für die 7. Kriegsanleihe „Now all Together“, Mai 1945, 3,5 Millionen gedruckte Plakate, Zugriff am 21.12.15:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:7WarLoan.jpg>

Abb. 3: Marine Corps War Memorial, November 1954, Zugriff am 21.12.15:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:USMC_War_Memorial_Night.jpg

Abb. 4: Beispielkarikatur 1: Karikatur zu Homosexualität beim Militär, von Dennis Renault. In: Edwards, Janis L./Winkler, Carol K. (1997): Representative form and the visual ideograph: The Iwo Jima image in editorial cartoons. In: Quarterly Journal of Speech 83. S. 293.

Abb. 5: Beispielkarikatur 2: Karikatur während des zweiten Golfkrieges, von Richard Morin, 1990. In: Edwards, Janis L./Winkler, Carol K. (1997): Representative form and the visual ideograph: The Iwo Jima image in editorial cartoons. In: Quarterly Journal of Speech 83. S. 301.

Abb. 6: Das ursprüngliche Foto Nr. 7a aus dem Kontaktstreifen von Nick Út, 8. Juni 1972. In: Paul, Gerhard (2005): Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg. In: Zeithistorische Forschungen 2. S. 236.

Abb. 7: Titelbild „Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie, eine Anklage“ (Fabian/Adam 1983), In: Fabian, Rainer/Adam, Hans Christian (1983): Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage. Hamburg: Gruner und Jahr.

Entleerte Bilder

Visuelle Artikulationen und leere Signifikanten

Während der Ausgangspunkt der visuellen Soziologie vornehmlich in einer Nutzbarmachung von kunsthistorischen Analysewerkzeugen für visuelle Objekte unseres Alltags bestand, ist die Integration solcher Untersuchungen bei klassischen soziologischen Fragestellungen noch spärlich. Ebenso ist die Reichweite der Erkenntnisse meist stark auf den Gegenstand und das direkte Umfeld des Bildes begrenzt geblieben. Der soziologische Nutzen von Bildanalysen wurde hierdurch auf Randgebiete der Soziologie beschränkt. Eine soziologische Betrachtung von Bildern kann auf zweierlei Ebenen Erkenntniszugewinne bereithalten, wenn diese mit den theoretischen und methodologischen Konzeptionen der Diskursanalyse betrachtet werden. Sowohl die Diskursanalyse kann durch eine Erweiterung des Untersuchungsgegenstands auf Visualitäten profitieren, als auch andersherum, die (ikonographisch-ikonologische) Analyse von Bildern kann durch diskursanalytische Überlegungen und Forschungspraktiken die Reichweite seiner Aussagen erheblich vergrößern.

Das in der qualitativen Sozialforschung mittlerweile sehr bewährte Spektrum an Diskursforschungen wurde entsprechend vielzähliger Erkenntnisinteressen ausgearbeitet und weiterentwickelt. Vereinzelt gab es auch die Bemühungen, die hierbei häufig einhergehende Textzentrierung zu überwinden und stattdessen auch Materialitäten und diskursive Praktiken in den Untersuchungsgegenstand mit einzubeziehen (vgl. Laclau/Mouffe 2006; Reckwitz 2008). Arbeiten zu visuellen Diskursanalysen sind, wahrscheinlich aufgrund des erst kürzlichen *iconic* bzw. *visual turn*, jedoch erst in ihren Anfängen, oder lediglich als Programme formuliert (vgl. Traue 2013). Eigentlich ist dies verwunderlich, da „jede Art von Zeichen oder Bedeutungssystemen Bilder impliziert. Das zu jedem Signifikant (einem Wort beispielsweise) gehörende Signifikat ist nicht ein Ding, sondern ein inneres oder 'psychisches' Bild“ (Bohnsack 2003: 243; vgl. Barthes 1983: 53). Eine visuelle Diskursanalyse ist somit nicht nur ein Versuch einer Übertragung sprachlicher Charakteristiken auf visuelle Entitäten, sondern liegt im Ursprung der Signifikationsprozesse begründet.

So betont auch Boris Traue die notwendige Weiterentwicklung der visuellen Diskursanalyse: Visualitäten erweisen sich „als Bestandteile aller Wissensordnungen, die zur Formierung von sozialem Sinn sowie von Welt- und Selbstverhältnissen beitragen“ (Traue 2013: 117f.) jedoch werden die bisher vornehmlich aus der Kunsthistorik adaptierten Methoden (z.B. das

Dreischrittmodell von Panofsky (1994), vgl. „*Ikologischer Bildsinn*“ S. 10) der Spezifik von visuell geprägten Diskursen nur bedingt gerecht. Betrachtet man ein einzelnes visuelles Diskursereignis, ein singuläres Bild, muss die Analyse der Spezifik der simultanen Sichtbarkeiten Rechnung tragen, eingebettet in einen visuell geprägten Diskurs verhält es sich mit der Gegenüberstellung der Simultanität und Sequentialität jedoch anders: „Wenn [...] Texte auf Bilder folgen und Bilder auf Texte, sowie Bilder Texte kontextualisieren und umgekehrt, stößt das Argument, das Bild zeichne sich – im Gegensatz zum Text und zur Redeorganisation – durch Simultaneität aus, schnell an Grenzen“ (Traue 2013: 120f.). Die Forderung von Traue ist es somit, eine Methode zu entwickeln, der es möglich ist, das Verhältnis von Regimen des Sichtbaren zu Regimen von Sagbarkeiten betrachten zu können.

Im Folgenden soll explorativ der Versuch unternommen, die auf leeren Signifikanten beruhende Diskursanalyse von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe mit Überlegungen bezüglich der Betrachtung von Ikonen, Bildern und Fotografien zu erweitern. Aufgrund der bereits stark ausgearbeiteten textuellen Diskurstheorie wird hierbei vor allem auf visuelle Aspekte Bezug genommen, jedoch betont, dass eine umfassende visuelle Diskursanalyse sich nicht auf Bilder beschränken darf, sondern zumindest die um sie versammelten Texte mit einbeziehen muss. Beispielhaft wird/werden hierfür die wohl berühmteste(n) Kriegsfotografie(n) des letzten Jahrhunderts herangezogen: *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945) und *The Terror of War* (1972). Eine ausgearbeitete Methodologie und Bildanalyse wird an dieser Stelle nicht verfolgt. Ziel ist es vielmehr Potentiale für ein differenzierteres Verständnis hegemonialer Wirkungsweisen anzudeuten und die Betrachtung von Bildern durch diskurstheoretische Überlegungen zu ergänzen.

Sich dem Sozialen bzw. der Gesellschaft zu nähern, ist laut Laclau/Mouffe vor allem dadurch möglich, diese als eine „Agglomeration von Diskursen“ (Reckwitz 2006: 341) zu betrachten. Diskurse sind hierbei spezifische Systeme von Differenzen und Unterscheidungen, die den Dingen in unserer sozialen Wirklichkeit Bedeutung verleihen und sie in eine relationale Ordnung bringen, eine „Ordnung der Dinge“ erzeugt. Hierbei wird ausdrücklich nicht zwischen Aussagen und Äußerungen und ebenso nicht zwischen diskursiver und nicht-diskursiver Praxis unterschieden (vgl. Laclau/Mouffe 2006: 157). Stattdessen führen sie den Begriff der Artikulation ein, wodurch die relationale Logik von verbalen Äußerungen auf die gesamte soziale Wirklichkeit erweitert wird. Die Praxis der Artikulation ist somit eine kontingente Praxis des In-Beziehung-Setzens von sprachlichen und nicht-sprachlichen Elementen. Da jedes erfahrbare Objekt sich als Objekt eines Diskurses konstituieren muss,

weil „kein Objekt außerhalb jeglicher diskursiver Bedingungen des Auftauchens gegeben ist“ (ebd.) kann eine artikulatorische Praxis auch „nicht bloß aus rein sprachlichen Phänomenen bestehen [.]; sie muß vielmehr die gesamte materielle Dichte der mannigfaltigen Institutionen, Rituale, Praxen durchdringen“ (ebd.: 160). Eine Textfokussierung verkürzt somit den Betrachtungsgegenstand der Artikulation.

Die Essenz der diskursiven Praxis besteht in der differentiellen Natur des Bezeichnungssystems: nur durch Differenzen erlangen Elemente Identität. Die in artikulatorischen Praktiken generierten Fixierungen von Differenzen sind jedoch niemals vollkommen abgeschlossen. Diskurse sind keine fixen Unterscheidungssysteme, in denen Zeichen stets mit einer eindeutigen Bedeutung gekoppelt werden. Differenzen müssen beständig durch artikulatorische Praktiken hergestellt werden. Eine Verfestigung des Sinns, Reckwitz spricht hierbei von einer „Bedeutungsroutinisierung“, ist ebenso zu beobachten, wie das „Aufbrechen dieser Sinnordnungen“ aufgrund von Bedeutungsüberschüssen (vgl. Reckwitz 2006: 342). Die dadurch möglichen Polysemien und Instabilitäten stellen eine Gefahr für die soziale Ordnung dar, sodass versucht wird durch artikulatorische Praktiken gewisse Diskurse „als universal und alternativlos zu präsentieren und zu instituieren“ (ebd.: 343). Diese als legitim erkennbare Sphäre der Gesellschaft kann sich nur konstituieren, indem eine Grenze zu einem bedrohlichen und kaum begreifbaren Außen markiert wird, „der Verwerfung des radikal Anderen“ (ebd.: 344), welche die Negation der rechtmäßigen Ordnung ist (vgl. ebd.: 345; Laclau 1996: 68). Diese radikal verworfene Exteriorität kann jedoch niemals innerhalb eines legitimen Differenzsystems artikuliert werden, da sie durch das In-Beziehung-Setzen zu einer Interiorität werden würde. Wie ist es jedoch möglich, ein solches Außen zu bezeichnen und auszugrenzen, ohne dass es durch eine solche Bezeichnung im Differenzsystem der Interioritäten verweilt?

Laclau reagiert auf dieses Problem folgendermaßen: „Wenn [...] alle Darstellungsmittel von Natur aus differenziell sind, dann ist eine solche Signifikation nur möglich, wenn die differenzielle Natur der Bezeichnungseinheiten subvertiert wird“ (Laclau 1996: 69). Um eine Abgrenzung von einer reinen Negativität zu ermöglichen und nicht eine Differenz zu produzieren und damit letztlich im Bezeichnungssystem zu verbleiben, bedarf es eines unmöglichen Objekts, eines Signifikanten, der dem System ermöglicht „sich selbst als Totalität [zu] bezeichnen“ (ebd.). Um zur gleichen Seite der Ausschließung, der legitimen Sphäre der Gesellschaft, zu gehören müssen alle Interioritäten in gewisser Weise äquivalent sein (vgl. ebd.: 67). Um eine solche Äquivalenz zwischen allem Inneren des Diskurses

aufbauen zu können, braucht es einen Signifikanten, der sich seiner Verknüpfung mit einzelnen Signifikanten entleert, dessen einzige Aufgabe in „der reinen Auslöschung aller Differenzen“ (ebd.: 68) besteht und diese Äquivalenz darstellt. Ist jedoch jegliche Differenz aufgelöst, wird der Signifikant selbst in seiner Bedeutung entleert und dient nur noch dazu „das System als reines Sein“ (ebd.: 69) zu repräsentieren.

Dieses „Sein“ das durch einen leeren Signifikanten repräsentiert wird, ist jedoch nicht real, sondern konstitutiv unerreichbar: Der leere Signifikant wird zu einem Signifikanten des Mangels, „der sich auf die gemeinschaftliche Ordnung als Abwesenheit, als unerfüllte Realität bezieht“ (Laclau 1996: 75) und paradoxerweise hierdurch als Knotenpunkt im Zentrum des Diskurses seine Stabilisierung ermöglicht. Im Falle einer konstitutiv unerreichbaren Ordnung, „ist 'Ordnung' als das anwesend, was abwesend ist. Als Signifikant dieser Abwesenheit wird sie zum leeren Signifikanten“ (ebd.: 76). Einheit und Stabilität wird deshalb nicht durch etwas von allen geteiltes Positives gestiftet, sondern durch die Abgrenzung von etwas Negativem, einem gemeinsamen Feind, der die Ordnung bedroht (vgl. ebd.: 71). Das verworfene, bedrohliche Außen führt zu einem sozialen Antagonismus der zur Bildung von Hegemonien führt. Verschiedene politische Kräfte wetteifern darum, „ihre partikularen Ziele als solche zu präsentieren, die das Füllen des Mangels realisieren können“ (ebd.: 76), und diese als alternativlos und allgemeingültig zu demonstrieren und zu begründen (vgl. Reckwitz 2006: 344f.). „Hegemonisieren bedeutet genau diese Füllfunktion zu übernehmen“ (Laclau 1996: 76). Was jedoch die Identität des Diskurses letzten Endes darstellt, ist umkämpft, es lassen sich unterschiedliche Projekte ausmachen, welche die Bedeutung des Diskurses zu verändern und zu definieren versuchen, wodurch solche hegemonialen Projekte stets unbeständig und durchdrungen von konstitutiven Ambivalenzen sind.

Während die theoretischen Überlegungen zu Diskursen und deren Analysen von Laclau und Mouffe als vielversprechend gelten, ist jedoch in den Arbeiten selbst selten eine anwendungsorientierte Perspektive zu finden. Einen durchaus interessanten Versuch einer methodologischen Adaption hat Martin Nonhoff (2008) mit seiner Studie über den leeren Signifikanten der Sozialen Marktwirtschaft vorgelegt. Trotz eines Verweises auf die Perspektive von Laclau/Mouffe auf außersprachliche Aspekte der Artikulation und deren grundsätzlichen Einbezug in Hegemonieanalysen, greift Nonhoff jedoch lediglich auf einen textuellen Datenkorpus zurück (vgl. Nonhoff 2008: 303f.). Nicht-sprachliche Objekte stellen

methodologisch deshalb weiterhin eine Leerstelle dar, die bisher nur sehr selten in Analyseverfahren einbezogen wurden. Dies muss jedoch nicht so bleiben, denn eine Adaption der Theorie leerer Signifikanten auf visuelle Entitäten scheint möglich und gewinnbringend. Durch die Öffnung der artikulatorischen Praxis für jegliche im Diskurs denkbaren Entitäten, wird es zumindest in der Theorie möglich, hegemoniale Projekte auch hinsichtlich visueller Signifikationen (und umgekehrt) zu betrachten. Ebenso wie Regelmäßigkeiten und Bedeutungsroutinisierungen in verbalen Artikulationen auftreten, können solche auch in häufig verbreiteten visuellen Artikulationen entstehen und hierdurch hegemoniale Effekte ermöglichen. Eine solche Routinisierung lässt sich nicht nur bei Nachrichtensendung beobachten, die immer gleichen Typen von Bildern nutzen, um Stories und Nachrichten zu untermauern und inhaltlich zu rahmen. Kriegsbilder haben gewisse Attribute, die sie auf einen Blick von Militärparaden, Demonstrationen oder Naturkatastrophen visuell unterscheidbar werden lassen. Auch hierbei dürfte es sich zu gewissen Graden um Signifikationen einer legitimen, jedoch abwesenden sozialen Ordnung handeln, die sich in ihrer Wirkungsweise entsprechend hegemonialer Projekte untersuchen lassen. Einerseits ist hierbei denkbar, dass bei Visualitäten verschiedene Äquivalenzen und Differenzen artikuliert und dargestellt werden und diese hierdurch zur Konstruktion einer Alternativlosigkeit und Allgemeingültigkeit diskursiver Praktiken entscheidend beitragen. Andererseits möchte ich darüber hinaus die Hypothese formulieren, dass besonders wirkungsvolle Bilder selbst zu leeren Signifikanten avancieren können, die durch eine besonders große Reichweite und durch langanhaltende Zirkulation in Diskursen aus der enormen Menge artikulatorischer Praktiken, aus der Bilderflut, herausragen können und sich als Ikonen etablieren können. Werden besonders wirkungsvolle Bilder zu Knotenpunkten hegemonialer Diskurse, zeigen diese selbst eigentlich nichts anderes als das System in seiner Totalität, das sich von dem Ausgeschlossenen jenseits der Grenze distanziert. Demzufolge wären beständig reproduzierte Bilder, Ikonen nicht anders zu betrachten als sprachlich artikuliert leere Signifikanten, welche die soziale Ordnung festigen und Einheit stiften.

In einer Hegemonieanalyse sind nicht primär die jeweils spezifischen diskursiven Inhalte von Interesse, sondern vielmehr die Funktionsweise hegemonialer Prozesse (vgl. Nonhoff 2008: 301). Über die Rekonstruktion von Diskurskoalitionen, die der Stützung von hegemonialen Formierungen dienen, und die Rekonstruktionen von artikulatorischen Verknüpfungen und Arrangements seien solche hegemonialen Prozesse erforschbar (vgl. ebd.). Im Augenmerk

stehen alle Forderungen, „die in Bezug auf das Allgemeine erhoben werden, bzw. darauf abzielen, den Mangel am Allgemeinen zu lindern oder ganz zu beseitigen“ (ebd.: 309), wobei es jeweils nur einen Repräsentanten zu geben scheint, der „das Versprechen in sich trägt, den Mangel in seiner Gänze zu überwinden“ (ebd.: 321) und hierdurch einen hegemonialen Anspruch erhebt. Dieser hegemoniale Anspruch sei nur möglich, wenn es der Forderung gelinge, gewisse Beziehungen zu anderen Forderungen aufzubauen, die Nonhoff mit neun Strategemen zu erforschen versucht. Besonders relevant für den Erfolg oder Misserfolg seien jedoch drei Kernstrategeme und ein ergänzendes Strategem, die im Folgenden kurz skizziert und auf die Untersuchung von visuellen Artikulationen übertragen werden sollen (vgl. ebd.: 313-315): Das erste Kernstrategem [1] zielt auf die „Äquivalenzierung differenter, am Allgemeinen orientierter Forderungen“, wodurch sie Teil einer Äquivalenzkette von Forderungen wird, „die miteinander Hand in Hand gehen“ (vgl. ebd.: 313). Eine solche Äquivalenzkette entsteht nur durch die Formierung eines gemeinsamen Gegenpols, der eine „antagonistische Zweiteilung des diskursiven Raums“ [2] zur Folge hat (vgl. ebd.: 314) und alle Forderungen der Äquivalenzkette beinhaltet, nach der Überwindung des Mangels und der negativen Kräfte streben. Der Forderung, der es nun gelingt, in Kontrarität zu jeglichem Element des Mangels zu gehen, gelingt es, die Repräsentation der gesamten Äquivalenzkette [3] zu übernehmen und zu einem leeren Signifikanten zu avancieren (vgl. ebd.). Das ergänzende Strategem [5]⁷ wirkt „darauf hin, die Reichweite einer hegemonialen Formierung zu erhöhen“ und zielt deshalb darauf ab, „hegemoniale Projekte so zu gestalten, dass sie möglichst umfassende Diskurskoalitionen ausbilden können“ (ebd.: 315). Dies gelingt durch eine „Öffnung des Interpretationsspielraums für das symbolische Äquivalent des Allgemeinen“ wodurch es zum Knotenpunkt einer entstehenden Hegemonie werden kann (vgl. ebd.). Diese in den Strategemen zum Ausdruck kommenden Typologien diskursiver Beziehungsarten gilt es, nach Nonhoff, systematisch anhand von „Äquivalenz- und Kontraritätsartikulationen“ (ebd.: 320) zu notieren und zu erforschen, um die leeren Signifikanten als Knotenpunkte hegemonialer Projekte ausmachen zu können.

Es ist anzunehmen, dass diese vier von Nonhoff ausgeführten Strategeme ebenso erfüllt sein müssen, damit ein Bild zu einem leeren Signifikanten werden kann, es zu einer Ikone wird. Diese Strategeme werden nun mit Hinblick auf visuelle Komponenten elaboriert: Damit ein Bild überhaupt innerhalb eines Diskurses auftreten kann, müssen sinnvolle Verknüpfungen

⁷ In Nonhoffs Aufzählung hat dieses ergänzende Strategem die Nummer fünf. Diese Nummerierung wurde hier beibehalten, um Verwirrungen zu vermeiden, auch wenn an dieser Stelle nicht auf das vierte Strategem eingegangen wird.

und Äquivalenzierungen [1] zu anderen diskursiven Elementen stattfinden, die an allgemeinen Forderungen bezüglich einer ersehnten, jedoch abwesenden sozialen Ordnung orientiert sind. Das heißt, ein Bild taucht in einem Diskurs nur auf, wenn es z.B. als Äquivalent für Gleichheit, Freiheit, Demokratie o.ä. rezipiert werden kann. Die Verwendung von Symbolen dieser Forderungen können eine solche Rezeption befördern. So sind die in *Raising the Flag on Iwo Jima* verwendeten Darstellungen der U.S.-Flagge und von militärischen Uniformen eng verknüpft mit diskursiven Elementen des Patriotismus, der Demokratie und der Gleichheit des Volkes, der Markierung des Sieges und der Überlegenheit und der Befreiung von etwas Unterdrückendem, Bedrohlichem, das durch eine Gruppenleistung, eines Zusammenhalts gegenüber eines gemeinsamen Feindes zu realisieren ist.

Hiermit ist auch schon das zweite Strategem eng verknüpft, nämlich die antagonistische Abgrenzung von einem gemeinsamen Gegenpol [2], von dem es sich zu befreien gilt. Durch die Hissung der Flagge als Siegesgeste ist der Feind für die gute und ersehnte Ordnung zumindest in seiner Abwesenheit visuell realisiert, den Siegesgesten brauchen einen Feind, der als besiegt behandelt wird. Dieser Feind kann im Falle von *Raising the Flag on Iwo Jima* zum Beispiel als die Gefahr für die Demokratie, den freien, amerikanischen Lebensstil, die Bedrohung für den Frieden im Heimatland, aber auch für das kapitalistische und zu Wohlstand führende Wirtschaftssystem interpretiert werden. Hierdurch entsteht eine visuelle „Zweiteilung der diskursiven Raums“ (Nonhoff 2008: 314), bei der durch die Darstellung der guten Ordnung durch die U.S.-Flagge und der damit verbundenen Werte, die uniformierte Gruppe das Ideal der Gleichheit und der Gruppenanstrengung sich von der negativen und implizit bleibenden Gegenseite abgegrenzt werden kann. Diese Gegenseite ist durch keinen Signifikanten im Bild enthalten, ebenso wie Exterioritäten mit keinem Signifikanten im Diskurs enthalten sein können, ohne dass sie nicht zu Interioritäten werden würden.

Gelingt es einem solchen Bild die gesamte Äquivalenzkette zu repräsentieren, wird dieses besonders anschlussfähig und tritt häufig in den Diskursen auf. *Raising the Flag on Iwo Jima* ist eindeutig eines der am häufigsten rezipierten, westlichen Bilder des zweiten Weltkriegs, ob es ihm jedoch gelingt, die gesamte Äquivalenzkette des Diskurses zu repräsentieren, darauf kann von der jetzigen Untersuchungslage nicht geschlossen werden. Die Ikonisierung, die das Bild erfahren hat, lässt sich jedoch als starker Indikator dafür deuten und so kann davon ausgegangen werden, dass dieses Bild zumindest einen Großteil der hegemonialen Diskurselemente unter sich vereinen kann und dadurch zu einem Selbstbild, Weltbild, Vorbild

oder Abbild einer ganzen Nation, Epoche oder Gemeinschaft avancieren kann und vielleicht wie kein anderes die soziale Ordnung zu stabilisieren vermag. Bietet sich dieser Repräsentant wiederum einer Öffnung des Interpretationsspielraums [3], eine Übertragbarkeit auf ganz unterschiedliche Themen und Anliegen an, kann das Bild zu einem Knotenpunkt einer Hegemonie, zu einem leeren Signifikanten werden. Er bezeichnet hierdurch nichts anderes mehr, als das System in seiner Totalität als reines Seins: die demokratische und freie amerikanische, wenn nicht gar westliche Gesellschaft an sich. Hierzu wäre jedoch eine Analyse der Diskurskoalitionen, die das Bild eingeht, notwendig um festzustellen, ob eine solche „Ausdehnung des hegemonialen Projekts und Anstieg der Interpretationsvielfalt der zentralen Forderung“ (Nonhoff 2008: 322f.) vorliegt.

Bei *The Terror of War* (1972) ist das hegemoniale Projekt nicht ganz so offensichtlich zu erkennen, wie dies bei *Raising the Flag on Iwo Jima* möglich schien. Ohne eine ausführliche (visuelle) Diskursanalyse zu dem Bild durchgeführt zu haben, sind doch einige Aspekte auffallend, die eventuell eine neue Perspektive auf Mechanismen und Wirkungsweisen von hegemonialen Projekten eröffnen und im Folgenden explorativ skizziert werden. Auf den ersten Blick scheint das Bild einen Kontrapunkt zur ersehnten, jedoch leider noch abwesenden Ordnung darzustellen. Es stellt Leid und Elend in all seiner Grausamkeit dar, und auch die akute Bedrohung durch militärische Einsätze oder das, was hinter den Rauchschwaden am Horizont stecken mag, sind im Bild nicht nur sichtbar, sondern allgegenwärtig. Hierbei handelt es sich sicher nicht um die stabile und gute Ordnung, die von unterschiedlichen hegemonialen Projekten zu erfüllen versprochen wird. Es scheint kein positiv bewertetes Ideal verbildlicht zu sein, das dazu dienen könnte, Einheit und Stabilität zu stiften. Ganz im Gegenteil könnte man meinen, dass hierbei gerade das bedrohliche Außen, die Gefahr für die gute Ordnung symbolisiert und als solche artikuliert worden wäre. Stimmt es also nicht, dass das, was die Ordnung bedroht, aus dem Diskurs und dadurch aus dem Differenzsystem ausgeschlossen werden muss, somit im Diskurs nicht zu artikulieren ist und durch diese Nicht-Artikulation tendenziell unschädlich gemacht werden kann? Oder stellt das Bild ein rares Moment eines Diskurswandels dar, durch dessen Artikulation der Anspruch des amerikanischen Militärs für (Welt-)Frieden und Freiheit zu sorgen, als unhaltbar entlarvt werden konnte und dadurch zum Einsturz gerät? Ohne Frage hat das Bild *The Terror of War* die Perspektive auf den modernen Krieg nachhaltig verändert und militärisches Vorgehen wurde leichter zu kritisieren. Vielleicht sind jedoch Freiheit und Frieden gar nicht die

hegemonialen Signifikanten, welche die Wirkungsweise dieses Bildes dominieren, sondern dienen hierbei der Repräsentation einer kritischen Öffentlichkeit.

Leid und Elend, Krieg und Bedrohung, sind jedoch nicht die einzigen Signifikationen, die im Bild sichtbar werden. Vielmehr ist auch eines der ältesten Narrative der christlichen Gesellschaft erkennbar, die Leidensgeschichte des Erlösers der Menschheit, die Passion Christi. Die Körperhaltung Kim Phúcs, des kleinen Mädchens im Bildmittelpunkt und der Moment ihrer Überwältigung, der mit dem Gesichtsausdruck das Leid und Elend der Welt verdichtet, erinnert sehr stark an Darstellungsweisen des leidenden, gekreuzigten Jesus, der mit seinem Leidensweg die Sünde der Welt auf sich genommen hat und der Menschheit hierdurch die Chance auf ein Leben im Paradies ermöglicht. Dieses Leben im Paradies kann als die ersehnte soziale Ordnung gewertet werden, die hierbei womöglich verheißen wird. Dieses unschuldige, am Krieg unbeteiligte Mädchen, nimmt das Grauen des modernen Krieges und das damit verbundene Leid auf sich, um die Menschheit davon zu erlösen und zu einer friedlichen Gesellschaft zu führen, einer Gesellschaft, in der zumindest ein solch grausamer Krieg nicht mehr stattfinden wird. Als Kim Phúc einige Jahre später dem laut Selbstaussage vermeintlich verantwortlichen Vietnam-Veteran John Plummer in einem emotionalen Treffen verzeiht, wird auch das christliche Vergebungsnarrativ explizit mit dem Bild verknüpft (vgl. Paul 2009: 431f.; 2005: 240). Kim Phúc folgt dem Beispiel des Heilands, der selbst in Momenten seiner größten Not und seines Ausgeliefertseins seinen Peinigern vergibt und durch sein selbstloses Auftreten zum Märtyrer wird. Sie begegnet ihrem vermeintlichen Peiniger versöhnlich. Vergebung und Erlösung, die Verheißung einer besseren Welt im Jenseits, sind somit eventuell Signifikanten, die in diesem Bild aktualisiert werden und eine ersehnte, jedoch abwesende Ordnung symbolisieren.

Durch die Analyse der leeren Signifikanten, die in visuellen Artikulationen auftreten, lassen sich Diskurskoalitionen zwischen verschiedenen hegemonialen Projekte nachzeichnen und die Prozesse der Stabilisierung der ‚guten‘ Ordnung rekonstruieren. Besonders wirkungsvolle Bilder können hierbei zu Knotenpunkten in Diskursen werden und mithilfe einer Entleerung des Bezeichneten, das System in seiner Totalität repräsentieren und dadurch die soziale Ordnung festigen. Dadurch, dass Ikonen bzw. visuelle leere Signifikanten stets mehr enthalten, als sie zeigen, sie verschiedene Diskurskoalitionen eingehen und hierdurch in unterschiedlichen hegemonialen Diskursen auftreten können, versehen sie das ursprünglich

abgebildete Geschehen mit metaphorischem Gehalt. Währenddessen gruppiert sich um einen solchen visuellen leeren Signifikanten ein Konglomerat aus unklaren, unspektakulären und austauschbaren Bildern, die Georg Seeßlen als „dissoziierende Bilder“ bezeichnet (vgl. Seeßlen 2014). Schon in anderen Abschnitten dieser Arbeit wurden breit rezipierte Bilder danach betrachtet, welche ikonographisch-ikonologischen Eigenschaften es einem Bild potentiell ermöglichen, eine solch große diskursive Anschlussfähigkeit und Repräsentationsfunktion zu entwickeln (vgl. „*Ikonologischer Bildsinn*“ S. 10). Die Hegemonieanalyse nach Vorbild von Laclau/Mouffe und Nonhoff stellt eine zusätzliche Perspektive auf Bilder da, die eine Erklärung dafür ermöglichen, warum es einzelnen, spezifischen Bildern möglich ist, sich aus der Bilderflut solcher ‚dissoziierender‘ Bilder herauszuheben und sich durch die Nutzbarmachung für unterschiedliche Anliegen in das Zentrum eines hegemonialen Diskurses zu begeben. Demzufolge wären beständig reproduzierte Bilder, bzw. Ikonen nicht anders zu betrachten als sprachlich artikulierte leere Signifikanten, welche die soziale Ordnung festigen und Einheit stiften. Eine Betrachtung von visuellen Artikulationen mithilfe des Konzepts der leeren Signifikanten von Laclau/Mouffe ermöglicht eine ausführlichere Betrachtung hegemonialer Projekte und eine differenzierteres Verständnis hegemonialer Wirkungsweisen.

Literatur

- Barthes, Roland** (1983): *Elemente der Semiologie*. Frankfurt/M.: suhrkamp.
- Bohnsack, Ralf** (2003): *Qualitative Methoden der Bildinterpretation*. In: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaften* 2/2003. S. 239-256.
- Laclau, Ernesto** (1996): *Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun?* In: ders.: *Emanzipation und Differenz*. London: Verso. S. 65-78.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal** (2006): *Jenseits der Positivität des Sozialen: Antagonismus und Hegemonie*. In: dies.: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen. S. 139-205.
- Nonhoff, Martin** (2008): *Hegemonieanalyse: Theorie, Methode und Forschungspraxis*. In: Keller, Reiner (et.al.) (Hg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Band 2: *Forschungspraxis*. 3. Auflage. Wiesbaden:VS. S. 299-331.
- Panofsky, Erwin** (1994): *Ikonographie und Ikonologie (1939/1955)*. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie*. Band 1: *Theorien – Entwicklung – Probleme*. Köln: DuMont. S. 207–225.
- Paul, Gerhard** (2005): *Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg*. In: *Zeithistorische Forschungen* 2. S. 224-245.
- Paul, Gerhard** (2009): *Das Mädchen Kim Phúc. Eine Ikone des Vietnamkriegs*. In: Paul,

Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 426-433.

Reckwitz, Andreas (2006): Ernesto Laclau. Diskurse, Hegemonien, Antagonismen. In: Moebius, Stephan Moebius/Quadflieg, Dirk (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart, Wiesbaden: VS. S. 339-349.

Reckwitz, Andreas (2008): Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodische Relation. In: Kalthoff, Herbert/Hirschauer, Stefan/Lindemann, Gesa (Hg.): Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung. Frankfurt/M.: suhrkamp. S. 188-209.

Traue, Boris (2013): Visuelle Diskursanalyse. In: Zeitschrift für Diskursforschung 2/2013. S. 117-136.

Seeßen, Georg (2014): Die Bilderfalle. In: Jungle World 43 (23.10.2014).

Macht der Bilder

Ikonen des Krieges als extrasomatische Ressource von Macht

Nach zahlreichen unterschiedlichen Paradigmenwechseln in den letzten Jahrzehnten sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschungstätigkeit (vgl. Bachmann-Medick 2007; Moebius 2012) sind seit einiger Zeit auch bildhafte, kulturelle Güter Gegenstand sozialwissenschaftlicher Betrachtung geworden (vgl. Boehm 1994; Mitchell 1992; Raab 2012). Die Wirkmächtigkeit visueller Definitionen von sozialer Wirklichkeit wird hierbei besonders betont und als Analysekategorie nutzbar gemacht (vgl. Prinz/Reckwitz 2012). Die Einbettung visueller Analysen in soziologische Theorien hat jedoch weiterhin einen eher ergänzenden Charakter, die eigentliche Macht der Bilder wird jedoch tendentiell unterschätzt. Im Folgenden soll deshalb am Beispiel von Verbildlichungen des Krieges der Versuch unternommen werden, das Erkenntnispotential solcher Untersuchungen zu illustrieren. Kriegsbilder können entscheidend zur Stabilisierung von Machtpositionen beitragen, ebenso wie sie Machtpositionen einschränken und Herrschaft zum Erliegen bringen können. Das Machtkonzept Latours (vgl. 2006) eignet sich zu einer Betrachtung solcher Aushandlungsprozesse besonders, da dieses der vorwiegend üblichen Beschränkung auf rein soziale Elemente der Macht die Integration von extrasomatischen Ressourcen⁸, wie dies auch Bilder sein können, entgegenstellt. Außerdem ermöglicht das von Latour konzipierte Übersetzungsmodell eine vielversprechende Konzeption von Gegenmacht, die dem herkömmlichen Verständnis von Macht entsprechend eines Diffusionsmodell neue Analyseperspektiven entgegenstellt. Diese Machtpotentiale extrasomatischer Ressourcen sollen skizzenhaft am Beispiel *Raising the Flag on Iwo Jima* (Rosenthal 1945) und *The Terror of War* (Ut 1972) angedeutet werden, da diese Kriegssikonen populärkulturell sehr oft verwendet, entfremdet und subversiv angeeignet wurden. Hierdurch sollen sowohl Machtpotentiale der Legitimation als auch der Delegitimation anhand visueller Güter aufgezeigt werden. Eine Analyse dieser beispielhaften visuellen Güter und deren Integration im Übersetzungsprozess der Macht wird an dieser Stelle jedoch nicht vorgenommen. Stattdessen wird auf die theoretischen Potentiale einer solchen Betrachtung hingewiesen. Diese Arbeit schließt mit einem Plädoyer für eine verstärkte Betrachtung visueller

⁸ Als „extrasomatisch“ gelten Ressourcen, wenn sie nicht-menschlicher bzw. außerkörperlicher Natur sind. Machteffekte lassen sich somit nicht ausschließlich aus dem Handlungsgefüge menschlicher Akteure erklären.

extrasomatischer Ressourcen in den Sozialwissenschaften und Studien zu sozialen Herrschaftsverhältnissen.

Herrschaft ohne Legitimation scheint nicht möglich zu sein, gleichwohl um welche Herrschaftsform es sich handelt; sei sie ökonomisch oder politisch, ideologisch, demokratisch oder totalitär. Max Weber zufolge unterscheiden sich die Formen der Legitimation grundlegend (vgl. 1972: 122-125): Monarchien oder Erbdiktaturen beispielsweise erheben den Anspruch auf Herrschaftsposition verstärkt aus formalen, rationalen oder traditionellen Gründen (z.B. Geburtsrecht) und stützen sich somit auf eine sogenannte Input-Legitimation. Währenddessen gibt es zum Beispiel Diktaturen sowie auch Demokratien, die sich über Reformbemühungen, Wohlfahrtsgewinne, Konfliktmanagement und politisch als auch wirtschaftlich erreichte Ziele oder den Glauben an die Vorbildlichkeit und Heldenhaftigkeit legitimieren, der sogenannten Output-Legitimation (vgl. Weber 1972: 122-125). Ohne Legitimation schwindet jedoch selbst der Einflussbereich totalitärer Diktaturen, da Herrschaft lediglich bei Sklaven auf absoluter Unfreiwilligkeit beruht (vgl. Weber 1972: 123). Um den Machtanspruch zu unsicheren Schwellenmomenten und in Kriegszeiten nicht zu verlieren und die Legitimation zu sichern können materielle Ressourcen genutzt werden, am einleuchtendsten ist hierbei vielleicht die Verwendung von Propaganda. Großer ikonographischer Aufwand ist vor allem bei ungesicherten Herrschaften und bei politisch umstrittenen Aktionen, wie dies kostspielige Kriegseinsätze par excellence sind, beobachtbar (vgl. von Beyme 2012: 46; Paul 2009: 30). Heldenhafte Kriegsbilder sind deshalb häufig ein Medium anhand derer Legitimation visualisiert und wirksam gemacht wird. Sie sollen zu Rückhalt und Zustimmung in der Bevölkerung führen und einen Konsens darüber erzeugen, dass die angestrebte oder zu bewahrende soziale Ordnung die einzig adäquate ist. Kontinuierlich wird deshalb (visueller) Kommunikationsaufwand betrieben, um um eine solche Legitimation zu verbildlichen und als alternativlos zu stilisieren.

Soweit sind diese Anmerkungen noch nichts revolutionär Neues. Auch die Cultural Studies haben schon einen ähnlichen Zugang erarbeitet: Den Cultural Studies zufolge wird eine soziale Vormachtstellung durch eine ideologische Erziehung mit Hilfe der Massenmedien – der „Konsensfabrik“ (Marchart 2008: 166) – ermöglicht⁹: durch die „Erzeugung eines Konsens und freiwilliger Zustimmung [...] durch Strategien der moralischen und intellektuellen Führung“ (ebd.: 80). Eine solche ideologisierte Führung ist jedoch nicht

⁹ Die Cultural Studies gehen in ihren Untersuchungen vor allem von kapitalistischer Herrschaft und der Macht der Produzierenden über die Konsumierenden aus, jedoch sind diese Konzepte durchaus auch auf politische Herrschaft und Machtverhältnisse im politischen System übertragbar.

uneingeschränkt möglich. Massenkulturelle Güter müssen, um populär sein zu können, stets auch Gegen-Ideologien enthalten (vgl. Fiske 2001: 129), wodurch Subjekte zumindest in ihrer Phantasie einer solchen Beherrschung ausweichen können (vgl. ebd.: 123ff.; vgl. „*Produktive Rezeption*“ S. 23). Macht wirkt in dieser Konzeption nicht nur einseitig: dem Machtanspruch kann auch widersprochen werden. Verbleibe man in einem solchen Verständnis von Beherrschung als einer prinzipiell ausweichbaren Entität, verharre man in Machtkonzept entsprechend eines Diffusionsmodells (vgl. Latour 2006). Dieser Auffassung nach besitzt Macht eine inhärente Initialkraft, die sich anschließend in ein und dieselbe Richtung fortbewegt, bis sie auf ein Hindernis, eine Widerstandskraft oder Reibung trifft (z.B. „Mangel an Kommunikation, schlechten Willen, Opposition von Interessengruppen, Gleichgültigkeit“ (ebd.: 198) und durch diese verlangsamt bzw. gebremst werden kann (vgl. ebd.). Visualitäten sind hierbei Ausdruck und Verkörperungen von Macht, passive Vermittler*innen des in der Ideologie gründenden Machtanspruchs, die diesen beschleunigen oder bremsen können, sie besitzen selbst jedoch keine Macht. Diese ‚Reibung‘, die somit die Initialkraft der Macht verringert, kann entsprechend Foucaults Auffassung von Gegenmacht als konstitutiver Bestandteil von Macht verstanden werden, denn Macht impliziere immer auch die Widerstände gegen sie und müsse somit stets agonal beziehungsweise antagonistisch betrachtet werden (vgl. Foucault 1978). Macht wird hierbei als Ursache verstanden, durch deren Übertragung soziale Wirklichkeit formbar ist.

Latour widerspricht hingegen einer Konzeption von Macht entsprechend diesem Diffusionsmodell. Stattdessen plädiert er für einen Wandel hin zu einem Übersetzungsmodell (vgl. Latour 2006: 198f.). Diesem Modell zufolge hat niemand einfach Macht (*in potentia*), die aufgrund passiver Vermittler*innen gänzlich übertragen wird. Vielmehr transformieren alle Beteiligten aktiv und kontinuierlich den Token¹⁰. Macht wird dadurch (*in actu*) ausgeübt, jedoch ausschließlich indem andere die Handlungen ausführen (vgl. Latour 2006: 195). Macht ist keine Initialkraft, sondern die „Konsequenz einer Energie, die dem Token von jedem Element der Kette verliehen worden ist“ (ebd.: 199). In dieser Konzeption ist Macht Konsequenz von (kollektiver) Handlungsenergie und nicht dessen Voraussetzung. Der Token wird nunmehr nicht übertragen, abgelenkt oder durch Reibung verlangsamt, sondern in einer Kette von Handlungen verschiedener Aktanten kontinuierlich transformiert, übersetzt und

¹⁰ Der Begriff des „Token“ ist schwer zu übersetzen. Es bezeichnet das Objekt der Diffusion im Diffusionsmodell. Dieses Objekt kann prinzipiell jeglicher menschlicher, und nicht-menschlicher Akteur als auch sprachliche Artikulationen oder Symbole sein. Der Token wird im Prozess der Übersetzung von einer Kette von Akteuren (nicht passiven Vermittlern) modifiziert und umgeformt. Nur in Ausnahmen wird ein Token getreu übermittelt (vgl. Latour 2006: 199).

entsprechend jeweils eigener Projekte umgeformt (vgl. ebd.: 199). „Jede Person kann auf verschiedene Arten handeln, den Token fallen lassen, ihn modifizieren, ablenken oder betrügen, ihm etwas hinzufügen oder ihn sich aneignen“ (ebd.: 198). Um fortlaufend transformiert, übersetzt und damit wirksam zu sein, muss der Token ständig neue Energiequellen nutzen und Akteure finden, die ihn aufnehmen, sonst kann er an jeder Stelle der Kette einfach aufhören (vgl. ebd.: 199). Macht ist die Illusion, die durch Gehorsam entsteht, weshalb stets zu hinterfragen ist, warum jemandem gehorcht wird. Die Macht, die jemand somit ausüben kann, variiert je nachdem wie viele Akteure in das Handlungsgefüge eintreten und wie diese mit dem Token umgehen. Sie ist eine Wirkung aus zahlreichen Handlungen unterschiedlicher Akteure mit unterschiedlichen Interessen und kann dadurch auch nicht gespeichert und angehäuft werden (vgl. ebd.). Um eine Definition der Gesellschaft über eine gewisse Zeitspanne aufrechterhalten zu können, ein beständiges Machtgefüge und somit auch eine stabile Sozialstruktur zu erzeugen, benötigt es folglich eine konstante Mobilisierung von Machtquellen (vgl. ebd.: 206). Jedoch reichen ausschließlich soziale Elemente, wie zum Beispiel gehorsame Subjekte und eine treue Gefolgschaft, nicht aus: „Gesellschaft besteht nicht aus sozialen Elementen, sondern aus einer Liste, die soziale und nicht-soziale Elemente vermischt“ (ebd.: 207).

Um dauerhafte Gesellschaftsdefinitionen zu erreichen, gilt es ebenfalls extrasomatische, d.h. nicht-menschliche Ressourcen für sich nutzbar zu machen, um den jeweiligen Definitionen von Gesellschaft mehr Gewicht zu verleihen und sie dadurch durchzusetzen (vgl. Latour 2006: 209). Unter extrasomatischen Ressourcen lässt sich jeglicher Aktant verstehen, der in die Übersetzungsprozesse des Machtgefüges eingebunden wird. In manchen Kulturen können dies zum Beispiel Flaggen, Körperschmuck und Tätowierungen sein – durch deren materielle Dauerhaftigkeit können sie als eine langlebige Energiequelle von Macht und zu Reparaturen an der zerfallenden Sozialordnung dienlich sein (vgl. ebd.: 207f.). Ein Beispiel hierfür kann unter anderem die Krone eines Monarchen darstellen. Sie kann jedoch nur stabilisierend wirksam sein, wenn sie performativ zur Definition der Gesellschaft herangezogen wird (vgl. ebd.: 208). Nur solange mit ihr entsprechend dem Token gehandelt, er transformiert und weitergegeben wird, erscheinen herrschende Entscheidungsträger als mächtig und beispielsweise militärische Aktionen als legitim. Somit spielt es „keine Rolle, wie viel Macht jemand anhäuft, es ist immer notwendig, sie von den anderen, die handeln, zu erhalten“ (ebd.: 209). Für die sozialwissenschaftliche Betrachtung von Macht gilt es deshalb, „die

Gesellschaft von etwas Existierendem [...] in etwas sozusagen von jedem Akteur gleich Erbautes zu transformieren“ (ebd.: 209).

Als eine solche extrasomatische Ressource möchte ich nun ikonische Kriegsfotografien betrachten und eben dargelegte theoretische Überlegungen darauf übertragen. Auch wenn Kriegsfotografien mit einer bestimmten Intention und Haltung gemacht und verbreitet wurden, müssen die zahlreich möglichen Rezeptionsweisen, diesen nicht zwangsläufig entsprechen. Zwar ist den Cultural Studies zufolge eine sinnvolle und in sich konsistente Lesart nur innerhalb der anerzogenen hegemonialen Ideologie möglich (vgl. Hall 1989: 148), jedoch gäbe es innerhalb dieses Konsenses Variations- und Abweichungsmöglichkeiten entsprechend der eigenen Haltung und Werthierarchien. Die grundlegende Struktur des Bildes bleibe erhalten, jedoch können variable und individuelle Bezüge zu anderem kulturellen Wissen hergestellt werden, wodurch sich der Sinn verändern kann. Dem Übersetzungsmodell zufolge geschieht im Rezeptionsprozess aber noch mehr: Der Token wird nicht einfach nur weitergegeben, sondern durch alle mit ihm in Verbindung stehenden Handlungen verändert, umformuliert, angepasst oder aber auch fallen gelassen (vgl. Latour 2006: 198). Die ursprüngliche Intention der Aufnahme ist innerhalb der Handlungskette einer Übersetzung nicht relevant. Relevant ist lediglich, wie diese Fotografie gebraucht wird, wie sie in die alltäglichen Werthierarchien eingepasst und für welche Projekte sie verwendet und umgeformt wird, was ihr hinzugefügt, was ihr genommen wurde oder wie sie angeeignet wurde. Lediglich in dieser Kette der Umformungen zahlreicher beteiligter Aktanten liegt die Macht der herrschenden Gesellschaftsdefinitionen begründet (vgl. ebd.: 199). Wird somit eine Kriegsfotografie ignoriert, in unvorhergesehene Kontexte eingebunden oder gar durch visuelle Veränderungen entfremdet und für andere Token angeeignet, wirken die herrschenden Legitimierungsversuche nur eingeschränkt. Kritik und Protest am Geschehen und der dafür Verantwortlichen sind gleichwohl Transformationen des Machtgefüges, das sich der extrasomatischen Ressource der Kriegsfotografie bedienen kann, um die forcierte Gesellschaftsdefinition und die daraus resultierende Macht von Herrschenden als Illusion zu enttarnen und Ungehorsam praktizieren zu können.

Die ikonographisch-ikonologische Analyse der Fotografie der *Raising the Flag on Iwo Jima* verdeutlicht, dass anhand dieser Fotografie vor allem Themen der Freiheit, der Gleichheit und des Patriotismus verhandelt werden, ein sakrales Ideal der Kollektivität erzeugt wird (vgl. „*Ikonologischer Bildsinn*“ S. 10). Die langjährige Rezeption dieser Fotografie zeigt, dass

diese bevorzugte Gesellschaftsdefinition der amerikanischen als auch allgemein westlichen Gesellschaft sich der extrasomatischen Ressource der Kriegsfotografie bedienen konnte und hierdurch der Token entsprechend dieses Selbstbildes weitergegeben werden konnte. Nur hierdurch konnte die mit der Ikone verbundene Gesellschaftsdefinition sich als weitestgehend legitim präsentieren und hierdurch mächtig und hegemonial erscheinen. Die Gesellschaftsdefinition an sich ist nicht (*in potentia*) hegemonial, sie erscheint im Laufe des Transformationsprozesses lediglich (*in actu*) als solche. Wie oben schon erwähnt ist Macht lediglich die Illusion, die durch Gehorsam innerhalb des Übersetzungsprozesses entsteht. Zu Fragen bleibt warum jedoch einem solchen Machtanspruch schließlich *in actu* gehorcht wird. Diese Gesellschaftsdefinition scheint demzufolge nur so mächtig und selbstverständlich, weil sie es geschafft hatte, diese und andere extrasomatische Ressourcen zu nutzen. Hierbei kann zum Beispiel eine Ikone als konstante und langjährige Machtquelle dieses Machtanspruchs fungieren. Außerdem wirkt die U.S.-Flagge ebenfalls als Token patriotischer Werte, wie Freiheit, Gleichheit und Demokratie sowie des *American Dream*. Diese Wirkung entsteht jedoch nur, wenn diese Token regelmäßig performativ von den Medien oder in Alltagspraktiken zur Definition der Gesellschaft herangezogen werden.

Gleichwohl gab es auch zahlreiche Karikaturen, die zeigen, dass die Aneignung einer Ikonen eine beliebte Praktik der Delegitimation und des Protests ist. Durch die Aneignung ist es den beteiligten Akteuren möglich, den mit Freiheit und Patriotismus verbundenen Token der Flaggenhissung und die damit verbundene demokratische Selbstbeschreibung der USA und deren weltpolitische Position nicht einfach passiv weiterzugeben. Stattdessen konnte dieser Token umgeformt und für die jeweils eigenen Projekte nutzbar gemacht werden (für Beispiele siehe „*Produktive Rezeption*“ S. 23). Ebenso wäre deshalb auch eine gegensätzliche Praxis denkbar gewesen, in der Iwo Jima nicht als heldenhafter Sieg, sondern als unfassbar verlustreicher Krieg und damit illegitime militärische Aktion bewertet hätte werden können. Latour betont hierbei, dass – entgegen des Diffusionsmodells – für ein solches Machtgefüge, Akteure den mit dem Bild verbundenen Token nicht auszuweichen oder ihn mit Widerstand abzubremsen bräuchten. Schon allein durch kleine Transformationen entsprechend eigener Einstellungen und Projekte verändert sich der Token wodurch er aktiv als Ressource angeeignet und genutzt werden kann. Durch zahlreiche solche Aneignungsprozesse wäre es möglich, Macht *in actu* zu reduzieren und zum Beispiel die weltpolitische Rolle Amerikas zu transformieren. Spannend bleibt diesbezüglich, warum diesem Token des fast schon sakralen

Ideals der Kollektivität, Gehorsam entgegengebracht und er nicht fallengelassen wird? Was führt zu Gehorsam und wodurch wird Ungehorsam nicht nur machbar sondern auch denkbar?

Die Rolle, die eine einzelne Fotografie in einem solchen Machtgefüge einnehmen kann, bringt Clint Eastwood mit seinem Film *Flags of our Fathers* (2006) zur Flaggenhissung auf den Punkt. So lautet der Untertitel des Filmes „A single shot can end the war“ (vgl. IMDb). Ohne eine solche extrasomatische Ressource wäre es den USA wahrscheinlich nicht so leicht gelungen, das bröckelnde Selbstbild als beste Nation der Welt, die der Welt Freiheit und Frieden bringt, zu reparieren. Zu dieser Zeit waren die USA aufgrund der horrenden Kriegsverluste und der maroden Lage des Staatshaushalts besonders in Legitimationsnot.

Anders gestaltete sich die Situation während des Vietnamkrieges. Auch hier waren die USA in Legitimationsnot, da durch eindrückliche Fernsehdokumentationen der Krieg bis in die Wohnzimmer Amerikas gelangen konnte und die unschönen Seiten des Krieges sichtbar machte (vgl. Paul: 2004: 314ff.). Jedoch gelang es den USA scheinbar nicht, eine extrasomatische Ressource zu mobilisieren und dadurch den Rückhalt der Bevölkerung zu sichern. Kriegsgegner*innen bietet sich dagegen das Bild *The Terror of War* bis heute als Ressource an, um die Rolle der Vereinigten Staaten als Befreier und Retter in Frage zu stellen und zu diskreditieren. Das Foto dokumentiert in eindrücklicher Weise ein kleines vietnamesisches Kind im Moment seines völligen Entsetzens direkt im Anschluss an einen Napalmangriff. Selbst wenn die USA nicht für den abgebildeten Anschlag auf Südvietnam verantwortlich waren, diente das Bild unter anderem als Ressource dafür, die generelle militärische Vorgehensweise Amerikas zu kritisieren und nachhaltig zu verändern. Hierdurch konnte die Unterstützung des amerikanischen Selbstbildes als weltweiter Befreiungskämpfer und Friedensbringer dementiert und dessen Token (zumindest teilweise) fallengelassen werden. Im Gegensatz zur Vergänglichkeit des rein verbalen oder performativen Protests von Politiker*innen oder Demonstrant*innen kann eine solch angeeignete Kriegssikone – aufgrund ihrer materiellen Dauerhaftigkeit – als Machtressource dienen und das Gefüge, welches das militärische Auftreten der USA bestimmt, auch langfristig beeinflussen. Anders als performative Kundgebungen kann das Bild somit über einen längeren Zeitraum als Energiequelle dienen, während die U.S.-Regierung bzw. das U.S.-Militär selbst jedoch keinen Einfluss mehr auf die Aneignungen und Transformationen hat. Ihre Macht im Sinne des Diffusionsmodells ist hierdurch beschränkt, dem Übersetzungsmodell zufolge besaßen sie nie Macht. Eine gegenläufige Aneignung ist jedoch ebenso beobachtbar, denn so konnte auch die

Gegenseite, die Befürworter*innen der amerikanischen Beteiligung im Vietnamkrieg, sich die Ikone zu Nutze machen. Ihre performative Verwendung ermöglichte es dem Token, dass Vietnam ohne amerikanische Unterstützung nicht in der Lage war, den Konflikt effizient zu lösen, mehr Gewicht zu verleihen und den Einsatz hierdurch wiederum zu legitimieren.

Die Verwendung entsprechend der jeweils eigenen Projekte entscheidet somit die Wirkungsweise der Ikone und ihre Rolle in der Aufrechterhaltung oder Dekonstruktion der bestehenden Gesellschaftsdefinition. Bilder können Definitionen der Gesellschaft stabilisieren, denn diejenigen, „die mächtig sind, sind nicht die, die im Prinzip die Macht in den Händen ‚halten‘, sondern jene, die praktisch definieren oder redefinieren, was alle zusammen ‚hält““ (Latour 2006: 205f.).

Diese Funktionsweise von Bildern im Übersetzungsprozess von Macht kann wissenschaftlich nutzbar gemacht werden, denn anhand der Praxis der Aneignung lässt sich erkennen, welche Transformationen geschehen, welche Aspekte eines Token nicht weitergegeben werden und was innerhalb der jeweiligen Definition von Gesellschaft nicht übersetzbar ist. Durch solche Aneignungsprozesse lässt sich das praktische Machtgefüge einer Gesellschaft differenzierter betrachten, als es eine Betrachtung anhand (ant-)agonistischer Machtkonzepte entsprechend des Diffusionsmodells ermöglicht. Mittels der Aspekte, derer sich ermächtigt wird, lässt sich erkennen, wer in der Praxis wirklich mächtig ist, was legitim und legitimierbar ist und hinsichtlich welcher Aspekte Ungehorsam entgegen gebracht wird. Vorerst unklar bleibt jedoch die genaue Funktionsweise des Ungehorsams, welche Aspekte in den Token dazu führen, dass sie weiter gegeben oder umgenutzt werden. Die ursprünglichen Kriegssikonen zeigen zwar an, welchen Anspruch auf Macht und welches Selbstbild zu legitimieren versucht wird, jedoch können diese Legitimationsversuche auch in der kollektiven Praxis der Übersetzung unterlaufen und unwirksam gemacht werden. Deshalb ist es besonders wichtig, nicht nur visuelle Güter der Macht sondern auch deren Transformationsprozesse zu erforschen und ein differenziertes Verständnis von Macht zu befördern.

Literatur

- Bachmann-Medick, Doris** (2007): Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 2. Auflage. Hamburg: Rowohlt.
- Boehm, Gottfried** (1994): Die Wiederkehr der Bilder. In: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink, S. 11-38.
- Fiske, John** (2001): Die populäre Ökonomie. In: Lothar Mikos/Rainer Winter (Hg.): Die

- Fabrikationen des Populären. Der John Fiske-Reader. Bielefeld: transcript. S. 111-136.
- Foucault, Michel** (1978): The History of Sexuality. Harmondsworth: Penguin.
- Hall, Stuart** (1989): Die strukturiert Vermittlung von Ereignissen. In: ders.: Ideologie, Kultur Rassismus. Ausgewählte Schriften 1: Hamburg/Berlin: Argument. S. 126-149.
- Latour, Bruno** (2006): Die Macht der Assoziationen. In: Andrea Bellinger/David K. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: transcript, S. 195-212.
- Marchart, Oliver** (2008): Cultural Studies. Konstanz: UVK.
- Mitchell, William J. Thomas** (1992): The Pictorial Turn. In: Artforum.
- Moebius, Stephan** (Hg.) (2012): Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Bielefeld: transcript.
- Paul, Gerhard** (2004): Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Paul, Gerhard** (2009): Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 14- 39.
- Prinz, Sophia/Reckwitz, Andreas** (2012): Visual Studies. In: Moebius, Stephan (Hg.) (2012): Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Bielefeld: transcript. S. 176-195.
- Raab, Jürgen** (2012): Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu. In: ÖZS 37: S. 121-142.
- von Beyme, Klaus** (2012): Warum gibt es keine Kunstpolitologie? In: ders.: Kulturpolitik in Deutschland. Wiesbaden: Springer. S. 34-60.
- Weber, Max** (1972): Die Typen der Herrschaft. In: ders.: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Tübingen: Mohr. S. 122-176.

Quellen

- IMDb: „Flags of our Fathers“ (Clint Eastwood 2006), Zugriff am 21.12.15:
<http://www.imdb.com/title/tt0418689/>

Kreative Bilder

Das Unverständnis visueller Texte als Quelle kultureller Dynamik

Der russische Kultursemiotiker Jurij M. Lotman fand bislang nur selten Einzug in den kulturwissenschaftlichen Diskurs (des Westens)¹¹. Jedoch nicht aufgrund einer mangelnden Verwertbarkeit und Potentiale seiner Konzepte. Bei genauerer Lektüre lässt sich eine vielseitige Anschlussfähigkeit zu zahlreichen gegenwärtigen Theorieströmungen feststellen. Seine Konzeptionen der Semiosphäre, dem dynamischen Verhältnis von Zentrum und Peripherie und der Auseinandersetzung mit kulturellen Übersetzungsmechanismen an den jeweiligen Grenzen, sind kultursoziologisch vielseitig verwertbar und Parallelen zu unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Paradigmen, aber auch Diskrepanzen und Potentiale zur Weiterentwicklungen durchaus vorhanden. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, Lotmans kultursemiotischen Zugang produktiv auf die Erkenntnisinteressen der visuellen Soziologie und der Erforschung der Wirkungsweisen von breit rezipierten Bildern, Filmen o.ä. zu übertragen und einen möglichen Nutzen dessen auszuloten. Dies geschieht mit dem Ziel, eine theoretische Befruchtung und Ergänzungsmöglichkeiten zu erarbeiten, indem der Fokus Lotmans auf semiotische Texte explizit auf visuelle Texte erweitert wird. Hierfür werden zuerst Lotmans generellen Positionen skizziert und anschließend genauer auf Aspekte der Übersetzung, auf Macht und Widerstand und auf progressive Potentiale sozialen Wandels bzw. kultureller Dynamik eingegangen.

Lotmans Vorstellung von Kultur ist maßgeblich durch sein Konzept der Semiosphäre geprägt, bei dem eine häufige Vorstellung von dichotomen oder antagonistischen Gegensätzen durch „Abweichungsbandbreiten“ ersetzt wird (vgl. Koschorke 2012: 29). Unter dem Begriff der Semiosphäre versteht man einen in sich heterogenen, mehrsprachigen Kulturraum, der sich durch ein Zentrum und dessen Peripherie(n) auszeichnet. Charakteristisch für das Zentrum ist hierbei eine gesetzbildende Funktion (vgl. ebd.: 219 f.), die durch eine relativ einheitliche Verwendung von Kodes zur Kommunikation des Prinzips, der Norm und der Speicherung von Information dient und ein relativ fixiertes, einheitliches Selbstbild von Ordnung zur Folge hat

¹¹ Auf aktuelle Daten konnte leider nicht zugegriffen werden, jedoch belegt der ISI Web of Science Citation Index laut Schönle und Shine (2006) nur eine beiläufige Wahrnehmung Lotmans, vor allem seiner neueren Werke. So hatte zu diesem Zeitpunkt *Die Innenwelt des Denkens* (2010a) lediglich 66 und *Kultur und Explosion* (2010b) 38 Zitationen. Die deutschsprachigen Versionen der Texte sind hierbei jedoch nicht mit inbegriffen, da beide erst 2010 übersetzt wurden (vgl. Schönle/Shine 2006: 6; Frank/Ruhe/Schmitz 2010: 385).

(vgl. ebd.: 28 f., 219 f.; Frank/Ruhe/Schmitz 2010: 398). Das Zentrum ist somit mit dem vergleichbar, was Laclau und Mouffe mit ihrer Hegemonieanalyse und der Analyse von leeren Signifikanten in den Blick nehmen (vgl. „*Entleerte Bilder*“ S. 34). Die konstitutive Mehrsprachigkeit¹² der Peripherie(n) führt dagegen zu einer Wahrnehmung von Unordnung, einer Thematisierung von Abweichungen und der Erfassung von Zufällen. Die Kluft zwischen der Selbstbeschreibung des Zentrums und der semiotischen Praxis der Peripherie führt durch Aushandlungsprozesse zur Generierung von Bedeutungen (vgl. Lotman 2010a: 73, 170 f.; Schönle 2006: 192). Die Praxis der Peripherie ist ungefähr vergleichbar mit der Praxis der Populärkultur (vgl. „*Produktive Rezeption*“ S. 23).

An ihren Kontaktzonen¹³ stehen Zentrum und Peripherie(n) permanent im Dialog, der durch ein dynamisches und bewegliches Verhältnis von vollständiger, wechselseitiger Übersetzbarkeit, bis hin zu einer vollständigen Unübersetzbarkeit gekennzeichnet ist (vgl. Lotman 2010a: 166, 190). Statt, wie z.B. bei einer Hegemonieanalyse, die Aufmerksamkeit vor allem auf das Zentrum zu richten, sind die auf verschiedenen Ebenen auffindbaren Kontaktzonen von besonderem Interesse, da hier durch Aushandlungsprozesse Umformungen in wechselseitigen Richtungen vonstatten gehen und Bedeutungen generiert werden (vgl. ebd.: 100; Koschorke 2012: 35). Von einer eindimensionalen, hegemonialen Einflussnahme kann demnach nicht die Rede sein.

„Übersetzung“ und der Gegenstand der Übersetzungsmechanismen sind zentraler Bestandteil des Werkes Lotmans (vgl. Lotman 2010a: 21), da Information nur in dem sehr unwahrscheinlichen Fall eines identischen Kodes, gleicher sprachlicher Erfahrung und einem identischen Gedächtnisumfang aller an der Kommunikation Beteiligten übermittelt werden. Im Falle einer solchen symmetrischen Umbildung ist die Information jedoch vollkommen redundant und nur der*die Träger*in der Information ändert sich anhand einer räumlichen Bewegung (vgl. ebd.: 32, 33). Der (visuelle) Text ist dadurch zwar absolut verständlich, aber ein „absolut verständlicher Text ist zugleich auch ein absolut nutzloser Text“ (ebd.: 114), da er keinerlei Information enthält. Besteht hingegen keinerlei Überschneidung von Kode und Gedächtnis, führt dies zu einer grundlegenden Unübersetzbarkeit und absolutem

¹² Lotman unterscheidet unter einer Vielzahl von „Sprachen“: natürliche, reale, künstliche, künstlerische, poetische etc. Sie sind damit dem Text vorläufig und gleichzeitig nachrangig (vgl. Lotman 2010a: 25 f.) und Systeme zur Rekonstruktion des Textsinns, die von den jeweiligen Kommunikationspartnern zumindest partiell geteilt werden müssen.

¹³ Die Besonderheit der „Kontaktzonen“ bzw. „Grenzen“ in Lotmans Konzept liegt in der Betonung, dass eine Grenze zwei Sphären räumlich voneinander trennt, sie gleichzeitig aber auch verbindet (vgl. Lotman 2010a: 182).

Nichtverstehen. In anderen Fällen, in denen die Codes zwar nicht identisch sind, sich jedoch überschneiden, erfolgt eine Umformulierung, eine Übersetzung entsprechend der abweichenden Codes (vgl. ebd.: 24). Lotman redet hierbei von einer Äquivalenzbeziehung, die nur „‘regelwidrige‘ und ungenaue, aber in bestimmter Hinsicht äquivalente Übersetzungen“ (ebd.: 54) zulässt. Diese sogenannte asymmetrische Übersetzung beinhaltet ein vielseitiges Spektrum an Interpretationen (vgl. ebd.: 100), führt zur Generierung neuer Sinnverbindungen und entspricht einem Zuwachs an Information (vgl. ebd.: 24, 54) und ist dadurch erkenntnistheoretisch von besonderem Interesse. Die konstitutive „partielle innere Unbestimmtheit“ (ebd.: 29) und Uneindeutigkeit, die in jedem Falle zwischen (visuellem) Text und verfügbaren Codes bestehen, müssen wechselseitig ausgehandelt und interpretiert werden (vgl. ebd.: 54 f., 64). Einzig relevant ist demnach die semantische Entfernung der beteiligten Codes, aus welcher das kreative Potential einer Übersetzung resultiert, je nachdem, ob Informationen vorrangig übermittelt (Zentrum) oder produziert (Peripherie) werden.

Hierdurch ist jeder Dialog nicht passive Übermittlung von Informationen, sondern produktive Kreativität, ein Generator von Mitteilungen, „in dessen Verlauf jeder Teilnehmer den anderen und sich selbst unter dessen Einfluss transformiert“ (ebd.: 100). Da Text und Lesende*r gegenseitiges Verständnis suchen, schmiegen sie sich bei Grenzüberschreitungen zwischen Subjekt und Semiosphäre aneinander an (vgl. ebd.: 96, 146). In diesem Sinne macht Lotmans dynamisches Kulturverständnis den Blick frei für Grenzverhandlungen und öffnet „sich stärker für Praktiken, Aushandlungsprozesse und kulturelle Übertragungssituationen“ (vgl. Frank/Ruhe/Schmitz 2010: 409).

Der Ort der Peripherie ist somit die Stelle, an der Abweichungen vom Konsens der ideologischen Hegemonie möglich wird, die mit einer Unübersetzbarkeit der im Dialog stehender Codes und (visuellen) Texte sowie auch durch die diskrepanten textuellen, kulturellen und individuellen Gedächtnisse zu erklären ist. Die Betrachtung von Grenzverhandlungen ermöglicht ein vielseitigeres Verständnis für die zahlreichen simultan ablaufenden Übersetzungsvorgänge – an etlichen Grenzen und auf unterschiedlichsten Ebenen –, welche die exponentielle Produktion von Informationen stärker betont. Hervorzuheben ist jedoch zusätzlich, dass Sinn nicht nur produziert wird, sondern jegliche realisierte Übersetzung zu einer irreversiblen Transformation des Textsinns und der beteiligten Persönlichkeiten führt, denn „translation is also a way of changing a message: [...] The

original message is altered and augmented in being transmitted from one code to another“ (Bolton 2006: 324; vgl. Frank/Ruhe/Schmitz 2010: 413). Da eine Rückübersetzung niemals mit dem ursprünglichen Text wieder identisch sein kann, erfolgt durch das Übersetzen ein Zuwachs an Informationen. Außerdem wird jeder mit ihm in Verbindung tretende Text ebenfalls erneut übersetzt und mit neuen Sinnreserven angereichert, wodurch sich eine Lawine an neuen Informationen ergibt (vgl. Lotman 2010a: 24, 187). Diese dadurch entstehenden Transformationen und enorme kulturelle Dynamik wird in keinem anderen Ansatz der visuellen Soziologie in vergleichbarem Maße beachtet und stellt somit die Besonderheit des Zugangs dar.

Diese Betrachtungsweise führt zu dem Schluss, dass auch Güter der Massenkultur an sich, und nicht nur deren Sinnproduktionen, nicht statisch sind. Der produzierte Sinn ergibt sich aus der Oszillation des Textes bzw. Bildes zwischen verschiedenen Orten der Semiosphäre (z.B. Zentrum, Peripherie und „periphere[.] Zentren“, (ebd.: 179), verschiedener Bedeutungsebenen (z.B. sprachlich, ikonisch, traditionell, künstlerisch etc.) und verschiedener Gedächtnisstrukturen (z.B. kollektives Gedächtnis der Kultur und verschiedener Publika, individuelles Bewusstsein, textuelles Gedächtnis), wobei mit jeder dieser Grenzüberschreitungen Transformationen und Übersetzungen impliziert sind (vgl. ebd.: 91, 98 ff., 184). Nach den zahlreichen Übersetzungsvorgängen innerhalb der Massenkultur sind für Lotman der Sinn, der Konsens und die Ideologie an sich nicht mehr dieselben, die sie zu Beginn waren. Alle beteiligten Entitäten wurden transformiert und können nur mehr anhand der wechselseitig initiierten Übersetzungen, der transformierten Bewusstseinsstruktur, sinnhaft verstanden werden.

Die im Zentrum stets angestrebte und reproduzierte Selbstbeschreibung könnte mit dem Konsens der hegemonialen Ideologie verglichen werden, da diese Selbstbeschreibung jegliche Mitteilung unter ihrer Logik zu absorbieren und hegemonial zu begrenzen versucht (vgl. Schönle 2006: 192). Hierbei entsteht eine widersprüchliche Diskrepanz zwischen zentraler Selbstbeschreibung und semiotischer Alltagspraxis der Peripherien, was zu Missverständnissen und Widerständen führen kann (vgl. ebd.: 192; Bolton 2006: 325; Steedmann 2006: 150). Die hohe semiotische Aktivität der Peripherie und der Grenzbereiche „gives rise to challenges to the hegemony of the center language“ (Bolton 2006: 326), und führt dazu, dass periphere Sprachen bemüht sind, die vom Zentrum auferlegte Selbstbeschreibung zu verdrängen (vgl. Schönle 2006: 192). Lotmans Konzeption betont

deshalb, „that there is much to gain from focusing on the gradation between opposites rather than on a mere logical dichotomy“ (Schönle/Shine 2006: 23). Da die Selbstbeschreibung eines Zentrums aufgrund seiner gesetzbildenden Funktion zu „Statik und Verknöcherung“ (Frank/Ruhe/Schmitz 2010: 398) tendiert, braucht ein stabiles und damit hegemoniales Zentrum den Kontakt und Dialog mit seinen Peripherien zur „Regeneration und Erneuerung“ (ebd.); als produktive Störungen und Quelle von Kreativität, weshalb es gegebenenfalls sogar „Verfahren bereitstellt, um sie zu erzeugen“ (ebd. 404; vgl. ebd. 398f.). Diese Erfordernis wechselseitiger Transformation führt dazu, dass von einem (Ant-)Agonismus in einer Semiosphäre nicht auszugehen ist. Auch Lotman geht somit von einem Kampf um Vorrangstellung aus, der jedoch unweigerlich zu Hybridisierungen und wechselseitigen Transformationen führt. Sowohl Zentrum, als auch Peripherie, sind während jeder Phase nicht mehr dieselben wie zuvor. Neues muss entstehen, denn dominante Ideologien oder Codes können den Peripherien nicht einfach diktiert oder auferlegt werden, ebenso kann man ihnen nicht einfach ausweichen, ohne sie zu verändern oder selbst verändert zu werden. Übersetzung kann als Strategie gesehen werden, Widerstand gegenüber dem Einfluss sozialer Codes zu praktizieren (vgl. Schönle/Shine 2006: 20). Diese Übersetzungen führen zwangsläufig zur Angleichung der semantischen Codes, jedoch unter der Beibehaltung von Fremdartigkeit. Da die eindringenden, aufgezwungenen Codes des Zentrums im Widerspruch zur peripheren Praxis stehen, ist die Peripherie stets konflikträftig. Jedoch werden die verwendeten, sich zum Teil auch widersprechenden Codes während des Dialogs zu einem gemeinsam verständlichen transformiert. Dies ist allerdings nicht mit einem friedlichen, hybriden Konsens zu verwechseln, denn „selbst um Krieg zu führen, braucht man eine gemeinsame Sprache“ (ebd.: 190). Da an den Grenzen Umformungen in beide Richtungen stattfinden, kann demnach von einer eindimensionalen Einflussnahme und dem Widerstand gegen diese nicht die Rede sein.

Zur Betrachtung subversiver Strategien sind vielschichtige, stets dynamische und wechselseitige Transformationsprozesse zwischen der Selbstbeschreibung des Zentrums und der peripheren Praxis in den Blick zu nehmen, denn hegemoniale Beherrschungsverhältnisse können „nicht in Form von Abweisung, sondern im Gegenteil [nur] durch ihre völlige Aneignung“ (ebd.: 413) überwunden werden. Von einem paritätischen Machtverhältnis geht Lotman jedoch nicht aus, denn „[he] does not imply that every move from the periphery will succeed; indeed, [...] semiotic mechanisms can help the center maintain its position“ (Schönle/Shine 2006: 28).

Statt einer konservativen Tendenz der hegemonialen Kommunikationsbemühungen sieht Lotman diese stets als ungemein kreativ und produktiv an. Das partielle Unverständnis eines (visuellen) Textes führt zu wechselseitigen, irreversiblen Transformationen und kontinuierlicher Generierung neuer Informationslawinen. Dies erfordert eine Sichtweise ununterbrochener kultureller Dynamik und sozialer Veränderung, auch abseits spezifischer historischer Krisensituationen. Durch seinen Fokus auf asymmetrische Kommunikation ermöglicht Lotman eine „semiotic theory of social power“ (Schönle/Shine 2006: 20; vgl. Steedmann: 153). Die hierfür zentralen Übersetzungsprozesse ermöglichen binäre und antagonistische Machtbeziehungen der Theorien der Hegemonie durch ein Spektrum von wechselseitigen Transformationsgraden zu ersetzen, ähnlich wie dies von Latour vorgeschlagen wird (vgl. „Macht der Bilder“ S. 45). Die permanente, wechselseitige Wandlung und Hybridität von (visuellen) Texten und Sprachen wird hierdurch noch stärker in den Fokus gerückt.

Die Variabilität der Positionen von Zentrum und Peripherie besitzen zudem großes analytisches Potential zur Betrachtung sozialen Wandels und kultureller Dynamik. Nicht nur, dass „keine Peripherie dauerhaft peripher“ (Frank/Ruhe/Schmitz 2010: 415) bleibt und Zentrum und Peripherie die Plätze tauschen können, eröffnet Betrachtungsweisen. Darüber hinaus können „ein und dieselben Zentren der Semiosphäre [...] unter verschiedenen Aspekten gleichzeitig aktiv und ‚empfangend‘ sein, ein und dieselben Räume der Semiosphäre [...] in einer Hinsicht dem Zentrum und in einer anderen der Peripherie angehören“ (Lotman 2010a: 201f.). All dies ermöglicht eine Betrachtung der Rezeption von Visualitäten anhand vielschichtiger Interdependenzen und Transformationen, einer erhöhten Sensibilität für Kreativität und Dynamik und führt zu einer Betrachtung der Rezipierenden anhand eines differenzierteren Machtverständnisses.

Überträgt man diese theoretische Konzeption auf die Betrachtung von visuellen Ikonen des 20. Jahrhundert, so stellt man fest, dass sich hierdurch neue Potentiale eröffnen. Vor allem ist hierbei zu betonen, dass durch die zahlreichen stattgefundenen Transformationen der Bildsinn und die mit den Ikonen verbundenen (visuellen) Texte irreversibel verändert wurde. Es ist schlicht nicht mehr möglich, die Bedeutung des Originalguts bei seinem Auftreten in der Ikonosphäre zu rekonstruieren, da alle Beteiligten Akteure und Entitäten schon mehrfach irreversibel übersetzt wurden. So ist es zum Beispiel nicht mehr möglich, das ursprünglich veröffentlichte Bild *The Terror of War* (1972) ohne seine zahlreichen Zuschnitte und

Rekontextualisierungen zu betrachten. Jeder durchgeführte Zuschnitt stellt eine Übersetzung dar und ist damit eine Reformulierung mit neuen Sinnreserven. Hierdurch sind Sinnproduktionen, welche die Schuld der USA am Grauen des Vietnamkrieges nahelegt, oder die, dem Sensationshunger der Massenmedien geschuldete Brutalität anklagen, irreversibel mit dem Originalbild verschmolzen. Selbst die Erinnerungen an die Ereignisse und die Selbstwahrnehmung der betroffenen Akteure sind transformiert worden, was unweigerlich zu dem Effekt führen muss, den Gerhard Paul als „Fehldeutungen“ bedauert. Durch wechselseitige Transformationen verblasste die Erinnerung an das *friendly fire* mehr und mehr (vgl. Paul 2009a: 431; 2005: 236). Dies führte sogar so weit, dass der Vietnam-Veteran John Plummer fälschlicherweise gestanden hat, für den Anschlag auf das Dorf verantwortlich gewesen zu sein und Kim Phúc persönlich um Verzeihung gebeten hat (vgl. Paul 2009a: 432). Die Übersetzungen hinsichtlich der Schuld der USA an dem Angriff führten womöglich soweit, dass selbst Subjekte, die nicht daran beteiligt waren, diese Schuld internalisieren konnten. Durch ein öffentliches Bekenntnis hierzu wurde der Verantwortlichkeit der USA zusätzliche Authentizität verliehen, die das Bild scheinbar zu dokumentieren vermag. *The Terror of War* ist durch zahlreiche wechselseitige Transformationen zu einem Dokument dieser Verantwortung für die Gräueltaten im Vietnamkrieg geworden. Lotmans Überlegungen folgend hat dies jedoch nichts mit einem hegemonialen Autonomieverlust zu tun. Diese Sinnproduktionen sind keiner Gegenmacht geschuldet, sondern lediglich Resultat wechselseitiger Transformationsprozesse.

Eine ähnliche Dynamik ist bei dem Bild *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945) zu beobachten, da durch die Existenz und die Rezeption des Bildes ebenso die Geschichte, wie wir sie heute kennen, transformiert wurde. Die Erinnerung an die eigentliche Hissung und die dafür verantwortlichen Soldaten ist verblasst, lediglich die Fotografie des Austauschs der kurz zuvor gehissten Flagge ist in der kollektiven Erinnerung verankert (vgl. Dülffer 2009). Ebenso das Wissen um die eigentlichen Geschehnisse auf Iwo Jima, die Tatsache, dass die Flagge am vierten Tag der Kriegshandlungen gehisst, jedoch die Insel erst nach weiteren 32 Tagen als gesichert und unter amerikanischer Kontrolle galt, sind durch zahlreiche wechselseitige Transformationen nur noch in Peripherien der Semio- bzw. Ikonosphäre existent. Auch die verhältnismäßig enorm hohen Opferzahlen stellen nurmehr Randnotizen dar und gelten als notwendiges und damit legitimes Opfer für die Beendigung des Krieges. Der Ausgang des Krieges wurde jedoch maßgeblich durch die Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki entschieden, die zur Kapitulation Japans führten. Von den Geschehnissen auf

Iwo Jima antizipierte man viel mehr, dass sie für das Ende des Krieges strategisch besonders relevant seien. Doch auch wenn Hiroshima entscheidender war und es auch hiervon ein eindrückliches Bilddokument, die sogenannte *Mushroom Cloud* gibt (vgl. Paul 2009b) konnte diese Fotografie nicht das Selbstbild der USA als Befreier und das Ideal der Kollektivität und der Gruppenanstrengung verfestigen. Wenn es diese Fotografie auf Iwo Jima nicht gegeben hätte, hätten die USA sich womöglich intensiver mit ihrer Täterrolle im zweiten Weltkrieg auseinandersetzen müssen und Transformationen entsprechend des Befreiungsnarrativs marginaler ausfallen können. Durch eine solche Fotografie konnte sich eine Lawine an Transformationen entsprechend dieses Selbstbilds lösen und unsere Wahrnehmung von den USA und den Geschehnissen während des zweiten Weltkrieges maßgeblich transformieren. Alle beteiligten Entitäten wurden transformiert und nur anhand dieser wechselseitigen Transformationen können diese noch verstanden werden. Betrachtet man die vielschichtigen Interdependenzen und Übersetzungen, die bei der Rezeption von Visualitäten, kann man eine erhöhte Sensibilität für Dynamik und Kreativität. Außerdem ermöglicht es eine Betrachtung anhand eines differenzierteren Machtverständnisses, das auf Abweichungsbandbreiten, statt auf Dichotomien, beruht. Statt, wie z.B. bei einer Hegemonieanalyse, die Aufmerksamkeit vor allem auf das Zentrum zu richten, sind die auf verschiedenen Ebenen auffindbaren Kontaktzonen von besonderem Interesse. Entsprechend dieser theoretischen Haltung ist es deswegen wichtig, die Ausmaße kultureller Dynamik in die Untersuchung miteinzubeziehen und deshalb noch mehr als in anderen Zugängen simultan ablaufende, wechselseitige und irreversible Transformationsprozesse zu berücksichtigen und nicht nur von einer Vielfalt möglicher Sinnproduktionen auszugehen.

Literatur

- Bolton, Jonathan H.** (2006): Writing in a Polluted Semiosphere: Everyday Life in Lotman, Foucault, and de Certeau. In: Schönle, Andreas (Hg.): Lotman and Cultural Studies. Encounters and Extensions. Madison: UW Press. S. 320-344.
- Dülffer, Jost** (2009): Iwo Jima. Die patriotische Siegesikone der USA. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 674-681.
- Frank, Susi K./Ruhe, Cornelia/Schmitz, Alexander** (2010): Nachwort: Explosion und Ereignis. Kontexte des Lotmanschen Geschichtskonzepts. In: Lotman, Jurij M.: Kultur und Explosion. Berlin: suhrkamp. S. 225-259.
- Koschorke, Albrecht** (2012): Zur Funktionsweise kultureller Peripherien. In: Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen. In: Susi K. Frank/Cornelia Ruhe/Alexander Schmitz (Hg.): Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der

- kulturellen Dynamik revisited. Bielefeld: transcript, S. 27-39.
- Latour, Bruno** (2006): Die Macht der Assoziationen. In: Andrea Bellinger/David K. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: transcript, S. 195-212.
- Lotman, Jurij M.** (2010a): Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: suhrkamp.
- Lotman, Jurij M.** (2010b): Kultur und Explosion. Berlin: suhrkamp.
- Paul, Gerhard** (2005): Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg. In: Zeithistorische Forschungen 2. S. 224-245.
- Paul, Gerhard** (2009a): Das Mädchen Kim Phúc. Eine Ikone des Vietnamkriegs. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 426-433.
- Paul, Gerhard** (2009b): „Mushroom Clouds“. Bilder des atomaren Holocaust. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 722-729.
- Schönle, Andreas/Shine, Jeremy** (2006): Introduction. In: Schönle, Andreas (Hg.): Lotman and Cultural Studies. Encounters and Extensions. Madison: UW Press.
- Schönle, Andreas** (2006): The Self, Its Bubbles, and Its Illusions: Cultivating Autonomy in Greenblatt and Lotman. In: ders. (Hg.): Lotman and Cultural Studies. Encounters and Extensions. Madison: UW Press. S. 183-207.
- Steedmann, Marek** (2006): State Power, Hegemony, and Memory: Lotman and Gramsci. In: Schönle, Andreas (Hg.): Lotman and Cultural Studies. Encounters and Extensions. Madison: UW Press. S. 136-158.

Resümee

Der Nutzen einer ikonographisch-ikonologisch geleiteten Bildanalyse (S. 10) liegt vor allem in den Erkenntnissen bezüglich der Wirkungsweise der kompositorischen Formalstruktur. Außerdem ermöglicht sie eine besonders tiefe Auseinandersetzung mit Vor-Bildern, die bei der Betrachtung eines Bildes vorbewusst wirksam werden. Unklar bleibt jedoch, wie Laien mit solchen (Vor-)Bildern umgehen und sie in ihren Alltag integrieren. Um diese Frage zu klären bietet sich eher die Betrachtung der Praxis des produktiven Lesens an (S. 23). Das produktive Lesen im Alltag ermöglicht, implizite und subversive Bedeutungen zu produzieren und dadurch die hegemonialen Erklärungsversuche zum Scheitern zu bringen, die in den Gütern der Massenkultur verbreitet werden. Der Bildsinn ist hierbei nicht statisch, sondern Ergebnis verschiedener Aushandlungs- und Aneignungsprozesse, die von der herrschenden Ideologie nicht kontrollierbar sind. So ist Widerstand entsprechend eines (ant-)agonistischen Machtverständnisses möglich.

Eine Betrachtung von visuellen Artikulationen mithilfe des Konzepts der leeren Signifikanten von Laclau/Mouffe ermöglicht eine ausführlichere Betrachtung hegemonialer Projekte (S. 34). Durch die Analyse der leeren Signifikanten, die in visuellen Artikulationen auftreten, lassen sich Diskurskoalitionen zwischen verschiedenen solcher Projekte nachzeichnen und die Prozesse der Stabilisierung der ‚guten‘ Ordnung rekonstruieren. Außerdem können Ikonen selbst als Knotenpunkte hegemonialer Diskurse, als leere Signifikanten betrachtet werden, welche die abwesende ‚gute‘ Ordnung in ihrer Totalität verbildlichen, festigen und hierdurch Einheit stiften.

Mithilfe des Übersetzungsmodells lässt sich das Machtgefüge einer Gesellschaft noch differenzierter erfassen und durch die Wirkungsweise von visuellen, extrasomatischen Ressourcen betrachten (S. 45). Die Aufrechterhaltung von Gesellschaftsdefinitionen ist dann das Resultat der Handlungen und Übersetzungen aller Beteiligten und nicht nur derjenigen, die als mächtig erscheinen. Die ursprünglichen Kriegssikonen zeigen zwar an, welcher Anspruch auf Macht und welches Selbstbild zu legitimieren versucht wird, jedoch können diese Legitimationsversuche in der kollektiven Praxis der Übersetzung auch unterlaufen und unwirksam gemacht werden. Deshalb ist es besonders wichtig, nicht nur visuelle Güter der Macht sondern auch deren Transformationsprozesse zu erforschen und ein differenziertes Verständnis von Macht zu befördern.

Mithilfe des Konzepts einer Semio- bzw. Ikonosphäre (S. 54) lässt sich ein besonders hohes

Ausmaß an Kreativität, kultureller Dynamik und sozialem Wandel in die Untersuchung miteinzubeziehen: Nach den zahlreichen Übersetzungsvorgängen innerhalb der Massenkultur wurden für Lotman alle beteiligten Entitäten transformiert und sind daher nur mittels der vielschichtigen wechselseitigen Übersetzungen sinnhaft erfassbar. All dies führt zu einer Betrachtung auf Grundlage eines differenzierteren Machtverständnisses, das auf Abweichungsbandbreiten, statt auf Dichotomien, beruht. Statt, wie z.B. bei einer Hegemonieanalyse, die Aufmerksamkeit vor allem auf das hegemoniale Zentrum zu richten, sind die auf verschiedenen Ebenen auffindbaren Kontaktzonen von Zentrum und Peripherie(n) von besonderem Interesse. Wichtig ist deshalb (noch mehr als bei anderen Zugängen), simultan ablaufende, wechselseitige und irreversible Transformationsprozesse zu berücksichtigen, statt nur von einer Vielfalt möglicher Sinnproduktionen auszugehen.