

1 Einleitung

1.1 Ikonische und nicht-ikonische Bilder

Abb. 1: *Woyzeck* von Georg Büchner, Regie: Thomas Ostermeier, Schaubühne Berlin, 2003.



© Schaubühne/Arno Declair.

Von ikonischen Bildern ist viel die Rede. Über geschichtsträchtige Fotografien, wie die von der brennenden Hindenburg, Werbefotos, wie das von Marilyn Monroe im weißen Kleid, oder Musikvideos, wie das zu Michael Jacksons *Thriller*, werden kulturelles und soziales Selbstverständnis einer Gemeinschaft oder Gesellschaft auf eindrückliche Weise verhandelt. Auch in

den Geisteswissenschaften sind ikonische Bilder seit einigen Jahren Gegenstand der Forschung. Der kontrovers diskutierte *iconic turn* ist mittlerweile als Paradigmenwechsel anerkannt und dessen oft als Widersacher inszenierte Hauptverfechter William J.T. Mitchell (*pictural turn*) und Gottfried Boehm (*iconic turn*) sind auf Konferenzen und in Aufsatzsammlungen friedlich vereint.¹

Sowohl die deutschsprachige Bildwissenschaft als auch die insgesamt weniger am einzelnen Bild ausgerichteten, angloamerikanisch geprägten Visual Culture Studies beschäftigen sich vorrangig mit bedeutenden Bildern, die einen tiefen Eindruck hinterlassen. Die Bilder, die die eigentliche *Bilderflut* ausmachen – insbesondere die alltäglichen, weniger eindringlichen Bebilderungen von Nachrichten und Unterhaltungsmedien – kommen in diesen Überlegungen (abseits von ihrer Betrachtung als massenmediales Phänomen) kaum vor. Dabei sind diese beiläufigen Bilder nicht minder einflussreich und bedeutend als solche, die allgemein als ikonisch anerkannt sind. Ihre normative Wirkung entfalten sie jedoch weniger durch ihre ästhetisch-visuelle Eindringlichkeit und emotionale Ausdrucksstärke als vielmehr durch ihre vehemente Wiederholung und subtil aufgeladene, quasi selbsterklärende Bedeutung. Die Motive dieser nicht-ikonischen Bilder funktionieren dabei insbesondere als Symbolisierungen. Da sie leicht verständlich sind, eignen sie sich besonders gut als Kommunikationsmittel. Die These lautet, dass nicht-ikonische Bilder starke implizite Bedeutungen haben, die aufgrund der Verschleierung ihrer Gemachtheit ideologisch wirken.

Die Bilder vom ostdeutschen Plattenbau sind ein hervorragendes Beispiel für diese nicht-ikonischen Bilder. Es fällt auf, dass *die Platte* meist in negativen, abwertenden Kontexten visuell eingesetzt wird. Oft wird der Plattenbau als Kulisse für sozialkritische (und durchaus zweifelhaft humoristisch gefärbte) Verlierer/-innen-Geschichten gewählt. Durch die visuelle Verknüpfung von ostdeutschen Plattenbauten mit Geschichten der sogenannten Unterschicht, Geschichten von Armut, Verwahrlosung und *Wendeverlierer/-innen*, wird der Plattenbau selbst zum Symbol dieser Narration. Der Einsatz von Plattenbau-Bildern fungiert vermeintlich beschreibend und stellt doch gleichzeitig seinen Kontext selbst her. Der Plattenbau wird als ein Ort gesellschaftlicher Abgründe, chaotischer Zustände und rassistischen Gedankenguts dargestellt. Dieser als offensichtlich dargestellte Zusammenhang wird von den Re-

1 Vgl. z.B. den Briefwechsel der beiden in Belting, Hans (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufruhr. München 2007, S. 27-46.

zipierenden durch häufige Wiederholungen erlernt, bis schließlich das Bild eines einzelnen Plattenbaus all diese Bedeutungen transportiert. Den Rezipierenden wird somit durch ein einziges Szenenbild (beim Film) oder ein einziges Bühnenbild (im Theater) angezeigt, in welchem Milieu die Erzählung angesiedelt ist. In den wenigsten Fällen wird dabei das Milieu selbst verhandelt, sondern lediglich als Ausgangspunkt oder Rahmung der Geschichte eingeführt.

Ein Beispiel: Das Publikum von Thomas Ostermeiers *Woyzeck*-Inszenierung (Berliner Schaubühne, 2003) kennt zum einen den kanonisierten *Woyzeck*-Stoff und weiß deshalb, dass die Themen des Abends seelische und körperliche Ausbeutung sowie geistige und wirtschaftliche Armut sein würden. Zum anderen konnten beim Anblick des Bühnenbildes (Abb. 1) selbst diejenigen Zuschauer/-innen im Saal, die sich mit *Woyzeck* zuvor nicht beschäftigt hatten, erahnen, was für ein Leben Ostermeiers *Woyzeck* führt. Die *Woyzeck*-Kundigen wiederum konnten sich in ihrem Bild vom Plattenbauviertel und seinen verwahrlosten und brutalen Bewohner/-innen in Polyester-Trainingsanzügen bestätigt fühlen und aufgrund ihres von Medienbildern geschulten Vorwissens dem Regisseur und seinem Bühnenbildner Jan Pappelbaum ein einleuchtendes Inszenierungskonzept attestieren.

Bilder bedeuten nicht allein aus sich heraus. Auch nicht, wenn es schier zahllose von ihnen gibt, sie scheinbar eindeutig zu lesen sind und nichts weiter auszusagen scheinen als ihren angenommenen Inhalt. Diese behauptete Selbstverständlichkeit ist eine Eigenschaft nicht-ikonischer Bilder. Da sie weder besonders emotional noch historisch bedeutend sind, erscheinen sie weniger interessant als ikonische Bilder. Doch nicht-ikonische Bilder haben einen ebenso großen Einfluss auf unser Verständnis von der Welt – sie wirken nur auf subtilere und damit weniger transparente Weise. Sie behaupten in ihrer Darstellungsform eine gewisse Natürlichkeit, ein tradiertes Wissen, das durch seinen eindeutigen Gehalt nicht hinterfragt werden muss. Diese Eindeutigkeit ist allerdings problematisch, da alles, was sich als unhinterfragbar und selbstverständlich gibt, als verdeckt ideologisch verstanden werden kann. Im Kontext nicht-ikonischer Bilder führt diese Selbstverständlichkeit zu einer einseitigen Bedeutungsaufladung, die jede abweichende Erzählung ausblendet. Auf den ostdeutschen Plattenbau bezogen heißt das: Eine Abweichung von der Narration der ungebildeten, verwahrlosten Unterschichten-Bewohner/-innen könnte als nicht authentisch, als unrealistisch und somit als störend empfunden werden. Wie glaubwürdig wäre es, wenn in einem Sonntagabend-Krimi die Haustür einer Plattenbauwohnung von einer Frau

geöffnet wird, deren Kind nicht vor dem Fernseher sitzt, sondern in seinem Kinderzimmer spielt, und diese dialekt- und akzentfrei mitteilte, dass ihr Mann noch in der Schule sei, weil er an diesem Tag nachmittags immer seinen Geschichts-Leistungskurs unterrichtete? Stattdessen ist damit zu rechnen, dass der Plattenbau als Wohnung von Arbeitslosen inszeniert würde: Der Vater wäre zuhause und säße im Jogginganzug vor dem Fernseher. Dadurch, dass der Plattenbau häufig auf diese Art repräsentiert wurde, erscheint den Rezipierenden diese Erzählung als glaubwürdig – auf Kosten anderer, abweichender Erzählungen.

Aus dieser Engführung auf eine einzige zulässige Symbolisierung resultiert eine Verarmung der Repräsentationsmöglichkeiten, der visuellen Kultur und des kulturellen Bildrepertoires. Je ärmer das kulturelle Bildrepertoire, desto eingeschränkter die Kommunikationsmöglichkeiten, deren Gewährung und Sicherung grundlegende Voraussetzungen demokratischen Miteinanders sind: Je beschränkter die Kommunikation, desto gefährdeter die Demokratie.

1.2 Das kulturelle Bildrepertoire

Der hier verwendete Begriff des kulturellen Bildrepertoires orientiert sich an dem von Aleida Assmann geprägten Begriff des kulturellen Gedächtnisses², der sich eklatant vom Begriff des kollektiven Gedächtnisses unterscheidet, auch wenn beide häufig synonym verwendet werden.³

Das kulturelle Gedächtnis beschreibt im Wesentlichen kulturell etablierte, institutionalisierte Erinnerung, weshalb sich der Begriff *kulturelles Bildrepertoire* zwar hieran anlehnt, aber über den Aspekt der Vergangenheitsbewältigung durch Erinnern weit hinaus geht. Das kulturelle Bildrepertoire ist kein reines Erinnerungsmedium, sondern eine Möglichkeit, Gegenwart zu verhandeln, indem Altbewährtes, bereits im kulturellen Gedächtnis Etabliertes

2 Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2010. (Erstveröffentlichung 1999).

3 Auch gibt es jeweils für beide Begriffe keine in sich kongruente Definition, was die Unterscheidung noch erschwert. Vgl. Moller, Sabine: Das kollektive Gedächtnis. In: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 85-92. Und vgl. Levy, Daniel: Das kulturelle Gedächtnis. In: Ebd., S. 93-101.

angeeignet und für die Gegenwartsanalyse beziehungsweise -interpretation brauchbar gemacht wird.

Anders als das kollektive Gedächtnis, welches das intergenerationell kommunikativ verhandelbare, eher informelle und inoffizielle Gedächtnis einer Gemeinschaft ist, gilt das kulturelle Gedächtnis als die kultivierte, ritualisierte und offizielle Erinnerung einer Gesellschaft. Wie Daniel Levy herausstreicht ist es insbesondere die Externalisierung des Erinnernten, welches den Unterschied macht:

»Ein entscheidendes Merkmal des kulturellen Gedächtnisses ist, anders als bei anderen Formen des Gedächtnisses (wie das kommunikative Gedächtnis in Gruppen oder Familien), dass es dessen Träger überlebt, da es in externalisierten Erinnerungen verankert ist. [...] Basierend auf Ritualen, materieller Kultur und wiederholten Bildern dient das kulturelle Gedächtnis als Grundlage für kollektives Selbstverständnis.«⁴

Zusätzlich unterteilt Assmann das kulturelle Gedächtnis noch in Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis. Sie gibt zu bedenken, dass das kulturelle Gedächtnis »nicht nur im Nachhinein durch Einsammeln und Konservieren, sondern auch zielstrebig als Auswahl einer Botschaft und Sammlung eines Erbes für die Nachwelt einer unbestimmten Zukunft«⁵ entsteht. Speicher- und Funktionsgedächtnis sind bei Assmann zwei Seiten ein und derselben Medaille: Das Speichergedächtnis stellt das Archiv dar, den »Fundus und Hintergrund für latente Erinnerungen, die ihre Stunde hinter sich oder noch vor sich haben«⁶. Das Funktionsgedächtnis nimmt hingegen den aktiven Part im kulturellen Gedächtnis ein, in welchem sich die kanonisierte Erinnerungspraxis ihrer Legitimation durch Wiederholung und stetige Anwendung versichert. Im Speichergedächtnis finden sich solche Manifestationen von Erinnerungen, die im gegenwärtigen Funktionsgedächtnis zur Zeit nicht verwendet werden, etwa weil sie sich mit einem Thema beschäftigen, das gerade gesellschaftlich nicht verhandelt wird. Wenn dieses Thema aber dann (wieder) verhandelt wird, kann die durch verschiedene Medien archivierte Erinnerung (wieder) ins Funktionsgedächtnis aufsteigen. Das kulturelle Gedächtnis ist

4 Levi 2010, S. 93.

5 Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2006, S. 55.

6 Ebd., S. 56.

damit sehr komplex, heterogen, prozesshaft und einem ständigen, wenn auch langsam voranschreitenden Wandel unterlegen.

Das kulturelle Bildrepertoire, von dem hier die Rede ist, ist Teil des Funktionsgedächtnis. Es ordnet sich in das »Spannungsverhältnis von Funktions- und Speichergedächtnis, von Erinnertem und Vergessenem, Bewusstem und Unbewusstem, Manifestem und Latentem«⁷ ein. Es ist, um im Bild zu bleiben, das kulturelle Kurzzeitgedächtnis.

Der Begriff Kulturelles Bildrepertoire trägt so der Spannung zwischen *kurzzeitig wichtig* und *längerfristig einflussreich* Rechnung, vor allem in Zeiten und Kulturen erhöhter Visualität, in denen eine Vielzahl von Bildern als bedeutend beschrieben wird. So soll vermieden werden, nur über bereits durch zeitliche Entwicklungen kanonisierte oder archivierte Bilder zu sprechen, ohne die identifikatorische Bedeutung bestimmter aktueller Bilder anzuerkennen, auch wenn diese nur für einen kurzen, aber intensiven Moment von Bedeutung sind.⁸ Das kulturelle Bildrepertoire ist deshalb ein Hilfskonstrukt innerhalb des Konzepts des kulturellen Gedächtnisses, das sowohl den Kanon als auch die noch nicht kanonisierten, aber durchaus bedeutenden Bilder einschließt. Wenn, wie Daniel Levy schreibt, das »kulturelle Gedächtnis als Grundlage für kollektives Selbstverständnis«⁹ dient, dann sind alle als bedeutend gekennzeichneten Bilder grundlegend für das Selbstverständnis einer Gesellschaft – egal ob mit gesichertem Ikonen-Status oder zügig voranschreitender Vergänglichkeit. Voraussetzung dafür ist die Kennzeichnung der Bilder als bedeutend – und zwar von einer Mehrheit der Gesellschaft, in welcher die Bilder zirkulieren.

Mit dem Wort Repertoire lassen sich viele Auswahlmöglichkeiten assoziieren, beispielsweise im Kontext des Schauspiels. Dabei beherrschen die Schauspieler/-innen die Klassiker genauso wie neuere, zeitgenössische Rollen. Das Repertoire, auf das ein Schauspielhaus zurückgreifen kann, meint die zur Aufführung bereitstehenden Inszenierungen, die dank des vorhandenen Schauspielpersonals, Bühnenbilds, der erbrachten Regieleistung und des anhaltenden Publikumsinteresses noch nicht aus dem Spielplan gestrichen wurden. Das Repertoire kann als ein ständig aktualisiertes Lager mit einfachem Zugriff verstanden werden. Es ist zwar begrenzt, kann aber immerzu

7 Ebd., S. 57.

8 Beispiele für diese identifikatorischen Bilder, die intensiv zirkulieren und dann nach kurzer Zeit schon wieder in Vergessenheit geraten, sind die sogenannten *Memes*.

9 Levy 2010, S. 93.

erweitert werden. Auch können Rollen, Aufführungen, Werke und eben Bilder aus dem Repertoire entfernt werden, beispielsweise wenn sie nicht mehr nachgefragt werden. Das Repertoire ist ein Set von Möglichkeiten, von Techniken, Wissen und Fähigkeiten, die (mehr oder weniger) aktiv in Gebrauch sind. Die aktuelle Schicht des kulturellen Gedächtnisses, die sowohl die aktuell bedeutenden Bilder als auch den bereits etablierten Kanon beinhaltet, soll deshalb als Bildrepertoire bezeichnet werden.

Der Kulturwissenschaftler Tom Holert benutzt in seinem Essay *Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit* den Begriff des visuellen Repertoires, wobei er diesen in den Kontext seiner Repräsentationskritik setzt:

»Bilder können zugleich Darstellungsfunktionen erfüllen und Vertretungsansprüche artikulieren. Um die Interessen einer sozialen Gruppe vertreten (oder bekämpfen) zu können, bedient man sich eines bestimmten visuellen Repertoires. Dieses Repertoire soll die betreffende Gruppe wiederum adäquat (oder auch verzerrend) darstellen, das heißt: ›repräsentieren‹, und nicht zuletzt ein Bild geben, das ›Identität‹ stiftet.«¹⁰

Der Begriff des Bildrepertoires berücksichtigt diesen Aspekt von Repräsentation und Identitätsstiftung in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Potenzial bedeutender Bilder, normierte Vorstellungen zu bedienen und damit eine einseitige Repräsentationspraxis fortzuschreiben.

Auch die Kunstwissenschaftlerin Kaja Silverman benutzt den Begriff des kulturellen Bildrepertoires in ihrer Auseinandersetzung mit Jacques Lacans Theorien der Subjektbildung durch Spiegelung.¹¹ Silverman verwendet ihn synonym mit Lacans Bildschirm-Begriff, dem die konstitutive Eigenschaft zukommt, das Sichtbare zu organisieren, dem Subjekt ein Angebot zur Identifikation zu machen und dieses durch das aktuelle Blickregime bestätigen zu lassen. Damit weist Silverman dem kulturellen Bildrepertoire gleich mehrere Funktionen zu und beschreibt auch deren Wirkungsweise:

»Der Bildschirm oder das kulturelle Bildrepertoire ist jedem von uns eigen – ganz ähnlich wie die Sprache. Also folgt unsere Wahrnehmung eines ande-

10 Holert, Tom: Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit. In: Ebd. (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*. Köln 2000, S. 23.

11 Vgl. Silverman, Kaja: *Dem Blickregime begegnen*. In: Kravagna, Christian (Hg.): *Privilegiertes Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997, S. 42ff.

ren Menschen oder eines Objekts zwangsläufig bestimmten Darstellungsparametern, deren Anzahl zwar hoch, aber letztlich doch begrenzt ist. Diese Darstellungsparameter legen fest, was und wie die Angehörigen unserer Kultur sehen – wie sie Sichtbares bearbeiten und welche Bedeutungen sie ihm geben. Und ebenso wie uns manche Worte leichter in den Sinn kommen als andere, weil sie in unserer Gesellschaft ständig zirkulieren, kommen uns auch manche Darstellungsparameter einfach dadurch entgegen, daß sie innerhalb unserer Kultur ständig wiederholt oder mit großem Nachdruck artikuliert werden.«¹²

Damit attestiert Silverman zum einen die enorme Bedeutung von Bildern für die Subjektbildung und zum anderen die herausgehobene Stellung bestimmter Bilder, die als Darstellungsparameter besonders zur Identifikation einladen.

Das kulturelle Bildrepertoire besteht also aus allen aktuell bedeutenden Bildern. Es ist die jeweils neueste visuelle Schicht des Bildgedächtnisses, die sich noch ausdünnen wird: Bilder werden in der Bedeutungslosigkeit verschwinden oder für spätere Bedeutungsaufladungen ins Speichergedächtnis abwandern, andere Bilder wiederum stellen sich als anhaltend bedeutsam heraus und werden vielleicht sogar ikonisch. Diese beiden Pole definieren das kulturelle Bildrepertoire und die Spannweite bedeutender Bilder. Wenn der eine Pol bedeutender Bilder ikonische Bilder sind, dann bietet sich für den anderen Pol an, den Begriff nicht-ikonische Bilder zu wählen.

Unter bedeutenden Bildern werden hier alle gesellschaftlich anerkannten Bilder, die in mehr als einem Medium benutzt und wiederholt werden, verstanden. Dabei kann es sich um ausgesuchte, ästhetisch ansprechende fotojournalistische Werke handeln, genauso wie um verwackelte Handybilder aus schwer zugänglichen Krisengebieten oder private Aufnahmen von Personen des öffentlichen Lebens. Die Form beziehungsweise das Medium oder der Träger des Bildes sind in der alltäglichen Rezeption meist von nachrangiger Bedeutung. Die hier angestrebte Analyse orientiert sich weniger am Status der Bilder als an deren Praxis. Statt von der Praxis der Bilder kann auch von der Politik des Visuellen gesprochen werden, wie es Tom Holert explizit in der Einleitung seines Buches *Regieren im Bildraum* tut:

»Ein auf den Sehsinn und kognitive Verstehensprozesse reduzierter Bildbegriff erfasst hier nur einen Bruchteil dessen, was für eine dichte und innova-

12 Ebd., S. 58.

tive Beschreibung der Prozesse und Netzwerke, in denen Bilder zirkulieren und Bild-Ereignisse entstehen, notwendig wäre. Die Mechanismen und Programme der Produktion von Visualität [...–] entgehen einem Glaubenssystem, das die quasi-religiöse Idee einer omnipotenten Bildermacht verfiicht. Nur eine Kritik der soziotechnischen Systeme, Protokolle und Apparaturen, die das Auftauchen und die Verteilung einzelner Schemata und Klassifikationen, Bilder und Bild-Cluster ermöglichen und organisieren, die im Zentrum einer Theorie von Bildlichkeit stehen, nähme die politische wie ökonomische Dimension dieser Bildlichkeit tatsächlich in den Blick. [...] Wie spezifische Bilder und Bildlichkeiten funktionieren, wie sie in hybriden Bild-Text-Amalgamen oder audiovisuellen Affektblöcken als Elemente einer Technologie des Regierens operieren – das wäre hier die Frage und die Herausforderung.«¹³

Mit der Definition des Begriffs nicht-ikonische Bilder soll diese Herausforderung angenommen und die spezifische Bildlichkeit der so bezeichneten, bedeutenden Bilder und deren Funktionen erfasst werden.

1.3 Vorgehensweise

Das Interesse dieser Arbeit gilt nicht den (kunst-)philosophischen Fragen »Was ist ein Bild?«¹⁴, »Was wollen Bilder?«¹⁵ oder »Wie erzeugen Bilder Sinn?«¹⁶. Diese Arbeit ist vielmehr in den Visual Culture Studies verortet und geht der Frage *Was machen wir mit (nicht-ikonischen) Bildern und was machen diese mit uns?* nach. Es gilt, ein Bewusstsein für Repräsentationen durch Bilder, den ihnen innewohnenden Machtstrukturen und den daraus resultierenden (normativen) Effekten zu schaffen. Dabei soll jedoch nicht gegen Bilder und ihre Gefahren polemisiert, sondern durch Aufzeigen ihrer Wirkungsweise und ihrer Praxen eine analytische Herangehensweise geübt werden, die der visuellen Kultur im Alltäglichen Rechnung trägt.

13 Holert, Tom: *Regieren im Bildraum*. Berlin 2008, S. 16.

14 Vgl. Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994. Oder auch: Elkins, James/Naef, Maja: *What is an image?* State College 2011.

15 Vgl. Mitchell, W. J. T.: *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago 2005.

16 Vgl. Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin 2007.

Diese Arbeit macht es sich zur Aufgabe, den Begriff der nicht-ikonischen Bilder als Analysewerkzeug für einen (zumindest in der westlichen Welt) alltäglichen Bildgebrauch herauszuarbeiten und vorzuschlagen. Dabei werden nicht-ikonische Bilder in Abgrenzung und im Verhältnis zu ikonischen Bildern verstanden, deren Status als bedeutend und einflussreich gesichert ist. Von den religiösen Kultbildern des Christentums über die Kunstbilder der Neuzeit bis zu den ikonischen Werken des Fotojournalismus des 20. Jahrhunderts wird der Frage nachgegangen, welche Bedingungen und Funktionen Bilder erfüllen müssen, um von einer Gesellschaft als ikonisch bezeichnet zu werden. In Auseinandersetzung mit Hans Beltings *Bild und Kult*¹⁷ sowie der Kunstgeschichte um die *Mona Lisa* und dem Paradigmenwechsel, der durch die Fotografie eingeleitet wurde, wird anhand einer qualitativen Literaturstudie eine kurze Kulturgeschichte der bedeutenden, verehrten Bilder nachgezeichnet. Darauf aufbauend und sich gleichzeitig davon abgrenzend werden die verschiedenen Wirkungsweisen, Funktionen und Nutzungen von nicht-ikonischen Bildern mithilfe Roland Barthes Mythenkonzept¹⁸ definiert.

Drei ausführliche Fallbeispiele zeigen, wie der Begriff als Analysewerkzeug eingesetzt werden kann. Es wird der These nachgegangen, dass nicht-ikonische Bilder starke implizite Bedeutungen haben, aber nur sehr enge Bedeutungsräume eröffnen und mit visuellen, Ausschlüsse produzierenden Reduktionen operieren. Dafür werden Pornografie, Paparazzi-Bilder, Selfies und Szenenbilder in Unterhaltungsfilmern auf ihre impliziten Bedeutungen untersucht. Besonderer Fokus bei den Auswertungen der Analysen liegt auf dem ideologischen Aspekt der Reduzierung von Repräsentationsmöglichkeiten durch nicht-ikonische Bilder. In Auseinandersetzung und mithilfe des Barthes'schen Mythenkonzepts, der Denkfigur der Pathosformeln von Aby Warburg¹⁹ und der Analysen fotojournalistischer Ikonen der Kommunikationswissenschaftler Robert Hariman und John Louis Lucaites²⁰

17 Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.

18 Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Berlin 2013. (franz. Erstveröff. 1957).

19 Vgl. Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Hamburg 2012 [engl. Erstveröffentlichung 1970]. Sowie Ketelsen, Thomas/Stolzenburg, Andreas (Hg.): *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel in Hamburg*. Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 27. März bis 26. Juni 2011, Hamburg 2011.

20 Vgl. Hariman, Robert/Lucaites, John Louis: *No Caption needed. Iconic Photographs, Public Culture, And Liberal Democracy*. Chicago 2007.

werden die nicht-ikonischen Bilder an konkreten Bildkomplexen bestimmt. Nachdem so deren nicht-ikonische Qualität aufgezeigt wurde, wird anhand von künstlerischen und kreativen Praxen verdeutlicht, wie die impliziten Bedeutungen explizit gemacht werden können. Künstlerische Auseinandersetzungen dienen so zur Verdeutlichung der Wirkungsmacht nicht-ikonischer Bilder, indem sie sich diesen gegenüber widerständig geben. Die Blickregime-Konzepte der Kunsthistoriker/-innen Kaja Silverman und Tom Holert berücksichtigend, werden nicht-ikonische Bilder als Instrumente neoliberaler Gouvernamentalität beschrieben. Neoliberale Gouvernamentalität wird von beiden Kunsthistoriker/-innen von Michel Foucault aus gedacht, dessen Reflexionen über die Verflechtungen von Macht und Wissen sowie deren Auswirkungen auf die zu regierenden Subjekte in seinem Begriff der Gouvernamentalität gipfelten.²¹

Das Herausarbeiten der ideologischen Funktionen nicht-ikonischer Bilder zeigt blinde Flecken und Leerstellen in unserer (visuellen) Kultur auf. So besteht die Möglichkeit, diese Leerstellen im Sinne einer gerechteren, da heterogeneren Repräsentation zu füllen. Selbstverständlich muss in diesem Rahmen auch darüber nachgedacht werden, ob eine so geartete *gerechtere* Repräsentation überhaupt erstrebenswert ist. Eine Repräsentationskritik ist notwendig, die nicht nur die Ausformungen von Repräsentation ins Visier nimmt, sondern auch den Sinn und Zweck eines auf Repräsentation und Sichtbarkeit ausgelegten Gesellschaftssystems kritisch hinterfragt.

1.4 Erkenntnisinteresse

In den Visual Culture Studies ist es üblich²², die eigene Positionierung als AutorIn offenzulegen. Dabei geht es weniger um die Verortung innerhalb einer Denkschule, als vielmehr um das Transparentmachen des eigenen Erkennt-

21 Vgl. Foucault, Michel: Geschichte der Gouvernamentalität. Bd. 1. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Bd. 2. Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978-1979. Hg. von Sennelart, Michel. Frankfurt a.M. 2006.

22 Vgl. Schade, Sigrid/Wenk, Silke: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld 2011, S. 118.

nisinteresses – oder wie es Holert bezeichnet: des eigenen Begehrens am gewählten Forschungsgegenstand²³.

Meist geht diesem Begehren eine biografische Verstrickung mit dem Forschungsgegenstand voraus. Dies trifft hier nur in indirekter Weise zu. Während des Studiums in Leipzig interessierte mich das Image der Plattenbauviertel außerhalb der Innenstadt: Viertel wie Grünau galten als *No-go-Areas*, in denen nur Neonazis wohnten – als (aus Westdeutschland zugezogene) Studentin solle man diesen Ort lieber meiden, so der Tenor anderer Studierender. Wir fuhren aus verschiedenen Gründen trotzdem hin – und trafen auf eine Normalität kleinbürgerlicher Prägung (Balkongestaltung mit Geranien und Stiefmütterchen, Kinderwagen schiebende Frauen, neue Kleinwagen, gutbürgerliche Essensgerüche), mit der wir so nicht gerecht hatten. Aber warum hat uns diese Normalität so überrascht? Die Diskrepanz zwischen dem Image vom Plattenbau, tradiert im medialen Bild desselben, und der davon abweichenden Alltagserfahrung war eklatant – und interessant.

In ihrer Langzeitstudie *Erlebnis Plattenbau* zur Wohnzufriedenheit und zum Lebensstandard im Leipziger Plattenbauviertel Grünau zeigt die Soziologin Alice Kahl anhand von Interviews, die sie mit Bewohner/-innen des Viertels vor und direkt nach der Wende führte, einen signifikanten Einschnitt in deren Wahrnehmung: Hatten die Menschen zu DDR-Zeiten lediglich den schlechten baulichen Zustand der Plattenbauten bemängelt, waren sie insgesamt sehr zufrieden und sogar stolz darauf, im Neubauviertel Grünau zu wohnen. Doch schon kurz nach der Wende äußerten sie sich ganz anders: Neben der Abwanderung vieler Nachbarn und der steigenden Arbeitslosigkeit der Verbleibenden, kritisierten die Menschen nun die Architektur und den Städtebau im Allgemeinen, namentlich dessen Trostlosigkeit und Hässlichkeit. Mit der eigenen Wohnung waren die meisten aber immer noch zufrieden. Die Wahrnehmung des Wohnumfeldes hatte sich also geändert²⁴, was die Frage aufwirft: Wie konnte sich das Bild vom Plattenbauviertel so schnell verschlechtern?

23 Holert, Tom: Regimewechsel. Visual Studies, Politik, Kritik. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des visualistic turn. Frankfurt a.M. 2009, S. 343.

24 Vgl. Kahl, Alice: Erlebnis Plattenbau. Eine Langzeitstudie. Opladen 2003. z.B.: »In der Öffentlichkeit entstand ein Bild, das den Fakten in keiner Weise entsprach. Grünau war sozial einer der stabilsten Bereiche der Stadt geblieben.«, S. 14.

Nicht zuletzt die Diskrepanz zwischen den positiven Alltagserfahrungen mit und im Plattenbau und meine durch den westdeutschen Großsiedlungsdiskurs geprägte, negative Einschätzung der Plattenbauviertel hat mich zu der kritischen Reflexion visueller Repräsentation angeregt, die hier ihren wissenschaftlichen Abschluss finden soll. Da aber die bis dato zur Verfügung stehenden Begrifflichkeiten nicht ausreichen, um eine so subtil wirkende Repräsentation alltäglich genutzter Bilder zu beschreiben, entwickelte sich durch die Beschäftigung mit diesen Themenkomplexen der Begriff *nicht-ikonische Bilder*. Dieser wurde bisher noch nicht verwendet. Es handelt sich genau genommen nicht um eine traditionelle Begriffsanalyse, sondern um eine Explikation, »das Ersetzen eines mehr oder weniger unexakten Begriffs (*Explikandum*) durch einen exakteren Begriff (*Explikat*), dessen Gebrauch explizit geregelt ist und der für bestimmte Zwecke anstelle des Explikandums verwendet werden kann«²⁵, wie es Christoph Baumberger nach Rudolf Carnap für seine eigene Arbeit *Gebaute Zeichen. Eine Symboltheorie der Architektur* herausarbeitet:

»Während es bei der traditionellen Begriffsanalyse um die Zerlegung eines gegebenen Begriffs in seine Merkmale oder um die Angabe von Kennzeichen geht, die es für einen beliebigen Gegenstand zu bestimmen erlauben, ob er unter den Begriff fällt oder nicht, geht es bei der Explikation um die Ersetzung eines Begriffs durch einen exakteren Begriff. Die Analyse umgangssprachlicher Begriffe kann zwar helfen, das Explikandum so weit zu klären, dass die Ähnlichkeit zwischen ihm und dem Explikat eingeschätzt werden kann. Aber darüber hinaus verlangt die Explikation nach einem kreativen Akt, um den exakten Begriff durch Gebrauchsregeln neu einzuführen. Explikation ist damit zumindest nicht nur Begriffsanalyse, sondern immer auch *Begriffskonstruktion*.«²⁶

Während also hier erst das Explikandum geklärt und das Explikat eingeführt und vorgestellt wird, folgt dann der kreative Akt, der den Begriff der nicht-ikonischen Bilder durch Anwendung auf drei Bildkomplexe einführt. Diese Begriffskonstruktion ist ein Angebot, das Sprechen über alltägliche Bilder, digitale *Bilderfluten* und *ausufernde Bildwelten* zu klären und zu vereinfachen.

25 Baumberger, Christoph: *Gebaute Zeichen. Symboltheorie der Architektur*. Heusenstamm 2010, S. 15.

26 Ebd., S. 17.

