

Schriftenreihe des Interdisziplinären Zentrums
für Bildung und Kommunikation in
Migrationsprozessen (IBKM) an der
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Nr. 48

Herausgegeben von
Rudolf Leiprecht und Rolf Meinhardt †

Dieser Band wurde vorbereitet von Rudolf Leiprecht

Andrea Hertlein

Repräsentation und Konstruktion des Fremden in Bildern

Reflexionsgrundlagen
Interkultureller Pädagogik



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2010

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

ISBN 978-3-8142-2186-1

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	9
1.1	Einführung in die Thematik	9
1.2	Vorgehensweise und Zielsetzung	12
2	Theoretischer Teil	15
2.1	Vorurteile gegenüber Fremden	15
2.1.1	Vom Prototyp zum Stereotyp	17
2.1.2	Sozialpsychologische Erklärungsansätze	19
2.1.3	Medienpolitische Erklärungsansätze	21
2.2	Eigen- und Fremddarstellung	22
2.2.1	Die Konstruktion des Fremden	26
2.2.2	Fremdheit als medienpolitisches Ereignis	32
2.3	Michel Foucault: Erfahrung, Wahrheit und Wissen als Spiritus rector der Macht und des Diskurses	34
2.3.1	Erfahrung	34
2.3.2	Wirkliche Wahrheit	36
2.3.3	Das wahre Wissen	37
2.3.4	Das Spiel der Macht mit dem Wissen	39
2.3.5	Das Sein des Diskurses	42
2.4	Politik der Repräsentation	46
2.4.1	Vorführung der kulturellen Differenz in den Massenmedien	53
2.4.2	Die mediale Repräsentation von Rasse	58
2.5	Rassenklassifizierung als Argument für Alltagsrassismus	66
2.5.1	Rassismus-Definition	69
2.5.2	Gruppendynamischer Kulturrassismus	72
2.6	Die Archive der Erinnerung	75
2.6.1	Kollektives Gedächtnis – Ohne Erinnerung keine Identität	75
2.6.2	Die Spur der Symbole	77
2.7	Zusammenfassung 2. Kapitel	80
3	Ikongrafische Repräsentation	85
3.1	Legendäre Bilder	85
3.1.1	Der Sinn der Bilder	90
3.1.2	Das ähnliche Wissen der Bilder	92
3.2	Ethnografische Repräsentation	99
3.2.1	Die gemalte Welt des Orient	100
3.2.2	Die Entdecker und der illustrierte Exotismus	102
3.2.3	Die fotodokumentierte Welt der Ethnologen	104

3.2.4	Plakative Völkerschauen	107
3.2.5	Bananen und Cabaret	110
3.3	Zusammenfassung 3. Kapitel	113
4	Methodisches Verfahren	115
4.1	Panofsky: Phänomensinn – Bedeutungssinn – Dokumentsinn	115
4.2	Methodik der Untersuchung	118
5	Ikonografische Analyse	121
5.1	„Olympia“ Edouard Manet	121
5.2	Formulierende Interpretation	122
5.2.1	Vorikonische Beschreibung	122
5.2.2	Ikonografische Analyse	123
5.2.3	Planimetrische Komposition	124
5.2.4	Szenische Choreografie	124
5.3	Ikonologische Interpretation	125
5.4	„French Vogue“ Helmut Newton	127
5.5	Formulierende Interpretation	128
5.5.1	Vorikonische Beschreibung	128
5.5.2	Ikonografische Analyse	129
5.5.3	Planimetrische Komposition	130
5.5.4	Szenische Choreografie	131
5.6	Ikonologische Interpretation	132
5.7	„Breastfeeding“ Benetton	133
5.8	Formulierende Interpretation	135
5.8.1	Vorikonische Beschreibung	135
5.8.2	Ikonografische Analyse	135
5.8.3	Planimetrische Komposition	136
5.8.4	Szenische Choreografie	137
5.9	Ikonologische Interpretation	137
5.10	„Luxus der Demokratie“ DER SPIEGEL	138
5.11	Formulierende Interpretation	139
5.11.1	Vorikonische Beschreibung	139
5.11.2	Ikonografische Analyse	141
5.11.3	Planimetrische Komposition	141
5.11.4	Szenische Choreografie	142
5.12	Ikonologische Interpretation	143
5.13	„Irgendwann nimmt man nicht mehr irgendwas“ HÖRZU	145
5.14	Formulierende Interpretation	145

5.14.1	Vorikonische Beschreibung	145
5.14.2	Ikonografische Analyse	148
5.14.3	Planimetrische Komposition	148
5.14.4	Szenische Choreografie	150
5.15	Ikonologische Interpretation	150
5.16	Differenz durch Analogie: „Bauhaus Stairway“ versus „Stairways of Treasure`s Residence: Students at Work“ MoMA	154
5.17	Formulierende Interpretation	155
5.17.1	„Bauhaus Stairway“	155
5.17.2	„Stairways of Treasure`s Residence: Students at Work „The Hampton Institute, Hampton, Virginia“ MoMA	156
5.18	Ikonographische Analyse	157
5.19	Ikonologische Interpretation	159
5.20	Zusammenfassung 5. Kapitel	163
6	Bilder im Kontext Interkultureller Pädagogik	169
7	Schlussbemerkungen	175
	Literaturverzeichnis	183
	Internetquellen	189
	Bildverzeichnis	190

1 Einleitung

„Never before has there been an age like ours when the visual image was so cheap in every sense of the word. We are surrounded and assailed by posters and advertisements, by comics and magazine illustrations. We see aspects of reality represented on the television screen and in the cinema, on postage stamps and on food packages.“

(Ernst H. Gombrich, 1960)

1.1 Einführung in die Thematik

Bilder zirkulieren durch die Welt, wie Motten das Licht umkreisen. Sie sind das visuelle Tor zur Vergangenheit und illustrieren die Ideen der Zukunft. Man entkommt der Bilderwelt nicht, selbst wenn keine Lichtquelle vorhanden ist, leben sie in den Gedanken und den Erinnerungen der Menschen farbenfroh weiter. Bilder gestalten die kulturellen Lebenswelten, unabhängig davon, ob es sich um künstlerische Gemälde oder um technische Piktogramme handelt.

Bevor Bilder in der Hochkultur von der Schrift abgelöst wurden, übernahmen sie in der Frühgeschichte die Funktion der Kommunikation. In der modernen Gesellschaft illustrieren sie Nachrichten, Zeitschriften, Broschüren, Werbung, Statistiken, Piktogramme, Stadtpläne und u.a. Bücher. Sie dienen als Informationsquelle und werden heutzutage hauptsächlich durch die allgegenwärtigen Medien konsumiert. Viele Bilder, denen man täglich begegnet, werden nicht mehr wahrgenommen, schleichen sich dennoch in die Gedankenwelt ein, und die visuellen Eindrücke hinterlassen ihre Spuren im Gedächtnis. Sie sind zum allgemeinen Kulturgut geworden und man hat sie vor dem geistigen Auge. Die inneren Bilder der Vorstellung und Erinnerung werden ergänzt durch die äußeren Bilder, die im sozialen Raum zirkulieren. Die technischen Innovationen zur Produktion und Reproduktion haben Bilder allgegenwärtig werden lassen und der Bekanntheitsgrad von Bildern konnte nur auf Basis der kontinuierlichen Reproduzierbarkeit erlangt werden. Die Massenmedien präsentieren oftmals eine Auswahl immer gleicher Bilddokumente, die das aktuelle Ereignis aus der Quelle bekannter Stereotypen generieren. Im Gegensatz zu Texten, die den Rezipienten vorrangig kognitiv fordern, sprechen Bilder, als visuelle Träger der Nachricht, vorrangig die Emotionen der Betrachter an.

Bilder sind in ihrem großen Spektrum sowohl ein Produkt als auch ein visuell wahrnehmbares Zeichen, und erst die Symbole und Zeichen lassen eine sozial orientierte Kommunikation entstehen, deren Bedeutungen innerhalb von gesellschaftlichen und kulturellen Kommunikationsprozessen interpretiert werden. Ohne den Rahmen der soziokulturellen Zeichenstruktur wären Bilder außerstande, eine soziale Bedeutungsebene auszubilden. Mit diesem Hintergrund ist zu fragen, welche möglichen Sinnzusammenhänge Bilder in gesellschaftlicher Realitätskonstruktion erzielen.

In den letzten 15 Jahren ist das Phänomen „Bild“ in das Zentrum wissenschaftlichen Interesses gerückt, das „in *Fachpublikationen und Feuilletons unter Bezeichnungen wie ›iconic turn‹, ›pictural turn‹ oder ›visuel turn‹ kursiert.*“ (Liebert/Metten 2007: 8) So haben sich Gernot Böhme (Theorie des Bildes, 1999), Gottfried Boehm (Wie Bilder Sinn erzeugen, 2007), Jacques Rancière (Politik der Bilder, 2005), Martin Schulz (Ordnungen der Bilder, 2005), Andreas Schelske (Die kulturelle Bedeutung von Bildern, 1997), Beat Wyss (Vom Bild zum Kunstsystem, 2006) – um nur einige zu erwähnen – intensiv mit dem Medium auseinandergesetzt. Sie haben nicht nur das Bild als singuläres Objekt ihrer Forschung betrachtet, sondern dem soziokulturellen Gedanken im Umgang mit dem Bild analytischen Raum gegeben. Diese Perspektive ermöglicht den Weg hin zur Untersuchung der medialen und kulturellen Zusammenhänge der Bilder innerhalb der Gesellschaft. Geisteswissenschaftler wie Stuart Hall, Umberto Eco, W. J. Thomas Mitchell, Winfried Marotzki haben in ihren Arbeiten auf die soziokulturelle Bedeutung von Bildern und deren machtvolle Symbolik hingewiesen. Die Verbindungen der Fotografie zum allgemeinem Bewusstsein, zur Realität, hat Susan Sontag in ihren Büchern „Über Fotografie“ und „Das Leiden anderer betrachten“ diskutiert, und Thomas Theye fokussiert in seinen Arbeiten (Der geraubte Schatten 1989, Ethnologie und Photographie, 2004) das Spannungsfeld zwischen Ethnologie und dokumentarischer Fotografie.

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, anhand von bekannten Bildern aus der Malerei bis hin zur populären Fotografie und Werbung aufzuzeigen, welche Vorstellungen illustrativ über Fremde transferiert werden, um auf diese Weise herauszuarbeiten, welchen Einfluss Bilder von Fremden in den aktuellen Massenmedien auf die Gesellschaft haben. Menschen haben Bilder im Gedächtnis – Bilder als tatsächliche Abbilder von Objekten und Bilder als imaginäre Vorstellungen der realen Lebenswelt – die sich in ihren Handlungen und Wertungen widerspiegeln.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die banale Frage: Wie wird man eigentlich fremd und wie kommt die Gesellschaft zu ihren Meinungen über Fremde? Welche Wirkung haben Bilder auf diesen Prozess und wie unterstützen die (Massen-)Medien die Durchsetzungsfähigkeit von visueller Konstruktion?

Nicht nur die historische Aufklärung durch Texte bis hin zur aktuellen Berichterstattung ist eine Quelle der Meinungsbildung, sondern das Bild in seinem enormen Spektrum ist sowohl ein Faktum als auch ein optisch wahrnehmbares Zeichen im öffentlichen Raum. Die bildliche Symbolstruktur generiert eine sozial orientierte Kommunikation, deren Botschaft innerhalb von gesellschaftlichen und kulturellen Kommunikationsprozessen interpretiert wird. Bilder werden eingesetzt zur vorgeblich wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe der realen, vergangenen und gegenwärtigen Welt.

Der Ausdruck „Bilder im Kopf“ wird in dieser Untersuchung wörtlich genommen. Anhand von Zeichnungen/Gemälden bis hin zu aktuellen Fotos aus Werbung und Politik wird versucht aufzuzeigen, welche Rolle die Visualisierung bei der Vermittlung von historischen und aktuellen Ereignissen spielt und wie erinnerte Bilder als Stellvertreter realer Personen genutzt werden und somit einen einflussreichen Anteil an aktuellen Klassifizierungen des Fremden haben können.

„Bilder im Kopf“ werden von Kindheit an in verschiedenen Prozessen erlernt. Bilder/Fotos/Zeichnungen sind die ersten Zugänge zur Darstellung der Welt, da sie ohne Text international verständlich sind. Diese Bilder reproduzieren nicht die Realität, sondern zeigen eine fortwährende Repräsentation eines konstruierten Bildes der Lebenswelt. Durch die jeweilige Sozialisation des lernenden Individuum werden mit den jeweiligen Inhalten auch immer bestimmte Blickwinkel vermittelt. Dies geschieht unvermeidlich, wenngleich auch oft unbewusst. Das Kind lernt durch Bilder die Deutungen seiner Umwelt, es lernt, ob gerade die Juden, die Russen, die Türken oder die Schwarzen als Objekte der Ausgrenzung und Aggressionen freigegeben sind.

Bei der Vermittlung von Stereotypen und Vorurteilen übernehmen nicht nur geschriebene oder gesprochene Texte einen bildenden Faktor für die Entwicklung des Individuums, sondern die nonverbale Beschreibung der Umwelt in Form von Bildern und Fotografien ergänzt ebenfalls maßgeblich diesen Prozess. Bilderbücher als visueller Zugang für Kinder in die Gesellschaft, sowie Zeichnungen, Comics, Filme, Kinder-, Schulbücher und weitere Printmedien sind häufig weder ausgewogen in der Darstellung der Welt noch

in der Repräsentation der tatsächlichen Ereignisse und Personen. Sie bereiten systematisch den Boden für konstruierte Informationen und manifestieren dadurch den Prozess der Vorurteilsbildung in frühen Entwicklungsjahren.

Bilder sind interpretierbar und verfügen über einen Wiedererkennungswert. Bildbotschaften können mehrdeutig sein; d.h. es lassen sich prinzipiell mehrere Interpretationen aus ein und demselben Bild gewinnen, sofern sie nur als solche vorliegen. Bilder und ihre Elemente sind nicht ausschließlich in ihrer Bedeutung durch Konventionen festgelegt und gerade weil Bilder als solche in der Regel nicht zeichenhaft sind und dementsprechend unterschiedlich gedeutet werden können, verlässt sich z. B. die Werbung nie auf das bloße Bild. Statt dessen konstruiert sie durch die Kombination von Abbildungen, Symbolen und Texten komplexe Äußerungen, in denen kodierte Material die Deutung lenkt, die Mehrdeutigkeit einschränkt und so verstehbare Botschaften generiert werden können.

Niemand kann sich dem Einfluss solcherart konstruierter Bilder vollständig entziehen, da diese allgegenwärtig und alltäglich sind. Dadurch vollzieht sich die Vermittlung und Aneignung der „Bilder im Kopf“ sehr oft intuitiv. In diesem Kontext soll die Untersuchung ein Beitrag sein, die ikonografischen Zeichen zu decodieren, die auf Basis historischer Bilder und ihrer inhärenten Symbolsprache heute noch eingesetzt werden bzw. modifizierte Zeichen reproduziert werden, um Fremde auf bestimmte Verhaltensmuster festzuschreiben. Eng verbunden ist damit die Frage nach den Spuren, die diese symbolischen Bilder im kollektiven Gedächtnis hinterlassen und somit dem aktuellen rassistischen Diskurs über *Fremde* ein zusätzliches Argument geben. Im Rahmen der Interkulturellen Pädagogik soll diese Arbeit ein Beitrag sein, die pädagogisch formulierten Ziele dieser Disziplin um bildpolitische Elemente zu ergänzen, und damit die Perspektive für einen bewussteren Umgang mit ikonischen Dokumenten über *Fremde* aufzuzeigen.

Dieses Vorhaben ist mit soziokulturellen und sozialpsychologischen Fragen verbunden, die die Bilddarstellung des Fremden provoziert, d.h. soziologische und semiotische Effekte, die die Erkenntnisdimensionen der Lebenswelt berühren, werden in Hinblick auf ihre bildhafte Ausdrucksweise untersucht.

1.2 Vorgehensweise und Zielsetzung

Um die Frage beantworten zu können, wie die westliche Gesellschaft zu ihren Bildern von *Fremden* kommt, wird im theoretischen Teil (Kap. 2) zunächst die Basis für die ikonografische Bildanalyse (Kap. 5) erarbeitet.

Das erste Kapitel skizziert den Prozess und die Mechanismen zur Bildung von Vorurteilen und Stereotypen und fokussiert die ethnischen und kulturellen Vorurteile, die in diversen Bereichen der Printmedien reproduziert werden, denn diese begleiten den Prozess der Ausgrenzung und Präsentation fremder Menschen und Nationen. Darauf aufbauend werden Differenzierungsprozesse zwischen der *Eigen*-Gruppe und der *Fremd*-Gruppe beschrieben, um Hinweise auf die Funktion von kultureller Zuschreibung und Repräsentation von *Fremden* zu geben. Dazu wird gesellschaftlich konstruierte Fremdheit und das psychologisch begründete Bedürfnis nach Zugehörigkeit und Abgrenzung als zentrale Motive in Bezug auf den Umgang mit Identität und Differenz thematisiert.

Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit bilden die Untersuchungen von Michel Foucault (Kap. 2.3) zu den Themen: Wahrheit, Wissen, Macht und Diskurs. In der Auseinandersetzung mit den Thesen von Foucault wird die Möglichkeit gesehen, die soziologischen Effekte – die bei der Bestimmung von Fremdheit auftreten – des allgemeinen Diskurses, auf Basis einer eindimensionalen Wahrheitsfestlegung und dominanten Wissenskonstruktion, aufzuzeigen. Das Zusammenspiel der Wahrheit mit dem Wissen nährt die gesellschaftlichen Erkenntnisprozesse, die wiederum zur individuellen und/oder kollektiven Machtposition führt, um dem imaginären Bild der Wirklichkeit ein Fundament zu bauen.

Mit den Untersuchungen von Stuart Hall wird anschließend (Kap. 2.4) der Frage nachgegangen, wie sich die aktuellen soziokulturellen Erscheinungen, resultierend aus dem gesellschaftlichen Wissen, im Rahmen der Präsentationen von Fremden historisch entwickelt haben, und ihre markanten Spuren in der Bilderwelt der Massenmedien aufzeigen.

Da in dieser Arbeit visuelle Diskriminierungsmechanismen thematisiert werden, wird auf den Begriff ‚Rasse‘, *Rassismus* und *Kulturrassismus* (Kap. 2.5) eingegangen.

Ein weiterer Schwerpunkt untersucht den Prozess der Speicherung visueller Dokumente im kollektiven Gedächtnis und die Aktivierung der Bilder durch die Gesellschaft im Alltagsdiskurs. Im Mittelpunkt steht hierbei die Frage, wie die vermeintlich *Anderen* in einer vorgeblich homogenen Mehrheitsgesellschaft abgebildet werden, und auf welche Weise *Fremdsein* in Bildern repräsentiert wird. Darauf aufbauend werden die Aspekte des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses, anhand von Aby Warburgs Definition zum *Nachleben* kultureller Vergangenheit, untersucht um hiermit die Verbin-

dung zur kontinuierlichen Aktivierung von ikonografischen Symbolen aufzuzeigen sowie die Frage zu klären, welche Funktion die Erinnerung an Bilder und deren Zeichen bei der Herausbildung gesellschaftlicher Identitäten spielt.

Um die Prozesse des Konstituieren von ‚Rasse‘ als Basis für Rassismus in der Vergangenheit und Gegenwart aufzuzeigen, werden Bilddokumente (Kap. 3) in ihrem spezifischen, historischen Kontexten mit dem betreffenden Themenkomplex vorgestellt. Es wird dabei zunächst erläutert, wie der Sinn und das Wissen der Bilder mit dem Bildgedächtnis korrespondiert. Anhand einer Auswahl historischer Bilddokumente wird ausgeführt, inwieweit deren Symbole die Wahrnehmung und Präsentation von Fremden in aktuellen Bilddokumenten generieren. Hier werden die signifikanten Aussagen von Hall, Foucault und Warburg im Kontext der diskursiven und repräsentativen Wirkung von Bildinhalten zusammengefasst.

Die Ausführungen zum methodischen Verfahren leiten das vierte Kapitel ein, in dem das Interpretationsverfahren von Panofsky zur Analyse von Bildern vorgestellt wird.

Auf Basis der ikonografischen Analyse werden Bilder aus verschiedenen Epochen, angefertigt in unterschiedlichen Techniken (Kap. 5) interpretiert um die These zu untersuchen, inwiefern historische Bilddokumente aus der Malerei, Plakatkunst, Fotografie und vor allem in der allgegenwärtigen Printwerbung ihre stereotypen Spuren offensichtlich oder subtil zeigen und in ihrer Symbolkraft signifikant für die Präsentation und Konstruktion von *Fremden* stehen. Zur Beantwortung dieser Frage werden die ausgewählten Bilder nach der ikonologischen Methodik von Panofsky interpretiert. Das wissenschaftliche Interesse liegt hierbei ausschließlich auf der ikonischen Repräsentation des *Fremden* im Bild und der layouttechnischen Komposition innerhalb illustrierter Nachrichten. Texte oder Slogans werden nicht spezifisch analysiert, da der Fokus in dieser Untersuchung auf der Bildsprache liegt.

Bilder agieren als Stellvertreter realer Personen. Als wichtiges Prinzip der visuellen Präsentation von *Fremden* gilt die Markierung des *Fremden* anhand von Symbolen, Zeichen und Kompositionen, die die Andersartigkeit strukturieren und illustrieren. Intension dieser Arbeit ist es, diese Zeichen aus ihrer Subtilität herauszulösen und zu formulieren. Infolgedessen wird es keine Gegenüberstellung mit Bildern geben, die diese symbolische Bildsprache nicht implizieren. Das Anliegen dieser Untersuchung besteht darin, darzustellen, wie eine Vielzahl der markanten Symbole weiterhin repräsentativer Bestandteil in Bilddokumenten sind und in diversen Medien kontinuierlich eingesetzt werden.

2 Theoretischer Teil

„Es ist schwieriger, ein Vorurteil zu zertrümmern, als ein Atom.“

(Albert Einstein, 1879–1955)

2.1 Vorurteile gegenüber *Fremden*

Positive oder negative Wertungen führen zu Vorurteilen zwischen Individuen oder Gruppen. Bezeichnend am Vorurteil ist, dass es jeweils aus der Eigenperspektive generiert wird um die Gegenperspektive zu beschreiben. Dieser eindimensionalen Position liegt zugrunde, dass Urteile über das Gegenüber überwiegend vereinfachend, pauschalierend und verzerrend sind. Vorurteile können gegenüber Objekten und Individuen bestehen, aber die Vorurteile gegenüber dem Subjekt sind existenzieller in ihrer Wirkmächtigkeit. Hierbei geht es ausschließlich um die Abgrenzung des Eigenen zum Anderen. Durch Differenzierungsprozesse werden beide Komponenten voneinander getrennt. Die Mitglieder der eigenen Gruppe werden wesentlich heterogener gesehen, während die Personen der anderen Gruppe in ihrer Charakteristika homogener beurteilt werden.

In dieser Untersuchung liegt der Fokus auf negativen ethnischen und kulturellen Vorurteilen, die in verschiedenen Bereichen der Printmedien reproduziert werden, denn diese wirken ein auf den Prozess der Ausgrenzung und Präsentation bestimmter Gruppen. Nach Zick werden Vorurteile als ein Phänomen zwischen Gruppen betrachtet, bei dem Menschen bestimmte Eigenschaften aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe zugeschrieben werden. Im Fokus stehen hierbei Differenzierungsprozesse zwischen der *Wir-Gruppe* (eigene Bezugsgruppe, Ingroup) und den *Anderen* (Fremdgruppe, Outgroup). Derartige intergruppale Differenzierungsphänomene greift Zick in seiner Definition ethnischer Vorurteile auf: *„Negative ethnische Vorurteile bezeichnen die Tendenz eines Individuums, ein Mitglied einer Outgroup oder die Outgroup als ganze negativ zu beurteilen und damit die Ingroup, zu der sich das Individuum zugehörig fühlt, positiv zu beurteilen. Ethnische Vorurteile sind negative Einstellungen, die stabil und konsistent sind. Diese Einstellungen werden gegenüber Mitgliedern einer ethnischen Outgroup geäußert.“* (Zick 1997: 39)

Für Liebhart (2002) strukturieren diese Bilder über Fremde unsere Alltagswahrnehmung. Sie ordnen Vorstellungen von *uns selbst, den anderen* und unserer sozialen Umwelt. Zudem bestimmen sie wesentlich die soziale Gruppenzugehörigkeit, die das Individuum in bestimmter Weise gegenüber der Welt positioniert. Komplexe soziale und politische Inhalte werden im Diskurs häufig vereinfacht und in typischen Bildern dargestellt (vgl. Liebhart et.al. 2002: 9). Mentale Bilder sind auf Grund ihres normativen Gehalts nicht statisch, sondern nur relativ auf ein bestehendes Wertesystem hin zu definieren, nämlich als Abweichung von den Wissens- und Moralstandards einer Gesellschaft. Sie verändern sich durch gesellschaftliche Suggestion, erneuern sich aber wiederum in subtilerer Form, modifiziert durch den aktuellen Differenzdiskurs.

Die Ursachen für das Entstehen von Vorurteilen und Stereotypen sind vielschichtig und wirken meist in komplexer Verbindung zusammen. Ein gewichtiger Faktor ist „*das Fremde*“, das die Phantasie anregt und den Nährboden für Spekulationen und Interpretationen bildet. Man könnte es auch als Vakuum bezeichnen, das dazu auffordert, gefüllt zu werden. Weil bei der Bildung von Vorurteilen affektive und kognitive Elemente eine schwer durchschaubare Vermischung eingehen, erweisen sie sich als relativ stabil und durch Erfahrung oder durch Argumentation nur schwer zu revidieren. Die affektive Komponente drückt Gefühle und Bewertungen aus, d.h. verbale Äußerungen über Emotionen wie Mögen/Nichtmögen oder Wohlbefinden/Unwohlsein. Vorurteile beziehen sich auf diese affektiven Prozesse der Bewertung, wobei es sich vor allem um negative Gefühle gegen Subjekte handelt. Vorurteile basieren demnach auf stereotypen Urteilen, sie unterscheiden sich von Stereotypen aber durch ihre gefühlsmäßige Verankerung und ihren zumeist negativen Charakter. Ein Beispiel wäre die Aussage: „*Ich mag keine Ausländer, weil ...*“.

Der Gehalt von Vorurteilen kann sich im Verlauf der Geschichte verändern, während das Stereotyp gegenüber Veränderungen in der Gesellschaft relativ resistent ist. Allport unterscheidet das Vorurteil vom Stereotyp, in dem er hervorhebt: „*Stereotypen sind nicht identisch mit Vorurteilen. Sie sind in erster Linie Rationalisierungen. Sie passen sich der jeweiligen Stimmung der Vorurteile und den Bedürfnissen der Situation an.*“ (Gredig 1994: 13)

2.1.1 Vom Prototyp zum Stereotyp

Der Prototyp ist gewissermassen der Vorläufer zum Stereotyp. In der Technik steht der Prototyp (griechisch: protos = der erste) für ein vereinfachtes Versuchsmodell, das noch nicht über die komplexen Merkmale des betreffenden Endprodukts verfügt. Hauptsächlich präsentiert er die äußeren Dimensionen eines zukünftigen Bauteils. Der Prototyp dient vorwiegend als Visualisierung einer zukünftigen Serienproduktion.

Im soziologischen Kontext steht die Bezeichnung Prototyp synonym für den typischen Vertreter einer Gruppe, sozusagen das Urbild oder die Schablone (z. B. das ist der Prototyp eines Italieners usw.). Wenn davon auszugehen ist, dass der Prototyp die äußere Hülle darstellt, dann wird mit Hilfe der Vorurteile der massentauglichen Stereotyp komplettiert.

Vorurteile müssen nicht ausschließlich negativ sein, sie dienen als soziale Schemata und bieten eine Orientierungshilfe im Alltag. Diese Schemata ermöglichen routiniertes Handeln in einer komplexen Umwelt, unterstützen alltägliche Entscheidungen, ohne dass dem Handeln erst eine lange Denkphase vorausgestellt werden muss. Von jenem im Alltag hilfreichen Vorurteil, das dem einen nutzt, ohne dem anderen zu schaden, ist jenes im politischen Leben

höchst wirksame Vorurteil zu unterscheiden, das mit negativen, aggressiven Einstellungen gegenüber einem Menschen oder einer bestimmten Personengruppe verbunden ist (vgl. Ahlheim/Heger 1999: 6) und zur Stereotypenbildung führt. Stereotypen in diesem Sinne sind z. B. Aussagen wie: *Türken wollen sich nicht integrieren, Juden sind skrupellose Geschäftemacher, oder „Italiener können küssen. Schweden können Konten.“* (SEB Bank: 2008)

Solche Stereotypen bilden die kognitive Basis für Vorurteile. Diese Komponente bezieht sich auf Denkprozesse, d.h. subjektiven Überzeugungen, Meinungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen etc.. Stereotype sind hier die *Bilder*



Abb. 1: SEB Bank, Werbepublikum 2008

in unseren Köpfen, die der effektiven Informationsverarbeitung in einer komplexen Umwelt dienen. Sie stellen kognitive Prozesse der Kategorisierung von Gruppen und der Zuschreibung von Eigenschaften (Attributierung) dar, wobei die Bewertung positiv oder negativ sein kann. Diese erlernten Kategorien schließen Wertungen ein, die sich auf die kategorisierten Subjekte übertragen. Die Wahrnehmung wird kanalisiert und die Umwelt mit der Frequenz des Vorurteils gesehen. Stereotypen üben oft eine motivierende Kraft auf diskriminierende Handlungen aus und übernehmen die Funktion der Rechtfertigung für Kolonialisierung, Krieg, Völkermord, Sklaverei, Unterdrückung und Diskriminierung. Heutzutage werden Akte der Unterdrückung und Diskriminierung vor allem durch die gezielte Verbreitung von homogenen Stereotypen gerechtfertigt. Ein Beispiel hierfür ist die mediale Verbreitung der Aussage, dass die arabische Welt dem Terror eher zugeneigt sein soll.

Wie auch Allport konstatiert Hahn, dass trotz jahrelanger interdisziplinärer Stereotypenforschung mit empirischen Untersuchungen als Grundlagenforschung und politischen Aufklärungsintensionen es nicht zu einer erkennbaren Verminderung von Stereotypenbildung gekommen ist. Die verdichtende Kommunikation und die zunehmende Öffentlichkeit der Politik fördern eher den Gebrauch von Stereotypen anstatt ihn zu vermindern (vgl. Hahn 2002: 11f). Stereotypen sind weder angeboren noch beruhen sie in den meisten Fällen auf persönliche Erfahrung, sondern sie werden emotional vermittelt durch das soziale System. Auf dieser Basis weisen sie oft eine erstaunliche Resistenz gegen rationale Kritik auf. Hahn weist in seinen Untersuchungen darauf hin, dass u.a. der Massentourismus nicht dazu geführt hat, Vorurteile abzubauen, sondern sie eher bestätigt (vgl. Hahn 2002: 22).

Stereotypen sind somit selektive Formen der Wahrnehmung. Das Individuum sieht, was es erwartet und seine Erwartungen werden durch das Stereotyp generiert. Die Macht der Stereotypenbildung liegt in dem Effekt der ständig zugewiesenen Reaktion des Anderen unter Ausblendung der tatsächlichen Gegebenheiten. Diese Funktion kann soweit dynamisiert werden, dass der Andere erwartungsgemäß reagiert. Dieses Phänomen wird im wissenschaftlichen Diskurs mit der *selbsterfüllenden Prophezeiung* beschrieben. Stuart Hall hat dieses Phänomen bei seinen Ausführungen zu „*Macht und Fantasie*“ (Hall 2004: 148) beschrieben. Um die Angst und Fantasie des weißen Mannes vor und über die Potenz des schwarzen Mannes zu kontrollieren, erzielten die autoritären Unterdrückungsmethoden während der Sklavenszeit die Infantilisierung der Sklaven (vgl. ebd.:149). Auf diese Stereotypisierung der „*Hyper-Männlichkeit und Super-Sexualität*“ (ebd.: 150) reagierten einige

Schwarze in der Folge „mit der Annahme eines aggressiv-männlichen ‘Macho-Stils’.“ (ebd.: 150) Dieses Verhalten bestätigt die weiße Bevölkerung in ihren Vorurteilen „von der Unregierbarkeit und exzessiven sexuellen Natur der Schwarzen.“ (ebd.: 150)

2.1.2 Sozialpsychologische Erklärungsansätze

Zur Erforschung der Entstehungsbedingungen von Stereotypen und Vorurteilen werden von der Psychologie bzw. der Sozialpsychologie einerseits individuelle, innerpsychische Prozesse und andererseits allgemeine, gesellschaftliche und (Inter-) Gruppenprozesse untersucht. Individuelle, psychische Bedingungen werden beispielsweise im Rahmen der kognitiven Theorie für die Entstehung von Stereotypen verantwortlich gemacht. Stereotypen werden in dieser Theorie als individueller, kognitiver Antwortversuch auf die massive Informationsflut gesehen, welcher der Einzelne in Bezug auf die dingliche und soziale Umwelt ausgesetzt ist. Stereotypen gehören nach häufig vertretener psychologischer Auffassung zu den kognitiven Mechanismen, mit deren Hilfe die Komplexität der sozialen Umwelt reduziert werden kann. Diesen Reduzierungen entsprechen im Rahmen der kognitiven Theorie informationsverarbeitende, vereinfachende Kategorisierungsprozesse. Diese Kategorisierungen dienen der Ordnung der Umwelt, indem sie nach bestimmten Regeln Gegenstände, Personen oder Ereignisse als gleichwertig betrachten und derselben Klasse zuordnen. So wird beispielsweise die interpersonale Umwelt (die Wahrnehmung von anderen Menschen in Menschengruppen) nach Geschlecht, Beruf, Nationalität etc. kategorisiert (vgl. Auernheimer 1995: 84ff).

Aus sozialpsychologischer Sicht wird die Bildung von Vorurteilen ursächlich mit Gruppenkonstellationen in Zusammenhang gebracht. Die Bedrohung der Gruppe steigert ihr Zusammengehörigkeitsgefühl. Wettbewerb und Interessenkonflikte spielen hier eine zentrale Rolle (vgl. ebd.: 84). Die realen Konflikte nehmen einen motivationalen Grund für die Entstehung von Stereotypen und Vorurteilen an. Das Vorurteil ist also ein Mittel des Kampfes gegen die Fremdgruppe, mit der man im Interessenkonflikt steht.

Georg Auernheimer unterscheidet folgende sozialpsychologischen Erklärungen für Vorurteilsbereitschaft und Vorurteilsbildung. Die *Sündenbocktheorie*, bei der im Fall von individueller oder kollektiver Frustration die Tendenz besteht, die Ursachen für Erfolglosigkeit anderen, zum Teil Fremdgruppen, zuzuschreiben und sie somit zu *Sündenböcken* zu machen (vgl. ebd.: 85).

Frustrationen der unterschiedlichsten Art (Arbeitslosigkeit, imaginäre Chancenungleichheit, etc.) können u. a. zu aggressivem Verhalten führen. Besteht keine Möglichkeit den Ärger gegen die Frustrationsquelle zu richten – z. B. weil die Ursache nicht genau verifizierbar oder der Verursacher zu mächtig ist –, dann wird versucht, den Ärger zu kanalisieren und andere Subjekte und Fremdgruppen für die erlebte Frustration verantwortlich zu machen. Diese populäre Sichtweise bietet eine Erklärung, warum etwa Minderheiten und Fremde ein bevorzugtes Objekt von Vorurteilen darstellen.

Der *Dogmatismusansatz* besagt, je offener oder geschlossener das jeweilige Glaubenssystem ist, desto größer ist die Anfälligkeit für Ideologien und Vorurteile. Die Theorie *relativer Deprivation* nimmt einen Zusammenhang zwischen sozialer Benachteiligung und Vorurteilsneigung an. Je schlechter jemand, gemessen an seinen subjektiven Erwartungen, im sozialen Vergleich abschneidet, desto größer seine Vorurteilsbildung (vgl. ebd.: 85).

Die Nähe der relativen Deprivation zur Sündenbocktheorie ist offensichtlich, da ihre Grundannahmen nahezu identisch sind: Stereotype und Vorurteile erscheinen primär als Resultate der Bemühungen um eine Legitimierung der durch Frustration oder Deprivation erzeugten feindseligen Haltungen gegenüber Fremdgruppen. Dennoch gibt es einen zentralen Unterschied: Die Sündenbocktheorie impliziert mit der Annahme der Aggressionsverschiebung und der Projektion auf Fremde psychodynamische Konzepte, während sich die Theorie der relativen Deprivation eher auf soziologischen Überlegungen gründet.

Die von T. W. Adorno und seinen Mitarbeitern in den 1940er Jahren entwickelte „*Theorie der autoritären Persönlichkeit*“ führt Vorurteile auf spezifische Persönlichkeitsstrukturen zurück, die ihren Ursprung in frühkindlichen Identitätsbildungsproblemen und einem unterdrückenden Erziehungsverhalten der Eltern haben. Vorurteilsvolle Menschen verdrängen demnach die aus Konflikten mit der Familie und der Eigengruppe resultierenden Abneigungen und Aggressionen und übertragen diese auf Außengruppen. Der typisch autoritäre Charakter zeichnet sich überdies durch Unterwürfigkeit gegenüber Stärkeren und ein starres Festhalten an traditionellen Wertvorstellungen (Konformismus) aus (vgl. ebd.: 86f).

Die soziale Lerntheorie hingegen nimmt kein Abwertungsmotiv an. Sie geht einerseits davon aus, dass Stereotypen und Vorurteile das Ergebnis bereits im Elternhaus und im Freundeskreis bestehender Stereotypen und Vorurteile sind, die im Zuge des Sozialisationsprozesses übernommen respektive gelernt

werden und sich insofern nicht von anderen *Sozialisationsübernahmen* unterscheiden (vgl. Stroebe 1988: 509).

2.1.3 *Medienpolitische Erklärungsansätze*

Adorno et al. haben in Studien darauf aufmerksam gemacht, dass die Wirksamkeit der Massenmedien und die Ideologiebildung bei der Stereotypenbildung berücksichtigt werden müssen. Sie sehen einen Faktor am Werke „*der nicht eindeutig in psychologische Kategorien auszulösen ist*“, welche die „*Massenbeeinflussungsmittel*“ auf die Bildung der öffentlichen Meinung ausüben und den Zeitgeist generieren. „*Es ist eine der wesentlichen Fragen....., ob nicht diese ideologische Gesamtstruktur, mehr noch als die individuelle Empfänglichkeit für faschistische Propaganda die Gefahr eines Massenzustroms zu antidemokratischen Bewegungen mit sich bringt...*“ (Adorno et al. 1969: 270)

Medien beeinflussen entscheidend das alltäglichen Denken und Handeln. Die Berichterstattung über in Deutschland lebende Migranten in Verbindung mit Bildern und Filmen über fremde Kulturen bedürfen professioneller und objektiver Recherchen. Vermittelte Stereotype und Denkweisen setzen sich schnell im Alltagsbewusstsein fest und werden somit als *Wahrheit* übernommen. Im Alltagsbewusstsein werden andere Hautfarben, Kleidung und ungewohnte Handlungsweisen als von der Norm abweichend wahrgenommen. Zu den präsentierten Bildern werden sprachliche Strategien verwendet, die das Andere ausgrenzen. Entgegensetzung von „*Wir*“ zu „*Sie*“ bestimmen die Bilder und den Diskurs. Es sind nicht die Wörter, die an sich die negative Wertung enthalten, aber bestimmte Wörter erhalten ihre negative, neutrale oder positive Bedeutung erst durch den Kontext, indem sie eingesetzt werden. Verfestigt werden diese Wörter durch deren ständige Benutzung in den Medien über einen längeren Zeitraum. Das Wort *Asylant* stammt z. B. aus dem juristischen Bereich und wurde als Fachbegriff eingesetzt, aber als die Medien das Wort mit passenden Fotos von Menschen- „massen“ platzierten erhielt dieses Wort und die abgebildeten Personen eine negative Wertung.

Christoph Butterwege schreibt über die medialen Wirkungen der Asyldiskussion, dass die Flüchtlinge zu Betrügnern, Sozialschmarotzern und Störenfriedern gestempelt werden, die den Wohlstand und das friedliche Zusammenleben in der Bundesrepublik gefährden. Dabei gibt es „*Dramatisierungen, Skandalisierungen, Exotisierungen, Sensationierungen, Verzerrungen und Falschmeldungen*“, die sich als Manipulationen kennzeichnen lassen. Auch in Medien, die auf gezielte Beeinflussung und absichtliche Desinformation ihrer Nutze-

rinnen verzichten, dominieren fast durchgängig negative Assoziationsketten (vgl. Butterwege 1999: 71).

Genauso wenig wie die Medien den Rassismus hervorgebracht haben, sind sie die Wurzel des rassistischen Diskurses, sie sind die Projektionsfläche, und die Wirkungsdimension der gezeigten Bilder beschreibt Bernd Scheffer mit folgendem Satz: „*Die Medien erhöhen die Wahrscheinlichkeit, dass einer das Gewehr aus dem Schrank holt, und vor allem umzingeln die Medien den Schussbereiten mit der unübersehbaren Präsentation der immer gleichen Schießscheibe – dem entstellten Bild des Fremden bzw. der fremden Minderheit.*“ (Scheffer 1997: 41)

Vorurteilsbildung und Stereotypen ebnen den Boden für fremdenfeindliches Gedankengut und erfüllen eine elementare Funktion des Einzelnen: Sie kompensieren lebensgeschichtlich tief verankerte Ängste, Erfahrungen von Schwäche und Kränkung und kanalisieren sie auf das Andere, Fremde, außerhalb der Norm stehende. Fremdenfeindlichkeit ist auch nicht, wie fälschlicherweise, angenommen, am rechten, radikalen Rand der Gesellschaft anzutreffen, wie die Untersuchungen von Heitmeyer zeigen. Immerhin 59,8% der Gesamtbevölkerung (2004) sind der Überzeugung, dass zu viele Ausländer in Deutschland leben und diese Zahl zeigt eine Steigerung von 4,4% zu 2002 auf: „*Aus dem Blickwinkel der politischen Orientierung zeigt sich, dass der Gesamtanstieg der Fremdenfeindlichkeit insbesondere auf Personen zurückzuführen ist, die sich selbst der politischen Mitte zuordnen.*“ (Heitmeyer 2005: 20f)

2.2 Eigen- und Fremddarstellung

Im Alltagsdiskurs werden Menschen, Dinge und Vorkommnissen mit *Fremd* beschrieben oder als *fremd* empfunden. Auf *Fremde/Fremdes* wird im positiven Fall mit anfänglicher Zurückhaltung reagiert, die sich durch Interaktion auflösen lässt. Von frühster Kindheit an wird aber auch mit Angst und Ablehnung auf *Fremde/Fremdes* reagiert. Kinder erhalten den Hinweis nicht mit ihnen unbekanntem Menschen zu sprechen, fremde Dinge nicht anzufassen, von Fremden nichts anzunehmen, junge Menschen werden gewarnt, nicht in fremde Autos zu steigen, älteren Menschen wird vermittelt, Fremde nicht in ihre Wohnungen zu lassen. Eine neue Umgebung vermittelt ein unsicheres Gefühl, eine Sprache, die nicht zu verstehen ist, wirkt fremd. Aktuelle Repräsentationen können auf bestimmte Personengruppen fremd wirken, zum Beispiel neue Ausdrucksformen in der Mode oder in der Musik. Als *Fremd* wird

erstmal alles wahrgenommen, was sich entsprechend der bekannten und erlernten Normalität als nicht vertraut präsentiert und somit als Abweichung oder Gefahr eingeordnet wird.

Die Welt ist gegliedert in *Eigenes* und *Fremdes*, in *Bekanntes* und *Unbekanntes*. Diese Gliederung dient u.a. der Orientierung des Subjektes oder des Kollektivs in seiner Umwelt. Julia Reuter erklärt dazu, dass die Trennung des Eigenen vom Fremden im Handeln und Bewusstsein der Menschen aber nicht pausenlos als Folge einer Ordnungskonstruktion, also als menschliche Produktion, erscheint, sondern bezeichnet ebenso den Status des „*Selbstverständlichen*“ (vgl. Reuter 2002, 10).

Diese Auffassung orientiert sich an Alfred Schütz Definition der alltäglichen Lebenswelt, die er als den „*Wirklichkeitsbereich*“ beschreibt, „*an dem der Mensch in unausweichlicher, regelmäßiger Wiederkehr teilnimmt. (...) Ferner kann sich der Mensch nur innerhalb dieses Bereich mit seinen Mitmenschen verständigen, und nur in ihm kann er mit ihnen zusammenwirken. Nur in der alltäglichen Lebenswelt kann sich eine gemeinsame kommunikative Umwelt konstituieren. Die Lebenswelt ist folglich die vornehmliche und ausgezeichnete Wirklichkeit des Menschen.*“ (Abels 2007: 71f) Seine Definition zeigt offensichtlich, dass der Mensch nur erfolgreich in der Interaktion mit seinen Mitmenschen ist, wenn die Komponenten des Handelns und Denken gemeinsame Strukturen aufweisen. Die Wirklichkeit ist demzufolge nicht für alle Teilnehmer identisch.

Die zweite Definition von Schütz zur natürlichen Einstellung alltäglicher Lebenswelt unterstützt die Aussage von Reuter zum selbstverständlichen Status der Eigengruppe: „*In der natürlichen Einstellung finde ich mich in einer Welt, die für mich fraglos und selbstverständlich »wirklich« ist. Ich wurde in sie hinein geboren und ich nehme es als gegeben an, dass sie vor mir bestand.*“ (Abels 2007: 72)

Fremdes und *Eigenes* sind die zwei Seiten einer Medaille, die sich gegenseitig bedingen. Nur auf Grundlage der Eigenbestimmung werden die Anderen bestimmt. Wie eine Medaille ist diese Beziehung nicht zu trennen. Die Frage hierbei ist, inwieweit die Vorstellung des Eigenen in der Gesellschaft genutzt werden, die andere Position zu dominieren und in Kategorien einzuschließen. „*Allgemein betrachtet stellen Kollektive ihre innere Verbundenheit und Identität durch Abgrenzung nach außen her: Es werden besonders jene Merkmale zur Selbstbeschreibung ausgewählt, die die eigene Besonderheit und Größe hervorheben – und an denen Völker und Kulturen gemessen und daher gering*

eingeschätzt werden können.“ (Liebhart et al. 2002: 17). Somit beschreibt *Fremdheit* nach C. Albrecht keine eigene Qualität, die Personen oder Dingen anhafteten, Fremdheit ist kein Zustand, keine Eigenschaft, sondern beschreibt die Relation zwischen mindestens zwei Personen und ist deshalb zunächst einmal eine Frage der jeweiligen Konstellation (vgl. Reuter 2002, 27).

In diesem Beitrag ist das Thema begrenzt auf *den Fremden* und *das Fremde: die Fremden* und *ihr fremdes Verhalten*, unter Ausschluss ihrer Umwelten wenn auch hierfür Ähnliches gelten kann. In diesem Sinne konstatiert Herfried Münkler, dass das vertraute *Eigene* das Zentrum der Welt bildet, der Grad der Fremdheit ist eine Funktion des Abstands von diesem Zentrum. Diese raumbezogene Sicht der Dinge sichert *dem Fremden* eine gewisse Signifikanz als soziale Figur, so wie *die Fremde* einen unermesslichen Raum bildet, in dem sich vielfältig Bewundernswertes und Grauernerregendes befindet (vgl. Münkler 1998: 13).

Zygmunt Baumann erweitert die ambivalente Beziehung zwischen *Fremdem* und *Eigenem* und postuliert, dass gesellschaftlich nicht nur zwischen Freunden und Fremden, sondern zwischen Freunden, Fremden und *Feinden* unterschieden wird. Fremdheit ist eine Kategorie der Ambivalenz: Fremd ist derjenige, für den noch nicht feststeht, ob er Freund oder Feind, sympathisch oder bedrohlich ist, für den also noch nicht festgestellt ist, ob er in eine bestehende Ordnung eingeordnet werden kann respektive soll, oder aber eine Bedrohung darstellt, auf die künftig mit sozialer Ausgrenzung, Unterdrückung oder Vernichtung reagiert wird (vgl. Baumann 1992: 23f).

Fremdheit bezogen auf Menschen gliedert sich in verschiedene Bereiche. Psychologische Argumente stellen das sichtbare *Fremdeln* bei Kleinkindern in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen. Andere Bereiche verweisen auf einen historischen oder ethnologischen Zusammenhang. Soziologen und Pädagogen wiederum thematisieren Fremdheit häufig im Zusammenhang mit Migrant*innen. Max Weber beschreibt den Fremden als einen Wanderer zwischen den Welten, wogegen Georg Simmel im Fremden einen Immigrant*innen sieht der heute aus der einen Welt kommt um morgen in der anderen Welt zu bleiben. Diese Position des Fremden verschärft sich für das Bewusstsein der Eigengruppe, wenn er, statt den Ort seines Aufenthaltes in einem absehbaren Zeitrahmen wieder zu verlassen, sich an diesem fixiert. Dieses Festhalten am Ort erweitert das Repertoire der Aufnahmegesellschaft für dezidierte Fremdheitskonstrukte. In Anlehnung an die Definition von Baumann fällt die Entscheidung hier zugunsten der Annahme des Feindbildes, dass darüber separiert vom individuellen Hintergrund auf Gruppen übertragen wird.

Diese Wirkung der Zuschreibungen von Merkmalen auf Kollektive ergibt, dass diese primär auf bestimmte Charakteristika reduziert werden. Eigenschaften, die sich in die vorgegebenen Kategorien einsortieren lassen werden hervorgehoben und festgeschrieben. Zur Festschreibung werden nicht nur die aktuellen Merkmale wie zum Beispiel: Hautfarbe, Kleidung und Herkunft heran gezogen, sondern das Bild wird im Kontext von Geschichte und Kultur determiniert und erzielt somit, dass die Zuschreibung eine gewisse Stagnation aufweist. Eigenschaften, die nicht dem allgemeinem Bild entsprechen, werden ausgeblendet und dadurch wird der aufwendigeren „*kognitiven Annäherung der einfacheren Weg der kommunikativen Zuschreibung gewählt.*“ (Reuter 1999: 40)

Die Vorstellungen über kulturelle Eigenschaften bestimmter Menschen/Nationen bewegen sich nicht in einem abstraktem Raum, sondern basieren auf einer ideologischen Ebene. Ideologien, also Deutungen der gesellschaftlichen Situation, werden maßgeblich in der Öffentlichkeit durch Politik und Medien hervorgebracht und kommuniziert. „*Wo die Unaussprechlichkeit des Fremden als Ersatz für mühevollen Verstehens- und Verständigungsprozesse herhalten muss, wird das Fremde zur Ideologie.*“¹ (ebd.: 40)

Ausgehend davon, dass der Erfahrungsmodus von kultureller Fremdheit die Unvertrautheit ist, erfährt die eigene Wirklichkeit eine Grenzverschiebung der Ordnung, und zwar immer dann, wenn man auf Unvertrautes trifft. Dort, wo das jeweils zur Verfügung stehende Wissen und Können zur Bewältigung einer neuen Situation nicht ausreicht, werden die Grenzen dieser Wirklichkeitsordnung deutlich spürbar (vgl. Stenger/Münkler 1998: 342). Das allein muss nicht jede Unvertrautheit bedrohlich wirken lassen, es gibt eine alltäglich Fremdheit. Diese ist aber bezogen auf Menschen oder Dinge, die allgegenwärtig sind und einen Bestandteil der normativen Ordnung darstellen. Diese Art der Fremdheit ist durch die Akzeptanz der sozialen Verhältnisse und der Interaktion überwindbar. Anders verhält es sich, wenn die Grenze der normativen Ordnung überschritten werden, durch Symbole oder beispielsweise Zeichen einer anderen Sprache, die nicht in das „Wir“ einzuordnen sind.

1 Reuter bezieht sich hier auf: Thyen (1994) S. 6

2.2.1 Die Konstruktion des Fremden

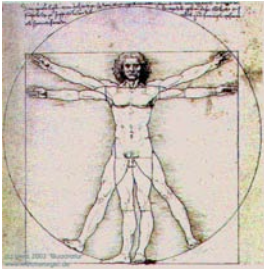


Abb. 2: Leonardo da Vinci,
Der Algorithmus der
Proportionsstudie
nach Vitruv, 1490

„Fremd ist, wer als Fremd bezeichnet wird. Insofern sind Fremde konstruiert, und Fremdheit selbst stellt (nur) eine ‚Konstruktion‘ dar.“ (Hellmann/Münkler 1998: 409)³

„Eine zentrale Wurzel für die Erfahrung von Fremdheit, so könnte man sagen, basiert wesentlich auf der Konfrontation mit Unvertrautheit“ (Hahn 1994: 143). Fremdheit wird somit – im Sinne von Alfred Schütz – vor allem über die Differenz ‚vertraut/unvertraut‘ konstituiert (vgl. Schütz 1972). Wer das Fremde als Fremdes verstehen will, muß nach den Bedingungen fragen, unter denen gesellschaftliche Strukturen und Prozesse als vertraut gelten (Nassehi 1995: 449). Das verweist aber auf ein fundamentales Verstehensproblem, da sich in der Differenz ‚vertraut/unvertraut‘ Personen oder Gruppen mit füreinander unvertrauten Sinneshorizonten begegnen, die in Bezug auf ihre wechselseitigen Verstehensleistungen ‚inkommensurabel‘ sind.“ (ebd. 1998: 410).

Bei der Konstruktion von Fremden ist eine asymmetrische Struktur zu beobachten, die sich nicht nur auf die Definition selbst bezieht, sondern mitunter auch mit dem Anspruch auf „Überlegenheit“ und „Höherwertigkeit“ verbunden ist (vgl. ebd. 1998: 410). Die asymmetrische Struktur bei der Konstruktion von Fremden hat häufig den Effekt, durch Inklusion oder Exklusion Anderer identitätsstiftend zu sein.

Wenn man zugrunde legt, dass soziale Systeme ihre Basis in der intersubjektiven Kommunikation durch Erklären, Mitteilen, Verstehen haben, ist zu fragen was eine Differenzierung von Fremdheit und Nichtverstehen zur Folge hat. Zurückgehend auf die Begriffe *vertraut/unvertraut* ist festzustellen, dass der vertraute Moment nur durch die kognitive Leistung des Verstehenden eintritt, während die Unfähigkeit des Verstehenden, Erfahrungen mit Fremdheit in den Kontext des Vertrauten einzuordnen, weiterhin zur Konstruktion des Fremden führt. Durch vertraute Handlungen wird die normative Erwartung erfüllt, während das Unvertraute die Erwartung enttäuscht. Da es sich bei der Enttäuschung einer Erwartung aber um ein Problem handelt, wird die Erfahrung von Fremdheit zum Problem, außer wenn der Grad der selbsterfüllenden Prophezeiung bereits erreicht wurde

2 Hellmann/Münkler beziehen sich hier auf: Hahn 1994: 140,141; Makropoulos 1993, Assmann 1995; Köstlin 1995

Wie macht der Mensch Erfahrungen und wie bestimmen diese Erfahrungen seinen Umgang mit der Welt? Die Phänomenologie beschreibt die universalen Strukturen subjektiver Orientierung in der Welt. Das Ziel ist nicht, die allgemeinen Merkmale der objektiven Welt zu erklären, sondern aufzuzeigen, wie sich im Bewusstsein eine Welt konstituiert und wie der Mensch sich seine Welt konstruiert (vgl. Abels 2007: 65). Die menschliche Welt wird spezifisch aufgebaut, sie wird einfach erlebt, ohne dass darüber nachgedacht wird und diese Erlebnisse lagern sich ab. Wenn eine neue Situation erlebt wird, taucht der erste Bauabschnitt in der Erinnerung auf und unterstützt das Erleben der neuen Situation durch Erfahrung, Erfahrung ist der Inbegriff aller „*reflexiven Zuwendungen*“ des Ich, des Bewusstseins auf die bereits erlebten Ereignisse und diese Erfahrungen werden nicht nur gespeichert, sondern verallgemeinert, indem sie in Beziehung zu einer anderen Erfahrung gesetzt werden. Dadurch erhalten sie einen Sinn. Der Sinn verweist auf etwas, das außerhalb der Phänomene selbst liegt. Die weiteren Erfahrungen werden nicht chronologisch miteinander in Verbindung gebracht, sondern hängen vom individuellen Bewusstsein ab. Nur bestimmte Erlebnisse werden miteinander verbunden und ergeben somit ein ordnendes Sediment der relevanten Lebenserfahrung. Bei der Konstitution der Wirklichkeit im Bewusstsein wird deutlich, dass sie spätestens seit dem ersten Vergleich einer Erfahrung mit einer anderen auch schon Konstruktion ist (vgl. ebd.: 66f).

Dieser systematischen Ordnung folgend wird durch den Vergleich zwischen den gesammelten Erfahrungen eine bestimmte Anschauung oder Vorstellung entwickelt. Die so geordneten Erlebnisse organisieren nicht nur die aktuelle Lebenswelt aus den vergangenen Erfahrungen heraus, sondern strukturieren ebenfalls aus einer typischen erlebten Erfahrung eine typische Erwartung in der Zukunft. Dieser Entwurf der zu erwartenden Ereignisse basiert reproduktiv auf dem bereits aufgebauten Sediment. Mit den abgelagerten Erfahrungen erwirbt der Mensch einen Wissensvorrat. Mit diesem Wissensvorrat schafft er sich eine subjektive Welt und erlebt sich gleichzeitig als Teil einer gemeinschaftlichen Welt mit anderen. Da die objektive Welt schon immer vorhanden ist, trifft der Mensch auf bereits abgelagerte Sedimente, die aus allgemeinem Wissen aufgebaut worden sind. Diesem gesammelten Wissen kann man nicht ausweichen (vgl. ebd.: 70f).

Mit dem gesammelten Wissen der vorherigen Generationen tritt der Mensch in die so definierte Lebenswirklichkeit ein. Erweitert durch die aktuellen, mitgeteilten Erfahrungen seiner Verwandten, Freunde und Lehrer ergibt sich eine Einheit des Wissensvorrat. Diese Erfahrungen der Weltauslegung basie-

ren auf einer festgelegten Schablone, so dass die Ereignisse in der Lebenswelt von vornherein formatiert sind und in ihrer Modellhaftigkeit wahrgenommen werden.

Jede neue Situation wird in Bezug auf die Schablone überprüft und sortiert, wenn sich diese Erfahrungen als typisch abgelagert haben. Der Bestand bestimmt das typengerechte Handeln und Denken in der neuen Situation und ergibt den Sinnzusammenhang. Wenn der Sinnzusammenhang in routinierten Handlungen erkannt und archiviert wird, entwickelt sich diese Erfahrung zu einer typischen Situation. Schütz konstatiert: „*Jeder Typ, in einer »ursprünglichen« Problemlage gebildet, wird in weiteren Routinesituationen und Problemlagen angewandt. Wenn er sich in diesem immer adäquat zur Bewältigung der Situation erweist, kann er allerdings relativ »endgültig« werden. Er wechselt in den Bereich des Gewohnheitswissen über, und seine Anwendung kann völlig »automatisch« werden.*“ (ebd. 75) Der Typus reduziert die Quantität der Bedeutungen, die die Dinge haben können, auf die Bedeutung, indem aktuelles Handeln Sinn ergibt (vgl. ebd.).

Nicht nur die individuellen Erfahrungen bilden den Bodensatz des Wissens, auch die kollektiven Erlebnisse verbinden sich zusammen genommen zu dem Alltagswissen und erhalten gewissermaßen anonym Objektivität. In einer aktuellen Situation wird dieses objektive Muster gewohnheitsmäßig wieder aktiviert, solange, bis die Schablone durch Widerspruch modifiziert werden muss und ein neuer Typus entstehen kann. Abels (vgl. 2007: 76) weist aber darauf hin, dass dieser Prozess relativ selten aktiviert wird, da in der Regel der Wissensvorrat den Status von Gebrauchsanweisungen hat. Diese werden unbewusst als Rezept habitualisiert, da die Anwendung bisher erfolgreich war. Ausgehend davon, dass der erste Schritt zur Wissensbildung individuell ist und wiederholt wird, so ist der zweite Schritt sozial, da die Rezepte nun generell eingesetzt werden und somit die Lebenswelt sozial konstituiert und konstruiert wird.

„*Soziale Konstruktion*“ beschreibt somit die Wirkung der gesellschaftlichen Sozialisation auf handelnde Subjekte und zeigt den Prozess auf, wie soziale Wirklichkeit und einzelne soziale Phänomene durch die Gesellschaft konstruiert werden. Wie zuvor ausgeführt, ereignet sich dieser Aufbau durch die Weitergabe des Wissensvorrat an die nächste Generation, die diese Erfahrungen in Traditionen überführen. Soziale Wirklichkeit wird als ein dynamischer Prozess angesehen, der sich ständig, durch das Handeln von Menschen, weiterentwickelt. Die subjektive Interpretation der Wirklichkeit leitet den Prozess der Produktion und Reproduktion von Weltwissen. Bedingt durch den

routinierten Rückgriff auf die vorhandenen Muster, erfährt der Prozess eine ständige Rückkopplung, die die Entwicklung stagnieren lässt. Das kontinuierliche Bewerten aktueller Situationen setzt die individuelle, kognitive Bewältigung der Neuigkeit voraus, deren Bewertung bildet sich wiederum in der Interaktion mit der vertrauten Umwelt aus.

Wenn man annimmt, dass der Mensch im Handeln und Denken innerhalb seiner Lebenswelt routiniert fundiertes Alltagswissen einsetzt, bedeutet das für die gesellschaftliche Produktion des Anderen die permanente Festschreibung auf bekannte Schablonen. Wie bereits festgestellt, verhindern diese Schablonen die Wahrnehmung weiterer Lebenswirklichkeiten. Die Reduktion der Fremden auf allgemein gültige Wissensbestände wie Kultur, Nation oder Ethnie, die von der vorherigen Generation gespeichert und weiter vermittelt wurden, verhindern die Wahrnehmung und somit verbundene Veränderung in der Sichtweise der differenten Wirklichkeit. Durch diese eindimensionale Betrachtungsweise gegenüber Fremden wird das Spektrum von Sinngehalt reduziert auf ein generell gültiges Verstehensmuster der Eigengruppe. Da die Eigengruppe das Handeln und Denken definiert, legitimieren sie ihre Dominanz der Fremdgruppe gegenüber.

Nach Frindke geht der Soziale Konstruktivismus davon aus, dass eine wissenschaftliche Abbildung der Realität nicht möglich ist und die Menschen in der Interaktion und Kommunikation untereinander die Lebenswelt erschaffen: „*Wir verstehen (erkennen) – so der SK – die Welt nur durch die Begriffe, die wir im sozialen Austausch mit anderen konstruieren.*“ (Frindke 1999: 33) Die soziale Konstruktion vollzieht sich durch sozial-konstruierte Zeichen, die psychologische Phänomene wie Vorurteile, Einstellungen und Kognitionen beschreiben. Die bekannten Zeichen oder Deutungen der eigenen wie auch der fremden Welt sind in den tradierten Wissensbestand der Gesellschaft eingelagert (vgl. ebd.).

Die Mechanismen des sozialen Konstruieren von gesellschaftlicher und sozialer Wirklichkeit unterscheidet Frindke in den Bereich der *individuellen Konstruktionen* und der *sozialen Konstruktionen*. Individuelle Konstruktionen sind die Deutungen, mit denen ein Mensch eigenständig und selbstreflexiv seine Wirklichkeiten zu erklären versucht. Solche Bilder werden der eigenen Wirklichkeit angepasst, sie werden konstruiert und durch Mitteilung in der Interaktion konstruieren sie sich sozial (vgl. ebd.: 35). Sprache ist ein Instrument für soziale Konstruktion, wie auch Abels schreibt: „*Eine Form der ‚Sedimentierung typischer Erfahrungsschemata, die in der Gesellschaft relevant*

sind' ist die Sprache. In der Sprache sind die allermeisten lebensweltlichen Typisierungen objektiviert.“ (Abels 2007: 75)

Frindke definiert soziale Konstruktionen in vier Ebenen. Die erste Ebene beschreibt die Möglichkeitsräume, auf der sich gesellschaftliche Rahmenbedingungen ausfindig machen lassen, durch die die Konstruktion über Fremde, zum Beispiel durch Bilder, ermöglicht werden (vgl. ebd.). Hier ergibt sich ein Spektrum an Wahrscheinlichkeiten, die aber nicht zwingend genutzt werden müssen. Der Rahmen ist variabel und lässt verschiedene Deutungen und anschließende Konstruktionen zu.

Die zweite Ebene bezeichnet die Bedeutungsräume, auf der Interpretationen von und Kommunikation über Fremde ihre Bedeutung bekommen (vgl. ebd.). Bedeutungen bilden den kognitiven Kitt, der die Gesellschaft durch übereinstimmende Deutungen der Lebenswelt verbindet und sie in der Folge von Anderen unterscheidet. Die sozialen Gemeinschaften verfügen über das identische Wissenssediment. Die Kommunikation auf Grundlage dieses Wissens erhält hier ihre Bedeutung.

Die dritte Ebene der Interaktionsräume praktiziert die Konstruktion von Fremdenfeindlichkeit und setzt sie in Gruppengewalt um (vgl. ebd.). Hier werden die vermittelten Deutungen, zum Beispiel der Fremd- und Eigenetikettierungen durch die Medien, in direkte Interaktion umgesetzt.

Auf der vierten Ebene erstehen Sinnesräume als individuelle Plattform. Der Einzelne stellt in Frage, inwieweit es sich tatsächlich um fremdenfeindliche Konstruktionen handelt oder das Handeln mit einer Orientierung zu verbinden ist, die sich durch den öffentlichen Diskurs fremdenfeindliche Stigmatisierung entwickelt hat (vgl. ebd.:36).

Hacking dagegen beschreibt *soziale Konstruktion* vornehmlich als Bewusstmachung. Die geschieht auf zwei verschiedene Arten. Erstens „(...) *wird geltend gemacht, dass ein erheblicher Teil unserer gelebten Erfahrung, sowie die von uns bewohnte Welt als sozial konstruiert aufgefasst werden müssen.*“ (Hacking 2002:19) Zweitens gibt es die begrenzten Thesen über soziale Konstruktionen einer bestimmten Unbekannten. Kernpunkt einer begrenzten These ist, das Bewusstsein für etwas Bestimmtes zu entwickeln. Soziale Konstruktionisten beziehen sich nicht auf den Stand der Dinge, auf die gegenwärtige Situation, sondern sie stellen in Frage, dass die Existenz des bestimmten Unbekannten nicht im Wesen der Dinge festgelegt ist. Übertragen auf den Menschen heißt das: Der Mensch ist nicht zwangsläufig, gewissermaßen als Naturereignis, so wie er ist, sondern er verdankt seine Ausprägung sozialen

Ereignissen und Kräften, die ebenso hätten anders verlaufen können. Diese These wird deutlich in der Feststellung von Simone de Beauvoirs: Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird dazu gemacht. Die Gender- (Geschlechter-) Forschung basiert auf der Auffassung, dass *Frausein/Mannsein* eine konstitutive soziale Konstruktion (Doing Gender) ist, in der Gender ein Kategorie darstellt, deren Definition Bezug auf ein umfassendes Netz von Sozialbeziehungen nimmt und nicht hauptsächlich im Anatomischem zu finden ist. In diesem Kontext ist nicht die Frau/der Mann sozial konstruiert, sondern die Klassifizierung Gender (vgl. Hacking 2002: 18f).

Hacking (vgl. ebd. 11–19) plädiert nachdrücklich dafür, die Idee der sozialen Konstruktion bzw. deren Bezeichnung dezidiert zu hinterfragen und nicht jede gesellschaftliche und individuelle Erscheinung als konstruiert zu bezeichnen. Er bezieht sich hier auf ein Buch mit dem Titel: „*The Social Construction of Women Refugees (Moussa 1992)*“ und stellt klar: „*Sozial konstruiert ist zunächst nicht der einzelne Mensch, die Flüchtlingsfrau. Konstruiert ist die Klassifikation ‚Flüchtlingsfrau‘. Das Buch spricht von der Idee »der Flüchtlingsfrau«, als ob es sich um eine Menschenart handelte, ein Gattung wie beispielsweise »der Wal«.* (ebd.: 25) Ebenfalls in diesem Sinne konstatiert Gabriele Mordt (2001:92): „*Mangelnde analytische Genauigkeit impliziert nicht nur die Gefahr theoretischer Unsauberkeit, sondern beschneidet auch wichtige Erkenntnis- und Erklärungsmöglichkeiten. Gerade heute, wo nahezu alle sozialen Phänomene als soziale Konstrukte behandelt werden, müsste man sich verstärkt der Frage zuwenden, wie soziale Konstruktionen auf unterschiedlichen Ebenen miteinander (und mit den von ihnen betroffenen Menschen) interagieren, wie im Zusammenspiel bzw. Konflikt von Ideen, Institutionen und individuellen Erfahrungen ‚Realität‘ reproduziert bzw. verändert wird*“

Diesen Thesen folgend konstruieren wir uns unsere eigene Wirklichkeit über die Welt, inclusive der darin lebenden Menschen, unabhängig ob diese Personen der Eigengruppe oder der Fremdgruppe zugeordnet werden. Die Instrumente, die für die Konstruktionen genutzt werden, finden sich in den selbst geschaffenen Bezeichnungen und vernetzten Bedeutungen wieder. Mit diesem Hintergrund werden Fremden für sie fremde Bedeutungen zugewiesen.

2.2.2 *Fremdheit als medienpolitisches Ereignis*

Die Sündenbocktheorie besagt, dass die Enttäuschung einer Erwartung, der Handlung anderer zugerechnet wird. Dafür ist es gleichgültig, ob tatsächlich ein Faktum dafür vorliegt, dass die Erwartung enttäuscht wurde. Entscheidend ist, dass die Enttäuschung auf eine Entscheidung anderer projiziert wird und somit die Umwelt zum Schuldigen erklärt. Eine Plattform für diese Projektion stellen die Massenmedien zur Verfügung. Da die soziale Welt auf Kommunikation aufgebaut ist, stellen die Massenmedien einen wesentlichen Bestandteil dieses Vermittlungskanon dar. Die skripturalen, verbalen und visuellen Medien präsentieren dieses *Problem* in vielschichtigen Facetten (Nachrichten, Dokumentationen, Unterhaltung, Werbung), indem sie normative Lebenswelten und Moralvorstellungen hervorheben. Gerade mit dem Anspruch auf journalistische *Objektivität* wird durch diese Art der Wissensvermittlung Fremdheit diskursiv konstruiert. Der Diskurs und die Darstellungen über Fremde innerhalb der Medien entwickelt sich entlang der konnotierten Bedeutungen von Fremdheit. Durch die selektiven Berichterstattungen, zum Beispiel über Migranten, wird dem Betrachter ein ständiges Problem vermittelt, das erneut in ihre vertraute Erwartungshaltung Zugang findet und somit zu einem gehaltvollen Erfahrungsbestandteil mit dem Fremden wird. Die Enttäuschung wird normativ, die Erwartung wird bestätigt. Infolgedessen ist diese Erfahrung wieder vertraut, gewissermaßen alltäglich und wird zur routinierten Betrachtungsweise von Fremdheit. Die Berichterstattung in den Medien wird als Spiegel der Realität, als Abbild der Wahrheit betrachtet. In Bezug auf die Realitätsabbildung konkretisiert Peter Krieg die Funktion der Medien: *„Eine Gesellschaft, (...), konstituiert sich durch die Interaktionen, zu denen auch die Kommunikation gehört, von Beobachtern. Für einen Beobachter, also für einen Menschen, ist Kommunikation im Sinne von Maturana keine Übermittlung von Instruktionen oder instruktiven Informationen, sondern die Koordinierung von Handlungen mittels Sprache (...). Führt diese Koordination zu einer dauerhaften strukturellen Kopplung, d. h. zu einer parallelen Veränderung der Strukturen zweier oder mehrerer kommunizierender Beobachter, so entsteht ein soziales System, eine Gesellschaft. In dem Maße, wie diese Gesellschaft wächst, bedient sie sich technischer Mittel zur Kommunikation – der Medien. Sinn dieser Medien ist es, gemeinsam konsensuelle Bereiche zu schaffen, innerhalb derer eine Koordination der Handlungen der Individuen möglich ist. Diese konsensuellen Bereiche nennen wir schlicht »Realität«.“* (Krieg 2002:130f) Somit haben die Medien einen zentralen Einfluss auf die Konstruktion von Fremdheit, denn sie basieren auf dem kulturellen Konsens der Gesellschaft. Niklas Luhmann beschreibt die erfolgreiche

Wirkung der Massenmedien auf die Gesellschaft mit der „Durchsetzung von Akzeptanz von Themen, und diese ist unabhängig davon, ob zu Informationen, Sinnvorschlägen, erkennbaren Wertungen positiv oder negativ Stellung genommen wird.“ (Luhmann 1996: 29) Auf der einen Seite konstruieren sie das Wirklichkeitsbild, dass der gesellschaftliche Diskurs andererseits ermöglicht. Für die Herstellung der Wirklichkeit nutzen die Medien kulturelle Symbole und eindimensionale Deutungsmuster, die das kulturelle Wissen einer Gesellschaft repräsentieren. Diese Art der Vermittlung von Wahrheiten enthält in der Reduktion und Selektion des Dargestellten nicht nur fremdenfeindlichen Charakter, sondern generiert rassistische Strukturen. Die über die Berichterstattung kommunizierte Darstellung der Gesellschaft ist aber nicht die einzige, die die Fremden beschreibt, sondern auch die anschließende Werbung, mit ihren auffällig manipulierenden Inhalten vermittelt auf sehr subtile Weise Wissen über das Fremde. Gerade das angebliche Wissen um die Intension von Werbung kaschiert die latente Konstruktion und Diskriminierung der Anderen. Der Rezipient zieht in Betracht, dass Werbung zum großen Teil manipulativen Charakter hat, berücksichtigt aber nicht, dass bereits gesellschaftlich konforme Darstellungen ebenso konstruiert wurden.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Massenmedien einen relevanten Anteil an der Konstruktion von Fremden einnehmen. Die alltägliche, selektive Transformation von Wissen und Wahrheiten fördert die allgemein gültige Betrachtungsweise auf die eigene Welt, indem sie die andere generalisierend und verzerrend darstellt. Der kulturelle Konsens der Gesellschaft bildet die Basis für die spezifische Form der Berichterstattung über Fremde. Ohne die Selektionsordnung der neuzeitlichen Medien in Form von schriftlichen und bildhaften Dokumenten und deren Archivierung und Aktivierung, wäre das Forum für diesen medial-sozialen Diskurs obsolet. Nach Foucault generieren die Wahrheitsbestimmung und das Wissenskontingent innerhalb der Gesellschaft den Diskurs und gleichzeitig bestimmt der Diskurs die gesellschaftliche Wirklichkeit. Die Herstellung von kulturellem Wissen unterliegt aber nicht ihrem Wahrheitswert, sondern ordnet sich den jeweiligen Rahmenbedingungen unter, in denen es historisch verfasst und dokumentiert wurde. Es ist von Interesse, herauszufinden, wo und wie die Produktion von Wissen und Wahrheit strukturiert ist. In diesem Kontext erscheint es nahe liegend, darzustellen in welchen Rahmen die Produktion und die Dynamik von gesellschaftlichen Konsens, der das Fremde exkludiert um das Eigene zu inkludieren, eingebaut ist.

2.3 Michel Foucault: Erfahrung, Wahrheit und Wissen als Spiritus rector der Macht und des Diskurses

Foucaults Analysen zur Definition der Merkmale von Erfahrung, Wahrheit, Wissen und Macht begründen ihre spezielle Bedeutung in seinem Geschichtsverständnis. Er beschreibt den Wandel von Wissen im historischem Kontext, der dazu führt Machtpositionen zu strukturieren. Um die Bedeutungen dieser signifikanten Begriffe herauszustellen werden sie in dieser Arbeit getrennt voneinander erarbeitet, damit deutlich wird, welche Synergie sie erzeugen.

Foucaults Interesse galt der Wechselwirkung der Strukturen des Wissens und den Praktiken gesellschaftlicher Machtausübung, die in ihren Strukturen den gesellschaftlichen Diskurs gestalten, organisieren und determinieren. Mit dem Begriff Diskurs beschreibt Foucault Aussagen und Denkweisen von Gruppen, die durch die Strukturen der Epochen formuliert wurden. Nach Foucault implizieren Aussagen immer mehr Informationen als das eigentlich Gesagte, da sie in diskursiver Beziehung zu dem Aussagekontext stehen, der wiederum das Ungesagte immer im Gespräch mit aktualisiert. Eine Aussage zu gesellschaftlichen Themen lässt sich nicht isoliert interpretieren, sondern nur unter Aufzeigen der diskursiven Mechanismen, die diese Aussage in dem gegebenen Wissensfeld erst möglich machen. In seinen Arbeiten beschäftigt Foucault sich ebenfalls kritisch mit dem Begriff Wahrheit und zeigt auf, dass Wissen und Wissenschaft, Wahrheiten produzieren und somit unterstützend wirken, Machtstrukturen zu induzieren. Für diese Arbeit sind die Untersuchungen Foucaults von Bedeutung, da sie aufzeigen können, wie gesellschaftliches Wissen in Verbindung mit Erfahrung, Wahrheit und Macht genutzt werden kann normatives Handeln und Denken theoretisch zu begründen und somit Wahrheiten zu produzieren.

2.3.1 Erfahrung

Im Gespräch mit Ducio Trombadori, veröffentlicht im Buch: *„Der Mensch ist ein Erfahrungstier“*, erklärte Foucault seinen Erfahrungsbegriff als einen Prozess, *„indem Erfahrung etwas ist, in der das Subjekt nicht dasselbe bleibt, aus der es als ein anderes hervorgeht.“* Wie eine Devise zieht sich durch dieses Gespräch der Begriff Erfahrung, und es ist die Rede von ihrer Bedeutung für das Individuum (vgl. Foucault 1996: 24). Foucault findet in der Erfahrung den Ansatzpunkt für die Veränderung von Strukturen. Seine Deutung basiert auf seiner Auseinandersetzung mit Psychologie, Psychiatrie und Medizin sowie seiner Erarbeitung der Archäologie und der Diskurstheorie, als auch in

der Analyse von Machtbeziehungen und den Fragen der Ethik und Lebenskunst. Als Beispiel führt er seine individuellen Erfahrungen beim Schreiben seiner Bücher an: *„Ich schreibe nur, weil ich noch nicht genau weiß, was ich von dem halten soll, was mich so sehr beschäftigt. So daß das Buch ebenso mich verändert wie das, was ich denke. Jedes Buch verändert das, was ich gedacht habe, als ich das vorhergehende Buch abschloß.“* (ebd.) Im Unterschied zum phänomenologischen Denken, das einen reflektierten Blick auf einen allgemeinen, alltäglichen Gegenstand des Erlebens richtet um seine Bedeutung zu erfassen, stellt Foucault die individuelle Bedeutung von Erfahrungen in den Vordergrund und bezeichnet die Arbeit der Phänomenologie als ein Unternehmen der Ent-Subjektivierung. Er argumentiert, dass der Erfahrung eine Idee der Grenzerfahrung vorausgeht, die das Subjekt von sich selbst losreißt, um es daran zu hindern, derselbe zu bleiben.

Mit dieser Definition wäre der Unterschied zwischen subjektiven und kollektiven Erfahrungsprozessen zu erklären. In dem das Subjekt sich in einen Grenzbereich seiner alltäglichen Erlebenswelt begibt, sind Änderungen in seiner individuellen Betrachtungsweise möglich. Dieser Annahme liegt eine sehr positive Einschätzung des tatsächlich individuellen Handlungsrahmen des Subjekts zu Grunde. Für Foucault geht es um die Strukturen, die die Bedingungen von Erfahrungen gliedern, vorwiegend in Hinsicht einer kritischen Aufklärung über deren historische Diskontinuität. Ihm geht es darum die Geschichte einer Erfahrung zu verstehen, um zu klären, ob das Geflecht von Wahrheit, Macht, Wissen und Diskurs und deren Reproduktion einen systematischen Ort zuzuschreiben ist. Die Macht, die Wirkliches produziert, wird als diejenige Macht kenntlich, die Erfahrungen strukturiert und über den Weg der Verinnerlichung Wirkliches oder Wahrhaftigkeit präsentiert. Das Verständnis, dass das Subjekt über sich selbst und über die Dinge geschaffen hat, verwirklicht und reproduziert sich durch Erfahrungen, weil gleichzeitig der Rahmen für die Bedingungen möglicher Erfahrungen von diesem Wissen bestimmt ist. Die Wirksamkeit der Fähigkeit, auf eine Erfahrung zu verweisen, die zum Wandel der kulturellen Horizonte führt, steht bei Foucault in einem Verhältnis zur Wahrheit. *„Nun ist diese Erfahrung jedoch weder wahr noch falsch. Eine Erfahrung ist immer eine Fiktion, etwas Selbstfabriziertes, das es vorher nicht gab und das es dann plötzlich gibt. Darin liegt das schwierige Verhältnis zur Wahrheit, die Weise, in der sie in eine Erfahrung eingeschlossen ist, die mit ihr nicht verbunden ist und sie bis zu einem gewissen Punkt zerstört.“* (Foucault 1996: 30f)

2.3.2 Wirkliche Wahrheit

Wahrheit und Wissen sind bei Foucault eng miteinander verbunden. Foucault selbst sagt: „*In Gesellschaften wie der unsrigen kann die ‚politische Ökonomie‘ der Wahrheit durch fünf historisch bedeutsame Merkmale charakterisiert werden:*

- *die Wahrheit ist um die Form des wissenschaftlichen Diskurses und die Institutionen, die ihn produzieren, zentriert;*
- *sie ist ständigen ökonomischen und politischen Anforderungen ausgesetzt (Wahrheitsbedürfnis sowohl der ökonomischen Produktion als auch der politischen Macht);*
- *sie unterliegt in den verschiedensten Formen enormer Verbreitung und Konsumtion (sie zirkuliert in Erziehungs- und Informationsapparaten, die sich trotz einiger strenger Einschränkungen relativ weit über den sozialen Körper ausdehnen);*
- *sie wird unter der zwar nicht ausschließenden aber doch überwiegenden Kontrolle einiger weniger großer politischer oder ökonomischer Apparate (Universität, Armee, Presse, Massenmedien) produziert und verteilt;*
- *schließlich ist sie Einsatz zahlreicher politischer Auseinandersetzungen und gesellschaftlicher Konfrontationen (‚ideologischer‘ Kämpfe).“ (Foucault 1978: 51f)*

In der Antrittsvorlesung am Collège de France (1971/1972) eröffnet Foucault seine Lehr- und Forschungstätigkeiten in Paris mit einer Untersuchung über die „*Historie der Denksysteme*“ und stellt drei Grundformen des „*Macht-Wissens*“ heraus, die den drei großen traditionellen Epochen unserer abendländischen Geschichte entsprechen: Antike, Mittelalter und Neuzeit. Als Grundformen werden die Messung, die Ermittlung und die Prüfung voneinander unterschieden. Mit diesen Formen stellt Foucault eine erste kategoriale Verbindung zwischen Macht und Wissen her (vgl. Dauk 1989: 67).

Der Vortrag „*Macht-Wissen*“ akzentuiert den neuen Ansatz, indem er die Genealogie des Wahrheitsbegriffs vorführt. Foucault veranschaulicht, wie sich in der Gesellschaft ein bestimmter Wissens- und Wahrheitsbegriff herausbildet und dabei allmählich ältere Formen verdrängt und abwertet und seine eigene Genese aus eben diesen älteren Formen unsichtbar macht. „*Es geht um die Geschichte des abendländischen Wissens seit dem Mittelalter überhaupt: Geschichte nicht der Erkenntnis, sondern der Art, wie die Produktion*

der Wahrheit die Gestalt der Erkenntnis angenommen und sich als Norm aufgezwungen hat.“ (ebd.: 68)

Foucault beschreibt diesen Prozess auch als „*Technologie*“ der Wahrheitsproduktion, angefangen beim Orakel von Delphi, wo die Wahrheit zum Erstaunen der ersten griechischen Philosophen sprach, oder die weltentrückten Orte des alten Mönchtums, später die Kanzel der Prediger, die Schulmeister, die Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen (vgl. Foucault 1999: 133f). Zur Form der Produktion von Wahrheit gehört auch das Gottesurteil, wenngleich einer ganz anderen Ordnung zugehörig, in dem die Wahrheit „*der durch die rituelle Bestimmung des Siegers erzeugter Effekt.*“ (ebd.: 135) ist.

„Das erlaubt die Annahme, daß es in unserer Kultur eine eigentliche und durch die Jahrhunderte fortwährende Technologie der Wahrheit gegeben hat, die von der wissenschaftlichen Praxis und dem philosophischen Diskurs allmählich abgewertet, verdeckt und ausgetrieben wurde. Die Wahrheit gehört nicht der Ordnung des Seienden an, sondern der Ordnung des Geschehens: Sie ist Ereignis: Sie wird nicht konstatiert, sondern hervorgeholt: Produktion anstelle von Apophantik³. Sie ergibt sich nicht durch Vermittlung von Instrumenten; sie wird durch Rituale herausgefordert, sie wird mit List angelockt, den Gelegenheiten entsprechen erfaßt: Strategie und nicht Methode. Das Verhältnis zwischen diesem auf solche Weise produzierten Ereignis und dem Individuum, das seiner harnte und von ihm heimgesucht wurde; es ist ein Verhältnis der Ambiguität, ein reversibles, kriegerisches Verhältnis von Meisterschaft, Herrschaft und Sieg: ein Machtverhältnis.“ (ebd.)

Auch wenn diese Form der Wahrheitsproduktion mittlerweile verschwunden ist, so hat sie doch ihren nicht zurückführbaren Kern im wissenschaftlichen Denken hinterlassen. Foucault stellt fest: „*Die Wahrheit ist selbst Teil der Geschichte des Diskurses und ist gleichsam ein Effekt innerhalb eines Diskurses oder einer Praxis.*“ (Foucault 1996: 47) Wissenschaft produziert einerseits Wahrheit, andererseits unterliegt sie den Machtmechanismen, die als wahr gelten.

2.3.3 *Das wahre Wissen*

Foucault benutzt den Begriff *Wissen*, da er allgemeiner und somit neutraler ist, als der Begriff *Wissenschaft*. Er verwendet Wissen um Erkenntnisse zu bezeichnen. Wissen ist nach Foucault abhängig von der historischen Entwick-

3 Apophantik: jener Teil der formalen Logik, der es mit den Wahrheitswerten des Urteils zu tun hat (Foucault 1999: 135)

lung. Foucault bezeichnet in der *Archäologie des Wissens* eine Alternative zur herkömmlichen Erkenntnisproduktion durch die hermeneutische Geschichtsschreibung. Aussagen implizieren immer mehr Informationen, als das eigentlich Präsentierte, da sie in diskursiver Beziehung zu einer bestimmten Darstellung stehen. Eine Aussage zu politischen, wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Themen lässt sich nicht isoliert interpretieren, sondern nur im Rahmen der Aufdeckung diskursiver Normen und Gesetze, die die Aussage in der vorliegenden Form erst möglich machen. „*Es stimmt, daß ich die Archäologie nie als eine Wissenschaft präsentiert habe, nicht einmal als die erste Grundlage einer Wissenschaft.*“ *Die Archäologie des Wissens ist eine bestimmte geordnete Methode mit einem abgegrenzten Gegenstand, nicht Wissenschaft, vielmehr Wissen. Diese strenge Methode handelt über das Normative der Diskurse einer Epoche, die Formen der Normierung und die Formationsregeln des Wissens*“ (Marietti 1976: 5) Während sich die traditionelle Geschichtsauffassung den Beschreibungen der Kontinuität widmet, konzentriert Foucault sich auf den Wechsel, die Transformation, den Brüchen und den Einschnitten, die sich nicht in einem kontinuierlichen Ablauf integrieren.

Foucaults These der Genealogie erneuert er in der Vorlesung vom 07.01.1976 und bezeichnet diese auch als „*Wiederkehr des Wissens*“, in dem die *Herkunft* zurücktritt hinter die *Entstehung*. Genealogie wird nun als „*Entdeckung der Entstehungsgeschichte*“ (Dauk 1989: 99) der unterworfenen Wissensarten bestimmt. Die Wissensform des *unterworfenen Wissens* lässt sich in zwei Bereiche darstellen. Unter *unterworfenem Wissen* konstatiert Foucault erstens Blöcke historischen Wissens, die im Innen funktionaler und systematischer Ensembles vorhanden und zugleich verborgen waren, und die die Kritik wieder zum Vorschein bringen konnte. Seine zweite Definition von *unterworfenem Wissen* beschreibt etwas ganz anderes: naives Wissen, dass am unteren Ende der Hierarchie angesiedelte Wissen, unterhalb des verlangten Kenntnisstandes und des erforderlichen Wissenschaftsniveau. Er nennt diese Wissen das „*Wissen der Leute*“ und meint damit nicht das gewöhnliche Wissen des gesunden Menschenverstands, sondern im Gegenteil ein Spezialwissen, ein lokales, regionales, differentielles Wissen (vgl. Foucault 1996: 15). Zu dem lokalen, regionalen „*Wissen der Leute*“, das „*seine Stärke nur aus der Härte bezieht, mit der es sich allem widersetzt, was es umgibt.*“ (Dauk 1989: 100) gehört auch das Wissen der Kranken, der Angeklagten und der Gefolterten. Zum *unterworfenem Wissen* gehört das taktische Wissen des Subjekts, das zum Überleben notwendig ist. Dagegen setzt Foucault die historischen Inhalte des *gelehrten Wissens*, dass sich aus den Beschreibungen der Konti-

nuität zusammenstellt. Im Aufeinandertreffen des Wissens der Leute und dem gelehrten Wissen hat Genealogie ihren Gegenstand. Als Genealogie bezeichnet Foucault die „*Verbindung von gelehrten Kenntnissen und lokalen Erinnerungen, eine Verbindung, die es ermöglicht, ein historisches Wissen der Kämpfe zu erstellen und dieses Wissen in aktuelle Taktiken einzubringen.*“ (vgl. Foucault 1996: 17)

2.3.4 Das Spiel der Macht mit dem Wissen

Das Zusammenspiel der Wahrheit mit dem Wissen ernährt die Erkenntnis, die zur Macht führt. Die Analyse der Beziehungen zwischen Wissen und Macht kennzeichnen Foucaults Arbeiten. Er verfolgt die Verbindung von Erkenntnis und Macht, die in den modernen Gesellschaften das Verhältnis zwischen Machtmechanismen, Wissensformen und Heilmythen gewahrt und ausgebaut wird um die Individuen in diesem Netz zu fangen. Das Individuum unterwirft sich der modernen Wissensgesellschaft, nachdem der Unterdrückungsmodus der Souveränität untauglich geworden ist. Er zeigt auf, dass die Widerstandspraktiken⁴ des Subjekts über die Bindung an ein Ziel der Hoffnung in einer einzigen Strategie aneinander geschweißt werden (vgl. Dauk 1989: 105).

In diesem Widerstand geht es um die Frage: Wer sind wir? Sie wenden sich gegen jene Abstraktionen und jene Gewalt, die der ökonomische und ideologische Staat ausübt, ohne zu wissen, wer wir als Individuum sind, wie auch gegen die wissenschaftliche oder administrative Inquisition, die unsere Identität festlegt (vgl. Foucault 2005: 245): „*Diese Machtform gilt dem unmittelbaren Alltagsleben, das die Individuen in Kategorien einteilt, ihnen ihre Individualität zuweist, sie an ihre Individualität bindet und ihnen das Gesetz der Wahrheit auferlegt, die sie in sich selbst und die andern in ihnen zu erkennen haben Diese Machtform verwandelt Individuen in Subjekte. Das Wort Subjekt hat zwei Bedeutungen: Es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist. In beiden Fällen suggeriert das Wort eine Form von Macht, die unterjocht und unterwirft.*“ (ebd.)

4 Foucault führt hierfür die Kämpfe der Menschen gegen die Autorität an. Es handelt sich um unmittelbare Kämpfe, und das aus zwei Gründen: die Menschen kritisieren die Machtinstanzen, die ihnen am nächsten sind und auf den Einzelnen einwirken. Sie suchen nicht nach dem »Feind Nr. 1«, sondern nach dem unmittelbaren Gegner. Zweitens denken sie nicht, dass die Lösung ihrer Probleme irgendwo in der Zukunft liegt, d.h. im Versprechen einer Befreiung oder einer Revolution (vgl. Foucault 2005: 244).

Dieser Kampf gegen die Formen der Objektivierung – gegen die Unterwerfung der Subjektivität – steht in der modernen Gesellschaft im Vordergrund, da sich kontinuierlich eine neue Form der politischen Macht entwickelt hat. Die neue politische Struktur ist der Staat und in den meisten Fällen wird die politische Macht als eine Form verstanden, die keine Rücksicht auf den Einzelnen nimmt, sondern allein für die Interessen einer Klasse oder bestimmter Gruppen ausgewählter Bürger eintritt.

Die Macht des Staates ist zugleich eine globalisierende und totalisierende Form von Macht. Der moderne westliche Staat hat in neuer Form eine alte Machttechnik aufgegriffen, die Foucault als „*Pastoralmacht*“ (ebd.: 247) bezeichnet.

Die *Pastoralmacht* scheint der gesuchte Schlüssel und Zugang zur Moderne. Diese wird als Ordnung verstanden, in der ein individueller und zugleich totalisierender Zugriff der Machtmechanismen und Erkenntnisverfahren eine völlige Beschlagnahme des Lebens und Alltags intendiert (vgl. Dauk 1989: 107). Die *Pastoralmacht* bestimmt Foucault im Sittenkodex der christlichen Kirche, die es verstanden hat, den Menschen zu vermitteln, dass sie auf Grund ihrer religiösen Qualität die Fähigkeit besitzen, andern zu dienen, und zwar nicht als Fürsten, Richter oder Erzieher, sondern als Hirten. Es ist die Macht, die das Seelenheil des Einzelnen im Jenseits sichert. Der Unterschied zur Macht des Souverän liegt darin, dass der Hirte sich für seinesgleichen opfern müsste, der Herrscher hingegen von seinen Untertanen verlangen kann, sich für ihn oder den Thron zu opfern. Es handelt sich um eine Macht, die sich um die Gemeinschaft kümmert und das ein Leben lang. Die *Pastoralmacht* setzt voraus, das man weiß, was in den Köpfen der Menschen vorgeht um so das Bewusstsein des Einzelnen zu steuern.

Obwohl die *Pastoralmacht* ihre Wirksamkeit verloren hat, wirken die festgelegten Strukturen bis in die moderne Gesellschaft weiter. Nun ist nicht die Sorge um das Heil im Jenseits von Interesse, sondern die Sorge um das Heil im Diesseits. Im modernen Kontext übertragen, bedeutet das Wort *Heil* nun Gesundheit, Sicherheit, Schutz und Wohlergehen. Die religiöse Zielsetzung des Hirtenamtes wurde durch eine Reihe *irdischer* Ziele ersetzt (vgl. Foucault 2005: 248f) und die *Pastoralmacht* wurde transformiert in die Regierungsmacht.

Der Machtbegriff bei Foucault ist in den gesellschaftlich akzeptierten Mechanismen der Macht zu sehen, die nicht nur als neinsagende Gewalt der Menschen gegenüber den Unterdrückungen des Herrschers/Staates hervor-

tritt, sondern die Wirksamkeit des Machtregimes durchdringt den gesamten sozialen Körper des Menschen, sie produziert die Dinge, das Wissen und den Diskurs.

Die Machtmechanismen, die Foucault beschreibt, sind nicht nur die der politischen Staatsmacht, die in Verboten in Form von Gesetzen bestehen, sondern die Machtverbindungen, die tiefer in die Gesellschaft gehen und die ihrerseits wieder Machtmechanismen des Staates konditionieren.

Foucault unterscheidet zwischen der Macht, die über Dinge ausgeübt wird, indem Fähigkeiten eingesetzt werden, diese Dinge zu verändern oder zu benutzen, und der Macht, die Menschen ausüben in der Interaktion untereinander: „Der Ausdruck »Macht« bezeichnet eine Beziehung unter »Partnern« (und damit meine ich kein Spiel, sondern lediglich und für den Augenblick noch sehr allgemein ein Ensemble wechselseitig induzierter und aufeinander reagierender Handlungen).“ (ebd.: 252) Innerhalb dieser Machtbeziehungen unterscheiden sich die Kommunikationsbeziehungen, die über eine Sprache, ein Zeichensystem oder ein anderes symbolisches Medium Informationen übertragen. Kommunikation heißt immer in bestimmter Weise auf den oder die anderen einzuwirken.

Foucault Machtanalyse trennt *Machtbeziehungen*, *Kommunikationsbeziehungen* und *objektive Fähigkeiten* von der *Widerstandsmacht*. Widerstandsmacht stellt eine Form der vertikalen Machtverhältnisse her, wogegen die intersubjektiven Machtstrukturen die horizontale Konstante beschreiben. Einerseits besteht eine Machtbeziehung zwischen *Partnern* von Situationen, die das Individuum gegenüber Dingen oder Produkten einnimmt. Andererseits bedingen sich diese Machtbeziehungen in der Form, dass die Fähigkeit, die Dinge, die Technik zu beherrschen wie auch die Kenntnis der Kommunikationssymbole, die ihrerseits Sinn erzeugen. Diese vertikale Macht strukturiert den Bereich der Herrschaft über die Zwangsmittel (Technik) und die Einwirkung von Menschen, die die Mittel beherrschen, auf Menschen.

Machtbeziehungen definieren sich durch einen früheren oder immer noch bestehenden Konsens und durch eine Form des Handelns, die nicht direkt und unmittelbar auf andere, sondern auf deren Handeln einwirkt. Im Gegensatz zu Gewaltbeziehungen, die Körper oder Dinge bezwingen, beugen oder zerstören, setzen Machtbeziehungen voraus, dass der Andere oder die Anderen als handelnde Individuen anerkannt werden. (vgl. ebd.: 255f) Mit dieser Definition könnte man Machthandlungen auch als regieren bezeichnen, dass sich in den politischen Institutionen widerspiegelt. Foucault stellt fest, dass die Be-

deutung der institutionellen Machtausübung ihre ursprüngliches Fundament in der Gesellschaft findet, auch wenn die Machtpotenziale in den Institutionen Gestalt annehmen. Machtbeziehungen sind tief in sozialen Verknüpfungen zu sehen und bilden keine zusätzlich Struktur oberhalb der Gesellschaft: „Eine Gesellschaft ohne »Machtbeziehungen« wäre nur eine Abstraktion.“ (ebd.: 258)

Foucault gliedert Machtbeziehungen in mehrere Bereiche, die das Individuum in unterschiedlichen Formen eingeht, die in der Realität jedoch kaum einzeln auftreten, sondern meist und dabei auf unterschiedliche Weise verbunden sind. Eine Beziehungsart⁵ bestimmt maßgeblich das Konzept und setzt die anderen Beziehungsarten als Mittel für die eigenen Zwecke ein. In einer von Machtbeziehungen und Machtwirkungen durchzogenen Gesellschaft gibt es zahlreiche Formen und Orte des Regierens von Menschen durch andere Menschen.

2.3.5 Das Sein des Diskurses

Eine der aktivsten Form der Machtausübung ist nach Foucault der allgemeine und alltägliche Diskurs, der der Machtproduktion als Werkzeug dient. Deutlich wird dieses Anliegen in der Antrittsvorlesung Foucaults am Collège de France formuliert: „Die Hypothese, die ich heute Abend entwickeln möchte,

5 Konkret sind zur Analyse der Machtbeziehungen folgende Punkte zu klären:

- Das System der Differenzierungen, das es ermöglicht, auf das Handeln anderer einzuwirken: rechtliche oder traditionsbestimmte Unterschiede im Status und in den Privilegien; ökonomischen Unterschiede in der Aneignung materieller Güter; der sprachliche oder kulturelle Unterschiede; Unterschiede im praktischem Wissen und in den Fähigkeiten usw.. Jede Machtbeziehung arbeitet mit Differenzierungen, die für die zugleich Voraussetzung und Wirkung sind.
- Die Art der Ziele, die bei der Einwirkung auf das Handeln anderer verfolgt werden: Schutz der Privilegien, Ausübung statusabhängiger Autorität; Ausübung eines Amtes.
- Die instrumentellen Modalitäten: wenn die Macht durch Drohung mit Waffengewalt, durch das Wort, über Kontrollmechanismen oder Überwachungssysteme usw. ausgeübt wird.
- Die Formen der Institutionalisierung, in denen sich traditionelle Dispositionen mit rechtlichen Strukturen und Phänomenen oder der Mode mischen können (wie man es an den Machtbeziehungen innerhalb der Institution Familie beobachtet).
- Der Grad der Rationalisierung. Denn der Einsatz von Machtbeziehungen zur Einwirkung auf fremde Handlungsmöglichkeiten kann mit mehr oder weniger wirksamen Mitteln und mehr oder weniger sicheren Resultaten erfolgen (unterschiedliche Grade der technologischen Verfeinerung in der Machtausübung) oder auch mit unterschiedlichen Kosten(den ökonomischen »Kosten« der eingesetzten Mittel oder den durch Widerstand entstehenden »Reaktionskosten«) (vgl. Foucault 2005: 259f).

um den Ort – oder vielleicht das sehr provisorische Theater – meiner Arbeit zu fixieren: Ich setze voraus, daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.“ (Foucault 1991: 10f)

Es geht Foucault zu einem um die Mächte, die den Diskurs steuern und somit auch kontrollieren. Zum anderen um die Machtwirkung, die die Diskurse selbst implizieren. Nach Foucaults Annahme liegen Diskursen Machtmechanismen zugrunde, die mit der Prozedur der Ausschließung verbunden sind. Wenn Diskurse gesteuert werden funktioniert dies oft über Ausschließungsmechanismen. Diese können die verschiedensten Aspekte von Diskursen betreffen. Sie können sowohl die Individuen einschränken, die am Diskurs teilnehmen dürfen oder können, als auch die Themen der Diskurse einschränken, zumindest die Themen, die für einen bestimmten Diskurs zugelassen sind. Ausschließungsmechanismen treten nicht immer als offenkundige Verbote zu Tage, sondern oftmals wirken sie unbewusst. *„Der Diskurs ... ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Beherrschung der Sprache übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht.“ (ebd.: 11)*

Foucault beschreibt das Verbot als ein Kriterium von Ausschließung. *„Tabu des Gegenstandes, Ritual der Umstände, bevorzugtes oder ausschließliches Recht des sprechenden Subjekts – dies sind drei Typen von Verboten, die sich überschneiden, verstärken oder ausgleichen und so einen komplexen Raster bilden, der sich ständig ändert. Ich möchte nur anmerken, daß es heute zwei Bereiche gibt, in denen der Raster besonders eng ist und die Verbote immer zahlreicher werden: die Bereiche der Sexualität und der Politik.“ (ebd.)*

Ein weiteres Ausschließungsprinzip, dem Foucaults besonderes Interesse gilt, nämlich das der Grenzziehung und der Verwerfung. *„Es gibt in unserer Gesellschaft noch ein anderes Prinzip der Ausschließung: kein Verbot, sondern eine Grenzziehung und eine Verwerfung. Ich denke hier an die Entgegensetzung von Vernunft und Wahnsinn.“ (ebd.)*

Foucault benennt noch einen dritten Bereich: die Entgegensetzung von Wahrem und Falschem. Im Kontext des wissenschaftlichen Diskurses ist dieser Bereich dadurch charakterisiert, dass er rational und wahr sein soll. Dieser Bereich, in dem es auch wieder um eine Grenzziehung und Verwerfung geht,

bestimmt er allerdings als ein eigenständiges Ausschließungsprinzip. Es hat den Anschein, so Foucault, dass das Wahrhaftige nicht von Zufälligkeiten, historischen Ereignissen oder institutionellen Entscheidungen abhängt. Für die Ebene des Urteils innerhalb eines Diskurses hält er dies für zutreffend. Aber wenn man danach fragt, was unseren „Willen zur Wahrheit“ (ebd.: 13) und in diesem Zusammenhang unseren „Willen zum Wissen“ (ebd.: 14) bestimmt, kommt Foucault zu der Überzeugung, dass dies nur zufällige Grenzziehungen des Menschen sind: *„Diese historische Grenzziehung hat unserem Willen zum Wissen zweifellos seine allgemeine Form gegeben. Aber sie hat sich auch immer wieder verschoben: die großen wissenschaftlichen Mutationen können vielleicht manchmal als die Folgen einer Entdeckung verstanden werden, sie können aber auch als das Erscheinen neuer Formen des Willens zur Wahrheit gesehen werden. Es gibt ohne Zweifel im 19. Jahrhundert einen Willen zur Wahrheit, der weder in seinen Formen noch in seinen Gegenstandsbereichen, noch in dem von ihm verwendeten Techniken, mit dem Willen zum Wissen übereinstimmt, welcher die Kultur der Klassik charakterisiert. (...) Es sieht so aus, als hätte seit der großen Platonischen Grenzziehung der Wille zur Wahrheit seine eigene Geschichte, welche nicht die der zwingenden Wahrheit ist: eine Geschichte der Ebenen der Erkenntnisgegenstände, eine Geschichte der Funktionen und Positionen des erkennenden Subjekts, eine Geschichte der materiellen, technischen, instrumentellen Investitionen der Erkenntnis.“* (ebd.: 15)

Foucault versteht Ausschließungsmechanismen als Grenzziehungen, denn auch Verbote sind letztendlich Grenzziehungen, nur eben drastischer. Der dritte Aspekt der Ausschließungsmechanismen zeigt, dass Foucault nicht mehr von einem absoluten Wahrheitsanspruch ausgeht, sondern darstellt, dass dieser kontingent ist. Der auf einer institutionellen Basis beruhende Wille nach Wahrheit tendiert dazu, auf die anderen Diskurse Druck und Zwang auszuüben.

Die Vorgehensweise der Kontrolle und Einschränkung des Diskurses wirkt nicht nur durch Ausschließung nach aussen, sondern Foucault nennt noch den Bereich der Kommentare für innere Prozeduren der Kontrolle. *„Ich nehme an, bin aber nicht ganz sicher, daß es kaum eine Gesellschaft gibt, in der nicht große Erzählungen existieren, die man erzählt, wiederholt, abwandelt; Formeln, Texte, ritualisierte Diskurssammlungen, die man bei bestimmten Gelegenheiten vorträgt; einmal gesagte Dinge, die man aufbewahrt, weil man in ihnen ein Geheimnis oder einen Reichtum vermutet. (...). Wir kennen sie in unserem Kultursystem; es sind die religiösen und die juristischen Texte,*

auch die literarischen Texte mit ihrem so merkwürdigen Status, bis zu einem gewissen Grade die wissenschaftlichen Texte.“ (ebd.: 18) Im Kommentar liegt nach Foucault die Abstufung vom Primärtext zum Sekundärtext, der es einerseits ermöglicht, endlos neue Diskurse zu konstruieren und andererseits schließlich die dort verschwiegenen Aussagen als neu zu artikulieren: „*Das Neue ist nicht in dem, was gesagt wird, sondern im Ereignis der Wiederkehr.*“ (ebd.: 20)

Die bestimmenden Regeln des Diskurses schränken das Individuum dahingehend ein, dass es nicht am Diskurs teilnehmen kann, wenn es nicht die Fähigkeiten besitzt dieses Instruments zu spielen. Dieser Mechanismus verknüpft das sprechende Subjekt. Nicht für jeden ist der Eintritt in den Diskurs in gleicher Weise offen und zugänglich. Die Teilnahme am religiösen, gerichtlichen oder politischen Diskurs folgt einem definierten Ritual in Form von determinierten Gesten und Verhaltensweisen. Die Rituale ermöglichen den Diskursgesellschaften ihre Diskurse aufzubewahren, sie räumlich zu begrenzen und sie nur nach bestimmten Regeln zu verteilen, so dass die Inhaber nicht enteignet werden. Durch die gemeinsame Verbindung eines einzigen Diskurssystems definieren Individuen ihre Zusammengehörigkeit. Der Diskurs ordnet die Menschen durch angewandte Zeichen, Manifestationen und Instrumente in eine Klassenzugehörigkeit, in Nationen und Zusammengehörigkeit. Das Aussagesystem bindet die Individuen an bestimmte Typen um sie miteinander zu verbinden und sie dadurch von allen anderen abzugrenzen.

Für die Aneignung der Diskurse stellt die Erziehung ein geeignetes Instrument dar um die Fähigkeit zu erlangen, den Zugang zu den Diskursen zu ermöglichen. Jedes Erziehungssystem ist eine politische Methode, die Aneignung der Diskurse mitsamt ihres Wissens und ihrer Macht aufrechtzuerhalten oder zu verändern. Eine Veränderung kommt aber nur zustande, wenn das Subjekt die Realität des Diskurses übergeht und den Gedanken zuzusagen bei Null beginnend auf den Sinn überprüft. Da der Sinn sich aber notwendigerweise aufgrund von vorherigen Erfahrungen herausbildet, ist das Subjekt wieder zurückgeworfen auf den Ursprungsdiskurs. Die erste Verbindung mit der Welt bietet so die Möglichkeit, von ihr und in ihr zu sprechen, sie zu bezeichnen und zu benennen, sie zu beurteilen und so schließlich in der Form die Wahrheit zu erkennen (vgl. Foucault 1991: 27–33).

Der Diskurs-Begriff nach Foucault fragt u.a. auch nach dem *Ungesagten*, das die Bedingungen des Denkens festlegt. Was wurde tatsächlich gesagt, beschrieben oder präsentiert. Sein Diskurs-Begriff beschreibt nicht nur die Organisation des Wissens, sondern auch seine Produktion und somit verbindet

er die institutionellen Rahmenbedingungen des Wissens mit der Politik. Was man über die Wirklichkeiten weiß und über sie sagt, das beeinflusst den Diskurs. Er bietet der Interpretation einen großzügigen Rahmen. Im weiteren Sinne impliziert dieser Diskurs-Begriff, bezogen auf die subjektive Welt, *das Sprechens-in-Namen-von* oder *wer-spricht-über-wen*. Indem das Subjekt seine Welt erfasst, benennt es sie auch gleichzeitig in Symbolen oder Beschreibungen der Inklusion und Exklusion. Das Subjekt tritt als notwendiger Träger und Sender spezifischer Inhalte des Diskurses auf, welche dieser aber erst als solche zugelassen, legitimiert oder erzeugt hat.

2.4 Politik der Repräsentation

Wie Foucault dargestellt hat, ermöglicht Wissen die Produktion von Wahrheit. Wissen, dass im Konsens erlernt wird, zeigt dem Subjekt die Wahrheit über das Objekt. Die Produktion des Wissens bestimmt die Machtstrukturen. Die Wissensmacht gestaltet die Kommunikation innerhalb der Gesellschaft. Wer spricht? Wer wird gehört? Wer spricht für oder über wen? Machtverhältnisse können dem sprechendem Subjekt das Sprechen unmöglich machen. Infolgedessen sprechen die Machtinhaber über Menschen und Dinge. Die Menschen werden durch die gesellschaftlich autorisierten Sprecher präsentiert.

Repräsentation steht für *Vertretung* und *Darstellung*. Die Aspekte der Darstellung implizieren die Kommunikation *über* oder *von* Subjekten oder Objekten. Der Aspekt der Vertretung wiederum spricht *für* das Subjekt. Die Formen der diskursiven Repräsentation durch die Machtinhaber konstruieren und definieren das Bild des Anderen. Die Bedeutung der Dinge wird kulturell mit Hilfe von Zeichensystemen wie Sprache, Bilder, Musik, Kleidung oder Körpersprache, eingebunden in die spezifischen Machtkonstellationen, produziert. In der routinierten Zuordnung der Dinge an ihre Position zeigt sich die reale Lebenswelt, die sich in dieser Form der Realitätsbildung selber fortwährend repräsentiert.

Repräsentationen vermitteln ein Verständnis von der Welt und gleichzeitig wird eine Vorstellung vom *Selbst* entwickelt. Durch Inklusion oder Exklusion von Positionen, die Repräsentationen anbieten, entwickelt sich eine Subjektposition. Die Repräsentation konstruiert aber nicht nur das individuelle Selbst, sondern ebenfalls kollektive Identitäten. Nationale Kulturen konstruieren Identitäten, indem sie Bedeutungen der Nation herstellen, mit denen sich das Individuum identifizieren kann. Diese befinden sich in Geschichten,

die über eine Nation geschrieben oder erzählt werden und in ikonischen Darstellungen durch Malerei und Fotografie.

Im politischem Kontext steht Repräsentation auch für Stellvertretung in der rechtlich autorisierten Ausübung von Herrschaftsfunktionen durch verfassungsmäßig bestellte, im Namen der Bevölkerung, handelnde Organe eines Staates oder sonstigen Trägers.

Stuart Hall beschäftigt sich in seinen Arbeiten u.a. mit der Beziehung zwischen Politik und Repräsentation und deren Repräsentationsverhältnissen innerhalb der Gesellschaft. Er geht, wie Foucault, davon aus, dass Menschen und Dinge nicht statisch sind oder eine *wahre* Bedeutung haben, sondern vielmehr, dass die Bedeutungen den Subjekten von Teilnehmern der Kultur, die die Macht haben um die Dinge zu benennen, zugeschrieben werden. Hall versucht, die Formen der Repräsentation von marginalisierten Akteuren in einer Gesellschaft in einen historischen Kontext zu setzen. In Anlehnung an Foucaults Diskursanalyse stellt Hall in Bezug auf die Kommunikation der Gesellschaft deren spezifisches Deut- und Handlungsschemata in den Fokus. Diese werden u.a. in Form von Diskursen gebildet. Hall greift ebenfalls den Foucaultschen Machtbegriff auf, da den spezifischen Deutungsmustern in ihren vielfältigen Formationen auch eine Machtfrage zugrunde liegt. Es geht also um eine unmittelbare Macht, deren Durchsetzung in einem bestimmten historischen Kontext zur Erzwingung von (globalen) Wahrheiten in Diskursen führen kann.

Wenn Foucault vorwiegend den nationalen Diskurs fokussierte, um diskursive Machtstrukturen aufzuzeigen, erweitert Hall die Diskurspraktiken in den internationalen Bereich und positioniert die diskursrelevanten Merkmale soziologisch in den *Westen* und in den *Rest*.

Wie Hall betont, liegt das Hauptaugenmerk seiner Arbeiten auf der kollektiven Ebene von Prozessen gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktionen für bestimmte Räume außerhalb Europas (vgl. Hall 1994: 137). Gemeint sind also Nationalitäten stiftende Diskurspraktiken des *Westens*, welche sich über spezifische Beziehungen zu dem andersartigen *Rest* repräsentieren (vgl. ebd.: 138). „*Unsere Vorstellungen von ‚Westen‘ und ‚Osten‘ waren niemals frei von Mythen und Phantasien, und selbst bis heute sind sie nicht in erster Linie Begriffe des Ortes oder der Geographie. Wir sind nicht auf vorschnelle Verallgemeinerungen wie ‚Westen‘ oder ‚westlich‘ angewiesen, doch müssen wir uns bewußt machen, daß sie sehr komplexe Vorstellungen repräsentieren und keine einfache oder einzige Bedeutung haben.*“ (ebd. 137) Das der Begriff

Westen zum Beispiel nicht von der Topographie Japans abgeleitet wird, zeigt sich darin, dass Japan technologisch den westlichen Massstäben zugerechnet wird. Somit ist der Westen kein geographisches, sondern ein historisches Konstrukt. Hall beschreibt den Westen als ein Konzept, das es erlaubt, die Gesellschaften in verschiedenen Kategorien einzuordnen und es ist bebildert mit einer Anzahl differenter Charakteristika. Dieses Konzept ruft ein zusammengesetztes Bild in das Bewusstsein und repräsentiert sich in verbaler und bildhafter Sprache. *„Es funktioniert als Teil einer Sprechweise, eines Repräsentationssystems. Als System, weil es nicht alleine steht, sondern zusammen mit anderen Bildern und Vorstellungen wirkt, mit denen es ein Ensemble bildet, wie zum Beispiel: ‚westlich‘ = Städtisch = entwickelt, oder ‚nicht westlich‘ = nicht industrialisiert = ländlich = landwirtschaftlich = unterentwickelt.“* (ebd.: 139) Außerdem liefert das Konzept ein Vergleichsmodell, indem bestimmt wird, inwieweit Gesellschaften übereinstimmen oder voneinander abweichen und es stellt Werkzeuge bereit mit denen andere Gesellschaften bewertet werden können. Dieses System produziert Wissen über die Anderen, welches in Anlehnung an Foucault im Diskurs, heutzutage unterstützt durch die Informationsmedien, seinen Verteiler in die gesamte Welt findet. *„Kurz, der Diskurs stellt als ein ‚Repräsentationssystem‘ die Welt entsprechend einer einfachen Dichotomie geteilt dar – in den Westen und in den Rest. Das ist es, was den Diskurs des ‚Westens und des Rests‘ so zerstörerisch macht – er trifft grobe und vereinfachte Unterscheidungen und konstruiert eine absolut vereinfachte Konzeption von ‚Differenz‘.“* (ebd.: 143)

Die Unterscheidung in *den Westen und den Rest* kann man historisch am Ende des Mittelalters festmachen, während der europäischen Expansionsreisen (u.a. Columbus Reisen in die neue Welt). Im Mittelalter waren zivilisatorisch Künste und Techniken in China und in der islamische Welt entwickelter als in Europa. Der Historiker Michael Mann unterteilt diese Prozesse in fünf Hauptphasen ein:

1. *„Die Periode der Entdeckung, als Europa viele der ‚neuen Welten‘ zum ersten Mal für sich ‚entdeckte‘.*
2. *Die Periode des frühen Kontakts, der Eroberung, Siedlung und Kolonisierung, als große Teile dieser ‚neuen Welten‘ zum ersten Mal Europa als Besitz zugeschlagen oder ihm durch Handel angeschlossen wurden.*
3. *Die Zeit, während der die Form der europäischen Siedlung, Kolonisierung oder Ausbeutung etabliert wurde (z. B. die Plantagensellschaften in Nordamerika und der Karibik; Bergbau und Rinderzucht in Lateiname-*

rika; die Kautschuk und Teeplantzen in Indien, Ceylon und Südostasien). Der Kapitalismus breitet sich nun als Weltmarkt aus.

4. Die Phase, als die Jagd nach Kolonien, Märkten und Rohstoffen ihren Höhepunkt erreichte. Dies war der ‚high noon‘ des Imperialismus und führte in zwanzigste Jahrhundert und zum Ersten Weltkrieg.
5. Die Gegenwart, in der ein Großteil der Welt wirtschaftlich vom Westen abhängig, wenn auch formal unabhängig und entkolonisiert ist.“ (ebd.: 144)

Die Eindrücke der *neuen Welten*, die zum Teil nicht nur durch die Entdecker, Eroberer und deren Auftraggeber selbst in schriftlicher und verbaler Form postuliert wurden, sondern unter Mithilfe von Missionaren und Ethnologen weitere Autoritäten beriefen, die die Andersartigkeit der eroberten Völker und Länder bezeugten, bildete sich eine neue Vorstellung vom Selbst der Europäer. Das neue Bewusstsein der Differenz und die gemeinsame Erfahrung der Konflikte und Gegensätze mit den äußeren Welten bestärkten sich gegenseitig und schmiedeten durch den wachsenden inneren Zusammenhalt so die neue Identität, die im Westen lokalisiert wurde.

Im anschließenden europäischen Diskurs, der die Differenz zwischen sich selbst und den Anderen beschrieb, wurden die eigenen kulturellen Kategorien, Sprechweisen, Bilder und Vorstellungen für die Beschreibung der Andersartigkeit eingesetzt. Es wurde der Versuch unternommen, die neuen Welten in existierende Begriffsmuster einzupassen, „*sie in Übereinstimmung mit den eigenen Normen zu klassifizieren und sie dem westlichen Repräsentationstraditionen einzuverleiben.*“ (ebd.: 153) Außerdem hatten die Europäer bestimmte Absichten, als sie zu ihren Entdeckungsreisen aufbrachen. Sie waren auf der Suche nach Bodenschätzen und Handelsbeziehungen, um die steigende Nachfrage der expandierenden Bevölkerung Europas zu befriedigen. Nach erfolgreicher Eroberung vieler Völker und Länder beuteten sie diese nicht nur aus, sondern machten es sich auch zur Aufgabe, die *heidnische* Bevölkerung zum Christentum zu bekehren.

Der Diskurs zwischen dem *Westen* und dem *Rest* konnte sich nicht auf Augenhöhe entwickeln, da die Europäer, machtvoll im Einsatz ihrer technischen Möglichkeiten, die Länder ausbeuteten und die Völker beherrschten.

Nach Foucault ist der Diskurs nicht immer an die herrschaftliche Macht gebunden. Er präsentiert sich auch als Teil eines horizontalen Systems innerhalb der Individuen, dass Macht produziert. Das Wissen auf dem der Diskurs aufgebaut ist, konstituiert eine Art Macht, die über jene ausgeübt wird, über die

das *Wissen-über-etwas* oder *Wer-sagt-was-über-wen* existiert. Die Machtbeziehung entsteht, wenn der Diskurs über diejenigen, über die *etwas gewusst wird* in der Praxis eingesetzt wird und die Betroffenen somit dem herrschenden Diskurs unterworfen werden. Die daraus resultierende Machtbeziehung strukturiert die *Wahrheiten*.

Für Hall bietet Edward Saids Studie des „*Orientalism*“ eine der besten Beispiele für Foucaults *Wahrheitsregime* um zu analysieren, inwieweit der Diskurs das Verhältnis zwischen dem *Westen und dem Rest* bestimmt.

Saids These lautet, dass es im westlichen Denken die ungebrochene Tradition einer tief sitzenden Feindseligkeit gegenüber den islamischen Völkern gibt. Orientalismus wird als eine in Diskurse getragene westliche Grundeinstellung gedeutet, nach welcher der „*aufgeklärte Westen*“ den „*mysteriösen Orient*“ verhandelt und auch beherrscht. In seiner Studie definiert Said Orientalismus als einen Ausdruck westlicher Herrschaft über eroberte Gebiete, deren Menschen und Kulturen. Er betont, dass die europäische Kultur fähig war, den Orient politisch, soziologisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und imaginativ seit der Aufklärung zu leiten – und ihn dabei selbst zu produzieren. Said stützt sich dabei auf das Diskurskonzept von Foucault, indem er behauptet, der „*orientalistische Diskurs*“ lasse keine andere Art des Denkens zu als die vom Orientalismus vorgegebene (vgl. Hall 1994: 137; Said 1978: 10f).

Im Fokus des Orientalismuskurses steht einerseits die Konstruktion des Orients durch Europa und die damit einhergehenden Repräsentationspraktiken und andererseits die Instrumentalisierung dieses akademisch informierten *Wissens* zur kolonialen Herrschaftsbildung. Said geht es insbesondere um „*die diskursiven Konstruktionen, die sowohl die hegemoniale Epistemologien als auch die materiellen Realitäten strukturieren.*“ (Castro Varela, Dhawan 2005: 32) Said legt dar, dass alle kulturellen Beschreibungssysteme des Westens zutiefst mit Strategien der Macht durchzogen sind und zeigt die Verbindungslinien zwischen der Wissensproduktion und dem europäischen Imperialismus.

Wie Hall geht es Said dabei immer auch um die Repräsentationsfrage. Die Wissenssysteme des Westens erleichterten der kolonialen Administration, die Beherrschung der kolonisierten Gebiete. Die dabei hergestellten Repräsentationssysteme beschreiben den Orient als feminin, irrational und primitiv im Gegensatz zum Westen, der als männlich, rational und fortschrittlich dargestellt wird. Im Interview mit Christoph Burgmer konstatiert Said: „*Zunächst*

waren die meisten europäischen Institutionen in den Kolonien am Profit interessiert (...). Daneben waren die weit entfernten Kolonien Kulturen, in die sich zahlreiche Probleme der europäischen Gesellschaften exportieren ließen. So war der Orient eine Art sexuelles Paradies, eine Wunschvorstellung, die dem sexuell-repressiven Verhaltenskodex Europas gegenübergestellt wurde. (...) Aber diese anderen Kulturen waren auch reale Orte, in die die unterdrückten Europäer selbst auswandern konnten. Hier konnten sie herrschen, denn aufgrund ihrer weißen Hautfarbe fühlten sie sich der eingeborenen Bevölkerung überlegen. Zusätzlich bot die ‚Dritte Welt‘ Wissenschaftlern, Entdeckern und Forschern die Möglichkeit, europäische Macht mit Hilfe von ‚Wissen an sich‘ zu demonstrieren. Ethnologie und Ethnographie wurden zu einer Methode, die Bewohner innerhalb der Regeln europäischen Anthropologie neu zu definieren. Es entstand eine besondere historische Sichtweise. (...) Die Neudefinition der Einwohner war eine eindrucksvolle Demonstration imperialer Macht. Ihr Ziel bestand letztlich darin, Herrschaft und Profit zu maximieren.“ (Burgmer 1999: 27f) „Es ist gerade das Wissen um die ‚Orientalen‘, das das Regieren derselben zu einem einfachen und profitablen Geschäft haben werden lassen.“ (Castro Varela, Dhawan 2005: 35)

Anstatt den Orient korrekt darzustellen, zeigt Said wie die europäischen Repräsentation den Orient entstellt. Überdies stellen diese Repräsentationen eine spezifische Gewaltlegitimation dar. Im Gegensatz zu Foucault ist für Said die diskursive Machtvorstellung der Welt durch den Westen ein bewusster und intendierter Prozess individueller und institutioneller Praxen.

In Anlehnung an Foucaults Definition des Diskurses und Said's Beispiel des Orientalismus fragt Hall nach den Quellen, dem Archiv der Repräsentationssystemen und identifiziert vier Hauptthemen:

- „Klassisches Wissen: Dies war die wichtigste Quelle von Information und Vorstellungen über ‚andere Welten‘. (...)
- Religiöse und biblische Quellen: Das Mittelalter interpretierte die Geographie in den Begriffen der Bibel neu. Die Heilige Stadt Jerusalem bildete das Zentrum der Erde. Asien war die Heimat der Heiligen Drei Könige. (...)
- Mythologie: Es ist schwierig zu sagen, wo die religiösen und klassischen Diskurse endeten und wo die Mythen und Sagen begannen. Die Mythologie verwandelte die äußere Welt in einen verzauberten Garten, bewohnt von mißgebildeten Völkern und monströsen Merkwürdigkeiten. (...)

- *Reiseberichte: Die vielleicht fruchtbarste Informationsquelle waren Reiseberichte – ein Diskurs, bei dem die Beschreibung unmerklich in Sage überging. (...) Diese erstaunliche Mischung von Tatsachen und Phantasie, die das spätmittelalterliche ‚Wissen‘ über andere Welten konstituierte, hier wird nicht nacherzählt, um sich über die Unwissenheit des Mittelalters lustig zu machen. Es geht vielmehr darum festzuhalten, wie diese sehr verschiedenen Diskurse, mit einem je unterschiedlichen Status der ‚Evidenz‘, den kulturellen Rahmen bereitstellen, in dem die Völker, Orte und Dinge der Neuen Welt gesehen, beschrieben und repräsentiert werden. Ich wollte auch das Zusammenwerfen von Tatsachen und Phantasie unterstreichen, das dieses ‚Wissen‘ ausmachte.“ (Hall 1994: 157f)*

Hall analysiert, wie sowohl der Orient als auch der *Rest* zum Objekt träumerischer und utopischer Sprechweisen wurden. Diese manifestieren sich unter anderem in sexuellen Herrschafts- und Unterwerfungsphantasien. Diese enthalten bestimmte Charakteristika, jene von männlicher Kühnheit und Beherrschung einerseits und von weiblicher sexueller Unbedarftheit und unschuldig naiver Freizügigkeit andererseits (vgl. Hall 1994: 160f).

Die Rituale der Herabwürdigung reichen von der Beschreibung von Eingeborenen als solche „*ohne die Macht der Vernunft und das Wissen von Gott*“ oder als „*Tiere in menschlicher Gestalt*“ (Hall 1994: 165) bis hin zu offenen Vorwürfen kannibalistischer Betätigung, welche die vorherigen Behauptungen miteinander verschmolzen (vgl. Hall 1994: 165).

Als wesentliches Merkmal der europäischen partikularistischen Betrachtungsweise sieht Hall die Aufrechterhaltung differenzierender Diskurse, welche eine prinzipielle negative Andersartigkeit übriger Völker für sich beanspruchen. Es handelt sich hierbei um stereotype Dualismen, welche eine prinzipielle Teilung der Welt vornehmen in *gut – böse, wir – sie, anziehend – abstoßend, zivilisiert – unzivilisiert, der Westen und der Rest*. Durch diese Strategie wird der Andere repräsentiert und innerhalb dieser Darstellungen findet auch noch eine Unterscheidung des Fremden in *edel – unedel, unschuldig – verdorben, freundliche – feindlich*, statt (vgl. ebd.: 1994: 167). Die historisch entwickelten Diskurse konstruierter, kultureller Differenz stilisieren den „*Westen*“ mit seinen eigenen komplexen Handlungen und Normen zum Ideal, der „*Rest*“ gilt fortan als von der Norm abweichend.

Im 20. Jahrhundert ist der direkte Kolonialismus weitgehend erloschen. Heutzutage tritt an diese Stelle die ökonomische und kulturelle Globalisierung. Wo Said in *Orientalism* noch die Ost-West-Beziehungen in den Vordergrund

seiner Untersuchungen gestellt hat, beschreibt er fünfzehn Jahre später in dem Buch *Culture and Imperialism* die Kulturen und Ökonomien der ehemaligen Kolonisierten und Kolonisierenden als voneinander abhängig und Ergebnis einer zunehmend globalisierten Welt: „*Die Rolle, die der Kultur als Stützpfiler des Imperialismus zukommt, kann eigentlich nicht überbewertet werden, wird der Imperialismus doch erst durch die Kultur zur »zivilisatorischen Mission«.*“ (Castro Varela, Dhawan 2005: 50) Castro Varela zeigt, wie Said das Verhältnis zwischen Kultur und politischen Praxen aufdeckt: „*Kulturproduktionen, welcher Art auch immer, seien nie »unschuldig«, sondern stünden in komplexer und dynamischer Beziehung zu den hegemonialen Strukturen, in denen sie hervorgebracht wurden. Im Gegensatz zu der traditionellen Sichtweise von Imperialismus als der Herrschaft einer Nation über die ‚Anderen‘ fügt Said entscheidend die Rolle der Kultur der Betrachtung hinzu. In dieser Perspektive endet der Imperialismus nicht mit der Freiheit der militärisch vereinnahmten Länder, sondern wird im Gegenteil kulturell, ökonomisch und auch politisch fortgeführt. Vornehmlich die Kulturproduktionen sind es, die den Imperialismus zu einer Kraft werden lassen, die über das geographische Empire weit hinausgeht.*“⁶ (ebd.: 51)

Hall ordnet ebenfalls den Wirkmechanismen der kulturellen Beschreibungen von Gesellschaften eine entscheidende Rolle zu. Kultur in der heutigen Gesellschaft involviert ebenso die populäre Kultur und die Alltagskultur. Im Gespräch mit Burgmer (1999: 153) beschreibt Hall Kultur als einen „*Bereich, in dem Bedeutung entsteht und verändert wird und Handlungen und Praxis durch sie bestimmt werden.*“ Der Prozess die Globalisierung erzeugt im Ergebnis immer komplexere Kulturen, die ausgehend von der dominierenden Kultur des Westens, die unterworfenen Kulturen dazu animieren, Teile der Dominanzkultur in ihr eigenes Kulturensemble zu übernehmen und sie somit zu etwas Eigenem gestalten (vgl. ebd.: 160).

2.4.1 *Vorführung der kulturellen Differenz in den Massenmedien*

Bekannt wurde Hall vor allem im Zusammenhang mit der am CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studie, University of Birmingham, England) begründeten Cultural Studies, als deren bedeutendster Vertreter er angesehen wird. „*Please remember that questions of culture are not superstructural to the problems of economic and political change; they are constitutive of them! What does it mean to take seriously, in our present conjuncture, the thought*

6 Castro Varela/Dhawan beziehen sich hier auf Said (1993): *Culture and Imperialism*, S. 9, 15

that cultural politics and questions of culture, of discourse, and of metaphor are absolutely deadly political questions? That is my purpose. I want to persuade you that that is so.“ (Hall 1997: 289f)

Für Hall sind kulturelle Fragen immer auch politische Fragen. Kulturtheorie beschränkt sich für ihn nicht darauf, die Position und Bestimmung der Kultur zu beschreiben oder zu analysieren, sondern er möchte veranschaulichen, wie im kulturellen Rahmen Machtverhältnisse geschaffen werden, Dominanz aufrecht erhalten, aber auch in Frage gestellt werden kann. Kultur ist kein statischer Bereich, dessen Quintessenz in einer Theorie bestimmt werden könnte, sondern ein komplexer, sich ständig verändernder Prozess der Fabrikation von Bedeutungen, die das Alltagsleben strukturieren. Hall reflektiert, wie Kultur, Teil der jeweiligen Epoche ist, wie sie durch die Politiken der Repräsentation, die durch die internationalen Kulturindustrien bestimmt werden, formiert wird.

Um die Ordnung der Repräsentation in den Massenmedien transparenter zu machen, bietet sich eine Genealogie, die zeigt, wie sich Repräsentationspraktiken über mehrere Epochen zu einem Repräsentationsregime gestaltet haben.

Nach Hall stellte Gramscis *Theorie des Staates* als erster die Frage der Massenkultur ins Zentrum der Staatstätigkeiten. In Anlehnung an Gramscis Theorie zeigt Hall die Gelegenheiten auf, die der britische Staat benutzte, um die Massenkultur an die herrschende Kultur anzupassen. Mit dem Beispiel der Veränderung vom traditionellen Dorffußball zum reglementierten Pokal- und Ligaspiel im 20. Jahrhundert verweist Hall auf die Einwirkung des Staates auf die Massenkultur. Das Fußballspiel in der dörflichen Gemeinde war wenig geregelt, nicht formalisiert (der Ball konnte getragen, geworfen, weggerissen oder geschossen werden). Das Spiel fand auf nicht markierten Feldern oder auf Straßen statt. Das moderne Spiel ist im Gegensatz in hohem Maße reglementiert, zentral verwaltet und international organisiert. Diese Gegenüberstellung soll auf den qualitativen Unterschied verweisen, der zwischen der ländlichen Gesellschaft, die ihr Spiel durch Gewohnheit und lokale Tradition organisiert hat, und der städtisch-zentralisierten Gesellschaft, die von allgemein angewandten Regeln und einer legalen, rationalen Regulationsweise regiert wird. Die Veränderung des Fussballspiels basiert aber nicht auf eine gleichmäßige Entwicklung, sondern ist nach massiven Protesten der regierenden Klassen und Obrigkeiten gegen die traditionellen Spielabläufe, entstanden. Die Proteste hatten zum Ziel die ärmeren Klassen zu moralisieren und sie kontrollierbar und fleißiger zu machen. Die Trennung des ländlichen Spiels hin zum staatlich organisierten Spiel entsprach einer durchgreifenden

Neuorganisation unter neuen moralischen und sozialen Vorzeichen in der Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Diese Veränderungen in der kulturellen Praxis und Ideologie verweisen auf einen tiefen Wandel der Klassenverhältnisse. Das heutige Spiel wird durch das Massenpublikum und die Massenmedien realisiert und durch die städtisch-industriellen Klassen und der entsprechenden Profitorientierung bestimmt. Das Fußballspiel wurde durch die Einwirkung des Staates populär.

Die Entwicklung der Rolle des Staates im Verhältnis zur Massenkultur zeugt nicht nur von einer quantitativen Zunahme der Bedeutung des Staates, sondern auch von einer Reihe qualitativer Transformationen in den Beziehungen von Staat und Kultur. Die ländliche Gemeinschaft im 18. Jahrhundert wurde noch zu einem großen Teil durch Tradition und ungeschriebene Vorschriften geregelt. Sobald aber Eigentum, Handel und der freie Markt von Gütern und Arbeit das gesellschaftliche Leben bestimmte, wurde die *Gewohnheit* durch *Gesetze* zum angewandten *Recht* gewandelt. Das Recht war Mittel des Staates, mit deren Hilfe eine Kultur der Gewohnheit und des Paternalismus in eine Kultur des Rechts, des Eigentums und des freien Marktes umgestaltet wurde. Diese Transformation schloss die Destruktion der einen Kultur und die Reformation der Gesellschaft zu einem neuen Typus von Zivilisation ein (vgl. Hall 1989: 92f).

Ein weiteres Mittel des Staates zur Reformation der Gesellschaft sieht Hall in der Rolle der Presseorgane. Durch die Presse wird die Volksmeinung gegenüber dem Staat repräsentiert. Dies setzt das ideale Bild der freien Presse voraus. Im Gegensatz zum Recht, das sich vom Staat ableitet, ordnet sich die Presse der Zivilgesellschaft zu. Im 19. Jahrhundert bildete die Presse ein neues kulturelles Modell, eine neue Konfiguration kulturelle Macht. Diese Modell ordnete die Gleichung vom Staat – Kultur – Klasse in ein neues Gleichgewicht von Autorität und Konsens auf der Basis einer neuen Artikulation der Beziehung zwischen Staat und Zivilgesellschaft.

Die Mittelklasse, die zunehmend zur lesenden Bevölkerung gezählt werden konnte, entdeckte durch das neue Medium eine Quelle kulturelle Macht und ein Mittel zur Selbst-Identifikation als Klasse. Die neuen Medien in Form von Zeitschriften, Tageszeitungen, Romanen, Ratgebern, Broschüren zur religiösen Erbauung wurden für diese Publikum geschaffen und handelten von diesen Lesern.

Nachdem 1695 in England das System der staatlichen Lizenzierung von Zeitungen aufgehoben wurde, breiten sich Zeitungen jeden Typus aus. Begleit-

end zu diesem Prozess entfaltete die politische Oberschicht Aktivitäten, als Privatpersonen einflussreiche Positionen in den Presseorganen einzukaufen. Da der ökonomische Handel zunehmend an Bedeutung gewann und der Staat nicht mehr die Instrumente in der Hand hatte zu bestimmen, wer Zeitungen herausgibt, wurde die Presse in der Folge den wirtschaftlichen Gegebenheiten des Marktes unterworfen. Wer über genügend finanziellen Mittel verfügte, konnte die hohen Kosten zur Gründung eines Verlags aufbringen und diesen betreiben. In der Folge teilte sich das Medium Zeitung in zwei Bereiche. Ein Bereich deckte den Informationswillen der Eliten ab, die als Anzeigenkunden interessant waren, der zweite Bereich bildete die Interessen des Massenpublikum ab, die an der Produktion der Informationen nicht beteiligt waren, aber als massenhafte Zahler ökonomisch wichtig für die Zeitungsmacher wurden. Somit wurde wieder eine Klassenstruktur hergestellt, in der die Mehrheit der Menschen das konsumiert was eine keine Anzahl von Verlegern publiziert (vgl. ebd.: 98).

„Zusammengefaßt können wir nun sehen, wie beim Übergang von der staatlichen zur Marktregulierung der Presse eine neue (und hoch widersprüchliche) Konfiguration von Klassen- und kulturellen Elementen entstand. Diese Formation war sehr verschieden von der ein Jahrhundert zuvor vorherrschenden. Sie setzte sich durch eine neue kulturelle Institution, die »freie« kommerzielle Presse, das heißt durch den Rückzug des Staates aus der Sphäre der Konkurrenz durch.“ (ebd.: 111)

Hall charakterisiert den Wandel der Konstituierung der Volksklassen in ein ökonomisch relevantes, aber kulturell und ideologisch abhängiges Element als den Ursprung und die Basis der modernen Diskurse der Massenpresse und des populären, kommerziellen Journalismus (vgl. ebd.: 111).

Mit den neuen Medien (Rundfunk, Fernsehen, Internet) des 20. Jahrhunderts hat die Verbreitung des Diskurses ein noch viel effektiveres Instrument der Masseninformation. Sie mobilisieren Zustimmung und tragen dazu bei, die Unterstützung der Massen für verschiedenen Typen von klassenkultureller Macht zu gewinnen und zu bewahren.

Adorno et al. haben in Studien darauf aufmerksam gemacht, dass die Wirksamkeit der Massenmedien auf die Ideologiebildung berücksichtigt werden müsste. Sie sahen einen *„Faktor am Werke, (...) der nicht eindeutig in psychologische Kategorien aufzulösen ist. Dieser Faktor ist nichts anderes als unser allgemeines kulturelles Klima und besonders die ideologische Wirkung, welche Massenbeeinflussungsmittel aus die Bildung der öffentlichen Meinung*

ausüben. Die Einwirkung sozialer und technologischer Normierung und Konzentration, die unser kulturelles Klima in einem bisher unbekanntem Ausmaß standardisiert hat, wird sich wahrscheinlich auch in den Denkgewohnheiten der Individuen und ihrer psychischen Dynamik widerspiegeln. (...) Es ist eine der wesentlichen Fragen (...), ob nicht diese ideologische Gesamtstruktur, mehr noch als die individuelle Empfänglichkeit für faschistische Propaganda die Gefahr eines Massenzustroms zu antidemokratischen Bewegungen mit sich bringt, sollten diese erstmal von einflußreichen Kreisen gestartet werden.“ (Adorno et al. 1969: 270f)

Die heutigen Massenmedien unterstützen in der Gesellschaft den Prozess der Vermittlung von komplexen Ereignissen, in dem sie mit Informationen und Bildern präsentieren wie „*die Andern leben*“. Durch die Auswahl dessen, was täglich berichtet und gezeigt wird, bestimmen die Medien mit, welche Themen auf die aktuelle Tagesordnung gesetzt werden. Entscheidend hierbei ist, dass die Nachrichten und Bilder von wenigen Autorisierten produziert werden und auf ein Publikum treffen, das im Alltag kaum Zugang zu den Entscheidungen und Strategien der Politik hat. Da man im Fernsehen tatsächlich Bilder von bestimmten Ereignissen sehen kann, werden diese Informationen angereichert mit den passenden Kommentaren, als Abbilder der Wahrheit aufgenommen. Diese Bilder scheinen nur die Realität darzustellen und beeinflussen das Alltagsbewusstsein der Gesellschaft. Bedingt durch die Strukturen bei der Nachrichtenherstellung (Zeitlimit, Format, Zuschnitt usw.) werden Informationen unter Zeitdruck produziert und strukturieren im Ergebnis Wahrheiten. Da die Medienanstalten unter einem vehementen Konkurrenzdruck stehen und die Verteilung von Werbebudgets an den jeweiligen Sender, der jeweiligen Zeitschrift, abhängig von der Menge der Zuschauer respektive Leser ist, neigen die verantwortlichen Journalisten dazu, zu simplifizieren und nur noch Klischeevorstellungen zu transportieren, es entfällt die Zeit für eine fundierte Recherche und somit die Präsentation aller Positionen. Georgios Tsapanos weist nachdrücklich darauf hin, dass der Zeitdruck, unter dem die Medienmacher heute stehen (Diktat der Deadline) immer stärker wird, und betont, dass die wachsende (kommerzielle) Konkurrenz im Bereich des Privatfernsehens ebenso wie die zunehmende Konzentration im Bereich der Printmedien im Hinblick auf die Qualität eher negative Effekte mit sich bringt. „*Unter dem sich weiter verschärfenden Konkurrenzbedingungen eines privatwirtschaftlich dominierten Medienmarktes finden Journalist(innen) kaum noch Gelegenheit zur beruflichen Weiterbildung und zur gründlichen, gleichermaßen umfassenden wie sorgfältigen Recherche.*“ (Butterwege 1999: 79)

Diese Funktionsweise der vereinfachten Wissensvermittlung basiert auf einem Interpretationsrahmen des Empfängers. Der Betrachter muss verstehen, was gesendet wird. Erstes Instrument hierfür ist die gemeinsame Sprache, aber darüber hinaus muss auch ein gemeinsamer Konsens bestehen. Die Berichterstattung geht beim Publikum obligatorisch von einem konsensuellen Hintergrundwissen und Bezugsrahmen aus.

Hall geht davon aus, dass der Konsens-Charakter von Rundfunk und Fernsehen nicht aus der Voreingenommenheit im üblichen Sinn entsteht, sondern dass er eine strukturelle Bedingung ist, von der das gesamte Rundfunk- und Fernsehunternehmen abhängt (vgl. Hall 1989: 146).

Wie bereits deutlich wurde (s.o. Pkt. 2.2.2), umfasst der Konsens die gemeinsame Basis der kulturellen Werte und Normen zwischen dem Berichtersteller und dem Rezipienten und strukturiert die gesendeten Informationen und Bilder. Auch wenn heutzutage deutliche Hinweise bestehen, dass Medien manipulativ arbeiten, führt diese Erkenntnis nicht zu nennenswerten Konsequenzen. Im Gegenteil haben wir es „(...) mit dem Effekt der funktionalen Differenzierung der modernen Gesellschaft zu tun. Man kann ihn durchschauen, man kann ihn theoretisch reflektieren. Aber es geht nicht um ein Geheimnis, das sich auflösen würde, wenn man es bekannt macht. Eher könnte man von einem ‚Eigenwert‘ oder einem ‚Eigenverhalten‘ der modernen Gesellschaft sprechen – also von rekursiv stabilisierenden Faktoren, die auch dann stabil bleiben, wenn ihre Genetik und ihre Funktionsweise aufgedeckt sind.“ (Luhmann 1996: 10)

Die Cultural Studies betonen, dass Kultur ein Kampf um Bedeutung ist, ein nicht endender Konflikt über den Sinn und den Wert kultureller Traditionen, Praktiken und Erfahrungen. Hall schreibt den Medien eine zentrale Rolle im Prozess der repräsentativen Produktion der Informationen zu. In dem Prozess des Wissenstransfers nimmt nach Hall die Produktion und Konstruktion von ‚Rasse‘ eine bedeutende Position ein.

2.4.2 Die mediale Repräsentation von ‚Rasse‘

Die Medien nutzen den Konsens, das Alltagsbewusstsein der Gesellschaft als Ausgangsposition für die Gestaltung ihrer Botschaften. Wie bereits dargestellt (s.o. Pkt. 2.1.1) setzten sich Stereotype und Denkweisen schnell im Alltagsbewusstsein fest und werden somit als Wahrheit übernommen. Im Alltagsbewusstsein werden andere Hautfarbe, Kleidung und ungewohnte Handlungsweisen als von der Norm abweichend wahrgenommen. Zu den präsen-

tierten Bildern werden sprachliche Strategien verwendet, die das Andere ausgrenzen. Entgegensetzung von „Wir“ zu „Sie“ bestimmen die Bilder und den Diskurs.



Abb. 3: Edwin Long, The Babylonian Marriage Market, 1882

Hall illustriert die Dominanz der Macht im Prozess rassistischer Repräsentation am Beispiel eines Bildes aus der Malerei von Edwin Long (Abb. 3) „Diese Bild transportiert nicht nur ein bestimmtes ›Wissen‹ über den Orient – ein ›mysteriöser, exotischer und erotisierter Orient‹; darüber hinaus sind die Frauen, die in die Ehe ›verkauft‹ werden, von links nach rechts in aufsteigender Form nach ihrer ›Weißheit‹ angeordnet. Die letzte Figur in der Reihe kommt dem westlichem Ideal, der ›Norm‹, am nächsten; ihre helle Hautfarbe wird durch das Licht betont, das von einem Spiegel reflektiert auf ihr Gesicht fällt.“ (Hall 2004: 146f) Wie schon Said betont hat, unterstützt diese Art der Darstellung die fantastischen Vorstellungen vom Orient und repräsentiert gleichzeitig das Wissen über diesen. Diese Form der Repräsentation bietet eine vielfältige Projektionsfläche für weitere Interpretationen und die tiefere Bedeutung liegt in dem, was nicht gesagt, aber vorgestellt wird. Das Bild impliziert auf der einen Seite die Grausamkeit des Orients, in Form von verkäuflichen Menschen, und auf der anderen Seiten stellt es die Fantasie von der immer verfügbaren Sklavin dar.

Hall bezeichnet das Thema Rassismus im Zusammenhang mit den Medien als einen überwiegend durchsetzten Bereich der Transformation und Produktion von Ideologien. Ideologien bestehen nicht aus isolierten und voneinander

getrennten Begriffen, sondern aus der Artikulation verschiedener Elemente zu einem bestimmten Ensemble von Bedeutungen. Wie auch Foucault postuliert Hall, dass das Individuum schon in eine ideologische Welt hinein geboren wird und es handelt innerhalb dieser bestehenden Ideologien. Von daher ist die Transformation von Ideologien kein individueller Vorgang, sondern eine kollektive Praxis. Die Ideologien produzieren gewisse gesellschaftliche Bewusstseinsformen und nicht umgekehrt. Sie sind sozusagen schon da und in diesem Rahmen bildet das Individuum seine Formulierungen über die Dinge. Die Beschreibungen spiegeln nicht die innersten Erfahrungen wieder, sondern beruhen auf eine Wissensproduktion, die Sinn ergibt und in der der Diskurs es ermöglicht das falsche Bewusstsein in Wahrheit zu transformieren (vgl. ebd.:150f).

Ein bildliches Dokument über die Transformation von Ideologien und die Vorstellungen des Orients stellt das Gemälde von Delacroix⁷ (Abb. 4), beruhend auf der Sage des nahen Todes des babylonischen Königs Sardanapal dar. Dieser „asiatische Gewaltstreich“ (Delacroix) präsentiert voyeuristisch Brutalität verbunden mit Erotik und visualisiert die Orientvorstellung des 19. Jahrhunderts. Delacroix wollte in diesem Gemälde seine eigene Ambivalenz von Tod und Lust darstellen, außerdem sollte das Bild die Betrachter provozieren. Delacroix eigene Sinnessuche nach den verborgenen, dunklen Seiten des eigenen Ichs und der Seele des Körpers finden in seinen Vorstellungen vom Orient eine Projektionsfläche und generieren durch dieses künstlerische Ausdrucksmittel das allgemeine Bild vom Anderen.

Die Kraft der dargestellten *Objekte* liegt im Tabu der gezeigten Szene – Tod und Lust. Die Körper werden im allgemeinen Konsens als duale Gegensätze wahrgenommen, existierender Beweis des anderen Milieus zur Wahrnehmung von Differenz.

In der modernen Gesellschaft bieten die Medien der Produktion, Reproduktion und Transformation von Ideologien eine relevante Plattform.

7 Delacroix galt als der führende Maler der Romantik und setzte deren Ideen, Gedanken und Visionen in diesem Bild um. Der Tod und die Vergänglichkeit des Lebens bildeten Delacroix Motiv in seiner künstlerischen Tätigkeit in den 1920er Jahren des 19. Jahrhunderts. In diesem Gemälde illustriert er Zerstörung und Tod mit spezifischer Erotik. Das Bild wird zum psychologischen Spiegelbild des Malers und des Rezipienten. Er malt eine leidlustvolle Welt und veranschaulicht die Verbindungen der immanenten Seele mit den widersprüchlichen Attributen wie Erotik und Schmerz, Macht und Hingabe, Lust und Leid, Leben und Tod. Das Bild ist im Louvre in Paris zu ausgestellt.



Abb. 4: Eugène Delacroix, Der Tod des Sardanapal, 1827/28

„Genauer gesagt sind es ihre »Produkte«, die Repräsentationen der Gesellschaft, Bilder, Beschreibungen, Erklärungen und Rahmen, die erklären, wie die Welt aussieht und warum sie so funktioniert, wie sie dem Sagen und Zeigen nach funktioniert. Und unter den vielen ideologischen Produkten befindet sich eben auch die von den Medien konstruierte Definition dessen, was »Rasse« ist, welche Bedeutung die Bilderwelt der »Rasse« trägt und was unter dem »Rassenproblem« zu verstehen ist. Die Medien tragen dazu bei, die Welt im Rahmen der Kategorien von »Rasse« zu klassifizieren.“ (Hall 2004:155)

Hall beschreibt im Gespräch mit Burgmer ‚Rasse‘ als eine der am tiefsten verwurzelten, unbeweglichsten und ausdauerndsten Kategorien. *„Sie erscheint atavistisch, denn den soziologischen Erkenntnissen zufolge hätte sie längst verschwunden sein müssen. Die ureigenste Definition von Moderne selbst geht sogar über solche Anhängsel wie Lokalität, Hautfarbe und Herkunft hinaus, ist also prinzipiell kosmopolitisch. Die schreckliche Ironie ist aber nun, daß innerhalb des Kerns der Moderne trotz des Fortschritts, trotz*

des technologischen Entwicklung und trotz unserer Mobilität durch die dauernde Vervielfältigung der sozialen Unterschiede die Grundstrukturen von Rasse fortgeschrieben werden. Sie dienen als grundsätzliche Markierungen und machen den Unterschied zu anderen Menschen deutlich.“ (Burgmer, 1999: 152)

Wenn in den Massenmedien beispielsweise Migranten und Flüchtlinge mit Fluten und Ausländeransturm verknüpft werden, ermöglicht diese Symbolik die Produktion und Darstellung eines Problems. Zur Unterstützung des Wahrheitsgehalts der Information werden zusätzlich Autoritäten wie Korrespondenten, Politiker und Wissenschaftler hinzugezogen, die für die Objektivität in der Berichterstattung zeugen und somit den rassistischen Denkweisen, die den meisten Menschen nicht bewusst sind oder nicht zugegeben werden, einen Anschein von fundierter Informationsteilnahme geben.

Christoph Butterwege schreibt über die medialen Wirkungen der Asyldiskussion, dass die Flüchtlinge zu Betrügern, Sozialschmarotzern und Störenfriede gestempelt werden, die den Wohlstand und das friedliche Zusammenleben gefährden. Dabei gibt es *Dramatisierungen, Skandalisierungen, Exotisierungen, Sensationierungen, Verzerrungen* und Falschmeldungen, die sich als Manipulationen kennzeichnen lassen. Auch in Medien, die auf gezielte Beeinflussung und absichtliche Desinformation ihrer Nutzerinnen verzichten, dominieren fast durchgängig negative Assoziationsketten (vgl. Butterwege 1999: 71).

Die mediale Konstruktion von ‚Rasse‘ und *Problem* kennzeichnet Hall mit drei Merkmalen: „1. Ihre Bilder und Themen werden um das fixierte Verhältnis von Unterwerfung und Herrschaft polarisiert. 2. Ihre Klischees gruppieren sich um die Pole natürlich überlegener und natürlich minderwertiger Arten. 3. Beides wurde aus der Sprache der Geschichte in die Sprache der Natur verschoben. Natürliche physische Kennzeichen und Rassenmerkmale wurden zu unveränderlichen Zeichen der der Minderheit.“ (vgl. Hall 1989: 158). Weiter führt er aus, dass die untergeordnete Stellung ethnischer Gruppen nicht auf spezifisch historische Ereignisse wie den Sklavenhandel oder die europäische Kolonisation basiert, sondern als gegebene Eigenschaft einer minderwertigen Abstammung erscheint.

Eine Rassenideologie entwickelte sich infolge der Infragestellung der Sklaverei nach deren Abschaffung im 19. Jahrhundert, obwohl die Sklaverei als Praxis bereits seit dem 16. Jahrhundert *Normalität* war. Die Befürworter der Sklaverei rechtfertigten und legitimierten ihre Praxis durch die Projektion

von Eigenschaften auf die Sklaven, die sich vom Eigenen grundsätzlich unterschieden. Das System der Zuschreibung beruht auf binären Gegensätzen, die kein weiteres Merkmal zulassen, wie z. B. Schwarz und Weiß, Natur und Kultur, Körper und Geist. Durch die ständige Konkretisierung von rassistischen Praktiken und der wissenschaftlichen Zuschreibungen verfestigte sich der rassistische Diskurs vom Schwarzen als minderwertige Rasse. Die zugeschriebenen Eigenschaften finden sich in der Literatur, in Berichten, in Fotografien und Kommentaren von Reisenden, Forschern und Missionaren in Afrika, Indien, dem Fernen Osten und in Nord- und Südamerika. Hall pointiert hierbei die Wichtigkeit des „*alles beherrschende[n] »weiße[n] Auge[s]«*, von dem alle Beobachtungen gemacht werden und aus dem sie allein Sinn ergeben.“ (ebd. 1989: 159). Die Geschichte der Sklaverei und der Eroberung, geschrieben und vervielfältigt aus der Perspektive der weißen Sieger.

In der Vergangenheit zeigten die Medien Schwarze in diversen Rollen, und auch heutzutage ist ihnen die Rolle der Unterprivilegierten gemein, entweder als treu ergebene Haussklaven, bei denen man aber auch nie sicher sein konnte, ob sie nicht doch gegen den Herren aufbegehren, als unzivilisierte (edle) Wilde, als menschenfressende Ungeheuer, als exotische Geliebte, als mordende Eingeborene oder auch als Clowns und Entertainer. Berichte, Bilder, Filme⁸ und Fotos nahmen immer wieder diese Stereotypisierungen auf um die Primitivität dieser Gruppen zu demonstrieren und sich selber als Helden, Befreier und im höchsten Maße zivilisiert darzustellen.

In den heutigen Massenmedien sind diese Darstellungen der absoluten Kontrastierung zum Teil nicht mehr so plakativ vorzufinden, sie werden durch neue Formen der Präsentation von Differenz und ethnischen Klassenzuordnungen kaschiert. In abgeschwächter Form basieren sie weiterhin auf die bekannten Zuordnungen und werden heutzutage erweitert durch eine vermeintlich positive Zuschreibung von Attributen wie: der einheimische Kundschafter, der rhythmische Tänzer, der lustige Polizist, der *Latin Lover*. Diese modifizierte Präsentation von Positionen bezieht ihre Berechtigung aus dem subtilen Netz von Wissen, Diskurs und Macht, dass Differenz in polare Codes

8 Filme wie: „Vom Winde verweht (1939), African Queen (1951), Der schwarze Falke (1956), Die Geschichte einer Nonne (1959), Tropenglut (1959), Hatari (1962), Winnetou (1962–1968), Die Farbe Lila,(1985), Jenseits in Afrika (1985), Das Reich der Sonne (1987), Fackeln im Sturm (1985–1994), Nicht ohne meine Tochter (1991), Das Verhängnis (1992), Mein unbekannter Ehemann (1994), Madame Butterfly (1996), Nirgendwo in Afrika (2001), Die weiße Massai (2005), In den Süden (2005) u.a.

sortiert und die Bedeutung naturalisiert und ein für alle Male festzuschreiben versucht.

Da die Gegensätze, auf die sich der rassistische Diskurs bezieht, nicht sichtbar sind, hilft die Herstellung eines möglichen Repräsentationsensemble – oder in den Worten Hall: ein *rassisiertes* Regime der Repräsentation –, durch das diese Unterschiede markiert werden können. „Bei Weißen war ›Kultur‹ ›Natur‹ entgegengesetzt. Bei Schwarzen, so nahm man an, fiel ›Kultur‹ mit ›Natur‹ zusammen. Während Weiße ›Kultur‹ entwickelten, um ›Natur‹ zu unterwerfen und zu überwinden, waren für Schwarze ›Kultur‹ und ›Natur‹ austauschbar.“ (Hall 2004:128)

Eine große Bedeutung in der Konstruktion von Differenz hat die Verlagerung des Diskurses vom sozialen Bereich hin zum biologischem, das Körperliche sollte die Verbindung von Kultur und Natur nachweisen. „Der Körper selbst und seine Unterschiede waren für alle sichtbar, und lieferten auf diese Weise den ‚unwiderlegbaren Beweis‘ für eine Naturalisierung rassistischer Differenz. Die Repräsentation von ‚Differenz‘ durch den Körper wurde zum diskursiven Ort, über den ein Großteil dieses ‚rassierten Wissens‘ produziert und in Umlauf gebracht wurde“ (ebd.: 128) Die biologistische Argumentation, die auf physiologischen und anatomischen Differenzen beruht, führte zu einer Verbindung von Körper und Wesen und damit zur Naturalisierung und Essentialisierung von Differenzen. Mit dieser Auffassung bildeten sich zwei diskursive Hauptthemen aus: Der erste betrifft den angeblichen natürlich untergeordneten Status, die inhärente Faulheit der Schwarzen. Der zweite beschreibt ihre inhärente Ursprünglichkeit, das Zusammenfallen von Natur und Kultur, die sie genetisch unfähig zur Zivilisation machen.

Die Strategie des rassistischen Diskurses entfaltete sich nach Hall u.a. mit Hilfe der Populärkultur im Allgemeinen und in der Werbung im Besonderen. Das koloniale *Fremde* wurde in die eigene Vorstellungswelt transportiert und fungierte als Projektionsfläche für eben dieses Andere. Durch die Einbeziehung kolonialer Vorstellungen in die Alltagskultur, in Form von phantastischen Abbildungen auf Gebrauchsgegenständen des täglichen Bedarfs wie Teepackungen, Streichholzschachteln, Seifenpackungen u.a. wurde die Vorstellung vom Anderen reduziert in eine imaginäre Gemeinschaft der Zeichen und Symbole.

Stereotypisierung stellt die zentrale, signifizierende Praxis zur Repräsentation rassistischer Differenz innerhalb der Logik des Repräsentationsregimes dar und ist ein wesentlicher Bestandteil der Ausübung von symbolischer Gewalt.

Nach Hall reduziert, essentialisiert, naturalisiert und fixiert Stereotypisierung die Differenz. Zweitens betreibt sie eine, „*Praxis der Schließung und des Ausschlusses*“ (Hall 2004:145), sie spaltet die Bedeutung in binäre Codes und schafft somit symbolische Grenzen und drittens zeichnet sich diese Spaltung durch eine ungleiche Machtverteilung aus. Als Beispiel nennt Hall den Ethnozentrismus, der sich durch die Anwendung der eigenen kulturellen Werte und Normen auf die der anderen richtet und greift die beschriebenen Ausschlusspraktiken von Foucault auf, in dem er zusammenfasst: „*Kurz gesagt, Stereotypisierung ist das, was Foucault eine Art ›Macht/Wissen‹-Spiel genannt hat. Sie klassifiziert Menschen entsprechend einer Norm und konstruiert die Ausgeschlossenen als ›anders‹.*“ (ebd.: 145)

Machtausübung bestand und besteht nicht nur im Sinne ökologischer Ausbeutung während der Kolonialzeit oder in der gegenwertigen Globalisierung, sondern auch im Sinne der kulturellen Zuschreibungsmechanismen durch die Präsentation der Anderen in den Medien. Nicht ausschließlich die Ausübung von Zwang und physischer Macht, sondern auch die Macht der Verführung und die Gewinnung von Zustimmung bestimmen die Rotation von Machtstrukturen. Macht funktioniert in diesem Zusammenhang nicht konstant in eine Richtung weisend, sondern sie schließt die Herrschenden und die Beherrschten in einen Kreislauf der Produktion und Reproduktion ein.

Die kreisförmige Machtbeziehung bezieht sich beispielsweise darauf, „*wie schwarze Männlichkeit innerhalb eines rassisierten Repräsentationsregims dargestellt wird.*“ (ebd.: 148) Die Faszination und die Angst der Weißen vor der Potenz des Schwarzen führte zu hegemonialen Repräsentationspraktiken. Durch die autoritäre Dominanz der herrschenden Weißen während der Sklaverei, nahmen diese den Schwarzen ihre familiären Attribute und reduzierten sie auf infantile Leibeigene; sie wurden u.a. als *boys* bezeichnet. Diese Infantilisierung kam einer symbolischen Kastration gleich. Um dieser Reduktion entgegen zu wirken, folgte häufig die Reaktion in Form von einer übertriebenen Darstellung der Männlichkeit seitens des Schwarzen, die dadurch die latente Angst und die Fantasie bestätigte. „*Das Problem ist, dass Schwarze in der binären Struktur des Stereotyps gefangen sind, das in zwei extreme Gegenteil aufgespalten ist – und sie gezwungen sind, endlos zwischen ihnen hin- und herzu pendeln, während sie manchmal als, beides zur gleichen Zeit repräsentiert werden. So sind Schwarze sowohl kindlich als auch ›hypersexu-*

ell, genau wie schwarze Jugendliche ›einfältige Sambos‹⁹ und/oder ›verschlagene, gefährliche Wilde‹ sind; und ältere Männer ›Barbaren‹ und/oder ›edle Wilde‹ – Onkel Toms.“ (ebd.:150)

2.5 Rassenklassifizierung als Argument für Alltagsrassismus

Bis Mitte des 17. Jahrhundert diente der Begriff ‚Rasse‘ dazu, Gruppen von Tier- und Pflanzenarten zu klassifizieren. Ulrich Kattmann stellt dazu fest, dass der Terminus ‚Rasse‘ in der Zoologie heutzutage weitestgehend obsolet ist: „Der einzige Objektbereich, in dem ‚Rasse‘ als Fachwort angewendet wird, sind die Zuchtformen der Haustiere.“ (Kattmann 1998)

Ein kurzer, am 12. April 1684 vor der Französischen Akademie der Wissenschaften verlesener Brief, in dem Francois Bernier vorschlug, die Erde nicht nur in geographische Regionen, sondern auch angesichts der verschiedenen Arten oder ‚Rassen‘ der Menschen zu unterteilen, legte den Grundstein für vielfältige Rassenzuweisungen. Die historische Bedeutung in diesem, von Bernier angeregten Diskurs bestand darin, dass der Mensch, der menschliche Habitus in Verbindung mit Natur und Kultur erstmalig thematisiert wurde und das Prinzip der Artenzuweisung auf den Menschen übertragen wurde. Im Anschluss bildeten sich diverse Rassentheorien, die sich auf wissenschaftliche Untersuchungen bezogen. Der biologische Rassenbegriff wurde beispielsweise verbunden mit den kulturellen Leistungsmerkmalen einer Gesellschaft, die auf dieser Grundlage nur leistungsfähig innerhalb ihrer genetischen Grenzen sein können.

Im Zuge der Französischen Revolution und deren neuen Auffassungen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit bedurften die Vertreter der Sklaverei und des Kolonialismus einer modifizierten Rechtfertigungsideologie, die die *rassische* Überlegenheit der Europäer über die übrige Weltbevölkerung beweisen sollte und sie nahmen die neuen *wissenschaftlichen* Erkenntnisse als Grundlage für die Ordnung ihre Unterdrückungspraxis.

9 Der Sambo ist eine Figur aus den Minstrel-Shows des 19. Jahrhunderts, die auf Darstellungen des »Bauerntölpels« zurückgeht. (Hall, 2004: 166)

Ulrich Kattmann hat in seinen Untersuchungen nachgewiesen, wie auch schon Francesco Cavalli-Sforza¹⁰, dass es nicht möglich ist, Menschen nach ihren genetischen Strukturen zu differenzieren und in ‚Rassen‘ einzuteilen. Nach Kattmann sind die Rassenklassifikationen der Anthropologen nicht naturwissenschaftlich fundiert, sondern basieren auf Alltagsvorstellungen und sozialpsychologischen Bedürfnissen, die die Wissenschaftler mit anderen Menschen ihrer jeweiligen Gesellschaften teilen. In seinem Bericht *„Im Grunde genommen sind wir alle Afrikaner“* plädiert er für eine Humanbiologie jenseits von ‚Rassen‘: *„Die wissenschaftliche Erkenntnis über die genetische Verschiedenheit der Menschen hat sich in den letzten Jahrzehnten grundlegend gewandelt. Das Konzept von Menschenrassen ist dadurch völlig obsolet geworden. Trotz dieses Sachverhalts halten einige physische Anthropologen starr daran fest, die Menschheit in eine mehr oder weniger große Anzahl von ‚Rassen‘ einzuteilen.“* (ebd.: 1998)

Kattmann konstatiert, dass es für die Unterteilung von biologischen Arten allein wichtig ist, deren geographische Differenzierung angemessen zu beschreiben. Das ist mit dem Rassenkonzept beim Menschen nicht möglich. *„Schon deshalb ist die wanderaktive Art Mensch nicht in geographische Unterarten differenziert. Alle heutigen nicht in Afrika lebenden Menschen sind Nachfahren einmal aus Afrika ausgewanderter Menschen. So, wie die nach Amerika ausgewanderten Europäer dort nicht zu einer neuen ‚Rasse‘ wurden, so wenig gilt dies auch für unsere wandernden Vorfahren. Ob es uns gefällt oder nicht: Im Grunde genommen sind wir alle Afrikaner.“* (ebd.: 1998)

10 Cavalli-Sforza forschte über die Abstammung des Menschen. Als die genetische Struktur der Vererbung (DNA) bekannt wurde, war Cavalli-Sforza einer der ersten Wissenschaftler, der fragte, ob die Gene der heutigen Populationen auch geschichtliche Informationen über den Verlauf der Vererbung enthalten. Er verband die demographischen Studien, die auf linguistischen, kulturellen und archäologischen Daten aufbauten, aber manchmal von nationalistischen und rassistischen Ideen beeinflusst waren, mit genetischen Daten, wie zum Beispiel der Verteilung der Blutgruppen. Er stellte evolutionäre Stammbäume auf, die auf genetischen, kulturellen, linguistischen, anthropologischen und archäologischen Daten basierten. Er erstellte genetische Landkarten, die die Verteilung und Ausbreitung der Gene über die Kontinente zeigten. Er wandte sich gegen die Einteilung der Menschen in Rassen und begründete seine Haltung damit, dass der Mensch eine kurze evolutionäre Entwicklung hinter sich hat und die genetischen Unterschiede innerhalb einer Gruppe weitaus größer sind als zwischen verschiedenen Volksgruppen: *„Die äußeren Merkmale mögen unterschiedlich erscheinen, aber unter der Haut sind die Menschen alle eng verwandt.“* (vgl. wikipedia 2008)

In einer Stellungnahme der UNESCO von 1996 zur Rassenfrage heißt es u.a.: „(...), dass die molekularbiologischen Erkenntnisse über genetische Vielfalt der Menschen traditionelle Rassenkonzepte ausschließen. Der größte Anteil der genetischen Unterschiede zwischen Menschen befindet sich nicht zwischen, sondern innerhalb der geographischen Populationen. Mindestens 90% der genetischen Unterschiede befinden sich innerhalb lokaler oder eng benachbarter Populationen, die Unterschiede zwischen den geographischen Gruppen umfassen höchstens 10 % der genetischen Verschiedenheit.“ (ebd.: 1998)

Auch die herkömmliche Gliederung in drei geographische ‚Rassen‘ (Europide, Negride, Mongolide) ist durch diese Nachweise nicht mehr tragbar.

Wie bereits dargestellt wurde (s.o. Pkt. 2.2.1), beschreiben soziale Konstruktionen die Wirkung der gesellschaftlichen Sozialisation auf handelnde Subjekte und zeigen den Prozess auf, wie soziale Wirklichkeit durch die Gesellschaft konstruiert wird. Im Kontext der Rassenbestimmung ist hier festzuhalten, dass auch dieses Phänomen einer Konstruktion zu Grunde liegt, die nicht in naturwissenschaftlichen Grundsätzen zu suchen ist, sondern sich in der gesellschaftlichen Konstruktion von ‚Rasse‘ wieder findet. Die Fremdgruppen werden als rassisch von der eignen Gruppe definiert und durch die Herstellung von positiv und negativ konnotierter Differenzbeschreibungen determiniert. Weder *Weiß* noch *Schwarze* sind einer differenten ‚Rasse‘ zuzuordnen. Die rassische Unterscheidung wird u.a. auf Grundlage von Hautfarben unternommen, die im Zuge der Eroberungszüge durch die Europäer den verschiedenen Menschengruppen gegeben wurde. *Weiß* stand in dieser farbbezogenen Rangordnung an oberster Stelle und die anderen Farben wurden untergeordnet. Die Eroberer beschrieben die Hautfarbe der Chinesen mit *Weiß* oder in differenten Weißnuancen. In der folgenden Rassenklassifikation wurde die Hautfarbe der Chinesen präzise auf *Gelb* fixiert; zur besseren Abgrenzung von den Europäern. Für alle Menschen außerhalb des europäischen Kontinents wurden weitere Klassifizierungen angesichts der Hautfarbe getroffen, die Farbe *Weiß* war für die Europäer reserviert. Die Zuordnung nach Hautfarben basiert somit auf der sozialen Konstruktion der herrschenden gesellschaftlichen Wirklichkeit. Diese Farbzuordnungen haben bis heute Bestand, wie die beiden Abbildungen (5, 6) zeigen. Mit dem Nachweis, dass Gruppen nicht in ‚Rassen‘ oder Arten zu fassen sind, entfallen die Argumente aus Theorien und politischen Lehren, die aus biologisch-naturwissenschaftliche Erkenntnissen ableiten, wie Fähigkeiten und Handeln andere Völker bestimmt

sind und als deren Ergebnis Menschen in höher- oder minderwertige Rassenkategorien eingeteilt wurden.



Abb. 5: DER SPIEGEL, 35/2007



Abb. 6: DER SPIEGEL, 15/2008

Rassistische Überzeugungen basieren auf gesellschaftlichen Strukturen, auf konstruierte Differenz, analog dazu wurden Rassen selber geschaffen und der Begriff ‚Rasse‘ wurde zum Synonym für die kulturelle Gesamtleistung einer Gesellschaft. Rassismus liefert gesellschaftlich die Begründung für Diskriminierung und Unterdrückung ethnischer Gruppen und wurde global als Rechtfertigung für Imperialismus und Kolonialismus eingesetzt.

2.5.1 Rassismus-Definition

Eine der am meisten akzeptierten Definitionen von Rassismus lieferte der Wissenschaftler Albert Memmi: „ (...) *Der Rassismus erfüllt demnach eine bestimmte Funktion. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß der Rassismus die verallgemeinerte und verabsolutierte Wertung tatsächlicher oder fiktiver biologischer Unterschiede zum Nutzen des Anklägers und zum Schaden seines Opfers ist, mit der eine Aggression gerechtfertigt werden soll.*“ (Memmi 1992: 151) Im Gespräch mit Christoph Burgmer verkürzt Memmi seine Definition auf „*Der Rassismus ist ein Werkzeug, mit dem ich Unterschiede instrumentalisiere.*“ (Burgmer 1999: 45) und erklärt, dass tatsächliche Unterschiede bestehen, wie beispielsweise zwischen Mann und Frau, aber erst in dem Moment, wo diese Unterschiede eine negative oder positive Wertung

erfahren und zur Ausgrenzung instrumentalisiert werden, fängt rassistisches Denken und Handeln an.

Im Gegensatz zu Memmis akteurszentrierter Rassismustheorie beschreibt Rudolf Leiprechts Rassismus-Definition dezidiert den substanziellen Aspekt der sozialen Konstruktion von Differenz im Interesse der gesellschaftlichen Majorität: *„Bei Rassismus handelt es sich um individuelle, kollektive, institutionelle und strukturelle Praktiken der Herstellung oder Reproduktion von Bildern, Denkweisen und Erzählungen über Menschengruppen, die jeweils als statische, homogene und über Generationen durch Erbfolge verbundenen Größen vorgestellt werden, wobei (explizit oder implizit) unterschiedliche Wertigkeiten, Rangordnungen (Hierarchien) und/oder Unvereinbarkeiten zwischen Gruppen behauptet und Zusammenhänge zwischen äußerer Erscheinung und einem ‚inneren‘ Äquivalent psychosozialer Fähigkeiten suggeriert, also in dieser Weise ‚Rasse‘, ‚Kulturen‘, ‚Völker‘, ‚Ethnien‘ oder Nationen konstruiert werden.“* (Leiprecht 2006, 322) Rassismus ist seines Erachtens eng mit der Frage nach gesellschaftlicher Macht und Herrschaft verbunden, *„da es sehr darauf ankommt, welche soziale Gruppe ihre Konstruktionen über andere Gruppen durchsetzen kann und welche Konstruktionen in einer Gesellschaft schließlich von einer Mehrheit sozial geteilt werden.“* (Leiprecht 2001: 26) Diese Definition erklärt die historisch-gesellschaftlichen Prozesse, welche Memmi als nicht weiter verifiziertes Werkzeug bezeichnet.

Für Robert Miles basiert die Idee und das Konzept des Rassismus ebenfalls auf den gesellschaftlichen Ausgrenzungspraktiken. In dieser Definition schließt sich ein Kreis, den Foucault in seinen Arbeiten zu Machtmechanismen herausgearbeitet hat, die die Prozedur der Ausschließung thematisiert hat und darlegte, dass Diskurse oft über Ausschließungsmechanismen funktionieren. Auch die Entgegensetzung von Wahrem und Falschem, im Sinne von Foucault, erklärt die gezielte Konstruktion von ‚Rasse‘. Die Ideologie des Rassismus basiert auf der Ableitung von determinierten, *natürlichen* Merkmalen, aber diese Reduktion in der Betrachtung zur Konstruktion von Rassismus verschleiert die vielfältigen Formen und Auswirkungen dieser Ideologie. Miles plädiert im Interview mit Burgmer von *„Rassismen“* zu sprechen und dezidiert zu unterscheiden *„(...) in welcher Zeit welche besondere Form des Rassismus dominant ist.“* (Burgmer 1999: 10) Diesem Hinweis schließt sich auch Georg Auernheimer an, da Rassismen vielerlei Gestalt annehmen können und verweist auf verschiedene Gruppen (Antisemitismus, Antisla-

mismus und Antiziganismus), die von rassistischen Handlungen zu unterschiedlichen Zeiten betroffen waren (vgl. Auernheimer 2002: 98).

Der Rassismusbegriff wird von vielen französischen und angelsächsischen Wissenschaftlern in ähnlicher Weise formuliert und enthält Hinweise auf Foucaults Diskurstheorie, auf seine Arbeiten zur Machtanalyse wie auch zur Frage der Wahrheitsproduktion.

In den Analysen von Philip Cohen (u. a. 1990, 1994), der auch in der Forschungsrichtung der *Cultural Studies* arbeitet, spielen Alltagsrassismen eine zentrale Rolle und wie Stuart Hall bezieht er sich auf die Wirkung von rassistischen Botschaften in der Alltagsliteratur und in den sonstigen Medien.

Den Begriff des *Alltagsrassismus* mit alltäglichen Formen versteckter Rassismuspaktiken beschreibt gleichermaßen Rudolf Leiprecht und hebt mit seiner Definition hervor, dass Alltagsrassismus nicht ausschließlich in tätlicher Gewalt auftreten kann: *„Der Begriff Alltagsrassismus kennzeichnet die alltäglichen Formen der Mehrheitsgesellschaft, die keineswegs nur in extremer oder offener Weise auftreten, sondern auch subtil, unauffällig, verdeckt und latent sein können. Nicht immer handelt es sich dabei um bewusste und gewollte Prozesse, und oft geht es um ein Verhalten innerhalb bestimmter Strukturen, das (möglicherweise unbeabsichtigt) rassistische Effekte zur Folge haben kann. Angehörige der Mehrheitsgesellschaft identifizieren subtilere oder ungewollte Formen von Rassismus häufig ‚nicht‘ als Rassismus, vielmehr erscheinen sie ihnen als selbstverständlich und werden unhinterfragt hingenommen. ‚Geschlossene‘ Welt- und Menschenbilder sind dann auch bei Alltagsrassismen weniger zu erwarten, und vielfach geht es um ambivalente und widersprüchliche Äußerungen und Haltungen.“* (Leiprecht 2005: 319 mit Verweis auf Leiprecht 2003: 22ff, sowie Leiprecht 2001: 2)

Gleichzeitig betont er, dass der Gebrauch des Begriffes Rassismus als wissenschaftlicher Begriff sich nur rechtfertigen lässt, weil damit soziale Konstruktionen von ‚Rasse‘ und Prozesse der *„Rassialisierung“* (Leiprecht 2001: 27) kenntlich gemacht werden sollen.

Wie Hall im Gespräch mit Burgmer betont: *„Rasse und Rassismus sind bis heute ein sozialer Diskurs, der physische Unterschiede zur Konstruktion und Legitimation von Machtbeziehungen nutzt.“* (Burgmer 1999: 155) So stellt auch Cohen fest: *„Rasse ist das Objekt des rassistischen Diskurses, außerhalb dessen sie keine Bedeutung besitzt; sie ist ein ideologisches Konstrukt und keine empirische Gesellschaftskategorie“* (Cohen 1990: 97), ebenso sieht Leiprecht im Alltagsrassismus die Situation des *Rassismus ohne Rassen*, der

sich als soziale Ausschliessungspraxis und durch positiv und negativ konnotierte Differenzbestimmungen manifestiert, aber keine ausgeprägte Rassen-
theorie zur Grundlage hat (vgl. Leiprecht 2005: 319f).

Alltagsrassismus zeigt sich in der Transformation von Rassentheorien in all-
täglichen Situationen, er kennzeichnet soziale Denk- und Handlungsweisen,
die die komplexen Machtmechanismen strukturieren und stabilisieren. Der
fortwährenden Prozess des Alltagsrassismus spiegelt sich u.a. in den Medien
wider, bei dem Rassismus in all seinen Ausdehnungen nicht mehr hinterfragt
wird und von der Mehrheitsgesellschaft als normal und generell genutztes
Verhaltensmuster betrachtet wird.

Rassistische Vorstellungen und daraus resultierende Handlungen durchziehen
das alltägliche Leben und werden so zum Bestandteil der Aufrechterhaltung
gesellschaftlichen Lebens, dass die Unterschiede hervorhebt und somit be-
stimmt, dass eine Gruppe schlechter als eine andere ist. Da das genetische
Argument der Ausgrenzung nicht mehr durchweg eingesetzt werden kann,
verschiebt sich der rassistische Diskurs auf die Ebene der Kulturdifferenz und
rechtfertigt wie produziert hierdurch Alltagsrassismen. Bestimmte Lebens-
gewohnheiten, Werte und Normen anderer Gruppen werden negativ oder
auch positiv präsentiert, die positive Darstellung der anderen Gruppe dient
überwiegend der Determinierung und Betonung der bereits produzierten Ste-
reotypen. Die Hervorhebung der kulturellen Differenz funktioniert nach dem
gleichen Schema wie zuvor das genetische Argument, nur dass die Unter-
schiede nicht im biologischem Erbgut zu suchen sind, sondern die herausge-
stellten Differenzen finden sich jetzt in den kulturellen Gewohnheiten der
Anderen.

2.5.2 *Gruppendynamischer Kulturrassismus*

Kulturrassismus ist als eine Ideologie einzuordnen, die ihr Wirkungsfeld in
der Gruppendynamik findet. Wenn sich rassistische Handlungen, aufgrund
struktureller, rassistischer Ideologien, u.a. auch in individueller Interaktion
und tätlicher Praxis auswirken, konstruiert der kulturelle Rassismus eine
Gruppenidentität, die Gemeinschaften nach ihren ethnischen, religiösen oder
nationalen Merkmalen einteilt. Diesen Gruppen wird eine imaginäre, gemein-
same Mentalität zugeschrieben und diese werden durch Betonung der Diffe-
renzen zu den anderen Gruppen hervorgehoben mit Zuordnungen wie: Die
Deutschen sind fleißig und pünktlich, die Schotten sind geizig usw..

Nach Eric J. Hobsbawm ist die Wahrnehmung von Kulturunterschieden ebenso wie das historische Bewusstsein ein neues Phänomen. „*Kultur als Gegensatz zur Natur oder als unsere 'zweite Natur' umfasst die Gesetze, nach denen menschliches Leben geregelt ist.*“ (Hobsbawm 1992: 73) Kultur enthält einerseits den Aspekt einer symbolischen Ausdrucksform und hat andererseits eine Orientierungsfunktion innerhalb der Gesellschaften, in dem die Bestandteile der Werte und Normen widergespiegelt werden. Die kulturellen Symbole dienen der Darstellung innerhalb der interkulturellen Beziehungen. „*Daher lässt sich die Kultur als unser Repertoire an Kommunikations- und Repräsentationsmitteln definieren. (...) Wenn man diesen verallgemeinert, kann man neben der Orientierungsfunktion eine Identitätsfunktion von Kulturen feststellen, sofern man sie nicht unter die Orientierungsfunktion subsumieren will*“ (ebd.: 74)

Im aktuellen Kulturdiskurs wird die kulturdeterministische Differenzbetonung, ohne ausreichende Berücksichtigung der Identitätsfunktion, eingesetzt um für Verständnis zwischen den jeweiligen Gruppen zu werben, aber die Hervorhebung der imaginären Unterschiede in interkulturellen Beziehungen manifestieren diese noch zusätzlich. Die interkulturelle Begegnung wird als win-win Situation für alle Beteiligten dargestellt und dabei negiert dieser Handel, dass die Klassifizierung der Wertigkeit dieses Austausches in der Machtposition der Mehrheitsgesellschaft liegt. Diese fortwährende Abgrenzung impliziert die Terminologie der Kulturdifferenz, anstatt wahrzunehmen, das es die *eindeutige* Mentalität der anderen Gruppen nicht gibt. Der kulturelle Differentialismus wird, wenn auch unbewusst, im Sinne Huntingtons (1998) fokussiert anstatt sich an Individualität zu orientieren. Gesellschaften bestehen aus einer Vielzahl von unterschiedlichen Kulturen, die grenzübergreifend ausgebildet werden und bei diesem Prozess etablieren sich diverse Subkulturen, (Jugendkultur, Familienkultur, Musikkultur etc.), die unabhängig von der jeweiligen Ethnie oder Nation existieren. Etienne Balibar schlägt vor „*Kultur als ein 'Erfahrungsfeld' zu konstituieren, auf dem Identität '(an)erkannt' werden kann, (...)*“ (Balibar 2002: 145) und formuliert eine doppelte These: „*1. Es gibt Identität nur durch und für Subjekte. 2. Es gibt Kultur nur durch und für Institutionen.*“ (ebd.) und hebt mit diesen Aussagen hervor, dass die kulturelle Umwelt als Bühne für individuelle Identitätenbildung zur Verfügung steht.

Auch wenn es so scheint, dass der biologisch begründete Rassismus in großen Teilen der Bevölkerung überwunden ist, bereitet der kulturelle Rassismus weiterführend den Boden für Diskriminierung und Ausgrenzung, heute in

einer zeitgemäßen Ausdrucksweise. Mit der positiv konnotierten Hervorhebung der Differenz werden weiterhin Argumentationshilfen verfügbar, die rassistischem Denken und Handeln die Basis geben. Der Mediendiskurs nimmt die Argumente gerne auf und komplettiert diese mit der Anreicherung von Problemszenarien in textlicher und bildhafter Darstellung. Selbst in vermeintlich neutralen Berichterstattungen und Dokumentationen beherrscht der Terminus der Semiotik, die Form der Präsentation, in dem die Schwierigkeiten und der angebliche Kulturkonflikt im Fokus stehen. Diese Problem- und Defizitvermittlung geht konform mit der Position, die die dargestellte Gruppe im Alltagsdiskurs innehat.

In diesem Kontext plädieren Leiprecht und Lutz für eine „*Erweiterung von Differenzlinien; es kann und soll nicht mehr jeweils exklusiv und isoliert nach Klasse, Ethnizität, Nationalität, Geschlecht, sexuelle Orientierung, Kultur, Generation usw. fokussiert werden, sondern zunehmend wird die Erweiterung und Öffnung der [Differenzlinien] angestrebt. Zunehmend wird deutlich, dass dabei nicht nur die Differenzen als separate Linien, sondern auch die ‚Kreuzungen‘ und ‚Verschränkungen‘ derselben bedacht werden müssen.*“¹¹ (Leiprecht, Lutz 2002: 205)

Kultur ist ein dynamischer Prozess. Gerade im globalisierten Raum generieren kulturelle Ausprägungen Unterschiede, aber diese differenten Ausdehnungen können nicht mehr national oder geographisch gefasst werden. Inszenierungen aktueller oder historischer Ereignisse in den Medien, Bibliotheken, Ausstellungen und Museen erzeugen dagegen einen statischen Rahmen, in dem die Geschichte still steht und somit wird dem Dargestellten jede Dynamik abgesprochen und es im Gestrigen vereinigt. Die tradierten Denkmuster werden wieder aktiviert. Abbildungen von *fremden* Kulturen unterliegen einer Statik gegenüber aktuellen Präsentationen von *westlichen* Personen (-gruppen). Der Stimulus beispielsweise in Form von Bildern lässt unbewusste affektive Programme wieder ablaufen, die eigentlich durch die Sozialisation aberzogen sein sollten. Die präsentierten Abbildungen erzeugen ein *Deja vu*, resultierend aus dem vielfältigen Archiv der Erinnerung.

11 Leiprecht/Lutz beziehen sich hier auf: Lutz/Wenning, 2001:19 ff

2.6 Die Archive der Erinnerung

Welche Aspekte bestehen zwischen Erinnerungen und der Konstruktion von Identitäten, die transformiert werden auf Kollektive? Geschichte ist ein Ereignis oder eine Erfahrung, welche mindestens ein Mensch an mindestens einem bestimmten Ort widerfährt. Ohne eine erzählte oder niedergeschriebene Geschichte, die über die Individuen erzählt oder ein Bilddokument, das Situationen oder Personen abbildet, gibt es keine Identität. Halbwachs stellt die These auf, dass Menschen allgemein kein im strikten Sinne individuelles Gedächtnis ausbilden, sondern immer schon in Gedächtnisgemeinschaften eingeschlossen sind. Durch die Teilhabe an einer kollektiven symbolischen Interaktion können Menschen vergangene Ereignisse sortieren und ebenfalls erinnern. Das soziale Umfeld generiert das allgemeine Denkschema, das die Wahrnehmung und Erinnerung in bestimmte Bahnen lenkt (vgl. Erll 2005: 15).

Die Geschichte, die erinnert wird, festigt das individuelle Eigenbild ebenso wie das der Gemeinschaft und präsentiert als Nebenprodukt die Geschichten der Anderen. Geschichte wird gemacht, konstruiert und rekonstruiert. Der Stoff aus dem Geschichte produziert wird ist die Erinnerung – aber auch ihr Gegenpart: das Vergessen. *„Soziales Vergessen ist Voraussetzung für kulturelle Erinnerung.“* (ebd.: 7)

2.6.1 Kollektives Gedächtnis – Ohne Erinnerung keine Identität

Den Begriff des kollektiven Gedächtnisses beschreibt Astrid Erll als ein Dach, unter dem heterogene Phänomene wie neuronale Verschaltungen, das Alltagsgespräch und die Tradition vereint sind. *„Das kollektive Gedächtnis ist ein Oberbegriff für all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenem und Gegenwärtigem in soziokulturellen Kontexten zukommt.“* (Erll 2005: 5f)

Erinnerungen werden im Gedächtnis gespeichert und aus diesem abgerufen. Das Gedächtnis funktioniert in diesem Kontext als Archiv der abgelegten Geschichten. Der Soziologe Maurice Halbwachs stieß bei seiner Forschung zur Frage, was lebendige Menschen als Gruppen zusammenhält auf die Bedeutung der gemeinsamen Erinnerungen als wichtiges Mittel der Kohäsion. Aus dieser Einsicht leitet er die Existenz eines *„Gruppendächtnisses“* ab. Nach seinen Untersuchungen stabilisieren nicht nur die Erinnerung die Gruppen, sondern die Gruppe stabilisiert auch die Erinnerungen (vgl. Assmann

1999: 31). Außerdem erkannte er eine Differenz zwischen Geschichte und Gedächtnis und skizzierte drei Unterschiedsmerkmale:

1. „*Das kollektive Gedächtnis sichert Eigenart und Kontinuität einer Gruppe, während das historische Gedächtnis keine identitätssichernde Funktion hat.*“
2. *Die kollektiven Gedächtnisse ebenso wie die Gruppen, mit denen sie verbunden sind, existieren stets im Plural, während das historische Gedächtnis, das einen integrierenden Rahmen für viele Geschichten konstruiert, im Singular existiert.*
3. *Das kollektive Gedächtnis blendet Veränderungen weitgehend aus, während sich das historische Gedächtnis auf ebendiese Veränderungen spezialisiert.*“ (ebd.)

Aleida Assmann dagegen vertritt die Auffassung, dass sich eine ausschließliche Opposition von Gedächtnis und Geschichte nicht aufrecht halten lässt und schlägt vor, „*Geschichte und Gedächtnis als zwei Modi der Erinnerung festzuhalten, die sich nicht gegenseitig ausschließen und verdrängen müssen.*“ (ebd.: 134) Um Prozesse der Aktivierung und des Vergessens von Inhalten des kulturellen Gedächtnisses sichtbar zu machen gliedert sie das Gedächtnis in zwei Ebenen, die sich gegenseitig ergänzen und bezeichnet diese als *Speichergedächtnis* und *Funktionsgedächtnis*. Das Funktionsgedächtnis nennt Assmann das „*bewohnte Gedächtnis*“ (ebd.), das eine Palette dessen enthält, was eine Gesellschaft jeweils von der Vergangenheit zusammenstellt und aus dem Fundament ihres kulturellen Erbes aktualisiert. Die bedeutenden Merkmale des Funktionsgedächtnisses zeichnen sich durch „*Gruppenbezug, Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung.*“ (ebd.) aus. Das Speichergedächtnis nennt Assmann das „*unbewohnte Gedächtnis*“ (ebd.), das Objekte und Daten sammelt und aufbewahrt, unabhängig davon, ob sie von der Gegenwart gebraucht werden und beschreibt es als „*amorphe Masse*“ ungebundener „*bedeutungsneutraler Elemente.*“ (ebd.: 135f)

Assmann sieht im Speichergedächtnis das „*Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse*“ als „*Ressource der Erneuerung kulturellen Wissens*“ und damit als „*Bedingung der Möglichkeit kulturellen Wandels*“. (ebd.: 140) Die Elemente des Speichergedächtnisses können, durch Sinnesergänzung in das Funktionsgedächtnis übernommen werden. Entscheidend ist daher nicht nur der Inhalt der betreffenden Gedächtnisse, sondern auch die Durchlässigkeit zwischen ihnen (vgl. ebd.: 140).

Durch die Unterscheidung der jeweiligen Gedächtnisse werden Erneuerungsprozesse des kulturellen Gedächtnisses erklärbar, eben jene Erscheinungen, die sich in Erinnerungsräumen abspielen. In diesem Kontext erweitert Assmann den Gegenstandsbereich des kulturellen Gedächtnisses. „*Ins Blickfeld geraten nun alle Objektivationen einer gegebenen Kultur, die von der Gesellschaft aufbewahrt werden, also nicht nur die zentralen Wiedergebrauchs-Texte, – Bilder und Riten, sondern auch Dokumente, die im Archiv lagern, längst vergessenen Kunstwerke, kaum beachtete Bauwerke usw.*“ (Erlil 2005: 32) Erinnerungsarbeit ist Kulturarbeit.

2.6.2 Die Spur der Symbole

Es bestehen enge Wechselwirkungen zwischen den Medien und den bildhaften Übertragungen aus dem Gedächtnis. Medien sind kein neutraler Träger von gedächtnisrelevanten Informationen. Im wissenschaftlichen Diskurs und auch im Alltagsdiskurs steht der Begriff kollektives Gedächtnis mittlerweile auch für das Erinnern und Vergessen ganzer Nationen und Ethnien. Wenn kleine Gruppen ihre gemeinsamen Erinnerungen resultierend aus kollektiven Erfahrungen und einem bestehenden Konsens formieren, so basiert das angebliche kollektive Gedächtnis ganzer Nationen auf der Retrospektive diverser Ereignisse unter Verwendung von Bildern, Filmen, Texten, Denkmälern und Jahrestagen.

Die zur Verfügung stehenden Trägermedien sind vielfältig. Museen präsentieren ihre historischen Gemälde und Skulpturen in Dauerausstellungen, Baudenkmäler und Gedenkstätten halten die Vergangenheit physisch präsent, Jahrestage aktivieren historische Ereignisse in regelmäßigem Abständen. Bibliotheken speichern das komplexe Wissen der Generationen, historische Landkarten präsentieren die ursprüngliche Topographie, Fotodokumente in Ausstellungen verweisen auf historische Ereignisse und moderne Tourismusveranstaltungen präsentieren, durch die Rekonstruktion altertümlicher Bauten und in Form von Darbietung traditioneller Kostüme und Tänze, die angebotenen Reiseziele.

Die Praxis kollektiver Erinnerungen ist eng verbunden mit kreativen Konstruktionsprozessen. Historischen Darstellungen und Erzählungen können falsch sein respektive modifiziert wieder gegeben werden und wirken so konstruktiv nach *hinten*, zeichnen einen Bogen in die Vergangenheit. Wenn Gedenktag die Erinnerung an erlittenes Leid und den Zusammenhalt der betroffenen Gruppe dokumentieren, wird durch die erneut gezeigten Bilder und auf

das Geschehene bezogene Reden in der Außenwirkung zeitgleich erreicht, dass die betroffene Gruppe erneut als Opfertypus reproduziert wird.

Wie auch Halbwachs beschäftigte sich der Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg u.a. mit sozialen Erinnerungsprozessen, wobei sein hauptsächliches Forschungsinteresse in diesem Kontext dem Bildgedächtnis galt. In seinen frühen Untersuchungen zur Kontinuität der Sternsymbolik und über das „*Nachleben*“ der Antike in der Frührenaissance, nähert er sich der Wiederaufnahme bildhafter Details in verschiedenen Epochen und Kulturräumen an und verbindet diese Forschungen später mit einer Theorie des kollektives Gedächtnisses. Die Wiederkehr künstlerischer Formen – z.B. bewegte Gewandmotive antiker Fresken wiederholten sich in Renaissancegemälden Botticellis (vgl. Warburg 1992: 348f) oder gar in den 1920er Jahren auf Briefmarken – führte er auf die erinnerungsauslösende Kraft kultureller Symbole zurück. Warburg bezeichnete diese Symbole als eine kulturelle „*Energiereserve*“. Kultur beruht auf dem Gedächtnis der Symbole und Warburg entwarf auf diese Weise ein Konzept des kollektiven Bildgedächtnisses, dass er u.a. auch als soziales Gedächtnis bezeichnete (vgl. Erll 2005: 19).

Im Zentrum seiner historischen Kulturforschung steht das Bild. Bild meint im weiten Sinn nicht ausschließlich Zeugnisse der Bildkünste, sondern auch körperliche Darstellungen, performative soziale Rituale und Habitus, codierte Abbildungen der Affektivität. Sie sind, weil sie eine epochenspezifische visuelle Semantik aufweisen, aus dem kollektiven Bildgedächtnis eher abzurufen als beispielsweise die weniger ausgestalteten Schriftzeugnisse der Kultur. Bei einer solchen Rollenzuordnung wird jedes Kunstwerk zum *Dokument* der Kulturgeschichte.

In der 1918 fertig gestellten Studie: „*Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*“ illustriert Warburg sehr anschaulich die Funktion des Bildgedächtnisses durch die Renaissance apokalyptischer und astrologischer Bilder, die in ihrer Doppelmacht die Götterwelt verbanden mit mythischen Dämonen. So gelang es den damaligen Gelehrten ein gefälschtes, astrologisches Sternbild zur Dämonisierung Martin Luthers herzustellen (vgl. Warburg 1992: 201–268). „*Wie die Himmelsrichtungen menschlich umfaßt wurden, so wurde ein dämonischer Mensch wie Luther verstimmt (und zwar, wie wir sahen, schon bei Lebzeiten durch eine fast totemistische Verknüpfung seiner Geburt mit einem Planetenpaar), um für seine sonst unbegreifliche, übermenschlich erscheinende Macht eine höhere, kosmisch, götterhaft benannte Größe als Ursache bildhaft zu verstehen.*“ (ebd.: 267)

Warburg plädierte für eine radikale Öffnung der Quellensammlung (wie später die Cultural Studies). In diesem sind, wie seine Forschungen zeigen, neben Bild- und Wortquellen aller qualitativen Grade und medialen Ausdifferenzierung, auch religiöse, ethnische wie soziale Rituale, Lebensstile, habituelle Muster des Agierens, Objekte materieller Kultur etc. prinzipiell „gleichberechtigt“. Allerdings favorisiert Warburg einen sehr weitgehenden Zugang zu Quellen der Bildkunst. Im Bildbereich hat alles Bedeutung: das Altarbild wie die Flugblatt-Illustration, Spielkarten wie Festdekorationen, der Gobelin wie die Gemälde, Sternkarten wie Spielbretter, Zeitungsfotos wie Bauwerke, Münzen wie Briefmarken, Diagramme wie Plastiken, Ornamente wie Wappen, Logos wie Werbeanzeigen...: die gesamte visuelle Kultur (vgl. Böhme, 1997: 12).

Das „Nachleben“ kultureller Vergangenheit ist bei Warburg weder bloße Rezeptionsgeschichte noch museale Präsentation oder memoriale Speicherung. Mit „Nachleben“ ist ein grundlegender Kulturmechanismus gemeint, der die Machtwirkung der Bildformeln von oft weit zurückliegenden Vergangenheiten einsetzt um die Ausdruckskraft der neuen Werke zu steigern (vgl. ebd.). Die Prägnanz von Zeit, ihre „Prägekraft“ (Assmann 1999: 226), wie Warburg oft postulierte, heißt gerade nicht, dass man aus dem Gedächtnis ein bestimmtes Wissen abrufen, sondern dass das Vergangene erinnert, es wird einverleibt und aktiv gelebt. Warburg verstand Bilder „(...) als geronnene Gebärden, die das Affektpotential der ihnen zugrunde liegenden kultischen oder gewalttätigen Handlungen nicht nur festzuhalten, sondern auch immer von Neuem freizusetzen vermochten.“ (ebd.) Eben dies führt weder zur Kopie noch zum Zitat, sondern ist eine komplexe zeitliche Verstrickung, in der gewissermaßen abgeschlossene Ereignisse zukünftig Neues generieren. Mit anderen Worten: in dieser Weise ist jede aktuelle Kulturbestimmung eine Interferenz der Zeiträume, eine Durchdringung des Bewusstseins durch präsente Erinnerung.

Das episodisch, biographische Gedächtnis erinnert sich, in dem es sich etwas vorstellt. Die sozialpsychologischen Forschungen zu Gesetzmäßigkeiten des Verhaltens, dass vom Gedächtnis gesteuert wird, lassen sich in drei Zeitphasen einteilen: die erste Phase (ca. 1900–1950) war bestimmt von *Behaviorismus*, der davon ausging, dass das handelnde Subjekt durch Reizimpulse reagiert, unter Ablehnung nicht messbarer Kategorien wie dem Bereich der Emotionen. Die zweite Phase (ca. 1950–1995) stand im Fokus von *kognitiven* Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozessen. Neuere Untersuchungen u.a. in der Gedächtnisforschung haben die dritte Phase eröffnet, in der die kognitive

Wahrnehmung erweitert wird um das Feld der *Emotionen*. Gerade das biographische Gedächtnis ist ohne Emotionen nicht denkbar. Vernunft und Emotionen schließen sich nicht mehr aus. Darüber hinaus hat die Hirnforschung (vgl. Roth 2008) festgestellt, dass das Gehirn, bedingt durch stoffphysiologische Komponenten, darauf eingestellt ist, effektiv und effizient zu arbeiten. Um Energie zu sparen wird die Gehirnleistung sozusagen runterzufahren, und bei kognitiver Höchstleistung des Gehirns, bei intellektuellen und emotionalen Abläufen, wird der trivial routinierte, standardisierte Denkprozess bevorzugt. Mit diesen Hintergrund lässt sich erklären, warum beim Prozess des Erinnerns Daten und Bilder aus dem Gedächtnisspeicher reaktiviert werden um aktuelle Situationen zu bewältigen und zu erklären. In diesem Zusammenhang ist ebenfalls auf das *Priming*¹² hinzuweisen. *Priming* bezieht sich auf eine höhere Wahrscheinlichkeit des Wiedererkennens eines zu einem früheren Zeitpunkt wahrgenommenen Reizes. Heutzutage macht sich die Werbung mit der Wiederholung von Bildern *Priming* zunutze.

Bilder entwickeln eine intensivere Übertragungsdynamik als Texte. Sie stehen den Emotionen näher und sind durch Verstandesleistungen nicht auszulösen. Es gibt keine Erinnerung ohne ein Bild, selbst Gerüche werden mit einer bildhaften Vorstellung identifiziert. Bilder sind die emotionalen Träger des konstruktiven Prozesses der Erinnerungen.

2.7 Zusammenfassung 2. Kapitel

Wie anhand der vorgestellten Theorien deutlich geworden sein sollte, basiert das Bild von der Wirklichkeit, gesehen durch den Filter der Vorurteile und Stereotypen, ergänzt mit Erfahrung und Wahrheiten sowie kommuniziert

12 Aus dem engl. to prime (füllen; laden; scharf machen; erleichtern, vorbereiten) hergeleitete Bezeichnung für Prozesse, in deren Verlauf ein System durch äußere oder innere Anlässe in erhöhte Funktionsbereitschaft versetzt wird bzw. seine Organisation einer bevorstehenden Operation entsprechend verändert. In Neuropsychologie und Psychophysiologie steht Priming für die differentielle Aktivierung bestimmter zentralnervöser Strukturen unter dem Einfluss sie ansprechender Reiz- bzw. Informationskategorien. So wird z.B. bei Rechtshändern die linke Hirnhemisphäre durch die Ankündigung der Aufgabe besonders aktiviert, eine Wortliste einzuprägen, beim Behalten eines Bildes oder Musikstückes dagegen bezieht sich der Priming-Effekt auf die rechte Hemisphäre. In der Gedächtnisforschung ist Priming Inbegriff der Aktivierung von Erinnerungen, welche in die gleiche Bedeutungskategorie fallen wie der auslösende Reiz oder Hinweis. Der semantische Priming-Effekt äußert sich z.B. darin, daß nach Nennung des Wortes „Arzt“ das Wort „Krankenschwester“ in einer Wortliste rascher herausgefunden wird, als ein Wort aus einem völlig anderen Bedeutungsfeld. (Fröhlich, Wörterbuch Psychologie, 2000: 344)

durch den Alltagsdiskurs, auf ein alles verbindendes Element. Das Fundament, das dieses Netzwerk der Wirklichkeit strukturiert, ist die Macht. Dabei ist die Wirkung dieses Begriffs nicht allein auf die Funktion der Unterdrückung reduziert, sondern orientiert sich vielmehr an das allgemeine Verständnis der Macht, wie Foucault es definiert hat. *„Der Grund dafür, daß die Macht herrscht, daß man sie akzeptiert, liegt einfach darin, daß sie nicht nur als neinsagende Gewalt auf uns lastet, sondern in Wirklichkeit die Körper durchdringt, die Dinge produziert, Lust verursacht, Wissen hervorbringt, Diskurse produziert; man muß sie als ein produktives Netz auffassen, das den ganzen sozialen Körper überzieht und nicht so sehr als negative Instanz, deren Funktion in der Unterdrückung besteht“* (Foucault 1978: 35). Mit dieser Definition wendet Foucault sich gegen das klassische Machtverständnis, welches davon ausgeht, dass Macht von einem Individuum oder einer Institution besessen wird. Dieses effektive Netz der Macht führt zu den charakteristischen Konstruktionen der Wirklichkeit, deren Genese durch das Durchdringen verschiedener Diskurse ermöglicht wird. Das Sortiment dieser Diskurse wird wiederum durch ein funktionierendes System bestimmt, das Foucault unter dem Begriff des Dispositiv beschrieben hat. Die Elemente des Dispositiv sind unter anderem Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, Gesetze und wissenschaftliche Aussagen. Sie implizieren *„Gesagtes ebenso wie Ungesagtes“* und bilden ein heterogenes Ensemble. *„Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“* (Foucault 1978: 120) Es ist als eine Interdependenz diskursiver und nicht-diskursiver Machtmechanismen zu verstehen. *„Das Dispositiv ist also immer in ein Spiel der Macht eingeschrieben, (...) an Grenzen des Wissens gebunden, die daraus hervorgehen es gleichwohl aber auch bedingen: Eben das ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von denen gestützt werden.“* (ebd.: 123) Die geschaffene Wirklichkeit wird also immer direkt aus der Perspektive, die das jeweilige heterogene Ensemble vorgibt, gesehen und verstanden.

Eine weiteres Puzzleteil zur Komplettierung der konstruierten Wirklichkeit ist das Wissen. Das Wissen, dass gleichzeitig den Diskurs kanalisiert und ebenfalls blockieren kann, und das Wissen, dass den Zugang und den Umgang zu den Repräsentationsmitteln gewährleistet. Wissen strukturiert weitergehend das Verhältnis zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen. Foucault hat diese Korrelation in seiner Analyse *Wahnsinn und Gesellschaft* dokumentiert. Obwohl das Irrationale im der Gesellschaft immer vorhanden war, versteht es das Wissen des Abendlandes, dieses Faktum auf Abstand zu halten. Im Mittelalter separierte die Gesellschaft die Leprakranken. Nach dem

Ende der Epidemie wurden an *Wahnsinn* Erkrankte zunehmend wie zuvor Leprakranke behandelt, sie wurden ausgeschlossen oder eingesperrt. „*Der Ausschluss der Lepra war eine soziale Praxis, die eine rigorose Unterteilung, eine Distanznahme und eine Regel des Nicht-Kontaktes zwischen einem Individuum (oder einer Gruppe von Individuen) und einem andern vorsah. (...) Es kam damit zur Bildung zweier fremder Massen.*“ (Foucault 1999: 63) In dieser Weise beschreibt man heute die Macht des Ausschlusses, der Abschiebung und der Disqualifizierung, die über Verrückte, Kriminelle, Abweichler und Kranke, ausgeübt wird (vgl. ebd.) Diesem Pfad folgend, definiert der gesellschaftliche Diskurs heute, wer zu den Ausgeschlossenen gehört und artikuliert den grundlegenden Gegensatz zur Vernunft im *Wahnsinn* oder im übertragenden Sinn in der Andersartigkeit. Das Fremdartige wurde instrumentalisiert um die Vernunft zu determinieren. Der Diskurs der Vernunft sprach über die Unvernunft, somit war die Unvernunft zum Schweigen verurteilt und repräsentierte sich im vernünftigen Diskurs.

Im folgenden Kapitel dieser Arbeit wird dargestellt, dass diese Konstellation heute noch, wenn auch in humanistischeren Gewändern, präsent ist. In Verbindung mit den Repräsentationsmechanismen erhält der Diskurs über Vernunft und Unvernunft die passende visuelle Projektionsfläche. Wenn auch das *Andere* oder der *Fremde* anfängt, sich hier und da zu Wort zu melden, so versteht es das *Repräsentationssystem*, wie Hall es beschrieben hat, dieses Aufbegehren wieder in die Schranken zu verweisen. Der Anspannung unter dem Geflecht der vernunftorientierten Symboldeutungen wird durch die allgegenwärtige Repräsentation der Spiegel der Unvernunft entgegen gehalten. Ein Instrument, um die Imaginationen, die mit der Andersartigkeit assoziiert werden, hervorzuholen, sind heutzutage die Medien. Der *Fremde* wird spezifisch sozial, medial, wissenschaftlich und ikonografisch *markiert*, und die kulturelle Exklusion des *Fremden* geschieht durch die Konstruktion kontinuierlicher Fremdheit in den Medien. Die massenmediale Kommunikation reproduziert die vielfältigen Themen des Alltagsdiskurs, der Alltagsdiskurs, den Foucault mit dem *Wissen der Leute* beschrieben hat. Sie bündeln mit den Beiträgen die Meinung der Eigengruppe. Inhärent ist den Themen die Darstellung von Konflikten, Normverstößen und des Außergewöhnlichen. Die Differenzierungstechnik zwischen gutem und schlechtem Handeln verbindet eine wichtige Funktion, die der Erhaltung und Reproduktion der gesellschaftlich gültigen Moralcodes. Der Moralanspruch der Medienmacht lässt sich in diesem Sinn mit der *Pastoralmacht*, wie Foucault sie beschrieben hat, vergleichen. In der visuellen Bilderwelt treffen sich die moralisierenden Diskurse des *Gesagten* ebenso wie des *Ungesagten*.

Wenn Foucault ausführt, dass das Subjekt durch Erfahrung den Ansatzpunkt bietet, für die Veränderung von gesellschaftlichen Strukturen, so ist dazu anmerken, dass diese positive Betrachtungsweise für Strukturveränderungen innerhalb eines homogenen Gesellschaftsverständnisses funktionieren kann, aber die Umsetzung erfahrungsorientierter Modifikationen bezogen auf die Präsentation der fremden Gesellschaft unterliegen diesen Erfahrungsprozessen nur begrenzt. Eine Antwort für die erkenntnisresistente Haltung gegenüber der Fremdartigkeit ist u.a im kollektiven Kulturgedächtnis zu finden, wie Warburg es definiert hat. In dieser Arbeit soll das Bildgedächtnis, als das Medium der kollektiven Erinnerungsfähigkeit, aufzeigen inwieweit Symbole die Wahrnehmung und Präsentation von Fremden in aktuellen Bilddokumenten generieren.

3 Ikonografische Repräsentation

„Aber die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; das heißt nicht, daß das Wort unvollkommen ist und angesichts des Sichtbaren sich in einem Defizit befindet, das es vergeblich auszuweiten sucht. Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleich das, was man zu sagen im Begriff ist.“

(Foucault 1974)

3.1 Legendäre Bilder

Die signifikante Erleichterung technischer Produktion und Reproduktion haben Bilder in unserer Gesellschaft allgegenwärtig werden lassen, und zwar von der trivialsten Abbildung bis hin zur avantgardistischen Kunst. Die Globalisierung der Kommunikation führt dazu, dass das Bild gegenüber der Schrift an Relevanz gewinnt. Die heutige Gesellschaft ist von Bildern umgeben wie kaum zuvor in der Geschichte. Sie überfluten das Fernsehen und die Zeitschriften, das Internet und die DVD, sie sind auf Plakatwänden, Litfaßsäulen und auf Transportmitteln kaschiert, und auch Museen und Galerien sind mit spektakulären Ausstellungen nach wie vor magnetische Anziehungspunkte. Die allgegenwärtige Präsenz der Bilder im virtuellem Raum zeigen Abbildungen jeder Art, ob vom Kunstwerk, von Werbebotschaften oder privater Fotos, und diese werden in den Datenbanken langfristig gespeichert. Jede Katastrophennachricht (Flugzeugabstürze, Erdbeben u.a.) wird im World-Wide-Web mit Bildergalerien zu ähnlichen Geschehnissen aus der Vergangenheit *verlinkt*.

Bilder spielten in der Kultur schon immer eine besondere Rolle, da sie gemeinhin die Vorstellung von Realität bestimmten. Sie verwenden Symbole und Zeichen, die mit dem bezeichneten Gegenstand verknüpft sind und „*ikonische Zeichen*“ genannt werden (vgl. Schnotz in Sachs-Hombach 2003: 25). Umberto Eco pointiert den Mechanismus der Realitätswahrnehmung mit der Aussage: „*Ikonische Zeichen (...) reproduzieren einige Bedingungen der gewöhnlichen Wahrnehmung auf Grund von normalen Wahrnehmungs-codes.*“ (Böhme 1999: 33) Bevor Bilder als Mittel der interaktiven Kommunikation adaptiert wurden, dienten sie der magischen Ahnen- und Götterbeschwörung und als emotionales Ausdrucksmittel.



Abb. 7: Leonardo da Vinci,
Mona Lisa, 1503–1505

Das Wort „Ikone“ leitet sich aus dem griechischen *eikón* ab und bedeutet Bild oder Abbild. Zur Zeit des frühen Christentums war jedes religiöse Bild – Mosaik, Fresko oder Tafelbild – eine Ikone. Das Gemälde *Mona Lisa* (Abb. 7) von Leonardo da Vinci ist eine Ikone der Kunst. Durch die Reproduktionstechniken wurde das Bild Jahrhunderte später ein bevorzugtes Objekt der populären Kultur. Mit gestalterischen Mitteln versuchten die Künstler der Spannung zwischen Urbild und Abbild näher zu kommen. Es ging ihnen um Naturtreue und Echtheit der dargestellten Person. Ikonen waren gemalte Frömmigkeit, bildhafte Verkündigung und sind in ihrem Wesen und ihrer Geschichte mit Legenden und Wundern, mit Verehrung und Glauben, verbunden. Ikonen illustrierten oft die Position, die verloren oder als Opfer

gegolten hat. Die Verbindung der bildhaften Ikone mit dem Glauben innerhalb der Gesellschaft ermöglicht es, in der Darstellung die Abbildung der Wirklichkeit zu sehen, obwohl die moderne Gesellschaft weiss, dass Bilder, speziell Fotos manipuliert werden können.

Bilder erzählen Geschichten und generieren Geschichte, sie können Leben zerstören und retten, es wird mit ihnen Politik gemacht, sie beeinflussen das Denken und Handeln und drücken in Kurzform aus, was sonst nur mit vielen Worten zu sagen wäre. Heutzutage werden Bilder dann zu *Ikonen*, wenn sie die angebliche *Wahrheit* der Geschichte abbilden und sich, wenn auch unbewusst in unser Gedächtnis einbrennen. Die moderne Gesellschaft verfügt über ein Archiv dieser Gemälde, wie die Beispiele zeigen:

Marilyn Monroe wurde zur Legende, als sie im August 1962 Selbstmord beging und im Rückblick auf ihr Leben erschien ihr Martyrium mit sich selbst und den Medien in der Öffentlichkeit allmächtig. Das Bild (Abb. 8)

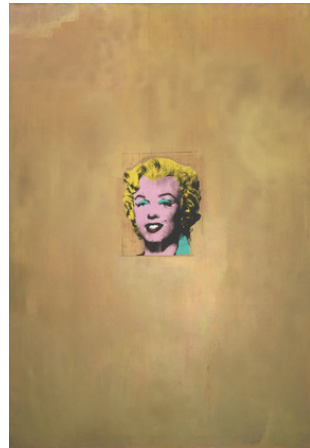


Abb. 8: Andy Warhol, Gold
Marilyn Monroe, 1961

basiert auf einem Foto, welches 1953 von ihr für den Film *Niagara* aufgenommen wurde. Für das Umfeld des Gesichtes wählte Andy Warhol einem goldenen Farbton und diese Farbwahl erinnert an religiöse Symbole der Ikonenmalerei. Marilyn Monroe wurde eine Ikone für Millionen und die vielfältige Reproduktion und Modifikation dieses Abbilds vermittelte der Öffentlichkeit, bis in die Gegenwart, eine sorgfältig strukturierte Illusion.



Abb. 9: Pablo Picasso, Guernica, 1937

Die Stadt Guernica wurde durch Pablo Picassos Gemälde (Abb. 9) weltberühmt und das Bild gilt seitdem als Symbol gegen Krieg, Zerstörung und Gewalt. Auch hier finden sich Strukturen aus der christlichen Kirchenmalerei. Picasso unterteilt das Ereignisbild, das das Leiden der Opfer darstellt, in eine dreiteilige Komposition, in ein Triptychon (Altartafeln). So entstanden zwei Seitenflügel und ein breiteres Mittelfeld mit dem Hauptmotiv, das bei Altären stets den Gekreuzigten zeigt. Das Sinnbild für das Leiden symbolisiert das sterbende Pferd, welches ein Stilmittel der Ikonenmalerei ist. Die Beispiele zeigen deutlich die Verwendung der Stilelemente, die Warburg mit dem *Nachleben* kultureller Vergangenheit beschrieben hat. Grundgedanke dieses Kulturmechanismus ist es, die Ausdruckskraft der neuen Werke zu steigern.

Fotografierte Szenen respektive die abgebildeten Personen entwickelten sich ebenfalls zu Ikonen, wenn sie so explizit mit Geschichte verbunden sind, um nachhaltig die Wirklichkeit abzubilden oder die gesellschaftliche Meinung zu revoltieren. Zur Verdeutlichung einige Bildspiele aus den letzten 50 Jahren.

Der berühmte Mauersprung des Volkspolizisten Conrad Schumann stand stellvertretend für die Sehnsucht nach Freiheit und den Mut für die Freiheit,

das eigene Leben zu riskieren. Das geschichtsmächtige Bild (Abb. 10) präsentiert symbolhaft diesen Kampf und die Ablehnung gegen das DDR-Regime.



Abb. 10: Peter Leibing, Der Sprung in die Freiheit, 15.08.1961



Abb. 11: Ullstein, Der Tod von Benno Ohnesorg, 02.06.1967

Das Foto (Abb. 11), auf dem sich eine junge Frau über den angeschossenen Benno Ohnesorg beugt, wurde zur Ikone der damaligen Studentenbewegung. In der Rückblende markiert der Tod Benno Ohnesorg in Berlin den Wendepunkt der 1960er Studentenbewegung. Er führte zur Radikalisierung der Studentenbewegung und das Todesdatum wurde zur Kennung der terroristischen *Bewegung 2. Juni*.

Der Kniefall von Willi Brandt (Abb. 12) vor dem Ehrenmal des jüdischen Ghettos in Warschau wurde international als eine Geste zur Versöhnungsbereitschaft gewertet und trug zum Ansehen des Bundeskanzlers Brandt und dem der Bundesrepublik Deutschland bedeutend bei. Für die Ostpolitik, deren wichtigstes Symbol der Kniefall wurde, erhielt Willy Brandt 1971 den Friedensnobelpreis. Im Rückblick besteht Einigkeit, dass die symbolische Geste eine wichtige Rolle bei der Entspannung zwischen den politischen Blöcken spielte.

Das Foto (Abb. 13) des, vor Schmerzen und Entsetzten, schreienden Mädchen aus Vietnam ist eines der bekanntesten Fotos über den Vietnamkrieg. Innerhalb weniger Tage umrundet dieses Bild die Welt und wurde, wie zuvor das Gemälde Guernica, zum Sinnbild für die Unmenschlichkeit des Krieges. Das Foto des vietnamesischen Mädchen wurde zum ikonografischen Aufschrei gegen den Vietnamkrieg.

Diese Beispiele zeigen, dass Bilder einen intensiven Ausdehnungsradius haben. Die analogen Symbole, die in komplexe Muster von Handlung und Interaktion eingebettet sind, sind einerseits Dokumente der Wirklichkeit und andererseits absichtsvolle Botschaften, die die Wahrnehmung strukturieren



Abb. 12: Sipa Press, Kniefall von Warschau
07.12.1970



Abb.13: AP, Das Mädchen aus Vietnam,
Juni 1972

und Meinungen modifizieren können. Sie führen den Betrachter in die Augenzeugenposition. Das Abgebildete wirkt authentischer, als der Text, der gelesen wird. Der US-amerikanische Publizist Walter Lippmann schrieb 1922: „Heute besitzen Fotos für unsere Vorstellungskraft jene Autorität, die gestern noch dem gedruckten Wort und davor dem gesprochenem Wort zukam. Sie scheinen über alle Massen wirklich.“ (Sontag 2003: 33) In diesen Bildern lebt vergangene Wirklichkeit weiter. Sie sind Existenzbezeugung, Beweissicherung und Tatortfoto in einem.

Die mediale Botschaft kann warnen, verlocken, abschrecken oder beweisen. Ganz augenscheinlich ist dies bei artifiziellen Bildern, die für bestimmte kommunikative Ziele geschaffen werden wie Werbeaufnahmen, Karikaturen, Diagrammen. Aber auch bei Pressefotos sind Inhalte, Ausschnitt und Perspektive Ergebnis von bewussten oder unbewussten Entscheidungen. Susan Sontag konstatiert, dass das aufgenommene Foto ebenso wie das hergestellte Gemälde kein einfaches Abbild der Wirklichkeit ist: „Es ist immer ein Bild, das jemand gewählt hat; Fotografieren heißt einen Ausschnitt wählen, und einen Ausschnitt wählen heißt Ausschließen. Im übrigen sind Bilder auch schon lange vor dem Zeitalter der Digitalfotografie und der ‚Photoshop‘-Effekte manipuliert worden.“ (ebd.: 55f)

Die Anziehungskraft der Bilder liegt in dem kognitiven Vorteil des schnellen Verstehens des Gezeigten. Das Bild ist ein visuelles Ereignis, welches in Konkurrenz zu sprachlichen Erzeugnissen, die transportierte Information dominanter vermittelt. Ein einmal gesehenes Bild hat einen großen Wiedererkennungswert und Bilddokumente, die den Status der Ikonenformierung erreicht haben, werden nicht vergessen. Sie sind im visuellen Gedächtnis eingelagert und können verbal aktiviert werden. Beispielsweise der Satz: *Marilyn Monroe über dem U-Bahn-Schacht* assoziiert die passende Aufnahme von

Marilyn Monroe mit dem hochfliegenden Rock. Ein weiterer Vorteil des Bildes gegenüber des Textes besteht in der emotionalen Botschaft des dargestellten Ereignisses. Die Bilder des Tsunami in Asien 2004 oder die Aufnahmen des einstürzenden World Trade Centers in New York 2001, verbunden mit der Präsentation des menschlichen Leids, werden in das kollektive Gedächtnis eingebrannt und erinnern langfristiger als schriftliche Dokumente. Außerdem werden solche Bilder mit der jeweiligen individuellen Situation, zur Zeit des Geschehens, dauerhaft gekoppelt. Die Menschen assoziieren mit diesen erinnerten Bildern ihre damalige persönliche Situation, sie wissen, ob sie zu dem Zeitpunkt im Auto oder im Flugzeug waren, ob sie eine schwierige Aufgabe bewältigten oder gerade glücklich waren. Für die Betrachter solcher intensiven (Bild)-Ereignisse schafft es das Medium Bild, die persönliche Lebenssituation rund um das fotografierte Ereignis zeitlupehaft, auch noch Jahre später, zu rekonstruieren.

Diese Art der (Katastrophen)-Bilder bemächtigen sich der Menschen. Die Macht dieser inneren Bilder stimulieren die Urängste der Betrachter, sie gehen einem nicht mehr aus dem Sinn, und das Handeln, Fühlen und Denken orientiert sich am Gesehenem. Wenn Bilder handlungsbestimmend werden, überschreiten sie die Funktion der reinen Betrachtung zur Funktion des Imaginären. Das deutsche Wort *Bild* beschreibt zugleich die *äußeren* und *inneren* Bilder, im Gegensatz zum angelsächsischen Sprachraum, in dem zwischen dem äußeren Bild (Picture) und dem inneren Bild (Image) unterschieden wird. Das *Bild* erweist sich so gleichermaßen vieldeutig und flexibel.

3.1.1 *Der Sinn der Bilder*

Bilder üben eine suggestive Faszination auf den Betrachter aus, sie bedeuten stets mehr als ihre eigene Materialität. Gottfried Boehm beschreibt diese Faszination, indem Bilder eben nicht nur das „*Substrat aus Material*“ sind: „*Aus dem allerdings etwas ganz anders, etwas Immaterielles, eine Ansicht, mithin ein Sinn aufsteigt ohne sich je von diesem Grund zu lösen. Bilder sind spannungsgeladene real-irreale Körper.*“ (Boehm 2007: 9)

Bilddokumente haben eine eigene Logik, das heißt, sie erzeugen Sinn: „*Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln. Und erläuternd fügen wir hinzu: diese Logik ist nicht prädikativ, das heisst nicht nach dem Muster des Satzes oder andere Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.*“ (ebd. 34) lautet die These von Gottfried Boehm, die insofern zentral für die Bildebatte ist, da sie diese von der Sprache kategorisch trennt. Dem Bild

und dem Bildverstehen wird in den vergangenen 15 Jahren verstärkt Aufmerksamkeit entgegen gebracht, in den Fachpublikationen und Feuilletons bezeichnen Begriffe wie *iconic turn*, *pictorial turn* oder *visual turn* diese Forschungsrichtung. Im interdisziplinären Dialog sind Bilder mittlerweile, über die Kunstgeschichte hinaus, auch Gegenstand der Geisteswissenschaften. Durch die allgegenwärtige Präsenz der Bilder hat sich zugleich der Wirkungsgrad des Bildlichen auf Kultur, Gesellschaft und Wissenschaft eminent vergrößert.

Vor diesem Hintergrund wurde 1994 von W. J. Thomas Mitchell ein *pictorial turn* ausgerufen, um Bilder als Repräsentationen kultureller Werte und Symbolsysteme zu rehabilitieren (vgl. Schulz 2005: 10,91f). Bereits früher hatte Mitchell auf Basis der Interpretationsmethoden von Erwin Panofsky eine neue Ikonologie skizziert (vgl. Kraus in Keck 2006: 29f). Seine Forschung befasste sich mit der *Rhetorik der Bilder*, die das gesellschaftliche Bildverständnis über die Grenzen kunsthistorischer Interessen hinaus zum Bildbegriff als solchem führen sollte. Gottfried Boehm brachte zeitgleich die Rede auf den „*Ikonoklasmus*“ (Bildersturm) (vgl. Boehm 2007: 16f; Schulz 2005: 10f), welcher mit einem *iconic turn*, der Besinnung auf die ikonische Differenz bzw. mit einer Analyse der spezifischen *Logik der Bilder* zu beantworten wäre, um dem Schatten der Sprache zu entkommen, der sich über die Bilder legt (vgl.: ebd.). Die Macht der Bilder sollte fortan auch in phänomenologischer Weise auf ihre sichtbaren Eigenschaften der individuellen Wahrnehmung, der Sinnesvermittlung untersucht werden und rückte stärker in den Fokus der Geisteswissenschaften. In dem Moment, wo Bilder ihre politische Macht offenbaren, wird transparent, wie naiv der tägliche Umgang mit ihnen ist. Boehm sieht es als intellektuelle Herausforderung der Gegenwart an, diesem Verhalten entgegenzuwirken und bezeichnet Bilder als den blinden Fleck im Gebrauch des rationalen Systems, das immer im Dienst der Sprache stand (vgl. ebd.: 34f).

Wenn Foucault zu den Autoren des *linguistic turn* gezählt werden kann, so gelten Mitchell und Boehm als Gründer des *iconic turn*. Was das Ikonische sei und wie es funktioniert, ist seit langem Gegenstand künstlerischen Schaffens und entwickelte sich, angeregt durch die Forschungen der beiden Wissenschaftler u.a., weiter zur Disziplin der Bildwissenschaften.

3.1.2 Das ähnliche Wissen der Bilder

Die massive Entwicklung der visuellen Medien, die vielfältige Reproduktion wie auch die rasante Geschwindigkeit der globalen Streuung, sowie die Visu-

alisierung in der Wissensvermittlung durch Bilderzeugnisse erfordern interdisziplinäre Ansätze um den bewussten Umgang mit Bildern zu fördern. Durch das gezielte Überschreiten der Grenzen der künstlerischen und interpretativen Bilderforschung verbindet die Bildwissenschaft u.a. Psychologie, Neurowissenschaften, Philosophie und erweitert ihre Forschung um die Erkenntnisse der Naturwissenschaften und Anthropologie, mit dem Ziel, eine gesellschaftliche Medien- und Bildkompetenz zu fördern.

Die Etablierung der Macht durch den Diskurs, wie Foucault ihn definiert, instrumentalisiert auch die Kunst die Formierung von Machtstrukturen. Foucault hat nicht die Wörter über die Dinge und über die Symbolkraft der Zeichen gestellt, sondern würdigte, Ende der 1960er Jahre, Panofsky dafür, eine *Bildwissenschaft* entwickelt zu haben, die nicht dem Primat von Sprache und Text gehorchte (vgl. Gente 2004: 13). „*Panofsky hebt das Privileg des Diskurses auf.*“ Dies geschehe bei Panofsky, so Foucault weiter, nicht im Sinn einer einfachen Umkehrung zugunsten des plastischen Universums, „*sondern um die Komplexität der Beziehungen zu beschreiben: Überschneidung, Isomorphie, Transformation, Übersetzung, kurz: das ganze Feston des ‚Sichtbarem‘ und des ‚Sagbaren‘, das eine Kultur in einen bestimmten geschichtlichen Augenblick kennzeichnet.*“ (Foucault 2001: 795)

Das Verhältnis von Sprache und Malerei hat Foucault ebenfalls beschäftigt. Ausführlich reflektiert er in seiner Analyse über das Bild *Hoffräulein von Velázquez* (vgl. Foucault 1974: 31–45), das Verhältnis von Sprache und Malerei. Er orientiert sich bei seiner Analyse an der Interpretationstechnik von Panofsky, die aber nur in Ansätzen interdisziplinär strukturiert war. Bei seinen Analysen untersuchte er weitergehend die Episteme der *Ähnlichkeiten*, die für diese Arbeit von signifikanter Bedeutung sind. Deshalb wird im folgenden Abschnitt diese Theorie Foucaults näher verifiziert.

Das Zeichen, ein Symbol im Gemälde, erlangt seinen Mitteilungswert, indem das, was es vermitteln will, in der Regel nicht objektiv vorhanden ist. Der symbolische Objektbezug ist eine willkürliche Fiktion, die visuelle Informationen aufgrund eines Ähnlichkeitsbezugs ermöglicht und voraussetzt.

Seit dem 15. Jahrhundert haben, nach Foucault, mehrere Umbrüche des Wissens stattgefunden. Das Wissen des späten 19. Jahrhunderts ist ein anderes als das des 17. Jahrhunderts. Es sind neue Episteme hinzu gekommen, d.h., es ist nicht einfach ein neuer Gegenstand des Wissens aufgekommen, sondern das Wissen wird etwas anderes als es vorher war. Dieses neue Wissen könnte man als das Wissen der Menschen erklären, welches sich ergänzt zu den vor-

ab dominierenden, wiederholenden Wissensstrukturen der repräsentativen Wissenschaft, in dem eine Ähnlichkeit zum vorherigen Sachverhalt den Kern der Aussage bestimmte: „*Bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts hat die Ähnlichkeit im Denken der abendländischen Kultur eine tragende Rolle gespielt. Sie hat zu einem großen Teil die Exegese und Interpretation der Texte geleitet, das Spiel der Symbole organisiert, die Erkenntnis der sichtbaren und unsichtbaren Dinge gestattet, und die Kunst ihrer Repräsentation bestimmt. Die Welt drehte sich in sich selbst: die Erde war die Wiederholung des Himmels, (...) Die Malerei imitierte den Raum, und die Repräsentation, war sie nun Fest oder Wissenschaft (savoir) gab sich als Wiederholung. (...) Wir müssen ein wenig bei jenem Augenblick verharren, in dem die Ähnlichkeit ihre Zugehörigkeit zum Wissen löste und zumindest teilweise vom Horizont der Erkenntnis schwinden wird.*“ (Foucault 1974: 46) Foucault bezeichnet diese Modifizierung des Wissens, als Wissen der Ähnlichkeit und stellt vier Typen der Ähnlichkeit vor:

1. *convenientia*: ist die Ähnlichkeit der Übereinstimmung, alles ist insofern passend. Eins baut auf dem andern auf.
2. *aemulatio*: ist die Ähnlichkeit von der Art des Reflexes, der Nacheiferung. Eines ahmt ein Anderes nach ohne damit in einer Verbindung zu stehen. Das ferne Andere wird eingesetzt um das Eigene zu reflektieren.
3. *analogia*: ist die Ähnlichkeit von Verhältnissen und die Überlagerung von *convenientia* und *aemulatio*. Prinzipiell braucht sie keine Verkettung und produziert und reflektiert Analogie in den Beziehungen. Die Besonderheit der Analogie besteht darin, dass sie Ähnlichkeit auf einem Feld installiert, wo sie von den konkreten Dingen selbst abgelöst werden kann. Der Raum der Analogie ist nicht notwendig sichtbar, und daher ist sie insbesondere verantwortlich für die Möglichkeit einer massenhaften Vermehrung von Ähnlichkeiten.
4. *sympathia*: ist die Ähnlichkeit durch das Spiel der Sympathien, eine dynamische Verbindung auf freiwilliger Basis. Die emotionale Kraft, Dinge aneinander zu binden, hinweg über alle Entfernungen wie die *aemulatio*, aber, ohne dass sie auf die Reflexion des Anblicks beschränkt wäre. Die Sympathie transformiert, so dass, wenn ihre Kraft nicht gebremst würde, sich alles auf einen Punkt konzentrieren würde. Die Gegenkraft ist die Antipathie. Sie erhält die Dinge in ihrer Isolation und verhindert die Assimilierung (vgl. ebd.: 47–55).

Ähnlichkeit ist also nicht einfach der Inhalt des Wissens, sondern bildet vor allem die Form der Wissensorganisation. Der Unterschied vom Wissenstransfer aufgrund von Erfahrung zum Wissen basierend auf Ähnlichkeitsbeziehungen liegt im Hervorbringen der verborgenen Zeichen. Ein sichtbares Zeichen muss die unsichtbaren Analogien verkünden und sie an die Oberfläche transferieren. Foucault nennt diese Zeichen Signaturen, und er konstatiert, dass das Wissen der Ähnlichkeit von der Kenntnis der Signaturen abhängt: *„Die Welt der Ähnlichkeiten kann nur eine bezeichnete Welt sein. (...) Damit aber jene Form ihrerseits bis zum Licht kommt, muss eine sichtbare Gestalt sie aus ihrer tiefen Unsichtbarkeit zerren. Deshalb ist das Gesicht der Welt mit Wappen, Charakteren, Chiffren, dunklen Worten oder, wie Turner sagte, mit ‚Hieroglyphen‘ überdeckt. Der Raum der unmittelbaren Ähnlichkeiten wird zu einem großen, offenen Buch.“* (ebd.: 57)

Ein Element in diesem *Buch* ist die Sprache. Die Sprache gehört zur großen Distribution der Ähnlichkeiten und Signaturen. Die Schrift als Zeichen ist in diesem System mit einbezogen. Die sprachlichen Zeichen sind mit den Vorstellungen der Welt vermischt, sie befinden sich in einem Kreislauf und werden ihrerseits aufgrund anderer Ähnlichkeiten gedeutet. Das Wissen der Renaissance war eingebunden in den Kreislauf der ursprünglichen Zeichen der Dinge, da sie ihnen ähnelte, wie beispielsweise, die *Kraft* symbolisch in den Körper des Löwen eingeschrieben war. Foucault spricht davon, dass die Sprache sich von den Dingen trennen wird und reduziert die Dinge auf ihre alleinige Daseinsfunktion. *„Das Auge wird zum Sehen, und nur zum Sehen bestimmt; das Ohr zum Hören.“* (ebd. 76) Als Beispiel seiner These, der Trennung der Ähnlichkeiten von den Dingen, führt er die Abenteuer von Don Quichotte an¹³. Für Foucault ist das Scheitern des Protagonisten ein Symbol

13 *„In ihnen enden die alten Spiele der Ähnlichkeiten und der Zeichen, knüpfen sich bereits neue Beziehungen.“* (Foucault 1974: 78) und macht gleichzeitig darauf aufmerksam, dass Don Quichotte auf seinen Abenteuern ständig nach Ähnlichkeiten sucht und beschreibt ihn infolgedessen als *„der Heros des Gleichen.“* (ebd.: 78) Seine Handlungen leitet Don Quichotte aus den Ritterbüchern ab um die literarischen Darstellungen in die Wirklichkeit zu transformieren und somit den Wahrheitsgehalt zu bestätigen. *„Don Quichotte muß die inhaltslosen Zeichen der Erzählung mit Realität erfüllen.“* (ebd: 79) Seine Taten müssen der Beweis sein, dass der Inhalt der Bücher wahr ist; er bleibt jedoch auf der Ebene der Analogien gefangen. *„Er durchläuft sie unendlich, ohne je die klaren Grenzen des Unterschiedes zu durchbrechen oder das Zentrum der Identität zu erreichen.“* (ebd.: 78) Alle Zeichen, die die Nicht-Ähnlichkeit der Realität zeigen und somit die Fiktion der Bücher beweisen könnten, werden als Magie betrachtet. Diese magischen Zeichen werden aber als solche in den Texten beschrieben und sind somit ein weiterer Beweis für den Wahrheitsgehalt der Zeichen (vgl. ebd.: 79).

für die Trennung von Zeichen und Dingen, von Sprache und Welt: „*Die Schrift und die Dinge ähneln sich nicht mehr.*“ (ebd.: 80)

Wenn auf dem Ähnlichkeitsbezug das Wissen der Renaissance begründet war, so lösten, nach Foucault, die Episteme der Repräsentation diese in den folgenden Jahrhunderten ab und emanzipierten sich von den Zeichen der Ähnlichkeit. Die Zeichensysteme involvieren nun das Repräsentieren und strukturieren das Wissen bis in die heutige Zeit: „*Damit sind die Zeichen also von dem ganzen Gewimmel der Welt befreit, in dem die Renaissance sie einst aufgeteilt hatte. Sie werden künftig im Inneren der Repräsentation, im Zwischenraum der Idee, in jenem schmalen Raum angesiedelt sein, in dem sie mit sich selbst spielt, sich zerlegt und sich wieder zusammensetzt.*“ (ebd.: 102)

Ein natürliches Zeichen ist ein aus Dingen resultierender Bestandteil. Wenn dagegen ein generelles Zeichen genutzt wird, kann man es mit jenen kombinieren, die partielle Identitäten bilden könnten, und schließlich in ein geordnetes Bild zusammengefügt werden (vgl. ebd.: 104). Die repräsentativen Zeichen sind einfacher in der Anwendung, leichter zu erinnern und auf eine unbegrenzte Zahl von Bestandteilen anwendbar, sie generieren aus den ursprünglichen Elementen ein Neues, unabhängig von Raum und Beschaffenheit. Es transformiert die Imagination in gelenkte Erinnerung, die intuitive Aufmerksamkeit in Überlegung und den Instinkt in vernunftorientierte Kognition.

Indem die generellen Zeichen für irgendetwas Losgelöstes stehen können, repräsentieren sie die Dinge so, wie sie willkürlich benannt wurden. Damit dieses Zeichensystem funktioniert, muss es bestimmte bekannte Faktoren enthalten, die anschließend gegeneinander ausdifferenziert werden können und in ihrer Zerlegung ein neues Zeichen hervorbringen.

Diese Brüche im Wissen markierten insbesondere radikale Veränderungen in der modernen Kunst, Technik und Wissenschaft. Der Status der freien Kunst, die um ihrer selbst Willen ausgeübt wird, lebt über den Kompetenzen der Antike, die auf handwerkliche Praxis ausgerichtet war.

Angewendet auf ikonische Zeichen trifft diese These nur bedingt zu. Vor dem Hintergrund, dass Bilder zunehmend kommunikative Funktionen übernehmen, bleibt es strittig, ob es zutrifft, wenn Foucault postuliert, dass die Zeichen unabhängig von der Ähnlichkeit bestehen können. Andreas Schelske setzt den Thesen Foucaults entgegen, dass das ikonische Zeichen auch im heutigen Zeitalter nicht aufgehört hat, eine Weltverbundenheit aufzuzeigen, weil sie ikonisches Wissen über abwesende Dinge und Personen in ihrer

Kommunikation anwesend werden lassen (vgl. Schelske 1997: 212f) und führt weiter aus, dass „*ikonisches Wissen über Ähnlichkeiten und optisch Wiedererkennbares ist aus Kulturen nie ohne weiteres wegzudenken und wird gegenwärtig sogar verstärkt in ikonischen Signifikationscodes kommuniziert.*“ (ebd.: 213) Auch Wyss bezieht sich auf Foucaults Wissen um die Ähnlichkeit, konstatiert aber wie Schelske: „*Mit Foucault gesprochen: die Episteme brachen mit den Ähnlichkeiten, in der Kunst jedoch bleibt das Denken bewahrt. Die moderne Wissenschaft zerlegt die Natur, während die Kunst sich einfühlend in sie versetzt. Für die Kunst gelten analoge Verhältnisse zwischen Naturgesetzen und menschlichen Neigungen.*“ (Wyss 2007: 150)

Die Zeichen sind aber heutzutage nicht einfach (wieder) zu erkennen, so das sie losgelöst alles repräsentieren könnten, sie strukturieren sich in zwei Ebenen. Die Ebene des *Sichtbaren* im Objekt und die Ebenen des *Unsichtbaren* in der Assoziation. Die Aussage von Foucault behandelt das Unsichtbare, das repräsentative Umbenennen von den Dingen und die Aussage von Schelske impliziert das Sichtbare, die Analogie, zum schon mal Benannten oder Gezeigtem. In dieser Sichtweise geht Schelske mit Warburg konform.

Geht es beim Bild als Symbol um die lesbaren Konventionen, so geht es beim Bild als Ikon um dessen *Selbstähnlichkeit*. Nach Wyss sind diese getrennten Definitionen unter dem Begriff *Bildformular* zusammenzufassen und er meint damit: „*Visuelle Formeln, die für bestimmte Aufgaben der Repräsentation, für bestimmte semantische Felder zur Anwendung kommen. Sie haben Standardcharakter und bleiben wieder erkennbar, durch iterative Wiederholung, über lange Zeiträume.*“ (Wyss 2006: 56) In Bezug auf den Kunsthistoriker und Kunstwissenschaftler Warburg ergänzt Wyss: „*Aby Warburg nannte sie, etwas pathetisch, 'Pathosformeln'. Die Beschreibung eines Bildformulars bestimmt die formalen Eigentümlichkeiten, die Merkmale der Unterscheidung, aber auch der Ähnlichkeiten mit anderen Bildformeln.*“ (ebd.: 56)

Bildliche Darstellungen ermöglichen visuell strukturierte Wirklichkeitsbereiche, die dem Individuum angeboten werden um den Wissenserwerb zu komplettieren. Die Zeichen basieren, wie schon Warburg darlegte, auf historisch symbolische Ähnlichkeiten. Bilder repräsentieren demnach Vorstellungen, unabhängig davon, ab sie der empirischen Wirklichkeit entsprechen. Das ikonische Wissen, resultierend aus dem Ähnlichkeitsbezug, der konsensuellen Charakter aufweist, generalisiert subjektive Imaginationen auf einer visuellen Ebene, die es den Betrachtern ermöglicht, eine prinzipiell gleichförmige Anschauung zu den dargestellten Objekten oder Subjekten aufzubauen, er implementiert sozusagen ein *Im-Bilde-Sein*.

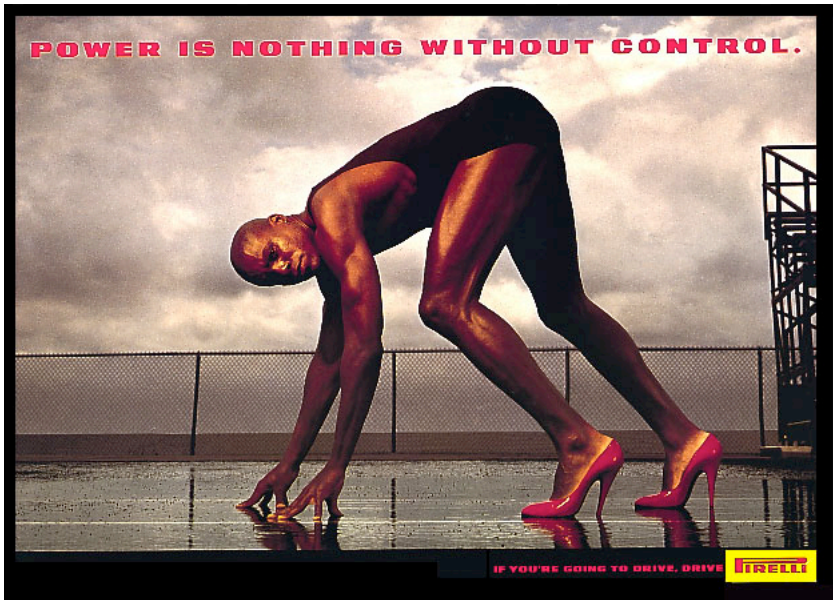


Abb. 14: Pirelli

Die Werbung basiert auf einer Ähnlichkeitsbeziehung, deren symbolhafte Aussage mit ikonischem Wissen fundiert ist. Werbung unterstreicht ihre Botschaft unter Verwendung einer Synthese aus der Kraft eines Leichtathleten (Abb. 14), verbunden mit der geschwindigkeitssteigernden Leistung eines Autoreifens oder präsentiert das imaginäre Wirklichkeitsbild einer Gesellschaft (Abb. 15) mit dem Lebensgefühl einer Raucherin. Auch auf Plakaten der Völkerschauen standen die Künste des arabischen Reiters auf ihren edlen Pferden, im Mittelpunkt der Inszenierung. Als Hintergrund dienten Beduinendörfer oder der Nachbau von Wüstenlandschaften. Der Einsatz dieser Stilmittel beeinflusst bis heute die Werbung und die Präsentation des Fremden, basierend auf konstruierten Stereotypen.

Diese Beispiele implizieren aber auch die Repräsentationstheorie von Foucault, die Lösung der Dinge von ihrem Ursprung, indem,

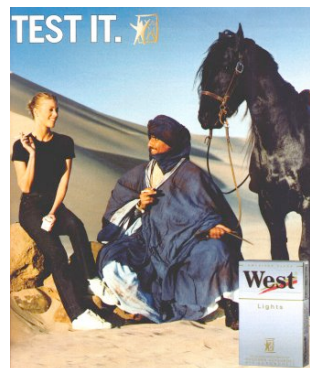


Abb.15: WEST

wie in diesem Fall, die Darstellung des Athleten repräsentativ für Kraft und Geschwindigkeit eines Autoreifen steht. Diese Attribute wurden in der Frühzeit nur aus der Natur entlehnt. Zusätzlich wird der schwarze Athlet komplett aus dem sportlichen Rahmen gerissen, indem sein durchtrainierter Körper als Präsentationsebene für Weiblichkeit und Erotik genutzt und als das typische *Pin-up* dargestellt wird. Pirelli verdankt seine Bekanntheitsgrad nicht ausschließlich der Produktion von Autoreifen, sondern präsentiert jedes Jahr einen Kalender mit leicht bekleideten Top-Models. Hall konstatiert, dass dieses Bild funktioniert, indem es Differenz kenntlich macht: „*Die herkömmliche Identifikation von Lewis mit einem männlichen Athleten und mit einer Art ›Super-Männlichkeit‹ wird durch die Anrufung seiner ›Weiblichkeit‹ gestört und unterbrochen – und die roten Schuhe wirken dabei als Signifikant. Die sexuelle und rassistische Bedeutung wird somit mehrdeutig. Der super-männliche schwarze Athlet ist vielleicht nicht so wie er scheint.*“ (Hall 2004: 116)

Ein Bild wird zum Bild, wenn es etwas darstellt, das einen Abstand vom ursprünglichen Gegenstand hat. Für kommunikative Zwecke muss eine Bildnachricht auf modellhafte Zeichen reduziert werden. Diese Art der distanzierteren Präsentation ermöglicht es in Bildern, das ikonisches Wissen durch Zeichencodes zu implementieren.

Schelske kommt in seinen Untersuchungen zu dem Ergebnis: „*Das ikonische Wissen kommunizieren wir in einem Bildverständnis, in dem wir sofort verstehen, ohne unsere Assoziationsfähigkeit sehr zu bemühen, daß die kommunizierte Ähnlichkeit – in ihrer Referenz zu irgendeiner Welt – der Möglichkeit nach so gegeben sei. (...) Bildliche Ähnlichkeiten basieren nicht auf faktisch überprüfbaren Beziehungen zu wirklichen Beschaffenheiten einer Welt, sondern sie sind kommunikative Modelle (Kartographien), die von wirklichen Gegenständen stark abstrahieren, um über kulturell relevante Möglichkeiten von Ähnlichkeit zu kommunizieren. (...) Ikonisches Wissen ist somit nicht auf Merkmalsidentität zum Gegenstand angewiesen; insbesondere bei absoluter Identität wäre es als solches nicht erkennbar (...). Für ikonisches Wissen ist lediglich die Merkmalskonvergenz unersetzbar, die es im Sinn an seinen codierten Darstellungssinn der Kultur bindet, an den ikonischen Signifikationscode also.*“ (Schelske 1997: 206)

Boehm beschreibt diesen Mechanismus anschaulich anhand der Arbeit mit Modellen zur Darstellung der Realität. Die Rolle der Modelle hat sich, im 18. Jahrhundert, deutlich verstärkt und das Modell rückte „*ins Zentrum der Kunst vor, experimentelle Erprobungen traten selbst als Werk auf. Die Dynamik naturwissenschaftlichen Wissens und ihr schneller Wechsel der Para-*

digmen verstärkte das Bedürfnis nach Modellbildung. Einige Modelle wurden zu populären Ikonen des Wissens, zum Beispiel das Atommodell oder die DNS-Spirale.“ Boehm führt weiter aus, dass bei der Suche nach Ordnungsmustern, Modellbilder hilfreich waren und „die ihnen eigentümliche Reduktion von Komplexität erlaubte es, undurchschaubare Verhältnisse auf luzide Weise aufzuschliessen. Die Zeigekraft von Modellen hängt stets an der richtigen Vereinfachung.“ (ebd. 2007: 117f)

Das imaginative Übergewicht und die unmittelbare Wirkungskraft des Bildes über den Text wird im nächsten Kapitel u.a. mit Bildbeispielen aus verschiedenen Themenbereichen illustriert, um darzustellen, dass die Analogie und die gleichzeitige Loslösung von Zeichen, zusammengesetzt in neue Assoziationsketten das Bild der Wirklichkeit generiert. Zur Präzisierung der These, dass ikonisches Wissen und ikonische Repräsentation den Fremden produzieren kann und über die Zeitspanne von über 100 Jahren stabilisiert, liegt der Fokus in den klassifizierenden Effekten und gesellschaftlichen Funktionen der Bilder.

3.2 Ethnografische Repräsentation

Bilder verwenden Symbolzeichen und diese führen zu unterschiedlichen Repräsentationen des Dargestellten. Die Bilddokumente zeigen ihren Gegenstand, indem sie auf gemeinsame Struktureigenschaften verweisen, und eine Stellvertreterposition für das Objekt einnehmen. Die bewusst oder unbewusst lesbaren Zeichen des ethnisch, sexuell und klassenspezifisch konstituierten Objekts werden, in ihrer dargestellten Mimik und Gestik, als natürliche Zeichensprache wahrgenommen.

Die Wahrnehmung und Darstellung eines fremden Körpers unterbricht die Gewohnheit des Sehens. Die Betrachtung baut auf der Kreuzung von Vertrautheit und Fremdheit auf, und aus der Distanzposition des Betrachters wird Fremdheit verstärkt wahrgenommen. Doch wie gehen die ikonischen Inszenierungen mit den differentiellen, physiognomischen Merkmalen der fremden Körper und Lebenswelten um? Der Umgang mit der Differenz spannt einen facettenreichen Bogen: von der phantasievollen Interpretation (Exotik) bis zu detailreichen Körperstudien (Körpervermessungen). Die ersten dienen der Projektion der eigenen Phantasien und die letzten wurden Grundlagen rassistischer Ideologien. Ihnen gemein ist die immer wiederkehrende Stereotypisierung.

Die nachfolgenden Beiträge sollen die ikonografischen Konstruktionen des Fremden und die spezifischen Asymmetrien bei der Interpretation von Fremdheit aufzeigen.

3.2.1 Die gemalte Welt des Orient

Mit der Entwicklung des Kolonialismus entdeckte auch die Malerei des 19. Jahrhunderts fremde Körper und fremde Welten als Objekte ihrer Kunst. Maler wie Bouchard, Renoir, Manet oder Delacroix präsentieren in ihren Arbeiten u.a. den Orient, der in der europäischen Malerei eng verbunden war mit der Entwicklung des Orientalismus. Die Faszination der fremden Welt ver-



Abb. 16: Léon Benouville, Odaliske, 1844



Abb. 17: Paul-Louis Borchard, Apres le bain, 1889

anlasste immer mehr Künstler, Reisen in diese Gebiete zu unternehmen und trotz der Aufenthalte gaben die Darstellungen nicht die tatsächlichen Dinge wieder, sondern spiegelten die Phantasien und Projektionen der Künstler und deren Bildbetrachter. Einige Beispiele sollen aufzeigen, in welcher Art die Visionen über den Orient in ikonische Zeichen gebannt wurden und zugleich ein Spiegelbild dessen wurde, was als minderwertig und fremd galt.

Der Anblick der orientalischen Haremsdame (Abb.: 16 und 17) ist der Inbegriff des verbotenen Betrachtens und zugleich die Verkörperung des Orients. Bis zum 20. Jahrhundert stand die Bezeichnung *Odaliske* für weiße Haremsdienerinnen im

Orient, die vorwiegend unbekleidet oder mit opaken Gewändern abgebildet wurden. Die *Odaliske* war für die Künstler eine bevorzugtes Motiv, in dass sie die Vorstellungen über den Orient projizierten. Wie Said in seinem Untersuchungen darstellte, wird in dieser Inszenierung der Orient mit femininen Attributen belegt, und gleichzeitig als mystischer Raum (Abb.: 17) dargestellt, indem, für den westlichen Betrachter sexuelle Visionen Realität werden können.

In der visuellen Bildsprache der Orientalistik dominiert die stereotypisierte Darstellung des Harem (Abb. 18) und der Sklavenmärkte (s. o. Abb. 2). Diese Motivwahl verbindet einerseits die fiktive, europäische Idee von orientalischen Leben, die hier ihre imaginäre Projektionsfläche findet. Andererseits ist dieser Motivwahl inhärent, der sinnliche, passive und laszive, sich den Blicken, anbietende Frauenkörper (vgl. Akashe-Böhme 1992: 121).

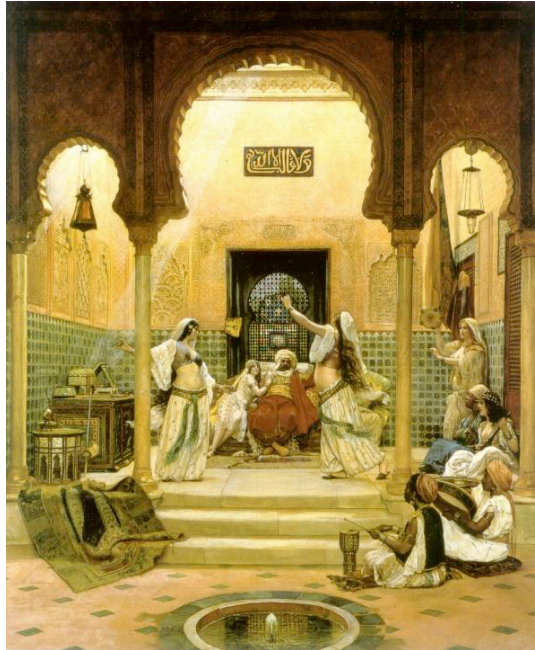


Abb. 18: Paul-Louis Bouchard, *Les Danseuses*, 1892–1893

Obwohl es sich bei den Darstellungen um die Abbilder von je zwei Sklavinnen handelt, besteht eine visuelle Hierarchisierung. Ein prägnantes Element zur Darstellung des Klassenunterschieds nimmt die erhöhte Position (Abb. 17) bzw. der offene Blick der weißen Frau (Abb. 16) gegenüber der dienenden Haltung der schwarze Frau, ein. Der schwarzen Frau wird die Position der Staffage zugeteilt, um die Position und Wirkung der weißen Sklavin zu erhöhen. Ein weiterer Aspekt der *moralischen* Differenzierung ist die Nacktheit der betreffenden Frauen. Auf dem einen Bild ist die Nacktheit als naive, jungfräuliche Schönheit abgebildet, während sie bei der anderen nach-

lässig und vulgär wirkt. Weiß wird als *rein* präsentiert und schwarz als *unrein*. Mit diesen Stilmitteln wird der Rassen- und Klassenunterschied demonstrativ illustriert und die generelle Dominanz des Ethnozentrismus der Europäer unterstrichen.

3.2.2 Die Entdecker und der illustrierte Exotismus

Mit seinen Tagebuchaufzeichnungen gilt Christoph Kolumbus (1451–1506) als Urheber des Bildes vom Guten Wilden (vgl. Lorbeer 1993: 26), und der Roman *Robinson Crusoe* (1719) von Daniel Defoe (1660–1731) veranschaulicht, in der Beschreibung des Dieners *Freitag*, diese Wahrnehmung und leistete mit seinen Beschreibungen ebenfalls dem rassistischen Diskurs Vorschub. Crusoes Verhältnis zum Anderen war grundsätzlich durch hierarchische Machtstrukturen dominiert, das zeigt sein Umgang mit *Freitag*, gegenüber dem er sich von Beginn an als *Herr* begreift. Dass *Freitag* als ergebener und fleißiger Diener gelobt wird und damit in der Tradition der Figur des *Edlen Wilden* steht, unterstreicht den rassistischen Impetus.

Im Gegensatz zum Orientalismus, der wesentlich auf den politischen und soziologischen Prozessen im 19. Jahrhundert basiert, reicht der Exotismus in der Malerei, in Form der Illustrationen des *Garten Eden*, bis in die Antike zurück. Die ersten Impulse der Visionen vom irdischem Paradies gaben, in der Renaissance, Berichte der Entdecker, wie die Aufzeichnungen von Louis Antoine de Bougainvilles (1729-1811) oder Thomas Cook (1808-1892). Der Blick auf fremde Völker wurde, durch diese Beschreibungen, in Bewunderung transformiert und auf der Suche nach den neuen Welten wurden deren Bewohner zum *edlen Wilden* stilisiert. Die Sinnbilder präsentierten die Menschen als naive, infantile und den Naturgesetzen folgende, Objekte. Sie formten das Motiv der imaginären Paradiesvorstellungen der Europäer.

Wenn vorab die karibischen Inseln die Allegorie für paradiesische Projektionen bildete, so markierte die Entdeckung Tahitis die topografische Verschiebung dieses Idealbildes. Die Reisebeschreibungen Bougainvilles gaben Tahiti jenen Charakter, der diese Insel zu einem Mythos erhob, der den Traum von unzivilisierter Natur stimulierte. Bougainvilles schrieb in einem Reisebericht: „*Es schien mir der Garten Eden zu sein.*“ (Lorbeer 1993: 30) und begeisterte sich ausdrücklich, über die Schönheit der Frauen, die die aller Frauen Europas übertraf. Die polynesischen Bevölkerung Tahitis entsprach in ihrer ganzen Physiognomie – anders als die Bewohner Amerikas oder Afrikas – weitgehend dem Schönheitsideal der Europäer (vgl. ebd.: 30). Vor allem die scheinbare sexuelle Zügellosigkeit der Frauen, brachte Bougainville dazu, Tahiti als

Insel der Liebe zu bezeichnen. Er nannte die Insel *La nouvelle Cythère*, „nach dem antiken Vorbild, dem Cythera der Griechen, wo Aphrodite den Kult der Liebe ins Leben gerufen haben soll.“ (ebd. 30) Das Fremde als sinnliches Reizmittel, als attraktive Projektionsebene der eigenen Visionen.

Ein Vertreter der Visualisierung des paradiesischen Tahitis war, im 19. Jahrhundert, der Maler Paul Gauguin. Er aktivierte mit seinen künstlerischen Interpretationen massgeblich den Mythos vom Paradies in der Südsee, wie die Beispiele (Abb. 19, 20) zeigen.

Zivilisationsmüde verlies Gauguin Europa, das gekennzeichnet war durch eine allgemeine Entfaltung des Kapitalismus, Industrialisierung und Kolonialismus, um auf Tahiti (1842 Errichtung des französischen Protektorats Tahiti, ab 1880 französische Kolonie, seit 2004 französisches Übersee-Territorium) sein irdisches Paradies zu finden. Anfänglich war er noch sehr gefangen von den Eindrücken, die ihm entgegen strahlten. Seine Euphorie verschwand, als er die negativen Folgen der Missionierung und der Kolonisierung wahrnahm und er resümierte: „Das Leben zu Papeete wurde mir bald zur Last. – Das war ja Europa, von dem ich mich befreien geglaubt hatte! – und dazu noch unter den erschwerten Umständen

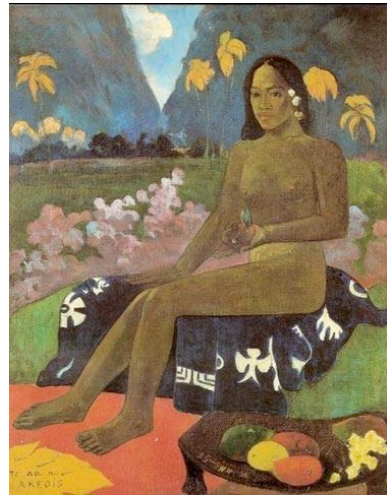


Abb. 19: Paul Gauguin, *Te aa no areois* (The Seed of the Areoi), 1892

des kolonialen Snobismus und der bis zur Karikatur grotesken Nachahmung unsrer Sitten, Moden, Laster und Kulturlächerlichkeiten.“ (Gauguin 1957: 9) Die künstlerischen Werke spiegeln diese Realität jedoch nicht wieder, er malte seine imaginären Impressionen Tahitis. Diese Interpretation bestimmt nachhaltig die Vorstellungen von den edlen Menschen, und sozusagen als Nebenprodukt, wurde das *Südseemädchen* konstruiert, und ihr Lebensraum wurde zur Metapher für das (Liebes-)Paradies. Speziell junge Frauen und Mädchen wurden Gauguins künstlerische Objekte (1. Aufenthalt: 1891–1893, Gauguin lebte mit einer 13-jährigen Tahitianerin zusammen, die ihm auch als Modell diente, 2. Aufenthalt: 1895–1903, seit 1901 auf der Insel *Hiva Oa*. Gauguin lebte hier mit einem 14-jährigem Mädchen zusammen).



Abb. 20: Paul Gauguin, Bathers at Tahiti, 1897

Die Art seiner Präsentation konservierte, vorwiegend für die europäische männliche Gesellschaft, den Mythos des Paradieses und stilisierte die Frauen und Mädchen zu Objekte der sexuellen Begierden, die sich bis heute im (Sex-) Tourismus in Asien beobachten lassen. Er selbst lebt diese Attitüde und schreibt in seiner Erzählung *NOA NOA*, dass die Tahitianerinnen „mit ihrem sicheren Blick, der Würde ihrer Haltung und den stolzen Gebärden,“ (ebd.: 37)

ihn einschüchtern, und „dennoch wollen alle ‚genommen‘, buchstäblich brutal genommen sein [maü, ergreifen], ohne ein Wort. Alle haben den geheimen Wunsch nach Vergewaltigung.“ (ebd.)

Im Hervorheben der handwerklichen Vorzüge sowie der visuellen Reduzierung auf physiognomische Eigenschaften stand das Äußere im Vordergrund und zeichnet nonverbal den Dualismus von *wild* zu *zivilisiert* nach, was nur Sinn ergab, wenn für die Betrachter ganz genau feststand, wessen Lebensraum als zivilisiert galt.

3.2.3 Die fotodokumentierte Welt der Ethnologen

Mit der Fotografie entstand eine Bildkultur, in der erstmals die Darstellung der Welt nicht gemalt oder gezeichnet wurde, sondern dieses Medium schien vielmehr die Wirklichkeit selbst abzubilden. Die Fotografie war das erste technische Instrument der Geschichte, das gespeicherte Realität transportierte und damit die grundsätzliche Differenz zwischen Realitätsdarstellung und direkter Realitätsreproduktion in Frage stellte.

Angesichts der, vor allem durch die Kolonisierung, verstärkt auftretenden Ausbeutungsprozesse, sah sich die Ethnologie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in der Verantwortung, das kulturelle Vermögen der Menschen weltweit zu dokumentieren um sie einer späteren Analyse zugänglich zu machen. Die Fotografie bot sich aufgrund der angenommenen Vorteile – Authentizität,

Konservierung, Schnelligkeit, Vergleichsmöglichkeiten, Reiseersatz – als Aufzeichnungsmedium den Ethnologen für deren wissenschaftlichen Gebrauch sogar an. Der ausschlaggebende Impetus, fotografische Dokumentationen zu favorisieren war in der Annahme begründet, dass das neue Medium die Zeit festhalten könnte und somit Vergängliches für immer zu bewahren wäre (vgl. Theye 2004: 152). Die Fotografie im ethnografischen und anthropologischen Diskurs stellte das Instrument, neue Welten durch Vermessen und Inventarisierung in ihre Einzelteile zu zerlegen (vgl. Theye 1989:15).

Neben topografischen Aufnahmen wurde die Ablichtung von Körpervermessungen zum Merkmal der ethnografischen Fotografie (Abb. 21). Die Fotodokumentation zum Zweck der Wissenschaft hat unter menschenverachtenden Gesichtspunkten stattgefunden. Einer Konstruktionszeichnung ähnlich, wurde die ideale Aufnahme erzeugt, indem der, oftmals nackte Mensch vor einem neutralen Ort, neben einer seitlich platzierten Messlatte, aufgenommen wurde. Nacktheit wurde, in dieser präsentierten Weise, nicht nur in Europa tabuisiert, sondern ebenfalls in anderen Kulturen. In diesem Kontext ist davon auszugehen, dass sich die Menschen weder vermessen lassen wollten, noch das die Aufnahmen mit ihrem Einverständnis produziert wurden. Das unter Zwang produzierte fotografische Abbild des Menschen beschreibt Susan Sontag als einen Akt des Fotografierens, dem etwas Räuberisches anhaftet und führt weiter aus: „*Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann.*“ (Sontag 2006: 20) Dieser Aussage wäre der Aspekt hinzuzufügen, dass auch die Betrachter der Fotos die Abgebildeten so sehen, wie sie niemals gesehen werden wollen.

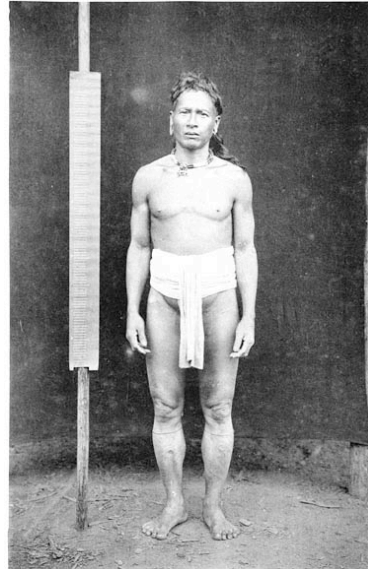


Abb. 21: A.W. Nieuwenhuis, Quer durch Borneo, Ergebnisse seiner Reisen in den Jahren 1894,1896–97, 1898–1900, Pnihing: 46



Abb. 22: Martin Johnson „Osa Johnson, die Gattin des Forschers Martin Johnson mit Pygmäen im Kongo“ Belgisch- Kongo, 1933.



Tafel 19 (oben Seite 210 und 211): König Teatehara und seine Schwestern Hahamara und Kakahtitika.

Abb. 23: Augustin Krämer, Hawaii, Ostmikronesien und Samoa. Meine zweite Südseereise (1897–1899) zum Studium der Atolle und ihrer Bewohner, S. 299

Der Ethnograf *kannte* nicht nur die Innenwelt der bezeichneten Kultur, sondern auch die sie umgebende Außenwelt, und betrachtet die jeweilige Kultur aus der Vogelperspektive. Diese erhabene Position reflektierte sich nicht nur im rassistischen Diskurs, sondern auch in dem Habitus des Wissenschaftlers, über seine Probanden verfügen zu können wie die folgenden Beispiele illustrieren.

Diese entwürdigende, ethnografische Präsentation wirkt in der eindimensionalen Wahrnehmung, u.a durch den visuellen Vergleich mit dem Ideal des weißen Mannes oder der weißen Frau (Abb. 22), anderer Kulturen und ihrer Repräsentanten (Abb. 23) bis heute nach und impliziert permanent die Herstellung von Distanz und Dominanz durch den Verweis auf die physiognomischen Attribute. Die Körper wurden typisiert, anschließend katalogisiert und somit zum bildhaften Argument und Archiv von Be- bzw. Abwertung ganzer Kulturen. Die bevorzugte Technik der Frontal- und Profilaufnahmen vergegenwärtigt die Affinitäten zur fotografischen Darstellung aus der Kriminalistik und der Psychiatrie. Sontag schreibt der Macht der Kamera, die Fähigkeit zu, „sogenannte *normale Menschen so aufzunehmen, daß sie anormal wirken. Der Fotograf wählt das Absonderliche aus, jagt ihm nach, fängt es ein, entwickelt es und gibt ihm einen Namen.*“ (ebd.: 38)

Durch die Langlebigkeit der Bilder produziert diese Art der Präsentation den Erhalt des Zustandes der Abgebildeten, und erinnert an diese: „*Nonstop-Bilder (Fernsehen, Video, Kino) prägen unsere Umwelt, aber*

wo es um das Erinnern geht, hinterlassen Fotografien eine tiefere Wirkung. Das Gedächtnis arbeitet mit Standbildern, und die Grundeinheit bleibt das einzelne Bild.“ (Sontag 2005: 29)

Sontag (2006: 29) konstatiert: *„Die Realität der Welt liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen.*“ Im Sinne von Hall stellt diese Repräsentationspolitik weniger die Fähigkeit des menschlichen Geistes dar als vielmehr eine kulturelle Praxis, die die damaligen Ethnologen, ihre Auftraggeber und die Fotografen weitgehend beherrschten.

3.2.4 *Plakative Völkerschauen*

Völkerkundemuseen haben ihren Ursprung in Völkerschauen, die auf dem Gelände der zoologischen Gärten gezeigt wurden. Dreesbach (2005) stellt fest, dass sich für die Ausstellungen mit dem Titel: *„Marquardt's Beduinen-Karawane, J. & G. Hagenbeck's Malabaren Truppe, Anthropologisch-zoologische Ausstellung darstellend das Leben und Treiben der Kalmücken“* (ebd. 2005: 10), nicht nur die Bevölkerung interessierte, sondern auch die Anthropologische Gesellschaft. Präsentationen außereuropäischer Gesellschaften wurden im 19. Jahrhundert bis in das erste Viertel des 20. Jahrhunderts vor allem durch die Völkerkundemuseen aufbereitet, und erst im zweiten Schritt folgte die Gründung der universitären Institute. Der Begriff *Völkerkunde* wurde spätestens im 19. Jahrhundert mit der Entstehung der Kolonialreiche zum Namen einer wissenschaftlichen Forschungsrichtung, die sich der Untersuchung nichteuropäischer, so genannter traditioneller Stammeskulturen widmete. Außereuropäischer Lebensweisen und Weltansichten wurden aus vorwiegend eurozentrischer Perspektive interpretiert (vgl. Rein, 2003).

1874/75 inszenierte Hagenbeck in Hamburg, Berlin und Leipzig, eine Ausstellung mit Lappländern und einer Rentierherde; 1877/78 vermarktete er eine Schau mit Nubiern aus dem Sudan; 1889 stellte er Somali im Berliner Zoo aus (vgl. Thode-Arora 1989: 168f). Mehr als 300 solcher internationaler Menschausstellungen waren in Deutschland zwischen 1870 und 1940 zu sehen und lockten bis zu 60.000 Besucher pro Tag an. Sie wurden auf Jahrmärkten und Volksfesten gezeigt, in Zoologischen Gärten, Varietés, Restaurants, bei Zirkusaufführungen und auf Kolonial-, Welt und Gewerbeausstellungen. Die Formen der Präsentationen variierten von dem nachgebauten Eingeborenenhaus bis hin zu szenischen Darstellungen, die Theateraufführungen glichen (vgl. Dreesbach 2005: 11f). Hagenbeck erklärte seine Aktivitäten mit seiner Intension nach Aufklärung und Völkerverständigung, sagte aber zugleich deutlich, dass die Völkerschauen den kolonialen Gedanken in

Deutschland fördern sollten. 1870 war Hagenbeck der größte Tierhändler weltweit, er belieferte Zoos auf der ganzen Welt, u.a. in Japan, Marokko, China und Argentinien. Als dieser Handel aber stagnierte (da annähernd alle Großstädte über Zoos verfügten), boten die inszenierten Ausstellungen *exotischer* Menschen eine lukrative Einnahmequelle, um die Defizite im Tierhandel auszugleichen (vgl. Thode-Arora 1989:38; Dreesbach 2005: 43f): „Was zuerst wie ein artiges Spiel und eine angenehme Abwechslung erschien, erwies sich nach und nach als ein großes Stück. Der Tierhandel, weit entfernt davon, lukrativ zu sein, brachte in jedem Jahr neue Verluste, und die Völker-ausstellungen waren es nun, durch welche das Manko gedeckt wurde.“ (Hagenbeck 1908: 104) Um dennoch den Ausstellungen einen weniger kommerziellen Status zu geben, stellte Hagenbeck seine Exponate der Wissenschaft zur Verfügung. Das Konzept der ethnologischen Wissensvermittlung integrierte sich nahtlos in den wissenschaftlich-didaktischen Anspruch der Zoologischen Gärten. Die *europäischen* Wissenschaftler sahen sich berechtigt, die *primitiven* Völker zu studieren. Anthropologen wie Rudolf Virchow besuchten die Völkerschauen und vermaßen die ausgestellten Menschen (vgl. Dreesbach 2005: 81f, 300f). Die Ausstellungsobjekte waren für Wissenschaftler der Natur- und Kulturwissenschaften als „*exotisches Material*“ von großem Interesse. Trotz Gegenwehr der Menschen wurde das Forschungsbegehren über ethisches Handeln gestellt und mit sexistischen Argumentationen pariert, wie die folgende Aussage dokumentiert: „Schädel waren nicht zu bekommen und Frauen wollten sich durchaus nicht messen lassen, angeblich – wie der Häuptling behauptete – aus Furcht vor mir, in Wahrheit aber – wie ich glaube – aus Furcht vor ihren Männern, die sie eifersüchtigst bewachten und eine Annäherung nicht dulden wollten, zu der diese oder jene Schöne, wie mir schien, wohl geneigt gewesen wäre.“ (Dreesbach 2005: 282)

Im Zeitalter von Imperialismus und Kolonialismus wollte man sich an der Unterlegenheit der Naturvölker erfreuen, im Zeitalter deutscher Nationalstaatsbildung konnte man sich in Abgrenzung zu den *primitiven* Völkern, der zivilisierten Zusammengehörigkeit vergewissern. Somit wurden die Ausgestellten in einer Argumentationskette präsentiert, sie bekamen Hintergrundgeschichten und die visuell inszenierten Klischees wurden so arrangiert und inszeniert, dass die schon vorhandenen Imaginationen des Publikums den Schein der Authentizität bekamen. Die Bilderwelten der Völkerschauen knüpften an verzerrte Vorstellungen an und entwarfen sie wiederum von neuem (vgl. ebd.: 49f).

Die Organisatoren der Völkerschauen, allen voran Hagenbeck, sahen sich als legitimierter Beschützer und Führer über die *Exoten*, die sie nach Deutschland bringen ließen, wo das Publikum sie wie Tiermensen aus einer Fabelwelt betrachtete und die europäische Überlegenheit bestätigt blieb. Die Völkerschauen waren romantisierende Variationen des Kolonialrassismus, nicht in der vernichtenden Konsequenz, sondern als Paternalismus, als Präsentation tolerierender Arroganz, in der die Ausstellungsmacher ihre schützende Hand über eine Gruppe der Naturvölker und über ihre Wildtiere hielten und ihnen einen Schutzraum in ihren Gärten gewährten. Diese Geisteshaltung visualisieren die Ausstellungsplakate und finden sich ebenfalls in schriftlichen Dokumenten wie beispielsweise im Programmheft zur Ausstellung „Afrikaner Völkerschau“: „Alle diese Schwarzen sind ein Rasse von Kindern; sie haben alle Fehler der

Kindheit, welche bei Erwachsenen als Untugenden auftreten, dabei aber auch gute Eigenschaften. Von dem, was wir als Menschenwürde bezeichnen, hat der Neger keinen Begriff, wohl aber besitzt er Eigenliebe. Von Erkenntnisgefühl weiß er nichts, es erfüllt ihn mit Freude, wenn man ihm eine Wohltat erweist, diese aber vergißt er bald, etwa so wie ein Kind sein Spielzeug wegwirft.“ (ebd.: 167)

Die Völkerschauen illustrierten den Machtanspruch der Weißen über die Schwarzen, indem sie sie zu Exponaten degradieren und ihnen jedwedes selbstständiges Denken und Handeln absprachen. Zur besseren Vermarktung unterstrichen Plakate die Imaginationen der potentiellen Besucher und wurden professionell eingesetzt.

Der Plakatgestaltung gemein ist, die Reduzierung der Aussagen auf die prägnanten Bestandteile, um eine breite Bevölkerungsschicht anzusprechen. Somit wurden die



Abb. 24: Titelseite des Programmheftes für eine Völkerschau, Thode-Arora, Für 50 Pfennig um die Welt 1989: 15

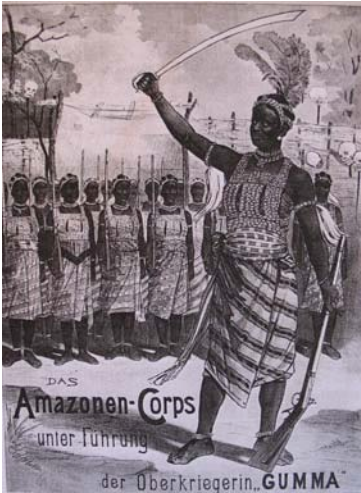


Abb. 25: Plakat für die Völkerschau „Das Amazonen-Corps“, um 1890, Thode-Arora, Für 50 Pfennig um die Welt 1989: 108

Menschen nicht nur durch ihre reale Anwesenheit vor einer inszenierten Kulisse in Klischees gepresst, sondern zusätzlich in den plakativen Werbeaktionen nochmals visuell reduziert, wie die Beispiele veranschaulichen.

Werbeplakate sind durch ihre Größe und Präsenz an öffentlichen, viel frequentierten Plätzen effizienter als eine Anzeige, in der zu erwerbenden Tagespresse. Die eindimensionale Aussagekraft der großformatigen Werbeträger (Abb. 24, 25) generierten einen Tunnelblick, durch immer wiederkehrende klischeehafte Muster, auf die präsentierten *Exoten*. Sie stellten immer nur eine Handlung dar, die sich in der Folge der jeweiligen Gruppe zuordnen ließ. Afrikaner wurden als wilde messerschwingende Jäger präsentiert um mit diesem Stilmittel die biologische Nähe zu der Wildheit der einheimischen Tiere zu betonen.

Dreesbach (2005: 138) hat bei ihren Analysen zu den Plakaten einen weiteren Aspekt der Stereotypisierung markiert: „*Interessant ist, dass die abgebildeten »Afrikaner« auf fast keinem Plakat arbeiten. Die »Zulu-Kaffern«, »Wakamba-Neger-Krieger« und die »Amazonen« sind mit kriegerischen Handlungen beschäftigt.*“

3.2.5 Bananen und Cabaret

Während die großen Völkerschauen den Edlen Wilden oder den Kannibalen in ethnologischen Ausstellungen zeigten und dabei den Anspruch vermeintlich wissenschaftlicher Studien über *exotische* Menschen hervorhoben, waren die Zirkus- und Varietédarbietungen oft ganz anderer Natur, so im *Folies Bergère*, einem Konzertsaal und Variététheater in Paris. In den Jahren 1890 bis 1920 hatte das Theater seine größte Popularität. Die Programme waren bestimmt durch die Zurschaustellung von Kraftmenschen, Löwenbändigern, Elefantendressuren und anderen *Naturwundern*¹⁴. Nachdem das

14 Naturwunder, wie sie auf der Abbildung 26 zu sehen sind. Die Familie Birmane litt höchstwahrscheinlich an einer Fehlfunktion der Schilddrüsen, die diesen massiven Haarwuchs bewirkte (vgl. Weill 1977: Kap. 21).

ursprüngliche Programm nicht mehr ausreichend Publikum in die Vorstellungen zog, gastierten berühmte Künstler im *Folies Bergère*. Eine Sensation war u. a. 1926 die *Schwarze Perle* oder *Schwarze Venus* Josephine Baker mit ihrem Bananentanz, bei dem sie lediglich einen Rock aus Bananen trug – sonst nichts. In diesem Kostüm trat die Tänzerin öfter auf die Bühne des *Folies Bergère* – als fleischgewordene Ikone der *Goldenen Zwanziger*. Nach Auftritten im New Yorker Plantation Club verpflichtete sie sich für *La Revue Nègre*, die 1925 in Paris Premiere hatte. Mit ihrem Tanz begeisterte sie das Pariser Publikum (vgl. Weill 1977).

Die Beschreibungen ihrer Darbietungen übertrafen sich in der Affinität zu biologisch-naturalistischen Attributen – wahnwitziger Tanz, kunstvolles Schielen, freches Grinsen, entfesselte Gliederpuppe, auf allen Vieren kriechend, ekstatisches Hüftschwingen, affenartige Sprünge, primitiver Paarungstanz, orgiastische Schauerwellen – und wurden auf den Plakaten und Fotos (Abb. 28, 29), die für ihre Auftritte warben, noch übertroffen. Oft nur im Profil, sodass ihre Gestalt wie ein grotesker Scherenschnitt erscheint, dann wieder frontal, mit schielenden Augen, entfaltet sie eine parodistische Dynamik und erotische Vitalität. Für die weißen Zuschauer, die nach Exotischem verlangten, wurde sie zur schwarzen Venus.

Als schwarze Frau und Tänzerin stand sie außerhalb der bürgerlichen Norm, des patriarchalen und kolonialen Systems, so dass



Abb. 26: Folies Bergère, La famille Birmane, ca. 1890, Plakat

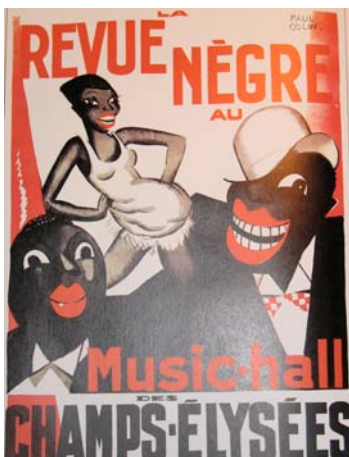


Abb. 27: Champs-Élysées, Revue negre, 1925, Plakat



Abb. 28: Folies Bergère, Un Vent de Folie (Wind der Verrücktheit), 1927, Foto



Abb. 30: Chiquita Werbung

rhythmischer Bewegung. Die Indexfunktion (schwarze Haut + Bananen = Tropen = Obstprodukte aus den Tropen) präsentiert die fruchtbare Natur und das genießerische Leben und bildet den, mit Stereotypen überzogenen, Fremden ab.

sie zur Projektionsfläche von sexuellen Phantasien wurde. Der grotesk überzogene, illustrierte Körper erinnert an Urwaldlianen, an eine giraffenähnliche Physiognomie und die permanente Wiederauflage ihrer Fotos mit dem Bananenrock assoziieren das imaginäre *Affenhafte*, wie auch das Plakat (Abb. 27) respektive das Foto (Abb. 28) zeigen.

Als exotisches und andersartiges Ausstellungsobjekt war Josephine Baker in der weißen Öffentlichkeit sehr sichtbar. Je weiter ihre Karriere in Europa fortschritt, desto geringer wurde scheinbar die Rolle ihres Schwarzseins, oder aber sie wurde umgekehrt: *Die Schwarzen haben eben Rhythmus im Blut und können sich gut bewegen!* Das alles bestimmende Symbol ihrer Karriere fand auch Jahre später Einzug in der Werbung (Abb. 30), und wie das Bild zeigt, auch wieder in Beziehung zu

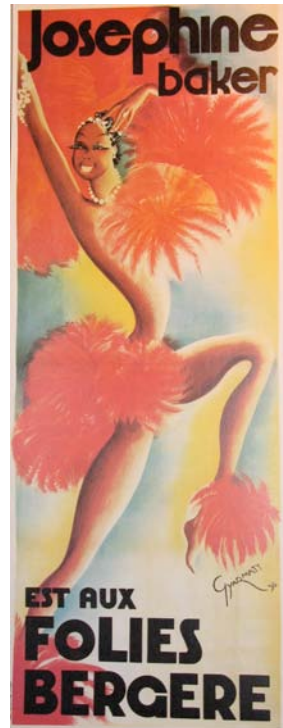


Abb. 29: Folies Bergère, Folie du jour (Verücktheit des Tages), 1936, Plakat

Allen Plakaten inhärent ist der Blickfang, der das Betrachten strukturiert und zugleich den Blick bannt auf das dominante Objekt. Der Blickfang, der seine Sogkraft durch die perspektivisch überzeichneten Figuren mit hypnotischem Blicken entfaltet. Gekoppelt mit einem einprägsamen und Sinn erzeugenden Slogan entwickelt das Plakat die maximale Wirkung auf die Rezipienten und vermittelt ihnen das Wesentliche. Dabei demonstriert die bildliche Komponente ihre ganze Wirkmächtigkeit über die symbolische Aussage, sie mobilisiert, im unter- oder unbewussten Bereichen des Menschen, Antipathien oder Sympathien, Ängste und Ressentiments. Dieses bewusste Einwirken auf psychische Bereiche ist am deutlichsten da, wo Stereotypen ausgebildet werden.

3.3 Zusammenfassung 3. Kapitel

Die Auswahl der vorgestellten Bilddokumente illustriert den Mechanismus der visuellen Information und Wissensvermittlung, sei es durch die politische Ikonenbildung oder die Reproduktion kolonialer Blickrichtungen, in denen Menschen als exotische Objekte präsentiert werden.

Der Sinn von Bildern besteht darin, unwillkürliche Aufmerksamkeit unter Verwendung unerwarteter Seherlebnisse und Sensationen zu binden. Der Informationsgehalt verdeutlicht, wie Bilder ein ikonisches Wissen vermitteln, das wiederum anknüpft an ein assoziiertes Vorwissen, das sich aus dem kulturellen Gedächtnis und den Analogien leiten lässt. Um darzulegen, wie Bilder als ikonisches Wissen eine Relevanz erlangen, wurde erläutert, wie sie ihren Sinn, durch unsichtbare Analogien und Stereotypen, aus einer eindimensionalen Weltkonstruktion projizieren. Der Wirkmechanismus der Bilder liegt in den Symbolen und Insignien, die Menschen zu Legenden werden lassen, aber ebenso kann mit dem Instrument der statischen Analogie der *Fremde* zum Kuriosum determiniert werden. Zugleich zeigen Bilder einen speziellen Mechanismus der visuellen Merkmalszuordnung und generieren Wissen durch das Reproduzieren der Symbole.

Die gezeigten Bilder können die Anzahl der vielfältigen visuellen Darstellung von Fremden nicht abbilden, sie dokumentieren aber einen Einblick in die Thematik der visuellen Repräsentation und Konstruktion. Um den Rahmen dieser Arbeit gerecht zu werden, wird an dieser Stelle der Bogen geschlagen zur dezidierten Bildinterpretation und vorab das methodische Verfahren vorgestellt.

4 Methodisches Verfahren

4.1 Panofsky: Phänomensinn – Bedeutungssinn – Dokumentsinn

Ziel der nachfolgenden Untersuchung ist es, die konstruierte Differenz des Fremden, wie sie sich auf der Präsentationsfläche der Bilder illustriert, am Beispiel von Bildzeugnissen der Malerei und Fotografie aus diversen Zeiträumen zu analysieren. Zur Begründung der Konzentration auf das visuelle *Repräsentationsregime*, nach Halls Definition, dient die in Kapitel 2.4 dargestellte Annahme, dass rassistische Imaginationen des Fremden auf der ikonografischen Ebene transformierten Repräsentation stark beeinflusst werden.

Hall bezieht sich auf die noch immer vorherrschende negative Bildkonnotation des Schwarzen im rassistierten Regime der Repräsentation und beschreibt Differenz als ambivalent. Einerseits ist sie notwendig zur „*Konstitution von Subjekt und Identität*“, andererseits ist sie bedrohlich und steht für eine „*Gefahr der Spaltung und Aggression gegenüber anderen*“, und nennt das Spiel mit den Differenzen „*Das Spektakel der Anderen*“. (Hall 2004: 122)

Die globale Massenkultur wird nach Hall „*durch die modernen Mittel der kulturellen Produktion bestimmt, durch das Bild, das die Sprachgrenzen schneller und einfacher überschreitet und über sie hinweg in einer sehr viel unmittelbarer Weise spricht.*“ (Hall 1994: 52) Weiter publiziert die globale Massenkultur für Hall ein neues Feld für die „visuelle Repräsentation“. (ebd.: 53) Er betont, dass das Zentrum der „*visuellen Repräsentation*“ nach wie vor im Westen liegt, da die Technologien, das Kapital, die Techniken und die qualifizierten Arbeitskräfte aus westlichen Gesellschaften kämen (vgl. ebd.). Ein wichtiges Charakteristikum des Feldes der visuellen Repräsentation ist ihre „*spezifische Form der Homogenisierung.*“ (ebd.) Damit ist gemeint, dass die neue Massenkultur einerseits eine gleichmachende Wirkung hat, andererseits ist sie jedoch „*sehr stark in die wachsende und andauernde Konzentration der Kultur und anderer Formen des Kapitals integriert.*“ (ebd.) Diese Form des Kapitals, arbeitet durch „*andere lokalen Kapitale*“. (ebd.: 54)

Die Analyse beschränkt sich auf Bilddokumente, die auf Konstruktionen von *Fremden* schließen lassen und auf Aspekte, die Polarisierungen zwischen Menschen ausdrücken und die rassistische Vorstellungen leiten.

Nach Foucault, der das Streben nach Macht und Wissen beschreibt, ist ein Diskurs „*nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung*

in Sprache übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht.“ (Foucault 1991:11) Das Ineinandergreifen von Macht und Diskurs trägt dazu bei, dass sich mächtige Diskurse als *wahr* etablieren können: das heißt, sie geben in sozialen, wissenschaftlichen oder eben auch kulturellen Zusammenhängen die Merkmale dafür vor, was als *Wahrheit* gilt (vgl. ebd.: 13f).

Die Diskursdefinition (s.o Kap. 2.3.5) dient bei der folgenden Analyse als Instrument zur Verdeutlichung der epistemologischen Verhältnisse, in denen historisches Wissen über die Fremden reproduziert wird.

Basierend auf diesen Überlegungen ist davon auszugehen, dass sowohl mit Unterstützung der bildproduzierenden Akteure als auch mit Hilfe der Bildbetrachter eine Auseinandersetzung mit Bildmedien stattfindet, die an determinierte gesellschaftliche Diskurse anknüpft und dabei etablierte Konnotationen und soziale Konstruktionen in der Aussage von Bilddokumente enthält. Die ausgewählten Bilder und die bereits gezeigten Dokumente (s.o. Kap. 3.2–3.2.5) betreffen verschiedene Darstellungstechniken zu den Themen Kolonialismus, Exotismus und Ethnologie und sind eingearbeitet in historische Kontexte, die von einer westlich dominanten Blickrichtung bestimmt sind.

Die chronologische Abfolge der präsentierten Bilder soll verdeutlichen, dass gewählte Stilmittel bestimmend sind für die heutige Produktion von Bildern. In Anlehnung an Foucaults Untersuchungen zur Analogie und Warburgs Arbeiten zum kulturellem Gedächtnis ist das Ziel dieser Arbeit, aufzuzeigen, wie visuelles, historisches Wissen die Bilder des Fremden in das kollektive Gedächtnis archiviert und beim Betrachten heutiger Bilder wieder aktiviert. Es soll darum gehen zu untersuchen, wie die Relevanz der Bilddokumente, die vorgestellten Konstruktionen von sozialen Gruppen als *Andere* und *Fremde* durch die visuelle Darstellung in Bildern produziert oder reproduziert und somit positioniert.

Zu diesem Zwecke erscheint es sinnvoll, neben Elementen der Analogie, nach Foucault und den Überlegungen zum kollektivem Gedächtnis, wie sie Halbwachs und Warburg erarbeitet haben, Aspekte der ikonologischen Methode zur Bildanalyse vorzustellen, wie Panofsky und Warburg sie verfasst haben. Während es Warburg insbesondere um die Reproduktion der erinnerten Symbole ging, hat Panofsky ein Interpretationsmodell entworfen, welches es ermöglicht, diese Symbole auf ihren semiotischen Grad hin zu untersuchen.

In der Kunstgeschichte entstand die ikonologische Methodik in den 1920er Jahren und wurde erstmals von Warburg in seine Dissertation über Bilder des

Malers Botticellis angewandt. Erwin Panofsky entwickelte die Ikonologie in den 1930er Jahren weiter und unterteilte sie in drei Abschnitte:

1. Die *vorikonografische Beschreibung* (Phänomensinn) handelt vom Aussehen des Kunstwerkes unter Berücksichtigung der Stilgeschichte.
2. Die *ikonografische Analyse* (Bedeutungssinn) steht in Bezug zu literarischen Quellen und kunsthistorischer Typengeschichte. Das Identifizieren von reproduzierten Themen, Symbolen und Allegorien steht im Vordergrund.
3. Die *ikonologische Interpretation* (Dokumentsinn) beschreibt die eigentliche Bedeutung des Bildes und versucht den Gehalt (u.a. den Habitus, der in der bildlichen Darstellung Ausdruck findet) eines Werkes zu erfassen, indem es Bilddokumente miteinander vergleicht (vgl. Talkenberger 2006: 6).

In diesem Model werden die konzeptionellen und ikonografischen Einzelheiten des Bildes als Symbol für die Prinzipien der geistigen Grundeinstellung von Menschen und Epochen angenommen. Das Kunstwerk wird zum „*Symptom von etwas anderem*“ (ebd.: 7), dessen „*symbolischen Werte*“ (ebd.) vom Künstler nicht bewusst gestaltet wurden, sondern Ausdruck der generellen Grundhaltung einer Epoche sind.

In Erweiterung des ikonologischen Ansatzes plädiert Talkenberger für eine *serielle Ikonografie*, die auch „*populären Bildwelten*“ (ebd.: 9) der Printmedien wie Flugblätter, Plakate, Fotografien, Werbung u.a. als Quellenmaterial mit eigenständiger Aussagekraft untersucht und Bildmotive über eine historische Epoche hinweg verfolgt, um den Wandel bzw. die Reproduktion eines Motiv zu erfassen und Hinweise auf Formen des Einstellungswandels in der Gesellschaft zu erhalten.

Trotz kunsthistorischer Ausrichtung bietet diese Methode grundlegende Anregungen und sinnvolle Hinweise zur Bildinterpretation in dieser Arbeit. Zur Untersuchung visueller Phänomene über die Grenzen von Epochen und Stilrichtungen hinweg, wird die erweiterte ikonologische Methode als Analyseinstrument angewandt.

Dabei ist anzumerken, dass die Erforschung visueller Kommunikation insgesamt noch immer durch diverse methodologische Streitfelder gekennzeichnet ist. Eine allgemein anerkannte Methode zur Erforschung visueller Kommunikation, und in der Folge die Erforschung sozialpädagogischer Phänomene, gibt es aktuell nicht. Ursächlich dafür ist ein regelrechter Streit um die größte *Bildkompetenz* und um die führende Gültigkeit einer allgemeinen *Bildwissen-*

schaft (vgl. Schulz 2005: 12f). Dabei stehen sich phänomenologische und semiotische Bildmodelle bisher weitgehend kontrovers gegenüber. Dieser Grundlagenstreit schlägt auch auf die Methodik durch: Insbesondere Kunst-historiker wehren sich vehement gegen eine Vereinnahmung der Bilder durch die repräsentative Semiotik (Umberto Eco, auch Michel Foucault), die in den 1960er Jahren zunehmend eine wichtige Rolle in der visuellen Kommunikation eingenommen hat (Analyse der Mode, der Comics, der Werbeplakate u.a. populäre Kunst) (vgl. ebd.: 75) und beharren auf der Eigenwertigkeit des Bildes, das sich als solches nicht zeichentheoretisch erfassen (und somit annähernd exakt wie Schrift zu decodieren wäre) lässt.

In der Bildforschung herrscht infolgedessen ein Methodenmix vor, bei dem u.a. die interdisziplinäre Ikonologie von Warburg in Verbindung mit dem geistesgeschichtlich-ikonografischen Ansatz von Panofsky, wie ihn die Kunstgeschichte seit langer Zeit erprobt und weiter entwickelt hat sowie diverse Zeichenmodelle Verwendung finden, die vor allem darauf abzielen, die Bedeutung eines Bildes aus seinen Kontexten zu erschliessen (vgl. ebd.: 29 ff).

4.4 Methodik der Untersuchung

Für die Untersuchung stand vorab die Zusammenstellung des zu analysierenden Bildkorpus. In dieser Arbeit wurden ausschließlich Bilddokumente gewählt, die aus dem Bereich der öffentlichen Medien stammen. Bei der Bildauswahl war das ikonografische Thema ausschlaggebend, nicht die Art und Weise der Herstellung oder der Epoche. Die Bildersammlung setzt sich aus Dokumenten aus Zeitschriften, Ausstellungskatalogen, Kunstbildbänden, Plakaten, der Fachliteratur und dem Internet, zusammen.

Nach der ersten Durchsicht der 125 Bilder, die aus verschiedenen Epochen stammen und in diversen Stilen und Techniken gefertigt sind, wurden die Bilddokumente chronologisch und thematisch sortiert. Allen Bildern inhärent ist die Darstellung von *Fremden* diverser Herkunftsgruppen.

Durch eine ausführliche Analyse von neun ausgewählten Bildern wird herausgearbeitet, wie und mit welchem Effekten ikonografische Präsentation und Konstruktionen von *Fremden* funktioniert.

Das *Panofskysche* Modell wird favorisiert, da es die Möglichkeit bietet, sowohl Fotos als auch Gemälde zu interpretieren (vgl. Pilarczyk/Mietzner 2003:29). Hier wird es um die seriell-ikonografische Analyse erweitert, die

zwei methodische Herangehensweisen kennzeichnet: die ikonografisch-ikonologische Einzelbildinterpretation und die serielle Analyse.

Um die Bilder nachvollziehbar zu interpretieren, werden zuerst die einzelnen Faktoren, die zusammengenommen den visuellen Eindruck des Bildes wiedergeben, interpretiert. Hierbei sind externe und interne Komponenten zu unterscheiden. Die externen Klassifikationen beziehen sich auf historische und soziologische Daten (Zeitpunkt, Ort, Maler, Fotograf oder Auftraggeber, Verwendungszweck) und die internen Faktoren lassen sich aus dem Bilddokument selbst entnehmen (Bildthema, Bildgegenstände u.a). Eine dritte visuelle Komponente bezieht sich auf imaginäre Dimensionen, wie Symbole, Codes, Motive, Perspektiven, symmetrischer oder asymmetrischer Bildaufbau, die durch kulturelle Konventionen und Bildtraditionen bestimmt sind.

Die Bilder werden auf die komplexe Darstellung, die inhaltlich und formal etwas über den Referenzgehalt, in der Aussage Substantielles enthalten, bewertet und die Quintessenz der Aussagen auf ihre Häufigkeit und Vergleichbarkeit hin untersucht.

Die zentrale Forschungsfrage bezieht sich auf die Wechselbeziehungen von Konstruktion, Präsentation und Erinnerung. Zu hinterfragen ist die visuelle Repräsentation von Fremden im kulturellen Gedächtnis *weißer* Gesellschaften, die früher Kolonialmächte waren, und die daraus resultierenden gesellschaftlichen Effekte. Ableitend aus dem theoretischen Teil dieser Arbeit ergeben sich dazu folgende Fragen zum Bild des *Fremden*:

- Wie werden Menschen visuell als fremd konstruiert?
- Welche historischen, ikonografischen Analogien und welches soziale Wissen über *Andere* setzen sich in Bilddokumenten durch?
- Welche Symbole und Motive werden gewählt und legen fest, was innerhalb der Präsentation von *Fremden* als Konsens wahrgenommen wird?
- Welche Tatsachen und Perspektiven werden vermittelt respektive ausgeschlossen?
- Inwieweit bestimmen Kolonialgeist und rassistische Stereotypen die Produkt- respektive Nachrichtenvermarktung.
- Wie generieren Vergangenheitsbilder aktuelle visuelle Repräsentationen?
- Wie funktioniert Differenzherstellung durch Analogie?
- Wie reflektieren Bilder die Eigenwahrnehmung?
- Unterstützt visuelle Repräsentation Prozesse von Phänomenen wie Rassismus, Eurozentrismus oder Ausschließung?

- Beeinflussen ikonografische Repräsentationen den rassistischen Alltagsdiskurs und Diskriminierung?

An dieser Stelle ist es wichtig zu betonen, dass die Bildanalysen nur einen Ausschnitt des ikonografischen Materials zeigen, und beispielsweise Comikzeichnungen, Karikaturen, Kinderbücher, Sportbilder und Statistikbilder nicht mehr Bestandteil der Analysen werden konnten, da diese den Rahmen der Arbeit überschritten hätte.

5 Ikonografische Analyse

„Das Experiment irrt nie, es irren nur eure Vorurteile, die sich eine andere Wirklichkeit versprechen, als sie in unserer Erfahrung begründet sind.“

(Leonardo da Vinci, 1452–1519)

5.1 „Olympia“ (Edouard Manet)

„Eine ikonografische Analyse versteht die im Bild dargestellten Handlungen in der Weise, dass sie ‘die Handlungsfolge, aus der sie herausgelöst wurden, stereotyp versinnbildlichen (...). Der Betrachter wird also angehalten, vom Augenblick der Betrachtung ausgehend, die zeitliche Sequenz vorwärts und rückwärts zu lesen’¹⁵, somit wird die durch das Bild erzählte Geschichte rekonstruiert.“ (Bohnsack 2003: 88f)

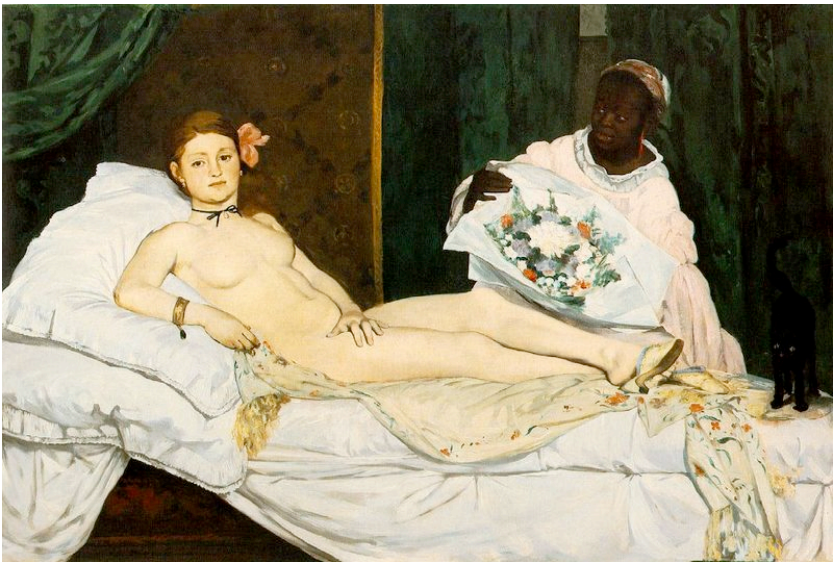


Abb. 31: Edouard Manet, Olympia, 1863–1865

15 Bohnsack bezieht sich hier auf Goffmann (1981), S. 115

Das erste Bild OLYMPIA, das in dieser Arbeit analysiert wird, ist von dem französischen Maler Edouard Manet. Das Gemälde wurde zwischen 1863 und 1865 angefertigt und befindet sich heute im Musée d'Orsay in Paris. OLYMPIA ist eines der Hauptwerke des Malers und löste im Pariser Salon (Kunstaussstellung) von 1865 einen der größten Skandale der Kunstgeschichte aus. Die Ursachen für den Skandal liegen in der Motivwahl der nackten Frau, die eine Prostituierte darstellt.

5.2 Formulierende Interpretation

5.2.1 Vorikonische Beschreibung

Der Bildvordergrund: Im Vordergrund des Bildes dominiert ein ausladendes Bett, welches mit cremefarbenen Laken abgedeckt ist, auf dem eine Bettdecke im identischen Farbton liegt. Das Laken lässt im unteren, linken Bildfeld ein Dreieck entstehen, welches den Blick frei gibt auf die rotbraune Polsterung des Bettunterteils. Im mittleren, linken Bildrand liegt auf der Bettdecke ein voluminöses Kissen, ebenfalls im hellen Farbton. Auf der Mitte des Bettes, bis zum unterem, rechten Bildrand, ist ein fließender, mit farbigen Blumenornamenten auf champagnerfarbenen Untergrund, versehener Schall drapiert, der an den jeweiligen Enden mit goldfarbenen Fransen versehen ist.

Auf der Bettdecke ausgestreckt liegt eine nackte, junge Frau mit rotbraunem, zusammengebundenem Haar, das links vom Kopf, in Wellen, auf die Schulter fließt. An der linken Kopfseite steckt eine lachsrote Orchidee im Haar der Liegenden. Der Oberkörper, auf der linken Bildseite, ist halb aufgerichtet gegen die zwei hellen Kissen gelehnt. Der rechte Arm liegt angewinkelt auf dem Kissen. Der linke Arm liegt ausgestreckt am Körper und bedeckt mit der Hand, auf dem rechten Oberschenkel, den Schoß. Die Beine liegen ausgestreckt übereinander geschlagen auf dem Schal. Der Oberkörper und das Gesicht mit einem direkten Blick sind dem Betrachter zugewandt. Eine Stück des Schals erfasst sie mit der rechten Hand. Die junge Frau trägt einige Schmuckstücke an ihrem Körper: Goldfarbene, dezente Ohrringe. Um den Hals ist ein dunkelblaues schmales Band, mit einer Schleife verknotet, in der eine kleine, helle, tropfenförmige Perle hängt. Am rechten Unterarm trägt sie einem goldfarbenen breiten Armreifen, an dem ein schwarzer Anhänger befestigt ist. Der linke Fuß steckt in einer cremefarbenen Pantoffel mit Absatz, der rechte Pantoffel liegt auf dem Schal und der rechte Fuß wird von dem davor liegenden linken Fuß verdeckt. Am rechten Bildrand steht eine schwarze Katze mit aufgerichteten Buckel und hochstehenden Schwanz, auf dem

Bett, nahe den Füßen der Frau. Die hellen Augen der Katze sind direkt auf den Betrachter gerichtet.

Der Bildhintergrund: Hinter dem Bett, in der rechten Bildhälfte steht, leicht vorgebeugt, eine schwarze Frau, die vor ihrem Oberkörper einen in weißes Papier gehüllten, pastellfarbenen Blumenstrauß hält, der lediglich die bedeckten Schultern sichtbar lässt. Die rechte Hand umfasst das Blumenpapier. Sie wendet sich der liegenden Frau zu und blickt sie an. Bekleidet ist sie mit einem rosafarbenen Kleid, das am Hals mit einer weißen Rüschenapplication abschließt. Der Kopf ist mit einem gebundenen braun-grünem Tuch bedeckt, das das linke Ohr freilässt, an dem ein roter, langer Ohrring hängt.

Das in dunklen Farben gestaltete Zimmer ist fast ohne räumliche Tiefe dargestellt. Entsprechend dem Goldenen Schnitt teilt ein vertikaler, schmaler, goldfarbener Streifen die Hintergrundgestaltung in zwei Bereiche. Der Streifen markiert die Begrenzung der gemusterten braun-goldenen Wandgestaltung, die die Wand auf der linken, schmaleren Seite bedeckt. Die Farbe der Wand korrespondiert mit der Haarfarbe der liegenden Frau. Auf der linken, oberen Bildseite hängt ein bogenförmig, geraffter, dunkelgrüner Vorhang und bildet ein Dreieck, ähnlich eines Theatervorhangs. Hinter der schwarzen Frau hängt der gleiche Vorhang, jedoch ist dieser nicht zusammengerafft. Durch eine Spalt, im Vorhang, erkennt man eine dahinter liegende Wand.

Die farbliche Gestaltung des Bildes ist auf wenige Farbtöne reduziert. Die dominierende Helligkeit des Bettes, das dem Weiß des Blumenpapiers entspricht, sowie die helle Hautfarbe der nackten Frau und die rosafarbene Farbe des Kleides der schwarzen Frau kontrastieren gegenüber den sehr dunklen Tönen der Wand- und Vorhanggestaltung, der dunklen Haut der Frau, die die Blumen hält, und der schwarzen Katze. Die Umrisse der Katze sowie des Kopfes der schwarzen Frau verschwinden fast vor dem dunkelgrünem Hintergrund des Vorhangs. Durch diesen starken Hell-Dunkel-Kontrast entsteht eine horizontale Teilung des Bildes, in dem die untere helle Hälfte gegenüber der oberen dunklen Hälfte dominiert und der Blumenstrauß, in dem alle Farben vereinigt sind, das farbmimetrische Zentrum bildet.

5.2.2 *Ikongrafische Analyse*

Durch den harten Helligkeitskontrast zwischen Vorder- und Hintergrund erzielt Manet die Wirkung eines flachen Bühnenraums. Auf dieser Bühne dominiert die weiße Frau, die durch ihre liegende, entspannte Position und dem direkten Blick, die Position der Herrin einnimmt. Der Habitus der schwarzen

Frau ist gekennzeichnet in ihrer dienenden Haltung, durch ihre Kleidung und den fragenden, etwas ängstlichen, abwartenden Blick. Diese Frau symbolisiert die untertänige Dienerin, ihre Darstellung verweist auf häusliche Treue und Ergebenheit ihrer Herrin gegenüber. Die Dienerin bringt den Blumenstrauß eines Verehrers, Blumen gelten traditionell als Liebesgaben.

Die Orchidee im Haar Olympias symbolisiert ein Aphrodisiakum und die direkt präsentierte Nacktheit als auch der, zum Geschenkband gebundene, Halsschmuck kennzeichnen Olympia als Kurtisane ihrer Zeit. Die schwarze Katze symbolisiert als klassisches Merkmal die Hexe, und ergänzt dadurch die Klassifizierung der Olympia als Prostituierte. Die Katze steht ebenfalls für schlechte Vorzeichen und erotische Ausschweifungen. Das Dunkel der Raumgestaltung signalisiert die Verruchtheit des Ortes.

Das Bett wird angestrahlt von einem übernatürlich hellen Licht, gleich einem Scheinwerfer, das den Eindruck erweckt, Laken und Inkarnat (Fleischfarbe) selbst würden leuchten. Dem gegenüber kontrastiert das Schwarz des Gesichts der Dienerin, das alles Licht absorbiert und im Dunkel des Raumes verschwindet.

5.2.3 *Planimetrische Komposition*

Die Gesamtkomposition des Bildes (Abb. 31a) wird dominiert von Dreiecksformen: Links unterhalb des Oberkörpers der jungen Frau unterbricht das dunkelrote Dreieck der Bettpolsterung die Helligkeit des Bettlakens. Diese Form wiederholt sich ebenso klar in der oberen, linken Bildseite, in dem Kissen auf das sich die Frau stützt, und welches sich von der dunklen Wandgestaltung abhebt. Die entstehende Dynamik fängt der Bogenausschnitt des grünen Vorhanges in einer einem Dreieck nahe kommenden Gegenbewegung wieder auf. Auf der rechten Bildseite bildet der Oberkörper der schwarzen Frau ein weiteres großes helles Dreieck. Das kleine Dreieck, das das Papier bildet, in dem die Blumen eingeschlagen sind, deutet auf den Schoß der Olympia. Die Diagonale des weißen Körpers beschreibt weniger eine geschwungene Linie denn ebenso einen Winkel. Der Körper ist eckiger, alles an ihm ist aufrecht und gestreckt.

5.2.4 *Szenische Choreografie*

Der Fokus des Betrachters liegt eindeutig auf der nackten Frau, sie dominiert die Szene, die durch die strahlende Helligkeit des Inkarnats noch unterstützt wird. Die Frau liegt ausgestreckt auf dem Bett, wie die *Prinzessin auf der*

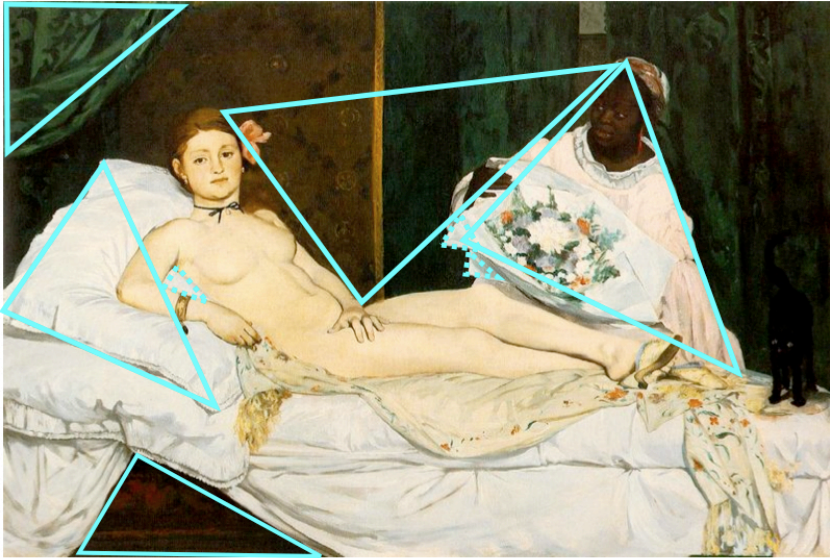


Abb. 31a: Planimetrie

Erbse, manifestiert durch die voluminösen Decken und Kissen. Dieser Habitus korrespondiert mit dem, auf sie gerichteten Blick der Dienerin, und ihrer eigenen Präsentation als Geschenk an den Betrachter, der sie bestaunen kann.

5.3 Ikonologische Interpretation

Die hervorgehobene Darstellung der Olympia wird also vor allem durch die Farbwahl und Farbkombination als auch durch die planimetrische Position vermittelt. Ergänzt wird ihre Stellung durch die visuelle Differenzgestaltung zu der schwarzen Frau. Die Dissonanz wird noch betont durch die ikonografische Annahme, dass sich die weiße Frau in ihrer eigenen Lebenswelt befindet, während die schwarze Frau, die die Position der Sklavin innehat, sich außerhalb ihres ursprünglichen Lebensraums (das Kleid, der Raum) aufhalten muss. Gesellschaftlich reduziert auf die Arbeiten im Haus, das Bedienen ihrer Herrin, die zwar ebenfalls außerhalb der Gesellschaft steht, aber dieses Faktum wird durch die exponierte Stilisierung aufgehoben. Die kontrastierende Farbwahl unterbricht die Präsentation als Prostituierte und stellt sie farbsymbolisch auf die Seite der Reinheit und Unschuld. Physikalisch ist Weiß die Summe aller Farben. Weiß hat in der westlichen Welt keine negativen Asso-

ziationen, so ist sie die vollkommenste Farbe und symbolisiert das Licht und das Ideale, das Gute und das Neue, die Sauberkeit und die Bescheidenheit. Unter Hinzunahme der Farbe Gold, in dem vertikalen Streifen innerhalb der Wandgestaltung, der auf dem Oberschenkel der weißen Frau endet, und in den Fransen des Schals, deren Ende sie in der Hand hält, wird der Eindruck der weißen Dominanz noch erweitert um die Attribute: edel, prachtvoll und vornehm.

Die Farbe Rosa im Kleid der Dienerin unterstreicht ihre Position. Einerseits soll sie, als Dienerin, wie zu erwarten bescheiden und sauber sein, andererseits symbolisiert die Farbe Rosa aber auch, dass sie nicht ganz rein sein kann, da Rosa eine Mischfarbe ist, die sich aus Rot und Weiß zusammensetzt. Heutzutage ist Rosa die Farbe der (kleinen) Mädchen, dies würde die Infantilisierung der Schwarzen unterstreichen, ist in diesem Kontext aber irrelevant, da zu dem Zeitpunkt diese Farbzusammenordnung noch nicht bestand.

Kulturell steht Schwarz in der westlichen Welt für Trauer, für das Böse, für die Bedrohung. Die dunklen Töne der Hintergrundgestaltung, in der das Gesicht der schwarzen Dienerin visuell verschwindet, assoziieren Nacht, Finsternis und Schatten. Die schwarze Katze hebt diese Deutung zusätzlich demonstrativ hervor. Die Farbe Schwarz beschreibt eine Vorstellung des *Nichts* und das Gesicht der Dienerin verschwindet im Dunkel des *Nichts*. Im Kontrast zu Olympia, die im lebensbejahenden Weiß erscheint. Physikalisch gesehen ist Schwarz die Farbe eines nichtleuchtenden Körpers, der alles Licht absorbiert und dies visualisiert der Kopf und die Schultern der schwarzen Frau. Lediglich ihre Körperkonturen sind zu erahnen, stilisiert durch den hellen Farbton des Kleides, dass ein westliches Kleidungsstück seiner Zeit ist. Das einzige individuelle Relikt ist ihr roter Ohrring. Rot symbolisiert in den liturgischen Farbkanon das Feuer, das Blut und ist die Farbe des Märtyrertums. Rot ist ebenfalls eine Signalfarbe, eine Farbe der Warnung und steht farbpsychologisch für Liebe und Leidenschaft, aber auch für Aggression und Unmoral. Dies kann zwei symbolische Aussagen bedeuten: 1. Man muss die Dienerin im Auge behalten, vielleicht hat sie sich einen Rest von Eigenständigkeit bewahrt und der rote Ohrring symbolisiert ihre Unkontrollierbarkeit. 2. Die Farbe Rot symbolisiert ihr Martyrium.

Die entscheidende Differenz liegt auf der Ebene des Mega-Stils, nämlich darin, wie die Bildkomposition den hellen Vordergrund von dem dunklen Hintergrund abspaltet, somit wird die Differenz der Frauen noch einmal stilisiert. Der dunkel gestaltete Raum wirkt optisch kleiner als das hell bezogene Bett, das der weißen Frau als Bühne dient. Die Positionierung der Dienerin

vor den dunklen Vorhängen lässt sie zurückweichen, was auch durch die instabile Körperhaltung verfestigt wird. Auf der einen Seite wendet sie sich der Olympia zu, schiebt den Blumenstrauß vor, andererseits zeigt der angespannte Gesichtsausdruck die Distanz zwischen beiden Frauen. Von der weißen Frau wird die Dienerin komplett ignoriert. Sie wird zur Staffage im Bild und tritt gegen die Makellosigkeit des hellen Körpers komplett zurück. Diese körpergebundenen Mimik strukturiert den Habitus respektive die soziale Identität der beiden Frauen und wird nochmals durch die Frisuren respektive Kopfbedeckung hervorgehoben. Die weiße Frau trägt das Haar, zwar zusammengebunden, aber dennoch sichtbar über der linken Schulter, während das Haar der schwarzen Frau unter einem Kopftuch verschwindet. Auch dies ein Indiz für ihre niedere Stellung.

Der direkte und offene Blick der weißen Frau, die Positionierung der Figuren ist bereits in dem Gemälde ODALISKE (s. o. Abb. 15) von Leon Benouville aus dem Jahr 1844 zu beobachten, sowie der Kontrast zwischen einer weißen und einer schwarzen Frau. Hier ist die weiße Frau jedoch bekleidet. Diese Kontrastierung wird später auch von Malern des Orientalismus aufgenommen (s. o. Abb. 16).

5.4 „French Vogue“ (Helmut Newton)

Dieses schwarz-weiß Foto für die Ausgabe der französischen *Vogue* im Dezember 1971 wurde nicht publiziert. Dennoch wird es hier in die Analyse aufgenommen, da es in öffentlichen Bibliotheken (Wyss 2006: 179) zu finden ist.

Schwerpunkt der *Vogue* sind aufwendig inszenierte Fotostrecken der aktuellen exklusiven Damenmode. Die Aufträge dieser Fotoserien werden u.a. an international bekannte Fotografen vergeben. Helmut Newton ist einer der bekanntesten Modefotografen der letzten 40 Jahre, der auch für die *Vogue* gearbeitet hat. Seine Bilder erreichen einen hohen Markt- und Wiedererkennungswert und werden weltweit in Zeitschriften, Ausstellungen und Büchern veröffentlicht. In seiner Biographie (Newton 2002: 208f) beschreibt er die Arbeit für die französische *Vogue* als den Start seiner internationalen Karriere und die Zeit, in der seine besten Aufnahmen entstanden sind. Die französische *Vogue*, im Gegensatz zur englischen oder italienischen Ausgabe, ließ ihm absolut freie Hand in der Wahl seiner Themen und Newton wollte interessante und amüsante Modefotos machen, die nicht nur die Kleidung präsentierten, sondern in der Aussage weit darüber hinausgingen.



Abb. 32: Helmut Newton, Französische Vogue, Dezember 1971

5.5 Formulierende Interpretation

5.5.1 Vorikonische Beschreibung

Der Bildvordergrund: Im Vordergrund des Fotos sind zwei junge Frauen abgebildet, die vom linken in das rechte Bildfeld gehen. Die beiden Personen befinden sich zentriert im Bild und bewegen sich auf einem erdigen Grund. Die weiße Frau, auf der rechten Seite des Bildes, trägt einen schneeweißen Anzug. Die Hose ist eng geschnitten und umschließt die Konturen der Beine. Die Jacke ist langärmelig und bis zum ausgestellten Kragen mit Knöpfen geschlossen. Die Ärmel sind mit Stulpen versehen, die die Hälfte des Unterarms umfassen. Sie trägt weiße, hochhackige Stiefel, die in Höhe der Knöchel von den Hosenbeinen umfasst werden. Auf dem Kopf befindet sich ein weißer Tropenhelm, den sie mit der linken Hand stützt. Das dunkle Haar ist am Hinterkopf zu einem Knoten zusammengesteckt, und ihr Gesicht ist im Profil abgelichtet. An den Händen trägt sie grobe, dunkelfarbene Fingerhandschuhe. In der rechten Hand schwingt eine Peitsche, die auf die rechte, untere Bildseite weist. Der Blick ist entschlossen zur rechten Bildseite gerichtet.

Die schwarze Frau, auf der linken Seite des Bildes, trägt eine wallendes, bodenlanges Gewand. Auf dem unifarbenen Stoff des Gewandes befinden sich weiße Punkte und in der Mitte schimmert eine metallische, gazeähnliche Stoffbahn. Das Kleid schließt an den Schultern mit einen eingefassten Rundausschnitt ab und lässt die linke Schulter bis zum Oberarm frei. Die Frau trägt schwarze Riemenschuhe und auf dem Kopf ein turbanähnliches Gebilde, das ihre Haare bedeckt. Der Turban weist eine ähnliche Farbintensität wie das Gewand auf. Ihr Blick ist starr auf den Rücken der weißen Frau gerichtet. In den Armen der schwarzen Frau liegt ein Baby, dessen Gesicht direkt der Kamera zugewandt ist. Der Körper des Kindes ist an die Brust der Frau gelehnt und der linke Arm liegt angewinkelt mit der zur Faust geballten Hand, auf dem linken Unterarm der Frau. Die nackten Beine fallen über die übereinander gelegten Hände der Trägerin. Das Baby ist komplett in Weiß gekleidet.

Der Bildhintergrund: Die Personen bewegen sich vor einem menschenleeren Hintergrund, der eine eintönige Wüstenlandschaft ähnlich ist. Den Boden durchziehen Unebenheiten und im oberen Drittel zieht sich horizontal eine Andeutung von Hügeln durch das Bild und markieren den Übergang zum Himmel, der wolkenlos ist. An der Unterseite der Hügel stehen vereinzelt ein paar Büsche. Auf dem Boden links hinter den Personen zeichnet sich die Schattenkontur der weißen Frau ab. Im Kontrast zu dem intensiven Schwarz und Weiß in der Kleidung der Personen dominieren im Hintergrund Grautöne.

5.5.2 *Ikonografische Analyse*

Durch die dekorativ reduzierte Bildgestaltung und die Kontrastierung von Weiß zu schwarz generiert Newton den Fokus auf die weiße Frau. Deren Dominanz wird hervorgehoben durch die komplett weiße Bekleidung und durch ihre bestimmende Mimik und Gestik. Ihre dynamische Bewegung und der vorausschauende Blick kennzeichnen sie als die Herrin des Geschehens. Das Instrument zur Unterstützung dieser Position liegt in ihrer rechten Hand; die Peitsche. Die Peitsche symbolisiert die uneingeschränkte Machtposition der Trägerin und der militärische Gang manifestieren den Paternalismus, der dieser Szene anhaftet.

Die, ihr folgende, schwarze Frau ist eindeutig als ihre Dienerin respektive als das Kindermädchen zu identifizieren. Das Fliegen ihres Gewandes symbolisiert die Eile, mit der sie versucht, Schritt mit ihrer Herrin zu halten, der hingegen Eile nicht anzumerken ist. Ihre Gangart erinnert eher an einen militärischen Stechschritt.

Diese Bild beschreibt eine Szene, wie der Kolonialzeit entnommen. Die Sklavin kümmert sich um das Kind und folgt ihrer Herrin, auch in unwegsamen Gebieten, treu ergeben.

Der Habitus der schwarzen Frau ist gekennzeichnet durch ihre dunkle Kleidung, den starren Blick auf den Rücken der weißen Frau. Ausschlaggebend ist ebenfalls, die Art und Weise, wie sie das weiße Kind hält. Einerseits liegt es beschützt in ihren Armen, sie geht ihrer Pflicht nach, aber andererseits schaut sie das Baby nicht an. Eine ergänzende Differenzstruktur wird durch das wallende Gewand der schwarzen Frau im Gegensatz zum strengen Anzug der weißen Frau hergestellt. Das Gewand symbolisiert die Weiblichkeit, wohingegen der Anzug der weißen Frau eher maskulin anmutet.

5.5.3 *Planimetrische Komposition*

Die Gesamtkomposition der Aufnahme (Abb. 32a) wird dominiert von großformatigen Dreiecksformen, bei denen der gesamte Körper der schwarzen Frau das grösste Dreieck, auf der linken Bildhälfte, bildet. Auch innerhalb der Bekleidung, unterhalb des Kindes, unterbricht das schimmernde Dreieck des Stoffes die gepunktete Struktur des Gewandes. Diese Form wiederholt sich ebenso klar entlang der inneren Schenkellinien der weißen Frau und hebt sich vom dunklen Boden ab. Der angewinkelte linke Arm bildet ein weiteres Dreieck.

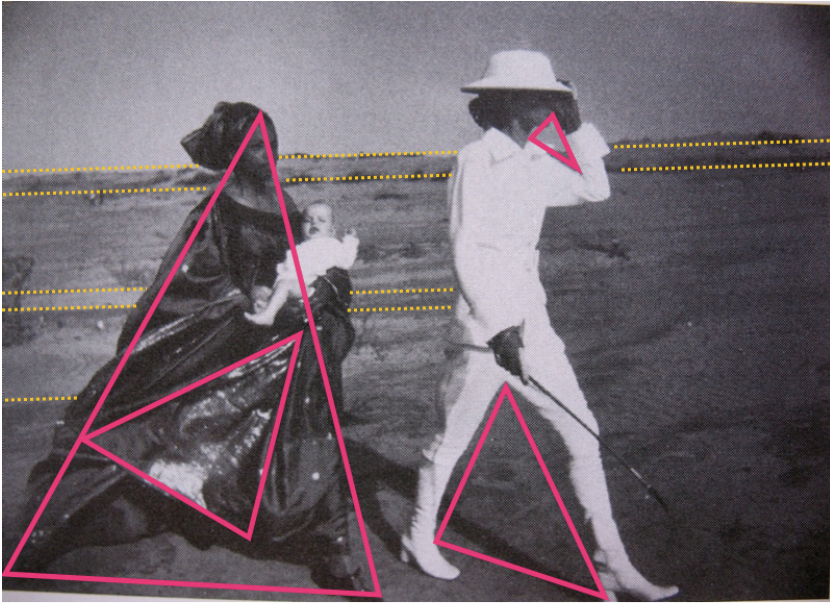


Abb. 32a: Planimetrie

Diese Dynamik wird durch mehrere, parallel verlaufende, horizontale Linien unterstützt und gibt dem ganzen Bild die Bewegung in die linke Bildseite. Die horizontalen Linien grenzen den Boden vom Himmel ab und durchkreuzen die Dreiecke an allen Schnittstellen des grössten Dreiecks. Somit wirkt der Hintergrund der schwarzen Frau unruhiger, als der der weißen Frau, der relativ klar strukturiert ist und sie dadurch deutlich von Hintergrund abhebt.

5.5.4 *Szenische Choreografie*

Der Fokus des Betrachters liegt eindeutig auf der weißen Frau, sie dominiert mit ihrem Habitus die Szene. Dieser Eindruck wird durch die strahlende Helligkeit des Anzugs noch unterstützt. Diese Frau geht zielsicher ihren Weg, auch in einer ihr fremden Umgebung. Sie weiss sich zu wehren, wie die Peitsche in ihrer Hand zeigt. Dieser Auftritt korrespondiert mit der ihr folgenden Dienerin, die ihr das Kind durch das unwegsame Gebiet trägt.

5.6 Ikonologische Interpretation

Die hervorgehobene Darstellung der weißen Frau wird vor allem durch die Intensität der Farbe Weiß in dem Anzug und der Kopfbedeckung als auch durch ihre dominante Gestik vermittelt. Auch ihre Größe, sie überragt die schwarze Frau sichtbar, markiert ihre Führungsposition. Ergänzt wird ihre Haltung durch die farbliche Differenz zu der schwarzen Frau im dunklen Gewand. Die Dissonanz wird noch betont durch die ikonografische Annahme, dass sich die Frau in einer fremden Umgebung befindet, während die schwarze Frau, die die Position der Dienerin innehat, sich innerhalb ihres Lebensraums (das Kleid, der Hintergrund) aufhält, aber nicht diejenige ist, die die Führungsposition übernimmt, sondern der hellen Frau folgt. Die weiße Bekleidung steht farbsymbolisch hier für das Ideale, die Klugheit und die Genauigkeit. Diese Frau wird ihren Weg finden, daran besteht visuell kein Zweifel. Selbstsicher fokussiert sie ihr Ziel in der Ferne.

Planimetrisch befindet sich die schwarze Frau im grössten Rahmen, aber diese flächenfüllende Position wird durch die durchdringenden Horizontalen, die die Richtung vorgeben, aufgelöst und leiten die Blickrichtung auf die andere Frau.

Das weiß gekleidete Kind steht für Reinheit, Unschuld und Neubeginn. In diesem Kontext ggf. für den Start der neuen Modekollektion, kann aber auch gedeutet werden als Neubeginn der Frau in einem neuen Umfeld. Vielleicht inspiziert sie gerade die unbekannte Umgebung. Mit der stilistischen Zuordnung in Form des weißen Babys wird der maskuline Stil der Mutter gebrochen und ihr somit ein weibliches Attribut angepasst, um für die Inhalte der Modewelt noch kompatibel zu erscheinen.

Der Kleidungsstil erinnert an koloniale Uniformen, die vorwiegend in hellen Tönen gefertigt waren, der Tropenhelm, die Peitsche und die Handschuhe unterstreichen diesen Eindruck zusätzlich. Auch die großen Armmanschetten, adaptiert von den Musketieren, der weißen Jacke hinterlassen den Eindruck von Willensstärke und Tatkraft.

Der Hinweis auf die geographische Lage gibt die Kleidung der Dienerin. Wäre sie in Frankreich, würde sie höchstwahrscheinlich westlichere Kleidung tragen. Ihr Gewand ist eindeutig an einen afrikanischen Kleidungsstil angepasst. Die Dienerin passt sich in den Grautönen der Umgebung an, die weisse Frau dagegen nutzt das Umfeld als Bühne und sticht dominant aus ihr hervor. Auch die homogenen Strukturen der Landschaft korrespondieren mit der Weichheit der Kleidung, wogegen der martialische Stil der weißen Frau diesen Eindruck durchbricht. Hiermit wird noch mal betont, dass die Frau die

Szene bestimmt und die Dienerin lediglich der Aufgabe der Kinderbetreuung nachgehen soll.

Ein weiteres Indiz für die soziale Identität der beiden Frauen gibt die körpergebundenen Mimik und Gestik vor. Die helle Frau geht zielsicher ihren Weg, während der nach rechts fliegende Stoff des Gewands, der schwarzen Frau, von großer Eile zeugt. Ebenso ihre leicht zurückgenommene Körperhaltung signalisiert ein *Abwarten*, während der Kopf der weißen Frau eindeutig nach vorne gewandt ist.

Die Kontrastierung in Form der Konfrontation einer weißen und einer schwarzen Person ist bereits in den vorab gezeigten Bildern dominant. Auch die visuelle Differenzgestaltung zwischen Herrin und Dienerin ist in vielen Bildern (s.o. Abb. 1, 15, 16, 30) dokumentiert. Hier wurde die Hierarchisierung noch durch die Wahl der Kleidung unterstützt. In der Komposition dieser Aufnahme übernimmt der Fotograf die Spur der Ethnofotografen des neunzehnten Jahrhunderts und nutzt das Pendant der Kulturen als Stilmittel. Wie die weiteren Beispiele zeigen werden, werden diese Stilmittel auch in der modernen Werbung eingesetzt.

5.7 „Breastfeeding“ (BENETTON)

Benetton, bekannt für provokante Werbekampagnen, hat dieses Werbefoto 1989 publiziert. *„Die Werbung ist ein Angebot an die Öffentlichkeit. Sie sollte die Kunst der Straße, Schmuck und Kleid unserer Städte sein. Die Werbung konnte zum verspielten, phantasiereichen und auch provokanten Teil der Presse werden.“* postuliert Oliviero Toscani (Interview: 29.04.2005), der Fotograf dieses Bildes. Vermutlich sind keine Werbefotos bekannter als die des italienischen Modekonzerns Benetton.

Diese Art Werbung ist verantwortlich für den Begriff der *Schock-Werbung* und Toscani formuliert die Bedeutung der Werbung in der heutigen Gesellschaft wie folgt: *„Die Werbung spiegelt heute exakt das wider, wie die Gesellschaft gerne sein möchte. Ich selbst verstehe zum Beispiel eine Gesellschaft viel besser durch ihre Werbung als meinetwegen durch einen Zeitungsartikel. Wenn ich durch die Welt reise, dann verstehe ich ein Land viel besser, wenn ich mir die Werbeplakate anschau, als wenn ich deren Zeitungen lese. Die Werbung zeigt, was eine Land produziert und was es gerne konsumieren möchte... das ist sehr einfach zu verstehen. Die Werbung ist die Sprache der Produktion und des Konsums – und das sind zwei der wichtigsten Tätigkeiten*



Abb. 33: Oliviero Toscani für Benetton: „Breastfeeding“ 1989

in der gesamten Menschheitsgeschichte. Produzieren und konsumieren bedeutet Arbeit und Kultur und an dem Konsum eines Landes erkennt man sehr gut den Grad von Kultur den ein Land hat.“ (ebd.)

Grundlage der Werbekampagnen von Benetton ist die Anerkennung von Vielfalt und Differenz. In den Anzeigen werden vielfach Modelle, vorwiegend Kinder, aus verschiedenen Nationen eingesetzt und Bilder ethnischer Hybridität präsentiert. Die Frage ist aber, inwieweit diese spektakulären Bilder tatsächlich eine politische Haltung signalisieren oder ob doch eher der kommerzielle Gedanke die Motive leitet.

Hall stellt ebenfalls in Frage ob die Art dieser Bilder, die schwierigen Fragen des Alltagsrassismus umgehen oder lösen sie *„dabei die harschen Realitäten von Rassismus in einem liberalen Mischmasch der Differenz auf? Oder sind sie wahrhaftig einen politische Stellungnahme zur für jeden gegebenen Notwendigkeit, Differenz zu akzeptieren und in einer zunehmend vielfältigen, kulturell pluralen Welt »mit ihr zu leben«?“* (Hall 2004: 163)

5.8 Formulierende Interpretation

5.8.1 *Vorikonische Beschreibung*

Das Foto zeigt zwei Körper, den Torso einer schwarzen Frau und ein weißes Baby. Der obere und untere Bildrand begrenzt den Torso, oben verläuft der Schnitt quer zu den Schultern und unten knapp unterhalb des Bauchnabels. Die Arme werden durch den linken und rechten Bildrand, in Höhe der Oberarme und Ellenbogen, angeschnitten. Der Torso ist frontal und zentriert im Bild platziert. Die Frau ist lediglich mit einer lachsroten Strickjacke bekleidet, die vorne nicht zugeknöpft ist, und so den Blick auf den nackten Körper freigibt. Die beiden Vorderteile der Jacke öffnen sich links und rechts von den Brüsten. Die Arme sind angewinkelt und tragen das Baby, dessen Kopf zur rechten Bildseite zeigt. Das Baby ist nackt. Der linke Arm greift angewinkelt die linke Brust der Frau und der rechte Arm hängt angewinkelt unterhalb des linken Unterarm. Die Beine zeigen zur linken Bildseite. Das rechte Bein schmiegt sich an die Hand und den Unterarm und das linke Bein hängt leicht angewinkelt in der Luft, und nur die Fußspitze berührt den Unterarm, dort, wo der Ärmel der Jacke endet. Das Baby hat den Kopf zur linken Brust gewandt und wird gestillt. Das Gesicht ist nicht zu erkennen, lediglich das linke Ohr. Das Baby hat wenige hellbraune Haare.

Oberhalb des Babykopfes, angeschnitten durch den linken Bildrand, ist das Benetton-Logo *UNITED COLORS OF BENETTON* platziert. Ein weißer Zweizeiler, in Versalien gedruckt, auf einem grünen Rechteck. Der Hintergrund des Fotos ist weiß und plan.

5.8.2 *Ikonografische Analyse*

Durch die Konzentration auf den dunklen Torso, der bildfüllend ist, konstruiert Toscani ein statisches Gefüge. Der Kontrast des dunklen Torso zum Babykörper wird betont durch die weichen, hellen Formen des Kindes. Die Frau steht im Bild wie eine Statue, lediglich die Haltung ihrer Hände zeigt ein wenig Aktivität. Das Baby hingegen ist bemüht an seine Nahrung zu kommen, wie die kleine Faust auf der leicht eingedrückten linken Brust zeigt. Auch die Beine verraten eine gewisse Aktivität, das linke Bein ist leicht angewinkelt und berührt nur mit dem Fuß den Unterarm der Frau. Von der linken Hand der Frau sind die Finger gespreizt und bedecken den ganzen Rücken des Kindes, die rechte Hand hält unterstützend die linke Hüfte des Babys.

Die implizierte Bildsprache identifiziert die Frau eindeutig als Amme des Kindes. Auch der Ausschnitt des Fotos, das Reduzieren auf den Torso, mar-

kiert die Komponente der Funktionalität. Die Haltung ihrer Hände verrät die Sorgfalt, mit der sie bemüht ist, dem Kind Schutz und Geborgenheit zu geben, und somit ihrer Aufsichtspflicht gerecht zu werden.

5.8.3 *Planimetrische Komposition*

Die planmetrische Struktur des Bildes (Abb. 33a) entwirft eine statische Konstruktion und wird von horizontalen und vertikalen Rechtecken dominiert, die sich auch im Logo widerspiegeln. Die flächengrössten Rechtecke bedecken den Torso der schwarzen Frau und zentrieren den Blick auf ihren Körper. Die schmalen, vertikalen Rechtecke auf den beiden Armen um-

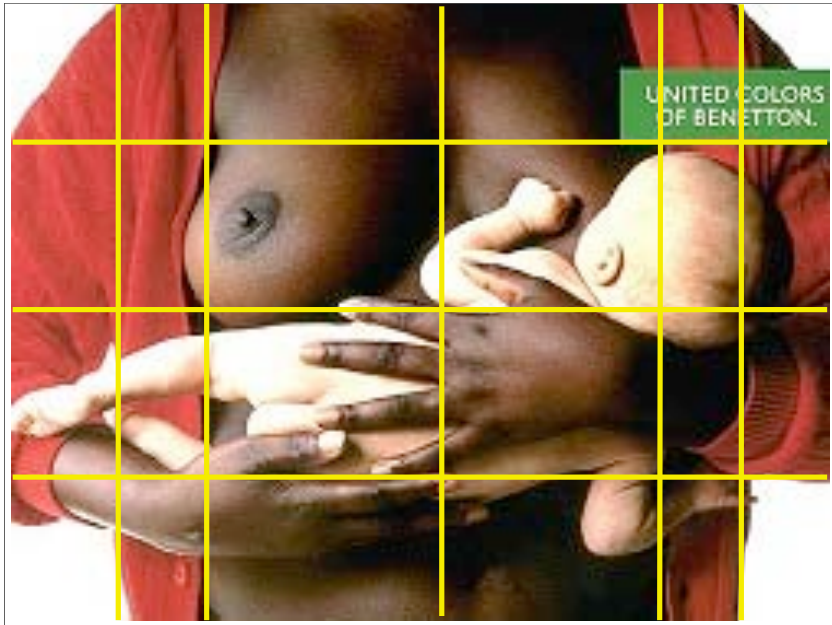


Abb. 33a: Planimetrie

rahmen den Fokus auf die Nacktheit und heben sie dadurch signifikant hervor. Der Bruch im Blick ist der Körper des Babys, der in seiner horizontalen Lage alle Flächen durchtrennt. Die Statik wird durch die Rechtecke bestimmt und generiert die zentralperspektivische Blickrichtung. Der weiße Hintergrund bildet keine Tiefe, infolgedessen erscheint das Bild zweidimensional.

5.8.4 Szenische Choreografie

Der Fokus des Betrachters liegt eindeutig auf der schwarzen Frau, sie füllt das Bild aus. In der Szene wirkt sie, im Kontrast zu dem kleinen Kind, dominant. Dieser Eindruck wird ebenfalls durch den Kontrast, den die schwarzen Hände auf dem Rücken des Babys erzeugen, und somit einen Großteil der Helligkeit abdecken, erzielt.

5.9 Ikonologische Interpretation

Die Perspektive generiert den Fokus auf die schwarze Frau und hält sie wie gebannt fest. Sie erscheint als Statue, reduziert auf ihre Funktion. Der statische Effekt wird nur unterbrochen durch die weichen Formen des Babys. Die Harmonie des Stillvorgangs kann aber nicht über die gesellschaftliche Identität der Beiden hinwegtäuschen. Die Eltern des Kindes leisten sich eine schwarze Amme, während die Frau diese Art der Arbeit noch am Ende des 20. Jahrhunderts nachgehen muss. Das reflektiert die *Nanny* aus der Sklaven- und Kolonialzeit, deren Aufgabe darin bestand, die Kinder ihrer Herrin zu stillen und zu umsorgen. Auch das Kriterium des, durch den oberen Bildrand abgetrennten Kopf, weist auf die Reduktion der Amme auf ihre Hauptaufgabe; das Kind zu stillen. Am Körper der Frau befindet sich kein Schmuck und sie trägt keinen (Ehe-)ring, auch das ist ein Verweis auf ihre Stellung.

Stillen symbolisiert Geborgenheit und Nähe, generell ein Vorgang großer Intimität, der hier aber visuell gebrochen wird, indem das Gesicht der Frau nicht zu sehen ist. Mit dem formalen Bruch korrespondiert ein Dissonanz auf der kommunikativen Ebene. Nicht in allen Ländern wird das Stillen in der Öffentlichkeit akzeptiert, es erregt Aufmerksamkeit und ist beispielsweise in den USA ein generelles Tabu und gilt als unsittliches Verhalten. Der ästhetische Bruch in der Kontrastierung der Farben ist aus marketingrelevanten Gründen gewollt, generiert farbpsychologisch aber gleichzeitig die differente soziale Position der Personen.

Sowohl historisch als auch zeitgenössisch ist die weibliche Brust nicht nur ein Körperteil der Frau, sondern gilt auch als Symbol für Sexualität. Die Brust und ihr Anblick stellen einen wichtigen erotischen Reiz dar. Der Bildausschnitt zentriert diesen Blick auf ihre Brüste und präsentiert die Frau so auch als Objekt sexueller Phantasien.

Das Motiv der Amme, die das weiße Kind versorgt, ist bereits in dem vorab gezeigten Bild (Abb. 32) dokumentiert. Auch die Malerin Frida Kahlo hat dieses Motiv in



Abb. 34: Frida Kahlo, Meine Amme und ich, 1937

ihren Arbeiten eingesetzt (Abb. 34). Auf dem Gemälde „*Meine Amme und ich*“ wird ein Kind mit dem Kopf der erwachsenen Frida Kahlo von einer indigenen Amme gehalten, deren Gesicht durch eine Maske verborgen ist. Hier erscheint eine gravierende Analogie zu der Aufnahme von Toscani. Das signifikante Merkmal ist das verdeckte Gesicht.

5.10 „Luxus der Demokratie“ (DER SPIEGEL)

Dieses Foto wurde in einem Nachrichtenmagazin publiziert. Der Spiegel (04/2005: 134) wählte dieses Foto zum Artikel „*Bierdeckels Tod*“ aus. Der Text beschreibt die Anhörung des Finanzausschusses zu einem Antrag von Friedrich Merz, der für ein modernes Steuerrecht in Deutschland plädiert. In Anspielung auf eine frühere Aussage des CDU-Politikers Merz: „*Die Steuererklärung soll auf einen Bierdeckel passen!*“ ist der Titel gewählt. Im Layout der Seite wurde dieses Foto direkt ins Zentrum des Textes platziert.

Pressefotos sollen die jeweilige Aussage der Nachricht unterstreichen und deren Authentizität bestätigen. Die Aufgabe der Visualisierung besteht in der Funktion, bestimmte Inhalte durch Bilder zu komplettieren und transparent zu machen. Die Bildfunktion ist für die kognitive Interpretation im Verbindung mit Texten von entscheidender Bedeutung. Die *dekorative* Funktion von Bildern erhöht die Attraktivität von Nachrichten. Das Bild illustriert Haupt- und Nebenschauplätze, Personen und Objekte und akzentuiert so den zentralen Schauplatz oder die relevante Figur der Nachricht. Als zusätzlicher Effekt entsteht, durch das Hinzufügen eines Fotos, eine imaginäre Beziehung zu dem Ereignis, man ist sozusagen im Bilde. Susan Sontag formuliert das Aneignen von Information findet statt „*indem etwas fotografiert wird, wird es Teil eines Systems von Informationen, wird es eingefügt in Klassifizierungs- und Speicherungsschemata, (...)*“. (Sontag 2006: 149)



Mitglieder des Finanzausschusses, Kellner: *Luxus der Demokratie*

Abb. 35: DER SPIEGEL, 4/2005, S. 134

Bei diesem Foto wäre allerdings zu fragen, welche Intension die Mediengestalter hatten, dieses Foto bzw. gerade diesen Ausschnitt aus dem Sitzungssaal, in diesem Kontext zu präsentieren. Es reflektiert keinen relevanten Bezug zum Inhalt des Textes. Die Unterzeile zum Bild löst diesen Eindruck auch nicht auf. Worauf bezieht sich der Satz: *Luxus der Demokratie*? Darauf, dass sich die Mitglieder des Finanzausschusses bedienen lassen können oder ist die gescheiterte Steuerreform der *Luxus der Demokratie*?

5.11 Formulierende Interpretation

5.11.1 Vorikonische Beschreibung

Das Foto dokumentiert einen Ausschnitt aus dem CDU/CSU Fraktionssitzungssaal im Reichstagsgebäude. Auf der linken Seite sitzen zehn, auf der rechten Seite sieben Personen. Insgesamt sind dreizehn Männer und vier Frauen zu sehen, die auf ihren Stühlen sitzen und deren Blickrichtung vorwiegend zur linken Bildseite zeigt. Sechs Personen sind teilweise frontal zu

sehen. Zwischen der linken und der rechten Gruppe steht ein Mann, zentriert im Bild.

Die Beine des stehenden Mannes sind von einer bodenlangen weißen Schürze verdeckt. Er trägt ein weißes Hemd und darüber eine geknöpfte mausgraue Weste. Das Hemd ist hochgeschlossen und er trägt eine orangerote Krawatte. In den Händen hält er zwei weiße Kaffee-/Untertassen mit rotem Punkten. Der Mann steht frontal zum Fotografen, sein Blick ist gesenkt auf die Kaffee-tassen. Er steht hinter den Stühlen, auf denen die Personen der linken Gruppe sitzen und vor den Arbeitstischen der rechten Gruppe.

Bis auf den stehenden Mann, tragen die übrigen Männer dunkelblaue und dunkelgraue Anzüge, die Frauen tragen, in ähnlichen Farbtönen, Kostümj-acken. Am unteren Bildrand steht ein Tisch, auf dem Mikrofone befestigt sind und der mit Arbeitspapieren belegt ist. Die erste Person (Mann) auf der linken Bildseite schaut nach links, die zweite Person schaut auf den vor ihr stehenden Tisch, die dritte, vierte und fünfte Person (Männer) schauen eben-falls zur linken Bildseite. Am Ende des Tisches sitzt die sechste Person (Mann) und scheint auf Unterlagen auf dem Tisch zu schauen, wie auch die siebte Person (Mann). Die Tätigkeiten der übrigen drei Männer auf der linken Bildseite sind nicht eindeutig zuzuordnen.

Die zweite Person (Frau) am unteren linken Bildrand ist über dem Tisch ge-beugt und schreibt, wobei ihr die erste Person (Mann) am rechten Bildrand über die Schulter schaut. Die dritte Person (Mann) schreibt ebenfalls und die vierte (Mann) schaut zur linken Bildseite. Die fünfte Person (Frau) ist frontal zu sehen und ihre Blickrichtung geht in die linke untere Bildhälfte. Die Per-son (Mann) hinter ihr schaut auf die vor ihm sitzende Gruppe. Neben diesem Mann sitzt eine Frau, deren Körper größtenteils von dem stehendem Mann verdeckt wird.

Die Haarfarben der sitzenden Personen variieren zwischen grau, blond, rot bis dunkelbraun und ihre Hautfarbe ist weiß. Die Haar- und Hautfarbe des stehenden Mannes ist schwarz.

Auf der rechten Bildseite zeichnet sich an der Rückwand die Rückenlehne einer schwarzen lederbezogenen Sitzbank ab. Darüber zieht sich die Rück-wand des Raumes durch bis zur linken Bildseite. Die hellgraue Raumwand ist mit einer horizontalen Strukturoptik gestaltet.

Die Unterschrift des Fotos lautet: „Mitglieder des Finanzausschusses, Kell-ner: *Luxus der Demokratie*“ (DER SPIEGEL 4/2005: 134)

5.11.2 *Ikonografische Analyse*

Durch die stilistische Gegenüberstellung des stehenden Mannes im Zentrum und der sitzenden Personengruppe rund um ihn herum, dominiert der stehende Mann signifikant das Bild. Diese dominante Präsenz wird zusätzlich betont durch die Differenz der Kleidung, die orangerote Krawatte springt einem förmlich ins Auge. Nicht nur die eindeutige Dienstkleidung, sondern auch seine Gestik und Mimik charakterisieren seinen beruflichen Status. Dieser Eindruck wird durch die typische Haltung der linken Hand noch forciert, die fachgerecht die Kaffeetassen hält. Er ist in dieser Szene der Kellner, er bedient die Mitglieder des Finanzausschusses, die ihn wiederum nicht wahrnehmen. Explizit der Blick der blonden Frau auf der linken Bildseite scheint durch ihn hindurch zu gehen. Es besteht kein Blickkontakt zwischen der Personengruppe und dem Kellner.

Der Kleidungsstil und die Mimik der Gruppe kennzeichnet sie als Menschen, die mit ihren Aufgaben beschäftigt sind, wenn auch einige einen etwas abwesenden Eindruck machen. Ihr Habitus kennzeichnet sie als Mitglieder der Mehrheitsgesellschaft und signalisiert eine homogene Gruppenstruktur. Die Symbole ihres Status sind die Mikrophone, die Schreibwerkzeuge und die Unterlagen vor ihnen auf den Tischen.

Die Identität des schwarzen Kellners ist gekennzeichnet durch seine umsichtige Gestik, den gesengten Blick, der betont markant seine Unterordnung signalisiert. Er ist darauf bedacht nicht aufzufallen, wird aber durch den Bildausschnitt unweigerlich in den visuellen Fokus gestellt. Er steht als Solitär im Raum und der absente interpersonelle Kontakt manifestiert diese Position.

5.11.3 *Planimetrische Komposition*

In der Gesamtkomposition des Fotos (Abb. 35a) dominieren vier parallele Linien (1–4) von unten links nach rechts oben, die im Winkel von 50° zur unteren Bildseite verlaufen. Die mittleren diagonalen Linien werden bestimmt durch die Stuhl- und Tischreihen und die Reihung der linken Personengruppe. Die zwei parallelen Linien (5,6) von unten rechts nach links oben, die im Winkel von 124° zur unteren Bildseite verlaufen werden bestimmt vom Umriss der zweiten Frau auf der rechten Seite und fassen den Oberkörper des Kellners. Der zentralperspektivische Schnittpunkt (3 und 5) der Diagonalen liegt auf der Brust des Kellners, direkt über den Kaffeetassen. Linie zwei, drei und die beiden 124° Linien (5 und 6) grenzen den Kopf und einen Ausschnitt des Oberkörpers ein und zeichnen eine markante Raute. Es ist diese dominante Raute, die die Blickrichtung auf den Kellner und seine



Abb. 35a: Planimetrie

Tätigkeit lenkt und ihn sozusagen optisch aus dem Bild hebt. Die Planmetrik visualisiert seine solitäre Position und lässt ihn im wahrsten Sinne des Wortes aus dem kompositionellen Rahmen fallen. Zur Kontrastierung der farblichen Differenz korrespondiert die horizontale Linie (7) mit diesem Eindruck, indem sie den Kopf des Kellners abgrenzt vom übrigen Geschehen und ihn vor den hellen Hintergrund platziert.

5.11.4 Szenische Choreografie

Der Kellner ist exakt im Zentrum der dominanten planimetrischen Komposition platziert. Zugleich weist sein Habitus ihm eine Außenseiterposition zu. Dieser Eindruck wird verstärkt durch seine helle Uniform, im markanten Kontrast zu den dunklen Anzügen und Kostümen, die die Mitglieder der Gruppe tragen. Er steht damit zwischen den Zuhörern und ist ganz auf die Tätigkeit des Servierens konzentriert. Die distanzierte Mimik wird durch die aufrechte Haltung des Oberkörpers noch mal stilisiert.

5.12 Ikonologische Interpretation

Die dominante Präsenz des Kellners wird vor allem durch die Zentralperspektive und die planimetrische Position vermittelt. Ergänzt wird die Stellung durch die differierenden Kleidungsstile und Hautfarben. Eine Diskrepanz wird zusätzlich hervorgehoben durch die ikonografische Annahme, das sich der schwarze Kellner durch die Arbeit entweder ein zusätzliches Einkommen zum Studium verdient (er sieht relativ jung aus) oder/und er in dieser Konferenz für ein Catering-Service arbeitet. Die roten Punkte auf den Kaffeetassen und die rote Krawatte, lassen vermuten, dass es sich um ein bayrisches Feinkostunternehmen handelt, das für den deutschen Bundestag arbeitet.

Die Missachtung des Kellners durch die Gruppe manifestiert den Eindruck, dass er nicht zu der homogenen Gesellschaft gehört, was wiederum die Annahme unterstützt, dass er sich in diesem Gebäude nur temporär aufhält. Seine Kleidung ist korrekt und sauber, sie signalisiert das Firmeninteresse, einen guten Service anzubieten. Die Farbe Weiß steht für Frische, Reinheit und Sauberkeit. Der Kellner wurde von der beauftragten Firma eingekleidet, es handelt sich um seine Arbeitskleidung, die als Zeichen für kundenorientiertes Handeln steht. Seine zurücknehmende Haltung, der gesengte Blick verraten die Konzentration, mit der er seiner Tätigkeit nachkommt. Vor allem die direkt körpergebundenen Ausdrucksformen, die Mimik, in erster Linie der gesengte Blick



Abb. 36: Walther Ruttmann, Cafe Botanischer Garten (M), 1910



Abb. 37: Ludwig Hohlwein, Marco Polo Tee, 1910



Abb. 38: Ludwig Hohlwein,
Überetscher Champagner,
1909



Abb. 39: Ludwig Hohlwein,
Grönland Eiskrem,
1914

und dann die Gestik signalisieren das imaginäre Verschwinden in der Gruppe, kann aber auch als Ausdruck von Unsicherheit gedeutet werden.

Gezeigt wird hier – zumindest von der stereotypen Erwartung her – eine ausgesprochene koloniale Rollenverteilung und Lebenswelt in einem sehr konservativen Rahmen. Bilder des dienenden schwarzen Sklaven dokumentieren die Dominanz der weißen Gesellschaft.

Das Motiv des schwarzen Dieners hat eine koloniale Tradition in der Werbegrafik. Die Plakate von Ludwig Hohlwein sind bei vielen seiner Auftraggeber auch heute noch nahezu unverändert in Gebrauch und gehören zu den Klassikern deutscher Werbung. Zwei Grundelemente zeichnen Hohlweins Reklamemethode aus. Er stellt das Werbeobjekt überproportional zum Träger heraus.

Für *koloniale* Warenwerbung wählte Hohlwein bevorzugt ‚Negerpagen‘ in kostbaren Livrée, Butler oder weiter Repräsentanten feudaler, kolonialer Dienerschaft (Abb. 37, 38, 39). Seine Motive erarbeitete er sich mit Hilfe der Negative vorhandener Fotos, die er skizzierte und nach diesen Vorlagen seine Plakate gestaltete. Andere Plakatkünstler orientierten sich am Stil Hohlweins, so auch Ruttmann, dessen Entwurf für das Cafe *Botanischer Garten* (Abb. 36) in München das charakteristische Profil des schwarzen Obers zeigt. Für die bürgerlichen Cafésbesucher wurde das Motiv des servilen *Negerdieners* bevorzugt um die Kunden zum Herrn zu machen (vgl. Duvigneau 1975: 77 ff).

Die signifikante Analogie des Fotoausschnitts (Abb. 35) ist nicht zu übersehen, auch wenn die künstlerische Umsetzung nicht identisch ist. Die Motivsuche und -findung ist es dagegen um so mehr und unterstreicht einen imaginären kolonialen Blickwinkel.

5.13 Analyse: „Irgendwann nimmt man nicht mehr irgendwas“ (HÖRZU)

HÖRZU, Europas größte wöchentliche Programmzeitschrift, startete Ende März 2006 eine groß angelegte Werbekampagne. Der Auftritt stand unter dem Slogan: *„Irgendwann nimmt man nicht mehr irgendwas“* und kommuniziert das Thema: *„Qualitätsbewusstsein auf etwas skurrile und ungewöhnliche Art.“* (HÖRZU 2006) und erschien u.a. im SPIEGEL (Ausgabe 17/2006).

Ein Leopard in der Hundehütte, zwei Frauen, die sich küssen, zwei binationale Paare und ein wählerischer Hai wurden in verschiedenen Anzeigenmotiven präsentiert: *„Als souveräner Marktführer erlaubt sich HÖRZU ganz bewusst die Inszenierung mit einem Augenzwinkern“*, sagt Jochen Beckmann (HÖRZU 2006), Verlagsgeschäftsführer Programmzeitschriften der Axel Springer AG. *„So bleibt HÖRZU trotz klarer Premium-Positionierung immer noch nahbar und sympathisch“*, ergänzt Werbeleiter Thorsten Lührig. *„Kernzielgruppe der Kampagne ist die von HÖRZU definierte ‘Winning Generation’: Besser gebildete Erwachsene mit überdurchschnittlichem Einkommen. Menschen, die wählerisch sind und sich immer für das Bessere entscheiden.“* (ebd.)

5.14 Formulierende Interpretation

5.14.1 Vorikonische Beschreibung

Der Bildvordergrund: Im Vordergrund des Bildes steht ein Paar, welches fast die ganze Seite einnimmt. Die Frau steht auf der linken Seite, der Mann auf der rechten. Zentriert ist der Slogan *„Irgendwann nimmt man nicht mehr irgendwas.“* in weißen Buchstaben platziert. In der linken, unteren Bildecke ist das rote HÖRZU-Logo positioniert, rechts davon steht der weiße Schriftzug *„Machen sie keine Kompromisse – auch nicht am Kiosk“*.

Die Frau: Die Frau lehnt an der rechten Seite des Mannes, ihr Oberkörper ist aufgerichtet und wendet sich dem Betrachter zu. Der rechte Arm liegt angewinkelt auf der linken Brust des Mannes und die rechte Hand erreicht seine

Irgendwann nimmt man
nicht mehr irgendwas.

HÖRZU
Deutschlands erstes
Programm-Magazin.

Machen Sie keine Kompromisse –
auch nicht am Kiosk.

Abb. 40: Hörzu Printwerbung, 2006

linke Schulter, wo sie ihre linke Hand umfasst. In ihrer Position wirkt sie ein wenig größer als der Mann und ihre Stirn berührt seine rechte Schläfe. Bekleidet ist die Frau mit einem bronzefarbenen, leicht schimmernden Kleid, welches die rechte Schulter freilässt und über der linken Schulter verknötet ist. Das Kleid schmiegt sich an den Körper und zeichnet die Konturen ihrer schlanken Figur nach. Den rechten Arm schmücken eine große Anzahl kupfer- und goldfarbenen Armreifen, ein einzelnes Perlenarmband, bestehend aus bunt gestreiften ovale Steinen, umschließt ihren rechten Oberarm. Der Halschmuck ist in der Material- und Farbwahl zurückhaltender und passt in der Optik nicht zu den anderen Schmuckstücken. Eine kurze Perlenkette ist mit schwarz-weißen runden Kugeln versehen, die aus Holz sein könnten. Die zweite, ebenfalls kurze Kette, besteht auf einer Reihung von dezenten, schwarz-weißen Muschelscheiben, die unterbrochen werden durch wenige, gleich große, rote Scheiben. Am rechten Ohr dominiert eine breite goldfarbene Creole. An der rechten Hand zieren mehrere Ringe in den Farben Gold, Bronze, Kupfer und Silber den Zeige-, Mittel- und Ringfinger.

Ihre Hautfarbe ist schwarz, die Haare kurz geschnitten, kraus und ebenfalls schwarz. Das Gesicht ist verziert mit mehreren weißen unterbrochenen Strichlinien, zwei verlaufen parallel aus der Mitte der Stirn, über den Nasenrücken, wo sie auf zwei horizontal parallele Linien treffen, die wiederum über die Wangen bis zu den äußeren Gesichtshälften auf zwei weitere Linien treffen, die das Gesicht vom Mundwinkel bis zu den Schläfen umschließen. Die untere Lippenkontur wird von einer großen Lippenscheibe dominiert, die nach unten geneigt ist und somit den direkten Blick auf die Farbe der kreisrunden Scheibe freigibt. In der gleichen Optik wie die weißen Striche der Gesichtsbemalung ist die beigefarbenen Scheibe verziert. Die Oberlippe ist geschlossen und tangiert die Lippenscheibe. Die Frau fokussiert direkt den Betrachter bzw. den Fotografen.

Der Mann: Die Haltung des Mannes ist aufrecht, sein Körper ist dem Betrachter halb zugewandt und sein Gesicht ist frontal zu sehen. Wie die Frau blickt er den Betrachter direkt an. Sein linker Arm ist leicht gewinkelt und seine linke Hand liegt auf dem Oberschenkel der Frau. Die rechte Hand umfasst das Gesäß und beide Hände treffen an der Oberschenkelseite zusammen. Er trägt eine dunkelblaue Anzugsjacke, welche mit feinen hellen Nadelstreifen versehen ist. Die Jacke ist nicht zugeknöpft, ermöglicht jedoch keinen Blick auf das Hellblau gestreifte Oberhemd, welches am Hals und an den Handgelenken sichtbar ist. Das Hemd ist am Hals geschlossen und eine diagonal Rot-Weiß, gestreifte Krawatte bildet den Abschluss. Die Streifen am

Krawattenknoten werden durch einen feinen schwarzen und zwei hellblaue Balkenstreifen unterbrochen. Am linken Handgelenk ist eine dezente silberfarbene Uhr mit einem schwarzen Armband zu sehen.

Seine Hautfarbe ist weiß, die Haare kurz geschnitten, glatt und grau meliert. Er trägt eine dezent eingefasste silberne Brille. Im Gegensatz zur Frau weisen seine Gesichtszüge ein vornehmes Lächeln auf.

Der Bildhintergrund: Hinter dem Paar zeichnet sich ein homogener hellgrauer Himmel ab, lediglich an der unteren linken Bildseite, in Höhe ihrer Hüfte, schimmert der blaue Himmel ein wenig durch. In diesem Hellbau ziehen Grün-Weiße kleine Rauchwolken zur rechten Seite. Darunter ist schemenhaft ein Hochhaus zu erkennen. Die Fassade variiert in den Farben Schwarz, Grün und Dunkelbraun. Direkt hinter den Beiden verläuft, sichtbar in der unteren linken Bildecke, eine dunkelbeige Steinbalustrade, die der Terrasse eines Hochhauses zugeordnet werden könnte.

5.14.2 *Ikongrafische Analyse*

Der Helligkeitskontrast zwischen Vorder- und Hintergrund und die Konturenschärfe der Personen gegen den diffusen Himmel und die Gebäude erhebt das Paar in die Höhe. Dieser stilistische Effekt korrespondiert mit der, von oben herab gerichteten Blickrichtung der Personen. Der Habitus der schwarzen Frau ist gekennzeichnet durch ihre angeschmiegte Körperhaltung, ihre Kleidung und signifikant durch ihre Lippenscheibe. Diese Frau symbolisiert die exotische (Ehe-)frau des weißen Mannes. Ihr äußeres Erscheinungsbild, die Lippenscheibe, die Gesichtsbemalung verweist auf ihre Herkunft und ist gleichzeitig ein Symbol ihrer unzivilisierten Wildheit.

Der Mann dagegen präsentiert sich als seriöser Geschäftsmann. Seine Statussymbole sind der Nadelstreifenanzug, die dezente Brille und die Frau, die er im Arm hält. Sein selbstbewusstes Lächeln untermalt die gepflegte Erscheinung. Seine Haltung kennzeichnet ihn als willensstarken Mann, der es sich gesellschaftlich leisten kann, eine exotische Frau an seiner Seite zu präsentieren, die zudem auch noch größer als er zu sein scheint.

5.14.3 *Planimetrische Komposition*

Die Gesamtkomposition des Bildes (Abb. 40a) wird durch je zwei parallel verlaufende Diagonalen in großflächige Bereiche gegliedert. Die erste Diagonale (1) verläuft auf der rechten Schulter der Frau, durchdringt ihr Gesicht, und verbindet in einen Kreuzungspunkt mit der dritten Diagonale (3) die bei-

den Köpfe. Die dominante zweite Linie (2) wird bestimmt durch die rechte Hand des Mannes, die auf der Hüfte der Frau liegt, und zieht sich weiter an



Abb. 40a: Planimetrie

der Unterseite ihres rechten Unterarms. Als einrahmendes Element vollendet die vierte Linie (4), die parallel zur Linie (3) verläuft, den Eindruck des Abbildes eines harmonischen Paares. Die beiden Linien (2 und 4), die unterhalb ihres Unterarms bzw. unterhalb ihres Oberarms, verlaufen, bilden zusammen

einen Winkel, der den einrahmenden Eindruck zusätzlich unterstützt. Dieser konstruierte Rahmen leitet den Blick des Betrachters auf die Gesichter des Paares und die Lippenscheibe bildet das Zentrum dieses Ausschnittes.

5.14.4 Szenische Choreografie

Die planimetrische Komposition rückt die Lippenscheibe und ihre Trägerin in das Zentrum des Bildes. Zugleich umfasst der konstruierte Rahmen die Beiden unmissverständlich als Paar. Dies korrespondiert damit, wie der Mann die Frau mit beiden Händen festhält und sie sichtbar an sich zieht. Die Attribute ihrer Herkunft werden durch die jeweiligen Insignien, wie Schmuck und Anzug, markiert, wobei die Symbole der Frau vielfältiger und dominanter sind. Bei dem Mann hingegen genügt der Anzug, die Brille, sein Blick um zu verdeutlichen welchen Status er innehat. Dagegen ist die Frau regelrecht plakativ dekoriert, um unmissverständlich auf ihre Herkunft hinzuweisen.

5.15 Ikonologische Interpretation

Die dominante Präsenz der Frau wird vor allem durch eine Doppelfunktion in der Planimetrie hergestellt. Sie befindet sich im Zentrum, wird durch dieses eingerahmt, sozusagen integriert und gleichzeitig wieder durch die dekorativen Elemente aus diesem Rahmen herausgehoben. Ihre dunkle Hautfarbe, die drei Seiten der Raute bestimmen, kann als zusätzliche markante Komponente des *Hervorgehobenseins* definiert werden.

Diese Aufnahme könnte als offizielles (Hochzeits-)foto für Freunde, Familie und Geschäftspartner gedeutet werden, als visuelle Dokumentation über das Zusammenkommen des neuen Paares, dass sich jetzt der Öffentlichkeit präsentiert.

In der ikonografischen Annahme, dass dieses Paar sich im Westen, wie Hall ihn definiert hat, aufhält, dominiert die Stilisierung der Ausstattung der Frau. Durch die Wahl der schmückenden Accessoires, entspricht die Frau dem gängigen Klischee von nicht *zivilisiert* respektive exotisch, er hingegen symbolisiert mit seinem Outfit das *Moderne*. Vor allem die Lippenscheibe ist mit dem westlichen Ästhetikverständnis nicht in Einklang zu bringen. Die Frau visualisiert nicht – zumindest von den stereotypen Erwartungen her – das Bild der Frau eines erfolgreichen Mannes. Diese visuelle Aussage wird im Slogan noch mal hervorgehoben. Der Bruch in der optischen Ästhetik wird durch ihre Gestik wieder abgeschwächt, hier nimmt sie eine anschmiegende Körperhaltung ein und symbolisiert die Position der treuen Partnerin.

Das alles dominierende Merkmal der Frau ist aber die Lippenscheibe¹⁶ und die Gesichtsbemalung. Hierdurch wird explizit die kulturelle Differenz zwischen den Beiden hergestellt. Die Dissonanz im Habitus visualisiert seine körpergebundene Gestik und seine Mimik. Der Gesichtsausdruck wirkt durch das angedeutete Lächeln leicht arrogant, sehr selbstbewusst, der Blick geht von oben herab auf den Betrachter und signalisiert diesen, seine selbstverständliche Dominanz. Dies wird in der Art und Weise, wie er die Frau an sich zieht und festhält, ebenfalls augenscheinlich. Ihr Arm, der eine Umarmung lediglich andeutet, scheint eher auf seiner Schulter drapiert zu sein und ihr fragender Blick korrespondiert mit ihrer zurückhaltenden Körperhaltung.

Weitergehend dokumentiert dieses Foto auch die Hybridisierung von Stilelementen. Die Frau bewegt sich zwischen zwei unterschiedlichen Welten. Sie tritt aus ihrem gesellschaftlichen Kontext hinüber in die westliche Welt des Familien- und Geschäftsleben und ihr wird die Rolle der Partnerin eines Weißen zugeordnet. An dessen Seite platziert, produziert sie Dissonanzen und präsentiert sich in einer *exotischen* und *wilden* Weise, dies unterstützt ihre spezifische Attraktivität. Es ist offensichtlich, dieser Typ repräsentiert nicht das Alltägliche.

Ihr identitätsstiftendes Merkmal, die Lippenscheibe, unterstreicht das *Wilde*, und der Betrachter fragt sich, wie hier der Austausch von Küssen funktionieren soll. Somit paart sich durch diese Inszenierung der Exotismus mit einer erotischen Komponente. Das Kleid, welches die rechte Schulter freilässt, vermittelt ergänzend den erotischen Habitus der Szene.

Hier liegt ebenfalls die ikonografische Annahme zugrunde, dass die Frau in einem afrikanischen Land aufgewachsen ist und der Mann sie aus ihrem Her-

16 Bei einigen afrikanischen Stämmen (Himba aus Namibia, Surma aus Äthiopien) wird dieses Kulturelement heute noch von den Frauen getragen. Diese Tradition hat im Leben der Menschen einen besonderen Stellenwert und basiert auf unterschiedlichen Motiven. Zu Anfang wurden den Mädchen und Frauen Lippenscheiben eingesetzt um sie unattraktiv für Sklavenhändler zu machen (vgl. Lindemann 2007: 17). Sie dienten ebenfalls der Geisterbeschwörung und wurden später, sowohl zum Schönheitsmerkmal als auch zum Symbol der Fruchtbarkeit (vgl. ebd.: 22). Die Größe der Scheibe bestimmt den Brautpreis, kennzeichnet die verheiratete Frau und symbolisiert den wirtschaftlichen Status der Familie (vgl. ebd.: 27). Lippenscheiben kommen in verschiedenen Formen vor. Eine Form ist die runde Tonscherbe. Die Frauen stellen ihre Platten selber aus Lehm her, die anschließend mit Ockerfarbe und Holzkohle bemalt werden. Durch die Lippenscheibe ist der Frau ein Lippenschluss nicht mehr möglich, auch bei herausgenommener Scheibe nicht. Dieses dekorative Merkmal macht die Trägerin aber fasst stumm, lediglich begrenzte Lautbildung bleibt möglich (vgl. ebd.: 22f).

kunftsland in den Westen gebracht hat. Vielleicht hat er sie bei einem Geschäftstermin gesehen, bei dem ihm, im Zuge einer touristischen Darbietung, diese Frau aufgefallen ist. Da sie mit ihrem Aussehen nicht dem westlichen Standard entspricht, und er nicht *irgendwas* an seiner Seite haben will, sondern das Besondere, die Herausforderung sucht, hat er sie *mitgenommen*. Wie ein Souvenir oder eine Jagdtrophäe aus einem anderen Land. Dieses Souvenir wird, mit dieser Aufnahme, der Gesellschaft präsentiert. Die schmückenden Accessoires und die glänzenden Materialien generieren den Eindruck des Wertvollen und korrespondieren mit dem Slogan. Das bronzefarbene Kleid hüllt sie gleich einer (Bronze-)statue ein. Mit dieser Stilisierung wird die Frau zum Ausstellungsobjekt, dass *man(n)* sich *nehmen* kann.

Trotz der, auf Augenhöhe, positionierten Personen und trotz des direkten Blick in die Kamera, sind die Abgebildeten nicht gleichrangig präsentiert. Der Mann repräsentiert die Frau, sie wird hergezeigt als gerade erstandenes Objekt.

Das Objekthafte der Frau reproduziert sich markant in den Farben ihrer Kleidung und der weiteren Ausstattungsgegenstände. Die Farben Gold, Kupfer und Bronze dominieren in diesen dekorativen Elementen. Die Farbe Gold, in den Ohr-, Arm- und Fingerringen, bezeichnet häufig das Beste, im Sport wird die beste Leistung mit einer Goldmedaille gekürt. Gold ist das Metall der Reichen und es symbolisiert den Glanz der Sonne. In der Architektur werden Fassaden mit hochwertigen Bronzeverzierungen oder Bronzetüren geschmückt und das Material wird für den Kunstguss verwendet und häufig für die Gestaltung von Denkmälern und Skulpturen eingesetzt. Kupfer, ganz speziell verarbeitet in Armreifen, wird heilende Kraft zugesprochen. Die Materialien und Farben zusammen genommen, vervollständigen das Bild des Exklusiven, dass dem wählerischen Menschen – dies scheint die wesentliche Nachricht dieser Werbung zu sein –, der HÖRZU liest, zusteht.

Der Slogan „*Irgendwann nimmt man nicht mehr irgendwas*“ provoziert dadurch, dass der Betrachter diese Aussage, die sich auf die Wahl der Zeitschrift HÖRZU bezieht, auf das abgebildete Paar überträgt und durch diese Doppeldeutigkeit die Frau als „*irgendwas*“ bezeichnet wird. Der Umkehrschluss der zweideutigen Aussage im Slogan ist nicht gegeben, da die Frau sich nicht in ihrer Lebenswelt aufhält, wie die angedeutete Kulisse demonstriert. Das Bild, in Verbindung mit dem Text, visualisiert eindeutig, dass der Mann sich die Frau nimmt, und nicht die Frau sich den Mann genommen hat. Ihre Gesichtsdekoration markiert zweifelsfrei ihr Herkunftsland, in dem die deutsche HÖRZU mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht abonniert wird.

Die Werbekampagne der HÖRZU nutzt die implizierte Exotik und Erotik der Frau als Indikator für den Kommerz des Verlegers. Es kann keinen Zweifel geben an der diskriminierenden kolonialistischen, semantischen Ladung dieser Werbeanzeige. In der Zeit des europäischen Kolonialismus wurden afrikanische Frauen nicht nur systematisch von weißen Männern sexuell missbraucht, sondern auch ihrer kulturellen Würde beraubt. Gerade Frauen mit indigenen Eigenarten wie der Unterlippenscheibe wurden routinemäßig bei Völkerschauen, im Zirkus oder auf dem Jahrmarkt ausgestellt, wie das Plakat (Abb. 41) explizit dokumentiert.



Abb. 41: Plakat, „Völkerschau der aussterbenden Lippen-Negerinnen vom Stamme der Sara-Kaba, Central-Afrika“, 1930

Auch wenn, wie in einer weiteren Anzeige der HÖRZU Werbekampagne (Abb. 42), der Mann schwarz ist und die Frau weiß, dominiert weiterhin, hier noch plakativer, das weiße, westliche *Präsentationsregime*. Es konstruiert analoge, stereotype Assoziationsketten für den Betrachter, indem die Stilelemente die kulturelle Differenz zelebrieren. Die Wildheit afrikanischer, schwarzer Männer wird perfektioniert mit dem Leopardenfell in der Kulissee, der Fellmütze und dem freien Oberkörper des Mannes. Die dekorativen Elemente, wie die vielen Halsketten und die Sonnenbrille des Mannes sowie seine lässig arrogante Gestik und Mimik, schlagen symbolisch auch noch einen Bogen in die *Rapperszene*. Der Bruch in der Ästhetik, das visuell Kuriose wird in dieser Anzeige durch die alte Frau präsentiert, die den stereotypen Vorstellungen einer alternden Hollywooddiva entspricht. Es kann kein Zweifel bestehen, dass in diesem Fall, die Frau sich den wesentlichen jüngeren Mann *nimmt*. Noch signifikanter als in der Anzeige (Abb. 40) wird hier die imaginäre Erotik/Potenz des schwarzen Mannes eingesetzt. Die entblößte,



Abb. 42: Hörzu Printwerbung, 2006

beharrte Brust, die gespreizten Beine, die den Blick freigeben auf den vorstehenden Reißverschluss der Hose, werden als erotisierende Signale subtil eingesetzt. Der Verbindung von Erotik und Exotik wird ein weiteres Element, in der konstruierten Assoziationskette, hinzugefügt. Die Tierfelle symbolisieren die Verbindung des Mannes zum Animalischen und unterstreichen seine Wildheit. Die Reproduktion kolonialer Blickrichtung, in denen schwarze Menschen als exotische Objekte, als Un- oder Untermenschen in Verbundenheit mit der Tierwelt vor einer stagnierenden Kulisse betrachtet werden können, gehörte zu den dekorativen und plakativen Instrumenten der Völkerschauen. Diese Werbeanzeigen präsentieren ungebrochene historischer Kontinuitäten.

trachtet werden können, gehörte zu den dekorativen und plakativen Instrumenten der Völkerschauen. Diese Werbeanzeigen präsentieren ungebrochene historischer Kontinuitäten.

5.16 Differenz durch Analogie: „Bauhaus Stairway“ versus „Stairways of Treasure’s Residence: Students at Work“ (MoMA)

Das MoMA (Museum of Modern Art) in New York ist eines der weltweit bekanntesten Museen. Die Bilder *Bauhaus Stairway* von Oskar Schlemmer (Abb. 43) und *Stairway of the Treasurer’s Residence, Students at Work, The Hampton Institute, Hampton, Virginia* von Frances Benjamin Johnston (Abb. 44) gehören zu den *Highlights* der Ausstellung und sind im gleichnamigen Katalog von 2004 illustriert. In der Analyse der folgenden Bilder geht es

nicht explizit um die dezidierte Einzelbildinterpretation, sondern es soll untersucht werden inwieweit layouttechnische Bildkombinationen Differenz konstruieren.

5.17 Formulierende Interpretation

5.17.1 Bauhaus Stairway

Das Gemälde (Abb. 43) zeigt mehrere Personen, die eine Treppe hinaufgehen. Dem Bildtitel ist zu entnehmen, dass es sich um die Treppe des Bauhaus in Dessau handelt, an deren Schule Oskar Schlemmer (1888–1943) ein paar Jahre (1920–1929) gelehrt hat. Ein weitere Interpretation könnte ebenfalls besagen, das Schlemmer eine Treppenanlage im *Bauhausstil* gemalt hat. Dieses Gestaltungsprinzip favorisierte die reduzierte Formensprache in der modernen Architektur und im Möbeldesign.

Auf dem Gemälde sind mehrere junge Menschen zu sehen, die teilweise die Treppe hinaufgehen bzw. auf den Zwischenpodesten stehen. Es könnte sich um Studenten des Bauhaus handeln. Die abgebildeten Personen sind alle sehr konform gezeichnet, mit schmalen langen Hosen und figurbetonten, uniformen Pullovern. Die Frisuren sind ebenfalls vom gleichen Schnitt, lediglich die Haarfarben variieren zwischen hell- und dunkelblond. Die Figuren wirken wie stereometrische Gliederpuppen, homogen und genormt.

Die Farbwahl ist begrenzt auf Grau-Blaue Töne, die für den größten Teil der Treppenanlage inklusive der Fensterscheiben und -rahmen gewählt wurde. Nur der Boden auf dem Zwischenpodest glänzt in hellem Gelb und reflektiert die Person mit dem blauen Pullover. Bis auf diese Person werden die übrigen Figuren von hinten oder im Profil gezeigt, wobei auffällt, dass die Gesichter, ob frontal oder im Profil, keine Konturen aufweisen. Schlemmer zeichnet die



Abb. 43: Oskar Schlemmer, Bauhaus Stairway, 1932

Personen ohne physiognomische oder physische Besonderheiten, die dem Einzelnen Identität verleihen würden.

5.17.2 *Stairway of the Treasurer's Residence, Students at Work, The Hampton Institute, Hampton, Virginia*

Das Schwarzweiß-Foto (Abb. 44) zeigt mehrere junge Männer, die an einer Treppe arbeiten. Diese Szene wurde von Frances Benjamin Johnston (1864–1952) im Hampton Institute, einer Berufsschule für Ex-Sklaven, in Hampton, Virginia fotografiert. Johnston fertigte in dieser Schule eine Fotoserie für eine Ausstellung über das zeitgenössische *African American Life*, die auf der EX-PO 1900 in Paris, gezeigt wurde (vgl. MoMA 2004: 57).



Abb. 44: Frances Benjamin Johnston, *Stairway of the Treasurer's Residence, Students at Work, The Hampton Institute, Hampton, Virginia, 1899–1900.*

Bis auf den sitzenden Mann im Vordergrund sind die anderen fünf Männer schwarze Amerikaner. Diese fünf Männer tragen Arbeitshosen, teilweise in Form von Latzhosen und sind mit Hemden, über denen teilweise Pullunder oder Pullover getragen werden, bekleidet. Zwei Schüler tragen zusätzlich

eine Schürze. Der sitzende weiße Mann ist mit einer Uniform ausgestattet, wie an dem Streifen der Hose und an seiner Kopfbedeckung erkenntlich wird. Alle scheinen sehr konzentriert mit ihrer Arbeit beschäftigt zu sein.

Wie bei dem Gemälde von Schlemmer demonstriert das Foto eine planmetrische Ausgewogenheit in der Komposition, die erzeugt wird durch die Anordnung der Probanden auf verschiedenen Ebenen.

5.18 Ikonografische Analyse

Im Katalog (MoMA 2004: 57, 118), unter der Rubrik *Highlights*, werden diese beiden Bilder (Abb. 43, 44) mit dem Beschreibungstext separat präsentiert. Auf der einleitenden, ersten Doppelseite des Katalogs, sind sie ebenfalls



Abb. 45: MoMA (2004), Kataloginnenseite 2 und 3

abgedruckt, diesmal zusammengeschnitten und ohne Text (Abb. 45).

Dieses Layout zeigt einen Ausschnitt der jeweiligen Bilder (Markierung der gewählten Ausschnitte: Abb. 43a, 44a) auf den ersten beiden Kataloginnen-seiten. Die Analogien in der ikonografischen Aussage sind prägnant und es ergeben sich mehrere Möglichkeiten, die Intension der Kataloggestalter zur Wahl dieser Bilder, zu ergründen. Die Komposition dieser beiden Ausschnitte



Abb. 43a: Ausschnittsmarkierung, Bauhaus Stairways

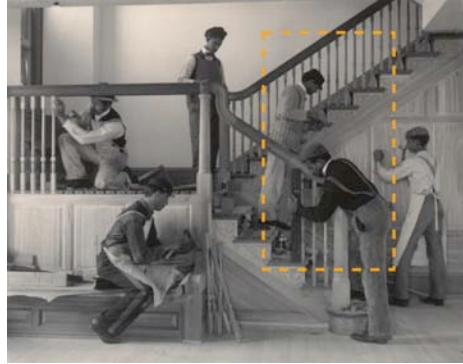


Abb. 44a: Ausschnittsmarkierung, Stairway of the Treasurer's Residence, Students at Work, The Hampton Institute, Hampton, Virginia,

dokumentiert die Differenz zwischen einem farbigen Gemälde und einer Schwarzweiß-Fotografie. Eine analoge Option sind die dargestellten Motive. Beide Kunstwerke zeigen zweiläufige Treppenanlagen von Bildungsstätten, in denen sich Studenten respektive Schüler aufhalten und die Figuren sind ausgewogen über das gesamte Bild verteilt. Auf beiden Bildern werden die jeweiligen Probanden in einem konformen Kleidungsstil abgebildet. Am rechten Bildrand zeigt sich in beiden Bildausschnitten eine weitere Analogie. Die linke Hand der jeweiligen Person auf der rechten Bildseite ist zu sehen.

Im Gegensatz zum Bild von Schlemmer, arbeiten die Personen auf dem Foto von Johnston. Sie sind mit handwerklichen Tätigkeiten beschäftigt, während die Figuren auf dem Gemälde eher den Eindruck vermitteln, als würden sie über die Treppe flanieren.

Nicht nur die eindeutige Arbeitskleidung der Schüler auf dem Bild von Johnston, sondern die Körperhaltungen visualisieren ihren sozialen Status.

Dieser Eindruck wird durch den uniformierten Mann zusätzlich markiert. Dieser Mann arbeitet zwar auch, aber als einziger in einer sitzenden Haltung, und seine Uniform lässt die Annahme zu, dass es sich bei ihm um einen Vorgesetzten handelt.

Die Bilder wirken durch die Reihung und Abkehr der Personen sehr statisch und demonstrieren Distanz und Entfremdung.

5.19 Ikonologische Interpretation

Auf Grundlage der jeweils homogenen Gruppendarstellung markiert das Seitenlayout die Diskrepanz in der sozialen Identität der beiden Gruppen. Trotz der vielfältigen Ähnlichkeiten in der Bildgestaltung erzeugt die Wahl und Gegenüberstellung der Ausschnitte die ikonografische Aussage, dass die eine Gruppe (Abb. 44) die Treppe baut, die die andere Gruppe (Abb. 43) begeht. Ein, auf den ersten Blick, ganz normaler Prozess. Hier wird aber eine weiße Studentengruppe einer schwarzen Arbeitergruppe plakativ gegenübergestellt. Diese Positionierung reproduziert eine eindeutige ethnozentristische Blickrichtung, die noch pointiert wird durch den stilistischen Kontrast von der Schwarzweiß-Fotografie zum farbigen Gemälde. Außerdem wurden die Figuren layouttechnisch hervorgehoben, die in ihrer Körpersprache den Habitus der gesamten Gruppe verdeutlichen. Aus der einen Seite (Abb. 43a) schreiten die Figuren mit hoch erhobenen Kopf die Treppe hinauf, während die beiden Personen (Abb. 44a) mit gesenktem Kopf abgebildet sind. Speziell die Ausrichtung des schwarzen Arbeiters, im Vordergrund (Abb. 44a), zur Seite der Studentengruppe, weist mit der gebeugten Haltung schon Züge von Servilität auf.

Die gestalterischen Analogien in den Bildern erzeugen keine Gleichheit, sondern illustrieren durch das gewählte Layout die Divergenz der Gruppen und verdeutlichen die Trennung zwischen Schwarzen und Weißen in der amerikanischen Gesellschaft. Das unterstellte, ikonische Wissen der Identität bildlicher Codes und die kulturelle Standortgebundenheit des Betrachters kommunizieren visuell den Sinn und die Bedeutung dieser beiden Bilder.

In dem Katalog ist diese Doppelseite nicht das einzige Dokument, dass mit dem Stilmittel der Kontrastierung auf Basis von Analogien arbeitet.

Die Aufnahme *Unforgiven* (MoMA 2004: 340) von Warner Bros. und das Kunstwerk „Untitled“ von Felix Gonzalez-Torres (MoMA 2004: 344) werden ebenfalls ausschnittsweise auf einer Doppelseite präsentiert (MoMA 2004: 6,7).

Im Original zeigt *Unforgiven* (Abb. 46) eine Sequenz aus dem gleichnamigen *Western* mit dem Schauspieler Clint Eastwood. Auf dem Bild hält Eastwood ein Gewehr in Anschlag und scheint ein Ziel zu fokussieren. Er trägt den klassischen Cowboyhut und ein schwarzes Halstuch. Der Hintergrund ist verschwommen und deutet eine karge Landschaft an. Die gesamte Körperhaltung ist angespannt und der Gesichtsausdruck zeugt von großer Konzentration.



Abb. 46: Warner Bros., *Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992



Abb. 47: Felix Gonzalez-Torres, „Untitled“ (Death by Gun), 1990

Bei dem Kunstwerk von Gonzales-Torres (Abb. 47) handelt es sich um einen Stapel von Papieren, die auf dem Boden liegen. Der Besucher kann sie von allen Seiten betrachten, um sie herumgehen, wie um eine Skulptur. Die Aufnahme zeigt das erste Blatt des Stapels. In den Blättern aufgeführt sind die Namen von 460, durch Waffengewalt getöteten Personen, während der Woche vom 01. - 07. Mai. 1989. Aufgelistet sind Namen, Alter, Wohnort und eine Kurzbeschreibung der Umstände ihres Todes, und, in den meisten Fällen, eine fotografische Abbildung der Verstorbenen. Die Fotos und Texte sind an entsprechende Nachrichten aus der Tagespresse, wo sie als erstes erschienen sind, angelehnt. Infolgedessen sind die Motive im Offsetdruck hergestellt und schwarz-weiß. Dieses Kunstwerk reflektiert das Interesse von Gonzalez-Torres an einer verstärkten Waffenkontrolle in den USA (vgl. MoMA 2004: 344).

Bei den Abbildungen handelt es sich um weiße und schwarze Amerikaner, teilweise wurde auch nur das Schema eines Kopfes gezeigt. Auf der ersten Seite sind 20 Reihen, mit Fotos und Daten der Personen, zusammengestellt. Dort werden die Fotos und Daten von zehn weißen und fünf schwarzen Personen doppelt so groß wie die übrigen abgebildet.

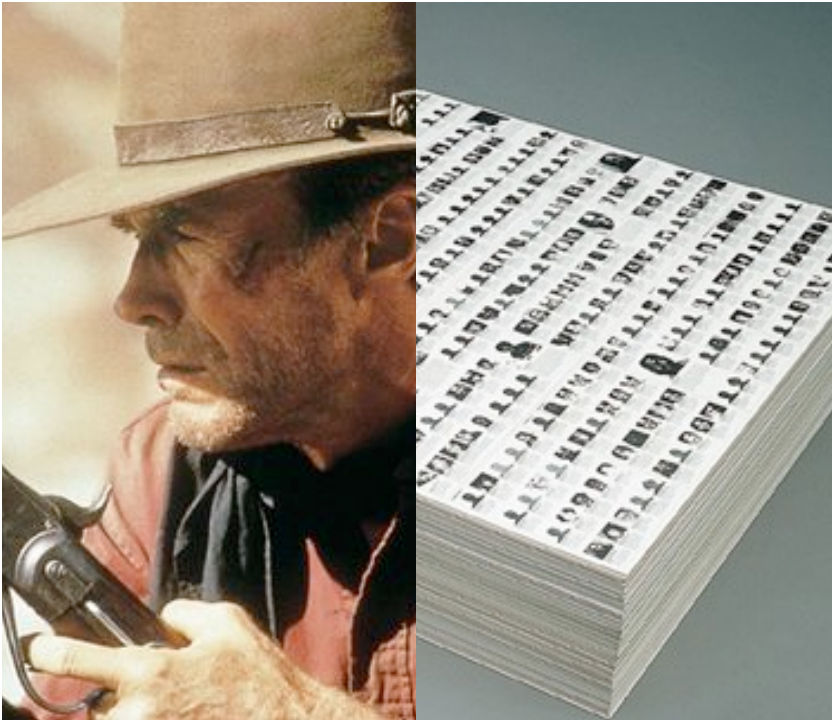


Abb. 48: MoMA (2004), Kataloginnenseite 6 und 7

In dem Bildausschnitt sind dreizehn Reihen teilweise zu sehen. Durch die Wahl des Ausschnittes fällt der Blick aber nur auf die fünf hervorgehobenen schwarzen Personen in den betreffenden Fotoreihen. Die hervorgehobenen Porträts der Weißen werden durch das Layout verdeckt. Die Liste veranschaulicht somit die eine visuelle Wahrheit, die von der tatsächlichen Dokumentation abweicht. Auf den ersten Blick wird der Eindruck vermittelt, das illustrieren die fünf Fotos, dass es sich bei den Getöteten auf der Liste ausschließlich um Schwarze handelt. Im Zusammenschnitt (Abb. 48) mit *Unforgiven* leiten sich binäre Deutungen ab. Erstens könnte die Komposition dafür stehen, dass der weiße Mann die schwarzen Opfer rächen wird, dies wäre eine positive Auslegung. Zweitens visualisiert die Komposition dieser Bilder die ikonografischen Annahme, dass der Cowboy – Inbegriff des sich selbstverteidigenden Amerikaners – dafür steht, gegen die schwarzen Massen tatkräftig vorzugehen. In der Bildsprache sind die Analogien nicht zu sehen, sie

erklären sich erst aus dem Kontext der Geschichte des Fotos respektive des Kunstwerks. Abgebildet ist der Einzelkämpfer, der gegen eine unbekannte, teilweise gesichtslose Gruppe antritt. Zur Dominanz der weißen, individuellen Präsenz trägt die Kontrastierung des Farbfotos gegen das Schwarzweiß-Foto bei. Aber auch die Gegenüberstellung des Individuum mit dem Kollektiv markiert eine weitere Differenzlinie. Das Gesicht des Schauspielers Clint Eastwood ist bis in die Poren zu erkennen. Er illustriert den selbstbestimmten, individuellen, weißen Bürger Amerikas. Dagegen reflektieren die Personen auf der Liste die unbekannte, kollektive Masse der schwarzen Amerikaner, denen mit diesem Dokument ein Gesicht und eine Identität gegeben werden sollte, aber durch das Layout der Doppelseite haben es die Kataloggestalter erreicht, den Ansatz von Gonzales-Torres zu konterkarieren.

Knebelung des Abendlandes

Auch in ihrem neuen Buch „Die Kraft der Vernunft“ propagiert die Italienerin Oriana Fallaci den Kampf gegen den Islam und warnt vor dessen Eroberungsfeldzug gegen Europa.

Gleich am Eröffnungstag gingen Fallos Konzepten über die Landesgrenzen hinweg und der Buchtitel wurde in Italien, und zwar zuerst in Mailand, veröffentlicht. Das Buch, das nach dem Zweiten Weltkrieg von 19. September 2011 „Die Welt und der Staat“ wird auch die jüngste Werk Oriana Fallaci, schließt es in übersteigter Form ab, indem es die Mächtigkeiten erreicht – und begünstigt oder empört.

„La forza della Ragione“ („Die Kraft der Vernunft“) ist eine neue politische Warnung an den Westen vor dem Wiedergang des Islam. Die Fallaci schreibt, jedoch die Anhänger von die Gottesbeweis sind, was wollen Europa ein in totaler Gefahr, es werde islamisch unterwandert, was die heutigen Anhänger Allah jeden Tag mehr in den Griff genommen. Sie überlegt in dem Buch, was die Folgen der Todsünden bis zu den Stopp von Wiedergang, so beginnt die Autorin ihr Buch, in jeder europäischen Stadt gebe es

langst „eine zweite Stadt. Eine, die sich der anderen überlagert. Eine muslimische, eine von Kisten beherrschte Stadt.“

„Diese Stadt in der Stadt habe nichts zu tun mit dem traditionellen Duopersonenmodell, dem „Little Italy“ oder „Chinatown“, wo sich Emigranten nach ihrer Ankunft in einer neuen, fremden Welt zusammenhalten. So sei vielmehr „eine Flut von islamischen Emigranten, die keiner je zu überfallen vermag.“ Nicht Alexander der Große, nicht Julius Caesar oder Napoleon. „Denn diese ist die einzige Kunst, in der die Nation Allah nicht überwindlich ist.“ Und: „Der heil begünstigte Staat war stets Europa, die christliche Welt.“ Bei dieser Bestimmung werden die Muslime, so Frau Fallaci, nicht nur auf die Gebiete ihrer Territorien und die korrespondierenden Glaubensschulden ihrer Malabai, ihrer Frauen.

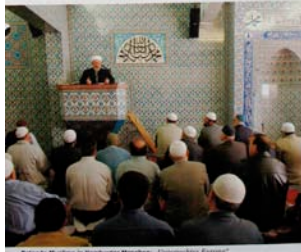
„Im unversierten Europa“ aber sei das Thema der islamischen Fruchtbarkeit nun Tabu erklärt worden, das keiner zu bre-



Oriana Fallaci
„Mehretzen im reiche Land rücken“

chen wage, klagt die Buchautorin. „Versucht es, bringt man dich vor die Richter wegen „Rassismus – Fremdenhass – Gotteslästerung.“ So wie es ihr geschrieben ist, als sie in Paris wegen Anlehnung zur Volksvertretung unter Anklage kam, weil sie – „ein bestimmtes Individuum“ sich gegen ein „jüdisch-richtiges Satz“ – in ihrem vorläufigen Buch über die gefährlichen Muslime

ermittelt hatte. Sie vernachlässigt sie die Ratgeber. „Fallaci schreie 1978: Keine die Freiheit aber irgendwas Gewinn und jenseitig bekommen – dass in der Europäischen Union die muslimischen Neugeborenen jährlich zehn Prozent ausmachen, in der Schweiz zwölf Prozent, in der Schweiz sogar zwölf Prozent.“ Ein einziges, an die Wurzeln der Demokratie ist ein islamischer Staat. „Die muslimischen Araber sind der Grund für die Existenz der Vereinigten Nationen, seit 1945.“ „Einziges, an die Wurzeln der Demokratie ist ein islamischer Staat.“ „Die muslimischen Araber sind der Grund für die Existenz der Vereinigten Nationen, seit 1945.“



Religiöse Moscheen in islamischer Welt. „Jihad“ ist Europa.

Abb. 49: DER SPIEGEL

Die Layoutgestaltung zur Manifestierung von ethnischer Differenz – das fremde Kollektiv gegen das westliche Individuum zu positionieren – ist auch in den aktuellen Printmedien festzustellen, wie folgende Beispiele dokumentieren. Auf dieser Seite (Abb. 49) wird zur Visualisierung des Inhalts die westliche, moderne, individuelle Frau in Szene gesetzt. Die überdimensionale Schwarzweiß-Fotografie auf der Rückwand strukturiert eine nochmalige, wirkmächtige Intensivierung der ikonografischen Aussage. Das Foto der Innenansicht einer Moschee, in der eine Gruppe von Männern sitzt, deren Gesichter nicht zu erkennen sind, steht symbolisch für die imaginären, patriarchalen, kollektiven Gesellschaftsstrukturen einer moslemischen Bevölkerungsgruppe. Die orientalische Raumgestaltung steht im elementaren Kontrast zur modernen Hintergrundgestaltung. Mit dieser Stilisierung wird die Differenzierung der Personen um die jeweilige soziale Lebenswelt erweitert. Die Differenzlinien, die in diesem konstruierten Layout subtil abgebildet sind, be-

stärken die gesellschaftlichen Vorurteile über fremde Gruppen, in dem sie ein visuelles Gebilde aufbauen, dass die Personen in den Kontext von vormoder-
ner, nationaler Begrenztheit präsentiert, die noch nicht in der modernen, indi-
viduellen, westlichen Welt angekommen sind und die Hierarchie dem
Gleichheitsgedanken vorziehen.



Abb. 50: DER SPIEGEL

Die Seitengestaltung (Abb. 50) arbeitet mit den gleichen Stilmitteln. Auch ohne Text ist zu verstehen, dass der tatkräftige französische Präsident die moslemische Minderheit in Frankreich domestizieren muss. Wieder wird der individuelle Mann der kollektiven Masse gegenübergestellt. Diesmal sind lediglich die Rollen vertauscht, denn es handelt sich bei den Personen im Bildvordergrund, die auch farblich aus dem Rahmen herausragen, um moslemische Frauen. Beide Seiten (Abb. 49, 50) inkludieren die inhärente, visuelle Aussage, dass entweder die europäische Frau gegen die fremde männliche Gruppe kämpfen muss oder der europäische Mann der fremden weiblichen Gruppe den Weg weisen muss.

5.20 Zusammenfassung 5. Kapitel

Im folgenden werden prägnante Resultate der Untersuchung zusammengefasst und diese zum Abschluss der Analyse vor dem Hintergrund der vorgestellten Theorieansätze und der Forschungsfragen dokumentiert und zugeordnet.

Wie bereits beschrieben, können Bilder eine weites Feld der Konstruktion von Differenz bezeichnen, u.a. die Dimensionen der Differenz wie Klasse, Geschlecht und Rasse. In dieser Untersuchung wird insbesondere die ethnische Differenz thematisiert. Hall (2004: 122) beschreibt Differenz als ambivalent. Einerseits ist sie notwendig zur „*Konstitution von Subjekt und Identität*“, andererseits ist sie bedrohlich und steht für eine „*Gefahr der Spaltung und Aggression gegenüber anderen*“ (ebd.) Hall bezieht sich auf die noch immer vorherrschende negative Bildkonnotation des Schwarzen im *rassistischen* Regime der Repräsentation.

Die Thesen von Hall veranschaulichen die analysierten Bilddokumente, die aufzeigen, wie sowohl der Rückgriff auf rassistische Stereotypen (z. B. Abb. 31, 32, 33) funktioniert, der ebenfalls die These von Warburg einschliesst, die besagt, dass im *Nachleben* der kulturellen Vergangenheit (z.B. Abb. 32, 33, 34, 35) ein grundlegender Kulturmechanismus liegt, der die Machtwirkung der Bildformeln von oft weit zurückliegenden Vergangenheiten einsetzt, um die Ausdruckskraft der neuen Bilddokumente zu steigern.

Das *Nachleben* findet sich in diversen Bildern wieder. Künstler wählten für die Darstellung eines Frauenaktes oftmals Motive der griechischen Antike und gaben den Bildern Titel wie beispielsweise *Venus*. Im 19. Jahrhundert entstanden im Zuge des Orientalismus die *Odaliskinnen* (Abb. 16, 17, 31), die das Venus-Motiv aufgriffen. Die nackte Frau als Gemäldemotiv hat ihren Ursprung entweder in einer längst vergangenen Epoche, einer Mythenwelt oder wird motiviert von imaginären Moralvorstellungen in fremden Ländern. Dieser Mechanismus ist in der Malerei der Orientalisten und der Südsee-Impressionisten festzustellen. Die Maler des Orientalismus akzentuierten die dominante Präsenz der weißen Frau, in dem ihr zur Seite eine schwarze Dienerin gestellt wird. Dieses Arrangement erfüllt zweierlei Funktionen. Erstens übernimmt die schwarze Frau die Rolle der unterprivilegierten Dienerin und zweitens dient sie als ästhetische Steigerung des weißen Ideals durch den farblichen Kontrast. Diese ikonografischen Instrumente reflektieren den weißen Blick der Maler sowie deren Bildbetrachter und grenzen gleichzeitig die Fremden ab. Indem ihnen niedrigere Positionen zugewiesen werden, sie als dekoratives Objekt die Bildkomposition ergänzen sollen oder sie mit dem Hintergrund (Abb. 31) optisch verschmelzen, wird die hierarchische, westliche Blickrichtung strukturiert. Die ikonografischen Impressionen der Südsee vermitteln, durch Gemälde von Gauguin, den Eindruck des Müßiggangs und bilden die Basis für westliche Projektionen, die u.a. materielle Armut als Quelle von Glück und paradisischem Leben interpretieren. Da, wo die Le-

benswelt nicht massiv abgewertet wird, äußert sich diese Projektion in einer Vielfalt von Wunschträumen nach einer heilen Welt. In diesen subjektiven Vorstellungen sind die Bewohner der Südsee frei von den Gefahren und Herausforderungen einer hochtechnisierten, globalen Lebenswelt, ihnen wird Sanftmut zugesprochen, alle haben füreinander Zeit – statt, wie in der globalisierten, zivilisierten Welt, nur dem Geld und Erfolg nachzulaufen und keine Zeit für das wahre Leben zu haben.

In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass ein Aspekt der Mehrdeutigkeit von Bildern auch darin begründet liegt, dass sich der Prozess der Repräsentation auf zwei Ebenen vollzieht: einer bewussten, offen zutage liegenden, und einer unbewussten und unterdrückten, wobei Erstere häufig als latente Kaschierung der Letzteren dient. Das durch die Praktiken der Repräsentation produzierte Visuelle stellt nur die eine Hälfte der Geschichte dar, die andere Hälfte, die tiefere Bedeutung, liegt darin, was nicht gezeigt, aber fantasiert wird, was impliziert ist, aber nicht offen präsentiert wird (Abb. 19, 20, 35). Wenn fremde Frauen explizit das Hauptmotiv eines Bildes darstellen, werden imaginäre Assoziationen produziert. Die Bilder demonstrieren, sozusagen auf einer Konsensebene, einen imaginären, subtilen Sexismus. Die abgebildeten Frauenkörper werden als erotische Objekte in Szene gesetzt, die mit wertvollen Accessoires ausgestattet, dem westlichen Blicken angeboten werden. Die Inszenierungen wirken wie wahr gewordenen Phantasien auf den westlichen Betrachter.

Bilder illustrieren Erfahrung und Wissen, sie strukturieren die Wahrnehmung, die Vorstellung, das Erkennen und das Erinnern. Sie betonen die Orientierung des Wissens und bilden visuell eine Quelle für die kulturellen Erkenntnisse in der Gesellschaft. Sie unterstützen die allgemeine gesellschaftliche Orientierung, öffentliche Piktogramme strukturieren soziales Handeln und veranschaulichen beispielsweise ein Verbot. Die Zigarettenindustrie wurde aufgefordert, die Gefahren des Rauchens visuell darzustellen, da die Aufklärungskampagnen nicht erfolgreich waren. Bilder illustrieren Stadtpläne, Grundrisse, Schaltpläne und Diagramme. Das sind alltägliche Bilder des korrekten Handelns und der kollektiven Ausrichtung. Sie generieren Verständnis und Einsichten. Und es gibt die Bilder, die man nie mehr vergessen wird, die individuelle Bildersammlung der Lebensgeschichte, Identität und des unauslöschlich Biographischen.

Im Kontext der Bilder von Fremden bedeutet das, dass in der Produktion und Betrachtung solcher Bilder nicht in Frage gestellt wird, ob sie die Menschen objektiv darstellen. Es dominiert die konsensgebundene Blickrichtung und

Interpretation. Diese Blickrichtung ist gespeichert mit konstanten Symbolen, die beim Betrachten der jeweiligen Bilder aktiviert werden.

Die eindimensionale Präsentation von fremden Kulturen basiert auf Kollektivsymbolen, die die Wirkung auf den Rezipienten noch verstärken. Ikonografische Symbole sind ein Bindeglied zwischen Spezialdiskursen der von Foucault untersuchten Art und dem Interdiskurs, in dem sie zusammen in den Bildern oder in der Werbung präsentiert werden.

Die Bilder des Orientalismus arbeiten mit immer wiederkehrenden Symbolen. Der Harem, das Bad, die schwarze Dienerin im Kontrast zur weißen Frau, die dekorativen Elemente sind die Gestaltungsmittel, die den Fremden in einer eindimensionalen Lebenswelt determinieren. Die eigenen Projektionen auf das Andere bestimmen die Bilder und das Eigene entwickelt sich in den Spiegelungen, die die Bilder reflektieren.

Der Fremde/die Fremde wird entweder, wie in der HÖRZU-Werbung (Abb. 40, 42) als exotisch und animalisch präsentiert und wird somit zum Synonym für das Unzivilisierte, oder er/sie wird als servil (Abb. 32, 35) oder grotesk (Abb. 26, 27) abgebildet. Die Inszenierungen betonen die Kluft zwischen der Zivilisation der Weißen und der Wildheit der Schwarzen. Zur Festigung der Klischees werden weitere Symbole eingesetzt: Körpermerkmale, Sitten, Kleidungsstil.

Die Reproduktion kolonialer Blickrichtung, in denen Schwarze Menschen als exotische Objekte, als Un- oder Untermenschen in Verbundenheit mit der Tierwelt vor einer stagnierenden Kulisse betrachtet werden können, gehörte zu den dekorativen und plakativen Inszenierungen der Völkerschauen. Abgesehen davon, dass afrikanische Staaten nicht nur aus Savannen und Dörfer bestehen und sich nicht unter einen imaginären Titel wie *Afrikanisches Dorf* subsumieren lassen, visualisieren die Bilder ungebrochene historische Kontinuitäten, zugunsten des kommerzorientierten Effekts. Wenn früher die Völkerschauen ein verzerrte Bild von außereuropäischen Menschen schufen, so kreieren die aktuellen Printmedien auf der historischen, ikonografischen Grundlage klischeehafte und rassistische Schablonen von Fremden. In Anlehnung an Halls Ausführungen zum „*Spektakel der Anderen*“ (Hall 2004: 122) kann man diesen illustrativen Mechanismus auch als *Spektakel mit den Anderen* bezeichnen.

Symbolische, visuelle Differenzlinien basieren auf einer eindimensionalen Interpretation von Fremdheit und erreichen in der kontinuierlichen, ikonografischen Wiedergabe von Stereotypen eine wirkmächtige Dimension, die ihren

Ursprung in der kolonialen, rassistischen Darstellung hat. Die koloniale Darstellungsstruktur erweist sich als weitgehend konstant. Die systematische Struktur wird auch nicht durch subtilere Darstellungspraxen aufgehoben.

Um Differenz kenntlich zu machen, bezeichnet Hall symbolische Grenzlinien als zentrale Struktur für jede Kultur. Dieser Prozess schließt alles, was als anormal definiert wird, aus und erreicht dadurch paradoxerweise den Effekt, das Differenz mächtig wird (vgl. ebd.: 120). Hall führt weiter aus, dass kulturelle Differenz „*seltsam attraktiv [ist], gerade weil sie verboten, tabu und gefährlich für die kulturelle Ordnung ist.*“ (ebd.) und daher „*ist das, was sozial peripher ist, häufig symbolisch zentral.*“¹⁷ (Hall 2004: 120)

17 Hall bezieht sich hier auf Babcock (1978, S. 32), S. 115

6 Bilder im Kontext Interkultureller Pädagogik

„Die Literatur, Musik und Kunst sind die ersten empfindlichsten Gebiete, wo sich die geistige Wendung bemerkbar macht in realer Form. Diese Gebiete spiegeln das düstere Bild der Gegenwart sofort ab, sie erraten das Große, was erst als kleines Pünktchen nur von wenigen bemerkt wird und für die große Menge nicht existiert.“

(Wassily Kandinsky, 1911)

Dieses Kapitel der Arbeit wird aufzeigen, welche konkreten Schlussfolgerungen sich aus den bisherigen Erörterungen für die Interkulturelle Pädagogik ergeben. Denn die bis hier dargestellten Theorien, Gedanken und das analysierte Bildmaterial sollen nicht als reiner Selbstzweck einem fiktiven Denkspiel überlassen werden. Vielmehr soll es als Basis für die didaktischen Möglichkeiten der Interkulturellen Pädagogik dienen. Da diese Diplomarbeit im Rahmen eines erziehungswissenschaftlichen Hochschulstudiums entstanden ist, besteht eine Aufgabe der Arbeit darin, die Herausforderung der modernen (Medien-) Gesellschaft an die Interkulturelle Pädagogik zu analysieren. Dieses Unterfangen hat die vorangegangene, ausführliche Betrachtung des Phänomens der visuellen Konstruktion und Präsentation von Fremden adäquat werden lassen. Denn hinter dem, auf den ersten Blick, recht überschaubaren Bereich der Bilder (von Fremden), verbirgt sich ein komplexes, strukturiertes Produktions- und Präsentationssystem. Die dezidierte Einzelbildinterpretation verbunden mit dem künstlerischen Kontext des Entstehens, der Kenntnis der Symbole sollte nicht ausschließlich dem Bereich der Kunstwissenschaft überlassen werden. Ergänzt mit der Fähigkeit den Prozess des soziologischen Wissens- und Erinnerungstranfers sowie die Wirkungen auf die heutige Gesellschaft zu reflektieren, gilt es das Feld der Ikonologie für die Interkulturelle Pädagogik zu eröffnen.

Die negative Bewertung fremder Kulturen ist u.a. das Resultat einer kontinuierlichen, eurozentristischen, visuellen Darstellungspraxis, in der rassistische Stereotypen die ikonografischen Präsentationen strukturieren. Wenn Bilder von Anderen Situationen zeigen, die aus europäischer Perspektive besonders fremd erscheinen, sie aber ohne Erklärungen bleiben, legen die Betrachter, in den meisten Fällen, europäische Wertmassstäbe an. Das führt oft zur Abwertung und Ausgrenzung, manchmal zu vordergründiger Aufwertung (Die

Schwarzen haben eben Musik im Blut oder Asiatinnen sind besonders sanftmütig!).

Im Kontext der Interkulturellen Pädagogik muss klar aufgezeigt werden, dass Bilder nicht nur Abbilder vergangener oder gegenwärtiger Realität sind, sondern sie symbolhafte Informationen über das Andere transportieren. Bilddokumente dienen u.a als Quellen für die Mentalitätsgeschichte, für Sachkultur und als Propaganda. Sie sind mittlerweile, über die Kunstgeschichte hinaus, wichtige Dokumente für die Geisteswissenschaften geworden. Die immensen ikonografischen Botschaften in der Medienlandschaft müssen genau so kritisch interpretiert werden, wie der geschriebene Text. Bilder als Formen der Wissensvermittlung eröffnen die Perspektive zu einer dezidierten Auseinandersetzung mit den transportierten Inhalten. Es geht nicht nur darum die jeweiligen Bildinhalte zu erkennen, sondern deren spezifische Bedeutungsfunktion zu verstehen. Das Zusammenwirken von kulturellen und medialen Aspekten erfordert eine innovative Bildkompetenz, die die Fragen nach der Wirklichkeit, Wahrheit und dem Wissen der Bilder im interkulturellen Kontext erarbeitet. In Hinblick auf die massenmedialen Publikationen fordert Herbert Burda den interdisziplinären Dialog. Bilder sind, so Burda, „*mittlerweile auch über die Kunstgeschichte hinaus in einem umfassenderen Sinn Gegenstand der Geistes- und Naturwissenschaften geworden.*“ (Liebert/Metten 2007: 8)

Die mediale Reproduktion von Bildern in Schulbüchern, Zeitschriften, Fernsehen und im Internet präsentieren oftmals eine identische Bildauswahl, die die Bilddokumente des vergangenen Jahrhunderts zur Aufwertung ihrer Botschaften verwenden. In diesem Prozess werden die Stereotypen eingesetzt, die hinlänglich bekannt sind und beschreiben so eine konstante Spur aus der Vergangenheit in die Gegenwart. Diese wiederholt präsentierten Bilder sind nicht bloßer Bestandteil einer Nachricht oder die Attraktion einer Werbung, sondern sie produzieren und reproduzieren bestimmte Vorstellungen der Rezipienten.

Die Interkulturelle Pädagogik kann ihren wissenschaftlichen Korpus erweitern, indem sie die ikonografischen Strukturen enttarnt und kritisch die Symbolik dieser Art der Präsentationen hinterfragt. Das Erkennen und Verstehen – nicht jede unbewusste Äußerung ist ein negativ gemeintes Vorurteil –, der bewusste Umgang mit Bilddokumenten, und die kritische Überprüfung ihrer Intension, setzen einen interdisziplinären Dialog voraus, der ebenfalls die Rolle der Medien und das intendierte Wissen der Bilder zum Inhalt hat.

Davon ausgehend, dass die vorurteilsbehafteten „Bilder im Kopf“ in der Frühsozialisation von Kindern gelernt und klassifiziert werden, gilt es für die Interkulturelle Pädagogik, diese Strukturen zu durchkreuzen. Einerseits ist es wichtig die Bildkompetenz zu schulen, andererseits muss den Mediengestaltern bewusst werden, welchen bildenden Einfluss Bilder auf den Prozess der Einstellung und Vorurteilsbildung haben. Die Produzenten von Kinderbüchern und Lehrmaterialien – auch wenn schon innovative Ansätze vorhanden sind – müssen nachhaltig darauf aufmerksam gemacht werden, dass Bilder zu den entscheidenden Repräsentanten menschlichen Wissens gehören. Sie sind dazu da, Wissen und Erkenntnisse zu vermitteln, oder neue Wissensquellen aufzuschließen.

Bilder sind ein Bestandteil der sozialen Welt und übernehmen gesellschaftliche Aufgaben, die über den ästhetischen Rahmen hinaus gehen. Sie gestalten, organisieren und formen soziales Leben und bilden damit die eigene wie auch die andere Identität ab. Der Prozess der gegenseitigen Anerkennung kann nicht nur in der Literatur vorangetrieben werden, sondern muss seinen Anspruch auch im Ikonischen gerecht werden. Das Erlernen der Bildsprache als selbstverständliche Ergänzung zu anderen Sprachen sollte zentraler Gedanke und Grundlage Interkultureller Pädagogik sein. Es gilt eine Bildsprache zu etablieren, die das Fremde darstellen kann, und ohne die Reproduktion historischer Stereotypen und rassistische Urteile auskommt. D. h. erstmal müssen die visuellen Differenzlinien offenbart werden, um anschließend die imaginären Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden transparent zu machen, und sie somit zu konterkarieren.

Die reflexive Bildkompetenz im Kontext der Interkulturellen Pädagogik besteht u.a. darin, die Bedeutung und Funktion unterschiedlicher kultureller Symbole, die in interkulturellen Begegnungen Ursache für Konflikte sein können, aufzuzeigen. Der Zusammenhang zwischen Kultur und Kommunikation ist schon in der Disziplin verhaftet und Bilder aus der Malerei, künstlerischen Fotografie und Werbung – als Inbegriff von Kultur – sollten in ihrer subtilen, aber meinungsbildenden Wirkung auf die Gesellschaft keine künstlerische Randerscheinung sein. Hall plädiert dafür, dass die noch immer vorherrschende negative Bildsprache der alltagskulturellen Repräsentation um eine Reihe positiver Bilder erweitert wird, die Schwarzen positive Attribute, die vormals den Weißen zugeordnet wurden, zuschreibt. Er sieht in diesem Ansatz den Vorteil der Balance zwischen den Kulturen, und in der Umkehrung der negativ konnotierten Begriffe die Chance den Reduktionismus früherer Stereotypen aufzuzeigen (vgl. Hall 2004: 162).

Dieser Ansatz birgt aber, auch nach Hall, die Gefahr in sich, den Rahmen der ausgewogenen Bilddokumente zwar zu vergrößern, den latent illustrierten Rassismus aber nur auf eine andere Ebene zu verschieben. Da dem Bild als Quelle aus didaktischer Sicht auch eine größere Bedeutung zukommt als vor einigen Jahrzehnten, wäre hier ein Ansatz für die Disziplin der Interkulturellen Pädagogik. Sie kann Transparenz in die Verknüpfungen zwischen dem Wissenserwerb, im Sinne von Foucault, und dem *Nachleben* der Bilder, wie Warburg es definiert hat, verbunden mit der Enttarnung des Repräsentationsregimes, bringen. Somit kann sie einen Ansatz zum kritischen Umgang mit der rassistischen Bildsprache formulieren. Nicht nur die aktuellen, eindeutig rassistischen Bildaussagen in der Werbung oder in den Nachrichten sollten in den Fokus des wissenschaftlichen Interesses rücken, sondern es sollte die Spur aufgezeigt werden, die erst die Produktion solcher Bilddokumente ermöglicht. Sontag führt zur Nachhaltigkeit der Bilder aus: *„Nonstop-Bilder (Fernsehen, Video, Kino) prägen unsere Umwelt, aber wo es um Erinnern geht, hinterlassen Fotografien einen tiefere Wirkung. Das Gedächtnis arbeitet mit Standbildern, und die Grundeinheit bleibt das einzelne Bild.“* (Sontag 2005: 29) Es sind die Bilder, die subtil daherkommen und immer noch die

Basis bilden für den diskriminierenden Alltagsdiskurs über Fremde. Bilder, die immer wieder aufgelegt werden um aktuelle Nachrichten besser zu verkaufen. Sei es das Gemälde *„Olympia“* (Abb. 31) im SPIEGEL (18/2008: 165), dass dem Beitrag über ein neues, skandalträchtiges Projekt des Bildhauers *Gregor Schneider* noch mehr Intensität verleihen sollte, oder das Plakat (Abb. 51), das für die Vorstellung einer wissenschaftlichen Arbeit über *Nazi-Begriffe im Alltag* (SPIEGEL 4/2008: 115) geeignet schien, dieses Thema dem Leser visuell näher zu bringen. Auch das Gemälde von Paul-Louis Bouchard (Abb. 18) wurde eingesetzt, um einen Artikel über muslimische Sklavenjäger aus dem 18.

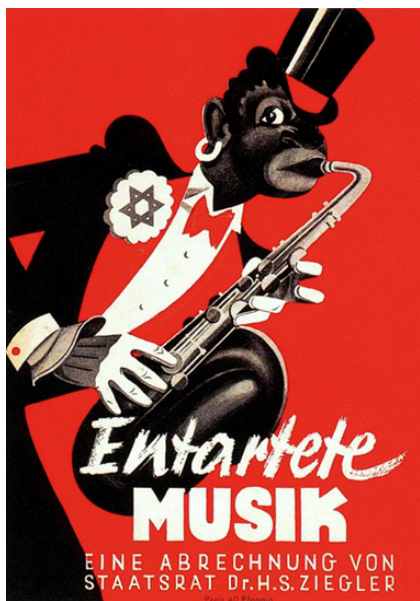


Abb. 51: DER SPIEGEL

Jahrhundert, mit der Überschrift: *See der Angst* (SPIEGEL 19/2004: 216) zu illustrieren.

Ein weiterer Aspekt für die Herausforderung der Arbeit mit dem Bild ist in der Tatsache zu sehen, dass die Agenda der Interkulturellen Pädagogik die Mehrsprachigkeit einschließt, und ein gemeinsamer Nenner in der Vielfalt der Sprachen wäre die Kenntnis der internationalen Sprache der Bilder, wenngleich klar hervorgehoben werden muss, dass Bilder und deren Symbole different interpretiert werden können. Mit Hilfe der Symbolik von Bildern kann aber im mehrsprachigen Umfeld die Vermittlung der antirassistischen Erziehung expressiv erweitert werden. Auf dieser Basis würde der sprachliche Dialog um die nonverbale Komponente der Kommunikation erweitert werden und bietet gleichzeitig eine visuelle Option rassistische Symbole und Zeichen zu erkennen. Bilder werden nicht per se verstanden und Scholz plädiert: „*Die Kompetenz, Bilder zu verstehen, muss erworben werden.*“ (Liebert/Metten 2007: 13) Die pädagogische Arbeit mit Bildern würde den weißen Blick für die Eigen- und Fremddarstellung schärfen und sie somit in Frage stellen.

In vielen Bilddokumenten vollzieht sich die Sinngebung durch Reduktion, entweder in Form von Typisierung (Stereotypisierung) oder in Form von Modellbildung, stets aber in Form von ausschnittthafter Information respektive durch das Weglassen von Informationen. Erst durch die Auswahl einer speziellen Information wird die Komplexität des Gesamtkorpus kognitiv beherrschbar. Ikonografische Zeichen und Symbole erleichtern das Verstehen einer immer komplexer werdenden Lebenswelt und bilden den Rahmen für die jeweilige Sinngebung. Der permanente Prozess des Decodierens der ikonografischen Zeichen setzt Wissen über die Zeichen voraus. Es bestehen also Zeichen und Symbole, die sofort

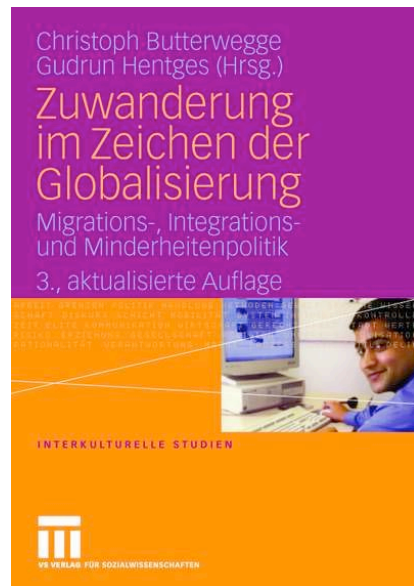


Abb. 52: Bucheinband

interpretierbar sind und sich somit in einer Wissenshierarchie als Basiswissen einordnen. Mit diesem Basiswissen kann ein Bild lediglich eindimensional interpretiert werden. Die interkulturelle Arbeit kann darauf hinwirken, die Vielfalt der subtilen, kontinuierlichen Zeichen zu entschlüsseln und dem Rezipienten die Kompetenz zu vermitteln, die ikonographischen Zeichen und Symbole zu erkennen, diese zu dekodieren und somit der aufklärungsresistenten Stereotypenproduktion den Nährboden zu entziehen und zu verhindern, dass auf dieser Basis neue Stereotypen gebildet werden, wie das Motiv auf dem Buchumschlag (Abb. 52) zeigt. Ein *indisch* aussehender Mann am Computer, wie innovativ! Die Wahl des Motivs erinnert an die Darstellung „*des Inders*“ von Jürgen Rüttgers zur Landtagswahl 2000 in Nordrhein-Westfalen, während der Rüttgers für seinen Wahlkampf die populistische Phrase: „*Inder statt Kinder!*“ benutzte, um die Präferenz der CDU zugunsten der Förderung von heranwachsenden Kindern statt zuwandernden Ausländern hervorzuheben. Der Begriff „*Inder*“ steht synonym für ausländische IT-Fachkräfte, beispielsweise die in den Medien präsentierten Informatikexperten aus Indien, die anhand der von der damaligen Bundesregierung (SPD - Bündnis 90/Die Grünen) eingeführten Greencard nach Deutschland geholt werden sollten.

Mit diesem Motiv auf dem Bucheinband (Zuwanderung im Zeichen der Globalisierung, 2006), das in der Reihe *Interkulturelle Studien* erschienen ist, werden die zukünftigen Stereotypen gebildet. Selbstreflexion als Voraussetzung für interkulturelle Verständigung wird da nicht gelingen, wo unreflektiert europäische Massstäbe den Blick strukturieren.

7 Schlussbemerkungen

Das massenmediale Kultursystem involviert alle Kunst- und Kulturgüter, die Zeitungen wie das Fernsehen, das Radio wie das Theater, den Sport wie das Konzert, den Buchmarkt wie die Museen. Das gesamte Potential des gesellschaftlichen Wissen wird durch diese Medien transformiert und ist verantwortlich für die soziologische Sinnesvermittlung und Meinungsbildung. Im Prozess der expandierenden Informationstechnologie wird das Bild zunehmend zu einer wichtigen, visuellen Komponente der Medienindustrie. Bilder werden immer mehr zum repräsentativen Instrument, das an der Gestaltung und Wiedergabe von *Realität* beteiligt ist.

Mit der Annahme, dass Bilddokumente innerhalb der Gesellschaft einen Teil der interaktiven, nonverbalen Kommunikation übernehmen, liegt der Fokus dieser Arbeit in der Auseinandersetzung mit der Frage, wie ikonische Repräsentation *Fremde* in Kategorien inkludierten bzw. exkludierten. Dieser Beitrag bietet für die Interkulturelle Pädagogik nicht nur differenziert dargestellte Ansatzpunkte dafür, welche semiotischen und soziologischen Prämissen die visuelle Präsentation von *Fremden* beeinflussen, sondern die Arbeit versucht zudem die Fragen zu beantworten, inwieweit Bilder ein kulturelles und soziales Gedächtnis abbilden, wie sie Wissen vermitteln und worin dieses ikonische Wissen besteht, wann Bilder einer Tradition und Analogie nachkommen, und schließlich, welche Bedeutungen für die gesellschaftliche Wahrnehmung sie aufgrund ihrer Symbole und Zeichen erhalten.

Das Repräsentationssystem (s. o. Kap. 2.4), basierend auf dem ikonischen (Vor-) Wissen (s. o. Kap. 3.1) beeinflusst die Gestaltung und Aussagen der Massenmedien (s. o. Kap. 2.1.3, 2.2.2 und 2.4.2). Nach der Analyse der ausgewählten Bilder und im Kontext einer Erinnerungskultur (s. o. Kap. 2.6) kann davon ausgegangen werden, dass Repräsentationen und Konstruktionen von *Fremden* als Ergebnis einer historischen, hierarchischen, strukturierten Eigenperspektive effektiv eine expressive Wirkung auf soziologische Differenzierungsprozesse hat. Die visuell vermittelte Realitätskonstruktion strukturiert die Separation der Eigen- von der Fremdgruppe.

Die eingehende theoretische Auseinandersetzung anhand der Untersuchungen von Foucault, Hall und Warburg, die den Bildanalysen vorausgingen, sollten aufzeigen, inwieweit die jeweiligen Disziplinen bei der Präsentation und Konstruktion von *Fremden* zusammenwirken. Es konnten die Synergieeffekte dargestellt werden, die resultierend aus den einzelnen Komponenten, das

imaginäre Bild des *Fremden* entwickeln. Auf Basis des *Wissens* um die Zeichen, wie Foucault es definiert, wird das ikonische Wissen produziert und in den hegemonialen Machtstrukturen wird das *Repräsentationsregime*, nach Halls Definition, aufgebaut. Um die signifikanten Vorzüge – aus der westlichen Perspektive – der Wissens- und Machtproduktion zur Eigen- und Fremddarstellung, aufrecht zu erhalten, sind die wesentlichen Erkenntnisse von Warburgs Untersuchungen zum *Nachleben* der Bilder vorgestellt worden, die den Kreis schließen, indem sie die verinnerlichten Symbole bei der Reproduktion des Neuen (Bildes) aktivieren.

Wie festgestellt werden konnte, illustrieren die ausgewählten Bilder den Prozess der unilateralen Wahrnehmung von *Fremden*, indem sie auf der Grundlage des Konsens mit den gesellschaftlichen Verhältnissen und Machtkonstellationen produziert und präsentiert werden, die wiederum keinen Raum für alternative Darstellungen eröffnen.

Die Analyse der Bilder über die Konstruktion und Präsentation von *Fremden* erbringt auch eine Antwort auf die Frage, warum zwischen visueller Information und kommunikativer Nachricht zu unterscheiden ist. Aktuelle Bilder von *Fremden* in Nachrichten und in der Werbung sind eingebunden in einen historischen, kolonialen Kontext, der sich auf eurozentrische Massstäbe stützt, die sozusagen in ihrer visuellen Information als weitgehend vorkommunikativ gelten können und als eine anwesende Bildumwelt wahrgenommen werden. Bildunterstützte Darstellungen versuchen, im medialen Informationssystem bewusst, Emotionen und Erinnerung zu wecken und diese zu kommunizieren. Die Intension der Bildmacher besteht in der Praxis, visuelle Effekte zu produzieren um somit mediale Aufmerksamkeit zu erreichen. Das Ziel der effektvollen Seherlebnisse und Sensationen wird mit dem Rückgriff auf stereotypische Abbildungen erreicht.

Die mediale Reproduktion verdeutlicht überdies, wie Bilder ein ikonisches Wissen mitteilen, das an die visuell kommunikative Kompetenz des Betrachters gebunden ist. Für die Rezipienten wird dieses Wissen im Prozess der visuellen Kontrastierung durch binäre Codes hergestellt. Der Bildbetrachter lässt sich von seiner Erinnerung, die die ikonischen Analogien und Symbole verankert hat, verführen und gibt somit den Bildinhalten ihren Sinn. Die polarisierenden Inhalte der Bilder haben ihr Ziel erreicht. Der konditionierte Blick manövriert sich durch die Bilderwelt. Die Schnelligkeit der Bildpalette in den aktuellen Medien steigert die Negation des symbolischen Kontextes. Zugunsten des visuellen Augenblicks für den Rezipienten wird auf die

kognitive Instruktion verzichtet. Durch den routinierten Bilderzirkus wird die verstehende Komponente der Reflexion retuschiert.

Wenn solche Bilder in Büchern oder Ausstellungen gezeigt wurden, so repräsentieren sie das bezeichnete Objekt wesentlich leichter verständlich als die symbolischen Bezeichnungen der Sprache (s.o Kap. 3.1). Historische Bilder in Museen veranschaulichen die reale Vergangenheit oder die künstlerische Fiktion derselben. Exponate in diesen Ausstellungen präsentieren Abbilder von Menschen aus diversen Kulturen und aus historischen Epochen. Diese Retrospektiven verhaften die dargestellten Personen in der Historie. Der Betrachter dagegen befindet sich in einem zeitnahen, individuellen Entwicklungsprozess, der ihm die Veränderungen seiner Lebenswelt ständig reflektiert. Für den Betrachter gilt, was das illustrierte Subjekt nicht leisten kann. Die weitere Entwicklung wird, durch diese Art von musealen Ausstellungen, den abgebildeten Probanden abgesprochen; sie werden in der Vergangenheit festgehalten. Nun könnte man behaupten, dass sich das mit den Darstellungen der Personen aus dem eigenen historischen Umfeld genauso verhält. Dem gegenüber zu stellen ist aber, dass die historischen Bildzeugnisse die abgebildeten Personen wesentlich vielfältiger präsentieren und den zivilisatorischen Prozess sozusagen bildhaft nachweisen. Dies ist bei Bildern aus anderen Kulturen oftmals nicht der Fall und insbesondere, selbst wenn heutzutage mit der Art und Weise bestimmter Darstellungen kritisch umgegangen wird, sind diese Bilder doch vielfach Zeugnis von kolonialer Herrschaft und zeigen die Anderen vorwiegend als Besiegte, als Sklaven, als Kuriosum oder als Opfer und tragen somit ihren Anteil an der aktuellen Bildproduktion über fremde Gruppen. Diese euro- und ethnozentristische Darstellungspraktik ist u.a. dafür verantwortlich, dass in aktuellen Bildproduktionen koloniale, rassistische, zumindest aber stark vorurteilsbehaftete Symbole reproduziert werden. Die Aktivierung erinnertes, historischer Bilder ist in vielen Fällen sinnvoll (z. B. für die Gedenkarbeit), aber auf diesem Fundament werden neue Eindrücke an Bekanntem orientiert, ganz gleich, ob es sich um historische Fakten oder Fiktionen handelt und somit werden die klischeehaften Stereotypen ständig revitalisiert.

Wie in der Analyse herausgearbeitet ebenen die Spuren der Bilder massgeblich den Weg zur Konstruktion und Stabilisierung des Bildes vom *Fremden* und sind mit verantwortlich für die Reproduktion von klassischen Stereotypen, die wiederum den Kitt bilden für aktuelle, diskursive und visuelle Rassismen. Die Analyse der Bilder hat ebenfalls gezeigt, wie Differenzkonstruktion, auf Basis bekannter Analogien visuell funktioniert:

- *Fremde* in den Medien werden aufgrund bekannte Symbole und Zeichen kontinuierlich als andersartig gekennzeichnet.
- *Fremde*, vor allem Schwarze, werden häufiger qualitativ unattraktiver, bedrohlicher und unzivilisierter präsentiert als Weiße.
- *Fremde* dienen als Kulisse, vor der sich das ideale Weiße besser präsentieren lässt.
- Sie werden in den bekannten binären Zuschreibungen dargestellt, z. B. schwarz = emotional, wild, infantil vs. weiß = intellektuell, zivilisiert, erwachsen.
- Andere Kulturen dienen als Belustigung und zur Veranschaulichung des Kuriosen.
- Die Kleidung und der Habitus visualisieren den gesellschaftlichen Status, der dem Status des Weißem untergeordnet ist.
- Kulissen werden Motive der Natur und Assoziationen aus der Tierwelt entlehnt und vor allem schwarze Menschen werden in diesem Kontext mit Tieren und deren Attributen verbunden.
- Die andere Zivilisation wird als negativ gegenüber der eigenen präsentiert.
- Das gesellschaftliche Wissen der Sklaven- und Kolonialzeit wird in neuen Bildproduktionen symbolisch reflektiert und führt dazu, dass die Abgebildeten weiterhin in diesem Kontext diskursiv zirkulieren.
- Symbole und Motive der Exotik und Erotik reduzieren *Fremde* zu Objekten der eigenen imaginären Projektionen.
- Die Farbwahl, die Farbkomposition und die planimetrische Position rücken *Fremde* in unterprivilegierte oder exponierte Positionen.
- Wenn jedoch die/der *Fremde* im Mittelpunkt der ikonischen Darstellung steht, dominiert und etabliert die Inszenierung die Fremdheit.
- Insignien der Macht werden eingesetzt um das Andere visuell zu dominieren.
- Die Hierarchisierung innerhalb der Gesellschaft wird in der Mimik und Gestik der *Fremden* kenntlich gemacht.
- Statische Bildkompositionen generiert die Reduktion auf objekthafte Statuen.

- Das gewählte Seitenlayout, der gewählte Ausschnitt vermittelt die Dis-
krepanz in der sozialen Identität zwischen der Eigen- und Fremdgruppe.
- *Fremde* wurden als wissenschaftliche Objekte präsentiert.
- Die illustrierte Gegenüberstellung von individueller vs. kollektiver Ge-
sellschaftsform konstruiert für *Fremde* die kollektive, rückständige Zivili-
sation.
- Die ikonischen Symbole tragen die kulturell determinierte Bedeutungen
und generieren zugleich die Basis für die Denk- und Handlungsweisen
der Rezipienten über das *Eigene* und das *Fremde* und aktivieren sie, wenn
die entsprechenden Zeichen und Symbole erscheinen.
- Fremdheit bietet der Werbung und den Nachrichten das außergewöhnliche,
das Skurrile und dient als produktive Kraft um die Monotonie ge-
wöhnlicher Darstellungsmethodik immer wieder zu durchbrechen.

Bildliche Repräsentationen von *Fremden* und der Rassismus auf der Straße hängen miteinander zusammen. Der (Alltags-)rassismus lebt nicht von sich allein, er braucht einen Nährboden. Ein Segment, das den rassistischen Diskurs am Leben erhält, ist die diskriminierende Abbildung von *Fremden* auf Gemälden, auf Fotos und in den Nachrichten. Den *Fremden*, unbesehen als Untermenschen zu präsentieren um dem Eigenen eine optimale Projektionsfläche zu bieten, schafft das Bilddokument, indem es auf Grundlage der symbolischen Analogien die gesellschaftlich anerkannte Blickrichtung berücksichtigt. Eine Hypothese könnte sein, dass die wiederholte (Re-)Produktion rassistischer Inszenierungen in den Nachrichten und/oder in der Werbung eine rationale Methode umfasst. Sie generiert eine Vermarktungsstrategie, deren Ziel es ist, die Durchsetzungschancen ihrer Meldungen oder Produkte zu maximieren. Cohen drückt diese Annahme drastischer aus: „*Rassismus ist ein Mittel der Profitmaximierung, die wiederum das individuelle Ziel jedes kapitalistischen Unternehmens ist.*“ (Cohen 1994: 27)

Es ist aber festzustellen, dass dieser Zweig des visuellen Rassismus sich nicht ausschließlich auf die profitorientierte Ökonomie beschränkt. Kampagnen internationaler Hilfsorganisationen gestalten ihre plakativen Spendenaufrufe ebenfalls, indem sie durch die koloniale Brille blicken und die diskriminierende Bildsprache in den Anzeigen dominiert. Diese Kampagne (Abb. 53, 54) publiziert, dass es auf dem gesamten Kontinent Afrika keine Schulen gibt, somit jede Person dort ungebildet sein muss. Hier paart sich der generelle koloniale Blick mit einer signifikanten Komponente des Paternalismus.

Die Stilisierung des schwarzen Gesichts suggeriert, dass es in Deutschland keine schwarzen Deutsche gibt. In diesem visuellen Kontext funktioniert auch wieder die Produktion der binären Codes: Weiß = Deutsch, gebildet und Schwarz = Afrikaner, ungebildet. Auf diesen Bildern werden Schwarze visuell und diskursiv positioniert und ein Gestaltungselement, diesen Effekt zu



Abb. 53: Quelle: UNICEF



Abb. 54: Quelle: UNICEF

erreichen, ist in der Doppel-funktion der angemalten Gesichter zu erkennen. Einerseits wird hier das visuelle Körpermerkmal (Hautfarbe) selektiert, sozusagen noch mal hervorgehoben, und damit zu einem relevanten Kriterium der Differenz erklärt. Andererseits weist das Anmalen des Gesichtes Analogien zur Clowndarstellung auf. Der Clown und, in der darstellenden Kunst, der Pantomime, malen sich die Gesichter an um ihre Botschaften zu senden. In ihren Darbietungen imitieren sie andere Personen und visualisieren somit häufig Stereotypen. Außerdem erinnert das Anmalen an Praktiken der Unterhaltungsindustrie, in der der weiße Akteur sich schwarz anmalte, um den etwas einfältigen, aber immer lustigen Schwarzen,

nachzuahmen. Typisch ist für diese Bilder, dass sie aus einer unreflektierten, europäischen Perspektive darstellen, was Afrika alles nicht hat. Solidarität wird nicht erreicht, indem die Ursachen und Folgen von Armut, die sich spezifisch im Bildungsniveau wieder spiegeln (wie auch in Deutschland), nicht thematisiert werden, sondern rassistische Vorurteile auf einen ganzen Kontinent und deren Bevölkerung transformiert werden. In der Bildsprache wird Afrika durch die Institution, auf deren Agenda steht, die Kinder der Welt zu

unterstützen, visuell und diskursiv konstruiert, und hiermit werden dem Alltagsdiskurs rassistische Argumente zugespielt.

Diese Motive (Abb. 53, 54) sollen abschliessend verdeutlichen, dass die gesellschaftlichen Bereiche, in denen der rassistisch, koloniale Blickwinkel die Präsentation von Fremden dominiert, nicht auf eine profitorientierte Werbewirtschaft, eine politische Gruppierung und/oder die Nachrichtensender begrenzt ist, sondern die konstante euro- und ethnozentrische Perspektive erweitert diesen Rahmen in alle gesellschaftlichen Bereiche. Im Umgang betont naiv, sind auch die gesellschaftlichen Institutionen infiltriert, die ein Interesse an ausgewogener, antirassistischer Darstellung in ihren Botschaften haben sollten.

Abschließend muss angemerkt werden, dass auch in dieser Arbeit die Bilder wiederholt präsentiert werden, die den kolonialen, rassistischen Blick implizieren und somit in der Vergangenheit bis zur Gegenwart das imaginäre Bild des *Fremden* generieren und den Weg ebnen für die aktuelle visuelle Repräsentationen und Konstruktionen von *Fremden*. Es gilt aber zu verhindern, dass historische Bilder von *Fremden* sich nicht, wie in einem Spiegelkabinett, endlos reflektieren. Um die rassistische Sprache der Bilder zu decodieren, verbunden mit dem Ausblick, dass neue Bilder äquivalent visuelle Erinnerungen an Kulturen schaffen, war es in dieser Untersuchung unvermeidbar, eine Auswahl dieser Bilddokumente erneut konzentriert vorzustellen. Das Wissen um die Konstruktivität der Bildwelten zählt zu den signifikanten Merkmalen reflexiver Bildkompetenz. Diese Kompetenz zu etablieren, muss daher zukünftig ein vorrangiges Ziel sein.

Die eigene subjektive Position, die Verflechtung in der diskursiven Praxis und die Interpretation der eigenen Lebenswelt sind der Verfasserin bewusst, oder um es mit Wyss zu formulieren: „Es geht auch nicht einfach darum, wer dort (im Bild) spricht, sondern wer hier, diesseits des Bildes, die Botschaft liest.“ (Wyss 2006: 71)

Literatur

- Abels, Heinz (2007): Interaktion, Identität, Präsentation. Kleine Einführung in interpretative Theorien der Soziologie, 4. Auflage, Wiesbaden
- Adorno, Theodor W. et.al. (1969): Der autoritäre Charakter. Band 2, Studien über Autorität und Vorurteil, Amsterdam
- Ahlheim, Klaus (1999): Vorurteile und Fremdenfeindlichkeit: Handreichung für die politische Bildung, Schwalbach/Ts.
- Akashe-Böhme, Farideh (1992) in: Foitzik, A.; Leiprecht, R.; Marvakis, A., Seid, U. (Hg.) „Ein Herrenvolk von Untertanen“ Rassismus – Nationalismus – Sexismus, Duisburg, S. 113–124
- Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München
- Auernheimer, Georg (1995): Einführung in die interkulturelle Pädagogik, 2., überarbeitet und ergänzte Auflage, Darmstadt
- Balibar, Etienne (2002) in: Demirović, Alex; Bojadžijev, Manuela (HG.) (2002), Konjunkturen des Rassismus, Münster
- Baumann, Zygmunt (1992): Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit, Hamburg
- Boehm, Gottfried (2007): Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin
- Böhme, Gernot (1999): Theorie des Bildes, München
- Böhme, Hartmut (1997) in: Michaels, Axel (Hg.): Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade, München, S. 133–157
- Bohnsack, Ralf (2003) in: Ehrenspeck, Yvonne; Schäffer (2003): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch, Opladen, S. 88–89
- Burgmer, Christoph (Hg.) (1999): Rassismus in der Diskussion, Berlin
- Butterwege, Christoph; Hentges, Gudrun; Sarigöz, Fatma (Hg.) (1999): Medien und multikulturelle Gesellschaft, Opladen
- Castro Varela, Maria do Mar; Dhawan, Nikita (2005): Postkoloniale Theorie, Bielefeld

- Cohen, Philip (1990) in: Kapalka, Annita; Rätzzel, Nora (Hg.): Die Schwierigkeit, nicht rassistisch zu sein: Teil II: Gefährliche Erbschaften: Studien zur Entstehung einer multirassistischen Kultur in Großbritannien, Leer, S.:81–131
- Cohen, Philip (1994): Verbotene Spiele. Theorie und Praxis antirassistischer Erziehung, Hamburg
- Dauk, Elke (1989): Denken als Ethos und Methode. Foucault lesen, Berlin
- Demirović, Alex; Bojadžijev, Manuela (HG.) (2002): Konjunkturen des Rassismus, Münster
- Dreesbach, Anne (2005): Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung »exotischer« Menschen in Deutschland 1870 - 1940, Frankfurt/New York
- Duvigneau, Volker (1975): Plakate in München 1840–1940. Eine Dokumentation zur Geschichte und Wesen des Plakats in München aus den Beständen der Plakatsammlung des Münchner Stadtmuseums, München
- Erl, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.) (2004): Medien des kollektiven Gedächtnisse, Berlin
- Erl, Astrid (2005): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Stuttgart/Weimar
- Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main
- Foucault, Michel (1978): Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin
- Foucault, Michel (1991): Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt am Main
- Foucault, Michel (1996): Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori, Frankfurt am Main
- Foucault, Michel (1999): Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader Diskurs und Medien, Stuttgart
- Foucault, Michel (1999): Die Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76), Frankfurt am Main
- Foucault, Michel (2001): Schriften in vier Bänden Dits et Ecrits Band I 1954–1969, Frankfurt am Main, S. 794 - 797
- Foucault, Michel (2004): Foucault und die Künste, Frankfurt am Main
- Foucault, Michel (2005): Analytik der Macht, Frankfurt am Main

- Frindte, Wolfgang (Hg.) (1999): Fremde – Freunde – Feindlichkeiten. Sozialpsychologische Untersuchungen, Opladen/Wiesbaden
- Fröhlich, Werner D. (2002): Wörterbuch Psychologie, München
- Gauguin, Paul (1957): Noa Noa, Berlin
- Gredig, Daniel (1994): Dekadent und gefährlich. Eine Untersuchung zur Struktur von Stereotypen gegenüber sozialen Randgruppen, Weinheim
- Hacking, Ian (2002): Was heißt >soziale< Konstruktion? Zur Konjunktur einer Kampfvokale in den Wissenschaften, Frankfurt am Main
- Hagenbeck, Carl (1909) Von Menschen und Tieren. Erlebnisse und Erfahrungen, Berlin
- Hahn, Hans Henning (Hg.) (2002): Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen, Oldenburg
- Hall, Stuart (1989): Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1, Hamburg
- Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, Hamburg
- Hall, Stuart (2004): Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, Hamburg
- Hall, Stuart (Hg.) (1997): Representations. Cultural Representations and Signifying Practices, London
- Heitmeyer, Wilhelm (Hg.) (2005): Deutsche Zustände. Folge 3, Frankfurt am Main
- Hobsbawm, Eric J. (1992): Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780, Frankfurt am Main/New York
- Keck, Rudolf W.; Kirk, Sabine; Schröder, Hartmut (Hg.) (2006): Bildungs- und kulturgeschichtliche Bildforschung. Tagungsergebnisse – Erschließungshorizonte, Baltmannsweiler
- Kremer-Marietti, Angèle (1976): Michel Foucault – Der Archäologe des Wissens, Berlin
- Krieg, Peter; Watzlawick (Hg.) (2002): Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus, Heidelberg
- Leiprecht, Rudolf (2001): Alltagsrassismus. Eine Untersuchung bei Jugendlichen in Deutschland und den Niederlanden, Berlin

- Leiprecht, Rudolf (2003): Antirassistische Ansätze in (sozial-) pädagogischen Arbeitsfeldern: Fallstricke, Möglichkeiten und Herausforderungen. In: Stender, Wolfram; Rohde, Georg; Weber, Thomas (Hg.): Interkulturelle und antirassistische Bildungsarbeit. Projekterfahrungen und theoretische Beiträge. Frankfurt am Main, S. 21–41
- Leiprecht, Rudolf (2005): Zum Umgang mit Rassismen in Schule und Unterricht: Begriffe und Ansatzpunkte. In: Leiprecht, Rudolf; Kerber, Anne (Hg.): Schule in der Einwanderungsgesellschaft. Ein Handbuch, Schwalbach/Ts., S.317-345
- Leiprecht, Rudolf; Lutz, Helma (2002): Generationen- und Geschlechterverhältnisse in interkulturellen Ansätzen. In Neue Praxis – Zeitschrift für Sozialarbeit, Sozialpädagogik und Sozialpolitik, Neuwied, S. 199–208
- Liebert, Wolf-Andreas; Metten, Thomas (Hg.) (2007): Mit Bildern Lügen, Köln
- Liebhart, Karin; Menasse, Elisabeth; Steinert, Heinz (Hg.) (2002): Fremdbilder – Feindbilder – Zerrbilder. Zur Wahrnehmung und diskursiven Konstruktion des Fremden, Klagenfurt
- Lorbeer, Marie; Wild, Beate (Hg.) (1993): Menschenfresser – Negerküsse. Das Bild vom Fremden im deutschen Alltag, Berlin
- Luhmann, Niklas (1996): Die Realität der Massenmedien, 2., erweiterte Auflage, Opladen
- Memmi, Albert (1992): Rassismus, Frankfurt am Main
- MoMA, The Museum of Modern Art (Hg.) (2004): 350 Works of The Museum of Modern Art – MoMA Highlights, New York
- Mordt, Gabriele (2001) In: Rademacher, Claudia; Wiechens, Peter (Hg.): Geschlecht Ethnizität Klasse. Zur sozialen Konstruktion von Hierarchie und Differenz. Opladen, S. 91–109
- Münkler, Herfried (Hg.) (1998): Die Herausforderung durch das Fremde, Berlin
- Newton, Helmut (2002) Autobiographie, München
- Pilarczyk, Ulrike; Mietzner, Ulrike (2003) In: Ehrenspeck, Yvonne; Schäffer (2003): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch, Opladen, S. 29
- Reuter, Julia (2002): Ordnungen des Anderen: zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden, Bielefeld

- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2003): Was ist Bildkompetenz. Studien zur Bildwissenschaft, Wiesbaden
- Said, Edward (1978): Orientalism, New York
- Scheffer, Bernd (Hg.) (1997): Medien und Fremdenfeindlichkeit. Alltägliche Paradoxien, Dilemmata, Absurditäten und Zynismen, Opladen
- Schelske, Andreas (1997): Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation, Wiesbaden
- Schulz, Martin (2005): Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München
- Sontag, Susan (2005): Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt am Main
- Sontag, Susan (2006): Über Fotografie, Frankfurt am Main
- Stroebe, Wolfgang (1988) in: Immelmann, Klaus (Hg.): Psychobiologie. Grundlagen des Verhaltens, Stuttgart/New York
- Talkenberger, Heike (2006) in: Keck, Rudolf W.; Kirk, Sabine; Schröder, Hartmut (Hg.) (2006): Bildungs- und kulturgeschichtliche Bildforschung. Tagungsergebnisse – Erschließungshorizonte, Baltmannsweiler
- Theye, Thomas (Hg.) (1989): Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie, München/Luzern
- Theye, Thomas (2004): Ethologie und Photographie im deutschsprachigen Raum (1839–1884), Frankfurt am Main
- Thode-Arora, Hilke (1989): Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen, Frankfurt am Main
- Tsapanos, Georgios (1993) in: Butterwege, Christoph; Hentges, Gundrun; Sarigöz, Fatma (Hg.) (1999): Medien und multikulturelle Gesellschaft, Opladen, S. 79
- Warburg, Aby M. (1992): Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Baden-Baden
- Weill, Alain (1977): 100 Jahre Folies Bergère. Das Jahrhundert der großen Revuetheater und Music-Halls in Paris. Eine Kulturgeschichte in Plakaten, New York
- Wyss, Beat (2006): Vom Bild zum Kunstsystem. Tafeln, Köln
- Wyss, Beat (2006): Vom Bild zum Kunstsystem. Text, Köln

Wyss, Beat (2007): Die Wiederkehr des Neuen, Hamburg

Zick, Andreas (1997): Vorurteile und Rassismus. Eine sozialpsychologische Analyse, Münster

Internetquellen

- Cavalli-Sforza, Luigi Luca (2008): http://de.wikipedia.org/wiki/Luigi_Luca_Cavalli-Sforza, gefunden am 03.04.2008
- HÖRZU, Pressemitteilungen vom 23.03.2006: „Irgendwann nimmt man nicht mehr irgendwas“ HÖRZU startet neue Werbekampagne. www.axelspringer.de/inhalte/pressese/inhalte/presse/zeitschriften/1939.html, gefunden am 20.05.2008
- Kattmann, Ulrich (1998): „Im Grunde genommen sind wir alle Afrikaner“ Für eine Humanbiologie jenseits von „Rassen“ – Alte anthropologische Konzepte sind nicht mehr haltbar. www.uni-oldenburg.de/presse/uni-info/1998/9/thema.htm, gefunden am 02.04.2008
- Lindemann, Susann (2007): Zum Einfluss ritueller Deformierungen im Kopf – Bereich auf das stomatognathe System am Beispiel von Probanden der afrikanischen Stämme Himba und Surma – eine Modellstudie zur stomatologischen Anatomie –. http://ub-ed.ub.uni-greifswald.de/opus/volltexte/2008/448/pdf/Doktorarbeit2007_DeckblattundInhalt_Susann_Lindemann.pdf, gefunden 30.05.2008
- Rein, Anette (2003): Fremd gehen – anders sehen. Vom Völkerkundemuseum zum Museum der Weltkulturen. <http://journal-ethnologie.de/portal/WebObjects/PortalJE.woa/1/wa/select?id=125000771&entity=Artikel&wosid=new>
- Roth, Gerhard (2008) im ZDF nachtstudio vom 30.03.2008: Die Macht der Gefühle. Die neue Sicht auf unser Denken. <http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/1/0,1872,7183553,00.html>
- Toscani, Oliviero: <http://www.planet-interview.de/interviews/pi.php?interview=toscani-oliviero> (Interview: Jakob Buhre, 29.04.2005), gefunden am 10.04.2008

Bildverzeichnis

Abb. 1:	SEB Bank (2008): Printwerbung, http://www.seb-bank.de/specials/giro/	17
Abb. 2:	Leonardo da Vinci: Der Algorithmus der Proportionsstudie nach Vitruv, 1490	26
Abb. 3:	Edwin Long: The Babylonian Marriage Market, 1882	59
Abb. 4:	Eugène Delacroix: Der Tod des Sardanapal, 1827/28	61
Abb. 5:	DER SPIEGEL, Titelblatt: „Die Herren der Ringe“, Ausgabe: 35/2007	69
Abb. 6:	DER SPIEGEL, Titelblatt: „Die gelben Spione“, Ausgabe: 15/2008	69
Abb. 7:	Leonardo da Vinci: Mona Lisa, 1503–1505	86
Abb. 8:	Andy Warhol: Gold Marilyn Monroe, 1961. In: The Museum of Modern Art (Hg.) (2004): 350 Works of The Museum of Modern Art – MoMA Highlights, New York, S. 241	87
Abb. 9:	Pablo Picasso: Guernica, 1937	87
Abb. 10:	Peter Leibing: Der Sprung in die Freiheit, 15.08.1961	88
Abb. 11:	Ullstein: Der Tod von Benno Ohnesorg, 02.06.1967	88
Abb. 12:	Sipa Press: Kniefall von Warschau 07.12.1970	89
Abb. 13:	AP: Das Mädchen aus Vietnam, Juni 1972	89
Abb. 14:	Pirelli: Printwerbung, Fotografin: Annie Leibovitz, 1994	97
Abb. 15:	WEST: Printwerbung, 1999	97
Abb. 16:	Léon Benouville: Odaliske, 1844	100
Abb. 17:	Paul-Louis Borchard: Apres le bain, 1889	100
Abb. 18:	Paul-Louis Bouchard: Les Danseuses, 1892–1893 abgebildet im: DER SPIEGEL, Ausgabe 19/2004, S. 216	101
Abb. 19:	Paul Gauguin: Te aa no areois (The Seed of the Areoi), 1892	103
Abb. 20:	Paul Gauguin: Bathers at Tahiti, 1897	104

- Abb. 21: A.W. Nieuwenhuis: Quer durch Borneo, Ergebnisse seiner Reisen in den Jahren 1894,1896–97, 1898–1900, Pnihing, S. 46 105
- Abb. 22: Martin Johnson: „Osa Johnson, die Gattin des Forschers Martin Johnson mit Pygmäen im Kongo“, Belgisch-Kongo, 1933 106
- Abb. 23: Augustin Krämer: Hawaii, Ostmikronesien und Samoa. Meine zweite Südseereise (1897–1899) zum Studium der Atolle und ihrer Bewohner, S. 299 106
- Abb. 24: Titelseite des Programmheftes für eine Völkerschau in: Thode-Arora, Hilke (1989): Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen, Frankfurt am Main, S. 15 109
- Abb. 25: Plakat für die Völkerschau „Das Amazonen-Corps“, um 1890, in: Thode-Arora, Hilke (1989): Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen, Frankfurt am Main, S. 108 110
- Abb. 26: Plakat: „Folies Bergère - La famille Birmane“, ca. 1890. In: Weill, Alain (1977): 100 Jahre Folies Bergère. Das Jahrhundert der großen Revuetheater und Music-Halls in Paris. Eine Kulturgeschichte in Plakaten, New York, Kap 21 111
- Abb. 27: Plakat: „Champs-Élysées - Revue nègre (Negerrevue)“, 1925. In: Weill, Alain (1977):100 Jahre Folies Bergère. Das Jahrhundert der großen Revuetheater und Music-Halls in Paris. Eine Kulturgeschichte in Plakaten, New York, Kap. 64 111
- Abb. 28: Folies Bergère: „Un Vent de Folie/Wind der Verrücktheit“, 1927 112
- Abb. 29: Plakat: „Folies Bergère - Joséphine Baker“, (Folie du jour / Verücktheit des Tages),1936 in: Weill, Alain (1977): 100 Jahre Folies Bergère. Das Jahrhundert der großen Revuetheater und Music-Halls in Paris. Eine Kulturgeschichte in Plakaten, New York, Kap. 78 112
- Abb. 30: Chiquita: Printwerbung, gefunden am 05.04.2008 <http://www2.hu-berlin.de/literatur/projekte/fremdfor.htm>, 112

Abb. 31: Edouard Manet: Olympia, 1863–1865 abgebildet im: DER SPIEGEL, Ausgabe 18/2008, S. 165	121
Abb. 31a: Planimetrie: Edouard Manet, Olympia	125
Abb. 32: Helmut Newton: French Vogue, Dezember 1971(nicht publiziert). In: WYSS, Beat (2006): Vom Bild zum Kunstsystem. Tafeln, Köln, S.179	128
Abb. 32a: Planimetrie: Helmut Newton, French Vogue	131
Abb. 33: Benetton: „Breastfeeding“, Fotograf: Oliviero Toscani, 1989	134
Abb. 33a: Planimetrie: „Breastfeeding“, Fotograf: Oliviero Toscani, 1989	136
Abb. 34 Frida Kahlo: Meine Amme und ich, 1937	139
Abb. 35: DER SPIEGEL: Illustration zum Artikel, „Bierdeckels Tod“, Ausgabe: 4/2005, S. 134	142
Abb. 35a: Planimetrie: „Bierdeckels Tod“, DER SPIEGEL,	143
Abb. 36: Walther Ruttmann: Cafe Botanischer Garten (M),1910, In: Duvigneau, Volker (1975): Plakate in München 1840 - 1940. Eine Dokumentation zur Geschichte und Wesen des Plakats in München aus den Beständen der Plakat- sammlung des Münchner Stadtmuseums, München, Abb. 240	143
Abb. 37: Ludwig Hohlwein, Marco Polo Tee, 1910. In: Duvigneau, Volker (1975): Plakate in München 1840– 1940. Eine Dokumentation zur Geschichte und Wesen des Plakats in München aus den Beständen der Plakat- sammlung des Münchner Stadtmuseums, München, Abb. 265	143
Abb. 38: Ludwig Hohlwein, Überretschter Champagner, 1909. In: Duvigneau, Volker (1975): Plakate in München 1840– 1940. Eine Dokumentation zur Geschichte und Wesen des Plakats in München aus den Beständen der Plakat- sammlung des Münchner Stadtmuseums, München, Abb. 206	144

Abb. 39:	Ludwig Hohlwein, Grönland Eiskrem, 1914	144
Abb. 40:	HÖRZU Werbekampagne: „Irgendwann nimmt man nicht mehr irgendetwas“, 2006	146
Abb. 40a:	Planimetrie: „Irgendwann nimmt man nicht mehr irgendetwas“, HÖRZU	149
Abb. 41:	Plakat: „Völkerschau der aussterbenden Lippen-Negerinnen vom Stamme der Sara-Kaba, Central-Afrika“, München, Oktoberfest, 1930, Münchner Stadtmuseum	153
Abb. 42:	HÖRZU Werbekampagne: „Irgendwann nimmt man nicht mehr irgendetwas“ 2006	154
Abb. 43:	Oskar Schlemmer, Bauhaus Stairway, 1932. In: The Museum of Modern Art (Hg.) (2004): 350 Works of The Museum of Modern Art – MoMA Highlights, New York, S. 118	155
Abb. 43a:	Ausschnittsmarkierung: Bauhaus Stairways, 1932	158
Abb. 44:	Frances Benjamin Johnston, Stairway of the Treasurer's Residence, Students at Work, The Hampton Institute, Hampton, Virginia, 1899–1900. In: The Museum of Modern Art (Hg.) (2004): 350 Works of The Museum of Modern Art – MoMA Highlights, New York, S. 57	156
Abb. 44a:	Ausschnittsmarkierung: Stairway of the Treasurer's Residence, Students at Work, The Hampton Institute, Hampton, Virginia, 1899-1900	158
Abb. 45:	The Museum of Modern Art (Hg.) (2004): 350 Works of The Museum of Modern Art – MoMA Highlights, New York, Kataloginnenseite 2 und 3	157
Abb. 46:	Warner Bros., Unforgiven, Clint Eastwood, 1992. In: The Museum of Modern Art (Hg.) (2004): 350 Works of The Museum of Modern Art – MoMA Highlights, New York, S. 340	160
Abb. 47:	Felix Gonzalez-Torres, „Untitled“ (Death by Gun), 1990. In: The Museum of Modern Art (Hg.) (2004): 350 Works of The Museum of Modern Art – MoMA Highlights, New York, S. 344	160

Abb. 48:	The Museum of Modern Art (Hg.) (2004): 350 Works of The Museum of Modern Art – MoMA Highlights, New York, Kataloginnenseite 6 und 7	161
Abb. 49:	DER SPIEGEL: Illustration zum Artikel „Knebelung des Abendlandes“ Ausgabe: 17/2004, S. 138	162
Abb. 50:	DER SPIEGEL: Illustration zum Artikel „Wahlkampf mit Angst vor Ausländern“ Ausgabe: 18/2006, S. 103	163
Abb. 51:	DER SPIEGEL: Illustration zum Artikel „Nazi-Bergriffe im Alltag“ Ausgabe: 04/2008, S. 115	172
Abb. 52:	Buchillustration: „Zuwanderung im Zeichen der Globalisierung. Migrations-, Intergrations- und Minderheitenpolitik“ 3., aktualisierte Auflage, Butterwege, Christoph; Hentges, Gudrun (Hg.) (2006)	173
Abb. 53:	UNICEF Werbekampagne: „Schulen für Afrika“, Motiv: „In Afrika kommen die Kinder nie zu spät zur Schule. Sondern überhaupt nicht.“ http://www.unicef.de/4500.html , gefunden am 04.11.2007	180
Abb. 54:	UNICEF Werbekampagne: „Schulen für Afrika“, Motiv: „Ich warte auf den ersten Schultag. Die Kinder in Afrika immer noch auf den ersten.“ http://www.unicef.de/4500.html , gefunden am 04.11.2007	180

Schriftenreihe des Interdisziplinären Zentrums für Bildung und Kommunikation in Migrationsprozessen (IBKM)

- 1 Rolf Meinhardt (Hg.): Zur schulischen und außerschulischen Versorgung von Flüchtlingskindern, 1997, 218 S.
ISBN 3-8142-0597-9 € 7,70
- 2 Daniela Haas: Folter und Trauma – Therapieansätze für Betroffene, 1997, (vergriffen; abzurufen im Internet unter: www.bis.uni-oldenburg.de/bisverlag/haafo197/haafo197.html)
- 3 Claudia Pingel: Flüchtlings- und Asylpolitik in den Niederlanden, 1998, 129 S.
ISBN 3-8142-0637-1 € 7,70
- 4 Catrin Gahn: Adäquate Anhörung im Asylverfahren für Flüchtlingsfrauen? Zur Qualifizierung der „Sonderbeauftragten für geschlechtsspezifische Verfolgung“ beim Bundesamt für die Anerkennung ausländischer Flüchtlinge, 1999, 165 S.
ISBN 3-8142-0680-0 € 7,70
- 5 Gabriele Ochse: Migrantinnenforschung in der Bundesrepublik Deutschland und den USA, 1999, 175 S.
ISBN 3-8142-0694-0 € 7,70
- 6 Susanne Lingnau: Erziehungseinstellungen von Aussiedlerinnen aus Russland. Ergebnisse einer regionalen empirischen Studie, 2000, 154 S.
ISBN 3-8142-0708-4 € 7,70
- 7 Leo Ensel: Deutschlandbilder in der GUS. Szenarische Erkundungen in Rußland, 2001, 254 S.
ISBN 3-8142-0776-9 € 10,20
- 8 Caren Ubben: Psychosoziale Arbeit mit traumatisierten Flüchtlingen, 2001, 298 S.
ISBN 3-8142-0708-4 € 11,80
- 9 Iris Gereke / Nadya Srur: Integrationskurse für Migrantinnen. Genese und Analyse eines staatlichen Förderprogramms, 2003, 268 S.
ISBN 3-8142-0860-9 € 13,00
- 10 Anwar Hadeed: Sehr gut ausgebildet und doch arbeitslos. Zur Lage höher qualifizierter Flüchtlinge in Niedersachsen, 2004, 169 S.
ISBN 3-8142-0913-3 € 13,90
- 11 Yuliya Albayrak: Deutschland prüft Deutsch. Behördliche Maßnahmen zur Feststellung der Deutschbeherrschung von Zugewanderten, 2004, 224 S.
ISBN 3-8142-0919-2 € 12,00
- 12 Oliver Trisch: Globales Lernen. Chancen und Grenzen ausgewählter Konzepte, 2004, 145 S.
ISBN 3-8142-0938-9 € 7,70
- 13 Iris Gereke / Rolf Meinhardt / Wilm Renneberg: Sprachförderung in Kindertagesstätten und Grundschulen – ein integrierendes Fortbildungskonzept. Abschlussbericht des Pilotprojekts, 2005, 198 S.
ISBN 3-8142-0946-X € 12,00
- 14 Barbara Nusser: „Kebab und Folklore reichen nicht“. Interkulturelle Pädagogik und interreligiöse Ansätze der Theologie und Religionspädagogik im Umgang mit den Herausforderungen der pluriformen Einwanderungsgesellschaft, 2005, 122 S.
ISBN 3-8142-0940-0 € 8,00

- 15 Malve von Möllendorff: Kinder organisieren sich!? Über die Rolle erwachsener Koordinator(innen) in der südafrikanischen Kinderbewegung, 2005, 224 S.
ISBN 3-8142-0948-6 € 10,00
- 16 Wolfgang Nitsch: Nord-Süd-Kooperation in der Lehrerfortbildung in Südafrika. Bericht über einen von der Universität Oldenburg in Kooperation mit der Vista University in Port Elizabeth (Südafrika) veranstalteten Lehrerfortbildungskurs über Szenisches Spiel als Lernform im Unterricht (16. Januar bis 7. Februar 2003), 2005, 210 S.
ISBN 3-8142-0939-7 € 13,90
- 17 Nadya Srur, Rolf Meinhardt, Knut Tielking: Streetwork und Case Management in der Suchthilfe für Aussiedlerjugendliche, 2005, 235 S.
ISBN 3-8142-0950-8 € 13,90
- 18 Kerstin Tröschel: Kooperation von Kindertagesstätten und Grundschulen in der vorschulischen Sprachförderung, 2005, 258 S.
ISBN 3-8142-0982-6 € 13,00
- 19 Seyed Ahmad Hosseinizadeh: Internationalisierung zwischen Bildungsauftrag und Wettbewerbsorientierung der Hochschule. Modelle und Praxis der studienbegleitenden Betreuung und Beratung ausländischer Studierender am Beispiel ausgewählter Hochschulen in der Bundesrepublik Deutschland und den USA, 2005, 373 S.
ISBN 3-8142-0978-8 € 19,00
- 20 Susanne Theilmann: Lernen, Lehren, Macht. Zu Möglichkeitsräumen in der pädagogischen Arbeit mit unbegleiteten minderjährigen Flüchtlingen, 2005, 155 S.
ISBN 3-8142-0983-4 € 9,00
- 21 Anwar Hadeed: Selbstorganisation im Einwanderungsland. Partizipationspotentiale von MigrantenSelbstorganisationen in Niedersachsen, 2005, 266 S.
ISBN 3-8142-0985-0 € 13,90
- 22 Carolin Ködel: Al urs al abiad, Scheinehe, le mariage en papier: eine filmische Erzählung über illegale Migration und Möglichkeiten ihres Einsatzes im interkulturellen und antirassistischen Schulunterricht, 2005, 122 S.
ISBN 3-8142-0996-6 € 9,00
- 23 Sebastian Fischer: Rechtsextremismus bei Jugendlichen. Eine kritische Diskussion von Erklärungsansätzen und Interventionsmustern in pädagogischen Handlungsfeldern, 2006, 190 S.
ISBN 3-8142-2011-X / 978-3-8142-2011-6 € 13,00
- 24 Maureen Guelich: Adoptionen aus dem nicht-europäischen Ausland. Eine Studie zur Selbstverortung erwachsener Migrantinnen und Migranten, 2006, 211 S.
ISBN 3-8142-2031-5 / 978-3-8142-2031-4 € 12,80
- 25 Steffen Brockmann: Diversität und Vielfalt im Vorschulbereich. Zu interkulturellen und antirassistischen Ansätzen, 2006, 136 S.
ISBN 3-8142-2036-6 / 978-3-8142-2036-9 € 7,80
- 26 Ira Lotta Thee: Englischunterricht in der Grundschule unter besonderer Berücksichtigung von Kindern mit Migrationshintergrund, 2006, 96 S.
ISBN 3-8142-2032-3 / 978-3-8142-2032-1 € 6,80
- 27 Heidi Gebbert: Ansätze internationaler Schülerbegegnungsprojekte und interkulturelles Lernen, 2007, 114 S.
ISBN 978-3-8142-2049-9 € 6,80
- 28 Angela Schmitman gen. Pothmann: Mathematik und sprachliche Kompetenz, 2007, 175 S.
ISBN 978-3-8142-2062-8 € 9,80

- 29 Inga Scheumann: Die Weiterbildung hochqualifizierter Einwanderer 2007, 212 S.
ISBN 978-3-8142-2064-2 € 12,80
- 30 Rolf Meinhardt: Hochschule und hochqualifizierte MigrantInnen – bildungspolitische Konzepte zur Integration in den Arbeitsmarkt. Internationale Tagung 01./ 02. Dezember 2005 in Oldenburg, 2006, 172 S.
ISBN 978-3-8142-2111-3 € 10,80
- 31 Wiebke Scharathow: Diskurs – Macht – Fremdheit, 2007, 259 S.
ISBN 978-3-8142-2094-9 € 12,80
- 32 Yvonne Holling: Alphabetisierung neu zugewanderter Jugendlicher im Sekundarbereich, 2007, 205 S.
ISBN 978-3-8142-2097-0 € 12,80
- 33 Silvia Kulisch: Equality and Discrimination, 2008, 177 S.
ISBN 978-3-8142-2119-9 € 9,80
- 34 Petra Norrenbrock: Defizite im deutschen Schulsystem für Schülerinnen und Schüler mit Migrationshintergrund, 2008, 87 S.
ISBN 978-3-8142-2129-8 € 7,20
- 35 Lena Dittmer: „Baustein zur nicht-rassistischen Bildungsarbeit“, 2008, 177 S.
ISBN 978-3-8142-2120-5 € 11,80
- 36 Mirjam Tünschel: Erinnerungskulturen in der deutschen Einwanderungsgesellschaft. Anforderungen an die Pädagogik, 2009, 92 S.
ISBN 978-3-8142-2152-6 € 7,20
- 37 Anja Steinbach: Welche Bildungschancen bietet das deutsche Bildungssystem für Kinder und Jugendliche mit Migrationshintergrund? 2009, 104 S.
ISBN 978-3-8142-2156-4 € 7,20
- 38 Nathalie Thomauske, Biographien mehrsprachiger Menschen am Beispiel Französisch-Deutscher Bilingualer, 2009, 129 S.
ISBN 978-3-8142-2121-2 € 8,80
- 39 Christine Kamphues, Zur Wirkungsmacht der sozialen Konstruktionen von Geschlecht und Ethnizität, Am Beispiel von Haushaltsarbeit leistenden illegalisierten Frauen in Deutschland, 2009, 132 S.
ISBN 978-3-8142-2148-9 € 8,80
- 40 Imke Robbe: Interkulturelle Elternarbeit in der Grundschule. Die Zusammenarbeit von Schule und Eltern mit Migrationshintergrund unter besonderer Berücksichtigung der Sprachförderung, 2009, 97 S.
ISBN 978-3-8142-2149-6 € 7,80
- 41 Hugues Blaise Feret Muanza Pokos: Schwarzsein im ‚Deutschsein‘? Zur Vorstellung vom Monovolk in bundesdeutschen Geschichtsschulbüchern am Beispiel der Darstellung von Menschen mit Schwarzer Hautfarbe, 2009, 211 S.
ISBN 978-3-8142-2150-2 € 11,80
- 42 Rolf Meinhardt / Birgit Zittlau, unter Mitarbeit von Mailin Heidl, Esther Prosche, Johanna Stutz und Astrid Zima: BildungsinländerInnen an deutschen Hochschulen am Beispiel der Universität Oldenburg. Eine empirische Studie zu den erfolgshemmenden Faktoren im Studienverlauf und Empfehlungen zur Verbesserung der Studienleistungen durch HochschullotsInnen, 2009, 177 S.
ISBN 978-3-8142-2151-9 € 10,80

- 43 Manuel Peters: Zur sozialen Praxis der (Nicht-) Zugehörigkeiten. Die Bedeutung zentraler Theorien von Bourdieu und Goffman für einen Blick auf Migration, Zugehörigkeit und Interkulturelle Pädagogik, 2009, 104 S.
ISBN 978-3-8142-2157-1 € 7,80
- 44 Bettina Schmidt: Den Anti-Bias-Ansatz zur Diskussion stellen. Beitrag zur Klärung theoretischer Grundlagen in der Anti-Bias-Arbeit, 2009, 288 S.
ISBN 978-3-8142-2158-8 € 13,80
- 45 Jennifer Gronau: Auf blinde Flecken zeigen. Eine Diskursanalyse soldatischer Gedenkpraktiken und Möglichkeiten des Widerspruchs am Beispiel der Gebirgsjäger in Mittenwald, 2009, 175 S.
ISBN 978-3-8142-2161-8 € 12,80
- 46 Olga Teufel: Sport und soziale Heterogenität. Orientierung für die Kinder- und Jugendarbeit in Sportvereinen und Sportverbänden, 2009, 110 S.
ISBN 978-3-8142-2180-9 € 10,80
- 47 Rolf Meinhardt / Julia Klausning: Hochschullotsen an der Universität Oldenburg. Evaluierung eines Pilotprojektes, 2009, 107 S.
ISBN 978-3-8142-2166-3 € 12,80
- 48 Andrea Hertlein: Repräsentation und Konstruktion des Fremden in Bildern. Reflexionsgrundlagen Interkultureller Pädagogik, 2010, 195 S.
ISBN 978-3-8142-2186-1 € 16,80
- 49 Katharina Bräuß: Mit Rechten am rechten Ort? Reflexionen und Ergebnisse zur pädagogischen Arbeit mit rechtsextremen Jugendlichen in Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus, 2010, 229 S.
ISBN 978-3-8142-2159-5 € 13,80
- 50 Jürgen Krause: Das DDR-Namibia-Solidaritätsprojekt „Schule der Freundschaft“. Möglichkeiten und Grenzen interkultureller Erziehung. 2009, 538 S.
ISBN 978-3-8142-2176-2 € 22,80
- 51 Inger Petersen: Mit Sprachenvielfalt in die Zukunft. Gelingende Sprachförderung zweisprachiger Kinder und Jugendlicher. 2010, 98 S.
ISBN 978-3-8142-2191-5 € 12,80
- 52 Khairounisa Foflonker: The Integration of Adolescents of Immigrant Origin into the German Education System. Investigating Everyday Racism and Xenophobia: A case study of an integrated public secondary school in Germany. 2010, 146 S
ISBN 978-3-8142-2190-8 € 13,80
- 53 Norah Barongo-Muweke: Gender, Ethnicity, Class and Family Structure in International Labor Migration. The Case of African Woman in Germany and England. 2010, 484 S.
ISBN 978-3-8142-2162-5 in Druck