

Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser, Cornelia Renggli (Hg.)

# Bilder als Diskurse - Bilddiskurse

© Velbrück Wissenschaft 2006

Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser, Cornelia Renggli

## **Bild-Diskurs-Analyse**

»Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise;  
aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen.  
Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu beschreiben.«

Michel Foucault

### I.

Das erstarkte Interesse am Visuellen regt gegenwärtig dazu an, die Funktion von Bildern in unserer Kultur besser zu verstehen. Der vorliegende Band macht sich dieses Interesse zu eigen, spezifiziert es jedoch dahingehend, Bilder als Elemente und Vehikel von Dispositiven zu betrachten, die wir als unsere – visuelle – Kultur erkennen. Die Beiträge dieses Bandes stehen deshalb in einer vorwiegend Foucaultschen Tradition: Sie veranschaulichen und nutzen auf verschiedene Weisen diskursanalytische bzw. diskurstheoretische Zugänge zum Bild, so dass es gerechtfertigt scheint, die einzelnen Texte unter dem Leitkonzept einer Bild-Diskurs-Analyse zu versammeln.

Bild-Diskurs-Analyse macht sich in sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive diskurstheoretische Konzepte für die Analyse von Bildern zunutze und fokussiert auf die Ordnung von Bild-Diskursen. Während klassische diskursanalytische Untersuchungen insbesondere Texte als Materialbasis heranziehen, was ihnen mancherorts den Vorwurf einer gewissen methodologischen ›Blindheit‹ gegenüber den Sphären des visuell Wahrnehmbaren einbrachte, berücksichtigen die hier versammelten Untersuchungen ebenso bildliche

Materialien. Allerdings erliegen die Beiträge nicht dem weit verbreiteten Trugschluss, durch die Proklamation einer Wende zum Bild lediglich das eine Primat durch ein anderes zu ersetzen. Es geht ausdrücklich nicht darum, jenseits aller Text- oder Sprachbeiträge Bilder als primäre Untersuchungsquelle zu forcieren, um damit dem Topos einer »ocularcentric modernity« zu genügen. Viel eher nehmen die Texte die komplexen, sich wechselseitig bedingenden, miteinander interagierenden Verhältnisse zwischen Sichtbarem und Sagbarem ins analytische Visier.

Bildliche Elemente in die Analyse einzuschließen bedeutet für uns, das Foucaultsche Programm auf die Interaktionsverhältnisse von Worten und Bildern auszudehnen und mit besonderer Dringlichkeit nach den Prozeduren zu fragen, mit denen »in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird«. Warum mit besonderer Dringlichkeit? Die Aufgabe dieser Prozeduren ist es ja, »die Kräfte und Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bändigen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen« – geht diese Gefahr nicht in besonderem Masse von Bildern aus? Überfordern sie uns nicht mit einer Überfülle an darstellerischen Möglichkeiten, Verweisen und Interpretationsmöglichkeiten; entgehen sie nicht jedem Versuch des ordnenden Zugriffs, sei es bei ihrer Herstellung, sei es bei ihrer Rezeption?

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes widersprechen. Ganz ähnlich wie auch textliche Aussagen nicht durch das Prinzip des Überflusses, sondern durch das der Verknappung regiert werden, wodurch allererst sozio-historisch spezifische, jedoch ›ordentliche‹ Diskurse entstehen, die mit sozio-kultureller Plausibilität und Akzeptabilität rechnen dürfen, so verhält es sich auch mit bildlichen Aussagen. Die Beiträge in diesem Band gehen auf vielfältige Weise der Frage nach, wovon sich wer auf welche Weise zu welchem Zeitpunkt an welchem Ort (k)ein Bild machen kann. Dabei handelt es sich um ebenso viele Varianten der zweifachen Frage, durch welche soziokulturelle Ordnung diese Bild-Diskurse informiert werden und welche Ordnung sie selbst ko-konstituieren.

Aus eben diesem Grund erlangen Bilder Relevanz für soziokulturelle Phänomene und Prozesse: Insofern es gelingt, die Prozeduren der Verknappung zu identifizieren, die die

Herstellung, den Einsatz, die Zirkulation und Rezeption spezifischer Bilder informieren, sind sie nicht länger nur illustrativ, sondern indikativ und mehr noch: ko-konstitutiv für die jeweils untersuchten soziokulturellen Phänomene und Prozesse. Zu den Prozeduren der Verknappung gehören dabei nicht nur die von Foucault beschriebenen sozialen Formen wie etwa Ein- und Ausschließung, sondern auch die epistemologische Prozedur der Unterscheidung, die nötig ist, um überhaupt etwas zu sehen.

Bild-Diskurs-Analyse verstehen wir programmatisch als ein noch weiter zu spezifizierendes methodologisches Instrumentarium, um mit der sich zunehmend visuell präsentierenden Gegenwart diagnostisch auf gleiche Augenhöhe zu gelangen. Spezifikationen ergeben sich dabei nicht nur aus dem im engeren Sinne diskursanalytischen Inventar Foucaults, sondern ebenso aus seinen verstreuten bildbezogenen Aussagen und Analysen (II), aus benachbarten Analyseprogrammen (III) sowie aus den problembezogenen Elaborationen, für die die Beiträge in diesem Band höchst unterschiedliche und zugleich höchst anregende Beispiele darstellen (IV). Wir, die HerausgeberInnen dieses Bandes sind entschieden der Auffassung, dass das von Foucault inspirierte Forschungsprogramm einer »historischen Ontologie unserer selbst« (sei es das individuelle Selbst namens Subjekt oder das kollektive Selbst namens Gesellschaft) ohne eine Bild-Diskurs-Analyse unvollständig bleiben muss.

## II.

Das Beziehungsgeflecht zwischen Worten und Bildern, zwischen den Feldern des Sag- und des Sichtbaren, bestimmt die Arbeiten Michel Foucaults seit Anbeginn. Ein cursorischer Überblick über Foucaults Oeuvre zeigt seine doppelte Leidenschaft fürs Bildliche: einerseits für metaphorreiche, gleichsam ins Literarische übergleitende, geradezu malerische Beschreibungen historischer Szenen – erinnert sei nur an die Anfangssequenz zu Überwachen und Strafen, die den öffentlichen Prozess des Marterns eindringlich und plastisch beschreibt; andererseits für konkrete Malerei oder künstlerische Photographien, die er an verstreuten, zumeist übersehenen Orten seines Oeuvres oftmals euphorisch bespricht.

Foucaults Faible für optische Metaphorik in seinen Abhandlungen zur Literatur zeigt sich etwa in einem Zeitungsartikel zu Raymond Roussel aus dem Jahr 1964. Darin taucht eine

Charakterisierung der Sprache auf, die man eigentlich für das wortwörtliche photographische Medium reserviert meint, die aber gleichsam als Paradigma für Foucaults weitere Untersuchungen gelten kann: »Sich vorwiegend schafft die Sprache unaufhörlich neue Gegenstände, ruft Licht und Schatten hervor, lässt die Oberfläche zerbersten und bringt die Zeilen durcheinander.«

Gilles Deleuze wird später geradezu emphatisch über Foucault schreiben: »Foucault hat niemals aufgehört, ein Sehender zu sein (...).« Mit den Metaphern des Sehens, des Blickes, des Sichtbarmachens beschreibt Deleuze die Forschungsarbeit Foucaults, der es darum geht, hinter die scheinbaren Sicherheiten, Gewissheiten und Selbstverständlichkeiten zu blicken, um einen kritisch-analytischen Lichtstrahl auf die von anderen Theorietraditionen (z.B. Marxismus) vernachlässigten gesellschaftlichen Dunkelfelder (z.B. Gefängnis, Psychiatrie) zu werfen. Sichtbarkeiten entstehen dementsprechend mittels verschiedener Medien: Sprache, architektonische Anordnungen, Bilder.

In einem weiteren frühen Text zur Literatur Raymond Roussels bezeichnet Foucault – in Übereinstimmung mit Deleuze's Charakterisierung – die Funktionsweisen der Autorenfigur als Sichtbarkeits- bzw. Sehmaschine: »Eine Maschine, die die Reproduktion der in ein Sprachinstrument eingelassenen Dinge sichtbar werden lässt.« Hier deutet sich schon eine auktoriale Visualisierungsstrategie an, die er in seinen späteren genealogischen Untersuchungen auf die institutionellen Machtstrategien überträgt, allerdings mit einer entscheidenden Verschiebung: Hat zunächst der Autor die Funktion, mittels Sprache Dinge sichtbar zu machen, gewissermaßen einen kritischen Blick walten zu lassen, erhält in seiner archäologischen Studie Die Geburt der Klinik (1963) der ärztliche Blick, der als Resultante bestimmter historischer, institutioneller Konstellationen entsteht, einen machttheoretischen, sozusagen politischen Anstrich. In dieser Analyse zeigt er, wie sich mit der Zeit die Relationen zwischen Sehen und Sprechen, die hier zur Einteilung der klinischen Wirklichkeit beitragen, verändern: »Zwischen den Wörtern und den Dingen knüpfte sich ein neues Bündnis, welches das Sehen und das Sagen ermöglichte.«

Schon an dieser frühen Stelle erweist sich Foucaults Schaffen keineswegs als treibende Kraft eines (post-)strukturalistischen »linguistic turns«, der allen sozialen Phänomenen eine

strukturelle Grammatik der Sprache einschrieb, so dass dann beispielsweise auch Bilder mehr als 1000 Worte sagen. In seiner Rezension »Worte und Bilder« feiert Foucault Erwin Panofsky's Schlüsselwerk Studien zur Ikonologie: »Panofsky hebt das Privileg des Diskurses auf. Nicht um Autonomie für das plastische Universum zu fordern, sondern um die Komplexität der Beziehungen zu beschreiben: Überschneidung, Isomorphie, Transformation, Übersetzung, kurz: das ganze Feston des Sichtbaren und des Sagbaren, das eine Kultur in einem bestimmten geschichtlichen Augenblick kennzeichnet.«

In diesem kurzen Aufsatz zeigt sich der Nukleus aller Foucaultscher Bemühungen: Es geht darum, sei es in seinen literarischen Besprechungen zu beispielsweise Sade, Hölderlin, Mallarmé oder eben Roussel, oder in seinen Dispositivanalysen (z.B. Psychiatrie, Sexualität oder Panoptismus), das wechselseitige Verhältnis zwischen den Dimensionen des Sichtbaren und des Sagbaren, die »keineswegs unabhängig voneinander« seien, zu entfalten. Mithin besitzt der Diskurs keinen kulturellen oder sozialen Alleinvertreteranspruch: »Der Diskurs ist also nicht die gemeinsame Interpretationsgrundlage aller Erscheinungen einer Kultur. Eine Form erscheinen zu lassen, ist keine indirekte (subtilere oder auch naivere) Art, etwas zu sagen. Nicht alles, was die Menschen tun, ist letztlich ein entschlüsselbares Rauschen. Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu beschreiben.«

Dass konkrete visuelle Bilder stetigen Einlass in seine Untersuchungen finden, zeigt Foucaults fulminante Bilderanalyse von Velazquez »Hoffräulein«: Dieses zentrale Meisterwerk gilt ihm als »Repräsentation der klassischen Repräsentation« schlechthin. Es repräsentiert eine veränderte Ordnung der Dinge, die sich in den Verschiebungen im Verhältnis zwischen Maler, Betrachter und Betrachtetem manifestiert, so dass die Repräsentation genauso viel sichtbar macht wie unsichtbar hält: »Kein Blick ist fest, oder: in der neutralen Furche des Blicks, der die Leinwand senkrecht durchdringt, kehren Subjekt und Objekt, Zuschauer und Modell ihre Rolle unbegrenzt um. (...) Sehen wir oder werden wir gesehen?«

Die Velazquez-Analyse bildet aufgrund ihres prominenten Ortes als Auftakt zur Ordnung der Dinge den Höhepunkt einer Reihe von Analysen anderer Kunstwerke. Magrittes Bild »Dies

ist keine Pfeife« (1968 und 1973) beispielsweise enträtselt Foucault als (aufgelöstes) Kalligramm, das »die ältesten Gegensätze unserer alphabetischen Zivilisation überspielen [möchte]: zeigen und nennen; abbilden und sagen; reproduzieren und artikulieren; nachahmen und bezeichnen; schauen und lesen.« Zudem hält Foucault um 1970 verschiedene Vorträge zur Malerei von Manet (Mailand 1967, Japan 1970, Florenz 1970, Tunesien 1971). »Manet erfindet aufs neue, womöglich zum ersten mal, das Bild als Objekt, das Bild als Materialität, als farbigen Gegenstand, der von einem äußeren Licht beleuchtet wird und vor dem und um das herum sich der Betrachter bewegen kann.« Seine Analysen orientiert er an drei zentralen Einteilungen: Erstens interessiert ihn die Art, in der Manet die Bildfläche, d.h. die »räumlichen Eigenschaften der Leinwand« behandelt; zweitens, wie Manet das »Problem der Beleuchtung« ausarbeitet; drittens, wie Manet die »Stellung des Betrachters dem Gemälde gegenüber berücksichtigt.«

Bis Anfang der 1970er Jahre verfasst Foucault weitere inspirierende Analysen von Gemälden: neben Manet und Magritte auch zu Klee und Kandinsky. Seine Ausführungen dazu bleiben allerdings, betrachtet man die Fülle seiner Publikationen, eher kursorisch, verstreut auf wenige, eher marginale Texte oder Vorträge, keiner systematischen kunsttheoretischen oder gar bilderanalytischen Konzeption verpflichtet. Sie bleiben auch überwiegend beschränkt auf das Feld nobilitierter Kunstwerke: Außerhalb dieser Kunstbesprechungen nimmt Foucault explizit keine Bilder, seien es alltägliche Medienbilder oder technisch-wissenschaftliche Bildprodukte in den Blick. Das mag gerade bezüglich seines Forschungsinteresses für die Denkgeschichte medizinisch-wissenschaftlicher Rationalität überraschen. Dennoch besetzen gerade seine Bilderbesprechungen eine wichtige werkgeschichtliche Position, die sich mit seinen späten Ausführungen zur antiken *technè* der Sorge um sich, der kunstvollen Lebensführung verbinden. Kunst, insbesondere Malerei, erscheint ihm deshalb allzu oft als nahezu idealistischer, nicht-strategischer Ort der Freiheit, der die Rückbesinnung auf sich selbst ermöglicht. So gefalle ihm an der Malerei, sagt Foucault einmal, »dass man wirklich genötigt wird zu schauen. Nun, eben da komme ich zur Ruhe. Das ist eines der seltenen Dinge, worüber ich mit Lust schreibe und ohne mich mit etwas herumzuschlagen. Ich glaube, zur Malerei habe ich kein taktisches oder strategisches Verhältnis.«

Ausgehend von Foucaults impliziter anthropologischer Grundhaltung der potentiell

unendlichen Plastizität des Menschen, bemerkt Ulrich Raulff in seinem Essay zu »Foucault und die Künste« eine fundamentale Zweiteilung: Während in den Anfangs- und mittleren Schriften Foucaults zu Asyl, Klinik oder Gefängnis die großen, institutionalisierten Macht- bzw. Herrschaftsagenturen die Menschen formen, in Subjekte verwandeln und ihre Biographien schreiben, sind »es im Spätwerk die Menschen selber (...), die ihr Leben als formbaren Stoff, als Material einer technè, selbst in die Hand nehmen. Aber der »anthropoplastische« Gedanke als solcher lässt sich durchgängig schon in den frühen Schriften Foucaults entziffern. Unter seinem Blick erscheinen die Labors der anthropologischen, wissenschaftlichen Moderne, die Asyle, Kliniken, Schulen, Anstalten und Gefängnisse als übermenschliche Künstlerateliers: Der Mensch ist das erste Kunstwerk der Moderne.«

Somit lässt sich auch ein kontinuierliches Interesse an den komplexen Sicht- und Sagbarkeitsverhältnissen feststellen. Die Konzepte des Raums, des Lichts und des Betrachters, die Foucault als Analyseraster aus Manets Werken destilliert, besitzen unmittelbare Relevanz für seine großen empirischen Studien der modernen Disziplinarregimes. Insbesondere das panoptische Paradigma gilt dann als Idealfall einer architektonischen Anordnung, die durch die Schaffung künstlicher Überwachungs- und Kontrollräume (z.B. Gefängniszelle), entsprechender Lichtverteilungen (z.B. ständige Beleuchtung der Zelle) das problemlose Erblicken, d.h. Betrachten eingesperrter Delinquenten ermöglicht. An dieser Stelle bestätigt sich abermals die machttheoretische Vehemenz des Begriffs »Sichtbarkeit«: Sie ist nun nicht mehr das Resultat malerischer Lichtspiele, sondern in erster Linie fundamentaler Effekt von Machtmechanismen, die wiederum auf entsprechende Modi der Wissensgenerierung rekurren. Mit der idealisierten Machtform des panoptischen Gefängnismodells taucht in der anbrechenden Moderne folglich eine »Sehmaschine« auf, die Machtwirkungen zu automatisieren und Machtpraktiken zu entindividualisieren vermag. Die Funktionstüchtigkeit des Panopticons beruht deshalb nicht mehr auf der sichtbaren Präsenz einzelner Aufsichtspersonen – es genügt die automatisierte, verinnerlichte Ahnung der Gefangenen, dass jemand jederzeit den Blick auf sie gerichtet hält, ohne absolute Gewissheit, dass tatsächlich jemand sieht. »Das Prinzip der Macht«, so Foucault, »liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzertierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken.«

Damit zieht sich die Disziplinarmacht aus der geradezu spektakulären Sichtbarkeit öffentlichen Marterns zurück in den opaken Schatten einer sublimen Machtausübung. Die individualisierten Adressaten des Machtappells hingegen rücken nun in die Position ständiger Sichtbarkeit, die man bislang für die symbolische Repräsentation des unübersehbaren Machthalters (Souverän) reservierte. »Die Sichtbarkeit ist eine Falle«, in die jedes zu disziplinierende Subjekt tappt, das in panoptischen Konstellationen durch die Inkorporation des Beobachterblickes zum Komplizen der Disziplinarmacht mutiert. Im panoptischen Fall erscheint die veränderte, weil nun deutlich effizientere »Ökonomie der Sichtbarkeit« folglich als Ausdruck umfangreicher Macht-Wissens-Dispositive, die dazu beitragen, »neues Wissen über den Menschen« zu generieren.

### III.

Die vorangegangene Skizze verdeutlicht die konstitutive Relevanz visueller Konzepte für Foucaults Werkzeugkiste. Dabei öffnet sich ein konzeptuelles Kontinuum, das selbst Verbindungen zwischen seinen vereinzelt Kunstbesprechungen und seinen großen Dispositivstudien zulässt. Sowohl die Analyse konkreter Bilder als auch die Analyse der Produktionsstätten menschlicher Disziplin rekurren auf fundamentale Visualisierungsstrategien, die durch entsprechende Lichtverteilungen zur Verortung von Subjekten im gesellschaftlichen Verkehrs- und Kontaktraum führen. Damit wird auch eine Bevorzugung sprachlicher Äußerungen für entsprechende Diskursanalysen hinfällig – sprachliche und visuelle Bilder beteiligen sich gemeinsam an der Konstruktion und Wahrnehmung von Subjekten und Gesellschaft.

Wirft man einen Blick auf die Sekundärliteratur, die implizit oder explizit an Foucault anschließt, so zeigen sich einige parallele Vorhaben, Foucaults Vorlagen für Analysen unserer visuellen Kultur der Gegenwart zu instrumentalisieren. So führt beispielsweise ein direkter Weg von Foucaults zentraler optischer Metapher des Panopticons als »verallgemeinerungsfähiges Funktionsmodell« für die Genese der modernen Gesellschaft zur Analyse materieller Bildartefakte, die nicht im Bereich des Kunstbetriebs entstanden sind. Allan Sekula weist in einem instruktiven Aufsatz auf die Fortsetzung des panoptischen Blicks

mit anderen, nämlich fotografischen Mitteln hin – die geschichtliche Emergenz der Porträtfotografie offenbart das ambivalente Verhältnis von »Vergnügen und Disziplin«, von Unterhaltung und Repression: Während in bürgerlichen Kreisen fotografische Selbst- oder Familienporträts zeremoniellen, identitätsstiftenden und -affimierenden (Re-)Präsentationszwecken dienen, nutzen polizeiliche Agenturen schon bald Porträtaufnahmen Verdächtiger zur Verbrechensverfolgung und -bekämpfung. Ab diesem Zeitpunkt ergeben sich für moderne Disziplinarregime neue Möglichkeiten der Aktenführung, der Kontrolle und Überwachung. Aus diesem Grund stellt Sekula die »fotografische Erweiterung der utilitaristischen Sozialmaschine par excellence« fest: Fotografie entpuppt sich als exzellentes panoptisches Instrumentarium, das zur Überwachung der Bevölkerung oder Ahndung von Delinquenz eingesetzt werden kann, um eine entschiedene Ausweitung und tiefgreifende Implementierung des panoptischen Gesellschaftsmodells zu forcieren. Für Sekula Grund genug zu fordern, die Geschichte moderner Disziplinäreinrichtungen, die bei Foucault ja gerade mit dem Auftauchen der Fotografie um 1840 endet, um die neuen Sichtbarkeitsmöglichkeiten fotografischer Apparaturen zu erweitern.

Heutzutage sorgen nun verschiedene soziologische und kulturwissenschaftliche Forschungsrichtungen für die Einbeziehung von Bildern in Gesellschaftsanalysen und theoretisch-methodologische Debatten. Von besonderem Interesse für die hier versammelten Beiträge sind insbesondere zwei Forschungsstränge, die jeweils explizit an Foucaults Schlüsselschrift *Überwachen und Strafen* anschließen und im englischen Sprachraum bereits zu eigenen institutionalisierten Forschungssträngen geadelt wurden. Die Rede ist hier einerseits von den so genannten *surveillance studies*, die in enger terminologischer Anlehnung an Foucaults Originaltitel *Surveillir et punir* (1975) gegenwärtige Überwachungspraktiken fokussieren; andererseits möchten wir nachbarschaftliche Bande zu den *visual culture studies* offenlegen, die an die *cultural studies* anschließen.

Das junge akademische Betätigungsfeld *surveillance studies* etabliert sich in den 1990er Jahren, als aufmerksame Gegenwartsanalytiker eine rasche Ausbreitung neuer medientechnologischer, digitaler Überwachungsmöglichkeiten beobachten. Aus dem in Stein geschlagenen göttlichen Auge panoptischer Mustereinrichtungen entwickelt sich in den Nachkriegsjahrzehnten gewissermaßen das »elektronische Auge« der Überwachung –

elektronische Aufzeichnungs- und Bildspeicherapparaturen wie Videokameras perfektionieren und intensivieren die Überwachungs- und Kontrollmöglichkeiten urbaner Sammlungs- und Ballungszentren, wie Bahnhöfe oder Kaufhäuser oder so genannter gated communities – die sich selbst ein- und wegschließende Selbstausschließung reicher Vorstädter. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich ein Forschungsinteresse, das sich zentral um folgende, vom amerikanischen Soziologen Gary T. Marx gestellte Frage dreht: »What's New About the »New Surveillance«?« Marx platziert seine Antworten zwischen die Extreme einer traditionellen »Nichts ist neu«-Rhetorik, weil es in der menschlichen Geschichte schließlich immer schon Überwachung gegeben habe, und einer geradezu revolutionären »Alles ist neu«-Phraseologie, die in den neuen Überwachungstechnologien absolut neue, quasi vorbildlose Kontrollmöglichkeiten sieht. Seiner gradualistischen Perspektive folgend erweitert die »neue Überwachung« im Kontrast zu traditionellen Formen »the senses and has low visibility or is invisible. (...) It is more likely to be involuntary. Data collection is often integrated into routine activity. (...) The new surveillance is more comprehensive often involving multiple measures. (...) It is more intensive and extensive.«

Das sich ebenfalls in den 1990er Jahren etablierende wissenschaftliche Feld der visual culture studies beruft sich auf ebensolche unübersehbare empirische Tatsachen: Das ständige Anwachsen, der ubiquitäre Ausstoß, die Allgegenwart von technologisch produzierten Bildern in der aktuellen Wirklichkeit einer Medien- und Informationsgesellschaft, die sich in erster Linie über TV, Internet oder andere technologische Bild-Apparaturen verständigt. Fundamentaler Bezugspunkt aller visual culture-Ansätze ist der von Mitchell proklamierte »pictorial turn«, der sich in eine illustre Schar weiterer turns einreicht – erinnert sei nur an den »linguistic turn«, der als expliziter Gegenspieler gilt, oder den »spatial turn«. Weit davon entfernt nun allerdings die absolute Wende, den totalen Neuanfang mit der Emergenz neuer technologischer Möglichkeiten zu verkünden, so wie es manch andere Epigonen der visual culture nur allzu bereitwillig vollziehen, orientiert sich Mitchell mit seinem turn u.a. an den Klassikern der Frankfurter Schule oder Michel Foucault. Ihm geht es um visuell entfachte Formationen »von Identität und Alterität, die Produktion von Phantasie und das Unbewusste«. Im Zentrum steht dementsprechend »die kulturelle Konstruktion der visuellen Erfahrung im täglichen Leben, in den Medien, in Repräsentationen und in den visuellen Künsten«. Dabei repräsentiert die Rede vom pictorial turn gleichzeitig das Symptom eines intellektuellen

Unbehagens an der vermeintlichen verführerischen Strahlkraft von Bildern, die sich gegenüber scheinbar rational gebändigten Texten einen geradezu ontologischen »Rest von Unheimlichkeiten« bewahren, »mit dem merkwürdigen Gefühl, dass sie ›zurückschauen‹ oder eine Aura besitzen.«

Im deutschsprachigen Wissenschaftsraum forciert seit geraumer Zeit insbesondere Tom Holert die oben skizzierte Notwendigkeit einer Hinwendung zum Bild, um gegenwärtige gesellschaftliche Verhältnisse ausreichend zu analysieren. Dabei verbindet Holert das Foucaultsche Begriffsarsenal mit den neueren angloamerikanischen Entwicklungen um das Feld der visual culture studies. In Übereinstimmung mit unserem Vorhaben begreift der Autor Sichtbarkeit als Produkt diskursiver, institutioneller, kultureller und historischer Vorbedingungen, kurz: Sichtbarkeit ist ein Produkt von Macht-Wissens-Dispositiven, wodurch sie »nie umstandslos gegeben« ist. Dementsprechend lautet Holerts Forderung, dass »heute Kritik an visuellen Diskursen und an den Diskursen über Visualität nur geübt werden [kann], wenn man Bilder auf ihren Gebrauch und ihre Wirkungen, kurz: auf ihre Beteiligungen an Praktiken der Willens- und Wissensbildung untersucht.«

Damit formuliert Holert eine Kritik am gesellschaftlichen Umgang mit Bildern, die bei Uwe Pörksen ganz ähnlich klingt. Im Kontext seiner gesellschafts- und kulturkritischen Bilderanalyse hochstandardisierter und stereotypisierter »Visiotype«, die eng gekoppelt ist an seine sprachanalytischen Studien über die »Plastikwörter«, fordert Pörksen eine »Bildgebrauchskritik«, die eben nicht einer fundamentalen Bildkritik gleicht, sondern gerade die Gebrauchsweisen visueller Argumentations- und Überredungskünste fokussiert. Aus bildtheoretischer Perspektive sekundiert Gernot Böhme wiederum solch einen bildpragmatischen Ansatz: »Was ein Bild ist, hängt auch von dem sozialen Setting ab, in dem es verwendet wird, der Installation, innerhalb deren es erscheint, dem Handlungskontext, dem es angehört.«

Foucaults Konzepte finden folglich schon seit längerer Zeit akademische Berücksichtigung und inspirieren die eine oder andere Auseinandersetzung. Aus diesem Grund geht es den im vorliegenden Band versammelten Beiträgen auch nicht darum, neue »turns« auszurufen, sondern gegenwärtige gesellschaftliche Tendenzen anhand von Analysen von Texten und

Bildern zu untersuchen. Dementsprechend erweitert der vorliegende Band im Kontext poststrukturalistischer Ansätze die Funktionalität von Diskursen auf die Dimensionen des Visuell-Bildlichen. Diese Warte verbietet es auch, Bildern einen unmittelbaren, gar naturnahen Abbildungswert zuzusprechen, der allzu oft das Bild mit dem Abgebildeten gleichsetzt. Auf dieser Basis verbinden sich die diskurstheoretischen Überlegungen mit Foucaults macht- und subjekttheoretischen Prämissen: Bilder bilden nicht einfach Realität ab, sondern beteiligen sich an der Konstruktion von gesellschaftlicher Realität; Bilder tauchen in bestimmten Macht-Wissens-Konstellationen (Dispositiven) auf, verteilen im intermedialen Zusammenspiel mit Texten oder architektonischen Formationen Sichtbarkeiten, erzeugen politische Relevanzen und ermöglichen die Verortung entsprechender Subjektpositionen.

#### IV

Die verschiedenen Beiträge des Bandes können für die Fundierung eines bilddiskursanalytischen Forschungsansatzes, der sich aus Foucaults zurückgelassener Werkzeugkiste bedient, auf verschiedene Arten und Weisen nutzbar gemacht werden. Sie zeichnen sich demnach nicht dadurch aus, dass sie stromlinienförmig entsprechende Konzepte Foucaults apologetisch und unkritisch reproduzieren. Vielmehr nehmen sie Foucaults uneinheitliche Gedanken auf, beziehen weitere Theorie- und Methodologieansätze ein und setzen ganz eigene kreative Schwerpunkte. Dementsprechend zeigt sich der explorative Charakter der vorliegenden Studien in der Vielfalt der Expositionen: programmatische, empirische und theoretische Texte soziologischer, kulturwissenschaftlicher und philosophischer Provenienz sondieren aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive das Terrain des Visuellen in unserer Kultur.

Gerade im Hinblick auf eine sozialtheoretisch geleitete Analyse von Werbung, argumentiert Urs Stäheli, interessiert nicht etwa ein traditionell forciertes Paralysekonzept, das der kommunizierten Werbe- bzw. Bilderbotschaft eine geradezu transitive Vollmacht auf die Folgehandlungen der Rezipienten zuspricht, sondern Werbung als »reicher Formenschatz visueller und textueller Elemente« für – systemtheoretisch gesprochen – Selbstbeschreibungen: Stäheli untersucht solche werbemedial vermittelten

Selbstbeschreibungen am Beispiel Finanzökonomie, die mit den Mitteln der Bildwerbung der Unsichtbarkeit der Spekulationspraxis, die kein realistisches Abbild, keinen eindeutigen Identifikationsgegenstand kennt, ein sichtbares, popularisierbares Bild gibt. Prägnant formuliert, kann durch die Untersuchung von quasi bild-gebenden Werbematerialien der spekulativen Finanzökonomie, die sich an ein breites, unspezialisiertes Publikum richtet, das »ökonomische Imaginäre« unserer Gegenwartsgesellschaft rekonstruiert werden. Stäheli weist in seinem Aufsatz außerdem darauf hin, dass die analysierte Bilderwerbung der Finanzökonomie zur Konstruktion eines nicht-normalen Spekulationssubjekts beiträgt: Die Figur des Spekulanten muss die kontingente Offenheit der Zukunft als erfolgsverheißende Chance begreifen, um gegenüber sicherheitsorientierten, gewissermaßen normalen Spekulationskonkurrenten einen Wettbewerbsvorteil zu genießen. Nur wer sich als Spekulant »a-normal« geriert, kann im Vergleich zur Mediokrität der Mitspekulanten eine einzigartige spekulative Chance wahrnehmen.

An dieser Stelle zeigt sich eine Anschlussmöglichkeit an Jürgen Links Aufsatz: Die Figur des »Asylanten«, der Link mit normalismustheoretischen Mitteln auf der Spur ist, teilt mit der Figur des Spekulanten zumindest die pejorative Endung »-ant«, die auf die jeweilige gesellschaftliche Außenseiterposition hinweist. Für die jüngere bundesdeutsche Geschichte der Einwanderung rekonstruiert Link einen Bild-Diskurskomplex, der auf massenmedialer Ebene mit der Verknüpfung kollektivsymbolischer Schlagbilder und Schlagworte mit statistischen Datenmaterialien operiert. Auf der Bildebene zeigt sich die kontinuierliche Verwendung von Angstbildern à la »Das Boot ist voll«, die eine geradezu natürliche »Belastungsgrenze« bundesdeutscher Aufnahme- und Integrationsfähigkeit propagieren. Solche normalistischen Kollektivsymbole besitzen dann insofern Wirkung auf Rezipienten, als sie Wahrnehmungsmöglichkeiten bereitstellen, Wirklichkeit – wie sie scheinbar ist – zu sehen. Dadurch beteiligen sich massenmedial verbreitete Bilder an der Programmierung »innerer Bildschirme«, die gewisse Denormalisierungstendenzen radarartig erkennen: Man sieht ein »zu viel« oder ein »zu wenig« von X. Der gegenwärtige Normalismus, den Link als »die Gesamtheit aller sowohl diskursiven wie praktisch-intervenierenden Verfahren, Dispositive, Instanzen und Institutionen« bezeichnet, operiert dementsprechend insbesondere in einem Sicht- und Sagbarkeitsfeld aus symbolisch aufgeladenen Bildern, infografischen Darstellungen und statistischen Datensammlungen.

Der theoriestrategische Beitrag von Torsten Mayerhauser nimmt die normalismustheoretischen Vorlagen von Link auf, um für eine explizite Integration von Bildern in diskursanalytische oder diskurstheoretische Untersuchungen zu plädieren. Nach der kurzen Skizze eines gegenwärtigen Beispiel-Dispositivs, das ihre Gegenstände ebenfalls stark auf bildlicher Ebene konstituiert, versucht Mayerhauser den Ort der Bilder in klassisch sprachzentrierten Diskursanalyse-Konzeptionen aufzusuchen. Bilder sollten dementsprechend gegen den disqualifizierenden Allgemeinplatz einer irrationalen Manipulations- und Verführungsvorstellung als diskursive Medien des Wissens und damit auch der Macht verstanden werden. Überträgt man diese Ausgangslage auf den neueren Ansatz der governmentality studies, dann besitzen Bilder die Funktion, entsprechende Möglichkeits- und damit Handlungsräume sichtbar zu machen, in denen individuelle und kollektive Subjekte sich selbstführend regieren, d.h. auf sich selbst einwirken können. Damit erweist sich eine solchermaßen konfigurierte Gouvernamentalitätskonzeption, die insbesondere die auf der Bildebene erfolgenden subjektivierenden, gewissermaßen polytechnologischen Macht-Wissens-Schnittstellen herausstellt, als in wesentlichen Teilen deckungsgleich mit normalismustheoretischen Absichten. Der »innere Bildschirm« stellt dann den Vereinigungspunkt aus einer so genannten inneren und äußeren Bilderwelt dar, so dass der individuelle Bilderspeicher zuvorderst aus den kulturell und historisch verfügbaren Bildern gespeist wird, die zur Wahrnehmung von gesellschaftlicher Wirklichkeit und Orientierung in der gesellschaftlichen Wirklichkeit dienen.

Mit dem Begriff des »visuellen Arguments« bestätigt Dieter Mersch in seinem Aufsatz die mediale Funktion von Bildern als Instrumente der Wissensproduktion und damit ihre »außerordentliche Bedeutung im Diskursiven«. Gerade in den Naturwissenschaften, beispielsweise in der computergestützten Bildergenerierung im Bereich der Nanoforschung, tragen Bilder fundamental zur Erkenntnisgewinnung bei. Im Unterschied jedoch zu diskursiven (sprachlichen, textlichen) Verfahrensweisen der Produktion und Prüfung von Wahrheitsansprüchen, dienen visuell-bildliche Verfahrensweisen der Herstellung von Evidenz. Solche visuellen Evidenzproduktionen unterteilen sich darüber hinaus in zwei heuristische Kategorien: Einerseits besitzen Bilder die Funktion einer auch heute noch gebräuchlichen visuellen »Zeugenschaft«, die das Reale, die Wahrheit abzubilden vorgibt;

andererseits besitzen Bilder die Funktion eines artifiziellen Ordnungsmodells, dessen diagrammatische, graphische Form sich mit Texten und Zahlen verbindet. Die daraus entstehenden Bild-Schrift-Hybride dienen dann in erster Linie dazu, aufgrund ihrer »spatialen Logik« einen mathematisch generierten »Schrift-Bild-Raum« zu vermessen, der bestimmte Verortungen zulässt. An dieser Stelle ergeben sich wiederum aufschlussreiche Berührungspunkte mit Links Normalismustheorie, die an prominenter Stelle von hybriden, Text und Bild verbindenden »Infografiken« oder spatialen »Kurvenlandschaften« spricht, in denen sich normalistische Subjekte bewegen. Festzuhalten bleibt bis hierhin, dass sich das komplexe »Bild-Schrift«-Geflecht sowohl im Ausdruck der entprivilegierten »Hybridität« verbindet als auch hinsichtlich ihrer »unterschiedlichen Geltungsverfahren« kategorial unterscheidet.

Der Beitrag von Maren Butte zeigt, wie Sprache, Raum und Musik durch das Melodrama als bild-diskursivem Ordnungsprinzip organisiert werden. Der Text versteht die melodramatische Bildorganisation als struktureles, sich nicht an seine Medien bindendes Ordnungsprinzip der Wahrnehmung. So lässt sich die Wahrnehmungsorganisation des frühen Melodramas des ausgehenden 18. Jahrhunderts, dem es vor allem um die Darstellung von Gefühlslagen ging, auf zwei Ebenen charakterisieren: erstens der Tautologie und der souveränen Blickordnung als entscheidenden Faktoren melodramatischer Sichtbarkeit und zweitens der Technik der Sichtbarmachung, die eine männliche Blickordnung aktualisierte. Das Melodrama des 19. Jahrhunderts erfuhr eine Perspektiv- und Schwerpunktverschiebung, indem seine Bildlichkeit zur Matrix bürgerlicher Selbstdarstellung wurde. Die Technik der Verlangsamung und Erstarrung zu Tableaus ermöglichte eine Entwirrung der komplexen Lebenswelt. Diente bisher das Melodrama zur Stabilisierung bürgerlicher Gesellschaften, so zeigen sich in den Fotoarbeiten Cindy Shermans subversive Strategien, die affirmative Funktion des Melodramas zu unterlaufen. Blick- und Bedeutungsökonomien werden irritiert, Identität und Melodrama werden zu performativen Akten. Mit den drei Beispielen erläutert Butte, wie melodramatische Inszenierungs- und Rezeptionsmuster Bild und Diskurs über ein technisches Dispositiv der Sichtbarmachung auf komplexe Weise ineinander verweben.

Klaus Türk unternimmt im theoriestrategischen Teil seines Textes im Vergleich zu den vorangehenden Beiträgen einen ähnlichen Versuch zwischen Bild und Schrift (Text, Sprache)

zu vermitteln. Im Kontext seiner eindringlichen Bilddiskursanalyse von »Arbeit« in der bildenden Kunst fungieren für ihn Bilder nicht als naturgleiche Repräsentationen, sondern als gesellschaftskonstitutive Darstellungen. Bilder beteiligen sich danach gleichzeitig an der (Re-)Produktion diskursiver Positionen und an der (Re-)Produktion von Gesellschaft. Folglich besitzen sie als »materielle Manifestationen« von Diskursformationen argumentativen Charakter – Bilder der Arbeit rücken mithin in die wissenschaftsphilosophische Nähe von Mersch's Bildern in den Naturwissenschaften: Beide Bildvarianten gleichen »visuellen Argumenten«, die als »versinnlichende Vergegenständlichungen« zur Produktion von Wissen beitragen. Dieses bilddiskursiv produzierte Wissen bestimmt Türk mit Bezug auf sein umfangreiches Quellenmaterial jedoch nicht als rational-logisches, sondern als Effekt einer »Politik sinnlicher Wahrheit«, die Emotionen, Stimmungen oder Empathie ermöglichen will. Dementsprechend ergibt sich bei aller diskurstheoretischer Gleichbehandlung von Schrift und Bild auch hier ein kategorialer Unterschied: Bildende Kunst findet in unserer Gesellschaft einen eigentümlichen Platz, um gerade sinnliche Kommunikationen zu perpetuieren, d.h. sinnliche Erlebnisse zu ermöglichen.

An dieser Stelle deutet sich bereits an, was Cornelia Renggli in ihrem Aufsatz weiter vertieft. Bilder sind Effekte bestimmter Verknappungsprozeduren; die ihren Ort in bilddiskursiven Zusammenhängen finden. Der Text diskutiert mit methodologischem Erkenntnisinteresse die Annahme, dass Bilder und damit auch das Herstellen und Betrachten von Bildern Beobachtungen darstellen. Dabei dient Luhmanns Begriffsinstrumentarium (Unterscheidung, Bezeichnung, Beobachtung, Un-/Sichtbarkeit, blinder Fleck) dazu, Foucaults Werkzeugkasten zu öffnen. Dadurch stellt sich die Frage, wie es dazu kommt, dass zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort bestimmte Bilder und mit ihnen bestimmte Bildelemente und bestimmte Sehweisen sichtbar werden, während andere unsichtbar bleiben. Darauf lassen sich Antworten finden, indem die Unterscheidungen des Bildes zum Ereignis gemacht werden. Fragt die Bildanalyse nach der Einzigartigkeit von Bildereignissen, so geht es ihr darum, Selbstverständlichkeiten zu durchbrechen und die Verknüpfungen von Macht und Wissen zu untersuchen, die diese Evidenzen erscheinen ließen. Werden mit diesen Geräten Bilder von Behinderung erforscht, so zeigt sich, dass paradoxerweise das aufgrund des blinden Flecks stets imperfekte Sehen darüber entscheidet, was als oft als Imperfektion wahrgenommene Behinderung gilt. Die Analyse von Bildern zu Behinderung lässt demnach nicht bloß

Aufschlüsse zu Behinderung, sondern zur Gesellschaft im Allgemeinen zu.

Auch Sabine Maasen und Fritz Böhler gehen davon aus, dass Bilder nicht nur indikativ, sondern ko-konstitutiv für gesellschaftliche Prozesse sind und illustrieren dies am Webauftritt der Zeppelin University (ZU). Das hier sich abzeichnende »Feston des Sichtbaren und des Sagbaren« (Foucault) entwirft einerseits einen neuen Universitätstypus, der darauf vorbereitet, die Welt managerial zu gestalten und andererseits einen Persönlichkeitstypus, der durch erfahrungssensible Lern- und Entscheidungsbereitschaft gekennzeichnet ist. Management, so die Botschaft, geschieht in beständiger (erobernder oder einfühlender) Interaktion mit der Welt. Die Autoren interessiert dieser binär strukturierte Bilddiskurs nun gerade im Hinblick auf seine Beteiligungen an »Praktiken der Willens- und Wissensbildung« (Holert). Genau dies ist die zentrale Funktion der in diesem Beitrag untersuchten Bilder einer neuen Hochschule und der von ihr forcierten Subjektivierungsweisen. Aufgrund einer Ausgangsunterscheidung (tradierte versus neue Hochschule; tradierte versus neue Konzepte akademischer Subjektivierungsweisen in der neoliberalen Gesellschaft) führt die Analyse über intra- und extratextuelle Konnotationen schließlich zu einem problematisierenden Blick, der die Intelligibilität der ZU-Website und der von ihr genutzten Sag- und Sichtbarkeitsverhältnisse als Produkt und Vehikel eines managerialen Regimes betrachtet, die eben dieses Regime soeben auch in das Reich der Akademie überführen.

Wir sagten eingangs, dass das Forschungsprogramm einer »historischen Ontologie unserer selbst« (sei es das individuelle Selbst namens Subjekt oder das kollektive Selbst namens Gesellschaft) ohne eine Bild-Diskurs-Analyse unvollständig bleiben muss. Wir hoffen allerdings, dass die in diesem Band versammelten Beiträge dazu beitragen werden, Bilder, wann immer sinnvoll, bei Analysen soziokultureller Phänomene und Prozesse schon bald ganz selbstverständlich zu berücksichtigen – und dass es deshalb künftig ausreichen mag, auf die Frage nach der benutzten Methode ganz einfach mit »Diskursanalyse« zu antworten.