

## **Bildersozialismus**

Kaum einmal in der langen Geschichte der Bilder gab es eine Zeit, die so sehr als Zeit eines Übergangs erfahrbar war wie die Gegenwart. Mit der Digitalisierung und dem Internet, mit Smartphones und Social Media sind innerhalb von zwei Jahrzehnten Veränderungen in einer Dimension möglich geworden, die in ihrer Bedeutung und ihren Folgen noch kaum erfasst sind. Etwas Pathos in der Formulierung kann hier nicht schaden, denn dann lässt sich von leicht erhabener Warte aus auf die neuen Praktiken im Umgang mit Bildern blicken, wodurch sie auch besser einzuordnen sind. Pathos aber erzeugt man am zuverlässigsten mit einem anspruchsvollen Begriff, der spekulativen Überlegungen Deckung gibt und dazu anregt, größere Bögen zu schlagen. So werde ich meine Gedanken über Bilder in den Social Media im Folgenden aus der Behauptung heraus entwickeln, dass wir im Übergang zu einer Zeit stehen, die erstmalig und zunehmend einen Bildersozialismus hervorbringt.

Bildersozialismus – das heißt zuerst einmal, in Analogie zum politisch-philosophischen Begriff des Sozialismus, dass die Produktionsmittel, die der Herstellung und dem Vertrieb von Bildern dienen, nicht mehr exklusiv sind, sondern dass viele Menschen Zugang dazu haben und sie nutzen können. Einschränkend kann man anführen, dass ein Smartphone oder Rechner, ein Internetzugang und Bildbearbeitungsprogramme Geld kosten und insofern doch nicht jedem ‚einfach so‘ zur Verfügung stehen, sich also nur bedingt von einem real existierenden Sozialismus sprechen lässt. Wenn der Begriff ‚Bildersozialismus‘ dennoch angemessen sein könnte, dann liegt dies daran, dass es einen qualitativen Unterschied bedeutet, ob nur eine kleine Minderheit von Menschen Bilder macht und eine noch viel kleinere Minderheit die Chance besitzt, diese Bilder auch zu veröffentlichen, oder ob jeder, der sich heutiger Digital- und Telekommunikationstechnik nicht völlig verweigert, imstande ist, ohne größere Mühen Bilder sowohl zu produzieren als auch zu publizieren. Letzteres war noch in keiner Kultur möglich – und dies sogar aus mehreren Gründen.

So stießen viele Menschen, selbst wenn sie über die jeweiligen technischen Mittel verfügten, um Bilder herzustellen, also etwa Stifte, Farben, Papier hatten, schnell an Grenzen ihrer Fähigkeiten und schafften es nicht, ihre Vorstellungen umzusetzen. Deshalb verloren sie die Lust, sich noch weiter als Bilderproduzenten zu versuchen, zumal sie dafür keine Wertschätzung erhielten und sich niemand für ihre Elaborate interessierte. Meist gab es auch nur wenige, hart umkämpfte Orte, an denen Bilder einem größeren Publikum gezeigt werden konnten. Selbst professionelle und hochbegabte Bildermacher hatten oft kaum die Möglichkeit, ihre Werke öffentlich sichtbar zu machen. Niemand hat das besser beschrieben als Emile Zola in seinem Roman *L'Œuvre* (1886), der die letztlich vergeblichen Kämpfe eines Pariser Malers der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schildert, auch nur eines seiner Gemälde in die Salon-Ausstellung zu bekommen.

Mit der Fotografie und weiter entwickelten Reproduktionsmethoden, in deren Gefolge Postkarten und vor allem Bildbände entstanden, verbesserte sich die Lage. Mehr Menschen konnten nun ansehnliche Bilder machen, und berufsmäßige Bildermacher hatten die Möglichkeit, allein dadurch ein viel breiteres Publikum zu erreichen, dass sie nicht mehr nur ein Original, sondern genauso zahllose Reproduktionen davon in Umlauf bringen konnten. Dennoch blieb das Bilderwesen von Erfahrungen der Knappheit und, daraus resultierend, der Exklusivität bestimmt. Jedes belichtete Negativ und jeder Fotoabzug kosteten Geld, jeder Druck erst recht, der größte Teil an Bildern blieb gut verschlossen in Fotoalben und wurde über den Kreis der jeweiligen Familie hinaus nie auch nur ein wenig öffentlich.

Diese Zeiten sind vorbei. Dank der Bildbearbeitungsprogramme, erst recht in Folge einfach nutzbarer Apps ist es fast unmöglich geworden, noch ein richtig schlechtes, unattraktives Bild zu machen. Erstmals in der Geschichte der Bilder ist jedes Bild, das

entsteht, präsentabel – und zugleich ist, ebenso erstmalig, mit den Social Media eine Infrastruktur entstanden, die es erlaubt, all das Präsentable auch wirklich zu präsentieren, die vielen Bilder also zu verbreiten und dafür Aufmerksamkeit zu bekommen, vom harmlosen ‚like‘ unter Freunden bis zur Reblog-Welle im gesamten Netz. Die ‚digital natives‘ sind die ersten Menschen, für die der Austausch von Bildern genauso unbehindert läuft und genauso selbstverständlich ist wie der Austausch von Worten. Damit sind Bilder neben der Sprache zum zweiten allgemein genutzten Kommunikationsmittel geworden.

Deshalb besitzt der Begriff ‚Bildersozialismus‘ auch noch eine weitere Bedeutungsebene. Ausgedrückt ist damit, dass Bilder als Kommunikationsmittel verbindend zwischen Menschen wirken. Genau das meint ‚sozial‘ ursprünglich: der Verbindung zwischen Menschen zuträglich und damit Nähe und Gemeinsamkeiten stiftend.

Etlliche Kommunikationsinhalte verlagern sich gegenwärtig vom Wort zum Bild oder zumindest zu Emojis, deren Status zwitterhaft ist, da sie als Bildzeichen wie Bilder aussehen, aber wie Worte funktionieren, also eine klar umrissene Bedeutung besitzen und den Gefühlszustand der jeweils sendenden Person, vielleicht zudem den Charakter der Situation, in der sie sich gerade befindet, sichtbar machen. Selfies erfüllen oft denselben Zweck und sind der wohl erste Typ von Bildern, der allein dem Wunsch nach mehr und besserer Kommunikation geschuldet ist.<sup>1</sup> In einer zunehmend vernetzten und von Algorithmen designten Gesellschaft sind die hohen Ansprüche, sich Followern und Freunden gegenüber präsent zu zeigen und sie zu affizieren, oft mit Bildern (oder Videos) besser zu erfüllen als mit einer schriftlichen Nachricht. Es geht nicht nur schneller, ein Selfie zu machen als zwei Sätze zu formulieren, sondern das Bild teilt, vielleicht durch einen Filter oder Augmented-Reality-Effekte unterstützt, auch Gefühle stärker und prägnanter mit und zeigt zudem noch viel mehr als das Intendierte, verheißt also unerwartete Entdeckungen. Schließlich lösen gerade Selfies bei vielen Adressaten den Impuls aus, sogleich entsprechend zu antworten, was die Kommunikation erst recht forciert.

Neben Selfies sind innerhalb der wenigen Jahre, seit die neuen Techniken und Infrastrukturen existieren, erste weitere Bildtypen entstanden, die dazu dienen, möglichst viel mitzuteilen – und damit auch zu teilen, also sozial zu sein. Wenn Menschen in einem Restaurant (und vielleicht auch bei sich zuhause) Fotos von ihrem Essen knipsen und versenden, geht es oft darum, andere an der eigenen Lebensfreude partizipieren zu lassen, sich dankbar zu zeigen und das Erlebte zu würdigen, indem man es nicht nur einsam genießt. Viele Bilder der Social Media mögen zwar auch gemacht werden, weil jemand gerne angibt oder spektakulär auf sich aufmerksam machen will – man denke nur an einen Account wie *Rich Kids of Instagram*, auf dem superreiche Jugendliche ihren üppigen Lifestyle mit einander überbietenden Settings inszenieren<sup>2</sup> –, aber selbst hier stehen die Bilder im Dienst sozialer Interessen. Man will sich mit ihnen abgrenzen oder Neid erwecken und kann das mit Fotos viel besser als mit Worten tun, weil sie Evidenz besitzen und ihnen daher auch spontan Glaubwürdigkeit attestiert wird.

Nach und nach dürften noch mehr Bereiche kommunikativen Handelns zu einem Handeln mit Bildern werden. Das wird auch nicht ohne Folgen für Literatur und Kunst sein, wo Sprache und Bilder zu ganz anderen Zwecken als einer Instant-Kommunikation verwendet werden. Hier geht es darum, alternative Wirklichkeiten zu imaginieren, Erfahrungen zu verdichten und zu überhöhen oder bisher Übersehenes zu vergegenwärtigen. Erwächst das literarische Schreiben nicht zuletzt aus der Alltagssprache, die durch Literatur umgekehrt verfeinert und erweitert wird, so war bildende Kunst immer viel stärker auf ihre eigene Tradition bezogen – eben weil es kaum eine alltäglich-kommunikative Bildkultur gab, von

---

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Ullrich: „Selfies als Weltsprache“, in: Ich bin Hier! Von Rembrandt zum Selfie, Katalog Kunsthalle Karlsruhe 2015, S. 34–43 (auf: [http://www.kunsthalle-karlsruhe.de/fileadmin/content/03\\_Ausstellungen/Ich\\_bin\\_hier/Aufsatz\\_Ullrich\\_Selfies.pdf](http://www.kunsthalle-karlsruhe.de/fileadmin/content/03_Ausstellungen/Ich_bin_hier/Aufsatz_Ullrich_Selfies.pdf)).

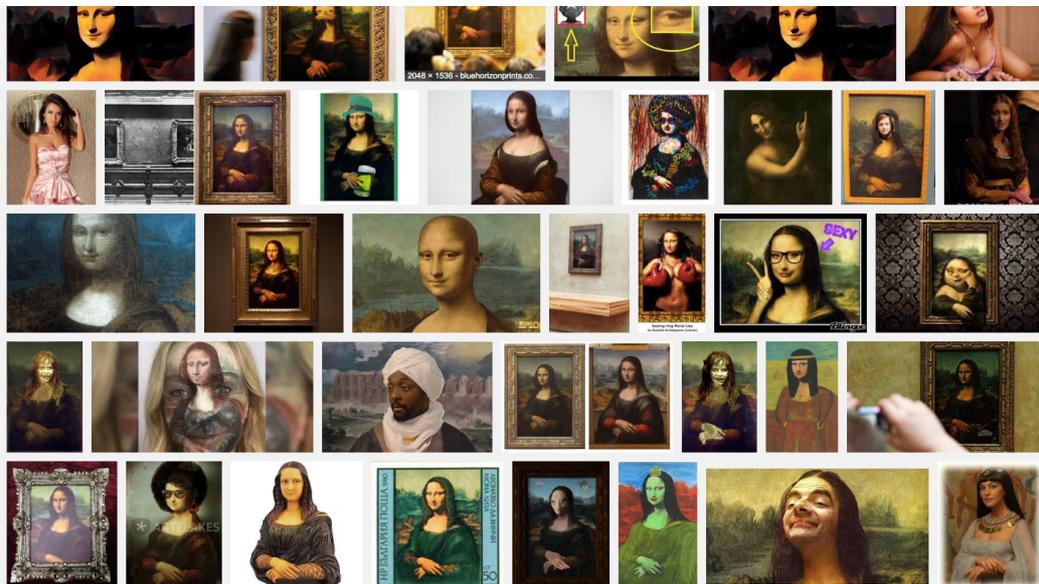
<sup>2</sup> Vgl. <https://www.instagram.com/richkidsofinstagram/?hl=de>.

der sie ausgehen hätte können. Als das im Zuge der Entstehung der Massenmedien doch endlich möglich wurde, kam es schnell zu geradezu gierigen und manchmal, in ihrer Ungeübtheit, auch zu einseitig-direkten Übernahmen, wie die Pop Art beweist. Wie wird es sich dann erst auswirken, dass Bilder seit kurzem nicht nur in Massenmedien wie Film, Werbung und Konsum eine große Rolle spielen, sondern täglich millionen- und milliardenfach im Zuge digitaler Live-Kommunikation eingesetzt werden? Wie wird der Bildersozialismus auf die traditionell eher aristokratisch-exklusive Struktur bildender Kunst rückwirken?

Doch ist das Pathos, das die Rede von einem Bildersozialismus mit sich bringt, nicht weit übertrieben? Erleben es die Menschen überhaupt als historisches Ereignis, als umstürzende Entwicklung, dass sie auf einmal ganz nach Belieben Bilder machen und verbreiten können? Wird das nicht vielmehr fast beiläufig registriert und auch deshalb nicht groß gefeiert oder gar als Triumph empfunden, weil ein Bildersozialismus, anders als der politische Sozialismus, überhaupt nie als großes Ziel proklamiert, als Revolution erstrebt, unter größten Mühen und Opfern erkämpft wurde?

Tatsächlich gehört das, was heute mit Bildern gemacht wird, zu dem Typ an Errungenschaften, die sich in der Konsequenz technischer Entwicklungen ergeben, welche zuerst und eigentlich aus anderen Motivationen vorangetrieben wurden. Man denke etwa an den Ferntourismus oder Fernseh-Polit-Talkshows – das stand auch kaum einmal auf der Wunschliste eines komfortableren, freieren, optionsreicheren Lebens – anders als Flugzeuge oder Fernseher, von denen man schon Jahrhunderte lang lebhaft träumte, bevor sie endlich Realität wurden.

Dennoch finden die Veränderungen im Umgang mit Bildern keineswegs frei von Emotionen statt. Es gibt sogar zahlreiche Phänomene, die davon zeugen, dass die Entwicklung hin zu einem Bildersozialismus zu Reaktionen führt, die durchaus von Eroberungsfreude, Umsturzlust und Pionierbewusstsein geprägt sind. Gerade denjenigen, die sich vom Geschehen in der bildenden Kunst – von Hochkultur insgesamt – ausgeschlossen fühlten und die die Erfahrung kennen, selbst keine Chance zu haben, darin – oder auch in anderen Bereichen professioneller Bilderproduktion – eine aktive Rolle zu spielen, eröffnen sich auf einmal neue Welten. Statt nur mit Selfies, Food-Porn oder Aufnahmen von ihren Wohnaccessoires ihre Accounts zu füllen, bereitet es ihnen auch – und erst recht – Lust und Genugtuung, sich mit den Werken der Kunstgeschichte auseinanderzusetzen. Dass und wie sie sich gerade berühmte und kanonische Werke vornehmen, lässt dabei zugleich besonders augenfällig werden, was es heißt, in einer Phase des Übergangs zu leben.



Gibt man bei der *Google*-Bildersuche den Titel eines berühmten Kunstwerks ein, bekommt man in den obersten Reihen meist einander mehr oder weniger ähnliche Reproduktionsansichten, bis nach und nach immer mehr Varianten auftauchen – Bilder, auf denen das Originalmotiv parodiert, mit weiteren bekannten oder jeweils aktuellen Motiven gemixt, in eine andere Ästhetik übersetzt oder mit einem Text versehen und als Mem verwendet wird. Vieles davon ist trivial, fast alles will witzig sein, und wenn man den einzelnen Varianten nachgeht, stößt man oft darauf, dass sie keineswegs mit hehren Ansprüchen, sondern im Zuge einer Konversation verwendet, für einen temporären Anlass oder auch einfach nur als Spaß entstanden sind. Motiviert sind die meisten Spielarten also auch hier von dem Wunsch, Kommunikation zu stimulieren.



Allerdings ist es alles andere als notwendig, dass dieser Wunsch dazu führt, Werke aus dem Kanon der Kunstgeschichte heranzuziehen und digital in sie einzugreifen. Gerade darin aber zeigt sich ein Selbstbehauptungswille, wie er typisch für Menschen ist, die erst neu im Besitz vermehrter Handlungs- und Wirkmöglichkeiten sind. Dass die Computerprogramme und Infrastrukturen des Internet es erlauben, beliebige Veränderungen an Bildern vorzunehmen, wird am innigsten und befriedigendsten erfahrbar, wenn man es an den großen Ikonen durchspielt, die man bisher wie unerreichbare Fixsterne der eigenen Kultur empfunden hatte. Sich die *Mona Lisa*, die *Erschaffung Adams* in der Sixtinischen Kapelle oder Munchs *Schrei* durch Verfremdung anzueignen, ist also ungeheurer – frivoler oder wirkungsvoller – als die Manipulation eines weitgehend unbekanntes Bildes oder das Produzieren von Fotos, die Motive aus dem eigenen Leben zum Sujet haben. Nur die verfremdende Aneignung eines Klassikers der Kunstgeschichte erlaubt die Erfahrung, zugleich gegen ein starkes inneres Gedächtnisbild anzugehen, aber vielleicht auch lange verhohlene Ressentiments auszuleben und endlich mal all das mit den berühmten Werken zu tun, was in Zeiten, die von einem Geist der Exklusivität geprägt waren, unmöglich gewesen wäre.

So ist eine solche Manipulation eine emotional komplexe Reaktion auf die bisherige Geschichte, in der die große Mehrheit der Menschen Bildwerke höchstens anschauen durfte. Viele Menschen bekamen den Eindruck, mit dieser exklusiven Welt gar nichts zu tun zu haben, und es schreckte sie oft sogar ab, wenn sie dennoch auf einen Kanon verpflichtet werden sollten. Er hatte zu wenig mit ihrem Leben zu tun, sie fühlten sich dann erst recht ausgeschlossen und minderwertig.

Andere hingegen entwickelten den Drang, diesen Kanon zu studieren und sich der durch ihn repräsentierten Welt anzunähern, ja selbst einmal in die Lage zu kommen, mitzubestimmen, was als groß und wichtig gelten kann. Aneignung war ihnen jedoch die längste Zeit nur insofern möglich, als sie ein Kunstwerk abzeichneten, die Empfindungen, die es auslöste, in Briefen, Reiseberichten oder Gedichten beschrieben, oder es interpretierten, um die eigene Bildung und Sensibilität unter Beweis zu stellen und sich so zu den ‚wahren‘ Eigentümern zu erklären. Tatsächlich sind das alles Praktiken, die vornehmlich von Rezipienten entwickelt wurden, welche die Werke nicht besaßen und denen der Zugang dazu oft erschwert oder nur mit einem Gestus der Gnade zugestanden worden war.<sup>3</sup> Es sind Praktiken, denen aber ebenso der Respekt vor fremdem Eigentum – vor etwas, das einem nicht gehört und das daher Höflichkeit verlangt – eingeschrieben ist. Nicht selten, vor allem wenn die eigene Besitzlosigkeit als ungerecht, gar als Skandal empfunden wird, lässt sich jedoch auch ein Moment des Widerstands darin vernehmen – der Wunsch, wirkliche Verfügungsgewalt über die Bildwerke zu erlangen.

In seinem Roman *Die Ästhetik des Widerstands* (1975-1981) hat Peter Weiss großartig analysiert, wie die Aneignung von Kunst innerhalb eines linken, bildungsbewussten und bildungsstolzen Milieus in den 1930er-Jahren stattfand. Die berühmte Eingangsszene des Romans schildert die Begegnung von drei jungen Männern mit dem Pergamon-Altar. Dass sie ihn in Berlin im Museum betrachten können, ist schon ein halber Sieg für sie, denn so wenig er damit bereits ihr Eigentum ist, so sehr ist er doch auch dem exklusiven Zugriff einstiger Auftraggeber und Besitzer entzogen. Was ursprünglich nur „den Sieg der Aristokraten“ verherrlichte, ist nun, im Museum, „zu einem freistehenden Wert geworden, jedem angehörend, der davor hintritt“.<sup>4</sup> Damit lässt sich das Werk auch besser gegen die Intention einer Repräsentation und Legitimierung von Macht wahrnehmen; die drei achten besonders darauf, wie die Besiegten dargestellt sind, entdecken Klassenkämpfe und Grausamkeiten, detailgenau vorgeführte Qualen; ihnen fällt aber genauso auf, was auf dem Fries alles nicht zu sehen ist, welche Teile der Gesellschaft also auch bildlich unterdrückt sind. Damit jedoch ist ihre Betrachtung auf Umdeutung angelegt; „unser Studieren“ – so der Erzähler – „war von Anfang an Auflehnung“. Das Werk selbst muss gleichsam ergänzt, verändert, „immer wieder neu ausgelegt werden [...], bis eine Umkehrung gewonnen“ ist.<sup>5</sup> Zugleich ist ihnen klar, dass, „was auch immer wir hineinlesen ins Fertige, es [...] uns doch nur mit unserm Ausgeschlossensein konfrontieren“ konnte.<sup>6</sup> Die Möglichkeiten, auf das Werk Einfluss zu nehmen, sind gering; die Sichtweisen darauf lassen sich mit Hilfe der Sprache ändern, aber es selbst ist in seiner Erscheinungsweise unangreifbar.

Die jungen Männer reflektieren, wie sehr sie in all ihrem Widerstand zugleich Gefahr liefen, bloß „etwas Althergebrachtes“ zu verfolgen, „das sich letzten Endes von den Maßstäben der Herrschaftswelt nicht lossagte“.<sup>7</sup> Ihnen ist somit bewusst, wie schwer es ist, eine angemessene Haltung gegenüber etwas einzunehmen, das ursprünglich und lange Zeit nicht für sie vorgesehen war. Die Grundhaltung ihrer Ästhetik des Widerstands drückt sich in folgendem Satz beispielhaft aus: „Als Eigentumslose näherten wir uns dem Angesammelten

---

<sup>3</sup> Vgl. Wolfgang Ullrich: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin 2016, S. 23ff.

<sup>4</sup> Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands* (1975), Frankfurt/Main 1988, S. 12.

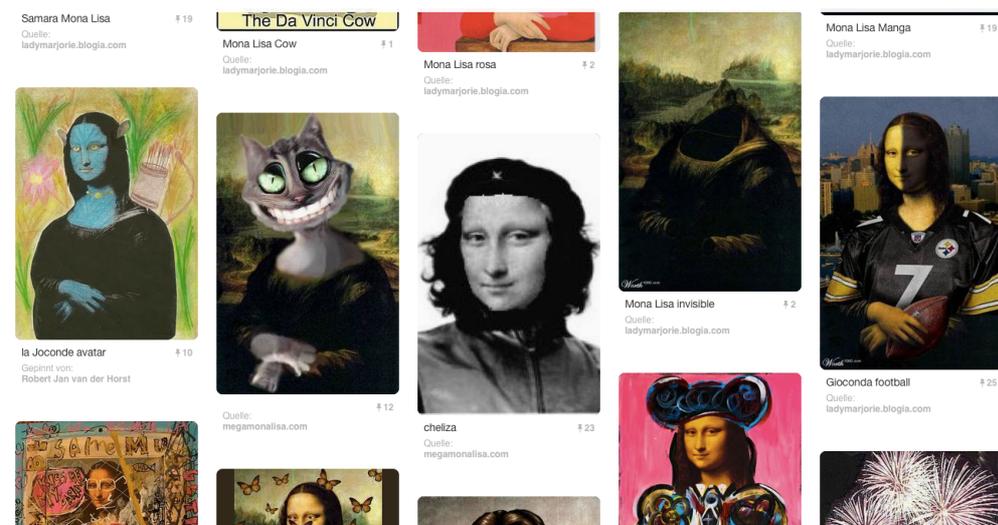
<sup>5</sup> Ebd., S. 53.

<sup>6</sup> Ebd., S. 55.

<sup>7</sup> Ebd., S. 54f.

zuerst beängstigt, voller Ehrfurcht, bis es uns klar wurde, dass wir dies alles mit unsern eignen Bewertungen zu füllen hatten, daß der Gesamtbegriff erst nutzbar werden konnte, wenn er etwas über unsre Lebensbedingungen sowie die Schwierigkeiten und Eigentümlichkeiten unsrer Denkprozesse aussagte.“<sup>8</sup>

Doch sollten die vielen Metamorphosen klassischer Bildwerke, die bei entsprechenden Suchanfragen im Internet zum Vorschein kommen, wirklich ihrerseits Zeugnisse einer Ästhetik des Widerstands sein? Sind sie mit neuen Bewertungen aufgefüllt und anderen Lebensbedingungen angepasst? Oder sind sie nicht zu stark auf Gags und bloße Verballhornungen hin ausgerichtet, um als ernsthafte Aneignungen und Umdeutungen durchgehen zu können? Und unterscheiden sie sich andererseits überhaupt von irgendwelchen Übernahmen und Zitaten berühmter Bildmotive, die in diversen Formen von Pop-, Alltags- und Konsumkultur schon lange üblich sind, ohne dass es dabei darum geht, etwas zuerst Exklusives mit einer Mischung von Demut und Widerstand anzueignen? Man denke nur an die Karriere der beiden Engelsköpfe von Raffaels *Sixtinischer Madonna*, die über Generationen hinweg selbst an den trivialsten Orten appliziert und in immer neuen Spielarten von Banalität ins Spiel gebracht wurden.<sup>9</sup> Doch obwohl auch sie gelegentlich verfremdet und damit noch niedlicher oder im Gegenteil lasziv oder grotesk variiert wurden, handelt es sich bei ihnen um Aneignungen, die von einem Geist der Zustimmung getragen sind: Man freut sich, zumindest mit einem kleinen Stück Hochkultur selbst auch etwas anfangen zu können. Um Klassenkampf geht es dabei also nicht; eine aggressive oder ikonoklastische Dimension ist inexistent.



Eine solche jedoch ist in sehr vielen Fällen zu beobachten, in denen berühmte Kunstwerke in den Social Media auftauchen. Aus einem Widerstand gegen das lange Ausgeschlossensein wird hier ein Widerstand gegen den Kanon derer, die exklusive Rechte besaßen. Offenbar bereitet es vielen jedenfalls große Freude, Profanisierungsphantasien auszuleben und alle Höflichkeit fahren zu lassen – jetzt, da man mehr Verfügungsgewalt denn je über die Bilder hat. Da sie nicht eigens und lange für einen Bildersozialismus gekämpft haben, bringen diejenigen, die die Klassiker der Kunstgeschichte in zahlreichen Einfällen in Bewegung versetzen, jedoch kaum einmal Stolz oder auch nur Genugtuung über die gewandelten Verhältnisse zum Ausdruck. Entsprechend fehlt ihnen auch der Ehrgeiz, das Tradierte mit neuer Bedeutung zu füllen und ebenbürtig darauf zu antworten. Zwar laufen die digitalen Gestalter damit, anders als die jungen Linken bei Peter Weiss, auch nicht Gefahr,

<sup>8</sup> Ebd., S. 54.

<sup>9</sup> Vgl. Angelika und Karl Baeumerth: *Die Engel der Sixtina. Eine deutsche Karriere*, Regensburg 1999.

einem alten Kanon verhaftet zu bleiben, doch enden ihre Adaptionen dafür meist in ziemlich läppischen und bestenfalls für einen kurzen Moment witzigen Persiflagen. Da letzteres Folge der kommunikativen Funktion der Bilder in den Social Media ist, kann es den Urhebern allerdings auch nicht angelastet werden, dass sie etwas machen, das keinen Werkanspruch erhebt, sondern vornehmlich dazu dient, in bestimmten Situationen als schlagfertige Antwort durchzugehen.

Vielmehr könnte man den Bildersozialismus deshalb sogar als realer und realistischer anerkennen, als es der Sozialismus selbst je war. Versuchten die Verantwortlichen in sozialistischen Ländern nach ihrer Machtergreifung Gegenkanons zu etablieren, die genauso elitär und einseitig gerieten wie die, gegen die sie opponierten, so artikuliert sich in den Social Media tatsächlich der Geschmack ganz vieler, höchst verschiedener Menschen und User. Alles, was bisher die Grenzen von Hobbykellern und privaten Festplatten nie verließ, wird nun öffentlich und allgemein nutzbar und setzt damit selbst Standards. Nie wurde sichtbarer, was die Menschen in ihrer Breite und Vielfalt für schön, witzig und mitteilenswert halten.

Indem man die klassischen Werke aber nicht programmatisch umdeutet, sondern als Sprungbrett für diverse Gags verwendet, dürfte sich diese heute so beliebte Praxis früher oder später erschöpfen – sie ist tatsächlich das Symptom einer Übergangszeit. Spätestens sobald die ‚digital natives‘ in der Mehrheit sind, die jene Zeiten, als alles in Beziehung auf Bilder knapp und exklusiv war, nicht mehr kennen, und für die der alte Kanon nur etwas ist, das man vom Hörensagen kennt, wird für die meisten der Reiz schwinden, selbst auch einmal Hand an ein kanonisches Werk anzulegen. Dafür werden, wovon ein Bildgenre wie die Selfies bereits zeugt, aus den vielen alltäglichen Kommunikationsbedürfnissen heraus ganz neue Bildtypen entstehen. Daraus wird kein neuer Kanon, weil es bei diesen Bildtypen gar nicht um Dauer geht, aber daraus werden Muster, die das bildliche Pendant zu Redewendungen, Sprichwörtern oder Metaphern darstellen. Erstmals in der Geschichte der Menschheit wird eine Bildkultur existieren, die so populär, so unkompliziert und ebenso von Konvention wie von Improvisation geprägt sein wird wie irgendeine Unterhaltung.

Die Hochkultur könnte davon profitieren, denn bildende Künstler hätten dann künftig ein viel größeres Einzugsgebiet, aus dem sie sich für ihre Werke bedienen könnten. Wie zahlreiche Schriftsteller ihren Stil ausgebildet haben, indem sie dem Volk aufs Maul schauten, können Künstler künftig einfach viele Accounts checken, um aus dem, was sie dort sehen, eigene – dichtere, komplexere, emotionalere – Bilder zu schaffen. Der Bildersozialismus wäre dann der Nährboden neuer Formen von Kunst, die bestenfalls auch nie mehr so exklusiv wäre, wie sie es bisher war – nicht nur weil sie aus ästhetischen Welten schöpft, in denen die Menschen alltäglich zuhause sind, sondern auch weil die Künstler dann ihrerseits daran interessiert wären, ihre Werke ungehindert zu verbreiten. Formen künstlicher Verknappung werden vermutlich sogar als asozial (und anachronistisch) empfunden werden, und zugleich wird sich das, was Künstler an Bildern produzieren, stark genug von der Live-Kommunikation mit Bildern unterscheiden, um nicht erst durch Exklusivierungsstrategien kenntlich gemacht werden zu müssen. Auch Kunst kann im Zeitalter des Bildersozialismus also endlich zu etwas werden, das allen gehört. Und niemand braucht mehr die Art von Ehrfurcht, aber genauso wenig die Art von Destruktionslust zu verspüren, die einen überkommt, wenn man sich etwas aneignen will, von dem man eigentlich ausgeschlossen ist.