

Sammelrezension Visual Culture

**Michael R. Müller, Jürgen Raab, Hans-Georg Soeffner (Hg.):
Grenzen der Bildinterpretation**

Wiesbaden: Springer VS 2014 (Wissen, Kommunikation und Gesellschaft, Schriften zur Wissenssoziologie), 240 S., ISBN 978-3658039950, € 24,99

**Philipp Stoellger, Marco Gutjahr (Hg.): Visuelles Wissen:
Ikonische Prägnanz und Deutungsmacht**

Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (Interpretation interdisziplinär 14), 358 S., ISBN 978-3-8260-5339-9, € 48,-

**Wolfgang Wildgen: Visuelle Semiotik: Die Entfaltung des
Sichtbaren vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt**

Bielefeld: transcript 2013 (Image 57), 351 S., ISBN 978-3-8376-2440-3, € 34,80

Visual Culture Studies haben weiter Konjunktur – sei es unter diesem Label oder unter einem anderen, sei es als Ausdifferenzierung, Fortführung und Weiterentwicklung der bislang eher auf Texte statt auf Bilder abstellenden ‚traditionellen‘ *Cultural Studies* oder als jüngstes Referenzprojekt der Interdisziplinarität, sei es in Hinblick auf die Erschließung eines neuen Wissensgebietes oder auf die Etablierung einer eigenen disziplinären Identität. Aus diesem denkbar heterogenen Feld werden im Folgenden eine Monografie und zwei Sammelbände vorgestellt, deren gemeinsame ‚Arbeit am Visuellen‘ jeweils schon deutlich ihren Titeln eingeschrieben ist, die sich in Provenienz, Positionierung, Fragestellung und Methodik jedoch deutlich voneinander abheben.

Dabei versteht Wolfgang Wildgen seine Studie zur „visuellen Semiotik“ als Beitrag zu einer im Aufbau befindlichen Bildwissenschaft und diese wiederum als eine allgemeine „Wissenschaft der visuellen Medien“ (S.326). Wildgen wagt den Versuch einer „Gesamtdarstellung“ (S.7), d.h. „ein[es] nahezu vollständige[n] Überblick[s] zur visuellen Semiotik mit repräsentativen Detailstudien“ (S.326) – wobei ‚die‘ Semiotik nach Wildgens Verständnis „nicht als ein rigider Theorierahmen [...], sondern vielmehr als ein Aufnahmerahmen für eine Vielfalt zeichentheoretischer Fragestellungen“ (S.10) diene. Entsprechend umfangreich und im besten Sinne unorthodox ist dann auch der Katalog der als grundlegend angegebenen Referenzautoren, unter denen neben Charles Sanders Peirce

für die Fundierung des Zeichenbegriffs noch Ernst Cassirer und René Thom als besonders einflussreich herausgestellt werden, wie auch unter besonderer Hervorhebung „semiogenetischer“ Prozessualität das Konzept einer „dynamischen“ (im Unterschied zur „klassisch-strukturalistischen“) Semiotik propagiert wird (S.7). Geradezu als Parforceritt nimmt sich im Folgenden dann die angestrebte Vollerfassung der „ganze[n] Breite des visuellen Zeichenrepertoires“ (S.8) aus: Die einzelnen als „autonom“ (S.12) konzipierten Teilkapitel (die jeweils an ihrem Ende in einer Auflistung ihrer „semiotischen Kernpunkte“ stichwortartig zusammengefasst werden), decken die Bereiche von Malerei und Grafik über Skulptur und Aktionskunst, Körper und Kleidung, Portrait, Comic und Film, Architektur und Stadtraum bis hin zu Sprache und Literatur ab. Sie werden zudem eingrahmt von Überlegungen zu Evolution und Globalität visueller Zeichen von der Vorgeschichte bis zum Postkolonialismus. Ausdrücklich bedauert Wildgen noch die Auslassung der wissenschaftlichen Bildkultur von der Medizin bis zur Astrophysik, der Gesamtheit aller visuellen Medien, historischen Epochen und geografischen Regionen über die jeweils behandelten hinaus sowie schließlich auch der Kochkunst (vgl. S.9 und S.318f.). Einen Mangel an Willen zur Vollständigkeit kann Wildgen nicht attestiert werden, dafür drängt sich allerdings ein Einwand auf, den Wildgen umsichtigerweise selbst adressiert: dass nämlich die visuelle Semiotik – oder wenigstens Wildgens Buch – verfahrenstechnisch nur „viele

unvergleichbare Analysen“ hervorbringe und damit „lediglich eine Praxis der Beschreibung und Kommentierung“ (S.319) sei. Die mehr als zahlreichen und interessanten und kenntnisreichen „repräsentativen Detailstudien“ nämlich – unter anderem etwa zum „Vergleich [europäischer Höhlenmalerei] mit der Kunst der australischen Ureinwohner“ (S.59), zu „Konfiguration und Dynamik in Leonardos Mailänder Abendmahl“ (S.76), den „Gärten und Felder[n] in den Werken van Goghs“ (S.123) oder zur „semiotischen Polyphonie“ der Bremer Rolandstatue (vgl. S.271) – fügen sich in ihrer Vielzahl und Diversität kaum noch zur angestrebten „Synthese“ (S.7) des visuell-semiotischen Feldes zusammen. Gleichzeitig stellt sich der Eindruck ein, dass es für die vergleichsweise übersichtlichen „Kernpunkte“ der ohnehin „autonomen“ semiotischen Teilbereiche die „allgemeine Grundlage“ (S.319) einer systematisierten Methodik und Begrifflichkeit (vgl. S.325) eigentlich nicht brauche – und tatsächlich wird eine solche auch nur selten bemüht. Zwar trifft Wildgen zum Beispiel eine zeichentypisch grundsätzliche Unterscheidung von piktoraler „Abbildung“ und skripturaler „Abstraktion“ (vgl. S.46f. und S.64) und stellt eine Skala der graduellen „Ausgestaltung der visuellen Zeichen“ von „natürlich-körperlichen Zeichen“ bis hin zu „körperlosen, technischen Signalen“ (S.187) auf, doch treten diese ansonsten nicht wieder in klassifikatorischer, systematisierender oder auf andere Weise untersuchungsführender Prominenz auf. Es wird in der Motivierung von Wildgens weitreichenden Durchzügen durch Zeiten,

Räume und Medien keine besondere Stringenz oder Stoßrichtung oder maßgebliche Spannung aufgebaut und auch Ausflüge zum Beispiel auf das Gebiet der Neurobiologie bleiben eben Exkurse, so dass am Ende der Eindruck bleibt, dass man bei aller Originalität und Qualität der Einzelbetrachtungen auch genauso gut vollkommen anders hätte auswählen und einteilen können. Dieser Einwand wiederum lässt sich als Grundsatzkritik wie als kritische Binsenweisheit auffassen, die natürlich auf jede wissenschaftliche Untersuchung überhaupt zutrifft (vgl. S.319). Festzuhalten dürfte jedenfalls sein, dass ein, wenngleich nicht gänzlich unbekanntes, so doch immer noch denkbar weites Feld hier zwar einmal umrissen und parzelliert, als Ganzes aber nicht urbar gemacht wird, ebenso wie ein semiotischer Anspruch auf die Fundamentlegung einer allgemeinen Bild(medien)wissenschaft sich sicherlich noch anderweitig zu legitimieren hätte.

Einen vergleichbaren Anspruch auf Vollständigkeit und Erschöpfung des gewählten Gegenstandes stellen die Sammelbände *Visuelles Wissen und Grenzen der Bildinterpretation* in ihrem jeweiligen thematischen Zuschnitt naturgemäß nicht. Im ersteren von Philipp Stoellger und Marco Gutjahr herausgegebenen Band, der die Tagungsbeiträge des Moduls „Theorie und Beobachtung“ des Exzellenzprojektes „Transformation wissenschaftlichen Wissens in den Lebenswissenschaften“ versammelt, wird Bildlichkeit als „eine der medialen Formen von Wissen“ (S.5) proble-

matisiert und daher auch „Bildkritik als Erkenntniskritik und umgekehrt“ gesehen. Dies sondierend und ausdifferenzierend wird in den „exemplarischen Studien“ des Bandes entsprechend die Grundsatzfrage untersucht, „ob man, wissen muss, um zu sehen, oder (auch) ‚sehen, um zu wissen“ (ebd.). Nach der instruktiven Einleitung der Herausgeber, die den epistemischen Status der Bilder mit (und gegen) Jochen Hörisch nach Maßgabe der Differenz von „Sinn“ und „Sinnlichkeit“ vor allem gegenüber der Schrift abgrenzt, umreißt Dieter Mersch in der ersten Sektion des Bandes „Bildwissen: Visuelle Dispositive“ eine „visuelle Epistemologie“ als eine „Logik des Ikonischen“, nach der mit Wittgenstein die Register von „Sagen“ und „Zeigen“ und dann über Wittgenstein hinaus diejenigen „ästhetischer“ und „diskursiver“ Medien unterschieden werden (S.51).

Hans Ulrich Reck kritisiert eine „allseitige Verfügbarkeit des Visuellen“ (zuma durch den ans WWW angeschlossenen PC), welche die Aussagekraft der Bilder „drastisch entwertet“, ja sie ihre „Bildlichkeit“ einbüßen lasse, und flankiert diese Kritik mit einer 39-teiligen (!) eigenen Bildersammlung. Die „unlesbaren Zeichen“ in den Werken Luigi Serafinis und Xu Bings untersucht Arne Klawitter in Hinblick auf ihre visuelle Reflexion der „Zeichenhaftigkeit der Zeichen“ (S.109). Marco Gutjahr unterzieht Rembrandts *Anatomie des Dr. Tulp* (1632) einem *close reading*, das jenes Gemälde als Allegorie der Malerei erscheinen lässt. In der zweiten Sektion „Macht des Zeigens – Zeigen der Macht“ entwickelt

Philipp Stoellger theologisch fundiert das Konzept einer bildspezifischen *pouvoir iconique* oder *violence iconique*, durch welche das Bild sehen „lässt und macht, indem es etwas so oder so zeigt und darin wirksam vergegenwärtigt“ (S.163). Yves Bizeul vergleicht die offiziellen Staatsportraits der französischen Staatsoberhäupter der fünften Republik von de Gaulle bis zu Hollande. An afrikanischen Missionsbildern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als „visuellen Quellen des historiographischen Diskurses“ (S.216) zeigt Klaus Hock die interpretative Wichtigkeit des Kontextwissens bzw. die Notwendigkeit des „Geschicks, in ihnen das zu lesen, was nicht sichtbar, aber dennoch vorhanden ist“ (S.218). Zwischen den Polen von „Faszination“ und „Dämonisierung“ untersucht Susanne Lanwerd aktuelle visuelle Repräsentationen des Islam („*contemporary Near East representations*“ [S.240]).

In der dritten und letzten Sektion „Bildtechniken: Das Wissen der Apparate“ vergleicht Inge Hinterwaldner Apparativität und Methodik der thermo- und hydrodynamischen Mess- und Darstellungstechniken Mareys und Ahlborns. Daniel Hornuff befragt die pränatale Sonografie als populäres „Baby-TV“ auf seine bildgeschichtliche „Referenzlogik“ und „Fiktionsleistung“ (S.283). Günter Klaß erklärt den medizinischen Zweck von und Umgang mit Röntgen- und CT-Bildern sowie deren darüber hinaus gehendes „ästhetisches Moment“ (S.314). Tobias Breidenmoser beschreibt im Sinne N.R. Hansons Konzept der „Theoriegeladenheit“ die „Infektion“ wissenschaftlicher Bilder

durch gewissermaßen vor-bildliche Theorien. Schließlich stellt Andreas Pospischil die Frage „Video ergo sum?“ aus der Sicht der Pathologie. Die *pouvoir iconique* der behandelten Bilder, so zeigt dieser Sammelband sehr eindrücklich, operiert nur ebenso vielfältig wie der jeweils entsprechende Bildgebrauch ästhetisch, politisch oder epistemologisch.

Der von Michael R. Müller, Jürgen Raab und Hans-Georg Soeffner herausgegebene Band *Grenzen der Bildinterpretation* weist sich demgegenüber neben seiner zunächst wissenssoziologischen Grundorientierung durch eine bemerkenswerte Form der Transdisziplinarität aus. So gelte es für die Beiträger nämlich „aus den Perspektiven der Soziologie, der Theologie, der Geschichts- und der Medienwissenschaft die jeweiligen Grenzen ihrer Interpretationsverfahren und ihrer Interpretationserfahrungen als methodisch eindrückliche Manifestationen der symbolischen und kommunikativen Besonderheit gesellschaftlicher Bildproduktionen zu sondieren und zu erörtern“ (S.11), so dass die Spezifik einer jeden Perspektive gewissermaßen erst durch ihren blinden Fleck bestimmt wird und ihr Objekt somit als ihr spezifisches Problem, zu dessen Behandlung sich jeweils bestimmte, allerdings entsprechend aspektorientierte und daher nicht generalisierbare disziplinäre Spezialkompetenzen anbieten. Der epistemologische Status des Bildes als Kommunikations- und Wissensform – der bei Stoellger und Gutjahr ja zunächst erstmal als solcher konstatiert wurde – wird dabei einerseits rundweg bejaht, andererseits aber auch aufge-

zeigt, dass mit dieser (vermeintlichen) Nobilitierung die ganz gewöhnlichen Probleme einer jeden solchen Form einhergehen: „die Dialektik von Wissen und Nichtwissen, von Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit, von Evidenz und Täuschung“ etc. (Klappentext), mit welchen unterschiedliche Disziplinen unterschiedlich umzugehen pflegen.

So referiert Gottfried Boehm in einem bereits fast zwanzig Jahre alten Text die Form der Bildbeschreibung zwischen *ekphrasis* und *descriptio* gewissermaßen als einen Grenzverkehr von Bild und Sprache. Eine spezifisch theologische Diskursgeschichte zum wechselseitigen Verhältnis von Bild und Text erläutert Wolfgang W. Müller. Hans-Georg Soeffner verbindet Plessners ‚kategorischen Konjunktiv‘ als ästhetischen Modus einer „Entdeckung der Realität der Imagination“ (S.59) mit Ästhetik und Praktik des Zen-Buddhismus als Zugangsbemühung zu „offene[r] Appräsentation und Appräsentationsmetamorphosen“ (S.73). Als Lehrstück für eine auszubauende *Visual History* widmet sich Bernd Stiegler Conan Doyles Engagement in der Debatte um die Authentizität der (wenn nicht gefälschten, so doch inszenierten) Elfenfotografien der *Cottingley Fairies* und stellt die hier verhandelte Rolle der Fotografie zwischen Peirce'schem Index und Holmes'schem Indiz heraus. Am Beispiel von Google Street View und dessen künstlerischer Appropriation weist Felix Keller Züge einer „Ästhetik des Automatischen“ (S.114) auf, der eine automatische Erstellung von Bildern ebenso eigen ist wie eine „automatische Interpreta-

tion“ (S.109). Roswitha Breckner führt eine „Segmentanalyse“ (S.123) einer Portraitfotografie vor und damit eine Variation der hermeneutischen Grundproblematik, ein Ganzes aus seinen Teilen und die Teile hinsichtlich des Ganzes zu verstehen. Aus seiner Praxis als polizeilicher Fallanalytiker erläutert Harald Dern die Rolle von und den Umgang mit Tatortbildern in der kriminalistischen operativen Fallanalyse, bei deren Rekonstruktion tatrelevanter Ereignisse gerade der „Umgang mit Nicht-Wissen“ (S.155) eine ebenso zentrale wie methodisch schwierige Verfahrenskomponente darstellt. Gunnar Schmidt fasst das menschliche Gesicht als „das pathetische Medium schlechthin“ (S.171) und beschäftigt sich daraufhin mit einer Reihe von fotografie-, film-, video- und medienkünstlerischen Sujetierungen des Gesichtes als „neuere[n] Medienstrategien im Kontext moderner Gesichtsbildungen“ (S.175), wie sie als „performative und mediale Bearbeitungen“ eines „Theater[s] des Gesichts“ (S.186) fungieren. Die Schwierigkeit der Interpretation eines Bildes in seinen „mediensympaktischen“ wie „mediensymbolischen“ Kontexten (S.206) exemplifizieren Michael R. Müller und Jürgen Raab anhand eines Covers der Zeitschrift *Dummy*, wobei gerade das (vermeintliche) Problem der Interpretation, nämlich eine „Dekontextualisierung, Modulation und Neukonfiguration“ des Bildes in seiner Verwendung zugleich auch dessen ästhetisches Gestaltungsprinzip darstellen kann (S.210). Angela Keppler ist anhand des Beispiels der Inszenierung des ‚Mission

Accomplished'-Auftritts von George W. Bush auf dem Flugzeugträger Abraham Lincoln im Mai 2003 einer „Rhetorik des Fernsehbildes“ auf der Spur, die im ‚mythologischen‘ Sinne Roland Barthes‘ die Differenz von Denotation und Konnotation in ihrem jeweiligen Bildgebrauch operationalisiert – und sich dabei selbst als ‚Mythos zweiten Grades‘ deutlich machen kann. Gelingt es Müllers, Raabs und Soeffners Band ganz im Sinne seiner Zielsetzung zu zeigen, wie sich der Gegenstand einer jeden Untersuchung vor allem erst aus dessen Perspektivierung ergibt, so mag

insgesamt aus diesen drei Publikationen der *Visual Culture Studies* im weitesten Sinne zum einen das Problem der offenbaren Unabschließ- und Unauslotbarkeit des ‚visuellen Feldes‘ deutlich werden, das sich je nach Schwer- und Ansatzpunkt auch beständig verschiebt oder entzieht, so dass man entsprechend mit seiner Vermessung auch niemals zufriedenstellend fertig wird – mit dem man zum anderen aber auch produktiv und kreativ umgehen kann, sofern dabei die ‚Polykontexturalität‘ des Visuellen autoreflexiv berücksichtigt wird.

Axel Roderich Werner (Bochum)