

## Medien / Kultur

*Bereichsrezension: Bildwissenschaft*

### **Jörg Probst, Jost Philipp Klenner (Hg.): Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts**

Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009 (Reihe suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1937), 387 S., ISBN 978-3-518-29537-3, € 14,00

### **Ulrike Kregel: Bild und Gedächtnis. Das Bild als Merkzeichen und Projektionsfläche des Vergangenen**

Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009 (Reihe Kaleidogramme, Bd. 51) 282 S., ISBN 978-3-86599-088-4, € 24.90

### **Silvia Seja: Handlungstheorien des Bildes**

Köln: Herbert von Halem Verlag 2009, 206 S., ISBN 978-3-938258-59-0, € 21,00

### **Thomas Petersen, Clemens Schwender (Hg.): Visuelle Stereotype**

Köln: Herbert von Halem Verlag 2009, 205 S., ISBN 978-3-938258-49-1, € 21,00

### **Ralf Bohnsack: Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode**

Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich 2009, 267 S., ISBN 978-3-86649-958-4, € 17,90

Vorbemerkung: Rezensionen fünf zufällig ausgewählter Bücher zum Thema ‚Bild‘ können selbstverständlich nicht beanspruchen, den gegenwärtigen Diskussions- und Erkenntnisstand ‚der‘ (wie immer zu verstehenden) Bildwissenschaft angemessen oder gar vollständig wiederzugeben; dafür gibt es umfassendere, auf breitere Basis rekurrierende Forschungsberichte und Überblicke. Insofern können die hier versammelten Rezensionen nur die sachlichen Argumentationen und persönlichen Sichtweisen der beteiligten Autoren reflektieren. Geschrieben sind die Rezensionen vornehmlich mit dem Erkenntnisinteresse, eine nach wie vor herausfordernde und längst noch nicht arrondierte, universale Bildwissenschaft zu fundieren und zu perspektivieren; andere Aspekte rücken dagegen etwas in den Hintergrund.

1. Nun, da das „Paradigma“ der Bildwissenschaft „nach gut zehn Jahren [...] ins Wanken zu geraten scheint“ (S.7), heißt es fast triumphierend im Vorwort der beiden Herausgeber, zweier Kunsthistoriker, könnte es Zeit sein, sich der *Ideengeschichte der Bildwissenschaft* – freilich eher ‚spielerisch‘ – zu versichern. Denn eine ideenhistorische Grundlegung einer allgemeinen Bildwissenschaft beabsichtigen sie mit diesem Sammelband ebenso wenig wie eine umfassende Rekonstruktion und Gewichtung wissenschaftsgeschichtlicher Fragen. Gleichwohl: in den 17 Porträts namhafter Philosophen, Kunsttheoretiker bzw. -historiker und auch von Bildwissenschaftlern des 20. Jahrhunderts sollen „maßgebliche bildwissenschaftliche Theorien und bislang unbekannte Bildpraktiken“ (S. 8) vorgestellt werden. Aber mit keinem Wort erläutern die Herausgeber ihre Auswahl, erklären, warum diese „Forscher und Intellektuelle“ (Ebd.) berücksichtigt wurden und warum andere nicht. Denn etliche der sonst angeführten Pioniere wie Charles Sanders Peirce, Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Max Imdahl, Walter Benjamin u. a. bleiben hier ohne Begründung unbeachtet. Umgekehrt versichern die Beiträger bei einigen der hier Porträtierten wie etwa dem Philosophen Hans Blumenberg, dem Literaturhistoriker Friedrich Gundolf, dem Poststrukturalisten Michel Foucault und dem Philosophen Gilles Deleuze, dessen Kritzeln allenfalls „eine intensive Nähe zum abstrakten Expressionismus“ (S.307) erkennen lassen, erst recht bei dem umstrittenen Rechtswissenschaftler Carl Schmitt, sie hätten eigentlich kaum etwas zur Begründung oder Ausgestaltung der Bildwissenschaft beigetragen. Allenfalls ihr Denken in Bildern oder ihr gelegentlicher Rekurs auf Skizzen und Bilder (die jeweils im Anhang des Beitrags dokumentiert sind) haben ihre Aufnahme hier motiviert. Doch gelten solche kognitiven Zusammenhänge nicht fast für jeden Text? Und was helfen sie letztlich der Bildwissenschaft? Wieder andere wie Carl Justi, Heinrich Wöflin, Hans Sedlmayr, Ernst H. Gombrich und Henri Focillon gehören – *cum grano salis* – der ehrwürdigen Kunstgeschichte bzw. -theorie an, teilweise einer sogar recht konservativen; daher kann man sicherlich gründlich darüber rätseln, ob und wie sie es aufgenommen hätten, hier für die Ideengeschichte einer erklärt neutral und universell vorgehenden Bildwissenschaft in Anspruch genommen zu werden.

Wenn es dennoch geschieht, hätte man gern etwas über grundlegende Vorüberlegungen und Einordnungen der Porträtierten durch die Beiträger erfahren; aber meist belassen sie es bei recht diffizilen Essays über das eine oder andere Werk oder über einschlägige, an bildnerisches Denken gemahnende Reflexionen. Ebenso wären einige biografisch-fachspezifische Hinweise zu den Porträtierten und ihren Werken sowie zum Stellenwert der bildtheoretischen wie -praktischen Bezüge hilfreich gewesen, zumal für den nicht so kunsthistoriografisch beschlagenen Leser. Solche Erwartungen lösen nur einige Beiträge ein: etwa Holger Brohm über den bekannten französischen Soziologen Pierre Bourdieu, obwohl auch er ihn nicht als ‚Bildwissenschaftler‘ bezeichnen möchte. (Vgl. S.199. Ausgehend von dessen Hauptwerk *Die feinen Unterschiede* (Frankfurt/M 1982), in dem Tabellen,

Diagramme, Reproduktionen von Gemälden und sprachliche Bilder durchaus explikative Bedeutungen übernehmen, konzentriert sich Brohm auf Bourdieus frühe ethnologische Studien aus den 1960er und 1970er Jahren und zeigt daran, welche analytischen Funktionen die geschätzte Fotografie für die Anschaulichkeit, Übersichtlichkeit, Verdichtung und Kommentierung der Studien einnimmt. Oder: Bei keinem anderen der Porträtierten dürften Bilder, das Visuelle ganz allgemein, in seinem Werk eine solch herausragende Rolle wie bei Roland Barthes gespielt haben, wie Tom Holert hervorhebt: Beziehungen zwischen Text und Bild, die „Relationalität des Zeichens“ sowie „die Zirkulation [...] der Signifikanten: Körper, Gesicht, Schrift“ (S.271) prägen seine semiologische Arbeit an der Fotografie, gerade auch an der Schockfotografie, und generieren eine spezielle, aber referentielle Wirklichkeit des Imaginären und des alltäglichen Mythos.

In der Biografie und den biografischen Notizen des „anarchistischen Erkenntnistheoretikers“, Paul Feyerabend (S.338, S.341), entdeckt Michael Glasmeier zunächst die Begeisterung für Kino und Fernsehen, auch für deren ‚triviale‘ Produkte wie Actionfilme und Soap Operas. In ihnen spiegle sich alltägliche, banale Wirklichkeit ungleich authentischer wider als in den meisten gestelzten akademischen Abhandlungen. Im Dadaismus erkannte Feyerabend das Pendant zu seinem wissenschaftstheoretischen „Anything goes“ (S.345), weshalb er *Kunst als Wissenschaft* (1984) propagierte, gewissermaßen – ähnlich wie Aby Warburg – eine „Demokratie der Respektlosigkeit“ (S.351), die unter Einbeziehung von Museen, Ausstellungen, Kunstkritik, [...] Fotoreportage, Knipserfotografie, Film und Kino“ (S.352) zumindest von der pragmatischen Objektwahl her eine universelle Bildwissenschaft mit zu begründen hilft.

Als einziger der Porträtierten verstand sich Aby Warburg explizit als „Bildhistoriker, kein Kunsthistoriker“ (S.360), und zwar schon 1920! Bildwissenschaft galt für ihn nicht nur als Ausweitung des Gegenstandsfeldes auf so genannte nicht-künstlerische, mithin auf alle Bilder, unter Einbeziehung ihrer korrespondierenden Technologien und Medien, vielmehr auch als methodische Weiterentwicklung der Kunstgeschichte, inspiriert vor allem von den beweglichen, kinematografischen Bildern. In ihnen erkannte er Optionen für die Rekonstruktion von Bildtraditionen wie -transformationen.

Als „Arbeit an Begriffen“ (S.8) wollen die Herausgeber auch die Bildforschung und damit auch diese personalen Bausteine zu ihrer Ideengeschichte verstanden wissen. Für den an der Entwicklung und Etablierung einer universellen Bildwissenschaft Interessierten bieten die hier versammelten Porträts freilich nur wenige solcher kategorialen Orientierungen.

2. Was Bild überhaupt ist und in welchen Kontexten es welche semantische bzw. semiotische Funktionen wahrnehmen kann, diskutieren Ulrike Kregel und Silvia Seja jeweils von unterschiedlichen Werten aus in ihren Arbeiten (die wohl ursprünglich Dissertationen waren): Aus erklärt anthropologischer - man könnte auch sagen – aus spekulativ-philosophischer Sicht möchte Kregel, Medienwissen-

schaftlerin in Halle und Berlin, das Bild in seiner Funktion als Gedächtnismedium theoretisch begründen (wie es vor ihr Aleida Assmann paradigmatisch getan hat). Denn das Bild als „eine Form des Sichtbaren“ fungiere als „Speichermedium und Stimulus von Erinnerungsprozessen“ (S.10); andererseits müsse die schon oft traktierte Frage „nach den Ursprüngen des Memorierens im Bereich des Visuellen“ (Ebd.) geklärt werden. Dazu diskutiert die Autorin in einem ersten Teil Theorien des Bildes, allerdings zunächst ganz elementar, ausgehend von einfachen etymologischen Definitionen, dann entlang begrifflicher Oppositionen zwischen innerem und äußerem Bild, Bild und Medium, um sodann die Linie „als eine genuine Form des Sichtbaren und eine genuin memorierende Geste“ (S.153) zu entdecken. Ähnlich wird eine Theorie des Gedächtnisses im 2. Teil entlang von Gegensätzen wie ‚natürlich versus artifizuell‘, ‚individuell versus kollektiv‘ und ‚kommunikativ versus kulturell‘ entwickelt, um letztlich das Gedächtnis in einem „Dreierschritt“ (S.203) in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verorten, wobei das Bild in seinem Zeichencharakter zugleich als „Merkhilfe“ wie „Gedächtnisstütze“ fungiere (Ebd.). Im letzten Teil, einer „Theorie des Bildes als Medium des Gedächtnisses“ (207ff) gewidmet, sucht die Autorin die beiden, sehr abstrakt und ohne jede empirische Rückversicherung geführten Argumentationen miteinander zu verknüpfen: Ihrem Theorieverständnis entsprechend begreift sie „das Bild als Medium des Gedächtnisses [...] im Umfeld von drei zu treffenden Differenzen – in der Existenz, im Sehen und in der Zeit“ – sowie in dem genuinen Zusammenhang, „der sich zwischen Zeigen, Zählen und Merken offenbart.“ (S.255) Kühn spannt sie dabei den Bogen vom Kerbholz als „ältester Merktechnik im Bereich des Sichtbaren“ (S.256) bis zur digitalen Fotografie, die – da ohne Referenz möglich – ein „beunruhigendes Verwischen der Grenzen zwischen non-fiktionalen und fiktionalen Bildproduktionen“ (S.257) hervorruft. Doch konkreter wird die Argumentation nicht; sie bleibt indifferent sowohl gegenüber den technischen Innovationen und spezifischen Typen des Bildes als auch gegenüber phylogenetischen Evolutionen der Wahrnehmung und der Erinnerung. So bleibt es letztlich bei der lapidaren Erkenntnis, dass „im Verlauf der medialen Entwicklung [...] sich das Verhältnis von Bild und Gedächtnis insgesamt als ein veränderlicher Zusammenhang [zeigt], den es immer wieder gilt gesellschaftlich neu auszuloten und entstehende Freiräume kulturell neu zu besetzen.“ (S.258) Und ebenso vage fällt das schlussendliche Plädoyer aus: Es zähle „zweifelhafte zu den Herausforderungen der Zukunft, den Potentialen des Bildes und des Sehens im Kontext gesellschaftlicher Sinnproduktion Rechnung zu tragen.“ (S.270) Doch dafür hätten die vielen Variationen und Wertungen ‚des‘ Bildes spezifiziert und die vielfältigen Erkenntnisse zum menschlichen Gedächtnis, einschließlich der neurowissenschaftlichen, ungleich gründlicher aufgearbeitet und objektadäquat differenziert werden müssen.

Gänzlich anders geht Seja in der wohl überarbeiteten Fassung ihrer Dissertation an der Universität Jena vor – wobei ihr Titel recht missverständlich ist und

eigentlich in die Irre führt: Denn im Visier hat sie das so genannte „Bildhandeln“, also das Agieren in und mit Bildern, das sie auch streckenweise als Bildverstehen begreift. Dieses Bildhandeln werde für die Begründung der Bildwissenschaften immer häufiger angeführt, ohne dass dafür selbst eine ausreichende theoretische Fundierung und eine konzise Konzeption existieren. Eine solche „Systematik der unterschiedlichen Konzeptionen zum Bildhandeln“ (S.10) soll mit dieser Arbeit geleistet werden. Allerdings wird der zentrale Terminus, das Bildhandeln, eingangs nicht gründlich entfaltet, bleibt entgegen der erklärten Intention im Ungefähren – und dies obwohl es in den einschlägigen Wissenschaften ja wahrlich nicht an Explikationen und Fundierungen des Handlungsbegriffs mangelt. So fehlt etwa jeder Bezug zu soziologischen und konstruktivistischen Handlungstheorien. Seja trägt dazu vier „bildtheoretischer Paradigmen“ bei: Zunächst analog zu Wittgensteins Sprachspiel das „Bildspiel“ (S.23ff), sodann ebenso analog zu Searles Sprechakt den „Bildakt“ (S.68ff), ferner das „Bild als Werkzeug“ (S.114ff), worunter sich sowohl eine Pragmatik als auch ein Pragmatismus des Bildes herausstellen, und endlich – ausgehend vom dramaturgischen Spiel – „Probehandlungen mit interaktiven Bildern“ (S.156ff). Unter jedem Paradigma werden einige mehr oder weniger passenden Ansätze abgehandelt: Die Spannweite reicht beispielsweise von Arnold Gehlens konservativer Sozial- und Kunstphilosophie bis zu Ernst H. Gombrichs bildtheoretischem Stilbegriff, wobei die jeweilige Auswahl unbegründet bleibt. Am Ende der ersten drei Kapitel bzw. Paradigmen stellt die Autorin jeweils fest, dass die referierten Konzeptionen bzw. Paradigmen nicht ausreichen, um „eine Grundlage für ein Bildhandlungsverständnis“ zu liefern, „in dem die sichtbaren Besonderheiten von Bildern berücksichtigt werden.“ (S.156) Allein Probehandlungen mit „interaktiven Bildern“ scheinen der Autorin Gewähr dazu zu bieten, „dass Handlungen mit virtuellen Objekten vollzogen werden, deren sichtbare Eigenschaften nicht nur zum Bildhandeln vorausgesetzt, sondern unabhängig von Sprach- und Zeichengebräuchen verändert werden.“ (S.196) Wie und wodurch sich durch eine solche These *Handlungstheorie des Bildes* bzw. Handeln mit und in Bildern begründen und entfalten lässt – und zwar gleich, ob es sich um künstlerische oder alltägliche Gebrauchsbilder handelt –, bleibt das Geheimnis der Autorin. Am Ende ihrer Ausführungen schafft sie es nicht einmal, die vielen vorgestellten Ansätze und Theoreme miteinander zu vergleichen und deren relativen Ertrag über die aufgestellten Paradigmen hinweg zu ermitteln.

3. Blieben in den bislang besprochenen Arbeiten Bilder reichlich abstrakt und unerklärt, widmen sich die elf Beiträge des folgenden Sammelbandes, herausgegeben von den Sprechern der DGPK-Fachgruppe „Visuelle Kommunikation“, konkreten Bildformaten bzw. kollektiven Gebrauchsweisen von Bildern, namentlich im politischen Kontext. Dabei steht nicht angestrengte, hermetische Theorie im Vordergrund, sondern plastische, an Bildmaterial zu erprobende Anschaulichkeit. Immer wieder ausgehend von Walter Lippmanns These von 1922, wonach Stereotypen notwendige Begleitprodukte der Nachrichten und mithin der gesamten

Medienkommunikation sind, befassen sich die Beiträger nun mit ‚Visuellen Stereotypen‘ aus ganz verschiedenen disziplinären Blickwinkeln und an unterschiedlichen Untersuchungsobjekten. Schon eingangs skizzieren die Herausgeber solche Bedingungsbeziehungen, indem sie nachdrücklich auf den drucktechnischen Ursprung des Terminus hinweisen, und betonen seine wertoffenen, kommunikativen Funktionen wie Vereinfachung, Komplexitätsreduktion, Verallgemeinerung, Orientierung und Übertragung. Wie sich allerdings das sprachliche vom visuellen Stereotyp unterscheidet, wofür Uwe Pörksen (*Weltmarkt der Bilder*, Stuttgart 1997) übrigens den Begriff „Visiotyp“ (S.96) kreierte, klären sie eingangs leider nicht – und die einzelnen Beiträge – Fallstudien zumeist – tun es jeweils auf ihre oft deskriptive und induktive Weise, einige immerhin mit recht elaborierten Analysemethoden: Die beiden ersten Artikel zeigen in eher heuristischen Interpretationen von politischen Plakaten – aus den 1950er Jahren, der Adenauer-Zeit, und aus der Schweiz seit 1898 –, wie mit teils kontinuierlichen Stereotypen (z.B. Schwarz-Weiß-Malerei, Stigmatisierung des Anderen bzw. des Gegners, Personalisierung, Emotionalisierung) politische Inhalte und Propaganda vermittelt werden; ob das Publikum sie gemäß den Intentionen wahrnimmt und -nimmt, bleibt allerdings offen. Die drei nächsten Beiträge befassen sich mit der medialen Darstellung bzw. Stereotypisierung bestimmter gesellschaftlicher Gruppen, nämlich von Migranten und älteren Menschen, und zwar in der Ethno-Soap „Türkisch für Anfänger“, in Fotos deutscher überregionaler Tageszeitungen (zwischen 1991 und 2004) und in der TV-Werbung in 2005. Trotz ihrer je verschiedenen Untersuchungsobjekte belegen die Fallstudien empirisch die relative Funktionalität visueller Stereotypen, etwa im zeitlichen Verlauf der Zeitungsentwicklung, aber auch in der Repräsentanz Älterer in den Fernsehspots. Emotionale Visiotypen, hier: Porträtfotos in der Presse, untersucht die nächste Experimentalstudie auf ihre Aufmerksamkeitspotentiale hin, während die folgende Sondierung einige Zusammenhänge zwischen Pressefotos und -texten aufarbeitet. Das letzte Segment widmet sich „methodischen Ansätzen zur Analyse von Bildinhalten und -wirkung“ (S.124ff): zunächst anhand von Grafiken, hier Bildstatistiken und Isotypen genannt, die in „Spiegel“ und „Time Magazin“ seit 1983 bis heute zum Thema Aids-Virus und seine weltweite Verbreitung erschienen sind, allerdings eher als „serielle Interpretation“ (S.135) oder auch nur Deskription denn als Methode. Sie illustriert ein immer mächtigeres Bedrohungsszenario, dessen lineare Extrapolationen sich selbst ad Absurdum führen würden. Sodann werden Pressefotos zum Gedenken von 9/11 zwischen 2002 und 2006 als standardisierte Sinneinheiten bzw. Bildtypen quantitativ und systematisch erfasst; damit soll die übliche qualitativ-ikonografische Methode ergänzt und verallgemeinert werden (was freilich nicht ganz gelingt). Denn die Korrespondenz und wechselseitige Effizienz der beiden Zugänge bleiben offen. Die nächste Fallstudie versucht in einer relativ simplen Versuchsanordnung anteilige Wirkungen von Text und Bild bei der Meinungsbildung zu messen und dabei Feld- und Laborexperiment zu kombinieren. Doch da das Thema – nämlich:

Globalisierung – gewiss viele Voreinstellungen aktiviert, bleibt die Gewichtung unentschieden. Schließlich rekapituliert der letzte Beitrag strukturelle Reflexionen des Karikaturtheoretikers Ernst Kris aus den 1930er Jahren und zeigt ihre analytische Ergiebigkeit an aktuellen Beispielen auf. Noch keine umfassende und perfekte Analyse visueller Stereotypen können die Beiträge vorweisen, kündigen die Herausgeber gleich eingangs an; vielmehr repräsentiere er „work in progress“ (S.11). Aber mit ihren verschiedenen, vor allem empirischen Ansätzen und ihrer vielfältigen, auch aktuellen Anschaulichkeit belegen die Beiträge in der Tat Lebendigkeit, Ideenreichtum und auch – wenngleich noch begrenzte – Ergiebigkeit einer so verstandenen Bildwissenschaft.

4. Haben die Arbeiten bisher methodologische und methodische Probleme der Bildanalyse allenfalls fallweise oder gar nicht berücksichtigt, bietet der Berliner Bildungsforscher, der sich ja als Begründer und mittlerweile auch dezidiert Verfechter der so genannten „Rekonstruktiven Sozialforschung“ (Opladen, 7.Aufl., 2008) versteht, einen ganzen Band, gewissermaßen eine Art Lehrbuch dazu an. Dezidiert deshalb, weil seine explizite Zielsetzung dabei ist, die von ihm vertretene „dokumentarische Methode“ (S.15ff) nun auch für Bilder – gemeint sind Fotos, Film- und Video- bzw. Fernsehinterpretation gleichermaßen – anzuwenden und letztlich, das streicht Bohnsack im Laufe der Argumentation immer deutlicher heraus, ihre theoretische wie analytische Überlegenheit gegenüber allen anderen qualitativen Verfahren zu behaupten. Denn das letztlich verfolgte Ziel sei „eine in sich geschlossene Methodologie und Methodik der Interpretation des stehenden und bewegten Bildes von sozialwissenschaftlicher Relevanz vorzulegen“ (S.12), so wie es für die Interpretation von Texten bei denen, die mit qualitativen Methoden vertraut sind, inzwischen selbstverständlich geworden sei. Dabei versichert er mehrfach, man sei mit der Bildinterpretation „noch ganz am Anfang“ und sie sei „– im Vergleich zur Textinterpretation – immer noch von marginaler Bedeutung“ (S.25 passim) – was so freilich nicht stimmt, wenn man alle vorfindlichen Ansätze einbezieht.

Diese dokumentarische Methode, wie sie in einem grundlegenden Kapitel 2 umrissen wird, beruft sich zunächst auf die Wissenssoziologie Karl Mannheims und dessen Wissenstypisierung. Im Laufe der Argumentation bezieht sie aber, um zu einer „praxeologischen Wissenssoziologie“ zu werden (S.17), ganz unterschiedliche Konzepte wie Bourdieus Habitusbegriffs, Termini des „sog. interpretativen Paradigmas“ (S.16), Maurice Halbwachs' „kollektives Gedächtnis“ (S.18), Niklas Luhmanns Wissensbegriff u.a. mehr oder weniger umstandslos ein – wie überhaupt sich dieser recht selektive Umgang mit anderen Ansätzen und die eigenwillige Einverleibung einiger ihrer Bruchteile in die eigene gewissermaßen Metatheorie durchziehen und vor allem bei den jeweils ungleich ausgearbeiteten Filmtheorien merkwürdige bis unsinnige Konstrukte hervorbringen. Heraus kommen zunächst drei – nicht sonderlich überraschende – Arbeitsschritte der dokumentarischen Methode, nämlich die „formulierende“, „reflektierende“ und

endlich die „komparative Interpretation“ (S.19ff), um das „Was“, das „Wie“ der Bildinhalte und „generelle Typen“ zu rekonstruieren. Für die „dokumentarische Bildinterpretation“ (S.25ff) verknüpft Bohnsack diese Schritte ebenso rasch zum einen mit den von Erwin Panofsky entworfenen möglichen Schichten eines Kunstwerks der Renaissance, die es mit diversen Perspektiven zu entdecken gilt, und reklamiert sie für eine sozialwissenschaftliche Elementaranalyse, die er auch durch die semiotische Unterscheidung von Denotation und Konnotation unterstützt sieht; zum anderen fügt er Max Imdahls formale Dimensionen der Bildkomposition, nämlich die „planimetrische Ganzheitsstruktur“, die „szenische Choreografie“ und die „perspektivische Projektion“ hinzu (S.38ff). In weiteren Ausführungen überprüft er noch andere Kategorien, kommt aber am Ende jeweils zu dem Schluss, dass mit den gefundenen „methodischen Standards oder methodologischen Prinzipien“ die „Textgebundenheit“ der qualitativen Sozialforschung überwunden und das Bild als „selbst-referentielles System“ zum Gegenstand der Analyse gemacht werden könne.“ (S.53) An einigen Beispielen von Familienfotos, die anderswo bereits entfaltet worden sind und hier nur partiell rekapituliert werden (wie man den vielen Redundanzen überhaupt den kompilatorischen Charakters des Bandes anmerkt), werden nun das Was (als formulierende), das Wie (als reflektierende Interpretation) und die Formalstruktur rekonstruiert und zusammen mit Gruppendiskussionen und Tischgesprächen zu Familientraditionen, habituellen Orientierungen und Milieuspezifika zusammengeführt. Das entbehrt nicht einer gewissen Originalität, Anschaulichkeit und Plausibilität für eine so erweiterbare qualitative Alltagsforschung. Aber zum einen kann Bohnsack nicht explizieren, ob eine solche aufwändige Fotoanalyse signifikant über sonst ermittelbare Erkenntnisse der Familien hinausführt, zumal seine Formalanalyse artifizielle Kategorien auch an laienhaft aufgenommen Schnappschüssen anlegt – etwa wenn er aus der so genannten „Planimetrie“ die „sozialen Beziehungen der abgebildeten Bildproduzent(inn)en“ rekonstruiert (S. 86). Zum anderen unterstellt Bohnsack zwar eine generelle Gültigkeit seiner Methode, aber es ist ja nicht die Fotografie in ihrer medialen Autonomie, die er – entgegen seinem Votum – untersucht, sondern lediglich ihre soziale Bildlichkeit, weshalb die spezielle Fülle und Differenziertheit der Fotografie, zumal der professionellen und gar künstlerischen, als mediale Gattung weder bedacht noch erfasst werden.

Diese unbemerkten oder ignorierten Defizite fallen vollends bei der Methodologie für die Video-, Film- und Fernsehinterpretation – all diese Medien sind für Bohnsack offenbar identisch – ins Gewicht. Zwar unterscheidet er im Laufe der Argumentation, beileibe nicht prinzipiell, zwischen Videos, die zur Dokumentation und analytischen Beobachtung sozialer Handlungen angefertigt werden und damit als Forschungsinstrumente dienen, und jenen, die „in jeweiligen kulturellen Lebenszusammenhängen oder Milieus [...] selbstproduziert werden“ (S.174) und dann Gegenstand der sozialwissenschaftlichen Analyse werden. Aber dabei ist ihm offenbar gleichgültig, ob sie von Amateuren oder Laien angefertigt werden,

dokumentarischer oder fiktionaler Machart sind. Der Spielfilm als mediale Gattung kommt ebenso wenig in Bohnsacks Fokus, wie er sich nicht um Regie, Drehbuch, Schauspieler, Kamera, Musik kümmert. Dabei befasst er sich ausführlich, aber auch wieder einmal bruchstückhaft mit der reichen, vielfältigen Tradition von Filmtheorie, -ästhetik, und -analyse, definiert Begriffe wie Einstellung, Sequenz, Szene nach seinen Vorgaben um, wendet Montage unterschiedslos für Film und Video an, spart aber nicht an Kritik bei anderen, wenn sie aus seiner Sicht Begriffe unpräzise, schwammig oder fehlerhaft anwenden. Aus seiner Perspektive werden alle Abgebildeten – egal ob sie Laien sind und sich möglicherweise in ihrem Habitus ‚verraten‘, oder ob sie Schauspieler sind, die um Gestik oder Mimik sehr genau wissen oder sie von der Regie vorgeschrieben bekommen – zu gleichrangigen „Bildproduzenten“, wohingegen die sie „abbildenden Bildproduzenten“ (S.118) kaum beachtet werden – also eine fast völlige Umgewichtung der sonst üblichen Analyseperspektive. Übrigens: Dass die ‚Abbilddimension‘ beim Spielfilm eher die geringste Bedeutungsdimension des Bildes verkörpert, bleibt dabei wiederum unbedacht, obwohl just die gesamte (von Bohnsack bemühte) Bildtheorie diese Ausdifferenzierung des Bildgehaltes nahelegt. Dann verwundert auch nicht mehr, dass in der zuletzt vorgestellten Fallanalyse einer Show von Stefan Raab, die dieser pikanterweise nach Istanbul verlegt und „Istanbul total“ genannt hat, der Moderator zum abgebildeten Bildproduzenten erklärt und ihm die „Monostrukturierung der Show“ bzw. eine „Hyperzentrierung auf seine Person“ zugeschrieben werden. (S.166) Damit könne sogar „etwas über den Erfahrungsraum und den Orientierungsrahmen einer deutschen Fernsehanstalt erfahren“ (S.178) werden, zumal die Show „live“ produziert werde (S.233), behauptet Bohnsack und stellt damit sein nicht gerade professionelles TV-Insiderwissen unter Beweis. Immerhin kommt seine sehr ausführliche Analyse zu dem Ergebnis, dass Raab sich keine Spur für das Leben und die Menschen am Bosphorus interessiert, äußerliche Accessoires wie Sarik und Kaftan eher zur folkloristischen Dekoration (oder gar Denunziation) benutzt und letztlich einen „parasitären Aufmerksamkeitsgewinn“ einheimen will. Aber war das nicht schon im Vorhinein klar, wenn man ein wenig über Raab Bescheid weiß? Schließlich gibt es auch hervorragende medienwissenschaftliche Studien (z.B Karin Knop: *Comedy in Serie*, Bielefeld 2007) dazu, die Bohnsack aber nicht kennt.

Nur eine „Skizze einer Produktanalyse“ zur „Demonstration eines empirisch-methodischen Zugangs“ (S.239) habe er vorlegen wollen, schränkt Bohnsack am Ende sympathisch ein. Wäre er dieser Maxime während seiner gesamten Abhandlung treu geblieben, hätte vorbehaltlos geprüft, was anderswo schon erarbeitet und erprobt worden ist, hätte es versuchsweise für seine Zielsetzung angewendet, abgewogen, modifiziert und auch deren Grenzen (etwa gegenüber film- und fernsehwissenschaftlichen Vorhaben) deutlich markiert, mithin wissenschaftliche Neugierde, Offenheit, Toleranz und Vielperspektivität demonstriert, hätte der Band für die eben auch eingeschränkte, sozialwissenschaftlich-qualitative, eher

an der physischen denn an der symbolischen Realität interessierte Interpretation ein aufschlussreiches, orientierendes und fundiertes Lehrbuch abgeben können. Doch so rangiert es eher ebenfalls unter den nur recht einseitigen, selektiv nützlichen Paradigmenfibeln.

Hans-Dieter Kübler (Werther/Hamburg)

### **Thomas Hecken: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009**

Bielefeld: transcript 2009, 563 S., ISBN 978-3-89942-982-4, € 35,80

Sich mit Pop und populärer Kultur auseinanderzusetzen, ist in den letzten Jahren im akademischen Diskurs zunehmend populär geworden. Der Gegenstandsbereich Pop, als solcher im Gegensatz zur Populären Kultur noch gar nicht allzu lang in der deutschen Wissenschaft angekommen, differenziert sich weiter aus, wird methodischen Verankerungen unterzogen und vielfältig diskutiert. Dass dies im angelsächsischen Pop-Diskurs eine weitaus ältere Tradition hat, zeigt der Bochumer Germanist Thomas Hecken in seinem 2009 erschienen und gut 560 Seiten umfassenden Band. Er rekonstruiert die vielfältigen Verzweigungen, Verästelungen und Fragmente des hauptsächlich angelsächsischen Diskursraumes und bringt einige bisher vernachlässigte Stimmen substanzreich zu Gehör. Bereits in früheren Publikationen hat er sich als Kenner der „Spuren in der idealistischen, dekadenten und avantgardistischen Ästhetik“ ausgewiesen, insoweit ist der Ausgangspunkt und Anschluss hier argumentativ logisch nachvollziehbar angesetzt. (Vgl. Thomas Hecken: *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*, Bielefeld 2007 sowie *Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970*, Tübingen 2006) Hecken stellt selbst keinen eigenen Ansatz vor, da „alles Wichtige zum Thema [...] in den letzten fünfzig Jahren bereits gesagt worden ist.“ (S.14) Wohlbegründet vermeidet Hecken zudem eine definitorische Festschreibung des Pop-Komplexes, er möchte einen „zuverlässig[en] geschichtliche[n] und analytische[n] Überblick“ geben, der „alle bedeutenden und historisch entscheidenden Ansätze“ (S.15) rekapituliert. Und hier löst sich ein scheinbarer Widerspruch des Untertitels in Wohlgefallen auf, denn Hecken behält sehr wohl im Auge, dass es sich nicht um ein stringentes singuläres ‚Pop‘-Konzept handelt.

Die Entstehung des Pop verortet Hecken zunächst in der *Pop Art* der englischen ‚Independent Group‘ der 50er Jahre und anhand der zeitgenössischen Diskussion zeigt er das intellektuelle und gar nicht mal wissenschaftliche Ringen um den Gegenstand, das (Selbst-)Verständnis und die Begrifflichkeiten. Deutlich wird dabei die Rolle des Hedonismus‘, der Oberfläche und des Konsums anhand der „kubofuturistische[n] sowie neusachliche[n] Verbindung von Kunst mit Massenproduktion und –konsum.“ (S.73). In diesem Zusammenhang setzt sich dann Pop von der *Pop-Art* als neues Konzept in der amerikanischen Kultur Mitte der 60er Jahre durch. Als wesentliche Faktoren werden hierfür von Hecken der Zusammen-