

Visualisierung

Silke Förschler

Dem Begriff der Visualisierung liegt erst einmal die so simple wie schöne Vorstellung zu Grunde, dass jeder noch so komplexe Sachverhalt sichtbar gemacht werden kann. In Bildern, Fotografien, Diagrammen, Piktogrammen, Logos oder Schaubildern werden, so die Annahme, Zusammenhänge auf einen Blick deutlich. Für die Reflexionen über Visualität, die in den 1990er Jahren interdisziplinär erfolgten, rückten jedoch auch die mitunter komplexen Funktionsweisen von Bildern auf breiter Ebene in den Blick. Die hierfür gefundenen Termini wie „iconic“ oder „pictorial turn“ verbergen verschiedene Schwerpunktsetzungen der Analyse von Bildern innerhalb der visuellen Kultur. Auch wenn die verschiedenen Bildtheorien aufgrund ihrer Prämissen und Begrifflichkeiten kaum vergleichbar sind, eint sie doch die Forderung, dem von Richard Rorty 1967 ausgerufenen „linguistic turn“ die Besonderheiten von Bildern entgegen zu halten. Auf diese Weise soll eine bildunterdrückende „Sprachlastigkeit“ (Schade 2001) erwidert und abgewehrt werden sowie gleichzeitig geklärt, was das Wesen und Eigenleben von Bildern auszeichnet. Kleinster gemeinsamer Nenner der phänomenologischen, anthropologischen, praxeologischen, wissenshistorischen, psychoanalytischen oder ikonografischen Zugänge zu Bildern der Kunst, des Films, der Werbung, zu bildgebenden Verfahren und Illustrationen ist der Begriff der Visualisierung. Diese verknappende Überführung auf einen Begriff beinhaltet und negiert Konnotationen von Gender, Raum und Interkulturalität. Dies möchten die folgenden Ausführungen verdeutlichen und dabei „Visualität als Feld gesellschaftlicher Bedeutungsproduktion“ (Schaffer 2008:12) verstehen.

VERORTUNG DER VISUALISIERUNG

Mit der in ihrer Einfachheit kaum zu unterbietenden Frage „What Is an Image?“ fordert W.J.T. Mitchell 1986 eine Theoretisierung von Bildlichkeit, die er grundlegend in sozialen und kulturellen Praxen verortet (Mitchell 1986: 7-46). Der Titel „What do Pictures *Really* Want?“ formuliert den Wunsch, der Wesenhaftigkeit von Bildern auf den Grund zu gehen (Mitchell 1996: 71-86). Anhand der titelgebenden Frage lässt sich bereits erahnen, dass Bilder eine Intention und einen eigenen Willen besitzen. Beides findet Mitchell beispielsweise im Potential einer bildeigenen Diachronizität, die nicht an eine erzählerische und räumliche Reihenfolge gebunden ist. Als *metapictures* oder *hypericons* besitzen Bilder seiner Meinung nach sogar die Möglichkeit sich selbst zu kommentieren. Zusätzlich können sie ihre Bedingungen und Machart mit ausstellen. Dass die Fokussierung auf das Wollen und die Ontologie des Bildes geschlechtlich codiert ist, analysiert Hanne Loreck. Ausgehend von Freuds Paraphrase „Was will das Weib?“, die Mitchell mit seiner Titelgebung vornimmt, untersucht Loreck die Terminologie der Bildtheorie psychoanalytisch. Um die Bilder von ihrer ewigen Rätselhaftigkeit, die sie mit der Frau (Freud 1931: 120) und dem „dark continent“ (Freud 1926-27: 241) teilen, zu erlösen, schlägt Mitchell eine Idee von Visualität vor: „What pictures want from us, is an idea of visibility adequate to their ontology“ (Mitchell 1996: 82). Loreck weist minutiös nach, wie hier „die Idee des pictorial turn im Namen eines hegemonialen Wir die weiblich konnotierte Bildlichkeit qua phallischer Signifikation in etwas überführt, das dann Visualität heißt“ (Loreck 2004: 15).

Auch die deutschsprachige Kunst- und Bildwissenschaft trug mit Aufsatztiteln in Frageform zur Theorie des Visuellen bei. „Was ist ein Bild?“ betitelte Gottfried Boehm 1994 eine Anthologie. In seiner Einleitung prägt Boehm den Begriff der „ikonischen Wendung“ (Boehm 2001a: 13). In seinem eigenen Beitrag legt Boehm sein Verständnis des „Iconic Turn“ dar. Dem Anliegen, wie Bilder mit ihrer visuellen Präsenz Sinn erzeugen, geht Boehm anhand der Fragen nach, „was Bilder sind, woraus sie bestehen, wie sie funktionieren und was sie mitteilen“ (Boehm 2001b: 327). Auch wenn Boehm selbst ausschließlich europäische Kunstwerke von Masaccio bis Rothko als Gegenstände seiner Ausführungen heranzieht, geht es dem Text um eine Erweiterung: Mit einem interdisziplinären Instrumentarium für die Bildanalyse soll sowohl der Gegenstandsbereich als auch die methodischen

Zugangsmöglichkeiten zum Bild ausgedehnt werden. Die vor allem in der deutschen kunsthistorischen Forschung dominierende auratische Aufladung von europäischen Kunstwerken soll neu perspektiviert werden und um den Horizont einer allgemeinen Bildwissenschaft erweitert.

VISUALISIERUNG UND GESCHLECHT

Auf dem Deutschen Kunsthistoriker Tag 2001 in Hamburg machte Beate Söntgen in ihrer Sektion „Gender Studies als Bildwissenschaft“ deutlich, dass grundlegende Überlegungen des Feminismus und der Genderforschung in den Theoretisierungsversuchen des visuellen Feldes schlicht übersehen werden (Söntgen 2001: 33-42). Geschlecht und Visualität als aufeinander bezogene Analysekatoren zu denken, stellt die Ausdeutung von Bildern auf eine breitere Basis. Denn die Untersuchung von Konstruktionen, Subversionen und von Handlungsmöglichkeiten sowie von historischen Kontexten und von Rezeptionszusammenhängen lassen sich verdichten, nimmt man die Verflechtungen beider Kategorien zum Ausgangspunkt. Besagtes Analysepaar ermöglicht es, über die rein inhaltliche Ebene eines Bildes oder eines Filmes hinauszugehen und ästhetische Formen, symbolische Ordnungen, technische Produktions- und Verfahrensweisen und mediale Codierungen als Dispositive für die Analyse von Geschlechterkonstruktionen in kulturellen Artefakten hinzuzuziehen. [MONSTER]

Aus einer medientheoretischen Sicht sind die Zusammenhänge von technischer Apparatur, Wahrnehmung, Geschlecht und Macht vor allem in Bezug auf das Kino analysiert worden (De Lauretis 1984, Mulvey 1985, Silverman 1992, Angerer 2000). [MEDIALITÄT] Die gendertheoretischen Positionen der feministischen Filmwissenschaft haben die Perspektive für die Relation von Körper, Blick und Medien in Bezug auf Subjekt-Objekt-Konstitutionen geschärft; oder mit Konzepten wie der Metapher der Cyborgs die Performativität von Körperlichkeit und Geschlecht um eine weitere Dimension im virtuellen Raum erweitert (Haraway 1995). [MATERIALITÄT] Grundlegende Fragen für die vielschichtigen Relationen von Geschlecht und Visualität lauten: Welche Machtverhältnisse werden über mediale und visuelle Konstellationen konstituiert? Inwiefern ist in dieser Konstellation der Körper ein Medium anderer, vielleicht sogar subversiver Wahrnehmungs-

und Handlungsräume? Wie werden durch mediale Spezifika andere Wahrnehmungs- und Handlungsräume geschaffen und was bedeutet im Zusammenhang einer Rezeptions- und Produktionsästhetik *doing*, bzw. *medializing gender*?

In den Verflechtungen von Geschlecht, Visualität und Medialität bildet der Körper nach wie vor eine wichtige Bezugsgröße. [KÖRPER] Wie bereits im Jahre 1990 von Judith Butler ausgeführt und mittlerweile zu einer beinahe gesellschaftlich bestätigten Wahrheit geworden, stellt sich die Fiktion einer natürlichen Zweigeschlechtlichkeit durch die wiederholende Reinszenierung von Körpergesten und Körperstilisierungen her und festigt damit ihre Wirkungsmacht in gesellschaftlich etablierten Komplexen und institutionell verankerten Narrativen (Butler 1991: 198-208). Zuschreibungen an die Körperoberflächen, die eine Geschlechtsidentität herstellen sollen, setzen den Körper als vordiskursiv und natürlich und machen damit die Formierung der Körper innerhalb des kulturellen und politischen Feldes der Geschlechter-Binarität und -Hierarchie unsichtbar. Doch wie ist dieser von Butler herausgestellte, und natürlich nicht unkritisiert gebliebene Zusammenhang mit Raum und Visualität verknüpft worden?

Mir scheint der Blick als konkret ausgeführte Handlung sowie als Metapher, die Hierarchien sowohl benennen als auch im Zurückblicken auflösen kann und als dargestellte Relation zwischen Betrachtenden und Abgebildetem, nach wie vor eine tragfähige Bezugsgröße für die Analyse von Geschlecht, Visualität, Raum und Medialität zu sein. Kaja Silverman unterscheidet beispielsweise die Blickmodelle *look* and *gaze* und macht deutlich, wie eng diese sowohl mit Positionen verknüpft sind, die geschlechtlich codiert sind, als auch mit medialen Dispositiven Hand in Hand gehen (Silverman 1992:145). Der *gaze* ist nach Silverman strukturell verortet, er repräsentiert also das herrschende Blickregime, sei dies als männlich, westlich, weiß, ökonomisch oder anders überlegen definiert. Interessant für die Analyse von Visualität ist die Verbindung des *gaze* mit Medientechniken und Mediendispositiven, also beispielsweise mit dem Apparat der Kamera. Der *look* hingegen ist nach Silverman deutlich auf das einzelne Subjekt bezogen, er kann den *gaze* in bestimmten Kontexten repräsentieren, die beiden stimmen jedoch nie völlig überein und ermöglichen diese Verknüpfung als Subversion und Widerständigkeit zu deuten. Die geschlechtsspezifische Komponente besteht für Silverman nicht darin, dass die Frau das Objekt des Begeh-

rens für den männlichen Blick ist, sondern dass die männlich codierte Betrachtterposition, die allgemein als diejenige von Dominanz und Herrschaft verstanden werden kann, psychoanalytisch gedacht zum einen ihren eigenen Mangel auf das weiblich oder subaltern codierte Subjekt überträgt und sich zum anderen mit dem *gaze* gleichsetzt.

VISUALISIERUNG UND RAUM

Der Verbindung von kulturellen Sehgewohnheiten, Raum und Medialität widmet sich Erwin Panofsky bereits 1927 in seinem Aufsatz „Die Perspektive als symbolische Form“. Er zeigt, wie Raum historisch zu einer mentalen Konstruktion geworden ist und darüber Bedeutung generiert (Panofsky 1998 (1927), S. 664-757). Der Autor macht deutlich, dass die räumliche Perspektive das Ergebnis einer langen Wahrnehmungsgeschichte ist, in der Raum ständig modifiziert, korrigiert und vereinheitlicht wurde. Dabei definiert der Bildraum Objekte in ihrer Darstellungsweise und erlegt ihnen eine gewisse Uniformität und Abstraktion auf. In der Konstruktion des Gemäldes als Raum, der eigene räumliche Gesetze an die Wand bringt, sieht Panofsky die „symbolische Form der neuzeitlichen Malerei“ und die „Richtungs- und Entfernungs-Indifferenz des modernen Denkraums“ besiegelt (Panofsky 1998 (1927), S. 749). Davon abgeleitet fragt Panofsky nach der Wechselwirkung einer bestimmten naturalistischen Darstellungskonvention in der Malerei und der Beschaffenheit unserer Wahrnehmung. Im Sinne Panofskys ist der zentralperspektivische Bildraum in abendländischen Visualisierungen absolut gesetzt, die Wahrnehmung seiner Kohärenz geht den Bildobjekten voraus. Damit ist die Zentralperspektive keine neutrale Darstellungsform, sondern Ausdruck einer kulturellen Ordnung. Diese kulturelle Ordnung fasst Panofsky als Ikonologie. Wie Stephan Günzel aufgezeigt hat, kann mit Panofskys Modell über die ikonographische Darstellung hinaus auf das jeweils spezifisch historisch-zeitgenössische Raumverständnis geschlossen werden (Günzel 2010: 84). In ihrem viel beachteten Modell zu Sehtechiken verbindet Linda Hentschel unter psychoanalytischen Vorzeichen Raum, Geschlecht und Blickordnungen (Hentschel 2001). Anhand von Bildräumen und Sehapparaten des 19. Jahrhunderts zeigt die Autorin, dass Raum- und Körperrepräsentationen nicht getrennt voneinander betrachtet werden können. Im nächsten Schritt verknüpft Hentschel die abendländische Visualisierungsform der

Zentralperspektive mit dem Status des Bildes als weiblich. Gelenkt von der zentralperspektivisch vorgegebenen Durchdringung des Bildraums kann dem Begehren in das als weiblich konnotierte Bild einzudringen nachgegangen werden. In der metonymischen Überlagerung von medialem Raum und weiblichem Körper erkennt Hentschel eine im Foucaultschen Sinne Erziehung zur Skopisierung des Begehrens. Visuelle Apparate, wie beispielsweise Stereoskope und Kaleidoskope, spielen für die Sexualisierung des visuellen Raums und der Lust seiner Durchdringung eine zentrale Rolle (Hentschel 2001: 10). In der Zusammenführung von Zentralperspektive und Begehren wird deutlich, dass Visualisierungen ohne kulturelle Raumkonstruktionen und geschlechtlich definierten Positionen nicht denkbar sind.

Eine Perspektive, die Medialität, Raum und Geschlecht als ein relationales Bewegungsgefüge ansieht, ermöglicht Analysen, die strukturelle Zusammenhänge fokussieren. Gleichzeitig können sie aufzeigen, wie Verschiebungen in einem der drei Bereiche zu Veränderungen des Gesamten führen. Es geht mit diesem Fokus nicht vorrangig um die sichtbaren Repräsentationen von Geschlecht in Artefakten, sondern mittels medientheoretischer Ansätze werden Geschlechter-Konfigurationen auf visuelle Aspekte hin befragt. Damit kann der Blick auf die Handlungsräume gerichtet werden, die sich durch das jeweils spezifische Verhältnis von Medium und Geschlecht im künstlerischen, filmischen und visuellen Kontext eröffnen. Für das Verständnis von „Visualität als Feld gesellschaftlicher Bedeutungsproduktion“ (Schaffer 2008: 12) ist also der Produktionsprozess sowohl der einzelnen Visualisierungen als auch deren Rezeptionsprozess zentral. Das doppelte *doing* der Visualisierung umfasst gleichermaßen die Verfahrensweisen der Bildentstehung, die auf mediale Geschlechter- und Raumkonstruktionen zurückgreifen, als auch die im sozialen und institutionellen Kontext eingeübten Wahrnehmungsmuster von bewegten und unbewegten Bildern.

LITERATUR

- Angerer, Marie-Louise (2000): *Body Options. Körper, Spuren, Medien, Bilder*, Wien: Turia & Kant.
- Boehm, Gottfried ([1994] 2001a): „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders.: (Hg.), *Was ist ein Bild?* München: Fink, S. 11-38.

- Boehm, Gottfried ([1994] 2001b): „Die Bilderfrage“, in: Ders.: (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink, S. 325-343.
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1931): „Die Weiblichkeit“, in: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 15, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 119-145.
- Freud, Sigmund (1926/27): „Die Frage der Laienanalyse“, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XIV, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 209-296.
- Günzel, Stephan (2010): „Raumkehren“, in: Ders. (Hg.), Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 77-89.
- Haraway, Donna (1995): „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Carmen Hammer/Immanuel Stieß (Hg.), Donna Haraway. Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a. M.: Campus, S. 33-72.
- Hentschel, Linda (2001): Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne, Marburg: Jonas.
- Lauretis, Teresa de (1984): Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema, London: McMillan.
- Loreck, Hanne (2004): „Bild-Andropologie? Kritik einer Theorie des Visuellen“, in: Susanne von Falkenhausen/Silke Förschler/Ingeborg Reichle/Bettina Uppenkamp (Hg.), Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002, Marburg: Jonas, S. 12-26.
- Mitchell, T.J.W. (1986): „What Is an Image?“, in: Ders., Iconology: Image, Text, Ideology, Chicago/London: Chicago University Press, S. 7-46.
- Mitchell, T.J.W. (1996): „What do Pictures *Really* Want?“, in: October 77, Summer, S. 71-82.
- Mulvey, Laura (1985): Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Bill Nichols (Hg.), Movies and Methods, Berkeley: California University Press.
- Panofsky, Erwin (1998 [1927]): „Perspektive als symbolische Form“, in: Ders., Deutschsprachige Aufsätze. Bd. 2, Berlin: Akademie-Verlag, S. 664-757.
- Schade, Sigrid (2001): „Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‚pictorial turn‘“, in: Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft, 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, S. 369-378.

- Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, Bielefeld: transcript.
- Silverman, Kaja (1992): Male Subjectivity at the Margins, New York: Routledge.
- Söntgen, Beate (2001): „Gender in Trouble“, in: Texte zur Kunst 11, 42 (Juni), S. 33-41.