

Ein Kommentar zu Mitchells Bamboozled-Text und (Neu-)Verortungen der Visuellen Kultur im Kontext von Migrationskultur

Ömer Alkin

Zusammenfassung

Der Artikel erörtert Gründe für die Auslassung des gesellschaftskritischen Texts (*Bamboozled*-Aufsatz) in der deutschsprachigen Ausgabe von William J. T. Mitchells Aufsatzsammlung „Das Leben der Bilder“. Obwohl nämlich Mitchell zentraler Vertreter der Disziplin der Visuellen Kultur ist, ist in dem wirkmächtigen Band damit genau derjenige Aufsatz ausgespart, der mit einer Reflexion von rassistischen Stereotypen gesellschaftskritisch argumentiert. Dabei wird für die vorliegende Untersuchung der Umstand der Nicht-Integration zugleich als Anlass herangezogen, die Situation der aus dem angloamerikanischen Raum entstandenen (In-)Disziplin Visuellen Kultur für den deutschsprachigen Raum mit Rückbezug auf die migrationskulturelle Situation in Deutschland zu reflektieren. Ziel dabei ist es zum einen, Verortungsversuche der Visuellen Kultur für Deutschland vorzunehmen und zugleich diesen Verortungen Argumente zur Seite zu stellen. Die Ergebnisse zeigen dabei besonders, dass u. a. auch Eurozentrismus und postkoloniale Dynamiken die Nutzbarmachung der Visuellen Kultur im deutschsprachigen Raum trotz ihres erkenntnisergiebigen Forschungsprogramms verhindern.

Schlüsselbegriffe

Visuelle Kultur, Bildwissenschaft, Kunstgeschichte, Cultural Studies, deutsch-türkisches Kino, Bilder, Semiotik, October-Debatte, Stereotype, Rassismus, Eurozentrismus, Postkolonialismus

9.1 Einleitung: *Bamboozled* (2000) und die Lücke im „Leben der Bilder“

Was sind Stereotype türkischer Migrant_innen im Film? Ist die Figur des patriarchalischen Vaters, der dem Ehrenkodex folgend die Freiheiten seine Tochter unterdrückt, wie in Hark Bohms *Yasemin* (1988), Fatih Akıns *Gegen die Wand* (2007) oder Feo Aladağs *Die Fremde* (2010) eine solche Stereotype? Ist der Kanak-Jugendliche, der HipHopper, der sich mit dem Straßenslang, seiner Kleinkriminalität und Gewalttätigkeit als Inbegriff einer Gegenkultur zum Bildungsbürgertum konstruiert, eine solche Stereotype, so wie die Figur des Can in Züli Aladağs *Wut* (2006) oder zahlreiche Milieufiguren wie in Detlev Bucks *Knallhart* (2006) oder Thomas Arslans Filmen? Gibt es die Stereotype der Kopftuch tragenden, aufmüpfigen Muslima, die sich gegen die überintegrierte Familie oder auch die Mehrheitsgesellschaft wendet wie in Bora Dağtekins *Türkisch für Anfänger* (2006–2008), Buket Alakuşs *Die Neue* (2015) oder Holger Barthels *Die Freischwimmerin* (2014)?

Mit Migrationen entstehen Selbst- und Fremdbilder, die oft von rassistischen Dispositionen begleitet sind und fortlaufend auf intermediale und komplex soziokulturhistorische Produktionsprozesse rekurren: Die o. g. Stereotypen können auch im Kontext einer jahrhundertealten Alterität von Orient und Okzident gesehen werden, von postkolonialen Dynamiken zwischen einem fortschrittlichen Westen und einem als rückständig betrachteten (islamischen) Osten usw., der oft auch auf der Basis visueller Merkmale (ethnisierte Körper) rassistisch fungiert.

Generell sind Stereotypen als intertextuelle Muster, die immer wieder auftauchen und komplexitätsreduzierend fungieren, mehr als zwischensprachliche oder -diskursive Verweise, sondern immer auch abhängig von einem emotionalen Investment sowohl ihrer Erzeuger_innen als auch Konsumierer_innen, einer politisch-ideologischen Dimension, die soziokulturhistorisch bedingt ist, und von Fragen der Materialität und Medialität, die häufig ihr Erscheinen bestimmen.

Solchen Dimensionen von Stereotypen im spezifisch afroamerikanischen Kontext widmet sich William J. T. Mitchells „Lebendige Farbe. Rassialisierung und Animation in Spike Lees *Bamboozled* (2000)“. Sein Text ist der insbesondere aus den Vereinigten Staaten erwachsenen, dort prominenten (In-)Disziplin „Visuelle Kultur“ zu zählen, als deren führender Vertreter Mitchell verhandelt wird. Im Zentrum der Analyse von Mitchells Text steht Spike Lees Film *Bamboozled*, eine Filmsatire, in der ein Fernsehautor die rassistische Minstrel Show wiederbelebt, diese aber statt zur avisierten Satire zu einem rassistischen Publikumshit wird. Mitchells Analyse greift dabei das Phänomen nach der Widerstandsfähigkeit rassistischer Stereotype auf und erörtert sie basierend auf seiner Theorie der Unter-

scheidung von *images* und *pictures* (siehe Fußnote 2 hier in Mitchells Beitrag). Da der Film in sich unterschiedliche Medien reflektiert, reicht er auch in Mitchells Theorie der *Metabilder* hinein (Mitchell 2008a, S. 172–236), wodurch Mitchell seine Reflexionen zur Widerspenstigkeit der Stereotype entlang seiner in vielen Schriften entfalteten grundlegenden Thesen zum Bild vornehmen kann. Der gesellschaftskritische Ton stellt keine Ausnahme in den Arbeiten Mitchells dar. Eine der letzten größeren Arbeiten ist beispielsweise Mitchells Monographie „Seeing through Race“, in dem er die in seinem *Bamboozled*-Aufsatz vorgebrachte These der Rassialisierung als kognitives Template und unvermeidliches Medium wiederholt und teilweise gar verschärft (Mitchell 2012, S. xii ff.). In Anbetracht der zehn Jahre Differenz zwischen dem *Bamboozled*-Aufsatz und „Seeing through Race“ markiert Mitchells hier im Band übersetzter Aufsatz zu Spike Lees Film (Kapitel 8) also ein relativ frühes Stadium seiner gesellschaftskritischen Schriften. Eine der zentralen Publikationen Mitchells ist sein Buch „What Do Pictures Want“ (2005), auf Deutsch erschienen als „Das Leben der Bilder“ (Mitchell 2008b). Diese Monographie markiert Mitchells Position innerhalb der deutschen Bildwissenschaft sehr deutlich, denn sie lässt ihn zu den s. g. animistischen Bildtheorien (vgl. Halawa 2012, S. 65–76) zuordnen. Das rührt daher, dass Mitchell in seinem Versuch, die Leistung von Bildern zu verstehen, die Vorstellung der Machtausübung von Bildern gegenüber ihren Betrachter_innen umkehrt. Nicht die Frage, warum die Bilder vermeintlich so viel Macht auf Betrachter_innen oder in der Gesellschaft ausüben, rückt für ihn ins Zentrum einer intellektuellen Auseinandersetzung. Vielmehr kann die Frage, woher die Zusprache von Macht an leblose Bilder in der aufgeklärten Moderne kommt, also der ikonoklastische Gestus eines bilderfeindlichen Habitus’ innerhalb einer aufgeklärten Gesellschaft, auf eine erkenntnisbringendere Art und Weise besonders dann diskutiert werden, wenn man die Frage nach der Macht der Bilder anders stellt: Nicht die Annahme, dass Bilder mächtige Entitäten sind, führt für ihn weiter, sondern vielmehr die Frage danach, was Bilder wollen, was also unter der Annahme, dass sie wie Lebewesen seien (Mitchell 2008b), Aufschluss über sie gibt. Oder in Anlehnung an Mitchells *Bamboozled*-Analyse gesprochen: Was will die Stereotype des Blackface-Minstrels?

Mitchells Antwort darauf lautet, dass die Blackface-Stereotype „Leben“ möchte, da es als stumpfe Stereotype selbst leblos ist und gerade deswegen widerspenstig gegenüber jeglichen Lösungsversuchen ist, da es immer nach einer frischen Repräsentation und einer Wahrnehmung trachtet, über das es dann tatsächlich als geliebte und zugleich gehasste Entität ins Leben treten kann. Was heißt das für das Feld beispielsweise der Stereotype von Migrant_innen in Deutschland? Ist die Visuelle Kultur ein möglicher Forschungsbereich für das transnationale Genre des deutsch-türkischen Kinos, das ebenfalls widerspenstige Stereotype (re)produziert?

Mit seiner Sicht auf Bilder verabschiedet Mitchell ausschließlich semiotisch argumentierende Erklärungen von Bildern und tritt mit eben jenen animistischen Erklärungsmodellen auf, die er auch in weiteren Aufsätzen immer wieder neu an weiteren Beispielen durchspielt. Interessant für den deutschsprachigen Kontext ist ausgehend von Mitchells hier genannten Arbeiten Folgendes: Obwohl der Text zu *Bamboozled* auf einem Vortrag an der Humboldt Universität Berlin basiert, also auf einer im deutschen Kontext gehaltenen Präsentation, wurde er in der deutschen Ausgabe eben jener berüchtigten Aufsatzsammlung (orig. „What Do Pictures Want“, dt. „Das Leben der Bilder“) ausgespart. Für mich tut sich damit die Frage auf: Warum?

Die Gründe für ein Ausbleiben von Mitchells Text in der deutschen Übersetzung von „What Do Pictures Want“ mögen ökonomischer Art gewesen sein: ein Text über die afroamerikanische Populärkultur und zudem noch zu einem Film, zu dem es keine deutsche DVD-Veröffentlichung gibt, lohnte eventuell einer Integration nicht, denn zentrale Argumente darin lassen sich in den anderen Kapiteln und einer 2008 erschienenen Aufsatzsammlung namens „Bildtheorie“ (2008a) und auch schon in weiteren Texten der Aufsatzsammlung wiederfinden. Aber die Nicht-Inklusion von Mitchells gesellschaftskritischem Text, und sei es aus Gründen der mangelnden gesellschaftlichen Relevanz für Deutschland oder ökonomischen Gründen oder der Erzeugung argumentativer Stringenz, offenbart einen in der deutschen Wissenschaftslandschaft verbreiteten eurozentrischen, rassistischen „blinden Fleck“. Eine gesellschaftskritische Nutzbarmachung ähnlicher Forschungsvorgehen, wie sie Mitchell als Akteur der Visuellen Kultur im angelsächsischen Raum verfolgt, bleibt im deutschsprachigen Wissenschaftsraum marginalisiert.

Dafür gibt es institutionelle wie wissenschaftskulturelle Gründe. Mitchells Thesen genießen unter Bildwissenschaftler_innen einige Verbreitung: allerdings eben nicht im Hinblick auf die gesellschaftskritische Dimension seines Schreibens, sondern im Hinblick auf seine Bildtheorien im Generellen und seiner Rolle in der Verkündung eines „pictorial turn“ Anfang der 1990er, der für die an Visualität Interessierten gleichwohl argumentative Rückendeckung für ihr eigenes Forschen (in) einer vermeintlich durch Bildmedien beherrschten Postmoderne versprach. Doch, und das will der vorliegende Text zeigen, die Verhältnisse, die in den 1990ern und vielleicht schon früher ansetzen, die erklären könnten, weshalb ausgerechnet dieser Text in Mitchells Band ausgespart wurde, sind komplex und bedürfen einer Kontextualisierung, die obgleich schon bestehender Kontextualisierungen der Visuellen Kultur für den deutschen Fall Scharfstellungen bedarf. Die Bildwissenschaft als ein deutsches Wissenschaftsphänomen und ihre Vertreter_innen sind hierbei von Vertreter_innen der Visuellen Kultur im Hinblick auf

einige Prämissen und Forschungsinteressen grundsätzlich zu unterscheiden bzw. werden von Akteur_innen solche Unterscheidungen selbst getroffen.

Das Anliegen des vorliegenden Aufsatzes ist es hierbei nicht, eine gesamte Neuprogrammierung der Visuellen Kultur zu liefern oder eine dezidierte Produktionsanalyse zur Herausstellung der Gründe von Mitchells Text in der deutschen Fassung vorzunehmen, sondern Kontextualisierungen und Beobachtungen für den deutschsprachigen Raum zu liefern, die die schwierige Situation der Visuellen Kultur in Deutschland erhellen. Dass bestimmte, auch für den deutschen Kontext relevante Fragen zu rassistischen Stereotypen im deutschsprachigen Forschungsraum aus eurozentrischen und anderen postkolonialen Gründen ausbleiben, ist eine der Hauptthesen des vorliegenden Artikels. Das Vorgehen zur Herausstellung der These ist dabei folgendermaßen strukturiert: Der vorliegende Text erörtert die Visuelle Kultur in dem mehrdisziplinären Kontext, den sie herausfordert und versucht Argumente für eine Fruchtbarmachung im Kontext einer auch medienkulturwissenschaftlich zu orientierenden Migrationsforschung in Deutschland zu geben. Dafür wird zunächst ein Überblick zur Visuellen Kultur gegeben (9.2). Im Anschluss gilt es im multidisziplinären Schnittfeld, in dem es auftritt, Verortungsversuche und Positionen von zentralen Akteur_innen im deutschsprachigen Raum zu erhellen (9.3 und 9.4). Der letzte Teil des Kapitels zeigt exemplarisch einige „blinde Flecke“ im deutschsprachigen Wissenschaftskontext auf und liefert die Gründe für eine Fruchtbarmachung der Visuellen Kultur im Migrationsforschungskontext (9.5 bis 9.7).

9.2 Visuelle Kultur als (In-)Disziplin

Immer mehr wissenschaftliche Untersuchungen zum Feld des Visuellen greifen auf die Formulierung ‚Visuelle Kultur‘ zurück (vgl. Smith 2008, S. 1). Aber was meint Visuelle Kultur, dieser Begriff, in dem das Attribut ‚visuell‘ häufig grammatikalisch inkorrekterweise durch einen Großbuchstaben (‚V‘) markiert ist?

Visuelle Kultur meint im wissenschaftlichen Kontext eine Wissenschafts(sub-)disziplin. In ihr geht es um nicht weniger als um das weitreichende Untersuchungsfeld, in dem

„[p]hilosophische und psychologische Fragen nach der Konstitution von Wahrnehmung und Erfahrung des Visuellen [...] mit Fragen nach den politischen, ökonomischen und kulturellen Funktionen von visueller Bedeutungsproduktion [verbunden werden]“ (Holert 2005, S. 229).

Dieses weite Feld lässt die Frage entstehen, weshalb in Anbetracht eines so umfassenden Untersuchungsbereichs sie durch ihren Status als Subdisziplin und nicht durch den als Meta- oder Inter-Disziplin charakterisiert ist. Marquard Smith reflektiert über diesen schwierigen disziplinären Status der Visuellen Kultur und nennt sein Unterkapitel „Disciplines, Inter-Disciplines, Indisciplines“. Darin konstatiert er, dass ihr Mehrwert als Inter-Disziplin in einer permanenten Problematisierung im „course between disciplines“ bestünde (2008, S. 8). Visuelle Kultur fordere aufgrund ihres weiten Untersuchungsfeldes und -anspruchs notwendigerweise disziplinäre Grenzen heraus. Diese Problematisierung von stabilen Disziplinengrenzen sei eine wichtige Eigenschaft der Visuellen Kultur. Die „inter-discipline“ Visuelle Kultur sei demnach auch eine „indiscipline“ – eine These, die Smith bei Mitchell („Undisziplin“ in Mitchell 2008a, S. 268–271) entlehnt.

Verkompliziert wird der wissenschaftspraktische Umgang neben dem umfassenden Forschungsprogramm durch ihre Bezeichnung. Visuelle Kultur kann Forschungsobjekt (die Kultur des Visuellen) und Forschungsdisziplin gleichermaßen benennen. Wie sollte sie also genannt werden, um die Differenz dazwischen aufrecht zu erhalten: Markierung mit einem AnfangsgröÙbuchstaben, also Visual Culture, oder das Anzeigen ihres institutionellen Status durch das Studies und dann Visual Culture Studies (Smith 2008, S. 1) oder einfach Visual Studies (vgl. Prinz 2012)? Wie sieht dann die Übersetzung ins Deutsche aus? Wann ist also von Visueller Kultur, „Studien zur visuellen Kultur“ oder den Studien zum Visuellen zu sprechen? Die Uneinigkeit danach, wie sie – selbst bei einer Einigung darauf, dass das Visuelle und Kultur zentral bleiben – zu nennen ist und was sie überhaupt darstellt, zeigt die Komplexität des Konzepts ‚Visuelle Kultur‘ auf, die sich nicht in dieser Bezeichnungsfrage erschöpft – auch wenn die differenten „Bezeichnungspraktiken“ die unterschiedlichen Bedeutungen von Visueller Kultur lesbar halten können. Ist sie eine „Taktik“ (Mirzoeff 2002, S. 4), „Disziplin“ (Rimmele et al. 2013, S. 9), „Perspektive“ (Rogoff 2002, S. 26), „eklektizistischer“ (vgl. Lister 2001, S. 61) „Dilettantismus“ (Rimmele 2012, S. 162) oder „intellektuelle Haltung“ (Smith 2008, S. x-xi)? Was sind „its adepts with regard to its scope and objectives, definitions and methods“ (Dikovitskaya 2005, S. 2) oder ist sie schlichtweg ein „antidisziplinäres“ (Hemingway 2008, S. 11) Modell? Was sind die grundlegenden Prämissen, die zahlreiche ihrer Akteur_innen je unterschiedlich benennen? Und wie steht sie zu anderen Disziplinen, insbesondere den Cultural Studies (vgl. Evans und Hall 1999) und der Kunstgeschichte (vgl. Rogoff 2002; Schaffer 2008; von Falkenhausen 2015)?

Was sich an der Widersprüchlichkeit zur Bezeichnungspraxis der Visuellen Kultur anzeigt, ist eine tendenzielle Diskrepanz, Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit zahlreicher die Visuelle Kultur begleitender wissenschaftlicher Be-

wertungen und Bezugnahmen, sprich: ihre komplexe Situation. Die Visuelle Kultur sollte deswegen als keine kohärente Sub-/Inter-/Indisziplin aufgefasst werden, deren Untersuchungsobjekt, Methodenspektrum und Forschungsfragen von ihren Vertreter_innen eindeutig bestimmt sind (vgl. Dikovitskaya 2005, S. 2). Vielmehr hängen Gegenstand, Methode und Forschungsfrage mit der jeweiligen Nutzbarmachung des breiten Konzepts Visuelle Kultur ab – kurz: der je individuellen Wissenschaftspraxis, innerhalb derer auf sie Bezug genommen wird. Das macht die Kontextualisierung wissenschaftlicher Arbeiten, die auf sie Bezug nehmen, so schwierig.

9.3 Die ‚Mehrs‘ der Visuellen Kultur

Dass Visuelle Kultur ein breit angelegtes Konzept ist, zeigt sich schon an ihrer begrifflichen Zusammensetzung: Denn will man ihr – ohne sie auf allgemeine oder fachspezifische Definitionen zu reduzieren – vielschichtig begegnen, ist weder einfach zu bestimmen, was das Visuelle ist, noch ist das Konzept Kultur auf ein enges Feld an Bedeutungen einzugrenzen (vgl. Holert 2005, S. 232; Mitchell 2008a, S. 241). Auch wenn historische Aufarbeitungen zur Visuellen Kultur davon ausgehen, dass die „postmoderne[n] Ubiquität des Bildlichen [...] einen entscheidenden Anstoß für die Entstehung der *Visual (Culture) Studies* seit den 1980er Jahren [liefert], die vom englischsprachigen Raum ausgehen“ (Prinz 2012, S. 176): mit Blick auf philosophische Erkenntnistheorien besteht kein Zweifel daran, dass Studien zur visuellen Kultur viel älter sind als der disziplinenhistorisch an die Mitte der 1980er gesetzte Beginn (vgl. Smith 2008, S. x).

Dabei lassen konzeptuelle Engführungen zum Zwecke der Konturierung der Visuellen Kultur unweigerlich Aspekte unbeachtet. Betrachtet man sie beispielsweise als eine Erweiterung der traditionellen Kunstgeschichte um den Bereich der Beweg- und Standbilder wie Fotografie, Video- oder Filmkunst und der darstellenden Künste wie z. B. zeitgenössischer Tanz und Performance, so reduziert man das Visuelle auf Bildschirmmedien und damit auf eine spezifische Technik, die fotografische oder digitale Bilder präsentieren. Oder man reduziert Ereignisformen wie einige der genannten Gattungen der darstellenden Kunst auf ihre Visualität. Zudem ist damit über das Verhältnis der kulturellen Dimension und Relativität von Kunst nichts gesagt, das der Begriff ‚Kultur‘ in Visueller Kultur antizipiert. Fragen wie ‚Was ist Kunst und was ist Nicht-Kunst?‘ zeigen die kulturelle Konstruiertheit der Grenzen von Kunst an, die mit der Perspektive der Visuellen Kultur im Kontext der Kunstgeschichte in den Fokus rücken (vgl. Schade und Wenk 2011, S. 156 f.; Schaffer 2008, S. 34 f.). Es geht bei der Visuellen Kultur also stets um ein

„Mehr“: nicht nur Erweiterung möglicher Untersuchungsbereiche, sondern Problematisierung der Bereiche.

Auseinandersetzungen der Visuellen Kultur sind auch Auseinandersetzungen nicht nur mit der Kultur des Visuellen, sondern auch mit der Visualität an sich. Nicht nur betrifft sie u. a. aufgrund ihrer synästhetischen Qualitäten immer mehrere Sinne (vgl. Bal 2003, S. 9 f.). Es geht um mehr. Visualität bezieht sich auch immer auf die Grenzen dessen, was visuell sein kann, also damit auch auf komplexe Medialitäts- und Materialitätsformen wie das Erscheinen, Ghosting, Opazität, Transparenz oder Unsichtbarkeit. Das Visuelle betrifft nicht nur Bilder und die technischen, elektronischen und materiellen Medien, in denen sie auftauchen. Es betrifft auch nicht nur die Praktiken des Sehens als physikalischer Sicht oder die Praktiken im Umgang mit dem Visuellen, sondern auch die Reichweite dessen, was das Soziale einer Kultur ausmacht, die mit menschlichen Augen sieht. In Mitchells vielzitiertes und oftmals invers interpretierter Formel: „Nicht nur sehen wir, wie wir sehen, weil wir soziale Tiere sind, sondern unsere sozialen Übereinkünfte nehmen die Form, die sie haben, auch an, weil wir sehende Tiere sind“ (Mitchell 2008, S. 325).

Auch das reicht nicht, denn es geht um mehr: mit der Visuellen Kultur wird oftmals auch ein gesellschaftspolitisches Programm avisiert. Es geht damit auch um das, was Wissenschaft als Praxis an der Veränderung gesellschaftlicher Missstände bewirken kann. Studien zur visuellen Kultur zielen demnach oft nicht nur auf Erkenntnisgenerierung, sondern auch auf Re-Konstruktionen der Welt und ihrer Verhältnisse zum Zwecke der Herstellung von Gerechtigkeits- und Gleichheitsverhältnissen (vgl. Stiegler 2014, S. 161 f.). Die besonders auch aus Kontexten der feministisch, marxistisch und postkolonial informierter Forschung geprägte Repräsentationskritik wird mit der Visuellen Kultur damit an Themen- und Fragestellungen zum Bereich des Visuellen gebunden (Schaffer 2008, S. 77–92). Vorhandene Arbeiten im deutschsprachigen Raum zur Visuellen Kultur „gründen [...] in der Überzeugung, dass sich Fragen des Sehens und der Sichtbarkeit nicht trennen lassen von Fragen der Subjektivität und der gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnisse“ (Schaffer 2008, S. 35). Und doch bestehen unzählige andere Projekte auf der breiten Nutzbarmachung von Visueller Kultur gar jenseits politisch-interventionistischer Zielsetzungen als neutral-bildwissenschaftliche¹ Perspektive. Das hat damit zu tun, dass sie u. a. auch als Reaktion zahlreicher Wissenschaftler_innen aus den USA auf Veränderungen in geisteswissenschaftlichen Wissenschaftskulturen Mitte der 1990er entstanden ist – also als Verschiebung heterogener Wissenschaftspraxen und -prämissen. Für Margaret Dikovitskaya geht

1 Für eine solche argumentiert z. B. (Mersmann 2014).

die Visuelle Kultur sodenn tendenziell auf den „cultural turn“ in den „Humanities“ zurück, der seit den späten 1980er Jahren eine generelle Wende zahlreicher Disziplinen wie die „Anthropologie, Geographie“ etc. zu „poststrukturalistischen Theorien“ und den „Cultural Studies“ markiert (Dikovitskaya 2005, S. 1 f.). Diese Hinwendung wiederum bringe eine Veränderung des Kulturbegriffs mit sich, der damit alle Disziplinen als zentrale Kategorie durchdringe: denn Wissenschaft ist auch Wissenschaftskultur und muss sich entsprechend reflektieren (Stauff 1999, S. 32). In Deutschland markiert den ‚cultural turn‘ die Entstehung und teilweise auch Transformation einer Konzeption der Geisteswissenschaften in „Kulturwissenschaften“ (vgl. Kittsteiner 2004, S. 7 ff.) und Entwicklungen weiterer heterogener und nationalspezifischer Wissenschafts(sub-)disziplinen.²

Es zeigt sich, dass seit Mitte der 1990er Jahre (eigentlich gar früher, vgl. von Falkenhausen 2015, S. 11–15) in unterschiedlichen disziplinären Feldern vielschichtige Entwicklungen und Verschiebungen in den Kulturwissenschaften stattgefunden haben, von denen die Visuelle Kultur nur eine ist. Während Doris Bachmann-Medick diese Verschiebungen mit dem Konzept der „Turns“ fasst (2006), stehen für Stephan Moebius eine Betrachtungsweise dieser Verschiebungen als die Hervorbringung zahlreicher ‚Studies‘ wie Governementality Studies (vgl. Gertenbach 2012) etc. für eine angemessenere „Beschreibung der gegenwärtigen Ausdifferenzierung der Forschungen und Neuorientierungen im kulturtheoretischen Feld“ (Moebius 2012, S. 11). Hierzu gesellen sich je spezifische nationale und transnationale Besonderheiten der Entwicklung bestimmter Forschungsfragen und -projekte (Nünning 2014, S. 24).

Als Gründe für die heterogene Entwicklung und ihren vergleichsweisen kaum zur institutionalisierten Disziplin gewordenen Status der Visuellen Kultur in Deutschland sehen Marius Rimmele und Bernd Stiegler zweierlei: erstens die Entstehung der Medienwissenschaften in Deutschland³; zweitens – und diese Beobachtung werde ich im weiteren Verlaufe kritisch hinterfragen und wenden – sehen Rimmele und Stiegler den gesellschaftlichen Kontext der USA im Vergleich zu Europa als kulturell heterogeneren an. In den USA würde der europäische Kunstkanon rassistisch gedeutet, da eine

2 Zur Unterscheidung von Cultural Studies und Kulturwissenschaften siehe (Nünning 2014, S. 25).

3 „Die Visual Culture Studies können also als der Versuch verstanden werden, in anderer Weise ein Forschungsfeld zu etablieren, das bestimmte Bereiche der Medienwissenschaften (aber keineswegs alle) integriert“ (Rimmele und Stiegler 2012, S. 160).

„solche Gesellschaft [wie in den USA] [...] aufgrund ihrer gewachsenen Vielfalt, ihrer faktischen Ungleichheiten und der daraus resultierenden politischen Probleme in besonderer Weise gefordert [sei], Wege zu suchen, gerade im Bereich des Visuellen [...] Prozesse der Ausgrenzung und Unterdrückung bzw. umgekehrt der gerechten Teilhabe in den Mittelpunkt zu stellen“ (Rimmele und Stiegler 2012, S. 161).

Dass das Argument von Rimmele und Stiegler, „kulturell homogenere[s] Umfeld Europas“ (Rimmele und Stiegler 2012, S. 160) und deswegen geringerer gesellschaftlicher Druck innerhalb Europas, so nicht mehr haltbar ist, wird mit Blick auf den politischen Kontext des transnationalen Genres des deutsch-türkischen Kinos deutlich, in dem jahrzehntlang und bis heute die Repräsentationen der Migrant_innen Rassismen und Viktmisierungen fortschreiben.

Der Umstand einer Nicht-Übertragung der Visuellen Kultur für den deutschen Kontext mag soziokulturelle Gründe haben. Jedoch scheint die Auffassung, dass die Mangelentwicklung der Visuellen Kultur in Deutschland einer „kulturellen Homogenität“ (vgl. Rimmele und Stiegler 2012, S. 160) geschuldet sei, eine symptomatische und selbst wieder postkoloniale Einschätzung für einen großen Teil der Institution Visuelle Kultur, die komplex bedingt ist.

Jüngst hat Susanne von Falkenhausen in ihrer Arbeit „Jenseits des Spiegels“ in der Lektüre zwischen eher der Kunstwissenschaft zuzuordnenden und sich der Visuellen Kultur zurechnenden Grundlagentexten das Verhältnis von beiden aufgearbeitet.⁴ Dass sie erst in einer monographisch umfassenden Auseinandersetzung gar die Positionalitäten und Diskursverhältnisse zwischen Kunstgeschichte/-wissenschaft und Visuelle Kultur erhellen kann, zeigt umso deutlicher die komplexe Lage der Visuellen Kultur auf, in deren Bestimmung von Falkenhausen gar die Bildwissenschaft/en aussparen muss.

Die Situation der Visuellen Kultur in Deutschland zeigt, weshalb sie trotz ihres spezifisch kritischen Charakters in zahlreichen Bereichen wissenschaftlicher Praxis unkritisch und transdisziplinär unwirksam bleiben kann und weshalb auf eine Neuperspektivierung zu hoffen ist, die im Folgenden aufzuzeigen sein wird.

4 „mein Bedürfnis, dem komplexen Verhältnis von Visual Culture Studies und Kunstgeschichte jenseits gängiger Denk- und Dialogblockaden, jenseits zunehmend klischeehafter verkürzter Debatten nachzugehen, indem ich exemplarische Texte in einer diskurs- und wissenschaftshistorischen Perspektive befragte“ (von Falkenhausen 2015, S. 16).

Zu bemängeln ist hier m. E. von Falkenhausens selbst verkürzende Auseinandersetzung zu deutschsprachigen Arbeiten wie Johanna Schaffers „Ambivalenzen der Sichtbarkeit“ (2008), die sie ohne Begründung abtut (vgl. von Falkenhausen 2015, S. 110, Fußnote 139).

9.4 Verhältnisse klären: Kunstgeschichte, Cultural Studies, Bildwissenschaft, Visuelle Kultur

In Deutschland findet die Visuelle Kultur zuletzt u. a. Anwendung in der meist feministischen Kunstgeschichte (Zeitschrift FKW), in Klagenfurt an einem Arbeitskreis für Visuelle Kultur (AVK) und vereinzelt in unterschiedlichen wissenschaftlichen Publikationen (Monographien, Herausgeberschaften, Handbuch- oder Lexikoneinträgen, Artikeln) oder Forschungsbündnissen wie dem ISVC (Institute for Studies of Visual Culture). Was in den USA als Folge des ‚cultural turn‘ als Visual Studies oder Visual Culture verhandelt wird und sich auch entsprechend als leitendes Motiv durch zahlreiche auch filmwissenschaftliche und anthropologische Studiengänge zieht, hat in Deutschland aus diversen Gründen zu einer disparaten Identifikation geführt: der Visuellen Kultur einerseits und den Bildwissenschaften andererseits.

Im deutschsprachigen Raum wird die Genealogie der beiden Forschungsfelder, Visuelle Kultur und Bildwissenschaft, zunehmend als antagonistischer Binarismus festgemacht. Dabei sind die Genealogien der beiden Fächer und die Prämissen der sich zu ihr bekennenden Wissenschaftler_innen durchaus heterogen (vgl. Mersmann 2014, S. 243–252; Smith 2008, S. 7). Dennoch dienen insbesondere in Deutschland zwei Redefiguren, der „iconic“ und der „pictorial turn“, als Ausgangspunkt für eine Differenzierung der beiden Fächer. Für diese turns und ihre Rückbindung an die Entstehung der Bildwissenschaften und der Visuellen Kultur hat sich ein personenorientiertes Narrativ aufgetan, das in der Diskussion immer öfter reproduziert wird (vgl. Wieser 2014; Rimmel et al. 2013). Der Ausruf nach einer „ikonischen Wende“/„iconic turn“ wird hierbei dem Kunstwissenschaftler Gottfried Boehm zugeschrieben und die nach einem „pictorial turn“ dem schon erwähnten Literaturwissenschaftler William J. Thomas Mitchell. Dieses Narrativ soll hier kritisch dargestellt werden – kritisch deswegen, weil in einer zunehmend globaler und heterogener werdenden Wissenschaftskultur personenzentrierte Zuschreibungen wirkmächtiger Theoriemodelle der Heterogenität und wissenschaftlichen Vielfalt nicht gerecht werden.

Spezifisch für den deutschen Kontext ist, dass die Visuelle Kultur meist in Opposition zur Bildwissenschaft betrachtet wird (vgl. Wieser 2014, S. 17; Schaffer 2008, S. 35). Boehms Argumentationen, die mit der Rede nach dem „iconic turn“ als Gründungsideen skizziert werden, zielen auf die Erarbeitung einer fundamentalen Differenz zwischen Sprache und Bild, wobei die wissenschaftsparadigmatische Isolierung einer „ikonischen Wende“ in den Kulturwissenschaften der Kritik einer textzentrierten Philosophie geschuldet ist (vgl. Mersmann 2014, S. 244). Dabei dient die von Boehm erörterte theoretische Konstruktion der „ikonischen

Differenz“ (Boehm 2001, S. 29 f.) als eine oft aufgenommene Formulierung (vgl. Bruhn 2009, S. 18 f.), um den Status des Bilds als von der Sprache different und einer anderen unterminierten Ordnung angehörend anzuzeigen.

Bildwissenschaftliche Forschungsprogramme avisieren deswegen oft vornehmlich die interdisziplinäre Untersuchung von Bildern und weniger die für die Visuelle Kultur auch zentralen Praktiken des „seeing, viewing and observing“ (Mersmann 2014, S. 244). Dabei werden unterschiedliche bildpraktischen Kontexte herangezogen wie Bildgebungs- oder Visualisierungsverfahren beispielsweise aus der naturwissenschaftlichen oder medizinischen Forschung und Praxis. Kompetenzen an der Untersuchung von Bildern und den Praktiken mit ihnen seien aus solch einer Sicht im Feld der Kunstgeschichte zu verorten, wird die Beschäftigung an Bildern traditionell als ihre Hauptaufgabe ersehen (vgl. Schade 2011, S. 47 ff.; Schaffer 2008, S. 41 f.). Ausbildungsstätten der Bildwissenschaft in Deutschland sind deswegen zumeist kunsthistorische Forschungsabteilungen, so u. a. an der Universität des Saarlands⁵, der Humboldt Universität zu Berlin⁶, der Universität Bielefeld⁷, der Universität Augsburg⁸ oder der Friedrich-Schiller-Universität Jena⁹.

Mitchells Untersuchung eines „pictorial turn“ wird demgegenüber sowohl von ihm selbst, als auch von Vertreter_innen der Visuellen Kultur nicht im Sinne einer Überwindung eines „textzentrierten Logos“ (Boehm 2001, S. 11) in der Wissenschaft und Philosophie argumentiert, wie Boehm es mit der „ikonischen Wende“ avisiert, sondern als „Trophe oder Denkfigur, die viele Male in der Geschichte der Kultur auftritt, gewöhnlich dann, wenn irgendeine neue Reproduktionstechnologie oder eine Reihe von Bildern, die mit neuen sozialen politischen oder ästhetischen Bewegungen assoziiert werden, die Bühne betritt“ (Mitchell 2008c, S. 320). Diese Relativierung führt Mitchell ein, um die mit dem technizistischen Argument operierende Beobachtung nach einer ‚Flut der Bilder‘ im Zeitalter der Digitalisierung als ikonoklastische zu entlarven, die er für kaum hilfreich hält, spiegelt sie nur die vormoderne Haltung wider, leblose Bilder zu Feinden zu erklären wie im Falle religiöser Handhabungen von Götzenanbetungen, aber insbesondere auch der Kritik

5 Forschungs- und Ausbildungsbereich Bildwissenschaften der Künste, <http://www.uni-saarland.de/fachrichtung/kunst-und-kulturwissenschaft.html>.

6 Institut für Kunst- und Bildgeschichte, <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/institut/>.

7 Arbeitsbereich Historische Bildwissenschaft/Kunstgeschichte, <https://www.uni-bielefeld.de/geschichte/abteilung/arbeitsbereiche/bildwissenschaft/>.

8 Historische Bildwissenschaften, <https://www.philhist.uni-augsburg.de/lehrstuehle/kunstgeschichte/profil/HistBildw/>.

9 Das Studium der Kunstgeschichte und Bildwissenschaft, https://www.uni-jena.de/ECTS_Medienwissenschaft.html.

an Bildern in Alltags- und Expertenkulturen (Mitchell 2008b, S. 23 f.). Im Gegenteil: Gerade die Kopplung der Entstehung „neuer Reproduktionstechnologien“ und ikonoklastischer Gesten und Tendenzen als Kritik am Bild ist für ihn ein Grund dafür, nicht nur die Frage nach Bildern ins Zentrum der Forschung zu stellen, sondern auch an Aspekte des Linguistischen anzudocken. Diese Kopplung zeigt sich beispielsweise an seiner Einstellung, dass für ihn Literaturwissenschaft jeher mit Fragen nach dem Visuellen geknüpft ist, z. B. weil die Praxis des Lesen und Vorlesens mit Vorgängen der bildlichen Vorstellung einhergeht (Mitchell 2008a, S. 271). Assoziiert werden seine Fragen nach der Übertragung von Theoretisierungen über Bilder auf das Feld „gesellschaftlicher Kämpfe“ (Wieser 2014, S. 15) mit einer Nähe zu Fragen der Cultural und der Postcolonial Studies, die sich in seinen Texten zu Themen rassistischer, stereotyper und massenkultureller Felder anzeigt, wie dem hier im Band nun übersetzten Artikel, der gerade in der deutschen Buchveröffentlichung seines „Das Leben der Bilder“ eben ausgespart wurde.

Dieser an die beiden wissenschaftlichen Autoritäten geknüpfte Binarismus zwischen einer politisch kritikfreien Bildwissenschaft und einer politisch motivierten Visuellen Kultur greift zu kurz und ist noch komplexer in ein Spannungsfeld zwischen einer „ikonischen Kritik [Boehm] und einer kritischen Ikonologie [Mitchell]“ (Mersmann 2014, S. 247) verstrickt, zwischen „a modernist agenda, based on self-reflexivity, universality, and the hermeneutics of immanence [Boehm]; and a postmodernist agenda shaped by the global, contemporary constitution of culture and the notion of society as spectacle [Mitchell]“ (Mersmann 2014, S. 247), an dem auch weitere Akteur_innen wirkmächtig beteiligt sind. Nicht zuletzt auch Mitchells eigene sich abseits der Semiotik zu verortende Positionierung auf dem Feld einer „Theorie der visuellen Kultur“ (Mitchell 2008b) – ohne seine Widerstände gegen eine reine Verortung von Bildern und seiner Theorie der „images“ (Mitchell 2008A, S. 285–289; Mitchell 2008d, S. 322 f.) unbenannt zu lassen – lässt seine Zuordnung zu einem akademischen Feld der Bildwissenschaften legitim erscheinen, insbesondere wenn er sein Tun in einem Aufsatz zu „Vier Grundbegriffen[n] der Bildwissenschaft“ als bildwissenschaftlich versteht oder sein letztes Buch gar „Image Science“ nennt (2015). Damit ist schon angezeigt, dass die binären Zuweisungen, die insbesondere an Mitchell herangetragen werden, im Hinblick auf unterschiedliche Phasen seines Schreibens und Tuns bezogen werden sollten und wissenschaftsautoritäre Argumentationen und Historisierungen im Hinblick auf disziplinenhistorische Leistungen zu relativieren sind. Und wenn Boehm in seinen Auseinandersetzungen zu einer Kritik des sprachzentrierten Logos mit Merleau-Ponty und Lacan ansetzt (Boehm 1995, S. 19–25), um beispielsweise die Eingebundenheit eines Blickhaften in ein Gemälde aufzuzeigen, das selbst keine Augen darstellt, zeigt sich daran sehr wohl das Interesse auch

bildwissenschaftlicher Aktivitäten an Prozessen des Sehens, Beobachtens oder des Blicks, die die Visuelle Kultur-Akteur_innen oftmals für sich beanspruchen.

Diese an den beiden Turns orientierte Genealogie von Studien zu einer visuellen Kultur ist bei ihrer derzeitigen Wirkmächtigkeit ausschnitthaft und akteurszentriert, um der Komplexität sowohl der theoretischen Herleitung der Bildwissenschaften und der Visuellen Kultur als auch ihrer disziplingeschichtlichen Entwicklung gerecht werden zu können.

Die Geschichte der Visuellen Kultur wird entsprechend von einigen ihrer Akteur_innen auch anders hergeleitet. Sie sehen die Visuelle Kultur nicht als Folge der Analyse und Proklamation der beiden Turns erwachsen, sondern aus den akademischen Bestrebungen einer Gruppe von Kunsthistoriker_innen aus den USA über die New Art History, „wobei die chronologische Reihung mit einer Problematisierung beginnt: ‚Visual Culture Questionnaire‘, eine kritische Befragung US-amerikanischer akademischer Protagonisten durch die Zeitschrift *October* im Jahr 1996“ (Adorf und Brandes 2014, S. 449). An den Ergebnissen des „Visual Culture Questionnaire“ (o.A. 1996), den Reaktionen der Wissenschaftler_innen auf vier durch die Zeitschrift gestellte Thesen (o.A. 1996, S. 25)¹⁰, dokumentiert sich nicht nur die kunsthistorische Auseinandersetzung zur Visuellen Kultur, sondern es artikulieren sich auch die Kritikpunkte aus vornehmlich kunsthistorischer Sicht an dem Fach. So „kritisieren viele, keineswegs aber alle, der Rücksendungen die *October*-Thesen für ihren impliziten Aufruf zur Re-disziplinierung innerhalb der Kunstgeschichte“ (Schaffer 2008, S. 38), die die von einigen Befragten artikulierten Angst nach dem Verlust klassisch-kunsthistorischer Methodenkompetenz anzeigt. Angebracht wurde seitens einiger Vertreter_innen der Kunstgeschichte gegen die Visuelle Kultur auch, dass sie einem Ahistorizismus entgegenlaufe, wenn mit ihr lediglich Bezug auf gegenwärtige Objekte Bezug genommen würde (vgl. Smith 2008, S. ix).

Zum Problem der heterogenen Herkunftsbeschreibung im deutschsprachigen Forschungsraum von Visueller Kultur und den Bildwissenschaften gesellt sich, dass das Verhältnis von Visueller Kultur und Bildwissenschaft im deutschsprachigen kunsthistorischen Kontext nicht eindeutig umfasst werden kann, weil die Positionierungen zwischen Bildwissenschaften und Visual Culture transdisziplinär, heterogen und uneindeutig sein können. Das sieht man beispielsweise an dem beide Disziplinen gleichzeitig adressierenden Forschungsschwerpunkt Bildwissenschaft/Visual Culture Studies des Bereichs der Klassischen Archäologie an der Universität Hamburg, in dem „[m]it der Denomination einer Professur explizit im Bereich Bildwissenschaften/ Ikonographie [...] die Beschäftigung mit Frage-

10 Für eine Zusammenfassung der Thesen siehe (Schaffer 2008, S. 37).

stellungen zu Theorie und Methode im Rahmen der sog. Visual Culture Studies einen wichtigen Bestandteil in Forschung und Lehre [bildet]¹¹. Während also die Professur bildwissenschaftlich ausgelobt wurde, werden die Forschungen selbst in der Visuellen Kultur situiert.

Dazu kommt, dass das Verhältnis beider Disziplinen von wissenschaftspolitischen Spannungen markiert ist (Schaffer 2008, S. 44 f.), die man folgendermaßen zugespitzt beschreiben könnte: Aus Sicht einiger Akteure der feministischen Kunstgeschichte würden sich bestimmte Vertreter_innen einer traditionellen Kunstgeschichte zur weiteren Legitimation einer als überholt geltenden traditionellen Kunstgeschichte erstens einer kategorialen und nicht haltbaren Unterscheidung von Bild und Sprache bedienen (Schade und Wenk 2011, S. 52) und zweitens der Behauptung einer Übermacht der Bilder auf dem gesellschaftlichen Feld folgen – all das, um daraus Deutungshoheiten im Feld einer traditionellen Kunstgeschichte im wissenschaftlichen Feld zu bewahren und zu generieren (Schade 2013). Die von Kunsthistoriker_innen argumentierten „Bildpaniken“ kommunizierten die Notwendigkeit einer umfassenden und insbesondere interdisziplinären Bildwissenschaft, die damit der Kunstgeschichte die Stellung als übergeordneter Forschungszusammenhang ermöglichen sollte: quasi als zentrale Schnittstelle der interdisziplinären Forschungsaktivitäten bildwissenschaftlicher Forschungen (Schade und Wenk 2011, S. 52). Zu diesem Zwecke identifizierten sich Wissenschaftler_innen, die zum Feld des Visuellen arbeiten, mit der Visuellen Kultur, um sich in Opposition zu solch oben beschriebenen Bildwissenschaften oder kunsthistorischen Studiengängen mit bildwissenschaftlichem Schwerpunkt aufzustellen, die „Bildpaniken als Legitimationsinstrumente“ (Schaffer 2008, S. 44) nutzen würden. Akteur_innen, die anti-rassistische oder feministisch-queere Anliegen verfolgen, geht es dabei um eine Differenzierung des eigenen akademischen Ortes. Damit distanzieren sie sich von solchen Wissenschaftspraktiken von Kunsthistoriker_innen, die mit bildpanischen Argumenten die Beibehaltung kunsthistorischer Deutungshoheiten avisieren und sich die Notwendigkeit von Interdisziplinarität zu ressourcenaneignenden Strategien zu eigen zu machen versuchen (Schaffer 2008, S. 40 f.). Davon abgesehen wird auch die Absenz von Diskursen feministischer oder gendertheoretischer Wissenschaftsproduktion und von Frauen als Akteur_innen im Wissenschaftsbetrieb der Bildwissenschaften bemängelt (vgl. Schade 2013).

Kunsthistoriker_innen, identifizieren sich zunehmend auch mit der Visuellen Kultur und sehen sich durch feministische, postkoloniale, queere und anti-rassistische Theorien motiviert, denn „den Visual Culture Studies ist sie [die Kunst-

11 <https://www.fbkultur.uni-hamburg.de/ka/forschung/bildwissenschaft.html>.

geschichte] zu elitär, ästhetisch, unpolitisch, kolonial, national westlich hegemonial, bildungsbürgerlich und künstlergenialisch ausgerichtet“ (von Falkenhausen 2007, S. 4). Demgegenüber lassen sich die Anliegen der Kunsthistoriker_innen, die sich der Visuellen Kultur zuordnen, verdichtet festhalten als a) Zersetzung von als gegeben vorausgesetzten Dichotomisierungen von Kunst und Nicht-Kunst oder Hochkultur und Alltagskultur und damit einer beständigen Infragestellung davon, was Kunst ist und was nicht, b) reflektierte Erweiterung des Untersuchungsfeldes der Kunstgeschichte/-wissenschaft, das nicht nur künstlerische Ereignisformen und je unterschiedliche Materialisierungen berücksichtigt (Tanz, Performance, Installation, Film, Video), sondern auch die komplexen Praktiken der Produktion und Rezeption; Interesse an einem Verständnis dessen, was Visualität bedeutet und wie sie mit unterschiedlichen Konzepten von Kulturen der Kunst zusammenhängt und die kulturelle Eingebettetheit ihrer eigenen Forschungen, c) interventio-nistische Infragestellung hegemonialer Gesellschaftsformen wie dem ‚Weiß-Sein‘ oder Heteronormativität und den Wirkungsbeständigkeiten des Kolonialismus (Postkolonialismus); „das Forschungsfeld der visuellen Kultur [ist] durch eine starke Tradition der Herrschaftskritik formiert“ (Schaffer 2008, S. 35 f.). Oder mit Susanne von Falkenhausen „[i]n einer extremen Verkürzung“ formuliert: „In den Visual Culture Studies geht es um die Erforschung der begrenzten Ressource *Sichtbarkeit*“ (von Falkenhausen 2007, S. 6).

Vieles zeigt, dass hier ein auf die Cultural Studies zurückgeführtes Verständnis von Kultur vorherrscht, waren Gründer_innen und Impulsgeber_innen für die Cultural Studies Akteure des in Birmingham gegründeten BCCC (Birmingham Center for the Study of Contemporary Culture) von parallelen Motivationen geprägt: Zersetzung der Unterscheidung von Hoch- und Niederkultur zum Zwecke der Herstellung einer Untersuchungswürdigkeit der Alltagskultur; Möglichkeiten der Einflussnahme durch wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn auf repressive gesellschaftliche Bedingungen und damit Formierung einer Herrschaftskritik durch hegemoniekritische und marxistische Theoriebildung und Forschungspraxis (vgl. Winter 2014, S. 155 ff.).

Inmitten dieser akademischen Grabenkämpfe in Relation zu einer interdisziplinären Bildwissenschaft und einer kunsthistorischen Visuellen Kultur wird ihr kritisches Potential in Cultural Studies Ausprägung in Deutschland aus den Augen verloren oder generell unterdrückt: Um die Frage „Wie und mit welchen Folgen?“ soll es nun im Folgenden gehen.

9.5 Blinde eurozentrische Flecke? – Visuelle Kultur im deutschsprachigen Wissenschaftsraum

„The main problem with such a transfer [of the transnational approaches to the study of culture], however, is that while British cultural studies must be seen against the background of Britain’s class system, the [...] American debates about race, class, and gender, or the revision of the Western canon, only make sense in the context of the multicultural society of the U.S.“ (Nünning 2014, S. 29)

„Eine zweite Hypothese: Bei dem Versuch, in einer multikulturellen geprägten Gesellschaft an ihrem etablierten Kanon und damit einer Hochkunst alteuropäischer Prägung festzuhalten, stand die Kunstgeschichte in den USA unter einem weitaus größeren Druck als im kulturell homogeneren Umfeld Europas. [...] Weißer Marmor mit olympischen Göttern, die Selbstdarstellung italienischer Adliger oder patrizischer Stadtkultur, niederländische Darstellungen von Bürgerlichkeit und Kulturlandschaften – was in Europa mehr oder minder kollektiv geteilte Geschichte ist, stellt in den USA nur *eine*, überrepräsentierte Traditionslinie der gegenwärtigen Gesellschaft dar. Eine solche Gesellschaft muss aufgrund ihrer gewachsenen Vielfalt, ihrer faktischen Ungleichheiten und der daraus resultierenden politische Probleme in besonderer Weise gefordert sein, Wege zu suchen, gerade im Bereich des Visuellen [...] Prozesse der Ausgrenzung und Unterdrückung bzw. umgekehrt der gerechten Teilhabe in den Mittelpunkt zu stellen.“ (Rimmele und Stiegler 2012, S. 160 f.)

An den Zitaten zeigen sich Prämissen, die ich hier nicht nur problematisieren, sondern gerade vor dem Hintergrund der Nicht-Inklusion von Mitchells Text zu *Bamboozled* in seinem Buch „Das Leben der Bilder“ für eine fruchtbare Neuperspektivierung der Visuellen Kultur in Deutschland erörtern möchte.

Das erste Zitat stammt aus den Reflektionen Ansgar Nünning’s über die Möglichkeit „towards transnational approaches of the study of culture“, so der Aufsatztitel, und problematisiert den „imitierenden“ bzw. „emulierenden Import der britischen (oder amerikanischen) cultural studies“ (Nünning 2014, S. 29)¹² auf den deutschen Kontext. Das andere, schon an anderer Stelle angeführte Zitat von Marius Rimmele und Bernd Stiegler stammt aus ihrer zweiten Hypothese darüber, weshalb gerade in den „angelsächsischen Ländern“ die Etablierung der Visual Culture (Studies) notwendig waren und weniger in Deutschland (hier seien es eher die Medienwissenschaften gewesen). Nünning sieht die Schwierigkeit einer Übertragung der Cultural Studies darin begründet, dass die Modelle aus den British oder American Cultural Studies in Deutschland für Untersuchungen an Kultur unmoduliert übernommen werden und dass sie deswegen eher unpassend bzw. ineffizient sind: zum einen weil es in Deutschland im Gegensatz zu Großbritannien

12 Übersetzungen alle Ö.A., wenn nicht anders angegeben.

ein spezifischeres Klassensystem gäbe und zum anderen, weil die „American debates about race, class, and gender, or the revision of the Western canon, only make sense in the context of the multicultural society of the U.S.“ (Nünning 2014, S. 29). Rimmele und Stiegler sehen eine tendenzielle kulturelle Homogenität in Europa als einen Grund dafür an, dass sich die Visuelle Kultur in Deutschland nicht mit derselben Intensität entwickelte wie in den Vereinigten Staaten – hierin sind sich die drei genannten Autoren also einig. Rimmele und Stiegler argumentieren zudem, dass

„[...] sich die Visual Culture Studies hierzulande [Deutschland, Ö.A.] als Disziplin nicht durchgesetzt haben und wohl auch nicht werden, sind sie gleichwohl längst in anderer Weise präsent. Wir finden sie in der Bildsoziologie, der Wissenschaftsgeschichte, den Literatur-, Medien-, Kunst- und Bildwissenschaften, in kleineren Teilen der Philosophie und auch der Ethnologie“ (Rimmele und Stiegler 2012, S. 163).

Es ginge vielmehr nur um die „Aufnahme ihrer [Visuelle Kultur, Ö.A.] Fragen und Anregungen“ (Rimmele und Stiegler 2012, S. 163).

Eine Auseinandersetzung mit Visueller Kultur kann aus solchen Betrachtungsweisen für den deutschen Kontext spezifiziert kaum nutzbar gemacht werden. Mit der Bewertung dieser Einschätzung soll nicht die Existenz einer ganzen Diskussions- und Produktionskultur gesellschaftskritischer, feministischer, queerer oder postkolonialtheoretischer Wissenschaftler_innen in Deutschland in Abrede gestellt werden, die sich der Visuellen Kultur auch für den deutschen Kontext fruchtbar bedient und die die Autoren hier auszublenden scheinen.¹³

Mit den Analysen der beiden Zitate soll eine Variante der Anwendung der Visuellen Kultur für den deutschen Kontext benannt und die von Nünning, Rimmele und Stiegler geäußerten Problematisierungen genutzt werden, um die komplexe Situierung zu spezifizieren, die sich an die Seite institutioneller Komplexitäten der Visuellen Kultur im deutschsprachigen Raum stellen.

Zunächst offenbaren die Autoren einen „blinden Fleck“ im Hinblick auf die migrationskulturelle Situation Europas und der Welt. Ich betrachte gerade die als Defizit für eine Anwendbarkeit und Entstehung der Visuellen Kultur in Deutschland genannten Prämissen als Ausgangspunkt einer Analyse, um die Visuelle Kultur in Deutschland in einen Argumentationsraum rücken zu können, von dem aus institutionelle Entwicklungen und Empfehlungen angemessen erörtert werden können.

13 Siehe z. B. im Transcript Verlag die Arbeiten der Reihe „Studien zur visuellen Kultur“, die von Sigrid Schade und Silke Wenk herausgegeben wird oder die Arbeiten anderer Akteur_innen wie Tom Holert und Mark Terkessidis.

Die in den beiden Wissenschaftlerpositionen geäußerten Einschätzungen über die kulturelle Heterogenität bzw. der Nicht-Infragestellung europäischer ‚Urkulturen‘ (Rimmele, Stiegler), vorherrschenden Klassenunterschiede, wirkmächtige Rassismen und der Notwendigkeit der „Revision des westlichen Kanons“ (Nünning 2014, S. 29) in Deutschland sind zu relativieren. Einige empirische und historische Angaben mögen dies belegen: Nicht erst mit den umfassenden Arbeitsmigrationen ab Mitte der 1950er Jahre, sondern schon seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs erlebte Deutschland aufgrund der Kriegsfolgewarderungen „zehnmillionenfache Zu- und Abwanderungen“ (siehe insbesondere auch Lutz 1995).

Fünf bis sieben Millionen in Folge des Zweiten Weltkriegs entstandenen „Displaced Persons (DPs)“, aus „20 Nationalitäten mit über 35 verschiedenen Sprachen“, wanderten nicht in ihre „ursprünglichen Heimatländer“ zurück (Oltmer 2011, S. 15 f.). Diese „Displaced Persons (DPs) [...] [waren] Überlebende der nationalsozialistischen Arbeits-, Konzentrations- und Vernichtungslager, die Bombenkriegsevakuierten, die nach dem Ende des Krieges zunächst nicht in ihre Herkunftsgebiete zurückkehren konnten [...]“ (Oltmer 2011, S. 15). Den umfassenden Arbeits- und Asylnmigrationen der letzten Jahrzehnte stellen sich damit die komplexen migrationshistorischen und demographischen Entwicklungen in Deutschland schon vor und nach dem Zweiten Weltkrieg an Seite, die multi-, inter-, transkulturelle Prozessualitäten unweigerlich mit sich bringen. Für Petrus Han „verzeichnet Deutschland seit den 80er Jahren die größte Zuwanderung in Europa, die wesentlich aus der anhaltenden Zuwanderung der Familienangehörigen von Arbeitsmigranten, deutschstämmigen Aussiedlern und Asylsuchenden besteht“ (Han 2005, S. 2). Es kommen also mindestens seit den 1980er Jahren die unablässigen Migrationen hinzu, die in den vergangenen Jahren aufgrund unterschiedlichster Entwicklungen in unterschiedlichen Teilen der Welt zugenommen haben.

Die Einschätzung einer nicht-multikulturellen Gesellschaft von Rimmele, Stiegler, Nünning ignoriert diese migrationshistorische und damit transkulturelle Realität in Deutschland. Eine auf diese historischen Verhältnisse und Situationen zielende Perspektive führt zu der Frage danach, weshalb eine kritische Anwendung der Visuellen Kultur im kulturwissenschaftlichen Betrieb in Deutschland relativ lange ausblieb. Implizit bedeutet das, dass für Verhältnisse in Deutschland eine spezifiziertere Anwendung der Visuellen Kultur nicht wegen einer fehlenden Migrationsdimension zu diskreditieren ist, sondern gerade aus Gründen eines Bestehens einer solchen Migrationskultur zu begrüßen ist.

Auch anders gewendet, werden die Einschätzungen einer „kulturellen Homogenität Europas“ (Rimmele und Stiegler 2012, S. 160) als Grund für das Ausbleiben einer kritischen Visuellen Kultur als Disziplin nicht haltbarer. Die sozialen Verhältnisse in der Welt sind gerade in den vergangenen Jahrzehnten durch eine von

schnellebigerer Migration geprägte Vernetzung charakterisiert (Mecheril 2010, S. 7). Nimmt man die Verstrickung einzelner Nationalhistorien in globale Verhältnisse ernst, bedeutet das auch die Involviertheit in postkoloniale Verhältnisse zu akzeptieren: denn postkoloniale Theorie ist immer auch Adressierung des Westens, des europäischen und damit auch des kolonialen Projekts, in das Deutschland eingebunden ist (vgl. Attia 2014, S. 9; Hamann 2015, S. 10 ff.).

Deutschland als Konstruktion ist zentraler Teil eines europäischen Projekts und damit tragen Handlungen und Ideen, die daran in unterschiedlicher Hinsicht anknüpfen, zur Hegemonialisierung und Expansion des marginalisierenden europäischen Wissenskörpers bei, dessen Zersetzung oder „dekoloniale Entkoppelung“ (Mignolo 2016) Grundlinien der postkolonialen Theorie (vgl. Gandhi 1998, S. 43 f.) betreffen.

Außerdem widerspricht die Vorstellung einer „kulturellen Homogenität Europas“ den historisch-sozialen Fakten ihrer kulturell heterogenen Entwicklungsgeschichte. Kaum ein Land Europas ist in seiner Entstehung nicht durch Migrationen großer Gruppen und kultureller Hybridisierungen betroffen (gewesen), insbesondere schon nicht durch die Kolonialvergangenheiten der meisten Länder. In Anbetracht der Entwicklung der Visuellen Kultur Mitte der 1990er Jahre wären also nicht die offensichtlichen Verhältnisse (USA multikultureller, Großbritannien Klassenfrage), sondern ihre Unsichtbarkeit in die Analyse der Nichtentwicklung der Visuellen Kultur in ihrer Cultural Studies Prägung für Deutschland zu befragen.

Eine vornehmlich durch die Cultural Studies geprägte Variante der Visuellen Kultur kann sich auf die benannten Verhältnisse der sozialen und kulturellen Komplexitäten berufen, die auf eine mehr als einhundertjährige Geschichte verweisen. Nimmt man die kaum sichtbar gemachte, doch existente Kolonialvergangenheit Deutschlands und die schwierig zu explizierenden Fortsetzungsverhältnisse Nazi-Deutschlands hinzu, so wird die komplexe Gemengelage (vgl. Heidenreich 2015, S. 43 f.) deutlich, die es potentiell verhindert die Visuelle Kultur in Cultural Studies Ausprägung für Deutschland ad hoc für nützlich zu halten: dort wo kein Kolonialismus, da keine postkoloniale Theorie nötig; da, wo nach Zerschlagung des Nazi-Regimes kein Rassismus mehr erlaubt ist, da kein Rassismus vorhanden (vgl. auch Amesberger und Halbmayr 2008, S. 3). Nicht zuletzt durch die Geschehnisse um den NSU hat sich beispielsweise der letztere Kurzschluss offensichtlich als fatal erwiesen (Attia 2014, S. 12). Andere auch öffentlichkeitswirksame Ereignisse rassistisch motivierter, realisierter oder versuchter Mordtaten sind die in Hoyerswerda, Rostock, Solingen, Mölln sowie aktuell die Angriffe auf Flüchtlingsheime.

Die historische Engführung der Migrationsgeschichte Deutschlands auf die knapp letzten hundert Jahre wird zwar dem Vorwurf an die Visuelle Kultur nichts

entgegensetzen können, dass sie vornehmlich an Gegenwartskultur und damit tendenziell ahistorisch interessierte Disziplin ist. Auch ist dem Argument von Rimele und Stiegler insofern Recht zu geben, als dass die USA in den vergangenen 400 Jahren ein durch europäische Migrationen erwachsener und vom Kolonialismus extensiv und speziell betroffener Staat (selbst Kolonie des Vereinten Königreichs, aber auch Kolonisierer durch die Ermordung, Versklavung afrikanischer, indianischer und anderer Bevölkerung) sind. Eine kulturwissenschaftliche Herangehensweise, die sich der Visuellen Kultur in ihrer Cultural Studies Ausprägung zuordnet, ist aber schon deswegen sinnvoll, weil sie die Offenlegung rassistischer, heteronormativer Tendenzen und Dynamiken fördert: indem sie die kolonialen Verstrickungen, Heteronormativität und Rassismen durch postkolonialtheoretische, feministische und rassismuskritische Orientierungen adressiert. Diese Probleme und Dynamiken sind nicht auf nationalhistorische Besonderheiten der USA oder Großbritannien zu reduzieren, sondern betreffen globale Probleme und soziale Prozesse, die Gesellschaften nicht nur im Westen oder im Norden des Nord-Süd-Gefälles (Sousa Santos 2012) der Welt auszeichnen.

„Die kolonialen Bedingungen wirken weiter fort, wir sind in keinem post/Danach angekommen, was der Unterstrich typografisch andeuten soll. Da sich jede Wissenschaft, jede wissenschaftliche, kulturelle, künstlerische Produktion in dieser post_kolonialen Situation befindet, erscheint das Label zudem tautologisch, denn es kann keine Produktion geben, die davon nicht affiziert wäre“ (Bergermann und Heidenreich 2015, S. 11).

In diesem Punkt der Tautologie, dass sowieso alles postkolonial durchdrungen ist und deswegen der Begriff obsolet ist, kann dennoch insistiert werden. Denn die Bezeichnungspraxis der postkolonialen Theorie ruft in der analytischen Arbeit Wahrnehmungsmuster für die wissenschaftliche Praxis hervor, die den Umstand der permanenten Affizierung der Welt durch den Kolonialismus sichtbar hält.

Fragen der Subjektkonstitution über Gender- und Klassenaspekte sind nicht nur im Rahmen der kolonialen Entwicklungsgeschichte der USA und für rassistisierte Gruppen von Bedeutung, sondern in der Parallelität bestimmter Dynamiken kann die Übertragung von Forschungsinhalten und -praxen aus dem einen historischen Kontext in einen anderen auch Erkenntnisse über Differenzen und Gemeinsamkeiten generieren.

„Vielmehr wurde und wird die widersprüchliche Grenzziehung zwischen unterschiedlich rassifizierten Gruppen im Laufe der kolonial-rassistischen Geschichte lokal, regional und national unterschiedlich definiert und vermischte sich im Prozess intersektionaler Subjektkonstituierung mit Klassen- und Genderkategorien. Daher sind Phänomene wie der Frage der versklavten Weiße im kolonialen Nordamerika oder die Frage der Diskriminierung süd- bzw. osteuropäischer Arbeitsmigrant_innen analytisch wie politisch spannend, da sie Gemeinsamkeiten wie Unterschiede zum Rassismus aufzeigen“ (Ha 2014).

Kien Nghi Ha's Sicht verweist hier auf die intelligente Haltung im Hinblick auf Möglichkeiten von Übertragungen von Fragestellungen zum Rassismus, zum Kapitalismus, zum Klassismus und der Genderforschung für Deutschland ohne gleich die ‚Argumentationskeule‘ der historischen Pauschalisierung hervorholen zu müssen. Es ist kein Zufall hier, dass Ha die ‚Frage der versklavten Weiße im kolonialen Nordamerika‘ mit der Frage nach den Arbeitsmigrant_innen in Deutschland parallelisiert. Implizit deutet Ha auf den in den USA erwachsenen Forschungszweig der Critical Whiteness Studies an, deren theoretische Impulse auch hierzulande im Kontext gesellschaftskritischer Forschung auf Anklang gestoßen sind (vgl. Eggers 2005) und zwischenzeitlich immer wieder ambivalent auch für das Phänomen der Arbeitsmigrant_innen verhandelt werden (Aida et al. 2012).

Was sich aus Ha's Sicht in Relation schlussfolgern lässt, ist, dass Übertragungsversuche für Deutschland einer komplexen und umso spezifischeren Wachsamkeit bedürfen. Es kann nicht darum gehen, Deckungsgleichheit im Hinblick auf rassistische oder anderweitige Verhältnisse in den USA, Großbritannien und Deutschland zu argumentieren oder die Visuelle Kultur ‚umzuetikettieren und kurzerhand zu übertragen‘ (Rimmele und Stiegler 2012, S. 163). Es geht vielmehr darum, das Potential bestehender Erkenntnisse aus der Visuellen Kultur und anderweitig kritischer Theoriebildung nicht einer Aporie¹⁴ anheimfallenzulassen:

Wenn die Objekte der Forschung die Forschung selbst herausbilden, so bedeutet das, dass neue Disziplinen immer nur dann auftreten können, wenn die Phänomene schon sichtbar geworden sind. Eine auf die Thematisierung von Unsichtbarkeitsverhältnissen und den Prozessen ihrer Erzeugung zielende Visuelle Kultur, die – in Anlehnung an Foucault formuliert –, eher an dem ‚Ausgeschlossenen‘ im Feld der Diskurse interessiert ist (vgl. Foucault und Ott 1999, S. 15 f.), kann nicht darauf hoffen, dass sich die Unsichtbarkeitsverhältnisse von sich aus sichtbar machen, sondern muss die Bedingungen ihres Sich-Zeigens mitthematisieren: ‚Mit Foucault lassen sich Disziplinen als ‚diskursive Formationen‘ charakterisieren, die

14 Nachträglich gefunden habe ich die Sicht der Aporie der Sichtbarmachung, die dort unabhängig von der Visuellen Kultur formuliert wird, auch in (Kapustka 2014).

nicht durch präexistente Objekte bestimmt werden, sondern diese vielmehr Gestalt annehmen lassen“ (Schade und Wenk 2011, S. 53).

Rassialisierung, Klasse, Geschlecht und kulturelle Situiertheiten sind nicht als Gegeben zu verstehen, sondern als sich Herstellendes. Es stellt sich also eher die Frage, inwieweit ein Status Quo der vorherrschenden Herrschaft wissenschaftlicher Institutionen im Hinblick auf die Themen der Visualität in Deutschland je dazu führen kann, dass sich die Visuelle Kultur institutionalisiert. Legitimiert ist die Anwendung der Visuellen Kultur in ihrer interventionistischen Auslegung insbesondere in Deutschland aufgrund der Unsichtbarkeit von Verhältnissen: da die Unsichtbarkeit von postkolonialen oder rassistischen Ungleichheitsverhältnissen nicht gleichbedeutend damit ist, dass diese Verhältnisse nicht oder nur marginal existieren. Denn Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsressourcen, mit Hilfe derer die Unsichtbarkeit dieser Verhältnisse erkennbar werden könnte, sind immer begrenzt (vgl. Schaffer 2008), müssen stets neu eingefordert werden. Ihre Ergebnisse müssen dann in gesellschaftliche sowie wissenschaftliche Tradierungsprozesse¹⁵ einbezogen werden. Dieses Einbeziehen in Tradierungsprozesse erfordert deswegen über Institutionalisierungsformen der Visuellen Kultur nachzudenken, sind dafür materielle Aufwendungen notwendig. Die Visuelle Kultur ist schon insofern wichtig, weil sie ‚das Fremde‘ festlegende Othingprozesse untersuchen hilft, die immer auf die Repräsentationen der Anderen angewiesen sind. Diese Rassialisierungsdynamiken sind nämlich immer schon unabhängig von historischen Spezifika des Auftretens solcher Phänomene grundlegend in das Projekt der westlichen Moderne eingebunden. Rassismus in Deutschland ist dann nicht nur eine Sache der NS-Zeit oder von Phänomenen der Rassialisierung über biologische Differenzmerkmale.

„Die naturwissenschaftlich-biologische Begründung des Unterschieds zwischen ‚uns‘ und ‚den Anderen‘ wird zunehmend verschoben hin zu einer Argumentation, die mit nationalen, ethnischen, kulturellen und auch wieder mit religiösen Differenzen operiert. Dabei werden die Bezüge zu Nation, Ethnie, Kultur und Religion in einer Weise hergestellt, die als quasi-natürlich verhandelt werden: Es gibt kein Entrinnen daraus. Die Differenzen werden als derart umfassend und wesentlich konstruiert, dass sie wie eine Rassenkonstruktion funktionieren. Insofern handelt es sich auch dann um Rassismus, wenn die Anderen nicht als ‚Rasse‘, sondern als Ethnie, Kultur oder Religion homogenisiert, essenzialisiert und dichotomisiert werden“ (Attia 2014).

15 Zum Konzept der Tradierung vs. andere Gedächtnismodelle/-praxen vgl. (Schade und Wenk 2011, S. 121–124).

Ausgehend von diesem Entwurf eines Modells des Rassismus, das auf Differenzen in unterschiedlichen Dimensionen und semiotisch auf einem Modell der Repräsentation aufbaut, ist die Frage nach der historischen Entstandenheit transkultureller Situationen, wie sie Rimmele oder Nünning argumentieren, für eine Anwendbarkeit der Diskurse der Visuellen Kultur in einer institutionalisierten Form nebensächlich. Wenn Rassismus entlang der Differenzsetzungen immer wieder und historisch durchgehend entsteht, bedeutet das, dass Rassismus sich immer wieder neu durch Prozesse des (Un-)Sichtbarmachens und damit der Repräsentation dieser Differenzen bilden kann. Was die Visuelle Kultur an Mehrwert in die bestehenden Projekte der kritischen Migrationsforschung, Gesellschafts- und Politikwissenschaft einzubringen in der Lage ist, ist dann die Fähigkeit der insbesondere im Feminismus und in den Medienwissenschaften vorangetriebenen Repräsentationskritik und Medientheorie, mit der genau jene Differenz setzenden Repräsentationsprozesse zu reflektieren sind. Die beschriebenen Phänomene der Rassialisierung kommen demnach nicht ohne Repräsentationsprozesse aus.¹⁶

Dass trotz dieser Parallelstellungen von Fragestellungen der Visuellen Kultur und der deutschen Migrationsforschung zu Arbeitsmigrant_innen ein Text wie Mitchells *Bamboozled* aus der deutschen Veröffentlichung ausgespart wurde, zeigt die mangelnde Sensibilisierung im deutschen Wissenschaftskontext auf. Es fällt eben genau jener Text aus, der die Fragestellung des Rassismus am explizitesten thematisiert. Dabei ist der „blinde Fleck“ nur ein Aspekt, der die Fruchtbarmachung der Visuellen Kultur für den Migrationskontext verhindert. Ein anderer ist methodisch-theoretischer Art.

9.6 Visuelle Kultur als Kritik im deutschsprachigen Raum nutzbar machen

Das konstruktivistische Argument nach der Hergestelltheit der Welt durch Diskurse und Bilder ist mit den Kulturwissenschaften ein Allgemeinort der Semiotik geworden. Auch wenn die Visuelle Kultur-Akteur_innen, mit Blick z. B. auf weiterführende filmtheoretische Modelle (Neophänomenologie, Kognitionswis-

16 Zentral sind hier die Arbeiten insbesondere Stuart Halls. Schade und Wenk formulieren es so:

„Ein zentraler Einspruch der Postcolonial und insbesondere der Critical Whiteness Studies besteht eben darin, dass Weiß-Sein erst über die Repräsentation des Anderen, den stereotypisierten Fremden selbstverständlich und normal geworden ist, das heißt ebenfalls das Resultat eines Naturalisierungsprozesses ist, der in seinen Effekten kaum mehr bewusst ist“ (Schade und Wenk 2011, S. 114).

senschaft, Affekttheorie, Technikphilosophie), Abschied von semiotischen Perspektiven nehmen, hin zu Auseinandersetzungen um Digitalität, Materialität und Medialität, zeigen semiotische Annäherungen an das Feld des deutsch-türkischen Kinos die Notwendigkeit an, über derartige Fragestellungen nach wie vor mit semiotischen Theorien gesellschaftskritisch nachzudenken. Bislang wurde mit der Nicht-Integration von Mitchells *Bamboozled*-Analyse und der analytischen Bestimmung des eurozentrischen „blinden Flecks“ in Deutschland bezüglich der Visuellen Kultur jenes Ausbleiben aufzuzeigen versucht. Im Folgenden möchte ich an einer kurzen semiotischen Analyse im Feld des deutsch-türkischen Kinos die Brauchbarkeit semiotischer Modelle und ihre Reichweite und damit auch Grenze aufzeigen.

Zur Herausstellung der Konstruiertheit von Welt bezieht sich der postkoloniale Theoretiker Stuart Hall auf Barthes semiologisches Zeichenmodell (Abb. 9.1). An dem Beispiel von Kleidung macht er die Funktionsweise des Modells klar:

„Then, having recognized the material as a dress, or as jeans, and produced a sign, we can progress to a second, wider level, which links these signs to broader, cultural themes, concepts or meanings – for example, an evening dress to ‘formality’ or ‘elegance’, jeans to ‘casualness’. Barthes called the first, descriptive level, the level of **denotation**: the second level, that of **connotation**. Both, of course, require the use of codes“ (Hall 1997, S. 38).

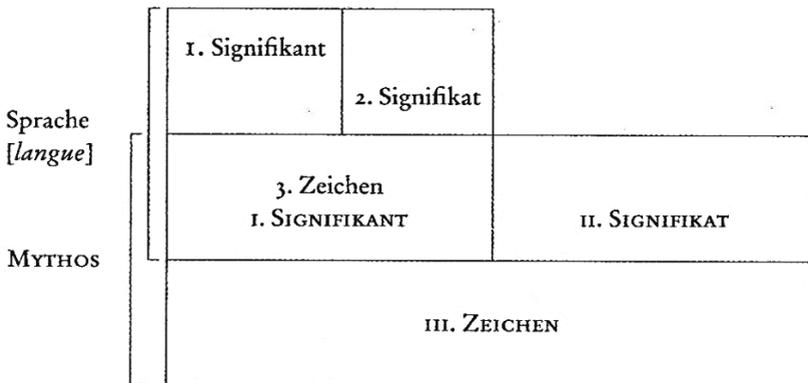


Abbildung 9.1 Roland Barthes semiologisches Modell in seinem „Mythen des Alltags“ (Barthes 2003, S. 259)

Auf denotativer Ebene liegt das Saussursche Zeichenmodell vor und dieses Bedeutete ist für Barthes das System der Sprache oder wie er es nennt: ein „semiolgisches System primärer Ordnung“ (langage) (2003, S. 258). Dieses Zeichen ist geknüpft an die Fähigkeit Konnotationen im Lesenden hervorzurufen, sobald Sprache (langue) genutzt wird (parole). Diese assoziative Verknüpfung bildet die nicht mehr sichtbare Spur zur Denotation. Das Zeichen denotativer Natur wird damit zum Zeichen einer mythologischen Signifikation, die als solche nicht erkannt wird.¹⁷ Oder mit Claire Johnston, die Barthes Mythentheorie in ihrem Gründungstext feministischer Filmtheorie „frauenfilm als gegenfilm“ auf Repräsentationen von Frauen im Hollywoodfilm anwendet:

„in seinem buch analysiert er [Barthes], wie ein zeichen seiner ursprünglichen kennzeichnenenden (denotativen) bedeutung entleert werden kann und eine neue konnotative bedeutung über das zeichen gestülpt wird. was ein vollständiges zeichen war, bestehend aus zeichen plus dem bezeichneten, wird nur zum zeichen eines neu bezeichneten, das sich auf subtile weise den platz der ursprünglichen denotation aneignet. auf diese weise wird die neue konnotation (mitbezeichnung) fälschlich für die ursprüngliche, offensichtliche und klare denotation gehalten: dieser vorgang ist es, der es zum zeichen der ideologie der gesellschaft, in der es benutzt wird, macht“ (Johnston 1977, S. 11).

Da die Grundlage einer aus der Repräsentationskritik stammenden Herrschaftskritik darin besteht, gerade die Konstruiertheit von Bedeutungen oder Konzepten offenzulegen, die natürlich erscheinen, spielt Barthes Mythenmodell eine tragende Bedeutung.

Man kann auch ein Beispiel aus dem deutsch-türkischen Kino heranziehen: Das sichtbare Kopftuch als um den Kopf einer Frau gewickeltes Tuch (Signifikant) der Protagonistin Elif im Film *Abschied vom falschen Paradies* (1989)¹⁸ signifiziert zuerst einmal ‚Kopftuch‘ (Zeichen), also eine aus der Wicklung eines Tuchs um den Kopf entstehende Kopfbedeckung‘ (Signifikat). Auf der sekundären semiologischen Ordnung (Mythos) wird das Kopftuch, diese Relation von Signifikat und Signifikant (Zeichen), zum I. Signifikanten, der das II. Signifikat „Repressivität der türkisch-islamischen Kultur gegenüber Frauen“ signifiziert. Die Bedeutung „Repressivität des türkisch-islamischen Kultur gegenüber Frauen“ hat sich über ein vorgängiges

17 Barthes insistiert darin, dass der Mythos das Zeichen der primären semiologischen Ebene „deformiert“ und nicht zerstört oder unsichtbar macht: „Der Mythos verbirgt nichts und stellt nichts zur Schau; er deformiert“ (Barthes 2003, S. 277).

18 Der Film erzählt die Geschichte um die türkischen Migrantin Elif, die nach dem Totschlag an ihrem Mann im deutschen Gefängnis ihre Emanzipation durchlebt.

Zeichen (Kopftuch) erzeugt, weil diese unmittelbare Lesart sich als quasi-natürliche, unabdingbare im Kontext des Films sich vorschreibt. Damit wird in der Lektüre eines Mythenlesers, der diesem Mythos aufsitzt, das Zeichen „Kopftuch auf dem Kopf einer als Muslimin repräsentierten Frau“ immer kurzgeschlossen mit „Repressivität der türkisch-islamischen Kultur gegenüber Frauen“. Anders ausgedrückt, sind Mythen automatisiert entstehende Assoziationen bei der Lektüre von Zeichen, deren vorgängige Bedeutung durch den Mythos „deformiert“ (Barthes 2003, S. 277) sind und damit von „Geschichte in Natur [verwandelt]“ (Barthes 2003, S. 278) wurden. Wenn im Film dann die Abnahme des Kopftuchs mit der Lektüre der Emanzipation der türkischen Migrantin bei Leser_in kurzgeschlossen wird, so baut sie auf eben jener Voraussetzung eines Mythos des Kopftuchs auf (Abb. 9.2).¹⁹



Abbildung 9.2 Das Abnehmen des Kopftuchs signifiziert Elifs Emanzipationsvorgang. Standbild aus *Abschied vom falschen Paradies*, Deutschland 1989 (VHS, Atlas Film)

19 Für das genannte Beispiel habe ich einige Simplifizierungen in Kauf genommen, die die Ebene des Filmischen als Referenzsystem ausblendet und die Annahme dieser Verbindung von Kopftuch als Unterdrückung der Frau im Islam/türkische Kultur als natürliche konstruiert.

Aber: die Repräsentationskritik geht oft fehl und ist nicht ausreichend für eine Bestimmung der Funktionsweise der filmischen Verfahren im Hinblick auf die Erzeugung essentialistischer Bilder. Mit dem Beispiel wird hier nämlich ein Kritikpunkt am derzeitigen Diskurs zum deutsch-türkischen Kino aktualisiert: Die Lektüre der Filme des Betroffenheitskinos durch zahlreiche Kulturwissenschaftler_innen, die es ausschließlich als viktimisierendes Kino bewertet, geht von einem orientalistischen Zuschauer aus, dessen Disposition sie als den vornehmlichen oder natürlichen idealisiert – als gäbe es keine anderen Lesarten dieser frühen Filme durch andere Rezipienten (siehe auch Einleitung in diesem Band und Interview mit Claudia Tronnier). Wie hängen soziohistorischer Kontext, filmästhetische Besonderheiten, technische Konstruktionen und Operationen und Visualität zusammen? Das sind Fragen, die die Visuelle Kultur interessiert und die über die Repräsentationskritik als analytisch-kritische Methode hinausweisen.

9.7 Visuelle Kultur und Mitchells „Chiasmus“: Jenseits von Repräsentationskritik

Es sind solche und weitere semiotische Beispiele im Feld der Visuellen Kultur, die anzeigen, dass es eine ihrer wichtigen Leistungen ist, die kulturelle Überformtheit des Visuellen und auch von vermeintlich natürlichen Bildern aufzuzeigen. Das ist etwas, das Mitchell als die „soziale Konstruktion des Sehfelds“ (Mitchell 2008a, S. 323 f.) beschreibt:

„Wir alle kennen diesen Augenblick des ‚Heureka!‘, wenn wir unsere Studenten oder Kollegen darüber aufklären, daß Sehen und visuelle Bilder – Dinge, die (der Novize) für automatisch, transparent und natürlich hält – symbolische Konstruktionen sind, wie eine Sprache, die erlernt werden muß, ein System von Codes, das zwischen uns und die reale Welt einen ideologischen Schleier zieht. Diese Überwindung dessen, was man die ‚natürliche Einstellung‘ genannt hat, ist für die Entwicklung der Visual Studies als Arena der politischen und ethischen Kritik entscheidend gewesen, und wir sollten ihre Wichtigkeit nicht unterschätzen.“ (Mitchell 2008a, S. 324).

In einer Wendung dieser Formulierung distanziert sich Mitchell von derartigen Vorhaben, um darüber die Programmatik von Studien einer visuellen Kultur in eine interdisziplinäre Richtung hin zu öffnen:

„[Diese Überwindung der ‚natürlichen Einstellung‘] [a]ls unbefragtes Dogma jedoch droht [...] zu einem Irrtum zu werden, der ebenso lähmend ist wie der ‚naturalistische Irrtum‘, der überwunden werden sollte. [...] [Eine dialektische Konzeption von Visueller Kultur] versteht sich selbst als Eröffnung eines Dialogs mit der visuellen *Natur*. [...] Sie begnügt sich nicht mit dem Sieg über ‚natürliche Einstellungen‘ und ‚naturalistische Irrtümer‘, sondern betrachtet die scheinbare Natürlichkeit des Sehens und der visuellen Bildwelt als Problem, das es zu erforschen gilt, nicht als unbedarftes Vorurteil, das es zu überwinden gilt“ (Mitchell 2008a, S. 325).

Diese Programmatik einer Visuellen Kultur gerade in der chiasmatischen Umkehrung der Formel, die diesen Perspektivenwechsel von der Historizität des Sehens zur Naturalisierung des Sehens und darüber der Konstruktion des Sozialen anzeigt, wird insbesondere im deutschsprachigen Raum immer wieder falsch gewendet. Es geht mir an dieser Stelle nicht um die Generierung einer Autorität über die Deutungsfragen im Hinblick auf die Konzeption der Visuellen Kultur, wie sie bei Mitchell angezeigt ist, sondern darum, diese Konzeption als gewinnbringende und leitende Perspektive zu argumentieren. Denn noch häufig trifft man in der Beschäftigung mit der Visuellen Kultur als Disziplin in Deutschland auf Haltungen, die die chiasmatische Verkehrung Mitchells in Richtung der kulturellen Konstruiertheit lesen. Das zeigen Interpretationen an wie z. B. die folgende:

„Für ihn [Mitchell] steht [...] die kulturelle Bildpraxis als die ‚kulturelle Konstruktion des Visuellen‘ (Mitchell 1997: 19) im Mittelpunkt der Analyse. Damit meint er nicht nur das welterschließende und wahrnehmungsprägende Potenzial von Bildern, sondern vor allem die kulturelle Verfasstheit des Visuellen. Visuelle Wahrnehmung wird als sozialisiertes und kultiviertes Sehen thematisiert. [...] Physikalische und physiologische Aspekte spielen in dieser Hinsicht eine eher untergeordnete oder sekundäre Rolle“ (Wieser 2014, S. 15).

Auch für Bernd Stiegler ist die Interpretation der kulturellen Verfasstheit des Visuellen leitend in seiner Bewertung der Visuellen Kultur:

„Wahrnehmung wird nachdrücklich nicht als biologisches Faktum oder physiologische Konstante, sondern als kulturelle Variable verstanden, die von verschiedenen Faktoren abhängig ist und vielfältige Effekte nach sich zieht. Jede Form von Naturalisierung der Wahrnehmung ist daher einer kritischen Revision zu unterziehen. Das ist der kritische Impetus, der die Visual Culture Studies auszeichnet“ (Stiegler 2014, S. 161)

Dabei interpretiert Stiegler folgerichtig das Programm einer Repräsentationskritik als Kern einer Visuellen Kultur. Jedoch ist diese Verkennung der forschungs-

leitenden Generierung nicht angemessen, geht es eben um mehr als nur um die Kulturalität des Sehens. Ein Problem bei dieser Programmatik der Visuellen Kultur als Repräsentationskritik bleibt bestehen: Die Visuelle Kultur wird – jenseits der Aspekte ihrer Einbindung in didaktische Projekte in Deutschland – dem avisierten Forschungskontext nicht gerecht, den ihr Name in sich birgt. Denn Visuelle Kultur ist mehr als die Kritik an Repräsentationen oder dem Projekt zur Herausstellung davon, wie Repräsentationen an herrschenden Wirkmächtigkeiten operieren. Es lässt sich die Kritik an der Repräsentationskritik durch die Visuelle Kultur vornehmlich auf eine geringe Berücksichtigung der Mannigfaltigkeit des Sehprozesses an sich zurückführen, die das Projekt einer Repräsentationskritik in eine wichtige Richtung erweitert (vgl. Mitchell 2008a, S. 325). Die Notwendigkeit der interdisziplinären Öffnung der Visuellen Kultur, die die Visuelle Kultur-Protagonist_innen der Bildwissenschaft vorwerfen, ist den meisten Akteur_innen bewusst, da sie „Materialität, Technizität und Medialität“ als wesentliche Bestandteile der Herstellung von Bedeutung anerkennen (vgl. Schaffer 2008, S. 79).

Gerade die vielfältigen Ebenen des Sehens sieht Mitchell als Notwendigkeit einer Auseinandersetzung in und mit der visuellen Kultur an, die er mit seinem Chiasmus adressiert, die aber oftmals noch in Richtung der „sozialen Konstruktion des Visuellen“ gelesen wird. Die interdisziplinäre Arbeit an der visuellen Konstruktion des Sozialen stellt also eine Form der Auseinandersetzung in und mit der Visuellen Kultur dar, die für ihn eine zentrale Legitimationskomponente im Hinblick auf die Einrichtung von Forschungsvorhaben der Visuellen Kultur ist. Dabei können sich beide Perspektiven eines Forschungsvorgehens, also Untersuchungen der sozialen Konstruktion des visuellen Feldes und der visuellen Konstruktion des sozialen Feldes, gegenseitig ergänzen und müssen dies sogar.

Mitchells *Bamboozled* Text zeigt in diesem Sinne eine mögliche Erweiterung der semiotisch-repräsentationskritischen Programmatik der Visuellen Kultur auf, mit dem sich die Labilität des Binarismus zwischen Visueller Kultur und Bildwissenschaften demonstrieren lässt, denn: Mitchell bringt die Kategorien der Medialität (*Bamboozled* als Metabild) und Materialität (*image-picture* Unterscheidung) ins Spiel und versucht die semiotischen Argumentationsweisen mit seinen Konzepten des Bildanimismus zu erweitern. Auch wenn der de-eskalierende Gestus, den Mitchells Text auszeichnet (für ihn sind selbst rassistische Stereotype unvermeidliche templates) für anti-rassistische Perspektiven noch befremdlich erscheinen mag, lohnt es, den gesellschaftskritischen Kontext innerhalb dessen der Text sich bewegt, im Hinblick auf seine Beschreibungsverfahren der Funktionsweise von Stereotypen ernst zu nehmen, zeigen sie zu einfach operierende repräsentationskritische Mechanismen auf, die Mitchell beispielsweise an den Ausführungen des Regisseurs Spike Lee offenlegt.

Wenn man also das Feld der Visuellen Kultur selbst als niemals feststellbares betrachtet, kann eine Arbeitsweise entstehen, die weder den einen im anderen aufzulösen²⁰, noch in der die eine Partei (Visuelle Kultur) die „Augen“ vor dem Anderen (Bildwissenschaft) zu verschließen versucht. Den Binarismus von Bildwissenschaft und Visuelle Kultur im deutschsprachigen Raum aufrechtzuerhalten oder eine von beiden gegeneinander auszuspielen bedeutet, eben jenem Repräsentationsdilemma zum Opfer zu fallen, den beide (In-)Disziplinen seit Jahren monieren: Die Identifikation ihrer Akteur_innen fiel dann mit ihrem Forschungsfeld zusammen. In diesem Sinne hieße also ein Festhalten an einem Antagonismus zwischen Bildwissenschaft und Visuelle Kultur, einem performativen Selbstwiderspruch anheimzufallen.

20 Mersmann will beispielsweise die Visuelle Kultur-Ansätze in Bildwissenschaften integrieren, vgl. 2014

Quellen

- Adelmann, Ralf. 2003. *Visuelle Kulturen der Kontrollgesellschaft: Zur Popularisierung digitaler und videografischer Visualisierungen im Fernsehen*. <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/AdelmannRalf/diss.pdf>. Zugegriffen: 01.08.2016.
- Adorf, Sigrid, und Kerstin Brandes. 2014. Studien visueller Kultur. In *Bild: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. Günzel, Stephan, 446–452. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Aida, İbrahim, Serhat Karakayalı, Juliane Karakayalı, und Vassilis Tsianos. *Decolorise it!*, 2012. https://www.akweb.de/ak_s/ak575/23.htm. Zugegriffen: 01.08.2016.
- Akın, Fatih. 2004. *Gegen die Wand*.
- Aladağ, Feo. 2010. *Die Fremde*.
- Aladağ, Züli. 2006. *Wut*.
- Alakuş, Buket. 2015. *Die Neue*.
- Amesberger, Helga, und Brigitte Halbmayr. 2008. *Das Privileg der Unsichtbarkeit: Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur*. Wien: Braumüller.
- Arens, Susanne, Paul Mecheril, Claus Melter, Elisabeth Romaner, und Oscar Thomas Olalde. 2013. Migrationsforschung als Kritik? Erkundung eines epistemischen Anliegens in 57 Schritten. In *Migrationsforschung als Kritik? Spielräume kritischer Migrationsforschung*, hrsg. dies., 7–55. Wiesbaden: Springer VS.
- Arndt, Susan, Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, und Peggy Piesche. Hrsg. 2005. *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weisheitsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast.
- Attia, Iman. 2014. Rassismus (nicht) beim Namen nennen. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 64.13-14 (2014): 8–14. <http://www.bpb.de/apuz/180854/rassismus-nicht-beim-namen-nennen?p=all>. Zugegriffen: 01.08.2016.
- Bachmann-Medick, Doris. 2006. *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Originalausgabe. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Bal, Mieke. 2003. Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture* 2 (5): 8–32.
- Barthels, Holger. 2014. *Die Freischwimmerin*.
- Barthes, Roland. 2003. *Mythen des Alltags*. Sonderausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Başer, Tevfik. 1989. *Abschied vom falschen Paradies*.
- Benthien, Claudia, und Brigitte Weingart. Hrsg. 2014. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Bergemann, Ulrike, und Nanna Heidenreich. 2015. Embedded Wissenschaft: Universalität und Partikularität in post_kolonialer Medientheorie. In *total. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*, hrsg. dies., 9–46. Bielefeld: transcript Verlag.
- Boehm, Gottfried. 2001. Die Wiederkehr der Bilder. In *Was ist ein Bild?*, hrsg. ders., 11–38 München: W. Fink.
- Bohm, Hark. 1988. *Yasemin*.
- Bruhn, Matthias. 2009. *Das Bild. Theorie, Geschichte, Praxis*. Berlin: Akademie Verlag.
- Buck, Detlev. 2006. *Knallhart*.
- de Sousa Santos, Boaventura. 2012. Spaces of Transformation: Epistemologies of the South. London, <https://www.youtube.com/watch?v=UzeczpSzXZOY>, Zugegriffen: 01.08.2016.

- Dikovitskaya, Margarita. 2005. *Visual culture. The study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Evans, Jessica, and Stuart Hall. Hrsg. 1999. *Visual culture. The reader*. London, Thousand Oaks [Kalifornien]: SAGE.
- Foucault, Michel, und Michaela Ott. 1999. In *Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gandhi, Leela. 1998. *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*. New York: Columbia University Press.
- Gertenbach, Lars. 2012. Governmentality Studies. In *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*, hrsg. Moebius, Stephan, 108–127. Bielefeld: transcript.
- Ha, Kien Nghi. 2014. *Mittelweg. Zur Kritik am People of Color- und Critical Whiteness-Ansatz*. <https://heimatkunde.boell.de/2014/01/29/mittelweg-zur-kritik-am-people-color-und-critical-whiteness-ansatz>, Zugegriffen: 01.08.2016.
- Hall, Stuart. 1997. The Work of Representation. In *Representation. Cultural representations and signifying practices*, hrsg. Hall, Stuart, 13–75. London, Thousand Oaks [Kalifornien]: SAGE.
- Hamann, Ulrike. 2015. *Prekäre koloniale Ordnung. Rassistische Konjunkturen im Widerspruch. Deutsches Kolonialregime 1884–1914*. Bielefeld: transcript.
- Han, Petrus. 2005. *Soziologie der Migration*. Stuttgart: UTB, Lucius & Lucius.
- Heidenreich, Nanna. 2015. *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: transcript.
- Hemingway, Andrew. 2008. From Cultural Studies to Visual Culture Studies: An Historical and Political Critique. In *Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion*, hrsg. Schneider, Norbert, 11–20. Göttingen: V&R unipress.
- Holert, Tom. 2005. Kulturwissenschaft/Visual Culture. In *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. hrsg. Sachs-Hombach, Klaus, 226–235. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Johnston, Claire. 1977. frauenfilm als gegenfilm (aus: notes on women's cinema, london, 1973). *Frauen und Film* 11: 10–18. <http://www.jstor.org/stable/24055855>, Zugegriffen: 01.08.2016.
- Kapustka, Mateusz. 2014. Bild-Riss und die Aporie der Sichtbarmachung. Eine Einführung. In *Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs*, hrsg. ders., 7–18. Emsdetten: Edition Imorde.
- Kittsteiner, Heinz-Dieter. 2004. *Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Lee, Spike. 2000. *Bamboozled*.
- Lister, Martin, und Liz Wells. *Handbook of visual analysis*, hrsg. Jewitt, Carey, und Theo van Leeuwen, 61–91. London, Thousand Oaks [Kalifornien]: SAGE.
- Lutz, Helma. 1995. Ist Kultur Schicksal? Über die gesellschaftliche Konstruktion von Kultur und Migration. In „*Getürkte Bilder*“ *Zur Inszenierung von Fremden im Film*, hrsg. Karpf, Ernst, Doron Kiesel, und Karsten Visarius, 77–97. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 12. Marburg: Schüren.
- Mecheril, Paul. “Migrationspädagogik. Hinführung zu einer Perspektive.” *Bachelor / Master: Migrationspädagogik*. Ed. Paul Mecheril, et al. Weinheim, Basel: Beltz, 2010. 7–22. Print. Bachelor, Master.

- Meier, Stefan. 2014. *Visuelle stile: Zur sozialsemiotik visueller medienkultur und konver-genter design-Praxis*. Bielefeld: transcript.
- Mersmann, Birgit. 2014. D/Rifts between Visual Culture and Image Culture: Relocations of the Transnational Study of the Visual. In *The transnational study of culture: A transla-tional perspective*, hrsg. Bachmann-Medick, Doris, 237–260. Boston: De Gruyter.
- Mignolo, Walter D. 2016. Geopolitik des Wahrnehmens und Erkennens. (De)Kolonialität, Grenzdenken und epistemischer Ungehorsam. <http://eicpcp.net/transversal/0112/mignolo/de>, Zugegriffen: 01.08.2016.
- Mirzoeff, Nicholas. 2002. The Subject of Visual Culture. In *The Visual Culture Reader*, hrsg. Mirzoeff, Nicholas, 3–24. London, New York: Routledge.
- Mitchell, William J. T. 2005. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chica-go, London: University of Chicago Press.
- Mitchell, William J. T. 2008a. *Bildtheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mitchell, William J. T. 2008b. *Das Leben der Bilder: Eine Theorie der visuellen Kultur*. 1st ed. München: C.H. Beck, 2008. Print.
- Mitchell, William J. T. 2008c. Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft. In *Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, hrsg. Sachs-Hom-bach, Klaus, 319–327. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mitchell, William J. T. 2012. *Seeing through race*. The W. E. B. Du Bois Lectures. Cam-bridge, London: Harvard University Press.
- Mitchell, William J. T. 2015. *Image science: Iconology, visual culture, and media aesthe-tics*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Moebius, Stephan. 2012. Kulturforschungen der Gegenwart – die Studies. Einleitung. In *Kultur: Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*, hrsg. Moe-bius, Stephan, 7–12. Bielefeld: transcript.
- Nünning, Ansgar. 2014. Towards Transnational Approaches to the Study of Culture: From Cultural Studies and *Kulturwissenschaften* to a Transnational Study of Culture. In *The transnational study of culture. A translational perspective*. In *The transnational study of culture: A translational perspective*, hrsg. Bachmann-Medick, Doris, 23–49. Boston: De Gruyter.
- o.A. 1996. Visual Culture Questionnaire. *October 77* (summer): 25–70, <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28199622%2977%3C25%3AVCQ%3E2.0.CO%3B2-G>, Zuge-griffen: 01.08.2016.
- o.A. *Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur*, <http://www.halem-verlag.de/2013/klagen-furter-beitrag-zur-visuellen-kultur/>, Zugegriffen: 01.08.2016.
- Oltmer, Jochen. 2011. Einwanderungsland Bundesrepublik Deutschland: Geschichte und Gegenwart. In *Geteilte Heimat: 50 Jahre Migration aus der Türkei = Paylaşılan yurt*, hrsg. Eryılmaz, Aytaç, und Cordula Lissner, 15–28. Essen: Klartext Verlag.
- Prinz, Sophia, und Andreas Reckwitz. 2012. Visual Studies. In *Kultur: Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*, hrsg. Moebius, Stephan, 176–195. Bielefeld: transcript.
- Rimmele, Marius, Klaus Sachs-Hombach, und Bernd Stiegler. 2013. Vorwort. In *Bildwis-senschaft und Visual Culture*, hrsg. dies., 9–14. Bielefeld: transcript.
- Rimmele, Marius, Klaus Sachs-Hombach, und Bernd Stiegler. Hrsg. 2013. *Bildwissenschaft und Visual Culture*. Bielefeld: transcript.

- Rimmele, Marius, und Bernd Stiegler. 2012. *Visuelle Kulturen/Visual Culture zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Rogoff, Irit. 2002. Studying Visual Culture. In *The Visual Culture Reader*, hrsg. Mirzoeff, Nicholas, 24–36. London, New York: Routledge, 2002. 24–36. Print.
- Schade, Sigrid, und Silke Wenk. 2011. *Studien zur visuellen Kultur. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Schade, Sigrid. „Bildwissenschaft“ – Eine „neue“ Disziplin und die Abwesenheit von Frauen. In *Die Institute an der Zürcher Hochschule der Künste/The Institutes of the Zurich University of the Arts*, hrsg. Schenker, Christoph und Aracely Uzeda, 106–15. Zürich: Die Institute der Zürcher Hochschule der Künste. http://blog.zhdk.ch/sigridschade/files/2013/07/Bildwissenschaftund_die_Abwesenheit_von_Frauen_27_7_09_001.pdf, Zugegriffen: 01.08.2016.
- Schaffer, Johanna. 2008. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript.
- Smith, Marquard. 2008. *Visual culture studies*. Los Angeles: SAGE.
- Stauff, Markus. 1999. Nach der Theorie? Anmerkungen zum Stellenwert von Theorie und Politik bei Cultural Studies und Neoformalismus. *MEDIENwissenschaft* 3 (1): 22–34. <http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/3079/2975>, Zugegriffen: 01.08.2016.
- Stiegler, Bernd. 2014. Visual Culture. In *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. Bentzien, Claudia, und Brigitte Weingart, 159–72. Berlin, Boston: De Gruyter.
- von Falkenhausen, Susanne. 2007. Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse. Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft. In *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hrsg. Helas, Pheline, Maren Polte, Claudia Rückert, und Bettina Uppenkamp, 3–13. Berlin: Akademie Verlag.
- von Falkenhausen, Susanne. 2015. *Jenseits des Spiegels: Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Wieser, Matthias. 2014. Visual turn and Visual Culture Studies. In *Visuelle Medien*, hrsg. Helbig, Jörg, Arno Russegger, und Rainer Winter, 13–31. Köln: Herbert von Halem Verlag. Klagenfurter Beiträge zur visuellen Kultur 1.
- Winter, Rainer. 2014. The Politics of Cultural Studies: The New Left and the Cultural Turn in the Social Sciences and Humanities. In *A revolution of perception? Consequences and echoes of 1968*, Gilcher-Holtey, Ingrid, 149–161. New York: Berghahn Books.
- Wulff, Hans J. 2014. *Mehrdeutigkeit: Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2094>, Zugegriffen: 01.08.2016.