media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Dimitri Liebsch

Das bildphilosophische Stichwort 13: Visual Culture/ Visual Studies

2017

https://doi.org/10.25969/mediarep/16449

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Liebsch, Dimitri: Das bildphilosophische Stichwort 13: Visual Culture/Visual Studies. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 25, Jg. 13 (2017), Nr. 1, S. 71–83. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/16449.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=465

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Das bildphilosophische Stichwort 13

Dimitri Liebsch

Visual Culture/Visual Studies

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

What is visual culture or visual studies? Is it an emergent discipline, a passing moment of interdisciplinary turbulence, a research topic, a field or subfield of cultural studies, media studies, rhetoric and communication, art history, or aesthetics? Does it have a specific object of research, or is it a grab-bag of problems left-over from respectable, well established disciplines? Is it a field, what are its boundaries and limiting definitions? Should it be institutionalized as an academic structure, made into a department or given programmatic status, with all the appurtenances of syllabi, textbooks, prerequisites, requirements, and degrees? How should it be taught? What would it mean to profess visual culture in a way that is more than improvisatory? (William J. Thomas Mitchell; zit. nach MORRA/SMITH 2006: 8)

1. Bezeichnungen: ›Visual Culture‹, ›Visual Studies‹ (und ›Visual Culture Studies‹)

Visual Culture und Visual Studies sind in vielen Hinsichten umstritten. Eine erste Hinsicht zeigt sich bereits an den zugrunde liegenden Bezeichnungen. ›Visual culture‹, ›visual studies‹ und auch ›visual culture studies‹ können einander teilweise, aber eben nur teilweise vertreten. Die am meisten verwendete, aber eine zugleich auch zweideutige Bezeichnung ist ›visual culture‹. So heißt es anlässlich des *Visual Culture Questionnaire*, mit dem die Kunstzeit-

schrift *October* 1996 erstmalig die *scientific community* zur allgemeinen Reflexion über das Thema einlud:

> ›Visual culture‹ does double service: it is both a partial description of a social world mediated by commodity images and visual technologies, and an academic rubric for interdisciplinary convergences among art history, film theory, media analysis and cultural studies. (FOSTER/KRAUSS 1996: 3)

Demnach trifft auf ›visual culture‹ Ähnliches zu wie auf das deutsche ›Kunstgeschichte‹, das sowohl das Objekt als auch die Disziplin bezeichnet. Diese – in der Regel durch den Kontext disambiguierte – Zweideutigkeit ist bis in die jüngsten Schriften anzutreffen.

Daneben haben sich Redeweisen etabliert, die um terminologische Eindeutigkeit bemüht sind. Douglas Crimp empfiehlt beispielsweise: »For purposes of clarification, we might say that visual culture is the object of study in visual studies« (CRIMP 1998). John A. Walker und Sarah Chaplin verwenden eine analoge Unterscheidung, sprechen sich jedoch anstatt für die Bezeichnung ›visual studies‹ für ›visual culture studies‹ aus (vgl. CHAPLIN/WALKER 1997: 1).[1]

Um terminologische Eindeutigkeit zu gewährleisten und auch um die Umständlichkeit des Ausdrucks ›visual culture studies‹ zu vermeiden (vgl. dazu ELKINS 2003: 7), wird im Folgenden ›visual culture‹ für das Objekt der Untersuchung und ›visual studies‹ für den wissenschaftlichen Zugriff auf dieses Objekt verwendet.

2. Disziplin, Interdisziplinarität, ›Undisziplinierthеit‹

Ebenfalls umstritten ist, ob und inwiefern es sich bei Visual Studies um eine Disziplin handelt. Die Frage wird selten bejaht und wenn, dann ist von Disziplin in einem eher schwachen Sinn die Rede. Gemeint ist damit zumeist, dass es seit den 1990er Jahren zunächst im englischsprachigen Raum manifeste Formen der pädagogischen, wissenschaftlichen und publizistischen Institutionalisierung gibt, also Aufnahmen in universitäre Curricula, einschlägige Konferenzen und Veröffentlichungen bis hin zu spezifischen Zeitschriften.[2] Darüber hinaus lassen sich auch Vorschläge zu weitergehenden Festlegungen inhaltlicher und methodischer Art finden, etwa in Bezug auf Grundlagentexte, kanonische Autoren, bevorzugte Objekte und Interpretationsmethoden. Als theoretische Referenzen, die die Arbeit der Visual Studies grundieren, werden am häufigsten die Arbeiten von Walter Benjamin und die der Poststruktura-

[1] Diesem Sprachgebrauch folgen etwa auch Joanne Morra und Marquard Smith für ihre vierbändige Edition von Grundlagentexten (vgl. MORRA/SMITH 2006: 1).

[2] Für die Unterschiede zwischen den Visual Studies und der Auseinandersetzung der deutschsprachigen Kulturwissenschaften mit den visuellen Kulturen vgl. RIMMELE/STIEGLER 2012: 20ff.

listen Roland Barthes, Jacques Lacan und Michel Foucault genannt.[3] Auch weil diese Vorschläge insgesamt eher diskutiert als geteilt werden, hat es sich eingebürgert, die Visual Studies statt als Disziplin eher vage als akademisches Feld anzusprechen.[4] Ferner sind die Visual Studies wie schon die älteren Cultural Studies auch als ›diskursive Formation‹ apostrophiert worden[5] und als nicht nur akademische, sondern auch politische – genauer: linke und marxistisch inspirierte – Bewegung (vgl. BAL 2003: 5f.).

Über einen Aspekt dieses Feldes oder dieser Bewegung besteht Konsens: Die Visual Studies gelten als interdisziplinär, wobei nur über die Anzahl der beteiligten Disziplinen, Methoden oder – auch hier – Felder gestritten wird. Sie reicht von der oben erwähnten Handvoll, die in den Aufzählungen zumeist (mit-)genannt wird, über ›nearly two dozen fields‹ aus den Kulturwissenschaften (vgl. ELKINS 2003: 25) bis zu insgesamt 34 verschiedenen, nämlich:

> aesthetics, anthropology, archaeology, architectural history/theory, art criticism, art history, black studies, critical theory, cultural studies, deconstruction, design history, feminism, film studies/theory, heritage studies, linguistics, literary criticism, marxism, media studies, phenomenology, philosophy, photographic studies, political economy, postcolonial studies, post-structuralism, proxemics, psychoanalysis, psychology of perception, queer theory, reception theory, russian formalism, semiotics, social history, sociology, structuralism. (CHAPLIN/WALKER 1997: 22)

Nicht zuletzt in Anbetracht der Tatsache, dass sich die Visual Studies zunehmend den Naturwissenschaften öffnen, kann jedoch auch diese Liste nicht erschöpfend sein. Motiviert ist diese methodische Interdisziplinarität auch durch eine besondere Tendenz im Gegenstandsbereich, nämlich die wachsende Medienkonvergenz unter den Vorzeichen von technischer Entwicklung und globalem Kapitalismus:[6] Wir begegnen dem ▷ Kinofilm in der DVD, dem ▷ Fernsehen im Netz und den alten Meistern als Druck auf T-Shirt und Teetasse; und schon der ▷ Film wurde von keiner isolierten Industrie realisiert, sondern entstand an den Schnittlinien von Konsumgütern, Elektrizität, Beleuchtung, Make-Up und Mode.

Dass von einer Disziplin nur in einem schwachen Sinne und zugleich von einer ausufernden Interdisziplinarität die Rede sein muss, ist die Kehrseite der Dynamik der Visual Studies, ihres politischen und kritischen Impetus'. William John Thomas Mitchell spricht hier – mit leicht ironischem Akzent –

---

[3] Vgl. dazu Susan Buck-Morss in VISUAL CULTURE QUESTIONNAIRE 1996: 29f. und EVANS/HALL 1999: 43. Selbst James Elkins, der eine »potentially endless list« von theoretischen Referenzen am Werke sieht, räumt den genannten vier einen besonderen Stellenwert ein (ELKINS 2003: 32f.)

[4] Vgl. dazu beispielsweise CHAPLIN/WALKER 1997; MORRA/SMITH 2006: 1f., 14; STURKEN/CARTWRIGHT 2001: 5f.

[5] Vgl. dazu im Anschluss an Stuart Hall JONES 2003: 35. Im Gebrauch, den Hall von Michel Foucaults Konzept der ›diskursiven Formation‹ macht, liegt der Akzent vor allem auf Diversität und Wandelbarkeit; demnach verfügen die Studies nicht über »simple origins«, aber über »multiple discourses«, »a number of different histories« und »many different trajectories« (HALL 1992: 278).

[6] Vgl. dazu CARTWRIGHT 2002, insbesondere 237f., 242, 247f. Zu einem ähnlichen Befund gelangt Nicholas Mirzoeff, der – begrifflich allerdings nicht unproblematisch – unter »visuality« den »present collapse of the media into each other« verstanden wissen will (zit. nach ELKINS 2003: 42).

von einer ›Disziplinlosigkeit‹ (»indiscipline«, MITCHELL 2008: 265).[7] Anders gesagt: Es ist für die Visual Studies charakteristisch, die etablierten Disziplinen in Frage zu stellen. Die Visual Studies importieren daher weder einfach ihren zentralen *Gegenstand* aus einer anderen Disziplin, um ihn dann nur etwas anders zu perspektivieren (das Visuelle ist nicht das – lediglich politisch perspektivierte – Bild aus der Kunstgeschichte);[8] noch akzeptieren die Visual Studies die *Grenzen* zwischen den Disziplinen, mit denen beispielsweise bis in die Gegenwart filmtheoretische und fernsehwissenschaftliche Analysen voneinander getrennt worden sind; noch reproduzieren sie automatisch die internen *Kategorisierungen*, mit denen etwa die Kunstgeschichte lange zwischen Hochkultur und Populärkultur unterschieden hat (vgl. JONES 2003: 34).

3. Vorgeschichte/n

Auch aufgrund der Vielzahl der beteiligten Disziplinen verfügt das Feld oder die Bewegung der Visual Studies über keine verbindliche und homogene Vorgeschichte. Es lassen sich dennoch mindestens drei Vorgeschichten anführen, die für die Entwicklung der Visual Studies aussagekräftig sind: die Transgressionen der traditionellen Kunstgeschichte, die Geschichte des Begriffs »visual culture« sowie auch und vor allem die Cultural Studies.

Zu einer Art Visual Studies *avant la lettre* zählt der unvollendete *Bilderatlas Mnemosyne* (1924-1929), mit dem der Kunsthistoriker Aby Warburg die »kunstgestaltende Gebärdensprache« der Renaissance mit derjenigen der Antike in Verbindung zu setzen versuchte. Für diese Inventarisierung der »Formenwelt vorgeprägter Ausdruckswerte« stützte sich Warburg nicht allein auf traditionelle Gegenstände der Kunstgeschichte, sondern auch auf Nachrichtenfotos, Zeitungen, Briefmarken oder Werbeplakate (WARBURG 2000: 3f.). Eine ebenfalls beträchtliche Erweiterung der Forschungsgegenstände findet sich in den Arbeiten Erwin Panofskys, der sich schon früh, nämlich in den 1930er Jahren, dem Film widmete und später das Fortleben von palladianischer Tempelfassade einerseits und ungezügelter Romantik andererseits bis zum Kühler des Rolls Royce verfolgte.[9] Anregend für den Kontext der Visual Studies ist darüber hinaus sein folgenreicher Versuch, die oft als Siegeszug einer ›natürlichen‹ Darstellung gefeierte Zentralperspektive der Renaissance auf Konvention und Kultur zurückzuführen und als ›symbolische Form‹ – im Sinne des Neukantianismus von Ernst Cassirer – zu beschreiben (vgl. PANOFSKY 1924). Eine kritische Reflexion auf die Kunstgeschichte findet sich schließ-

[7] Diese Eigenschaft der Visual Studies ist auch als ›post-‹, ›cross-‹, ›counter- or anti-disciplinary‹ bezeichnet worden (vgl. dazu JONES 2003: 39f., MIRZOEFF 1999: 4 und MORRA/SMITH 2006: 15.)

[8] Mitchell betont, »daß selbst etwas so Umfassendes wie das Bild das Feld der Visualität nicht erschöpft, daß Visual Studies nicht dasselbe sind wie Image Studies und daß das Studium des visuellen Bildes bloß eine Komponente eines größeren Feldes ist« (MITCHELL 2008: 342).

[9] Vgl. PANOFSKY 1995. Panofsky befasst sich hier zwar mit dem Auto, aber signifikanterweise noch nicht mit einem industriell gefertigten Gegenstand für den Massenkonsum: Er schreibt über den Rolls Royce, jedoch nicht über den Ford T.

lich in den ursprünglich nicht für das Buch, sondern als Fernsehserie für die BBC konzipierten *Ways of Seeing* des marxistischen Kunstkritikers und Kunsttheoretikers John Berger. Seine Essays setzen sich gleich mit einer ganzen Reihe von für die Visual Studies einschlägigen Themenfeldern auseinander: mit dem Verhältnis von Sehen und Sprechen, dem Gesehen-Werden als Konstituens für soziale Ordnung und *gender*-Rollen, den Beziehungen zwischen Sehen und Besitz, der Rolle der ▷ medientechnischen Entwicklung insbesondere für die Erweiterung der Funktionsvielfalt von Bildern (vgl. ▷ Replika, Faksimile und Kopie) oder auch mit den ›publicity images‹ der ▷ Werbung und ihren Beziehungen zur traditionellen Kunst (vgl. BERGER 1972).

Dass sich die Visual Studies jedoch nicht ausschließlich als eine Transformation der älteren Kunstgeschichte begreifen lassen, wird spätestens an der zweiten Vorgeschichte deutlich. Der Begriff ›visual culture‹ wird zwar üblicherweise auf zwei kunsthistorische Arbeiten zurückgeführt, auf Michael Baxandalls *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* von 1972 und auf Svetlana Alpers' *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* von 1983.[10] Dies sind jedoch keineswegs die einzigen, geschweige denn die ältesten Quellen. Fakt ist, dass Baxandall den Ausdruck ›visual culture‹ nur beiläufig verwendet und dass sich erst Alpers um eine Explikation von ›visual culture‹ als eine – für eine bestimmte Gesellschaft in einer bestimmten Epoche typische – kulturelle Strukturierung der visuellen Wahrnehmung bemüht.[11] Dazu hält sie fest:

> It was to focus on notions about vision (the mechanism of the eye), on image-making devices (the microscope, the camera obscura) and on visual skills (map-making, but also experimenting) as cultural resources related to the practice of painting. (Svetlana Alpers in VISUAL CULTURE QUESTIONNAIRE 1996: 26)

Ebenfalls Fakt – wenngleich weitgehend übersehen – ist, dass der Ausdruck in Medienwissenschaft und Filmtheorie schon weitaus länger eine Rolle spielt. In Marshall McLuhans *Understanding Media* von 1964 meint er entweder eine kulturelle Strukturierung ähnlich derjenigen bei Alpers oder (seltener) auch eine vom Visuellen dominierte gesellschaftliche Epoche, wobei in beiden Fällen Medien wie phonetischer Schrift, Buchdruck, Fernsehen usw. ein starker Einfluss eingeräumt wird (vgl. MCLUHAN 1964b: 54, 127ff.). Noch früher lässt sich ›visuelle Kultur‹ in der Filmtheorie nachweisen. In *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* von 1924 antizipiert Béla Balázs die beiden Verwendungsweisen McLuhans und sieht im (Stumm-)Film eine Stärkung der durch den Buchdruck marginalisierten visuellen Kultur gekommen (vgl. BALÁZS 2001b: 224ff. und LIEBSCH 2007a: 16).[12]

---

[10] Vgl. dazu Thomas Dacosta Kaufmann in VISUAL CULTURE QUESTIONNAIRE 1996: 45ff., CHAPLIN/WALKER 1997: 23 und MORRA/SMITH 2006: 11 und viele andere.

[11] Baxandalls Bezeichnung für diesen Zusammenhang ist nicht »visual culture«, sondern »period eye« (BAXANDALL 1972: 29ff.).

[12] Bei einer weniger an Kontinuitäten orientierten Darstellung wären nicht nur die gravierenden Unterschiede zwischen McLuhan und Balázs zu berücksichtigen, sondern auch Differenzen in der Fragestellung von Kunstgeschichte einerseits und Medienwissenschaft und Filmtheorie andererseits. Alpers' Position liegt eine ästhetische Frage zugrunde (›wie manifestiert sich eine

Unter die Vorgeschichten der Visual Studies fallen auch die ab den 1950er Jahren entwickelten Cultural Studies. Von diesen übernehmen die Visual Studies neben Interdisziplinarität und ›Undisziplinertheit‹ auch den facettenreichen Kulturbegriff. Kultur lässt sich demnach erstens nicht mehr erschöpfend als ein normatives Projekt beschreiben, so wie es noch Matthew Arnold konnte, der die Formel prägte: »the best which has been thought and known in the world« (ARNOLD 1869: 70); Kultur umfasst vielmehr außer der Hochkultur einen »whole way of life« (WILLIAMS 1958: 92f.), der das Gewöhnliche und den Alltag mit einschließt. Zweitens stehen neben den Artefakten oft die Praktiken im Fokus, und zwar insbesondere die Praktiken der Bedeutungserzeugung: »Primarily, culture is concerned with the production and the exchange of meanings – the ›giving and taking of meaning‹ – between the members of a society or group« (HALL 1997: 2).

Nicht zuletzt wegen der sozialen Genese von Bedeutung erscheinen drittens in der Analyse nicht ausschließlich isolierte Individuen als Träger von Kultur, sondern eher um Hegemonie kämpfende Gruppen – Gruppen, deren Strukturen oft anhand der Kategorien *race*, *class* und *gender* analysiert werden. Dabei adaptieren die Visual Studies nicht allein wesentliche Elemente der Cultural Studies, sondern sie korrigieren zugleich die Vorliebe, die die Cultural Studies noch dem Text als zentraler Bezugseinheit entgegenbrachten (vgl. JONES 2003: 35).

4. Gegenstände

Es gibt nicht den einen, klar umgrenzten Gegenstand für dieses interdisziplinäre und undisziplinierte Feld mit seiner facettenreichen Vorgeschichte. Das lässt sich auch an der eingangs gegebenen formalen Gegenstandsbestimmung, nämlich Visual Culture, verdeutlichen, wenn man ihre beiden Komponenten genauer betrachtet.

Für die erste Komponente, das Visuelle, hat der Kunsthistoriker Martin Jay die positivistisch angehauchte Bestimmung ausgegeben, es handele sich dabei um »anything that can imprint itself on the retina« (VISUAL CULTURE QUESTIONNAIRE 1996: 42). Insofern wären die Visual Studies nicht auf das Bild, geschweige denn das künstlerische Bild eingeschränkt, sondern können sich ebenso auf das Fernsehen, die Menschen auf der Straße, das Urlaubspolaroid, den von ›Lichtverschmutzung‹ bedrohten Nachthimmel (vgl. RATZKA 2012: 260ff.), das Videospiel oder die Objekte unterm Mikroskop beziehen. Die Liste ließe sich fast beliebig verlängern – alles was gesehen werden kann, könnte demnach auch Gegenstand der Visual Studies werden. Selbst eine

besondere visuelle Kultur in der Kunst?‹) bei denjenigen von McLuhan und Balázs hingegen eine anthropologische und/oder soziale (›welche Effekte hat eine besondere visuelle Kultur auf den Menschen und/oder die Gesellschaft?‹).

derart offene Auffassung der ersten Komponente ist als Gegenstandsbestimmung jedoch noch zu eng.

Einerseits kann der Gegenstand der Visual Studies auch hybride sein. Dies ist der Fall, wenn das Visuelle in multimodale Komplexe eingebettet wird oder wenn es – und spätestens hier lässt sich die zweite Komponente, die Kultur, nicht mehr übersehen – mit Praktiken und ihrer Institutionalisierung verbunden ist:

> The visual, in our view, never comes »pure«, it is always »contaminated« by the work of other senses (hearing, touch, smell), touched by other texts and discourses, and imbricated in a whole series of apparatuses – the museum, the academy, the art world, the publishing industry, even the nation state – which govern the production, dissemination, and legitimitation of artistic productions. (SHOHAT/STAM 1998: 45)[13]

Andererseits muss der Gegenstand der Visual Studies noch nicht einmal selbst sichtbar sein, solange er sich nur auf das Visuelle bezieht, wie der Kunsthistoriker Jonathan Crary zu den sozialen und historischen Bedingungen, also jenen Teilen der Kultur, ausgeführt hat, die regeln, was wir sehen oder zu sehen bekommen. In solchen Fällen handelt es sich bei den Visual Studies um »the study of colorless, nonvisual discursive and systemic formations and their historical mutations« (VISUAL CULTURE QUESTIONNAIRE 1996: 34).

Kurz, in formaler Hinsicht sind die Gegenstände der Visual Studies eher hybride als rein visuell und können sich im Extremfall auf Teile der Kultur beschränken, die nicht selbst visuell sind, sondern sich auf das Visuelle nur beziehen.[14]

5. Aspekte

Um wiederum diesem weiten Feld der Gegenstände Struktur zu geben, seien fünf zentrale Aspekte (Entnaturalisierung, Weltverhältnis, ▷ Repräsentation, Identität und Macht) vorgestellt, unter denen die Visual Studies häufig ihre Gegenstände analysieren.

a) Entnaturalisierung. Im Anschluss an die Marxsche Ideologiekritik und Barthes' Mythenanalyse zielen die Visual Studies darauf, das vermeintlich Natürliche als gesellschaftlich oder kulturell bedingt und damit als kontingent und änderbar zu entschlüsseln (vgl. BARTHES 1957: 130ff.). Das Stichwort dafür, auch die Evidenz des Visuellen in dieser Weise in Frage zu stellen, liefert bereits Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz aus den 1930er Jahren: »*Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der*

[13] Vgl. dazu auch BAL 2003: 273: »The act of looking is profoundly ›impure‹«.

[14] Diese Ambivalenz findet sich exemplarisch in der allgegenwärtigen Kategorie ›Blick‹ wieder. Gemäß dem Sprachgebrauch in den Visual Studies kann der Blick z.B. über Kameras und Mikrophone (!) technisch aufgerüstet werden; er ist nicht ausschließlich die an jeweils nur ein Subjekt gebundene Wahrnehmung, sondern gilt auch als normsetzende soziale Instanz; und er ist keineswegs immer selbst sichtbar. Anders gesagt: der Ausdruck ›Blick‹ wird in den Visual Studies häufig metaphorisch oder metonymisch verwendet.

menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung« (BENJAMIN 1974: 478, Herv. im Original).

Statt von Sinneswahrnehmung spricht Irit Rogoff in diesem Zusammenhang von »viewing apparatuses« (ROGOFF 1998: 18), die durch Technologie und Narrative modifiziert werden können. Aufschluss über derartige technologische Modifikationen liefern beispielsweise Benjamins Analysen zur Medienentwicklung (zu Druck, Fotografie und Film) oder die oben im Zusammenhang mit der Geschichte von ›visual culture‹ gegebenen Beispiele; narrativ erzeugte Modifikationen lassen sich etwa an dem Kontrast ablesen, der zwischen der heutigen Optik und mittelalterlichen, der Theologie affinen Erklärungsmodellen besteht, die die visuelle Wahrnehmung in körperliche, intellektuelle und spirituelle aufgeteilt haben (vgl. BIERNOFF 2002: 3). Eine Verbindung von technischen und narrativen Aspekten thematisieren schließlich Crarys Analysen zur Geschichte des ›observer‹, die zwischen einer an der Optik und der Camera obscura orientierten Phase und einer sie im 19. Jahrhundert ablösenden Phase unterscheiden, für die dann die Physiologie und neben dem Stereoskop vermehrt die Apparate aus dem Kontext der Bewegungsbilder relevant werden (vgl. CRARY 1990).

b) Weltverhältnis. Wie schon der Fall des ›observer‹ zeigt, bei dem Crary im 19. Jahrhundert eine Entwicklung vom statischen und unbeteiligten zum aktiven und involvierten Betrachten feststellt, gehen Modifikationen der Wahrnehmung mit Modifikationen des Verhältnisses von Subjekt und Objekten bzw. Subjekt und Welt einher. Dieser Aspekt ist ausgehend von einer filmwissenschaftlichen Anregung in den Visual Studies häufig unter dem Titel des ›skopischen Regimes‹ oder ›Blickregimes‹ verhandelt worden. Während sich die Filmwissenschaften dabei auf ein schlichtes, durch einen konkreten Raum bestimmtes Dispositiv konzentrieren, nämlich das Kino,[15] stehen in den Visual Studies spekulativere Korrespondenzen von Praktiken des Sehens, Theorien und ihrer Materialisierung in Artefakten zur Debatte. Jay etwa benennt für die Moderne drei konkurrierende skopische Regime:

1) die Verbindung von Descartes' Rationalismus und perspektivischer Renaissance-Malerei im ›Cartesian perspectivism‹, der in Komplizenschaft mit einer bürgerlichen und kaufmännischen Ethik die emotionale Bindung an die Objekte auflöst und den Raum quantifiziert,
2) das Korrelat aus dem Baconschen Empirismus und der ›Northern Art‹, das sich von der niederländischen Malerei bis zu ihren Fortsetzungen in der Fotografie für Oberflächen und oft kontingent anmutende Realitätsfragmente interessiert, und

[15] Nach Christian Metz unterscheidet sich das ›skopische Kino-Regime‹ vom Voyeurismus des Theaters dadurch, dass es erstens mehr Dinge präsentiert und zweitens eine stärkere Verbindung zum Imaginären (vgl. Psychoanalytische Theorien des Bildes) besitzt, da die gezeigten Dinge abwesend und nur ›in effigie‹ vorhanden seien (vgl. METZ 2000: 58f.).

3) den ›baroque‹ und sein theoretisches Pendant in der Leibnizschen Pluralität von ›monadic viewpoints‹, in denen sich die Faszination für die Opazität und Unlesbarkeit der sichtbaren Welt zeigt (vgl. JAY 1988).

c) Repräsentation. Nicht zuletzt motiviert durch Entwicklungen in den Medientechniken zeichnen die Visual Studies eine Reihe von Tendenzen nach, die das Verhältnis der repräsentierenden Artefakte zur Welt nachhaltig ändern und diversifizieren. Zunächst einmal ist die Quantität der repräsentierenden Artefakte vom Buchdruck bis zum Handyfoto dramatisch gestiegen.[16] Im Zusammenhang mit jüngeren Bildgebungsverfahren, wie wir sie etwa aus der Medizin (über Röntgen, Ultraschall, MRT oder CT) oder auch aus der Rastertunnelmikroskopie in den Nanowissenschaften kennen, tritt dazu das Faktum, dass zusehends nicht mehr nur die sichtbare Welt sichtbar repräsentiert wird: »One of the most striking features of the new visual culture is the growing tendency to visualize things that are not in themselves visual« (MIRZOEFF 1999: 5).[17] Aufgrund der Masse an Reproduktionen lässt sich schließlich ein dialektischer Umschlag beobachten, und zwar in der Angst, die Welt könne hinter der ›Bilderflut‹ verschwinden. Seine noch ungebrochen kulturkritische Formulierung hat dieser Umschlag – im Anschluss an Marx' Auseinandersetzung mit dem ›Fetischcharakter der Ware‹ – in Guy Debords Theorie des ›Spektakels‹ gefunden; das »Spektakel« gilt hier als eine durch Bilder vermittelte Gesellschaft, in der »die sinnliche Welt durch eine über ihr schwebende Auswahl von Bildern ersetzt wird« (DEBORD 1967: 31; vgl. dazu MARX 1867: 85ff., DEBORD 1967: 14). Seine postmoderne Version zieht – darin Jean Baudrillards Theorien der ▷ Simulation und des ▷ Simulakrums folgend – den referentiellen Charakter der ›Bilderflut‹ auch aufgrund der Möglichkeiten ▷ digitaler Bildproduktion generell in Zweifel.

d) Identität. Konstitutiv für Identität – sei es für die von Subjekten oder die von Gruppen – sind den Visual Studies zufolge einerseits das Gesehen-Werden, der Blick der anderen und jene Dispositive und Artefakte, die im wörtlichen oder übertragenen Sinne ▷ Spiegelungen ermöglichen (vgl. dazu grundsätzlich LACAN 1949). Vor diesem Hintergrund lässt sich beispielsweise in Bezug auf weibliche Identität geltend machen, dass sie von patriarchalen, hegemonialen Erwartungen abhängig ist, durch Bilder, Fotos, Filme usw. konditioniert wird[18] und eine Spaltung des weiblichen Blicks mit sich bringt; jeder weibliche Blick in den Spiegel ist zugleich ein internalisierter hegemonialer Blick, der das Spiegelbild auf seine Konformität mit der etablierten Erwartung prüft (vgl. SILVERMAN 1996). Konstitutiv für Identität ist andererseits,

[16] Zugleich hat sich die Geschwindigkeit ihrer Produktion erhöht, was bei bewegten Bildern bekanntlich zur Livesendung, zur asymptotischen Annäherung an eine mit den Ereignissen zeitgleiche Übertragung dieser Ereignisse geführt hat (vgl. VIRILIO 1990: 9ff.).

[17] Zur Allegorie als einem Vorläufer derartiger Visualisierungen vgl. LIEBSCH 2007b: 31ff.

[18] Vgl. dazu paradigmatisch Laura Mulveys Manifest *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von 1975, wonach das Mainstream-Kino als Materialisierung eines kontrollierenden männlichen Blicks gilt, in der männliche Figuren handeln und weibliche Figuren im wahrsten Sinne des Wortes als Anschauungsobjekte gelten (MULVEY 2009: xvii, 14ff.).

dass sie – wie fragil und vorübergehend auch immer – im visuellen Feld über ›negative differentiation‹ erzeugt wird:

> that whiteness needs blackness to constitute itself as whiteness, that masculinity needs femininity or feminized masculinity to constitute its masculinity in agreed upon normative modes; that civility and bourgeois respectability need the stereotypical unruly »other«. (ROGOFF 1998: 21f.)

In diesem Sinne fungieren die Wahrnehmung und die Darstellung des (vermeintlich) Anderen zugleich immer auch als Stabilisierungen des eigenen Selbst.

e) Macht. Für Fragen der Macht setzen die Visual Studies die Arbeiten Foucaults fort, der Institutionen wie Klinik, Schule, Fabrik oder Gefängnis als Orte entschlüsselt hat, in denen Kontrolle und/oder Herrschaft mit Hilfe visueller Beobachtung installiert wird. Sowohl diese Arbeiten als auch jüngere Analysen zu ›Closed Circuit Television‹ (Formen der Überwachung, die über Kamera, Monitor und ggf. Mittel zur Speicherung der Aufnahmen verfügen) kommen darin überein, dass oftmals gar keine aktuelle visuelle Überwachung mehr stattfindet, sondern dass sie nur noch erwartet werden muss: Bereits die Internalisierung des hegemonialen Blicks, die Erwartung, überwacht zu werden, erzeugt demnach einen Ordnungs- oder Normierungseffekt.[19] Macht artikuliert sich darüber hinaus auch allgemein in visuellen Artefakten. Ihrem Selbstverständnis als politische Bewegung entsprechend verfolgen die Visual Studies daher

> thematic individual or community-based concerns around the ways in which politically motivated images are produced, circulated and consumed to both construct and reinforce *and* resist and overthrow articulations of sexual or racial ontologies, identities and subjectivities – such as black visual culture or feminist visual culture or lesbian and gay visual culture. (MORRA/SMITH 2006: 10f., Herv. im Original)

Die fünf Aspekte sind keineswegs isoliert, sondern weitgehend miteinander kombinierbar. Über die Internalisierung ist *Identität* beispielsweise mit *Macht* verknüpft; diese beeinflusst, was überhaupt und – wenn ja – wie es *repräsentiert* wird; für die drei gerade genannten Aspekte gilt ebenso wie für das *Weltverhältnis*, dass sie nicht schlicht gegeben, sondern gesellschaftlicher Herkunft sind und daher nur im Modus der *Entnaturalisierung* erklärt werden können usw.

Literatur

ARNOLD, MATTHEW: *Culture and Anarchy*. Cambridge [Cambridge UP] 1932

BAL, MIEKE: Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. In: *Journal of Visual Culture*, 1(2), 2003, S. 5-32

[19] Vgl. dazu FOUCAULT 1976: 251-291 und RIMMELE/STIEGLER 2012: 111-124.

BALÁZS, BÉLA: Der sichtbare Mensch. In: ALBERSMEIER, FRANZ-JOSEF (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart [Reclam] 2001, S. 224-233

BARTHES, ROLAND: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1996

BAXANDALL, MICHAEL: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford [Clarendon P] 1972

BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Schriften.* Band 1.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974

BERGER, JOHN: *Ways of Seeing*. London [Penguin] 1972

BIERNOFF, SUZANNAH: *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. New York [Palgrave Macmillan] 2002

CARTWRIGHT, LISA: Film and the Digital in Visual Studies. Film Studies in the Era of Convergence. In: MORRA, JOANNE; MARQUARD SMITH (Hrsg.): *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies.* Vol. 1: *What Is Visual Culture Studies?* New York [Routledge] 2006, S. 237-253

CHAPLIN, SARAH; JOHN A. WALKER: *Visual Culture. An Introduction*. Manchester, NY [Manchester UP] 1997

CRARY, JONATHAN: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA [MIT Press] 1990

CRIMP, DOUGLAS: *Getting the Warhol We Deserve. Cultural Studies and Queer Culture*. 1. Januar 1998. http://ivc.lib.rochester.edu/getting-the-warhol-we-deserve-cultural-studies-and-queer-culture/ [letzter Zugriff: 13.12.2016]

DEBORD, GUY: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin [Tiamat] 1996

ELKINS, JAMES: *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York [Routledge] 2003

EVANS, JESSICA; STUART HALL: What Is Visual Culture? In: MORRA, JOANNE; MARQUARD SMITH (Hrsg.): *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies.* Vol. 1. *What Is Visual Culture Studies?* New York [Routledge] 2006, S. 43-49

FOSTER, HAL; ROSALIND KRAUSS: Introduction. In: *October*. *MIT Press Journal,* 77, 1996, S. 3-4

FOUCAULT, MICHAEL: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1976

HALL, STUART : Cultural Studies and its Theoretical Legacies. In: GROSSBERG, LAWRENCE; CARY NELSON; PAULA TREICHLER (Hrsg.): *Cultural Studies*. New York [Routledge] 1992, S. 277-294

HALL, STUART: Introduction. In: HALL, STUART (Hrsg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London [Sage] 1997, S. 1-11

JAY, MARTIN: Scopic Regimes of Modernity. In: FOSTER, HAL (Hrsg.): *Vision and Visuality*. Seattle, WA [Bay Press] 1988, S. 3-23

JONES, AMELIA: Introduction. Conceiving the Intersection of Feminism and Visual Culture. In: JONES, AMELIA (Hrsg.): *The Feminism and Visual Culture Reader*. New York [Routledge] 2003, S. 1-7

LACAN, JACQUES: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: LACAN, JACQUES: *Schriften I*. Olten [Walter] 1973, S. 61-71

LIEBSCH, DIMITRI: Pictorial Turn and Visual Culture. In: ADELMANN, RALF et al. (Hrsg.): *Visual Culture Revisited. German and American Perspectives on Visual Culture(s).* Köln [Halem] 2007a, S. 12-26

LIEBSCH, DIMITRI: The Rhetoric of Seeing. Considering the Relationship between Spectator and Object. In: HORSTKOTTE, SILKE; KARIN LEONHARD (Hrsg.): *Seeing Perception*. Cambridge [Cambridge Scholars Publishing] 2007b, S. 24-39

MARX, KARL: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie.* Band 1. Berlin [Dietz] 1986

MCLUHAN, MARSHALL: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf [Econ] 1968

METZ, CHRISTIAN: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster [Nodus] 2000

MIRZOEFF, NICHOLAS: *An Introduction to Visual Culture*. New York [Routledge] 1999

MITCHELL, WILLIAM J. THOMAS: *Bildtheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008

MORRA, JOANNE; MARQUARD SMITH: Introduction. In: MORRA, JOANNE; MARQUARD SMITH (Hrsg.): *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies.* Band 1*. What is Visual Culture Studies*. New York [Routledge] 2006, S. 1-18

MULVEY, LAURA: *Visual and Other Pleasures*. London [Palgrave Macmillan] 2009

PANOFSKY, ERWIN: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Frankfurt/M. [Fischer] 1995

PANOFSKY, ERWIN: Die Perspektive als symbolische Form. In: PANOFSKY, ERWIN*: Deutschsprachige Aufsätze*. Band 2. Herausgegeben von Karen Michels und Martin Warnke. Berlin [Akademie] 1998, S. 664-757

RATZKA, THORSTEN: Die Fenster zum Himmel. In: LIEBSCH, DIMITRI; NIKOLA MÖßNER (Hrsg.): *Visualisierung und Erkenntnis. Bildverstehen und Bildverwenden in Natur- und Geisteswissenschaften*. Köln [Halem] 2012, S. 237-264

RIMMELE, MARIUS; BERND STIEGLER: *Visuelle Kulturen/Visual Culture zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2012

ROGOFF, IRIT: Studying Visual Culture. In: MIRZOEFF, NICHOLAS (Hrsg.): *The Visual Culture Reader*. New York [Routledge] 1998, S. 14-26

SHOHAT, ELLA; ROBERT STAM: Narrativizing Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics. In: MIRZOEFF, NICHOLAS (Hrsg.): *The Visual Culture Reader*. New York [Routledge] 1998, S. 27-49

SILVERMAN, KAJA: *The Threshold of the Visible World*. New York [Routledge] 1996

STURKEN, MARITA; LISA CARTWRIGHT: *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford [Oxford UP] 2001

VIRILIO, PAUL: *L'inertie polaire*. Paris [Bourgois] 1990

VISUAL CULTURE QUESTIONNAIRE. In: *October*, 77, 1996, S. 25-70
WARBURG, ABY: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin [Akademie] 2000
WILLIAMS, RAYMOND: Culture Is Ordinary. In: HIGHMORE, BEN (Hrsg.): *The Everyday Life Reader*. New York [Routledge] 2002, S. 91-100