

Anstößige Bilder? Medienstrategien der Interkulturalität

Scott Loren / Christian Sinn (St. Gallen)

Vorbemerkung

Geschichte und Erinnerungen sind jedoch überall gegenwärtig und werden als Ressourcen der Macht genutzt. Je mehr Gegenregierungen, widersprüchliche Bilder und konkurrierende Erinnerungen die Diskurse in beide Regionen prägen, umso mehr schaffen sie die notwendigen Voraussetzungen für eine pluralistische Erinnerungskultur.¹

1. Die EU in Unterhosen

Theorien der visuellen Kultur im 21. Jahrhundert zu entwerfen bedeutet auch Einsicht in den Diskurs von politisch wirksamen Bildern zu gewinnen.² Relevante historische wie systematische Anhaltspunkte liefern neben der expliziten Geschichte anstössiger Bilder und den ihnen angelagerten Zensurdebatten³ ästhetische Konfigurationen von Bildern und/oder Texten, die einem skopischen Regime⁴ unterworfen werden, so dass Wissen und Sehen

1 Anne von Oswald/Andrea Schmetz/Tanja Lenuweit: Einleitung, in: dies.: (Hrsg.): Erinnerungen in Kultur und Kunst. Reflexionen über Krieg, Flucht und Vertreibung in Europa. Bielefeld: transcript 2009, S. 9-24, hier S. 11.

2 Vgl. W. J. T. Mitchell: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München: C. H. Beck 2008.

3 Mitchell, Das Leben der Bilder, S. 109-111.

4 Nicholas Mirzoeff: On Visuality, in: Journal of Visual Culture 5(3)/(2006), S. 53-79, führt den Ausdruck ‚skopisches Regime‘ auf eine Vermittlung über Martin Jay auf den Filmtheoretiker Christian Metz zurück. Vgl. Martin Jay: Scopic Regimes of Modernity, in: Hal Foster (Hrsg.): Vision and Visuality. Seattle: Bay View Press 1988, S. 3-23. Christian Metz: The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Signifier. Bloomington: Indiana University Press 1982. Jay konzentriert sich v. a. auf die Bedeutung der Kartesischen Perspektive und argumentiert, dass die westliche Moderne als „a contested terrain, rather than as a harmoniously integrated complex of visual theories and practices“ verstanden werden sollte, die er als „visual subcultures“ kennzeichnet (Jay, Scopic Regimes of Modernity, S. 4). Vgl. hierzu auch Foucaults historische Archäologie des Denkens, z. B. in Medizin und Rechtsprechung: Wie, wo und wann haben soziokulturelle hegemoniale Praxen die Differenz Sehen vs. Blicken in ihrer jeweiligen historischen und kulturellen Spezifik geformt bzw. wurden durch

sich als gegenseitiges Bedingungsverhältnis organisieren und als Interkulturalität mitteilen.⁵ Interkulturalität beginnt hier mit der (Selbst-)Kritik ihrer medialen Inszenierung, als bildtheoretische Reflexionsleistung, die nicht nur im visuellen, sondern auch im literarischen Feld religiöse und politische, aber auch wissenschaftliche Geltungsansprüche von Kulturen relativiert. Zugleich ist ein solcher Begriff von Interkulturalität als Bedingung der Kritik ihrer eigenen medialen Inszenierungen selbst von politischen Ansprüchen beherrscht, wenn sie anstrebt, den impliziten Rezipienten qua Medienreflexion zu sich selbst zurückzuführen und über seine eigenen Bedürfnisse und Erwartungen aufzuklären.

So inszeniert Powers *Plowing the Dark* eine Entdeckungsfahrt ins eigene Ich, das sich zu Anfang des Textes in einem weissen, leeren Raum der Kunst sämtliche ‚Realitäten‘ virtuell vor Augen stellen kann, um sich dann in einem ganz anderen ebenso weissen, leeren Raum auf sich selbst zurückgeworfen wiederzufinden, in dem die ganz anderen Prinzipien fundamentalistischer Religion zu erlernen sind. Nur der implizite Leser verbindet die beiden Räume, die semantisch gesehen disjunkt sind. Powers setzt eine Theorie visueller Kultur selbst als eine Metabild der Medien in Szene: Die Form, d. h. der sich selbst begrenzende Text, und das Medium, die weissen Räume als Grund, auf dem sich diese Form abhebt, bedingen sich wechselseitig,⁶ d. h. man kann auch sagen: Powers Text wird zu einem Medium, das zwei inkompatible Kulturformen, liberale Kunst vs. Islamismus, miteinander vermittelt. Das skopische Regime besteht hier darin, dass sich diese beiden Formen ‚anblicken‘, obwohl sie nichts miteinander zu tun haben und genau davon handelt Powers Text auch auf der inhaltlichen Ebene: Wie können Freiheitsbedürfnis (Kunst) und Sicherheitsbedürfnis (Religion) in ein produktives Gespräch kommen? Nur so, indem sich der Text als intermedial organisiertes Ganzes an uns wendet und uns zur Einsicht zwingt, dass wir uns dadurch selbst dargestellt in ihm wiederfinden.⁷ Damit werden aber

diese Differenz selbst geformt, um ihr ‚skopisches Regime‘ zu etablieren? Vgl. unter dem Aspekt von Wissenschaftskritik als Bildkritik die zahlreichen Arbeiten von Olaf Breidbach, z. B. *Bilder des Wissens*. München: Fink 2005, und Alexander Vögtli/Beat Ernst: *Wissenschaftliche Bilder – eine kritische Betrachtung*. Basel: Schwabe 2007.

5 Referenzpunkt unseres Interkulturalitätsbegriffes ist Mark Terkessidis: *Interkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

6 Vgl. Niklas Luhmann: *Medium und Form*, in: ders.: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 165-214.

7 Unser Intermedialitätsbegriff nimmt seinen Ausgangspunkt von Dick Higgins (3. August 1966): ‚Statement on Intermedia‘. <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html> (Abruf am 21. 2. 2013), berücksichtigt aber unter begriffsanalyti-

auch neue Blicke auf die eigene alte Kultur und eine fremde neue Kultur ermöglicht: Was, wenn der Liberalismus ebenso fundamentalistisch wäre wie der Islamismus? Interkulturalität wird hier qua Intermedialität erzeugt, denn Powers Text beschreibt sich nicht nur selbst anhand der ästhetischen Schönheit von Computerbildern, die im ersten weissen Raum erzeugt werden, er verwendet für diese Beschreibung eine musikalisierte Sprache, die die Syntax des Textes, vergleichbar einem Gedicht, moduliert und beide Räume miteinander verbindet. Damit wird das skopische Regime durch ein vokatives Register überlagert, das auch die im Text zitierten religiösen Bilder desemantisiert, sie werden nicht mehr hinsichtlich ihrer sozialen und politischen Machtansprüche, sondern in ihrem möglichen humanen Sinn wahrgenommen.

Ein zweites Beispiel: Jakob Arjouni untersucht in seinen populären Detektivromanen die medialen Bedingungen von Interkulturalität mit anderen Mitteln. In *Kismet* wird folgende anspruchsvolle emblematische Form satirisch gegen sich selbst gewendet: In einer Szene wird eine *pictura* als Bild im Bild narrativ inszeniert, indem Plakate der evangelischen Kirche beschrieben werden, auf denen schwarze und weisse Jugendliche unter der grellfarbenen *inscriptio* „Ich steh auf Völkervielfalt“ friedlich durch Strassen, Treppenhäuser und Wiesen hüpfen. Die *subscriptio* der Kriminalhandlung durchkreuzt aber diese *pictura* samt *inscriptio* und führt die Bildbeschreibung an ihre eigene Darstellungsgrenze, wenn das dargestellte Bild sich verlebendigt und aus seinem Rahmen in die Handlung übergeht. Denn eben weil gerade nicht gilt, was das Plakat schönfärberisch verspricht, muss der Detektiv des Kriminalromans fliehen und dabei verfängt sich nun just eins der Plakate auf der Brust seines Verfolgers. Dieser wird dadurch selbst zum komischen Emblem, so „als hätten sich ein paar Waldorfschüler einen Naziwitz mit ihm erlaubt.“⁸

Bei diesen Beispielen korrespondiert der Ebene impliziter Rezeption die explizite Thematisierung interkultureller Rezeptionsprozesse im intermedialen Darstellungsraum. Ihnen mit Mitteln der Wissenschaft nachzugehen heisst, eine politische Tiefendimension zu rekonstruieren und ihre medialen Inszenierungsformen offen zu legen. Erst der durch künstlerische Artefakte induzierte Verzicht auf die absoluten Ansprüche von Religion, Staat, aber auch Wissenschaft stellt die Voraussetzung für jenen Begriff von Interkul-

schen Aspekten die von Jens Schröter zu Recht gemachten Einwände gegen Fluxus als Theorie: Intermedialität. http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 (Abruf am 21. 2. 2013).

8 Jakob Arjouni: *Kismet*. Zürich: Diogenes 2002, S. 169.

turalität als (Selbst-)Kritik ihrer medialen Inszenierungen, wie wir ihn in unserem Beitrag eher systematisch als historisch, jedoch medienanalytisch fundiert und anhand konkreter Beispiele entwickeln möchten.

Ein interessantes Beobachtungsfeld für kulturpolitische Diskursbildung findet sich in Tanja Ostojićs *Untitled / After Courbet* (2004).



Abb. 1: *Untitled / After Courbet*.

In einem wichtigen Bereich europäischer Erinnerungskultur sprengt ihre visuelle Innovation den bisherigen öffentlichen Wahrnehmungsrahmen, indem sie die Grenze zwischen national bedeutsamen Erinnerungsobjekten auf der einen Seite und anstößigen Bildern unterläuft. Ostojićs Bild wirft zumindest den männlichen Betrachter, zumal wenn er weniger mit Courbet als der EU vertraut sein sollte, notwendig auf seinen eigenen pornographischen Blick zurück.⁹ Denn ohne weiteres Kontextwissen scheint das Poster thematisch und ästhetisch gesehen jener wohlbekannten Optik zu folgen, die den medialen Raum mit sexualisierten Bildern weiblicher Körper dicht besetzt.¹⁰ Neben der überbordenden Allgegenwärtigkeit dieses Körpers in der

9 Das Bild war Teil einer Serie öffentlicher Kunstwerke, die das Österreichische Bundeskanzleramt 2005 in Auftrag gegeben hatte. Ziel dieser Kampagne war es, an national bedeutsame Tage zu erinnern. Hierzu gehörte auch die Erinnerung an den Beitritt Österreichs zur EU vor zehn Jahren, die mit Österreichs Vorbereitungen zur Übernahme der EU-Ratspräsidentschaft 2006 zusammentraf. Als Teil des Projektes *25PEACES Die Zukunft der Vergangenheit* verbreitete sich *Untitled / After Courbet* über den gesamten öffentlichen Raum, wie z. B. durch die in der Abbildung [Abb. 2] gezeigte Reklamefläche.

10 Dass es sich nicht um eine moderne Angelegenheit handelt, belegt im großen kulturhistorischen Überblick und zudem mit Zustimmung André Malraux: *Stimmen der Stille*. Berlin, Darmstadt, Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1960, z. B. S. 81: „Den auferstandenen Frauen in Bourges sehen mehr Frauen ähnlich als der Venus von Syrakus; aber Männer haben Frauen wie die Venus von Syrakus lieber.“

Reklame, überfluten uns gegenwärtig Bilder in tragbaren Medien, die von Small Screen Stories über Anfragen an den netdoktor – „mein Ex hat Fotos und Filmchen von mir online gestellt“¹¹ – bis zum ‚Sexting‘, dem Austausch selbst produzierter intimer Fotos via Internet oder Mobiltelefon reicht.¹²

Ganz dieser ‚postpornographischen‘ Ästhetik folgend zeigt Ostojićs *Untitled* den Schritt der Künstlerin, ihren Bauch und einen kleinen Ausschnitt von ihrer Brust. In diesem Arrangement erinnert die formalästhetische Komposition dieses Bildes tatsächlich an Courbets *L'origine du monde* (1866), doch ebenso könnte es sich auch um eine Benetton-Werbung handeln, auch oder gerade weil auf ihrer Unterhose die Flagge der EU wiedergegeben ist. Wie durch die Begründung für die Nominierung dieses Bildes bekannt wurde, intendierte Ostojić die Vorstellung, dass Migrantinnen innerhalb der EU dann willkommen sind, wenn sie sich selbst Grenzgänge gestatten: Ihr Überschreiten der Grenzen, um in das ersehnte, geopolitisch ausgezeichnete Land zu gelangen, entspricht die Transgression ihres sehr intimen, körperlichen wie politisch definierten Geschlechtsraum.

Von diesem Beispiel ausgehend unternehmen wir ein interdisziplinäres wie intermediales und interkulturelles Begriffsexperiment, indem wir exemplarische Forschungstheoreme im Sinne einer Fremdbestäubung aufeinander übertragen. Wir wählen diese landwirtschaftliche Metapher nicht nur wegen der Reflexion auf die Reflexion Ostojićs auf Courbets visuellen Kommentar zur ursprünglichen Fruchtbarkeit und Zeugung, sondern erstens wegen der lateinischen Wortwurzel von *cultura* als aktiver Bestellung eines Feldes, die im Unterschied zum Verständnis von Kultur als historisches Gedächtnis nur durch die eigenen, durchaus subjektiven Erinnerungen gegenwärtig produktiv wird:

Cultural studies requires that teachers be educated to be cultural producers, to treat culture as an activity, unfinished, and incomplete.¹³

Zweitens aber gerät mit diesem Kulturbegriff der Begriff des Archivs¹⁴ in den medienhistorischen Blick:

11 Online unter: <http://community.netdoktor.at/forum/pubertaet/mein-ex-hat-fotos-und-filmchen-von-mir-online-gestellt-496,1183197.html> (Abruf am 27. 1. 2014)

12 Online unter: <http://www.projuventute.ch/sexting/landingpage.html> (Abruf am 27. 1. 2014).

13 Henry A. Giroux: Doing Cultural Studies: Youth and the Challenge of Pedagogy, in: Harvard Educational Review 64(3)/1994, S. 278-308. http://www.henryagiroux.com/online_articles/doing_cultural.htm (Abruf am 4. 6. 2013).

14 Vgl. hierzu Jens Schröter: Archiv – post / fotografisch. http://www.medienkunst-netz.de/themen/foto_byte/archiv_post_fotografisch/ (Abruf am 21. 1. 2014).

Kultur ist eine unvollständige, ja mißverständliche Übersetzung des Vergangenen, wie Lotman sagt. Unter dem Deckmantel der Tradierung behindert sie die Übertragung. Denn was sie tradiert, tradiert sie nicht als Selbstverständliches, sondern, indem sie es tradiert, als schon nicht mehr Selbstverständliches.¹⁵

Wir beschäftigen uns, mit anderen Worten, mit Kultur und Medien nicht als distinkten, sondern als sich wechselseitig ein- und erschliessenden Begriffen, die erst in diesem Dialog ‚fruchtbar‘ und ‚zeugend‘ werden. Insofern ist aber auch ‚Kultur‘ immer schon interkulturell, wie ‚Medium‘ intermedial organisiert. Es gibt deutlich formuliert, keine Einzelkulturen und Einzelmedien, die man dann nachträglich miteinander kreuzen könnte, vielmehr rangiert der dritte Begriff ‚inter‘ als Relationsbegriff an erster epistemischer Stelle. Indem wir die Narrative hybrider Medien mit Ethnie, Migration und Kulturspezifik relationieren, versuchen wir zu zeigen, wie neue Medien in interkulturellen Kontexten eine politische Funktion ausüben können. Thematisch bilden wir den Raum der Interkulturalität auf den der Intermedialität durch die Funktion der Reflexivität ab, da ein besseres Verständnis der Medien und Kulturen inhärenten Struktur der Rekursion die produktiven Spannungen zwischen beiden Felder erhöht und die Erkenntnis ihrer wechselseitigen Abhängigkeit erleichtert. Wir gehen dabei von folgenden Grundannahmen aus:

- Kulturelle Artefakte sind nicht nur Indikatoren der historischen Kontexte, denen sie entstammen; vielmehr können und haben sie soziopolitische Funktionen, z. B. Fiktion als symbolische Handlung und Form, um Differenz sichtbar und verhandelbar zu machen, Kunst also als eine Art kultureller Diplomatie.
- Kulturelle Prozesse vollziehen sich durch ästhetische Mittel.
- Information lässt sich nicht von ihrer medialen Form trennen.
- Intermedialität ist erst die Bedingung der Möglichkeit von Medienspezifik und jedes Einzelmedium kann selbstreflexiv Intermedialität durch Rekursion auf diese transzendente Bedingung kommunizieren.
- Ein besseres Verstehen der selbstreflexiven Strukturen in Medien und Kulturen wird die Agilität des Geistes und die Fähigkeit zu kritischem Denken und Handeln in einem konkreten intermedialen und interkulturellen Kontext verbessern.
- Jeder Bestimmung und Beschreibung einer einzelnen Kultur bzw. eines einzelnen Mediums liegt Interkulturalität bzw. Intermedialität als Bedingung der Möglichkeit ihrer jeweiligen Spezifik zugrunde.

15 Dirk Baecker: Wozu Kultur? Berlin: Kadmos 2000, S. 155160, hier S. 158.

In diesem Kontext ist mit Schleiermacher¹⁶ nicht vom Verstehen, sondern vom Missverstehen auszugehen: Fruchtbare Kommunikationsspannen implizieren soziale Konflikte im Umfeld eines Artefakts, das dann nicht in erster Linie als ein Mittel kultureller Diplomatie aufgefasst wird, sondern die Verknüpfungen zwischen Interkulturalität und dem politischen Raum in Rancières Sinn¹⁷ markiert, also dem diskursbestimmten Raum, in dem irreduziblen Differenzen Ausdruck verliehen wird. Nicht zuletzt aber erzeugen die Schnittstellen in diesem Raum v. a. eine selbstreflexive Gesprächsführung und die immer wieder neue Revision der eigenen Position. Wir wollen also zeigen, dass und wie ‚Kommunikationsspannen‘ eine hilfreiche Metapher für jene Mittel sind, durch die Kulturen und Medien sich wechselseitig die Schecks ausstellen, nämlich durch eine Re-Präsentation, wie sie Kurantmünzen auszeichnet, deren Wert durch die jeweils andere Praxis gedeckt ist. Mediale Re-Präsentationen dienen damit weniger der Re-Flexion einer bestimmten Kultur als dass sie Interkulturalität verfügen, ohne deshalb über deren Wert entscheiden zu können.

Ostojićs Werk schärft das Messer unserer Argumentation: Wegen Sexismusvorwurfs wurde *Untitled / After Courbet* aus der Ausstellungskampagne genommen, so mächtig war eine Kritik, die wegen ihres Mangels an kulturellem und medialem Wissen die Einsicht in die wirklich intendierte oder auch nur mögliche Form von Ostojićs (Selbst-)Darstellung völlig verfehlte. Ohne dieses Wissen können die Sexismusvorwürfe die kritischen Kommentare zur kommerziellen Verwertung der Darstellung weiblicher Körper in einer reizüberfluteten Konsumkultur erst gar nicht wahrnehmen, in der eine reflexive Relation zwischen der Produktion von Begehren und der Abbildung begehrenswerter Objekte herrscht. Das ist vielleicht das offensichtlichste Versehen. Weiter aber verfehlen Sexismusvorwürfe die Anerkennung der etwas komplexeren Bildlogik in *Untitled*, die den Erwerb von Rechten in der EU mit Prostitution gleichsetzt. Drittens gehen in der ganzen Sexismusdebatte die implizit politischen Intentionen des Posters vollständig verloren, die im Kontext einer Werbekampagne für die EU-Ratspräsident-

16 Vgl. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik*. Hrsg. u. eingeleitet von Manfred Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 92: „Die strengere Praxis [der Hermeneutik] geht davon aus, dass sich das Missverstehen von selbst ergibt und das Verstehen auf jedem Punkt muß gewollt und gesucht werden“.

17 Jacques Rancière: *Zehn Thesen zur Politik*. Zürich: diaphanes 2008, S. 11: „Das Eigene der Politik ist die Existenz eines durch seine Gegensätze definierten Subjekts. Politik ist ein paradoxer Handlungstyp.“



schaft standen. Denn das österreichische Bundeskanzleramt ist bei Verbrechen gegen arbeitssuchende Migrantinnen nicht nur als Verstoß gegen die Menschenrechte zuständig; es war für diese Frage einer Körperpolitik auch so sensibilisiert, dass es sie mittels Kunst im öffentlichen Raum als Thema reflektierte.

Da diese Bild-Kampagne es aber offensichtlich versäumte, den visuellen, kulturellen und politischen Analphabetismus einiger verstörter Betrachter zu berücksichtigen, kann man nun umgekehrt die Notwendigkeit einer Ausbildung der medialen und kulturellen Kompetenzen fordern, da auch der konstruktive sozio-politische Diskurs sich in dem Feld entwickelt, das Jacques Rancière treffend als ‚Aufteilung des Sinnlichen‘¹⁸ bezeichnet. Die gegenwärtige Dringlichkeit, mediale und kulturelle Bildung durch öffentliche Gelder zu subventionieren, scheint ein klarer Indikator für den Konsens zu sein, der medialen und kulturellen Kompetenzen, angefangen von Politik und Bildungspolitik bis hin zu spezifischen Gruppeninteressen, zugeschrieben wird.

2. Kommunikationsspannen im historischen Querschnitt: Rasse, Blick, Identität

Der Zusammenhang zwischen Macht und ihren Vermittlungsformen ist zentral für eine ganze Reihe einflussreicher Diskurse, die sich mit den sozialen Praktiken der Moderne beschäftigen.¹⁹ Angefangen von Überlegungen zu den kapitalistischen Produktionsbedingungen über Normen und Strukturen kultureller Hegemonie, den Zusammenhang von Ideologie und Sprache, normativen Praxen in Rechtsprechung und Medizin, Ritualen der Gruppenbildung, Genderaspekten bis hin zur im doppelten Sinne kritischen Rolle der Künste und Kulturwissenschaften, konzentrieren sich verschiedene Diskurse auf die Untersuchung der sozialtechnologischen Praxen, die Akkumulation, Unterstützung, Kooptation und Umverteilung von Macht ermöglichen. Hier stellt sich besonders die Frage nach den Inklusions- bzw. Exklusionsmechanismen sozialer Gruppen und ihrer Vermittlung, wenn man z. B. im Kontext von Sprache und Postkolonialismus an Gayatri Spivaks

18 Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Hrsg. von Maria Muhle. Berlin: b_books 2006.

19 Vgl. Stuart Hall: Introduction, in: ders./David Held/Don Hubert/Kenneth Thompson (Hrsg.): Modernity: An Introduction to Modern Societies. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell 1996, S. 3–18.

bahnbrechende Frage zurückdenkt: Wie wird der Subalterne am Sprechen gehindert?²⁰

Nachdem die Bedeutung der Metapher der Stimme und der Macht der Sprache für emanzipatorische Theorien und Praxen, besonders für Postkolonialismus, Feminismus und eine Reihe sozialer Bewegungen anerkannt wurde, rückte die Bedeutung des Blicks und die Rolle von Bildern für Diskurse über Rasse und Ethnie ins Zentrum des theoretischen Interesses. So startete W. J. T. Mitchell seinen Eröffnungsvortrag zu den DuBois Lectures 2010 mit dem Thema von Rasse als Mythos und Medium, um dann am nächsten Tag zur Frage überzugehen, ob wir uns gegenwärtig in einer „post-racial, post-medium condition“²¹ befänden oder ob Rasse nicht selbst ein Medium ist. Mitchells bestechendes Argument gründet in der Tatsache, dass der Begriff der Rasse einen so aussergewöhnlichen Umfang hat, dass er nicht nur ein breites Spektrum sozialer Felder (Bourdieu) abzudecken vermag, sondern sich auch soziale, ökonomische und naturale Felder erstreckt, die alle durch diesen Begriff vermittelt werden:

As such, race might be thought of as having a relay function. It is a medium, so to speak, through which meaning and relations native to various social spaces are given utterance, visualized, imagined and imaged, and thereby negotiated. As a medium, race performs the functions of vision and division. It gives form to perception and does so through differentiation. Race might thus be thought of as a conceptual icon, an image of the mind. Thought within the framework of visual culture, one might claim that according to Mitchell's argument, race performs the work of a visual medium insofar as ideas and perceptions are not merely given form through the visual, but are themselves formed through the visual. This is visualization as the sorting and mapping of social reality, making visualization through race an essentially political act.²²

Innerhalb dieser Kontexte macht Mitchell auf Rassismus als soziales Phänomen aufmerksam, welches in der Geschichte durchweg der Gründung und dem Erhalt hegemonialer Gruppeninteressen dient und ein Grundmuster für Akkumulation von Macht und Autorität bildet, das durch ästhetische Vorstellungen, phantasmatische Projektionen und kulturelle Polarisation

20 Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak?, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hrsg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press 1988, S. 271-313.

21 Online unter: <http://hutchinscenter.fas.harvard.edu/events/w-j-t-mitchell-du-bois-lectures> (Abruf am 27. 1. 2014).

22 Scott Loren/Jörg Metelmann: What's the Matter: Race as *Res*, in: *Journal of Visual Culture* 10(3)/2011, S. 398.

bestimmt wird und der Produktion sozialer Gruppendynamik dient. Für Mitchell sind Medien und Kulturen nicht nur Kategorien mit einem notwendig hohen Grad interner Hybridität und wechselseitiger Abhängigkeit; Medien und Kulturen sind historisch und systematisch gesehen miteinander verquickt.

In ähnlicher Weise hat Nicholas Mirzoeff die historische Verbindung von Rasse, Medien und Kultur in seiner Darstellung des Begriffs von Visualität als sozialer Blick (*visuality*) reflektiert. Beginnend mit der Kontextualisierung von Sehen im Debatte um Natur vs. Kultur deutet er auf eine Schwäche früherer Kategorisierungen des visuellen Feldes als Sehen (*vision*, 'the physical process of sight') und sozialer Blick (*visuality* im engeren Sinne). Durch die Unterscheidung zwischen dem physischen und dem sozialen Aspekt des Sehens wurde ein Binarismus der gegenseitigen Exklusion konstruiert, dem er gegenüber vorschlägt, auf die Schnittstelle zwischen beiden Aspekten zu achten, um ihre gegenseitige Abhängigkeit selbst 'sichtbar' zu machen:

Vision and Visuality sought to disrupt this homogenizing process by discussing the physiology of vision and its psychic import, and to 'socialize this vision' and its production of subjectivity. By placing this individual visibility into tension with 'its own production as intersubjectivity', one would arrive at an understanding of the 'dialectic of the gaze'.²³

Mirzoeff zieht eine begriffsgeschichtliche Kurve der Visualität, die mit dem schottischen Essayisten und Historiker Thomas Carlyle beginnt, der die Metaphern von Sicht und Blick für die Konstruktion eines heroischen Mythos von Führern und Gefolgschaft etablierte. Carlyle wollte hierdurch die Idee eines Ganzen²⁴ vermitteln, die er durch eine Abfolge lebendiger Bilder ausführte.²⁵

Es entspricht offensichtlich der eigenen hohen Wertschätzung als Historiker, wie Carlyle den heroischen Betrachter der Geschichte beschreibt: Was nämlich diesen Betrachter oder eben auch den Historiker von der Masse unterscheidet, das ist seine Fähigkeit, die Geschehnisse um ihn herum nicht als chaotisches Durcheinander zufälliger Ereignisse zu sehen, die die Bedingungen diktieren, unter der jemand sein Leben fristen muss. Vielmehr ermöglicht die Distanznahme dem heroischen Betrachter der Geschichte die

23 Mirzoeff, *On Visuality*, S. 55.

24 Ebd., S. 56. Vgl. Ann Rigney: *The Untenanted Places of the Past: Thomas Carlyle and the Varieties of Historical Ignorance*, in: *History and Theory*, 35(3)/1996, S. 338-357.

25 Vgl. Richard Schoch: 'We Do Nothing But Enact History': Thomas Carlyle Stages the Past, in: *Nineteenth-Century Literature*, 54(1)/1999, S. 27-52.

Prozesse der beginnenden Moderne in ihren vielfältigen Vernetzungen mit vergangenen historischen Ereignissen und gegenwärtigen Bedingungen objektiv zu erfassen, und, was noch weit wichtiger ist, sie als Indikatoren für den zukünftigen Verlauf der Geschichte verstehen zu können.²⁶ Der heroische Betrachter der Geschichte ist also beides: ein aufmerksamer Zeuge der Vergangenheit und Gegenwart und ein Visionär, der die Zukunft erblicken kann.

Mirzoeff geht sehr schnell zu den anti-emanzipatorischen und anti-demokratischen Konsequenzen von Carlyles heroischem Betrachter über. Er behauptet, dass bei Carlyle vom gewöhnlichen Menschen nicht aufmerksames Sehen, sondern Heldenverehrung verlangt werde, gleichsam eine Unterwerfung unter die quasi-göttliche Autorität des genialischen Helden,²⁷ der zudem durch eine spezifische Merkmalskombination aus Geschlecht, Rasse, nationaler, kultureller und klassenspezifischer Ideologie gekennzeichnet sei. Interessiert an der Be- und Verhandlung sozialer Machtstrukturen in ihrer Relation zu Metaphern und Technologien des Visuellen geht Mirzoeff allerdings noch einen Schritt weiter, um zu zeigen, wie der Historiker und Bürgerrechtsaktivist W. E. B. Du Bois die Sprache und Argumentation von Carlyle übernimmt – ein grobes Missverständnis, wenn man an die naheliegenden kolonialistischen und rassistischen Implikationen von Carlyles Theorie denkt. Doch Du Bois bleibt in der Anwendung von Carlyles Theorie in kritischer Distanz. In einer intelligenten Aneignung von Carlyles Visualitätsbegriff subvertiert er die repressiven Tendenzen, die Carlyle aufrecht zu erhalten versucht, und schärft die Begrifflichkeit von Differenz und Interkulturalität. In *Criteria of Negro Art* fordert Du Bois seine Leserschaft auf, sich eine faire Gesellschaft vorzustellen, in der Farbige vollwertige Amerikaner mit allen Rechten anderer amerikanischer Bürger seien. Gleichberechtigung, so seine These, impliziert Pflichten und Rechte, sie indiziert nicht Gleichheit im Sinne einer Einförmigkeit. Wenn daher seine Leser sich ein Amerika der gleichen Rechte und Pflichten vorstellen, dann sollte eine solche Vision nicht mit der anderen Vision verwechselt werden, in der Farbigen Zugang zu bereits vorgegebenen Machtstrukturen gewährt wird, um an diesen zu

26 Vgl. Christian Sinn: ‚Seh(n)sucht‘ als Begriffsstrategem romantischer Ethik, in: Zeno 33/2012, S. 88-98; ders.: Hallucinating Europe. Hamann and his impact on German romantic drama. Some critical remarks on the writing of future as past and past as future, in: Lisa Marie Anderson (Hrsg.): Hamann and the tradition. Illinois: Northwestern University Press 2012, S. 149-162.

27 Mirzoeff, On Visuality, S. 58: „What is required for the ordinary person is not visuality but hero-worship, a proper submission to the quasi-divine authority of the hero.“

partizipieren. Im Gegenteil muss ein Amerika der Gleichberechtigten als vielfarbige Gesellschaft irreduzibler und dauerhafter Differenzen imaginiert werden: „We who are dark can see America in a way that white Americans cannot. And seeing our country thus, are we satisfied with its present goals and ideas?“²⁸

Du Bois macht auf die inhärenten Strukturen sozialer Differenzen aufmerksam, die in einer wahrhaft emanzipierten Politik der Gleichberechtigung nicht Lebensgemeinschaften innerhalb einer kulturellen Hegemonie berücksichtigte, die nur die Logik der Inklusion/Exklusion reproduzierte, sondern eine Neuverteilung von Macht in einem durch Differenz bestimmten sozialen Feld als reinerer, feiner differenzierter Form der Demokratie. Evident in Du Bois' Ermahnung ist die Auffassung, dass politische und soziale Subjekte durch ihre jeweils typischen Weltanschauungen begrenzt sind. In der Ökonomie des Sehens werden die Strukturen visueller Hegemonie reproduziert, die sie bis an die Schmerzgrenze dumpfer Repetition am Leben erhalten. Störungen dieser Sehgewohnheiten sind daher notwendig, wie sie die Künste inszenieren, um damit den Sinn für die mögliche Vielfalt von Weltanschauungen und Wahrnehmungen, die jede soziale Gruppe bestimmen, aufrecht zu erhalten. Kunst entwirft so gesehen eine Gegenökonomie der Parallaxe und Polyphonie. Diese kann sich nicht auf eine gleichsam geräuschlose Philosophie der Kommunikation berufen, die Zeichen uneindeutig einem Bezeichneten zuzuordnen wähnt. Eher bedarf es einer Philosophie der Rekursion und Revision, die allseitig beweglich, interaktiv, intermedial und interkulturell verfährt. Vielfältige künstlerische Bewegungen und Theorien der Kunst haben betont, dass Kunst, wenn sie sozio-kulturelle Relevanz anstrebt, nichts anderes als einer Wahrnehmungsrevolution im Publikum bewirken möchte. Unsere These ist, dass dieses theoretische Motiv der Künste, das spätestens mit der Moderne beginnt, nämlich einen Wechsel der Wahrnehmung bewirken zu wollen, immer schon interkulturell und intermedial fundiert ist.

28 William Edward Burghardt Du Bois: *Writings. The Suppression of the African Slave-Trade/The Souls of Black Folk/Dusk of Dawn/Essays and Articles*. New York: The Library of America 1986, S. 993.

3. Kontingenz, Modalität und die Leistung der Kunst

Nach dem 2001 erfolgten Angriff auf die Twin Towers in New York verstärkte sich die soziale Malaise zwischen den Amerikanern arabischer Herkunft und den ‚anderen‘ Amerikanern. Obwohl die nicht-arabischstämmigen Amerikaner sich aufgrund einer Vielzahl gruppenspezifischer Inklusionsmerkmale (z. B. Nationalität, geographische Identität, Geschlecht, Generation, Religion, Beruf, soziale Klasse etc.) radikal untereinander unterschieden, schien sie doch das Bewusstsein vereinen zu können, grundsätzlich anders als ihre amerikanischen Mitbürger mit arabischen Wurzeln zu sein. Die Künstlerin Helen Zughaib erkannte diese Differenz sehr schnell als Gegenstand von diplomatischem Interesse. Ihre Bilder wurden von Hillary Clinton an Mohammed VI von Marokko und von Barack Obama an Nuri al-Maliki überreicht und dienten als diplomatische Geste der Völkerverständigung. Weltweit in Galerien, Museen, Botschaften und Konsulaten ausgestellt, erfüllt das Werk von Zughaib die Aufgabe internationaler, d. h. auch interkultureller Diplomatie. Als amerikanische Künstlerin libanesischer Herkunft sieht sich Zughaib in einer privilegierten und optimistischen Position: Sie behauptet, dass ihre Verbundenheit mit der arabischen wie der nordamerikanischen Kultur einen einzigartigen Ausblick auf das gewährt, was zwischen diesen Kulturen sich ereignet. Weiter sieht sie die Künste „as one of the most important tools we have to help shape and foster dialogue and positive ideas between the Middle East and the United States.“²⁹ In Übereinstimmung mit Mark Terkessidis’ Kapitulation von Differenzen in der deutschen ‚Parapolis‘, der Stadt als Zukunftslabor, versucht Zughaib mit ihrer Kunst die Sichtweise auf kulturelle Formationen in der Migrationsgesellschaft zu rekombinieren, indem sie Differenz als Ressource neu definiert. Nun ist die Affirmation kultureller Differenzen zwar nichts grundsätzlich Neues, wenn man an die Extase zurückdenkt, durch die ‚Multi-Kulturalismus‘ zum Schlagwort sozialer, ökonomischer und ideologischer Interessen wurde. Doch man kann im Rückgang auf die Thesen von Terkessidis bezüglich Interkulturalität als soziales Kapitals und Zughaibs selbstreflexive Bewertung der Kreuzungen von Ethnie, Nation und Kunst als Konstruktion produktiver *double binds* and fruchtbarer Kommunikationsspannen folgende nüchterne Präzisierung anstreben:

29 Online unter: <http://www.syra-arts.com/site/Artists/ArtistProfile/tabid/83/ID/22/Default.aspx> (Abruf am 27. 1. 2014).

- Kulturelle Differenzen und Parallelgesellschaften sind Realitäten der Migrationsgesellschaft.
- Diese Realitäten haben als Begleiterscheinung erstens die Forderung nach einer Logik des ‚Entweder-Oder‘ zur Folge, nämlich dass Differenzen respektiert werden sollte und die ‚Grenzhygiene‘, natürlich im gegenseitigen Respekt aufrechterhalten werden sollte. Zweitens aber erzeugt sich auch eine Haltung des ‚sowohl-als auch‘: Interkulturalität als reiche soziale Ressource ersetzt die Ideologie der Integration. Konsequenz werden neue Verbindungen, Wahrnehmungen und Formen des sozialen Kapitals durch Interkulturalität erzeugt.
- Die Verhandlung von Differenzen bedingt die strukturelle Dialektik von Selbst und Anderem; zugleich wird die Stabilität von Selbst und Anderem durch die Tatsache unterminiert, dass Verhandlung von Differenzen ein fluider Prozess der ‚Grenzhygiene‘ ist, der weitgehend zu einem selbstreflexiven, imaginären Akt wird, der im symbolischen Raum, d. h. dem Sozialen verhandelt wird.
- Interkulturalität fördert den Dialog zwischen den Kulturen und Dialog fördert Interkulturalität: Differenz lässt sich durch die Artikulation wahrgenommener Differenz verhandeln.
- Interkulturelle Praxen sind zugleich expressiv und performativ.
- Dialogpflege erfordert Wahrnehmung von Differenz; wahrgenommene Differenz bedingt ein gewisses Mass an Konflikt oder an Dissens. Dissens wiederum nötigt zu einer Neubewertung der Annahmen über das Selbst und den Anderen.

Kurz gesagt ist vom produktiven Primat des Dissenses gegenüber konsensorientierter Philosophie auszugehen.³⁰ Dies soll am nochmaligen Rückgang auf Zughaib deutlich werden: 2001 wurde Zughaib zur internationalen Wanderausstellung „True Colors, Meditation on the American Spirit“³¹ eingeladen, die vom Meridian International Center gesponsert, als direkte Antwort auf die Terroranschläge am 11. September geplant war. Für die Ausstellung zeigte Zughaib das folgende Gemälde, das als grobe Indiskretion wahrgenommen wurde:³²

30 Vgl. zur Krise und den Paradoxien einer Konsensdemokratie in der Postdemokratie: Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Übers. v. Richard Steurer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

31 Faye S. Oweis: Helen Zughaib, in: ders.: Encyclopedia of Arab American Artists. Artist of the American Mosaic. Westport: Greenwood/Oxford 2008, S. 266-268.

32 Telefoninterview mit Helen Zughaib für den Kurs ‚Immigrant Voices‘ (S. Loren), Pädagogische Hochschule St. Gallen, 16. Oktober 2013.



Abb. 2: Helen Zughaib, *Prayer Rug for America*. Courtesy Library of Congress, Prints and Photographs Division, LC-DIG-ppmsca-01724.

Dissens lässt sich in gleich dreifacher Weise bemerken: (1) als Wahrnehmungsdifferenzen im Publikum, (2) als thematische und ästhetische Oppositionen innerhalb des Bildes, (3) als Widerspruch zwischen intendierter Botschaft und erzeugter Wirkung.

Beim ersten Fall des Dissenses werden Empfindlichkeiten in der Wahrnehmung zwischen Selbst und Anderem, Erinnerung und Erfahrung, Akzeptanz und Unerträglichkeit offenbar. So war im Publikum der Ausstellung ein amerikanischer Soldat, der sich über *Prayer Rug* aufregte und in diesem Gemälde wie manche andere Betrachter auch als eine Beleidigung der amerikanischen Flagge ansah. Nicht nur war die räumliche Nähe zwischen Flagge und Moschee oder ihre Funktion für den Rahmen einer Moschee für diese Betrachter problematisch; die US-Flagge ähnelt selbst einem heiligen Kunstwerk, da sie bereits juristisch gesehen nicht auf den Boden gelegt und wie ein Teppich betreten werden darf. Zudem konnte die symbolische *bricolage* arabischer und amerikanischer Kultur zu einem Zeitpunkt als beleidigend aufgefasst werden, als US-Soldaten im Irak starben. Diese Wahrnehmungen des Gemäldes stimmten aber offensichtlich nicht mit den Intentionen der Künstlerin überein: „I hope through my work to encourage dialogue and bring understanding and acceptance between the people of the

Arab world and the United States.“³³ Darum geht es hier aber gar nicht: Entscheidend ist vielmehr, das Selbstbild des Betrachters, wenn er sein Selbst im Anderen nicht sehen kann oder will. Ein Amerikaner kann das Bild als Sakrileg sehen, indem eine Araber die US-Flagge auf den Boden legt und auf ihr ‚herumtrampelt‘; so wie vielleicht ein Araber in diesem Gemälde den amerikanischen Versuch erblicken kann, die arabische Kultur zu dominieren, wenn der andere Sakrileg begangen wird, nationale Ikonen des Patriotismus auf Gegenstände und heilige Rituale zu projizieren. Jede ethnische und kulturelle Perspektive beleidigt potentiell den ‚Anderen‘ und jeder Betrachter kann in ähnlicher Weise beleidigt werden.

Aufschlussreich ist aber zweitens nicht nur die Unfähigkeit des jeweiligen Betrachters, sich im Anderen selbst zu sehen und ebenso sein Selbstmissverständnis durch den Anderen erkennen zu können, sondern der gleichsam ‚objektive‘ Grund für diese Verkennung, der in der Struktur des Artefakts wurzelt. Das Gemälde selbst hat die Eigenschaft, einerseits Einheit und Versöhnung qua Interkulturalität (Kohabitation vs. Integration (Assimilation)) zu signalisieren, während es als Transgression des Heiligen gelesen zugleich beleidigend wirken kann. Darüber hinaus kann, obwohl doch das eine das andere ausschliesst, keines im Wert herabgesetzt werden, d. h. hier überlappen sich die thematischen Felder von ‚Gleichheit‘ und ‚Andersheit‘ zugleich ästhetisch, ohne sich deshalb auflösen zu können.

Drittens scheint uns der durch *Prayer Rug* erzeugte Dissens von exemplarischer Bedeutung für den Widerspruch zwischen intendierter Botschaft und erzeugter Wirkung zu sein. Es gehört zwar mittlerweile geradezu zum guten Ton, dass sozial engagierte oder politische Kunst Kontroversen und Widerstand erwecken muss. Gleichwohl lässt sich auch aus der unfreiwilligen Kommunikationspanne zwischen der Künstlerin und einem Soldaten im Publikum etwas im Sinne Rancières: Die kulturellen, historischen, ästhetischen Kontexte, durch die ein Artefakt Bedeutung erhält, sind hochgradig kontingent, und daraus folgt, dass der Dissens über solche Artefakte durch diese Kontexte nicht aufgelöst werden kann, sondern als Spannung lebendig bleiben soll.

Wir kehren damit zu Powers *Plowing the Dark* zurück: Die Räume der Kunst und der Religion sind disjunkt, aber sie fordern und ermöglichen eine Reflexion der Parallaxe des menschlichen Geistes, der durch seine Positionsverschiebungen zugleich Objektänderungen generiert. Die Kohabitation inkongruenter Perspektiven ist die Leistung des künstlerischen Artefakts:

33 Oweis, Helen Zughaib, S. 267f.

nur durch das Artefakt werden die jeweils sehr verschiedenen kulturellen, historischen und medialen Spezifika so präsentiert, dass sie jedem Individuum seine Perspektive durch die Generierung von leeren, aber im Prinzip zugänglichen Blickpositionen anderer Individuen ermöglicht. Das moderne Subjekt gründet so in einer visuellen Kultur, deren Reichtum an Vorstellungen Parallaxen des Geistes ermöglicht. Nur wenn die Parapaxis der Interkulturalität oder die Diplomatie der Kunst solche Differenz und Positionslücken sichtbar und erfahrbar macht, bleibt sie lebendig und es wäre kurzsichtig und beschränkt, ihre lebhaftige Gestaltungsvariabilität in quantitativen Graden des sozialen Nutzens messen zu wollen. Denn diesen Lücken des Fremden sich anzunähern, macht kulturelle Bildung aus, die nicht auf den wissenschaftlichen Begriff zu bringen, sondern an der immer nur weiter zu arbeiten sein wird.