

What is Visual Culture anyway?

Whitney Davis
A General Theory of Visual Culture. Princeton, Princeton University Press 2011. 384 S., Abb., graph. Darst. ISBN 978-0-691-14765-9. \$ 55,00

Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and beyond. New York, Columbia University Press 2010. 368 S., Abb. ISBN 978-0-23114-690-6. \$ 40,00

In seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* formulierte Heinrich Wölfflin bereits 1915 einen Problemhorizont der Kunstgeschichte, den zu erlassen die Disziplin bis heute beschäftigt. Wölfflin fragte – in aller Kürze gesagt – danach, wie Menschen sehen, was an diesem Sehen historisch, was physiologisch bedingt sei, und was dies für die Betrachtung von Bildern zu bedeuten habe. Er verstand Kunstwerke dabei als Dokumente einer spezifischen „Sehform“, also einer psychologisch geprägten Form historischer Wahrnehmung, die sich vom rein empirischen Sehen unterscheidet. Heute, im Zeitalter der Bildwissenschaften (im Plural), bemühen sich zahlreiche weitere Disziplinen, von Neurowissenschaften, Philosophie bis Ophthalmologie, die gezielt nicht Kunstgeschichte betreiben, um Antworten auf diese Fragen: Wie nehmen Menschen wahr, was an dieser Wahrnehmung ist kulturell bedingt, was nicht, und welche Rolle spielen Kunstwerke in der Ausbildung dieser Wahrnehmung?

Eine neue *kunsthistorische* Antwort hierauf zu geben, unternimmt (wiederum von Wölfflin aus-

gehend) der in Berkeley lehrende Whitney Davis in seiner höchst ambitionierten *General Theory of Visual Culture*. Kein geeigneterer Kandidat als Davis wäre für die Abfassung einer solchen Theorie mit Generalisierungsanspruch denkbar gewesen, behandelt er doch wie kaum ein anderer Kunsthistoriker das gesamte Spektrum visueller Kulturen und kann Publikationen (inklusive Feldforschungen) zu so unterschiedlichen Themen wie altägyptische Kunst, Petroglyphen, Viktorianische Ästhetik oder zeitgenössische Skulptur vorweisen.

SUKZESSIONEN / REKURSIONEN

Wie der Titel schon ahnen lässt, geht es in der *General Theory* zunächst gegenstandsferner zu. Ganz in der Tradition der analytischen Philosophie stehend, gewinnt Davis seine Standpunkte vor allem aus der Auseinandersetzung mit zentralen Theoremen der Wissenschaftsgeschichte. Im Fokus der Aufmerksamkeit steht dabei (wenn auch nicht ausschließlich) die klassische kunsthistorische Methodenlehre: Formalismus, Stilanalyse und Ikonographie, samt ihren einschlägigen Vertretern wie Erwin Panofsky, Roger Fry oder eben Wölfflin. Auch aus diesem historischen Rückgriff auf die grundlegenden Formulierungen des Problemhorizonts des Faches begründet sich der „grundsätzliche“ Anspruch des Buches. Zugleich wirkt die Konzentration auf diese Klassiker der Kunstgeschichte aber bisweilen wie eine Entzugshandlung und bewusste, das Historische der eigenen Methode betonende, Abgrenzung gegenüber der gerade in den USA prosperierenden analytischen Bildphilosophie, aus deren Ideenkreis Davis zugleich unverkennbar schöpft.

Auch wenn die behandelten Texte explizit nicht historiographisch, sondern analytisch gelesen werden, dürften auch Wissenschaftshistoriker mit Interesse in die betreffenden Kapitel blicken –

und mitunter reiche Funde machen. Brillant nimmt sich etwa die „antifreudianische“ Lektüre der Schriften Giovanni Morellis (86ff.) oder das fundamentale Kapitel zum Verhältnis von Panofsky und Wölfflin (230ff.) aus, wobei etwa Panofsky als Entwickler einer „anthropology of vision“ (197) präsentiert wird. Davis' Interesse ist aber, wie gesagt, ein vornehmlich analytisches. Wiederkehrendes Anliegen ist ihm dabei vor allem das Aufzeigen eines strukturellen Mangels der diskutierten Positionen: Auf die skizzierte Frage nach den Interdependenzen von (physiologischem) Sehen, (mental)en Vorstellungen und (materiellen) Verbildlichungen suchen diese Autoren zumeist, eine eingeleisige Antwort zu geben: Der Formalist übersieht die kulturhistorische Bedingtheit jeden Sehens, der Ikonologe überschätzt dagegen die Fähigkeit zu unmittelbarer Gegenstandserkenntnis, u.s.w. Kurz gesagt: Die diskutierten Modelle verwirft Davis allesamt als „reductive simplifications – unrealistic models of the real history of visual culture or the culturality of vision“ (233). Das Problem, so Davis, sei komplexer. Besagte Prozesse, die zwischen Sehen, Vorstellen und Verbildlichen von Gesehenem und Vorgestelltem (und vice versa) stattfinden, versucht er mit den Schlüsselbegriffen „Succession“ und „Recursion“ zu beschreiben. Gegen die älteren Theorien eingeleisiger Einflüsse zwischen Blick, Betrachtergedächtnis und Umwelt schalten sich die Pole bei Davis zu einem komplexen, fließenden Kontinuum mit einer beständigen, rekursiven Rückkopplung zusammen.

Die daraus resultierenden Thesen – etwa dass eine Dichotomie von Form und Inhalt nicht mit der tatsächlichen sensorischen Erfahrung des Menschen korrespondiere (46) – mögen zunächst sehr schlicht (oder eben, positiv gewendet, sehr grundsätzlich) klingen. Gerade im Lichte aktueller Debatten gewinnt das Argument aber an Virulenz, da sich aus ihm etwa eine deutlich skeptischere Haltung gegenüber jedweder Konzentration auf „das Werk“ als dem Hauptaugenmerk der Kunstgeschichte ergibt. ‚Vom Objekt auszugehen‘ als oft propagierte vermeintliche Kardinaltugend des Kunsthistorikers ist für Davis ein „endemic – and a deeply misleading – colloquialism in art history

[...] images are not the artifactual *objects* of art history“, da „images“ immer schon retinale, mentale und mnemische Wahrnehmungen seien, und nicht auf materielle „pictures or artworks“ (welche nie isoliert, sondern immer Teil einer bedeutend größeren visuellen Umgebung sind) reduziert werden könnten (278; 369). Ob als traditioneller Formalismus oder im Gewand modernerer Postulate einer eigenmächtigen Wirkkraft von Bildern vorgetragen – für Davis verraten solche Ansätze mehr über den Betrachter und die historisch konstituierte wie bedingte Subjektivität seines Sehens als über das ominöse Wesen der Objekte: „If anything, formalism should be an intensive study of the *subjects* who look closely at artifacts or works of art“ (53). Eine Tendenz zur Marginalisierung der spezifischen Materialität und Medialität von Bildwerken ist bei diesem Argument allerdings nicht von der Hand zu weisen.

Somit muss für Davis auch jede Frage nach der „agency“ von Bildern mit den Mitteln der Rezeptionsästhetik beantwortet werden; einen objektimmanenten „Bildakt“ im Bredekampfschen Sinne kann seine Theorie jedenfalls nicht kennen – lakonisch weist er den Gebrauch der entsprechenden Metaphern als „aestheticist rhetoric“ zurück (185). Jede Überlegung in diese Richtung akzeptiert er wenn überhaupt nur als eine „convenient shorthand for a full analysis“, oder umgekehrt gesagt: Wer tatsächlich annimmt, dass Bilder ohne Intention bzw. intentionale Betrachtung wirkten, hat nicht genügend nachgedacht, denn „Depictions are arrays of marks – clumps of matter. They have no *self-directed* intentionality“ (184). Was immer in Bildern handelt, ist von Menschen dort verbildlicht worden und wird von Menschen als handelnd betrachtet. Der daraus zu ziehende Schluss ist, dass eine „specifically human intentionality vested in picture makers and beholders eventually trumps any nonhuman agency attributed to pictures“ (360).

In letzter Konsequenz führt dies Davis dazu, das Kunstwerk als das vermeintliche Objekt der Kunstgeschichte zurückzuweisen: Es gehöre zu

den „prejudices of art history [which have] been carried onto visual-culture studies, [...] to believe that its primary object of study must be *visual* artefacts and ways of *seeing* them. [...] exclusive or even primary focus on ‚the visual‘ and its visibility [...] cannot be the entire *method* of visual-culture studies“ (10; 278). Kunstgeschichte habe vielmehr auch und verstärkt die nicht-visuellen Grundlagen von Bildern, ihre konzeptuellen Voraussetzungen in den Blick zu nehmen.

SPRACHSPIELE MIT WITTGENSTEIN

Hier gelangt Davis zu einer im Verlauf des Buches mehrfach vorgebrachten Forderung, nämlich der Erweiterung kunsthistorischen Arbeitens durch experimentelle Methoden. Dies kann fiktive kontrafaktische Szenarien beinhalten (was passiert etwa, wenn ein bronzezeitlicher Minoer das Bild eines Autos betrachtet) oder gänzlich abstrakte Versuchsanordnungen. Tatsächlich dürfte es den meisten Kunsthistorikern leichter fallen, an derartigen, dem alltäglichen Horizont der Profession entzogenen Beispielen eine Offenheit für theoretische Spekulationen und Neuansätze zu gewinnen.

Ein solches experimentelles Szenario entwirft Davis in heuristischer Absicht selbst im dritten (und abschließenden, zugleich viele bis dahin gegebene Informationen bündelnden) Teil des Buches mit Bezug auf das in Ludwig Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* vorgestellte Konzept des „Sprachspiels“. Skizzierte der Hauptteil der *General Theory* in der Analyse zentraler theoretischer Positionen quasi *ex negativo* die Grundlagen und Funktionsmechanismen von visueller Kultur, so versucht Davis mit Hilfe des „Sprachspiels“ eine positive Bestimmung ihrer Emergenz zu geben. Anhand der Wittgensteinschen Versuchsanordnung erreicht Davis eine quasi laborartige Komplexitätsreduktion seines Sachverhalts – ein Sandbox-Modell, wie er es in früheren Publikationen vor allem am Beispiel prähistorischer Kunst vorgeführt hat. Er übernimmt hier Wittgensteins Beispiel eines Baumeisters, der einen Gehilfen mit knappen Anweisungen („Säule“, „Quader“) und Fingerzeigen anweist, ihm bestimmte Baumaterialien zu bringen. Hier entwickelt sich

ein Szenario, in dem visuellen Artefakten durch definierende Benennungen ein grundlegender begrifflicher und funktionaler Sinn zugewiesen wird, also eine Verständigung über Gegenstände des Visuellen auf einer gemeinsamen, kulturellen Begriffsebene etabliert wird. Intelligent analysiert Davis jedoch, dass die von den Teilnehmern des Sprachspiels geteilte begriffliche Definitionsebene immer eine auf einzelne Aspekte der Gegenstände bezogene Abstraktion darstellt (der Begriff „Säule“ definiert eine Form, nicht etwa deren Farbe), also keinesfalls deckungsgleich mit der individuellen Wahrnehmung der einzelnen Protagonisten sein muss (Kapitel 9).

„Kultur“ rückt in diesem Szenario in begriffliche Nähe zur Wittgensteinschen „Lebensform“, oder wie Davis schreibt: „[W]hen the same language-game is being played in the same form of life – we are likely dealing with the emergence of a culture“ (371). Hier zeigt sich das enorme Potential dieses Denkmodells und sein hohes Maß an Flexibilität; so ermöglicht es etwa, visuelle Kultur(en) via vorhandener (oder eben nicht vorhandener) „Familienähnlichkeiten“ global zu denken. Von einem ähnlichen Ansatzpunkt „konzeptueller“ Bilder geht bekanntlich auch David Summers weltkunsthistorischer Versuch *Real Spaces* (2003) aus.

Zugleich bedeutet der Entwurf eines solchen Experimentalsystems aber eine extreme Komplexitätsreduktion visueller Kultur auf eine Handvoll Interaktionsmöglichkeiten. Hier stellt sich dem Leser zwangsläufig die Frage, wie die Erkenntnisse aus der Laborumgebung des Sprachspiels zurückübersetzt werden können in die kunsthistorische Arbeit, die konkrete historische Konstellationen zum Gegenstand hat. An diesem Punkt scheint sich Davis' Theorie von einer ganz und gar generellen zu einer strikt subjektiven zu wandeln. Die Konsequenz aus dem Postulat, dass „Kultur“ weniger als Kollektivsingular, denn als Erfahrungshorizont eines Individuums verstanden werden muss, scheint ein dezidiert mikrohistorischer Ansatz: „[W]e have to look at what life was like [...] for each and every participant in the social group in question; [...] Our critical assumption has to be that

[an artwork] *did not look quite the same for any two of them*“. Eine Geschichte visueller Kultur, die „realistisch“ sein will, darf Wahrnehmung eben nicht als kollektives Erleben verstehen, sondern muss den subjektiven Standpunkt in den Blick nehmen (319). Hier trifft sich Davis mit Postulaten, die insbesondere von Seiten einer „Neuroarthistory“ aufgestellt wurden, und der „Subjektivität“ der neuronalen Verfassung jedes einzelnen Betrachters besondere Aufmerksamkeit schenken (vgl. John Onians, *Neuroarthistory*, New Haven 2007, 1–10). Ironischerweise korrespondiert Davis’ Wittgensteinscher Ansatz dabei mit Positionen (etwa der Norman Brysons), die solche sprachphilosophischen Überlegungen (neuerdings) entschieden zurückweisen. Der pointierte Schluss dieser Überlegungen ist der Nachweis einer „general tautology of vision in the cultural succession“ (321) – welche handlungsleitenden Konsequenzen die Praxis der Kunstgeschichte daraus ziehen kann, bleibt zu erkunden.

Davis’ *General Theory* ist zweifellos, nicht nur im Hinblick auf die theoretischen Debatten der letzten Jahre, einer der gründlichsten und grundsätzlichen Beiträge zur Kunstgeschichte überhaupt. Analytische Strenge und Stringenz der Argumentation beeindrucken – machen es dem Leser aber auch nicht gerade leicht. Dürfte schon der analytische „Denkstil“ dem durchschnittlichen Kontinentaleuropäer eher wenig vertraut sein, so führt Davis’ extrem dichte, von zahllosen Neologismen durchsetzte Sprache den Leser erst recht an seine Verständnislsgrenzen. Auch die mitunter vorgenommene mathematische Formalisierung von Argumenten à la „ $x \rightarrow Dx-1 \rightarrow Dx-n \rightarrow Dx$ “ dürfte der Akzeptanz dieses beeindruckenden Entwurfs seitens des Faches und seiner Vertreter nicht sonderlich zuträglich sein.

In dieser Hinsicht war es eine durchaus geschickte Strategie, dass Davis der Veröffentlichung seiner *General Theory* sozusagen ein weiteres Buch mit dem Titel *Queer Beauty* vorgeschaltet hatte, das, ausgehend von konkreten kunsthistoriographischen Konstellationen, ähnliche Argu-

mente wie die *General Theory* entwickelt. Gegenstand sind hier konzeptuelle Verschränkungen von Sexualität und Ästhetik, die Davis in einem weiten zeitlichen Bogen – von Winckelmann über Charles Darwin, Freud bis Michel Foucault und Richard Wollheim – verfolgt. Die Diversität der Namen zeigt bereits an, dass das Buch eine Sammlung von Aufsätzen des Verfassers ist, die sich nicht immer ganz stringent unter das Oberthema fügen. Aber gerade aufgrund dieser Disparität überrascht der Band den Leser immer wieder und zeigt im besten Falle „unheimliche Nachbarschaften“ (Helmut Lethen) auf, wenn völlig konträr scheinende Positionen eine überraschende Einführung erfahren.

SEXUALITÄT UND ÄSTHETIK

Das methodische Programm hinter *Queer Beauty* zeichnet – in angewandter Form – das theoretische Fundament der *General Theory* vor, und überschneidet sich gelegentlich auch thematisch mit dieser (v.a.: Kapitel 11 zu Richard Wollheim). Auch hier geht es um die „intersection, recursion and interdependence“ (4) zwischen Sexualität und Ästhetik, und eben nicht um die Beschreibung eines einseitigen Abhängigkeitsverhältnisses, wie das ältere methodische Ansätze taten: „we cannot reduce aesthetics to sexuality, as psychoanalysis tends to do“ (2) – die analytische Tiefenschärfe der Methodenkritik seiner *General Theory* erreicht Davis mit solchen vereinfachenden Verallgemeinerungen freilich nicht.

Die einzelnen Fallstudien des Buches sind so unerschiedenlich wie anregend; zu den dichtesten Passagen gehören dennoch die inhaltlich in direktem Bezug stehenden Kapitel, wie jene über Freuds Theorien der Genese gleichgeschlechtlicher Liebe aus narzisstischen Neigungen (Kapitel 7 und 8) und jene über viktorianische Kunst und Ästhetik (Kapitel 5–7). Wiederkehrender Protagonist in letzteren ist vor allem John Addington Symonds, der, wie Davis überzeugend darlegt, den offenkundigen homoerotischen Aspekten der italienischen Renaissancekunst mit einer Verdoppelung des „Weltgeistes“ dieser Epoche begegnet, wobei homoerotische Schönheit einem sozusagen

„transzendentalen Ich“ zugeschrieben wurde (111). Deutlich wird, wie stark die ästhetische und erotische Präferenz des gleichen Geschlechts, mit hin also eine nicht-reproduktive Sexualität, in Folge der Darwinistischen Theorie der Evolution durch sexuelle Selektion unter einen Rekonzeptualisierungsdruck geriet (155ff.).

Dass sich das Buch letztlich, wie der Titel bereits verrät, nur um *homosexuelle Ästhetiken* dreht, ist (wie Davis selbst eingesteht) letztlich eine verkürzte Perspektive auf das eigentliche Thema, Sexualität und Ästhetik. Trotzdem wird gerade an diesem Gegenstand die Zielrichtung von Davis' Argument besonders pointiert sichtbar. Die homoerotische Liebe des Gleichen als Ausgangspunkt zu nehmen, führt geradezu paradigmatisch zu den Wechsel- und Rückwirkungen, die Davis' These von „recursions“ zwischen Sexualität und Ästhetik aufzeigen will. Entsprechende rekursive Modelle weist Davis auch bei seinen Protagonisten nach: So beschrieb vor allem Freud das homoerotische Begehren als eine grundsätzlich narzisstische Veranlagung, in der die Liebe zum anderen immer auf die Liebe des eigenen Selbst zurückverweist (Kapitel 7 und 8). Das kunsthistorisch interessanteste Beispiel ist aber wohl Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (Kapitel 1), wo Homoerotik und Kunstproduktion einen zirkulären Zusammenhang eingehen, wenn der Archäologe beschreibt, wie die schönen Körper der Athleten die Künstler inspirierten, deren Statuen wiederum zum Rollenmodell der Jünglinge wurden.

Hier ergänzen sich beide Bücher in teils überraschenden doch überaus produktiven Momenten. Rückte in der *General Theory* mehr ein mikrohistorischer Standpunkt in den Fokus, so thematisiert Davis in *Queer Beauty* auch die Frage nach großen Geschichtskonstruktionen, die anhand der Theorien von Autoren wie eben Winkelmann, Darwin oder Richard Payne Knight verhandelt werden. Dies ist entscheidend, weil hiermit anklingt, was die Theorie der „Rekursionen“ übertragen auf die Kunstgeschichte als Ganze bedeuten kann. So wird in *Queer Beauty* auf Ar-

chäologen wie Heinrich Schäfer und Emanuel Löwy Bezug genommen, die mit großem Nachdruck auf die Bedeutung von „Gedächtnisbildern“ oder „Schemata“ für (nicht nur antike) visuelle Kulturen verwiesen (15). Ausgehend von diesen Begriffen kann die Theorie von „Sukzession“ und „Rekursion“ weitergedacht werden zu einer Theorie des „Nachlebens“ als Zeitbeschreibungsform für die gesamte Kunstgeschichte, wobei „Nachleben“ hier die Wechselwirkungen zwischen Bild und Betrachter, Medium und menschlicher Mne-mie in den Blick nehmen kann. In diese Richtung argumentiert Davis vor allem in seinem brillanten Essay zu Richard Payne Knight (Kapitel 2), den er als Vorläufer der im 19. Jh. durch Autoren wie Edward B. Tylor an enormer Popularität gewinnenden „doctrine of survival“ ausweist, die, basierend auf darwinistischen Kulturtheorien, den Fortbestand älterer „Überlebsel“ in höheren Entwicklungsstufen der menschlichen Kultur postulierte. In aller Deutlichkeit zeigt Davis hier die Notwendigkeit eines „rekursiven“ Bilddenkens für solche Geschichtstheorien und plädiert gar dafür, diese im Denken Aby Warburgs kulminierenden Theoreme in einer *longue durée* aus Winkelmanns Modell der „Nachahmung“ herzuleiten, das „can be seen to reorganize the historical phenomena of *Nachleben* and *Nachträglichkeit* as Warburg and Freud would later understand them“ (20f.).

Folgt man diesen Überlegungen, so präsentiert sich nicht nur der individuelle Wahrnehmungsvorgang, sondern auch die Kunstgeschichte als Ganze, ebenso wie die gleichnamige Wissenschaft (so wie auch Davis' eigener Rückbezug auf die „Gründerväter“ der Disziplin) als „seltsame Schleife“ (Douglas R. Hofstadter), die sich am Ende als ein großes, selbstbezügliches System erweist.

HANS CHRISTIAN HÖNES, M.A.
Institut für Kunstgeschichte, LMU München,
Zentnerstr. 31, 80798 München,
hans.c.hoenes@lmu.de