

Thomas Morsch

Visuelle Kultur und Akademie (Standpunkte)

1999

<https://doi.org/10.17192/ep1999.3.2900>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Morsch, Thomas: Visuelle Kultur und Akademie (Standpunkte). In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 16 (1999), Nr. 3, S. 266–277. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1999.3.2900>.

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.

Standpunkte

Thomas Morsch

Visuelle Kultur und Akademie

I

Eine der vehementesten Debatten auf dem akademischen Parkett der letzten Jahre dreht sich um die Frage nach Sinn und Zweck des inter- oder besser: post-disziplinären Forschungsfeldes der Visual Culture bzw. der Visual Studies. Obwohl die Front der Auseinandersetzung in erster Linie zwischen dem neuen Paradigma und der traditionellen Kunstgeschichte verläuft, sollten sich auch die Medienwissenschaften, die sich, insofern sie sich mit optischen Medien beschäftigen, ebenfalls als Teil oder Antagonist der Visual Studies begreifen können, für die Debatte interessieren. Ein zentraler Stellenwert in der Diskussion kommt einem 1996 erschienenen Themenheft der amerikanischen Zeitschrift *October* (Nr.77) zu, in der Rosalind Krauss, W.J.T. Mitchell und andere in programmatischen Texten eine extrem kritische Evaluation der Agenda der Visual Culture vorgenommen haben.¹ Darüber hinaus enthält die Ausgabe von *October* den Visual Culture Questionnaire², einen Fragebogen, in dem insgesamt knapp zwanzig Kunst-, Film-, Literatur- und Medienwissenschaftler um eine Stellungnahme zu den Perspektiven des Forschungsfeldes gebeten wurden. Auf einige der dort artikulierten Argumente und einen weiteren auch in deutscher Sprache übersetzten Aufsatz von Rosalind Krauss³ werde ich mich beziehen, um anlässlich des Erscheinens eines prominent besetzten Routledge-Readers zu Visual Culture⁴ die Kontroverse noch einmal aufzurollen und so vielleicht eine Diskussion zum Thema anzuregen. Neben drei programmatischen Grundsatztexten von Ella Shohat und Robert Stam, Irit Rogoff und von Nicholas Mirzoeff versammelt der Band vor allem Buchauszüge und Aufsätze (der Band enthält nur wenige Originalbeiträge), die weniger theoretisch als an konkreten Fragestellungen orientiert sind.

Inhaltlich präsentiert der von Mirzoeff herausgegebene Reader einen durchaus beeindruckenden Überblick über die Forschungsfelder der Visual Culture. Zur Meßlatte des Forschungsprogramms wird man ihn jedoch allein deshalb nicht machen können, weil sich einige der mit teilweise schon älteren Aufsätzen und Buchauszügen vertretenen Autoren und Autorinnen wie Martin Jay oder Jonathan Crary an anderer Stelle, etwa im Rahmen der erwähnten *October*-Umfrage, durchaus distanziert bis kritisch zu dem Paradigma geäußert haben. In sechs thematische Sektionen gegliedert, präsentiert der Band insgesamt mehr als vierzig Aufsätze und Textauszüge.⁵ Ein erster Teil widmet sich der Begründung einer perspektivischen Umorientierung von der Kunst zu einem umfassenderen Begriff visueller Kultur.

Dabei wird auch auf ältere Texte rekurriert, die bis zu Descartes Optik zurückreichen. Weitere Texte beschäftigen sich beispielsweise mit den Ausstellungsarrangements des Museum of Modern Art und dem Sammeln von Artefakten fremder Kulturen. Der zweite Teil rückt die enge Beziehung von visueller Kultur und Alltagsleben ins Zentrum. Nahezu erwartungsgemäß bilden zum einen virtuelle Körper und Räume, zum anderen Ethnizität und Identität in kolonialen und postkolonialen Kulturen die Schwerpunkte weiterer Teile. Zwei Abschnitte über *gender* und Sexualität sowie Pornographie schließen den Band ab. Die Teile sind untereinander wenig verbunden, und die Gratwanderung zwischen dem Versuch eines panoramatischen Überblicks und inhaltlichen Schwerpunktbildungen gelingt nur partiell. Auch diese Sammlung größtenteils durchaus interessanter Texte vermag die in der Debatte um Visual Culture als Forschungs- und Lehrinhalt aufgeworfenen Fragen nicht zu beantworten.

II

Will man in die Diskussion um das Paradigma einsteigen, wird man zunächst einmal die theoretisch relevanten Argumente von jenen differenzieren müssen, die sich auf die Pragmatik des Wissenschaftsbetriebes beziehen und die in der bisherigen Diskussion zumeist in unzulässiger Weise amalgamiert wurden. Unübersehbar spielt der Kampf um Stellen und Mittel bei den Auseinandersetzungen eine ebenso wesentliche wie gleichzeitig verdeckte Rolle – und in Zeiten knapper Ressourcen, zunehmender Permeabilität traditioneller Fachgrenzen und der Forderung nach Umstrukturierung der Fakultäten und interdisziplinären Programmen wird die Diskussion sicherlich auch bald die deutschen Universitäten beschäftigen. Freilich geht es auch den Vertretern der traditionellen Fächer um mehr als bloß um die Sicherung von Beständen: Es geht gleichermaßen um eine kritische Reflexion auf die eigene Wissenschaftspraxis, das methodische Instrumentarium und den Wissensbestand der Disziplinen.

Von der Objektseite her gesehen sind es die technologisch-visuelle „Neuschaffung“ der Welt durch Satellitenbilder und digital animierte Kartographie, Strategien der Visualisierung des menschlichen Körpers in der Medizin, die Proliferation von Bildern in der Werbung und ihre zunehmende Bedeutung in allen politischen und gesellschaftlichen Lebensbereichen, die Entstehung neuer Bildtypen und virtueller Welten im Kontext von Computeranimation und Cyberspace-Technologie und nicht zuletzt der Boom visueller Aufzeichnung und Archivierung des privaten Alltagslebens durch Fotografien, Video- und Digitalkameras, die die Forderung nach Visueller Kultur als einem eigenständigen Forschungszweig begründen sollen. Bei aller Kritik, der sich die Visual Studies ausgesetzt sehen, sollte man ihr Potential nicht unterschätzen, bisher vernachlässigte Formen der Bildproduktion in die Wissenschaften hinein zu tragen. Es ist jedoch fraglich, ob der Evidenzcharakter der genannten Phänomene ausreicht, um einen Epochenbruch zu postu-

lieren, der eine dominant visuell geprägte heutige, von Vertretern der Visual Culture vorbehaltlos als postmodern titulierte Kultur von vergangenen signifikant absetzt. Von der theoriegeschichtlichen Seite her führen die Visual Studies das Projekt der New Art History und den von W.J.T. Mitchell ausgerufenen *pictorial turn* der Kulturwissenschaften fort.⁶ Dem semiotischen Modell der „Welt-als-Text“ wird eines der „Welt-als-Bild“ gegenübergestellt, ohne daß damit jedoch die semiotische Theoriegrundlage aufgegeben wird.⁷ Nicht zuletzt sind es natürlich die Cultural Studies, feministische Theorien, African-American Studies und die Queer Theory, deren Interdisziplinarität, methodischen Pluralismus und kritischen Anspruch die Vertreter des neuen Forschungsfeldes beerben wollen. Stärker soziologisch ausgerichteten Arbeiten zur Visualität, wie der von Chris Jenks⁸, wirft Nicholas Mirzoeff in dem Editorial des Routledge-Bandes vor, daß dem Visuellen hier eine künstliche Unabhängigkeit von anderen Sinnen zugesprochen werde und die Interdependenzen zwischen den verschiedenen Sinnen bzw. zwischen den Sinnen und Diskursen, Institutionen u.ä. nicht ausreichend berücksichtigt würden.

III

In dem einleitenden Text des Routledge-Readers umreißt Mirzoeff den umfassenden Anspruch der Visual Culture: „Visual Culture is concerned with visual events in which information, meaning or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology. By visual technology, I mean any form of apparatus designed either to be looked at or to enhance natural vision, from oil painting to television and the Internet“.⁹ Es ist dieser Universalanspruch, der viele Kritiker zweifeln läßt, ob die Dimension des Visuellen überhaupt ein sinnvolles Abgrenzungskriterium bereitstellt, um in pragmatischer Hinsicht ein konkretes Forschungsprogramm konturieren zu können. Generell findet in der Visual Culture eine Umorientierung weg von den Formen „strukturierten Sehens“ im Kino oder in Museen, hin zu weniger institutionalisierten Alltagserfahrungen statt, wobei dem Exzeß der Bilder und dem visuellen *overload* eine Position des Widerstandes und der Kritik gegenübergestellt werden soll. Mirzoeffs Betonung der Bedeutung visueller Erfahrung hat sicher dort recht, wo dem ersten visuellen Eindruck eine spezifische Kraft zugesprochen wird, die weder vom Diskursiven ganz eingeholt, noch vom geschriebenen Text reproduziert werden kann. Mirzoeff schießt jedoch über das Ziel hinaus, wenn er „visuelle Ereignisse“ insgesamt in die Nähe des von Lyotard wieder in die moderne Kunstdebatte eingebrachten Konzepts des Erhabenen rückt und damit als Kern der postmodernen Bilderproduktion den Versuch ausmacht, das Unrepräsentierbare zu repräsentieren, zumal die wenigsten der folgenden Beiträge diese Interpretationsrichtung stützen. Wenn Mirzoeff weiterhin schreibt, daß anders als das Schöne, das in Natur und Kultur vorfindlich sei, das Erhabene ein genuin kulturelles Phänomen darstelle und deswegen einen zentralen Stellenwert in der visuellen Kultur einnehme¹⁰, so mag dies als Beispiel für die doch oftmals ärger-

lich oberflächliche und grobmaschige Argumentationsweise des neuen Wissenschaftszweigs dienen.

Irit Rogoff kritisiert den unproblematisierten Objektbegriff, der der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung zugrundeliegt. Die Spezifität des künstlerischen Artefakts ist schon immer eher Reflexionsgegenstand der philosophischen Ästhetik als der Kunstgeschichte gewesen, und die gegenwärtige Bilderproduktion macht ihre Kategorisierung entlang akademisch-disziplinärer Grenzen zunehmend fragwürdig. Die Visual Culture sieht Rogoff daher auch weniger über ihren Gegenstandsbereich definiert als über die Fragestellungen, die das Projekt antreiben:

„Who we see and who we do not see; who is privileged within the regime of specularity; which aspects of the historical past actually have circulating visual representations and which do not; whose fantasies of what are fed by which visual images? [...] What are the visual codes by which some are allowed to look, others to hazard a peek, and still others are forbidden to look altogether? In what political discourses can we understand looking and returning the gaze as an act of political resistance? Can we actually participate in the pleasure and identify with the images produced by culturally specific groups to which we do not belong? These are the questions which we must address to the vast body of images that surrounds us daily.“¹¹

Es ist offensichtlich, daß diese Fragen es wert sind, gestellt zu werden, und daß die traditionelle Kunstgeschichte wenig dazu beigetragen hat, sie zu beantworten. Die Produktivität der Fragen zeigt sich mitunter eindrucksvoll in den weiteren Beiträgen des Bandes bestätigt. Dennoch will ich im weiteren Verlauf deutlich machen, daß der politisch und ideologiekritisch motivierte Ansatz der Visual Culture sowohl institutionelle wie theoretische Probleme aufwirft, die nach einer Fortführung der Diskussion verlangen.

IV

Ella Shohat und Robert Stam klagen in ihrem Text gegenüber der eurozentristisch ausgerichteten und damit letztendlich provinziellen, traditionellen Kunstgeschichtsschreibung eine „polyzentrische Ästhetik“ ein, die oftmals zu der vermeintlich linearen Abfolge von Realismus, Modernismus und Postmodernismus konträr und kontrapunktisch verlaufende Entwicklungen in der außereuropäischen Kunst gleichberechtigt mit einbezieht. Gleichzeitig votieren sie damit für die Suspension des überkommenen, elitären Kunstbegriffs und für eine „Demokratisierung“ des Kunstverständnisses der verschiedenen Wissenschaften. Ihre Beispiele stammen hauptsächlich aus den Bereichen des lateinamerikanischen und diasporischen Films, und die Autoren stellen überzeugend die „para-modernen“ Qualitäten der besprochenen Werke heraus. Nicht in einer additiven Öffnung und Erweiterung des Kanons sehen sie jedoch ihr primäres Ziel, sondern in der Neukonzeptionalisierung der globalen Relationalität künstlerischer Produktion und Rezeption.

Bei aller Sympathie für das Projekt der Autoren und die Einsicht in die Produktivität einer Kunstgeschichtsschreibung, die nicht von der europäischen Kunst als normative Referenzkultur ausgeht, macht der Text doch ungewollt auch die unge lösten Probleme eines solchen Zugriffs deutlich. An vielen Stellen des umfangreichen Textes ließe sich nämlich zeigen, wie Zuordnungen (karnevaleske Ästhetik, reflexiver Modernismus, magischer Realismus etc.) und Werturteile betreffs der Artefakte fremder Kulturen immer wieder auf Kategorien rekurrieren, die der europäischen Kunstgeschichte und -geschichtsschreibung entlehnt sind, die Werke anderer Kulturen also nach letztlich heteronomen Kriterien beurteilt werden. Man müßte sich eingestehen, daß Beurteilungsmaßstäbe für Werke anderer Kulturen (uns) nicht in dem Maße zur Verfügung stehen, wie sie eine auf Selektion angewiesene Kunstgeschichtsschreibung benötigt, die nicht beliebige Artefakte gleich-gültig nebeneinander anordnen kann, ohne ihren Sinn zu verlieren.

Das Engagement der Visual Studies für die Kunstproduktionen minoritärer, in der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung vernachlässigter Kulturen, das in dem Text von Shohat und Stam wie auch in weiteren Beiträgen des von Mirzoeff herausgegebenen Bandes zur afro-amerikanischen Kunst, zu „visuellem Kolonialismus“ und zur Visualisierung von Ethnizität und Identität zum Ausdruck kommt, geht nicht selten einher mit einer Selbststilisierung als subversive Kämpfer gegen die Definitionsmacht der traditionellen Kunstgeschichte. In der Tat ist auffällig, daß die meisten der Kritiker des Paradigmas an den traditionsreichen Ivy League-Universitäten lehren. Dennoch wird man den Streit um die Visual Culture nicht auf eine (politische) Frage der Redemacht und der De- oder Reterritorialisierung von Wissen reduzieren können, wie Irit Rogoff dies in ihrem Beitrag nahelegt. Will man zu den theoretischen Fragen vorstoßen, wird man sich vor allem mit dem Visualitäts-Begriff, mit Fragen des ästhetischen Urteils und der Historizität auseinandersetzen müssen.

V

Eine der perennierenden Kritiken an den Visual Studies lautet, daß sie zugunsten einer „Demokratisierung“ der Kunstgeschichtsschreibung vorschnell sämtliche Kriterien der künstlerischen Evaluation über Bord werfen. Als Differenzierungen ermöglichender Kriterienkatalog wird in der Visual Culture allenfalls erneut das Repertoire der Ideologiekritik bemüht. W.J.T. Mitchell, dessen *pictorial turn*, wie bereits erwähnt, wegweisend für den neuen Wissenschaftszweig gewesen ist, hat in *October* auf den ideologiekritischen Impetus eine interessante Replik verfaßt. Mitchell sieht als Grundlage des Interesses der Visual Culture an Bildern die Frage, was sie bedeuten und was sie als kommunikative Akte im Hinblick auf die Ausübung bzw. Reproduktion von Macht vollziehen. So formulieren etwa Bryson, Holly und Moxey in ihrem Editorial, daß es der Visual Culture darum ginge, die Geschichte der Kunst zu einer Geschichte der Bilder zu remodellieren, die Distink-

tion high/low auszuräumen und mit Hilfe semiotischer und diskursanalytischer Modelle Bilder als Projektionen von Ideologie, Technologie und Herrschaft zu entlarven.¹² Die Bildproduktion wird in der Visual Culture unter eine vor allem politisch-ethisch geleitete Beobachtung gestellt, durchaus mit dem etwa von Mirzoeff formulierten Anspruch einer kritisch-politischen Intervention seitens der Wissenschaften. Der Vorstellung der Teilhabe von Bildern an Machtprozessen und ideologischen Operationen hält Mitchell entgegen, daß Bilder viel eher in der Sphäre des *abjects*, des Minoritären, des Subalternen anzusiedeln seien. Polemisch fragt er: „Is our task as cultural critics to demistify these images, to smash the modern idols, to expose the fetishes that enslave people? Is it to discriminate between true and false, healthy and sick, pure and impure, good and evil images? Are images the terrain on which political struggle should be waged, the site on which a new ethics is to be articulated?“¹³ Auch wenn er konzidiert, daß die ideologische Kritik an Bildern in vielen Fällen berechtigt ist, so bleibt diese Form der Kritik in seinen Augen letztlich jedoch „radically unsatisfactory“, gleichermaßen simpel wie ineffektiv.¹⁴ Mitchell verabschiedet die Rhetorik der „Macht der Bilder“ zugunsten der Frage nach dem „Verlangen“ der Bilder selbst, nach dem, was die Bilder wirklich wollen. Diese Neuperspektivierung, die Bilder quasi „animiert“, ihnen gleichsam Handlungsmacht und Seele zuschreibt, personalisiert die Bilder, begreift sie aber als „Personen“ mit dem Stigma der Differenz. Und was wollen die Bilder nun? Sie wollen ihren Mangel an realem Sein kompensieren, indem sie Herrschaft über den Betrachter ausüben, seinen Blick faszinieren und arretieren – und dies qua ihrer visuellen Erscheinung, nicht durch das, was sie auszusagen scheinen.

Im Kern laufen Mitchells Ausführungen darauf hinaus, die kommunikativen Aspekte der Bilder, ihre rhetorischen Qualitäten, aus dem Zentrum des Interesses zu nehmen und die Analyse auf die „poetischen“ Eigenschaften auszurichten. Filmwissenschaftler werden sich angesichts dieser Ausführungen an die neoformalistische Kritik des psychoanalytischen Paradigmas der Filmtheorie und an das von David Bordwell promovierte Projekt einer „historischen Poetik“¹⁵ erinnern fühlen. Während jedoch Bordwells Poetik auf kaum mehr als eine formalistische Stilgeschichte hinausläuft, schließt Mitchells Ansatz Fragen der libidinösen Macht der Bilder, ihrer „Magie“ und der „erotischen“ Beziehung zu ihnen ausdrücklich ein. Da der kurze Aufsatz den Nachweis der Produktivität seines Ansatzes noch schuldig bleiben muß, ist zunächst einmal vor allem seine Kritik ernst zu nehmen. In der Tat liegt in der Orientierung der Visual Culture an der Repräsentationalität der Bilder eine Vereinseitigung vor, die sich auch als Versprachlichung der Bilder bezeichnen läßt. Bilder werden in erster Linie von dem her begriffen, was sie auszusagen vermögen, was sie kommunizieren bzw. repräsentieren. Die eigentlich visuelle Dimension und die akommunikativen Aspekte spielen kaum eine Rolle. Mitchells Kritik und die vieler anderer richtet sich, und ich meine zu recht, gegen die (rein) diskursive Modellierung des Bildbegriffs, die sich dem Versuch verdankt, die Kunstgeschichte an die semiotischen und post-

strukturalistischen Traditionen anderer Wissenschaftszweige anzukoppeln. Dieser Ansatz kann weder als falsch bezeichnet werden, noch hat er sich als unfruchtbar erwiesen; er hat seinen blinden Fleck jedoch genau im Feld des Sehens, in den irreduziblen Qualitäten des Visuellen.

In letzter Instanz geht es in der Auseinandersetzung also um die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Sprache, um die Frage also, ob Bilder auf Sprache, Zeichen und Diskurse reduzierbar sind oder Visualität eine Dimension sui generis darstellt, deren Faszinationskraft gerade im Nicht-Sprachlichen liegt. Der Preis für die Aufwertung der Bildlichkeit in der Visual Culture und für den *pictorial turn* der Kulturwissenschaften scheint in der heteronomen Überformung des Bildes durch die Sprache zu bestehen. Das visuelle Zeichen, so führt Rosalind Krauss das Argument fort, wird auf der Basis seiner „Textualisierung“ in Anschluß an Lacan als halluzinatorisch, verführerisch und phantasmatisch gedacht; es gehört dem Reich des Imaginären an. Das Bild, das dem analytischen Interesse der Visual Studies korreliert, ist ein „entkörperlichtes“¹⁶, das seiner materiellen Qualitäten beraubt ist. Zum Modellfall ihrer analytischen Bemühungen erheben die Visual Studies damit eine Form des Bildes, wie es sich exemplarisch in Werbeplakaten, in schlechteren Beispielen explizit politischer Kunst und im Fernsehen zeigt: reine Rhetorik, ganz Repräsentation, Sinnbildung über zu Aussagen kondensierbare Bedeutungen betreibend. Vergegenwärtigt man sich dagegen, daß zentrale Obsessionen moderner Malerei und Skulptur gerade in der materiellen Gestaltung, in der Schaffung von Situationen durch die physische Präsenz des Kunstwerks (was Michael Fried pejorativ als „theatricality“ minimalistischer Kunst bezeichnet hat¹⁷) und in der Herstellung sinnlicher Erfahrungen liegen, so wird deutlich, daß der Visual Culture zentrale Dimensionen zumindest der künstlerischen Bildproduktion entgehen müssen. Die Eskamotage des Materiellen erweist sich letztendlich als kontraproduktiv auch für die kritischen Intentionen der Visual Culture: Ist nicht gerade die materielle Dimension der Objekte, so läßt sich mit Carol Armstrong fragen, zumindest potentiell der Ort des Widerständigen, des irreduzibel Partikularen und des auf subversive Weise Irritierenden?¹⁸

VI

Während David Rodowick angesichts der diskursiven Überformung des Bildes eine genealogische Kritik und Dekonstruktion der Begriffe „Visualität“ und „Diskursivität“ fordert¹⁹, ist es das Anliegen einer Vielzahl von Beiträgen in einem weiteren jüngst bei Routledge publizierten Sammelband, zu fragen, wie der wissenschaftliche Diskurs das Visuelle überhaupt zu seinem Recht kommen lassen kann.²⁰ Die meisten der Autor(inn)en dieses Bands, der nur Originalbeiträge versammelt, stehen dem Paradigma der Visual Culture eher fern und stammen größtenteils aus der Philosophie und der Soziologie. Einig sind sich die Beiträge vor allem in ihrer Kritik an dem von Martin Jay in seiner Studie *Downwcast Eyes*²¹

eindrucksvoll dargestellten „okularphoben“ Diskurs, der die an die französische Theoriebildung angelehnte Beschäftigung mit Objekten der visuellen Kultur prägt. Die Beiträge suchen nach theoretischen Optionen, die dazu verhelfen, das Mißtrauen gegenüber dem Visuellen zu überwinden, daß sich der Kritik am cartesianischen Paradigma des Sehens und der Wahrnehmung sowie der Einsicht in die historische Verschränkungen von Sehen und Macht verdankt und die gegenwärtige Theorielandschaft bestimmt, und zwar, nach dem bisher Gesagten, bis in das sich über den Gegenstand visueller Objekte definierende Paradigma der Visual Culture hinein. Der Philosoph J.M. Bernstein setzt sich mit dem Spannungsverhältnis von Diskursivität und sinnlicher Faszination und Anschauung des Kunstwerks auseinander.²² Nur in der ausgehaltenen Spannung zwischen visueller und diskursiver Bedeutung habe Kunst ihren Stellenwert in der Kultur der Moderne behaupten können. Je mehr sie jedoch zum Pol sprachlicher Signifikanz tendiere, desto prekärer wird ihr Status als der kulturelle Ort, an dem sich die Gesellschaft über „visuelle Bedeutung“ und das Sensuelle als Quelle von Sinn verständigt. Im Gegensatz zu den meisten Texten diskutiert Bernstein diesen Befund jedoch nicht allein als Problem der wissenschaftlichen und kritischen Beschäftigung mit visueller Kunst, sondern als unglückliche Tendenz innerhalb der neueren Kunst selbst. Die meisten anderen Beiträge reflektieren das gleiche Problemfeld eher im Hinblick auf die okularphoben Lesarten der Werke der bildenden Kunst, wie sie in der New Art History, die wissenschaftsgeschichtlich in vielerlei Hinsicht als unmittelbarer Vorläufer der Visual Culture zu werten ist, prominent geworden sind. Die in den siebziger Jahren aufgekommene New Art History legitimierte sich vor allem als kritisches Gegenmodell zu den eingeschränkten Fragestellungen der formalistischen Kunstkritik und verortete Kunst stärker in ihrem sozialen, politischen und kulturellen Kontext, d. h. sie analysierte visuelle Kunst als einen Diskurs.²³ Als prominente Vertreterinnen dieser Richtung werden immer wieder Carol Duncan und Griselda Pollock hervorgehoben, die bezeichnenderweise beide mit Beiträgen in dem von Mirzoeff herausgegebenen *Visual Culture Reader* vertreten sind. Gegen diese Tendenzen der theoretisch-abstrakten Überformung des Visuellen versuchen die Autor(inn)en des *Interpreting Visual Culture*-Bandes den singulären und irreduziblen Charakter visueller Erfahrung, den Eigenwert des Bildes und die Bedeutung des Partikularen und Konkreten für den – auch ethischen – Wert visueller Artefakte zu verteidigen.²⁴ Der eindrucksvolle Text von Michael Phillipson und Chris Fisher über die Zeichnungen Pierre Bonnard²⁵ führt – und in meinen Augen erfolgreich – vor, wie die Kolonisierung des Visuellen durch den Text unterlaufen werden und die Partikularität des Visuellen in die sprachgebundene Reflexion Eingang finden kann, ohne in ältere Formen impressionistischer Kunstkritik zurückzufallen – gleichzeitig demonstriert der Text jedoch auch, daß damit die Grenzen des akademischen Diskurses tangiert werden.

Für Carol Armstrong resultiert die Wahl des „Textes“ als Meta-Modell darin, daß grundlegende materiale und historische Differenzen zwischen Medien. Pro-

duktionsweisen und Zeichenmodi nivelliert werden und man im Begriff der Repräsentation die Problematik der Differenz zwischen literarischem Text und Bild aufgehoben glaubt. Zum einen führt dies dazu, daß in der Visual Culture von den Fragen visueller Perzeption abstrahiert wird. Wahrnehmung wird pauschal als historisch bedingt verstanden und auf einen Akt inferentieller Interpretation reduziert, ohne daß ihr Problemhorizont zur Entfaltung käme.²⁶ Zum anderen verbindet sich damit der Vorwurf eines latenten Ahistorismus der Visual Culture: Bilder werden nicht als spezifische und in einem konkreten historischen Kontext für bestimmte Zwecke gefertigte Artefakte behandelt, sondern als Austauschprozesse, die innerhalb einer grenzenlosen und mit keinem Zeitindex versehenen Ökonomie der Bilder, Subjekte und Repräsentationen zirkulieren.²⁷ Letztendlich kommt dies, wie Susan Buck-Morss anmerkt, der Liquidation der Kunst als separierter gesellschaftlicher Praxis gleich, womit das spezifische, kritische Potential der ästhetischen Erfahrung, die nicht auf „Information“ zu reduzieren ist, der Erkenntnis verloren geht.²⁸ Hingegen argumentiert Keith Moxey, selbst Mitherausgeber eines Bandes zur Visual Culture, daß die kunstgeschichtliche Annahme eines universalen menschlichen Wertes des Ästhetischen angesichts der Einsicht in die Historizität des menschlichen Subjekts obsolet geworden ist.²⁹ Die Visual Studies gründen, so Moxey, den kulturellen Wert ihrer Objekte nicht mehr auf eine universale und abstrakte Idee des Ästhetischen, sondern fassen Ästhetik als etwas Konkretes, Lokales und Spezifisches auf. Weil universale und homogene Konzepte wie die des Ästhetischen ein koloniales Machtdispositiv darstellen, wird Ästhetik abgelöst von Ästhetiken, die unterschiedlichen Klassen, Geschlechtern, Ethnien und Nationalitäten entsprechen. Ich möchte bezweifeln, daß Susan Buck-Morss' Einwand damit entkräftet ist. Der „Stachel des Ästhetischen“ beruht auf der Existenz der Ästhetik als separierter gesellschaftlicher Teilpraxis, in der Erfahrung von den Zwängen pragmatischen Handelns befreit ist. Ästhetik läßt sich nicht zu kulturellen Ethnographien kleinarbeiten; ihr ethischer Wert kann nur unter Berücksichtigung ihres „Systemplatzes“ in der Gesellschaft angemessen reflektiert werden.

VII

Neben den theoretischen Einwänden sind es Fragen der akademischen Institutionalisierung, die die laufende Diskussion prägen. In ihrem Text über den „Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten“ hebt Rosalind Krauss vor allem auf diesen Punkt ab, wenn sie das Menetekel des „deskilling“ an die Wand zeichnet und damit letztendlich gegen jede Form interdisziplinärer Ausbildung argumentiert. Mit diesem Terminus meint Krauss den von ihr befürchteten Verfall des in traditionellen Fächern ausgebildeten und an die Studenten vermittelten Fachwissens, das durch die neuen Fragestellungen postdisziplinärer Programme ja in der Tat, ebenso wie die Kanones der etablierten Studienfächer, in Frage gestellt wird. Daß Krauss ihre Verteidigungshaltung u. a. mit dem angeblich fragilen und prekären Status ausge-

rechnet der auf eine lange Fachtradition zurückblickenden und an den Universitäten fest verankerten Kunstgeschichte zu begründen versucht, muß vor allem den Vertretern medienwissenschaftlicher Fächer, die an den Akademien einem permanenten Rechtfertigungsdruck ausgesetzt sind, merkwürdig erscheinen. Dennoch kann man ihre Einwände nicht als bloßen Konservatismus ad acta legen. Angesichts des Anspruchs der Visual Culture, den gesamten Bereich der Bilderproduktion, von der „hohen“ Kunst bis zu den vielfältigen Erscheinungsweisen der Massenkultur, abzudecken, stellt sich in der Tat die Frage nach dem methodischen Rückhalt und dem Analyseinstrumentarium des Projekts. Krauss' Befürchtung ist, daß die analytischen Grundlagen in postdisziplinären Programmen nicht mehr in dem Maße vermittelt werden, das für wissenschaftliche Untersuchungen wünschenswert und notwendig ist. Der vorliegende Reader zur Visual Culture kann ihre auf zukünftige Studierendengenerationen, die in solchen Programmen ihre Ausbildung und ersten wissenschaftlichen Gehversuche absolvieren, gemünzte Besorgnis kaum widerlegen, denn die hier vertretenen Wissenschaftler(innen) stammen fast ausnahmslos noch aus traditionellen Fächern. Zu recht fordert Krauss von den postdisziplinären Programmen auch ein, die Frage nach den Lehrinhalten derartiger Forschungskontexte mit mehr als einem von Adorno bis Foucault reichenden Textkanon zu beantworten. Mit der von ihr prognostizierten „Unterprofessionalisierung“ der wissenschaftlichen Analyse verbindet sie den Verdacht, „daß man ohne Fachwissen, ohne die zum detaillierten Verständnis der Struktur der untersuchten Sache erforderlichen Fähigkeiten und Kenntnisse nicht umhin kann, auf der Ebene der Analyse eben jene Probleme der Blindheit und der Unterdrückung zu wiederholen, die man auf der Ebene ihrer sozialen Auswirkungen vielleicht gerade beschreiben möchte.“³⁰

Richtig ist sicher, daß die Zusammenlegung und Auflösung von Disziplinen dort verfehlt ist, wo sie nicht dem Facettenreichtum des Gegenstandes oder der Konvergenz wissenschaftlicher Fragestellungen, sondern einzig dem Bemühen um finanzielle Einsparungen geschuldet ist. Darüberhinaus weisen Krauss' Ausführungen jedoch darauf hin, daß auch dort, wo sich das Streben nach Interdisziplinarität den fachübergreifenden Interessenlagen und nicht universitätspolitischen Überlegungen verdankt, Interdisziplinarität sinnvollerweise als produktive Auseinandersetzung unterschiedlicher Methoden und Konfrontation verschiedener disziplinärer Formen des Fachwissens zu begreifen ist – auch angesichts all jener kommunikativen Schwierigkeiten, die fachübergreifende Diskussionen aufwerfen und die aus dem universitären Alltag bestens bekannt sind. Vielleicht macht genau dieses Verständnis die Grenze aus zwischen der von Wissenschaftsinstitutionen wie der DFG permanent eingeklagten Interdisziplinarität und einer problematischen Form der Postdisziplinarität, wie die Visual Studies sie etwas vorschnell für sich in Anspruch nehmen. Methodischem Rigorismus und eingefrorenen Kanones sollte an der Universität mit dem Erlernen und dem Vergleich unterschiedlicher analytischer und theoretischer Ansätze begegnet werden, nicht jedoch durch den Verzicht auf die Vermittlung eines fachspezifischen methodischen Instrumentariums.

Anmerkungen

- ¹ Rosalind Krauss: Welcome to the cultural revolution. In: *October*, Nr.77, 1996, S.83-98; W.J.T. Mitchell: What do pictures *really* want?, ebd., S.71-82.
- ² Ebd., S.25-70.
- ³ Rosalind Krauss: Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten. In: *Texte zur Kunst*, 5. Jg., Nr.20, 1995, S.61-67.
- ⁴ Nicholas Mirzoeff (Hg.): *The visual culture reader*. London und New York: 1998.
- ⁵ Um nur eine Auswahl der Autoren und Autorinnen des Bandes zu nennen: Vertreten sind u.a. Roland Barthes, Griselda Pollock, James Clifford, Paul Virilio, Marshall McLuhan, Michel de Certeau, John Fiske, Marita Sturken, Donna Haraway, Lisa Cartwright, Susan Bordo, Anne Balsamo, Michel Foucault, Anne Friedberg, Bell Hooks, Andrew Ross, Coco Fusco, Judith Butler, Lynda Nead und Richard Dyer.
- ⁶ Vgl. W.J.T. Mitchell: *Picture theory*. Chicago: 1994. Als früher Vorläufer der *Visual Culture* wird oftmals Aby Warburg in Anspruch genommen. Der Begriff stammt wohl ursprünglich von Michael Baxandall, der ihn in seiner Studie *Painting and experience in fifteenth century Italy* von 1972 verwendet hat, und wurde dann von Svetlana Alpers in ihrer Studie zur niederländischen Malerei, *The art of describing* (1983), übernommen. Durch diese beiden Personen liegt der Ursprung der *Visual Culture* an der University of Berkeley, wo sie darüber hinaus institutionell mit Stephen Greenblatt als Vertreter des *New Historicism* und zusammen mit Alpers Mitherausgeber der Zeitschrift *Representations*. Vgl. dazu Thomas Dacosta Kaufmanns Beitrag zu dem „Visual Culture Questionnaire“, *October*, Nr.77, 1996, S.45-48.
- ⁷ Für den Versuch einer Geschichte der Bilder auf Basis einer semiotischen Theorie der Repräsentation und gleichzeitig für eine frühe „Programmschrift“ der *Visual Studies* sei der Band von Norman Bryson, Michael Ann Holly und Keith Moxey: *Visual culture: Image and interpretation*. Hanover und London: 1994 genannt.
- ⁸ Vgl. das Editorial in Christopher Jenks (Hg.): *Visual culture*. London: 1995.
- ⁹ Nicholas Mirzoeff: What is visual culture? In: Ders. (Hg.): *The visual culture reader*, a.a.O., S.5.
- ¹⁰ Ebd. S.9.
- ¹¹ Irit Rogoff: Studying visual culture. In: Nicholas Mirzoeff (Hg.): *The visual culture reader*, a.a.O., S.15f.
- ¹² Vgl. Anm. 7.
- ¹³ Mitchell, What do pictures *really* want?, a.a.O., S.73.
- ¹⁴ „Perhaps the most obvious problem is that the critical exposure and demolition of the nefarious power of images is both easy and ineffectual. Pictures are a popular political antagonist because one can take a tough stand on them and yet, at the end of the day, everything remains pretty much the same.“ (Ebd., S.74).
- ¹⁵ Vgl. etwa David Bordwell: Historical poetics of cinema. In: R. Barton Palmer (Hg.): *The cinematic text: methods and approaches*. New York: 1989.
- ¹⁶ Vgl. Rosalind Krauss: Welcome to the cultural revolution. In: *October*, Nr.77, 1996, S.92: „I have been arguing that a certain type of visual sign is now ascendant in that part of the Academy that likes to think of itself as avant-garde. Identified as *image*, it's material structure has collapsed and, disembodied, it now rises as Imaginary, hallucinatory, seductive: the shared property of Psychoanalytic Studies, Cultural Studies, and the incipient field of Visual Studies.“
- ¹⁷ Vgl. Michael Fried: Art and objecthood. In: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal art: A critical anthology*. London: 1976.
- ¹⁸ Carol Armstrong in: „Visual culture questionnaire“, *October*, Nr.77, 1996, S.28.
- ¹⁹ David N. Rodowick in: „Visual culture questionnaire“, *October*, Nr.77, 1996, S.59-62.

- ²⁰ Ian Heywood, Barry Sandywell (Hg.): *Interpreting visual culture. Explorations in the hermeneutics of the visual*. London u. New York: 1999.
- ²¹ Martin Jay: *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley et al.: 1994.
- ²² J.M. Bernstein: Aporia of the sensible: art, objecthood and anthropomorphism. In: Heywood/Sandywell (Hg.): *Interpreting visual culture*, a.a.O.
- ²³ Vgl. Diane Hill: The 'real realm'. Value and values in recent feminist art. In: Heywood/Sandywell (Hg.): *Interpreting visual culture*, a.a.O., S.143.
- ²⁴ Vgl. z.B. Ian Heywood: 'Ever more specific': practices and perception in art and ethics, sowie Nigel Whiteley: Readers of the lost art: visuality and particularity in art criticism, beide in: Heywood/Sandywell (Hg.): *Interpreting visual culture*, a.a.O.
- ²⁵ Michael Phillipson u. Chris Fisher: Seeing becoming drawing: the interplay of eyes, hands and surfaces in the drawings of Pierre Bonnard. In: Heywood/Sandywell (Hg.): *Interpreting visual culture*, a.a.O.
- ²⁶ Vgl. Christopher Wood in: „Visual culture questionnaire“, *October*, Nr.77, 1996, S.68-70.
- ²⁷ Carol Armstrong in: „Visual culture questionnaire“, *October*, Nr.77, 1996, S.27.
- ²⁸ Susan Buck-Morss in: „Visual culture questionnaire“, *October*, Nr.77, 1996, S.29.
- ²⁹ Keith Moxey in: „Visual culture questionnaire“, *October*, Nr.77, 1996, S.56-59.
- ³⁰ Krauss, Der Tod der Fachkenntnisse, a.a.O., S.67.