

Christiane Hertel

**Norman Bryson, Vision and Painting. The Logic of the Gaze. (New Haven/London: Yale University Press 1983)**

Norman Bryson hält eine grundsätzliche Frage für ungeklärt: gibt es überhaupt Kunstgeschichte, d.h. hat Kunst eine eigene Geschichte, und damit zusammenhängend: gibt es bislang eine Kunstgeschichtsforschung?

Er meint, es gäbe keine, und fordert – einschränkend – eine Untersuchung der abendländischen figurativen Malerei aufgrund einer noch ausstehenden Theorie der Kunstpraxis und der Materialität des Bildes, Aspekte, die er als die Grundbedingungen des Kunstwerks schlechthin verstanden wissen will. Mit seinem Buch möchte er erste Überlegungen zu einem solcherart geforderten Ansatz anstellen (Preface p.XI-If.)

Die Frage, was im praxisbezogenen Sinne ein Bild sei und was dann Kunstgeschichte, hat Bryson zufolge einzig Ernst Hans Gombrich in »Art and Illusion« zu beantworten versucht, seines Erachtens jedoch unbefriedigend.<sup>1</sup> In Gombrichs der Wahrnehmungspsychologie entstammendem Konzept der Kunstgeschichte als einer Kettenbildung fortschreitender Sensibilisierung der Kunst durch sich selbst entfallen, das ist Brysons Vorwurf, erstens ein Begriff des geschichtlichen qua gesellschaftlichen Charakters des Kunstwerks und zweitens sein Zeichencharakter (S. XII).

Bryson bringt nun Geschichte und Zeichen miteinander in Verbindung, indem er Kunstpraxis und Bezeichnung einander näherückt, d.h. versucht ausgerechnet seinen Praxisbegriff am vorgängig aufgefaßten Zeichenmodell der Semiotik oder Semiologie zu orientieren. Hält er einerseits deren Theorie für anwendbar auf Malerei, so lehnt er andererseits ab, daß sowohl im sprachlichen als auch – soweit entwickelt – im nichtsprachlichen Zeichenmodell der Punkt der Referenz und damit einer Wirklichkeit, auf die das Zeichen bezogen und die in ihm gebunden ist, nur theoretisch angenommen wird, aber unbesprochen bleibt. Unbesprochen bleibt sie aufgrund der Konzentration auf Metasprachen, d.h. für Bryson aufgrund der Weigerung, Bildsprache oder auch poetische Sprache als Praxis zu verstehen (S. XIII, vgl. genauer Kap. 4, S. 77ff.). Die Kritik richtet sich also gegen eine Grundauffassung der Methode, wonach der vollständig entlarvte Zeichenkomplex den machtgesteuerten Mechanismus der Illusion »Geschichte« preisgibt, worauf noch zurückzukommen ist.

Die hier angedeutete Auffassung des Bildes als materielles Zeichen und Ausdruckspraxis der Geschichte lassen Bryson von gegenseitiger Überschreitung oder gegenseitigem Überfluß sprechen (Kap. 1: The Natural Attitude, S. 16). Aus seiner Ablehnung der idealistischen Tradition des Faches und ihres dialektischen Denkens, springt Bryson theoretische Annahme hier unvermittelt über in die Kunstpraxis. Entwicklung im Sinne von gegenseitigem Überfluß der genannten Pole ist demnach technische Transformation. Diese und Wahrnehmung als ein gegenüber Gombrich veränderter Begriff bilden die hier teils vorweggenommenen Grundvoraussetzungen von Brysons Buch.

Kapitel eins bis vier befassen sich mit Methodenkritik, die ich in zwei Blöcken zusammenfassen will; Kapitel fünf bildet das Kernstück des Buches und soll als Grundlage der im sechsten Kapitel gemachten Vorschläge zu einer Begriffsbildung ausführlich besprochen werden.

Allen Erörterungen vorgeschaltet ist ein Fünf-Punkte-Katalog zur »natural attitude«, zu der sich alle bisherige Kunstgeschichtsschreibung bekennt:

<sup>1</sup> Ernst Hans Gombrich, Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation, (A. W. Mellon Lectures in Fine Arts 1956, New York: Pantheon Books 1965).

1. Visuelle Wirklichkeitserfahrung ist universal und überhistorisch, zugleich Beurteilungsmaßstab dafür, daß Giotto's Madonna diejenige Cimabue's an Lebensähnlichkeit übertrifft. Geschichte ist demnach der Natur rein oberflächlich zugeordnet, nur sich selbst wandelnd und dabei immer von ihr transzendiert.
2. Solch optisches Bewußtsein ist bereits zweidimensional und von der Darstellungspraxis abgelöst, wodurch Maler und Betrachter gleichermaßen zu bloßen Zeugen werden und
3. das Bild zur immer teils mißglückten Wiedergabe visueller Wahrheit verdammt ist.
4. Da umgekehrt die »essential copy« der Wirklichkeit vom Betrachter unmittelbar und ohne Rest aufgenommen würde, werden Stil und seine Bedingtheit zum Hindernis, Malen aber zum Handwerk im Dienst der Naturwahrheit degradiert.
5. Inhalt oder Gehalt eines Bildes gehen daher immer dessen Realisation voraus als geistige und/oder optische Vision.

Dieser Sünden katalog gilt Bryson zufolge auch für den semiotischen Ansatz und führt ihn zu zwei Schwerpunkten der Kritik:

Als ersten benennt er Gombrich's dualistischen Praxisbegriff und charakterisiert ihn folgendermaßen: Nachahmung verstanden als Versuch einer »essential copy« ist eine Fluchtbewegung vor der Geschichte; denn einerseits gibt es sie immer, als relativ im Rahmen der Verwirklichungsmöglichkeiten einer Epoche, einer Aufgabe erreichbare. Zugleich, auf einer vertikalen Achse, gibt es sie niemals, d. h. das Bild tritt vom Kontext seiner Entstehung abgetrennt in einen zweiten und als wesentlich angesehene Maßstab und Wettstreit. Der angenommene Konvergenzpunkt liegt dann weit in der Vergangenheit oder der Zukunft (Kap. 2: The Essential Copy). Bryson fügt hinzu, man merke es in der Tat nicht, hätte man die »essential copy« vor Augen (S. 25). Die Spitze richtet sich gegen Gombrich's von Karl Popper übernommenes Modell, wonach der arbeitende Künstler sich in einem aus Bestätigung oder Zurückweisung von Hypothesen bestehenden Testverfahren befindet (S. 19ff.) und dies so lange, bis ein Ausgleich zwischen Projektionen individueller oder aufgezwungener Art erreicht ist oder, in Gombrich's Worten ausgedrückt, Kunst und Illusion sich vorläufig decken.<sup>2</sup> Die Schwäche des Modells besteht für Bryson darin, daß es für den Moment des Umschlags von Entwurf zu Korrektur nicht aufkommt. Die Freiheit des Künstlers, eine Hypothese zurückzuweisen, eine Überlieferung zu verwerfen oder beizubehalten, könne nur in einer unmittelbaren Begegnung des Künstlers mit der wirklichen Welt bestehen, so daß die ganze vorige Konstruktion letztlich äußerlich bleibe (S. 32f.). Gombrich's Maler wisse das, um seltsamerweise dennoch ein Bild zu malen, das diese wahre und unmittelbare Begegnung nicht wiedergebe. Für Gombrich, – um dies von mir aus zu ergänzen –, hat diese Arbeitsenergie ihren Ort in den über- und ahistorischen Eigenschaften des Menschen und ist psychologisch zweifachen Ursprungs: faßbar erstens in der prähistorischen Höhlenkunst als bennende Nachahmung und Beherrschung von Naturmächten, welcher im zweiten Schritt seit Homer der Maßstab des »plausible narrative« gegeben war bis hin zur Verselbständigung der Gattung Landschaft, als deren Annäherungspunkt wiederum Gombrich die Photographie setzt.<sup>3</sup>

2 Gombrich, op.cit., zuerst S. 60 ff., dann in die Gesamtargumentation verflochten.

3 Gombrich, op.cit., Kap. III und IV zum Fluchtpunkt »plausible narrative«, Kap. I, S. 128 ff., später besonders S. 178, 275, 384–89 zum Fluchtpunkt Photographie.

Den zweiten Schwerpunkt bildet die Kritik an der selbstgenügsamen Systematisierung seitens der Semiotik aufgrund ihrer linguistischen Fundamente (Kap. 3: Perceptualism). Bryson fragt erneut, wie die Erfahrungen, man habe ein Bild, einen Künstler und seine Intentionen verstanden, wie der Erklärungsversuch des Kunstwerks als



Realitätsnachahmung und -erkenntnis in einen geschichtlichen Zusammenhang zu bringen sein mögen. Ich übergehe hier die Details seiner Erörterung verschiedener Ausrichtungen der Semiotik und fasse seine Ergebnisse möglichst durch Rückführung einer exklusiven Wissenschaftsterminologie in den thematischen Zusammenhang des Buches zusammen. Grundsätzlich würdigt er die Analyse nach des Bildes eigener Maßgabe, Ordnung und Rhetorik. Problematisch ist ihm auch hier die dualistische Auffassung, die den Bereich des Stiles, des Gemachten des Bildes ausschließt, es als Text angeht, namentlich Roland Barthes' Studien zur Bildanalyse (S. 60ff.). Darin ergibt sich die Unterscheidung eines festen ikonographischen Kerns restloser Denotation (Barthes' reines Syntagma, sinnvolle, nützliche Sprache der Objektsprache)<sup>4</sup> von einem Bereich nicht oder schwer klassifizierbarer Konnotation (paradigmatische Reihen mittels Kleidung, Gestik, Physiognomie, Umgebung der Szene usw.)<sup>5</sup>, den Bryson eben durch diese Unterscheidung als Trojanisches Pferd der Methode betrachtet, mit zweierlei Folgen. Entweder – und wiederum zur »Naturwahrheit« tendierend – lasse eine solche Logik unbeschränkter Verdächtigung diese Bildbereiche höher als den ikonographischen Kern bewerten, nämlich als das Wirkliche und Wirklichkeit verratende am Bild, und befinde sich so unversehens in Übereinstimmung mit einem Teil traditioneller Kunstgeschichtsforschung, die sich, die Bereiche Ikonographie und Ikonologie durchlaufend und hinter sich lassend, dem »Symptomatischen« mit eigenem Ermessen nähert. – Als Beispiel für Brysons anonymen Vergleich ließe sich hier Panofskys Begriff der »synthetischen Intuition« nennen.<sup>6</sup> – Oder aber – ohne Auflösung des Dualismus – es werde der Konnotationsbereich vom analytischen Betrachter als ein Köder für die Annahme des ikonographischen Bildkerns beargwöhnt, stehe also erneut im Dienste einer dem Bilde äußerlich gedachten Macht und ihren Interessen gegenüber seiner Wirkung. Hier läßt sich Roland Barthes' Analyse der Bildreklame nennen.<sup>7</sup> Beide Möglichkeiten, so Bryson, sprengen die rein formalistische, bildimmanente Interpretation durch ihre Bezugnahme auf ein sozial- und kulturgeschichtliches Umfeld, was ihm grundsätzlich nur begrüßenswert erscheint. Kritisiert Bryson dennoch die von Barthes für die Photographie definierten Seiten von naturalisierender Denotation und ideologischer/mythologischer Konnotation, so geschieht das mit Blick auf die das ganze Bild dar- und herstellende Bezeichnungspraxis der Malerei und bedeutet in der Konsequenz, daß er die negative Hierarchie von primärer, sinnvoller Objektsprache und der diese ge- oder mißbrauchenden Metasprache abschaffen will (Kap. 4: The Image Within and Without, S. 69ff., Kap. 3: Perceptualism, S. 50ff.).<sup>8</sup> Bryson fordert eine Bildbetrachtung eben nicht der gegenseitigen Ausschließlichkeit oder Überwindung der Kunst und Bedingung, sondern den gegenseitigen ikonographischen und ikonologischen Überfluß bis hin zum Zerfall dieses Spannungsfeldes innerhalb des Bildes und seines Geltungsbereiches gemeinsam zu untersuchen, konkret den Umstand, daß mit dem Ende der textlich gebundenen Ikonographie des Bildes auch das Ende seiner naturalistischen Realitätsnachahmung einhergeht (Kap. 3: Perceptualism, S. 65ff.). Diese konventionelle Erkenntnis der Kunstgeschichtsforschung, das Ende der Ikonographie um 1800, wird also keineswegs mit einem Datum verbunden sondern mit einer Gesetzlichkeit der Bildsprache, die in jedem Bild gelten soll, eine Konsequenz aus Brysons bisheriger Erörterung, die ja jede dialektische qua historische Entwicklung abwies. Die Auflösung des Dualismus beruht dann auf Brysons Begriff des »tacit knowledge« als ein von Gombrichs »plausible narrative« nicht erfassbarer Bereich. Darunter zählt er gesellschaftliches und kulturelles Wissen und Verhalten, die nirgends verzeichnet da den Zeitgenossen selbstverständlich sind und die man als offene, nur schwer rekonstruierbare Seite

4 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, deutsch von Helmut Scheffel, (Paris 1957, Fft.: Edition Suhrkamp 1964); Roland Barthes, *Elemente der Semiologie*, deutsch von Eva Moldenhauer, (Paris 1964/65, Fft.: Edition Suhrkamp 1983).

5 Zur Problematik vgl. Barthes, *Elemente der Semiologie*, S. 35, 71.

6 Erwin Panofsky, »Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, in Ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, (New York 1939, Köln: DuMont Kunstverlag 1978, S. 36–68), S. 48, 50.

7 Roland Barthes, *Image – Music – Text, essays selected and translated by Stephen Heath*, (Glasgow: Fontana 1977).

8 Vgl. im genannten Sammelband besonders Roland Barthes, »Rhetoric of the Image« (1964), S. 32–52 und »The Photographic Message« (1961), S. 15–31.

des Kunstwerks berücksichtigen muß (S. 85). Ebenfalls unter den Begriff des »tacit knowledge« fällt das Wissen des Künstlers, die Atelierpraxis, die maltechnische Lehrzeit und zugespitzt die Situation des Malers vor seiner leeren Leinwand, die wir als geschichtliche nie kennen werden, selbst wenn wir schriftliche Zeugnisse oder Filme beispielsweise von Picasso oder Matisse beim Malen besitzen. Dadurch entzieht sich Bryson zufolge das Bild einer Systematisierung, zumindest in dem Maß, wie die strukturalen Methoden es handhaben. Allerdings glaubt er, die Gründe für dies Offen- oder Verschlussbleiben des Bildes weiter untersuchen zu müssen. Er fragt, – und sucht damit genau wie die von ihm kritisierte Semiologie nach einer Bestimmung ex negativo – woher es komme, daß größtenteils in der abendländischen figurativen Malerei die Arbeit des Künstlers, die Kunstpraxis, am fertigen Bild nicht mehr erkennbar sei oder sein soll; und damit verbunden, weshalb der Betrachter zur passiven, im konkreten Wortsinn konzentrierten Bildhypnose mit abschließender Abstraktion der Botschaft des Künstlers gezwungen sei. D. h. Bryson sucht jetzt nach einer theoretischen, vielleicht ideologischen Erfassung des Künstlerischen.

Das die Kunstpraxis behandelnde Kapitel fünf ist betitelt »The Gaze and the Glance«, worunter Bryson die beiden Tendenzen westlicher Sehgewohnheiten versteht, die er im Verhältnis zur »deixis« der Bilder untersucht und in ihrem sich gegenseitig bedingten Wandel. »Gaze« ist eben dieses konzentrierte Starren, das eine Gleichzeitigkeit aller Teile im Bild anstrebt, um so seine Bedeutung zu erfahren. »Glance« meint den flüchtigen, auf der Bildfläche umherspringenden und als sinnlich tastend charakterisierbaren Blick (S. 93ff.). Eine wirklichkeitsnahe, lebendige Theorie der Praxis müsse die beiden Grundhaltungen von »gaze« und »glance« als praktische miteinbeziehen. Nur so würden die dem westlichen Bild eigene Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Körperauffassung, deren Eigentümlichkeit eben ihre Verborgenheit in Sujet und Stil sei, und damit das Fehlen einer deiktischen Referenz des Bildes verstanden. Als dem entgegengesetzt erachtet Bryson die japanische und die chinesische Tuschkmalerei (S. 91ff.). Hier bleibe die künstlerische Arbeit und ihre Dauer als eine choreographische Vorstellung im Sinne von »performance« erkennbar, durch die Papier oder Seide gleichsam ein Schnitt seien. – Ähnlich betrachtet Roland Barthes Japan, in »Das Reich des Zeichens«, als eine Kultur reiner Objekt- bzw. Körpersprache.<sup>9</sup> – Bryson führt zwei Begriffe ein, »body of labour« als den körperlich arbeitenden Künstler und seine durch Übung erworbene »muscular intelligence« (S. 92, 117). Auf seiten der Bildbetrachtung steht die mehr oder weniger erfolgreiche mimetische Einfühlung in die Spuren des Bewegungsablaufes, auch hier je nach Übung und Körperbewußtheit. Diese gewollt »kopflös« klingende Kunsterfahrung auf beiden Seiten nennt Bryson die Praxis des Bildes. »Body of labour« und »muscular intelligence« sollen nun die anfangs genannte technische Transformation und Wahrnehmung leisten, das Bild zum materiellen Zeichen und zur Ausdruckspraxis der Geschichte machen.

Ist diese Auffassung erfüllt von westlicher Sehnsucht nach fernöstlicher unmittelbarer und ganzheitlicher Kultur, so ist sie zugleich umso geeigneter, den von Bryson untersuchten Gegensatz herauszustellen. »Glance« im Abendland als bloße Vorarbeit für »gaze«, »gaze« wiederum getragen vom Glauben an die Epiphanie eines totalen Bildinhaltes und seinen absoluten Sinn und die darin bestehen/de Faszination einer vermeintlichen Irrationalität seines Ursprungs, diese Abfolge beruhe auf der Reduktion des Menschen auf das Auge und seine Anatomie seit Alberti und bis Gombrich.

9 Roland Barthes, *Das Reich des Zeichens*, (Genf 1970, deutsch Fft.: Suhrkamp 1981).



Die Entwicklung solchen Sehens erkennt Bryson in folgenden Stufen: Zu Beginn steht der christliche Festbildzyklus in der byzantinischen Kirche (S. 96ff.). Der allgemeinen liturgischen Funktion der Bilder entspricht die Zeugenschaft der betrachtenden Gemeinde, die wiederum selbst verkörpernde Bewegung des dargestellten Kirchenjahres unter dem starren Blick des Weltenherrschers Christus in der Kuppel ist. – Der Eindruck ist unvermeidlich, daß das zusammengezogene »mittelalterliche Weltbild« von Byzanz bis Giotto sich für Bryson zum Fluchtpunkt kristallisiert (»development which begins« S. 96), der sich prinzipiell von Gombrichs »greek revolution« nicht unterscheidet und offenbar ein abendländisches Äquivalent zur chinesischen Tuschemalerei bilden soll: denn dem Festbildzyklus wird die »dureé« des Kirchenjahres zugeschrieben, Paradigma und Syntagma fallen zusammen zur reinen Objektsprache. Für Bryson ist das die Epoche der »high-deixis« im Abendland (S. 121), wenngleich unter den Vorzeichen einer Macht. Problematisch an dieser Auffassung erscheint mir die in ihr angelegte Rechtfertigung von Totalitarismus als Garant »unmittelbarer, ganzheitlicher Kultur«.<sup>10</sup>

Nächste Stufe und Krise in Brysons Reihe bildet Giottos Ausmalung der Arenakapelle, Padua, und zwar durch die konnotative Erweiterung der Ikonographie der einzelnen Bilder zu teils unterschiedlichem Bildraum und damit durch die Unterdrückung der bemalten Architektur. Der Betrachter werde zum Individuum vor einem jeweils anderen, metaphysischen Raum bestimmt (S. 98ff.). Albertis Dreidimensionalität fingerndes Fenster schließlich bringt Maler und Betrachter an denselben einäugigen Standort, so daß dieser mit dem Fluchtpunkt des Bildes eine Achse bildet, z. B. in Raffaels »Sposalizio« (Brera, Mailand). Sie gleicht einer Allee, die die physische Präsenz des Betrachters voraussetzt. Allerdings entspricht nun die Blickpyramide vor dem Bild so vollkommen derjenigen im Bild, daß aus dem Tempeltor ein menschliches Auge zurückschaut. Mit dem Spiegeleffekt ist die Gleichzeitigkeit von Maler- und Betrachterblick verbunden, so daß des Malers Arbeit und deren Zeitspanne verborgen und auf den Blickmoment reduziert sind (S. 102–107). In der Folgezeit entsteht mit der Vermehrung der Fluchtpunkte in der Malerei eine räumliche und körperliche Diskontinuität von Bild hier und Maler und Betrachter da, die Bryson »non-empirical« nennt, meines Erachtens ohne ausreichende Begründung, könnte sie doch durchaus als Wandel choreographischer Praxis aufgefaßt werden. Bei Vermeer erreicht die Vervielfältigung der Blickpunkte den Gipfel der Entwicklung. In der »Ansicht von Delft« (Mauritshuis, Den Haag) bittet nichts mehr den Betrachter zur Einnahme des Malerstandorts, seine Anwesenheit scheint vielmehr unerwartet. Dem entspricht Vermeers Verzicht auf die Illusion originaler Wahrnehmung. So thematisiert Vermeers »Der Künstler in seinem Atelier« (Kunsthistorisches Museum Wien) allein Oberflächenbewunderung, indem die Darstellung aus gesetzlos gegeneinander verschobenen Ebenen optischer Scharfeinstellung besteht. Dadurch dramatisiert das Bild den Vorgang malerischer Bezeichnung, löscht ihn aber zugleich aus. Was bleibt, ist der »non-empirical gaze« der körperlosen Geschöpfe Maler und Betrachter (S. 111–117).

Bryson folgert aus seiner Darstellung der Entwicklung, daß das abendländische Bild keine Gegenwart besitzt (S. 120ff.). Des Betrachters Epiphanie wird als Annäherung an die dem Bild vorausgegangene des Künstlers verstanden, womit sich der Sündenkatolog der Kunsthistorik in ihrem Gegenstand bestätigt findet. Die nicht erfäßbare Simultaneität gespeicherter »glances« verleiht dem Bild den Schein zeitloser Wahrheit. Wird der menschliche Körper in diesem Sinne in der Malerei geleugnet, so legt zugleich keine Kunst so sehr wie die abendländische Wert auf die Darstellung

10 Zumal aus deutscher Sicht, vgl. Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft 3, München: Carl Hanser Verlag 1974).

des Menschen als Akt oder Porträt. Aus diesem Widerspruch heraus, der der sexuellen Funktion des Bildes angehört, läßt sich, so Brysons weitere Folgerung, die Entwicklungsreihe auch umkehren und als eine ikonoklastische Bewegung im Namen der Wirklichkeit auffassen (S. 123ff.), z.B. Leonardos »sfumato« des zuvor klaren Porträts, Caravaggios Vulgarisierung der Physiognomie Christi. Immer wird die Individualisierung des menschlichen Körpers als Realismusfortschritt gewertet und geht einher mit dem Rückzug des Bildes hinter der Maske der individuellen Verführung des willig akzeptierenden Betrachters. Brysons Sicht einer negativen Balance des gemalten Körpers als Medusa des Konsum erheischenden, dabei auf sich selbst zurückgedrängten Betrachterblicks ähnelt sehr der ungenannten Auffassung Jacques Lecans vom Bild als getarnter sexueller Aggression.<sup>11</sup> Indes lehnt Bryson im sechsten Kapitel, »Image, Power, Discourse«, jede diese Auffassung rettende Theorie, d.h. den von Julia Kristeva und eine zeitlang auch von Roland Barthes vertretenen »jouissance«-Begriff als »self-marginalization« ab (S. 141ff.). Vielmehr würde die Macht des Bildes in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts gestört, woran Bryson die Interaktion oder den gesellschaftlich mitgetragenen Diskurs der Kunstpraxis als »transformation through labour« zeigen will. Antoine Jean Gros' »Schlacht bei Preußisch-Eylau« (Louvre, Paris) beispielsweise, worin Napoleons sakralisierende Pose mit dem Haufen gefrierender und ohne Absolutionserteilung sterbender Soldaten kollidiert, ist für ihn kein revolutionierender Befreiungsversuch des Künstlers, der gewissermaßen die eine Hälfte seines Bildes als Köder für die andere, wahre Hälfte auswürfe. Statt dessen handle es sich um die Darstellung gemeinsamer, erfahrbarer, disparater Lebenspraxis einer Zeit. Gehen sie über das verbindliche und erhaltende Selbstverständnis einer Gesellschaft hinaus, bedeutet dies die Selbstisolierung des Künstlers aus dem Interaktionsfeld, wie sich an Gros' Biographie oder an Manets »Olympia«-Skandal zeige. Bryson folgert, daß Innovation in der Kunst nicht aus einer Begegnung von »der« Wahrheit mit »der« Wirklichkeit entsteht im sich selbst regulierenden System des »signifying contract« der Gesellschaft, den das einzelne Kunstwerk weder kausal verändert, noch auch, worin es kausal erzwungen würde (S. 161f.). Bestimmt Bryson so die Grenzen der Autonomie des Kunstwerks, steht er im Widerspruch vor allem zu seinem vorigen Verständnis des Endes der Ikonographie in jedem Bild. Die Datierung der zuvor strukturalen Eigenschaft hat zur Folge, daß sich sein Gros nicht von Gombrichs Künstler unterscheidet, der im Bewußtsein des Verzichts auf pragmatische Bildverwirklichung (i.e. Deckung von Kunst und Illusion) auf der wesentlichen Meßplatte der Kunstgeschichte den Zeitgenossen voraus ist, in Brysons Vokabular gesagt sich außerhalb des Diskurses stellt. Tertium comparationis ist die dem Künstler letztlich doch zugebilligte Souveränität, zwischen Versöhnung oder Selbstisolierung zu wählen. So erscheint hier die »natural attitude« Gombrichs durch eine »historical attitude« ersetzt. Die Frage stellt sich, ob die marxistische anstatt erotische Erfassung des »body of labour« Bryson zu eine Lösung des Dualismus führe. So versucht Bryson jedenfalls im Schlußkapitel des Buches (Epilogue: The Invisible Body, S. 163ff.), seinen Gedankengang zusammenzufassen: Zumindest die mit offenem Pinselstrich gemalten Bilder, die sogenannten Vorarbeiten und Studien sowie erkennbare Inkohärenzen lassen die Malerei als materielle Arbeit und ihren »body of labour« erkennen und als solche besprechen. So besteht die aktive Macht der Bilder in ihrer Fähigkeit, bloße Wiedergabe durch Transformationsarbeit zu überschreiten, und eben damit nimmt sie teil an der gesamten gesellschaftlichen Transformationsarbeit und läßt sich nur insofern geschichtlich verstehen (S. 176, 170f.).

11 Jacques Lacan, »Of the Gaze as Objekt Petit a«, Abschnitt 6, in Ders., The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, hrsg. v. Jacques Alain Miller, englisch von Alan Sheridan, (New York: W. W. Norton + Co., 1978).



Gerade gegenüber Brysons gedämpfter, doch in der Nähe des von ihm verworfenen semiotischen Pessimismus angesiedelten Einschätzung der Innovationsfähigkeit des Bildes verwundert seine zugespitzt vorgetragene Beobachtung, Vermeer habe sich selbst zur gesetzlos gehandhabten Apparatur der Camera Obscura entäußert und so die Illusion über Kunst, Illusion wahrer Wirklichkeit zu sein, umgekehrt. Damit steht Bryson nicht nur im Gegensatz zur Vermeerforschung, deren Gegenstand oft gerade der illusionistische Realismus der Bilder und freilich, was sich darin verberge oder zeige, ist, sondern er suggeriert entweder adressenlosen Widerstand als Intention Vermeers oder macht ihn zum sich selbst isolierenden Semiotiker erster Stunde, jedenfalls wieder einen Künstlerhelden, dessen in Bildform gefaßte analytische Metasprache oder »Botschaft« ungehört bleibt, und zwar gerade weil er die Malpraxis unterschlägt. – Ähnlich erklärt Roland Barthes in seinem einzigen mir bekannten Aufsatz zur Malerei über »Die Zeichen des Menschen Arcimboldo« den Maler von Collageköpfen am Hofe Rudolfs I. in Prag zum souveränen weisen Rhetoriker.<sup>12</sup> An diesem Punkt offenkundigen Widerspruchs möchte ich einhaken: Brysons These, daß Malerei teilhat am Wandel der Diskursbildung innerhalb und übereinstimmend mit einer Gesellschaft, ließe sich beweglicher auffassen, entspräche er tatsächlich seiner Mahnung, die offenen Seiten des Kunstwerks zu berücksichtigen. So würde erstens die willkürlich erscheinende Unterscheidung in eine Entwicklung des Ikonoklasmus im Dienste fetischistischer Körperleugnung, zugleich westlicher Bildstatik, von der florentinischen Frührenaissance bis 1800 und eine anschließende Entwicklung eines nun innerhalb der Bilder erkennbaren Ikonoklasmus, der jetzt Transformationsarbeit heißt, entfallen müssen. Zum zweiten wiederholte Bryson nicht den anderen vorgeworfenen Fehler der Annahme eines »innocent eye«, indem er eine Art »innocent mind« beansprucht. Dadurch schlägt er einerseits dem Künstler Transformationsarbeit weiter zurückliegender als der gerade im Umlauf befindlichen Diskurse ab (wie auch Gombrichs Künstler aufgrund der Kettenbildung des Wahrnehmungsmodells über das jetzt gegebene nicht weiter hinaus oder zurück schauen kann, im Gegensatz zu Barthes' Möglichkeit der »citation« des Paradigmas) und schließt andererseits eben dadurch bestimmte im Umlauf befindliche Diskursformen und -inhalte hartnäckig aus, wie beispielsweise Erotik und kritische Ironie, die in die Vermeerforschung eingebracht worden sind. Beides erinnert an Gombrichs »joke of not to think of an elephant«, erscheint mir jedoch in Brysons Buch »Word and Image. French Painting of the Ancient Regime« sinnvoll vermittelt.<sup>13</sup> Dieser theoretische Widerspruch zu seiner Gombrich- und Semiologiekritik als auch die Diskrepanz zwischen der relativierenden Auffassung des Geschichtemachens des Künstlers und der Euphorie für die Kunstgeschichtsschreibung der Brüder Goncourt, worin mal- und zeichentechnische Mittel personifiziert werden, solche Schwankungen in Brysons Argumentation zeigen, daß seine Forderung nach einer Kunstgeschichte bedingenden Theorie der Kunstpraxis ohne Behandlung der Subjektivität nicht erfüllbar ist.<sup>14</sup> Andernfalls, wie die Entgegensetzung Byzanz und Orient zu abendländischer Malerei zeigt, tendiert Brysons Betonung des »body of labour« dazu, das von ihm kritisierte Reflexionsverhältnis von Maler, Bild und Betrachter so einseitig zu ersetzen, daß sein Verständnis der Kunstpraxis paradoxerweise die Erfahrung des Kunstwerks auszuschließen beginnt, da besagte »muscular intelligence« die behauptete Statik des abendländischen Bildes transzendiert. Auch hier ergibt sich ein symmetrisches Verhältnis zu Gombrich: Rechtfertigt dieser die »natural attitude« seines Popper'schen Malers durch ein idealistisches Vertrauen auf den abendländischen Geist (»freek revolution«), so wird Bryson zuweilen totalitär erscheinende theoretische Determination der künstlerischen

12 Die Zeichen des Menschen Arcimboldo. Mit einem Text von Roland Barthes, Einleitung von Achille Bonito Oliva, (Gent/Parma: Franco Maria Ricci 1978).

13 Norman Bryson, Word and Image. French Painting of the Ancient Regime, (Cambridge University Press 1980). Im ersten Kapitel, »Discourse, Figure«, werden einige in Vision and Painting ausgeführte Gedanken vorweggenommen.

14 Emile Benveniste weist in seinem Aufsatz »Subjectivity in Language« auf subjektive Funktionen der Beixis, die sich vielleicht umdenken lassen für Brysons Ansatz, vgl. Benveniste, Problems in General Linguistics, English by Mary E. Meek, (Paris 1966, University of Miami Press 1971, S. 233–330).

schen Praxis (»high-deixis«) aufgefangen in seiner »natural attitude« des »body of labour« und der autonom gedachten »muscular intelligence«. Dadurch ist es Bryson nicht möglich, das Verhältnis zwischen verschiedenen Kunstgattungen und -epochen, das er im Kunstwerk gestaltet findet, d. h. »signifying work« und »transformation« anders als mit »collision«, »combination«, »juxtaposition«, »montage« zu benennen, was seiner Forderung, über eine dualistische Semiotik hinauszugelangen, noch nicht entspricht. Brysons Buch leistet zweifellos einen wesentlichen Beitrag zur Kritik an manchen bislang unangetasteten Grundlagen verschiedener Ausrichtungen der Kunstgeschichtswissenschaft. Es drängt sich jedoch abschließend die Frage auf, ob die hier eingebrachte Methode der Semiologie nicht andere Erkenntnisziele mit sich bringe als, wie hier geschehen, letztlich die Bestätigung gängiger Auffassungen des Kunstgeschichtsverlaufs. Das Interessante an Brysons Buch ist der erneute, seit Alois Riegls »Haptischen« und »Optischem« immer wieder unternommene Versuch, zwei Artikulationsebenen innerhalb des Bildes zu erfassen, die gewissermaßen als Dialogpartner im Bild einander in Beziehung setzen, beschreiben, interpretieren, und damit Brysons Absicht, Kunstgeschichtswissenschaft am Gegenstand selbst kontrollierbar zu machen.