

Das Sehen musste sich erst selbst erblicken

Susanne von Falkenhausen
**Jenseits des Spiegels. Das Sehen
 in Kunstgeschichte und Visual
 Culture Studies.** Paderborn,
 Wilhelm Fink Verlag 2015. 270 S.
 ISBN 978-3-7705-5973-2. € 34,90

Fachgeschichtliche Studien haben in der gegenwärtigen kunsthistorischen Forschungslandschaft ebenso Konjunktur wie Untersuchungen zu den Themenkomplexen der Wahrnehmung, des Sehens und der Visualität. Beide aktuellen Interessensschwerpunkte werden in einer anspruchsvollen Studie von Susanne von Falkenhausen zusammengeführt. Beim ersten Blick in das Inhaltsverzeichnis mag das Buch wie eine Einführung in die Methodengeschichte der Kunstgeschichte und der *visual studies* erscheinen, vergleichbar vielleicht mit jüngeren Publikation etwa von Martin Schulz (*Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München [u. a.] 2009). Dem Leser dürfte jedoch bei der Lektüre bald schon deutlich werden, dass die Berliner Kunsthistorikerin ihr eigenes Projekt weder als eine Einführung noch als eine „synthetisierende Gesamtdarstellung“ (17) konzipiert hat. Vielmehr demonstriert sie in komparatistischer Perspektive und am Beispiel „exemplarische[r] Texte“ eine Form von wissenschaftshistorisch informierter Diskursanalyse, die sich nachdrücklich als „Unternehmen der Lektüre“ versteht und daher als „eine Art Archäologie, eine Grabung an Texten“ (17) zu begreifen ist. Durch diesen historiographischen Akzent auf der Freilegung fachgeschichtlicher Palimpsestsichten erhält die Studie auch einen etwas anderen Zu-

schnitt als neuere Darstellungen zur Erforschung der visuellen Kultur im Schnittfeld von Kunstgeschichte und *visual culture studies*, wie sie etwa Whitney Davis vorgelegt hat (*A general theory of visual culture*, Princeton/N. J. [u. a.] 2011; vgl. die Rezension in: *Kunstchronik* 65/9/10, 2012, 489ff.). In den einzelnen Analysen werden die methodischen Positionen der WissenschaftlerInnen, ihre jeweiligen Argumentationsweisen, ihre rhetorischen Strategien und die diversen Modellierungsformen des Sehens beziehungsweise des Sehaktes von der Autorin entfaltet, auf ihre theoretischen Kernbegriffe hin befragt, gegeneinander abgewogen, kritisch gewürdigt und schließlich im Rahmen der fachgeschichtlichen Rezeption kontextualisiert. Von Falkenhausen stellt fundierte Überlegungen zum methodisch verantwortungsvollen Umgang mit dem Sehen in Kunstgeschichte und *visual studies* als wissenschaftlicher Praxis vor.

GRABENKÄMPFE ZWISCHEN ZENTRUM UND PERIPHERIE

In einem ersten größeren Kapitel konzentriert sich die Autorin auf (vielfach kanonische) kunsthistorische Schriften, wobei es von Vorteil ist, wenn der Leser mit diesen Quellentexten bereits vertraut ist. Die gewählten Beispiele stammen aus so unterschiedlichen methodischen Bereichen wie etwa der wissenschaftshistorischen Ideengeschichte (Erwin Panofsky, Ernst Gombrich), der Neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte (Otto Pächt) oder der Rezeptionsästhetik (Wolfgang Kemp). Die Protagonisten der *visual studies* und deren exemplarische Beiträge stehen in der zweiten Hälfte der Studie im Mittelpunkt. Sie kamen, wie von Falkenhausen hervorhebt, ursprünglich häufig aus angrenzenden Fachgebieten, vor allem aus den theorieaffinen Literaturwissenschaften, und vertraten semiotische und poststrukturalistische Ansätze meist französischer Provenienz. Aber

auch die Erfolge der *cultural studies*, die seit den 1970er Jahren, ausgehend von der Universität Birmingham, institutionalisiert wurden und die sich dem Kampf gegen die Hierarchisierung von Hochkunst und Populärkultur verschrieben hatten, waren ihnen bewusst.

Vor dem Hintergrund dieser akademischen Sozialisierung und sozusagen aus der Perspektive der kunsthistorischen Peripherie heraus kritisierten WissenschaftlerInnen wie etwa W. J. T. Mitchell, Mieke Bal oder Norman Bryson die methodischen Überzeugungen und den Habitus der traditionellen Kunstgeschichte – und zwar durchaus mit akademischem Erfolg. Beide, die Methodik der Kunstgeschichte und ihre Einstellung gegenüber einer sich globalisierenden Lebenswelt, schienen ihnen symptomatisch für „westliche, elitäre Traditionen“ einzustehen. Zudem sahen sie in der klassischen Kunstgeschichte auch das dienstbare Instrument für einen immer noch „kolonialisierenden Blick auf die Kunst anderer Kulturen“, für die „Mythisierung des (männlichen) Künstlers“, für die „Fortschreibung von überkommenen Stilgeschichten nationaler Prägung“ sowie nicht zuletzt für die allgemeine „Unfähigkeit“ des Fachs, „auf die medientechnologische Revolution der letzten Jahrzehnte zu reagieren“ (12).

Mit einer häufig gesucht aggressiven Wissenschaftsrhetorik provozierten und befruchteten die *visual studies* also seit den 1980er Jahren die kunstgeschichtlichen Debatten. Dabei spielten methodische Kernkonzepte wie etwa die Visualität („visuality“), aber auch das visuelle Feld („visual field“) oder der nur schwer ins Deutsche zu übersetzende Begriff des „gaze“ entscheidende Rollen als Katalysatoren für einen neuartigen Umgang auch mit traditionellen Themen. Allesamt waren sie mit einem vertieften Nachdenken über die psychischen, sozialen und politischen Implikationen des Sehaktes verflochten. Zugleich wurde durch ihre ostentative Verwendung eine theoriegeschichtliche Herkunft und Anbindung der *visual studies* an die Philosophie eines Jean-Paul Sartre und – wichtiger noch – an die strukturalistisch geprägte und im Verlauf der Jahrzehnte zunehmend poststrukturalistisch überformte Psychoanalyse von Jacques La-

can signalisiert. Insgesamt wurde, so von Falkenhausen, durch die Fokussierung auf Phänomene und Funktionen der Visualität nicht nur ein innovatives Forschungsparadigma begründet, sondern zugleich ein neuartiger Forschungsgegenstand aus der Taufe gehoben: Während sich eine objektorientierte Kunstgeschichte weiterhin dazu verpflichtet sah, Artefakte, Künstler, Epochen, Stile, Motive und Bildtraditionen zu klassifizieren, zu ordnen und historisch zu erklären, war es den *visual studies* im Gegensatz hierzu von Anbeginn darum zu tun, Kunstwerke als Medien der Visualität aufzufassen. Sie galten ihnen als bildliche Repräsentationen, durch die „Praktiken und Technologien des Sehens und Gesehen-Werdens, des Sehens im Sinne eines Austauschs zwischen Menschen auf allen Ebenen der Kultur und der Sozialität“ (16) allererst zur Sichtbarkeit gelangen.

Im zweiten Teil der Studie stehen daher nicht weniger bekannte AutorInnen und Texte wie etwa W. J. T. Mitchells Aufsatz „What is Visual Culture?“ (in: *Meaning in the Visual Arts*, hg. v. Irving Lavin, Princeton/N. J. 1995, 207–217) oder Mieke Bals vieldiskutiertes Buch *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge 1991) im Zentrum. Dennoch werden gerade hier auch AutorInnen vorgestellt, die zumindest im deutschsprachigen Raum bislang noch kaum Resonanz erfahren haben, wie zum Beispiel der an der New York University lehrende Kunsthistoriker Nicholas Mirzoeff, der zuletzt mit seinem Buch *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (Durham [u. a.] 2011) im angloamerikanischen Raum für Furore gesorgt hat. Zwar vermisst man eingehendere Betrachtungen von Beiträgen aus anderen Wissenschaftskulturen wie z. B. aus Frankreich. Hubert Damisch etwa hat schon in den 1980er Jahren mit seiner monumentalen Studie zur Geschichte der Perspektive eine Neuausrichtung klassischer kunsthistorischer Themenfelder zu den *visual studies* geliefert, indem er die Panofskysche Sichtweise auf dieses Bildphänomen aufgenommen und mit psychoanalytischen Überlegungen im Sinne Lacans verknüpft hat (*L'origine*

de la perspective, Paris 1987). Wer in dieser Zusammenstellung zudem einschlägige Repräsentanten der vor allem deutschsprachigen bildwissenschaftlichen Debatte von Aby Warburg bis Gottfried Boehm vermisst, sei auf die Einleitung verwiesen, in der die Autorin ihre Textauswahl nicht nur mit ihrer eigenen akademischen Biographie – zunächst als Studentin der Kunstgeschichte im Wien der 1970er Jahre und schließlich als engagierte feministische Kunsthistorikerin – begründet, sondern auch eine dezidierte Einschränkung des Untersuchungsbereichs vornimmt, durch die die Bildwissenschaften in ihren Betrachtungen ausgeklammert bleiben.

DAS SEHEN ALS SCHARNIER

Die erwähnte, seit den 1980er Jahren polemisch ausgetragene Auseinandersetzung zwischen einer akademisch geprägten, am Kunstwerk orientierten Kunstgeschichte und den *visual studies*, deren wissenschaftspolitische Agenda nicht selten auch von identitätspolitischen Bestrebungen getragen war, inszeniert von Falkenhausen als ein effektvolles Einstiegszenario, um ihr eigenes Projekt als Unternehmung vorzustellen, dem „komplexen Verhältnis“ beider Denktraditionen nachzugehen, und zwar „jenseits gängiger Denk- und Dialogblockaden, jenseits zunehmend klischeehaft verkürzter Debatten“ (14). Als roter Faden ihrer Rekonstruktion dient ihr das Vergleichsmoment des Sehens, das sich in vielfachen Funktionen und metaphorischen Übertragungen immer wieder als Angelpunkt der theoretischen Diskussionen erweist. Das Sehen als Thema, als Praktik, als Instrument der Wissensbeschaffung (vgl. die Rezension von Robert Felte im vorliegenden Heft, 85ff.) sowie als Knotenpunkt zwischen Weltaneignung und Subjektconstitution erscheint so als eine Scharnierstelle, die nach Ansicht der Autorin bisher zu wenig beachtete Bezüge und strukturelle Analogien zwischen den vordergründig antagonistischen Wissenschaftszweigen herauszustellen erlaubt.

Die Bandbreite der Thematisierungs- und Erscheinungsweisen des Sehens in den jeweiligen Deutungsansätzen ist dabei denkbar weit. So wird das Sehen etwa im geistesgeschichtlichen Ansatz

Panofskys vornehmlich in thematischer Weise zum Gegenstand der Analyse. In seinem Aufsatz zu „Perspektive als symbolische Form“ (1927) hat er bekanntlich mithilfe seiner berühmten Unterscheidung zwischen einem vormodernen „Aggregatraum“ und einem modernen „Systemraum“ seit der Renaissance Großepochen der Wahrnehmungsformen mit philosophisch untermauerten Subjektkonzepten gekoppelt. In Gombrichs Studie *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (New York 1960) wurde das Sehen – unter Rückgriff auf das positivistische Wissenschaftsethos eines Karl Popper – noch nachdrücklicher in eine teleologische Geschichtskonstruktion eingespannt, durch die der künstlerische Illusionismus zum untrüglichen Indikator einer menscheitsgeschichtlichen Fortschrittsbewegung erklärt wurde, zum Symptom einer zunehmend verfeinerten Form fiktionaler Weltaneignung.

Angesichts solcher makrohistorischer Inanspruchnahmen des Sehens erscheint in von Falkenhausens Darstellung Otto Pächts wenig gelesene Aufsatzsammlung *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis* (München 1977) wie eine Übung in kunsthistorischer Bescheidenheit und wissenschaftlicher Selbstreflexivität. Nicht die epochalen Entwicklungen des Sehens sind es, die Pächt hier zu rekonstruieren versucht, sondern das Sehen als „zentrale heuristische Operation“ (48) der Kunstgeschichte. Die Wahrnehmung des Kunstwerks interessiert ihn vor allem als eine hermeneutische Herausforderung für den Kunsthistoriker, bei der Einzelbeobachtungen und verallgemeinernder Schluss, Gewusstes und Nicht-Gewusstes, historisch bedingte Fremdheit gegenüber den Darstellungskonventionen des Kunstwerks und allmählich erworbene Vertrautheit mit diesen in einem dynamischen Verhältnis zueinander stehen. Wie der Kunsthistoriker seine eigene Erfahrung kultureller Alterität durch eine geduldige „Adaptierung der Optik“ des Kunstwerks, durch ein „Extrovertieren des in der richtigen Optik Geschauten“ (zit. n. von Falkenhausen, 51) allmählich in ein historisches Verständnis überführen könne, demonstriert Pächt am Beispiel einer be-

schreibenden Annäherung an die *Admonter Riesensbibel* mit einer Darstellung des Moses, der die Gesetze am Berg Sinai empfängt. An Stellen wie diesen wäre es hilfreich gewesen, wenn der Publikation einige Abbildungen beigegeben worden wären, an denen sich die Argumentationen der Texte sowie die daran anschließenden Überlegungen von Falkenhausens nachvollziehen ließen.

Eine überraschende Parallele zwischen der Neuen Wiener Schule und der Sozialgeschichte britischer Provenienz drängt sich dem Leser bei der Lektüre des Unterkapitels zu Michael Baxandalls Konzept des „period eye“ auf: Während Pächt noch an der Möglichkeit einer Überwindung historischer Fremdheit mithilfe einer einfühlenden Betrachtung des Kunstwerks durch den Kunsthistoriker festhielt, widerstand Baxandall jeglicher Aufladung des kunsthistorischen Sehaktes mit Utopien einer hermeneutischen Überwindung der historischen Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Lediglich eine fundierte sozialgeschichtliche Kenntnis der schon historisch gewordenen Praktiken und Wissenssysteme könne den Kunsthistoriker in die Lage versetzen, eine geschichtliche Form des Sehens zu rekonstruieren. Allerdings könne diese Wahrnehmungsweise nur in Annäherungen, im fiktionalen Modus des „Als-ob“ nachvollzogen werden.

VISUALITÄT IN DER KUNSTGESCHICHTE...

Im folgenden Schlüsselkapitel des Buches widmet sich von Falkenhausen eingehend Svetlana Alpers' bekannter Studie *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago 1983) sowie der Forschungsdebatte, die durch das Buch ausgelöst wurde. Argumentationsstrategisch geschieht wird dieser Abschnitt über Alpers' Frontstellung gegenüber Baxandalls „disembodied desire“ (67) eingeführt. Die U.S.-amerikanische Kunsthistorikerin empörte sich vor allem darüber, wie eine so verstandene Sozialgeschichte der Kunst die ihrer Ansicht nach unhintergehbare, weil auch stets körperlich gebundene Subjektivität als Faktor der Wissensgenerierung systematisch

unterdrückte. Im Akt des Sehens, wie ihn Alpers in ihrer Auseinandersetzung mit Kunst unumgänglich vollziehen muss, gerinnt die von ihr reklamierte Subjektivität zu geistig-körperlicher Konkretisierung. Doch auch über solche fachinternen Scharmützel hinaus steht Alpers emblematisch für eine kunsthistorische Methodik, die für ein künstlerisches und kunsthistorisches Sehen eintritt, das sich auf dessen visuelle Eigendynamik einzulassen bereit ist.

Alpers ging es primär darum, das Bild und seine Deutung mithilfe eines Rückgriffs auf eine wissenschaftshistorische Kontextualisierung der Malerei des holländischen Goldenen Zeitalters von jeglicher scheinbaren Fremdbestimmung durch eine allzu nachdrücklich betonte Textgebundenheit der Kunst zu befreien. Ihre Hinwendung zur forciert ‚un-italienischen‘ Antinarrativik der holländischen Kunst war auch eine Kampfansage an die damals noch unhinterfragte Praktik der Ikonographie und Ikonologie, wie sie zunächst von Panofsky im Blick auf die italienische Renaissancekunst entwickelt und dann in den Studien Eddy de Jonghs für die holländische Genremalerei weitergeführt wurde. Interessant sind hier auch Alpers' metaphorische Überschreibungen der Malerei mit Funktionsweisen von zeitgenössischen optischen Instrumenten wie der *camera obscura*, dem Mikroskop und dem Teleskop, die als bildgewordene Unmittelbarkeitstopoi (die freilich zugleich ihre Medialität verleugnen) beschrieben werden.

Wolfgang Kemp's Gründungswerk der Rezeptionsästhetik, seine Textsammlung *Der Anteil des Betrachters* (München 1983), beschließt das Panorama kunsthistorischer Annäherungen an die unterschiedlichen Dimensionen des Sehens im Beziehungsgefüge von Künstler, Kunstwerk, Publikum und Interpret. Wollte Alpers das Sehen noch von jeglicher narrativen Anbindung und die kunsthistorische Methodik dadurch von einer disziplinären Umklammerung durch die textbezogenen Wissenschaften befreien, so orientierte sich Kemp umso nachdrücklicher an den Methoden der jüngeren Literaturwissenschaft, namentlich der Rezeptionsästhetik Konstanzer Prägung. Seit den 1980ern versuchte er, das Theoriedefizit der

Kunstgeschichte bezüglich der Rezeption von Kunstwerken aufzuholen, insbesondere durch seine ingeniose Erfindung des „impliziten Betrachters“ (in Anlehnung an Wolfgang Isters „impliziten Leser“), dem später noch das Konzept der ästhetischen „Leerstelle“ an die Seite gestellt wurde. Die Suche nach solchen „Leerstellen“ im Bild, durch die das Kunstwerk dem Betrachter Rezeptionsvorgaben macht und diesen somit in ein aktives Kommunikationsgeschehen einzubinden vermag, war zugleich eine Möglichkeit, dem Kunstwerk bei aller Konzentration auf den Betrachter und seine Praktiken weiterhin die Fähigkeit zur eigenbestimmten Sinngenerierung einzuräumen.

Insofern blieb die Rezeptionsästhetik, wie von Falkenhausen unterstreicht, einer hermeneutischen Denkrichtung verpflichtet, wie sie Hans-Georg Gadamer entwickelt hatte. Zudem weist die Autorin zu Recht darauf hin, dass die theoriegeschichtliche Herkunft der Rezeptionsästhetik aus der Literaturwissenschaft auch dazu geführt haben dürfte, dass sie aufgrund ihres Selbstverständnisses als „Bestandteil, ja gelegentlich einziges Instrument im Werkzeugkasten einer Kunstgeschichte als Deutungsapparat“ (96) weitgehend auf narrative Bildwerke beschränkt blieb. Nicht zuletzt auch wegen ihrer Vorliebe für das sorgfältige Nachvollziehen erfolgreicher Rezeptionsakte musste sie zudem – dies dürfte als Kritik schwerer wiegen – künstlerische Strategien des Bruchs, der Montage und der Verweigerung narrativer Strukturen, wie sie im 20. und 21. Jahrhundert vielfach erprobt worden sind, vernachlässigen (vgl. Regine Prange, Triumph der Rezeptionsästhetik? Rezension von Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015, in: *Kunstchronik* 69/6, 2016, 270ff.).

...UND IN DEN VISUAL STUDIES

Die nachfolgenden Kapitel, die sich den theoretischen Konzepten und den exemplarischen Deutungsansätzen der *visual studies* widmen, werden mit einer historischen Rekonstruktion ihrer Entstehung durch akademische und – für die Autorin entscheidender – außerakademische Impulse eingeleitet, wobei für letzteren Aspekt Künstler wie

Robert Mapplethorpe, Andres Serrano oder Barbara Krüger, aber auch Aktionsgruppen von Identitätspolitischen Bewegungen als prägende Faktoren genannt werden. Die nachfolgenden Seiten lesen sich allerdings eher wie eine gut informierte Einführung in kulturelle und politische Konzeptionen der Identität seit den 1980er Jahren. Wohlbekannte Begriffsgegensätze wie Essentialismus versus Konstruktivismus, biologische versus kulturelle Formierung des Selbst, Ontologie versus Dekonstruktion werden eingehend erläutert. Zudem werden die Anregungen aus den *gender* und *queer studies* erwähnt, wie sie insbesondere von Judith Butler entfaltet wurden. Dann gelingt es der Autorin aber doch, den Bogen zurück zur Frage der künstlerischen Visualität zu schlagen, indem sie darlegt, wie in der U.S.-amerikanischen Kunstszene der 1980er Jahre die identitätstheoretischen Entwürfe zunehmend in einem „ideologischen Kampf um symbolische Repräsentation“ (110) ausgefochten wurden. Für den akademischen Diskurs um Visualität werden dagegen als Gründungsdokumente der *visual studies* Hal Fosters Band *Vision and Visuality* (Seattle 1988), aber auch Martin Jays philosophiegeschichtliche Studie über die Bildfeindlichkeit vor allem der französischen Philosophie (*Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, London 1993) benannt.

Mit dem Modell des „gaze“ schließlich, das im Mittelpunkt des folgenden Kapitels steht, gelangt von Falkenhausen zu einem Schlüsselbegriff der Debatte um Visualität. Sie macht deutlich, wie dieses Konzept seinen Weg in die Diskussionen der *visual studies* über den Umweg der Filmwissenschaften gefunden hat. Dass die Verbindungen zwischen Kunstgeschichte und *visual studies* doch enger sind, als es deren oftmals laute Absetzungsrhetorik vermuten lässt, zeigt sich zum Beispiel daran, wie intensiv sich Norman Bryson mit Gombrichs Paradigma der bildlichen Mimesis auseinandergesetzt hat – wenn auch im Sinne einer umfassenden Kritik. Der „gaze“ bildete sowohl in der Sartre'schen Version als auch in Lacans Modell

das zentrale Element einer metaphorischen Narration der Subjektwerdung. Bei Sartre wurde er zur Urszene einer schambesetzten Subjektwerdung stilisiert, die in demjenigen Moment initiiert wird, in dem man sich im Blick eines anderen als Angeblickter weiß. In Lacans Studien zum Spiegelstadium dagegen firmierte das Kleinkind, das im Anblick seines eigenen Spiegelbildes in freudigen Jubel ausbricht, als Modell für eine brüchig bleibende Identitätsbildung. Diese oszilliert für Lacan stets zwischen körperlicher Fragmentarität und imaginer Vollkommenheit, zwischen perzipierter Unzulänglichkeit und antizipierter Weltbeherrschung, wenngleich auch nur im Regime des Imaginären. Von Sartre wie auch von Lacan wird eine freilich auch schmerzhaft Identitätsbildung imaginiert, die scheinbar unmittelbar von einer leiblichen Existenzform zu einer zwischen Unterwerfung und Selbstermächtigung pendelnden Subjektposition führt und die letztlich aufgrund von optischen Szenarien wie den prüfenden Blicken der Anderen oder den Blick in den Spiegel in Gang gesetzt wird.

Während von Falkenhausen aber Bryson, der sich vielfach auf Lacan bezogen hat, bei aller methodischen Zustimmung zumindest im Fall von *Vision and Painting* (London, 1983) eine „Melange aus Generalvorwürfen und Simplifizierungen“ (141) vorhält und ihn gegenüber der Kunstgeschichte einer „taktischen Ignoranz“ zeiht, die ihrer Meinung nach zudem „wissenschaftspolitisch motiviert“ sein dürfte, verhehlt sie ihre tiefen Sympathien für den letztlich ethisch orientierten Ansatz von Margaret Olin nicht. Diesen hat die in Yale lehrende Kunsthistorikerin in einem 1996 erschienenen Artikel zum Begriff des „gaze“ für die *Critical Terms for Art History* entfaltet. Gegenüber der überkommenen Ansicht, dass der „gaze“ seit den dystopischen Entwürfen von Sartre, Michel Foucault und Guy Debord zum Inbegriff eines „dehumanizing aspect of being a spectator“ (zit. n. von Falkenhausen, 144) geworden sei, bietet sie eine alternative Darstellung. Im Rückgriff auf Michail Bachtins Utopie einer polyphonen Dialogizität imaginiert sie die Möglichkeit eines Zurückblickens des Objekts, wodurch ein „shared gaze“

(146) entstehe und die machterhaltende Spaltung des Blickszenarios in ein blickendes Subjekt und ein angeblicktes Objekt zugunsten einer Anerkennung von gleichwertigen Subjektpositionen aufgelöst werde. Diese Überlegungen wären allerdings methodologisch und erkenntnistheoretisch ebenso zu hinterfragen wie derzeit gerne propagierte Konzepte von *agency* und Bildakt.

Stärker auf die konkrete Analyse von Kunstwerken und visuellen Phänomenen gerichtet ist dagegen der semiotische Ansatz von Mieke Bal, dem sich von Falkenhausen eingehend widmet. Mit Blick auf die genannte Studie *Reading Rembrandt* demonstriert sie, wie Bal eine an Gérard Genette geschulte Narratologie auf die Analyse von Kunstwerken übertragen hat, ohne jedoch das Bild auf textuelle oder narrative Strukturen zu reduzieren. Hier ist es insbesondere die von Bal für die Bildanalyse theoretisch verfeinerte Metapher der Fokalisierung, die es ihr erlaubt, die Aktivität des Sehens (u. a. von Kunstwerken) als einen zugleich visuellen und verbalen Vorgang zu kennzeichnen und dabei zu verdeutlichen, dass jeglicher, scheinbar noch so ‚unschuldige‘ Sehakt immer schon eine Form von Interpretation beinhaltet. Ein weiteres Kapitel stellt das „Sehen als politische Ressource in den *Visual Culture Studies*“ in den Mittelpunkt, das – wie die Beispiele von Norman Bryson, bell hooks, Lisa Bloom und Martin A. Berger verdeutlichen – nach den interpretationspraktischen Konsequenzen einer Theorie der Visualität für die Frage nach der Anerkennung der Identität diskriminierter Gruppen fragt. Bryson etwa hat in einem Aufsatz mit dem Titel „Todd Haynes’s *Poison and Queer Cinema*“ aus dem Jahr 1998 einen sozial kontrollierenden und unterdrückenden „gaze“ als sprechende Metapher für eine allgegenwärtige Zwangsheterosexualität und Homophobie eingeführt. Zugleich hat er Strategien aufgezeigt, wie Betroffene gegen ein solches Blickregime Widerstand leisten können: etwa dadurch, dass Akte der Stigmatisierung zum Typus des Homosexuellen (wie ihn Foucault in seinen Studien zur *Geschichte der Sexualität* beschrieben hat) kon-

terkariert werden, indem diese Stigmatisierungen mit subversiver Absicht übernommen und in die eigene Begehrensstruktur integriert werden: „Das Stigma wird, so möchte ich das umschreiben, libidinös rekonfiguriert.“ (178).

SEHEN ALS DIALOG

Das Schlusskapitel der Studie darf als leidenschaftliches Plädoyer für eine Ethik des Sehens als wissenschaftliche Handlung verstanden werden: „Man könnte die Ethik, die ich meine, auch Haltung nennen, oder Verantwortung, Verantwortung für das Gegenüber meines wissenschaftlichen Handelns, oder auch: meines wissenschaftlichen Sehens.“ (223) Dabei möchte von Falkenhausen weder den „klassifizierenden Verfahren kunsthistorischer Objektivierung“ (224) im Namen einer vermeintlich unparteiischen Distanziertheit das Wort reden noch einer in den *visual studies* bisweilen anzutreffenden Überbetonung der Position des interpretierenden Subjekts. Dieses läuft nämlich Gefahr, „in einer Deutungsbewegung“ zu enden, „die ich den narzisstischen Zirkel nenne“, insofern der Interpret „laut Bryson nun das Recht hat, unabhängig von historischen und anderen Fremdheiten des Objekts zu interpretieren.“ (141f.) Nachdrücklich rückt die Autorin dagegen das wissenschaftstheoretische Ideal einer Dialogizität in den

Mittelpunkt, die tastend vorgehen und stets auch ihre eigene historische Situiertheit mitreflektieren sollte: ein hoffnungsvoller Ausblick auf eine mögliche Forschungsrealität, die weder auf die Stufe einer allein objektzentrierten Wissenschaft zurückfällt noch einem postmodernen Solipsismus huldigt, der die Allmacht des interpretierenden Subjekts als eines souveränen Konstrukteurs der Geschichte zelebriert. Im Gegenteil müsste sich eine Forschung, wie sie Falkenhausen vorschwebt, von der historischen Fremdheit und kulturellen Andersartigkeit der Kunst affizieren lassen. Ihre Studie bietet insgesamt eine ebenso selbstbewusste wie selbstreflexive Form von Fachgeschichte, die dem Leser die Diskussionen nicht als trockene Methodenkämpfe, sondern als leidenschaftlich ausgefochtene und dabei stets politisch geprägte Auseinandersetzungen über grundlegende Verfahren der Wissensentstehung zur Darstellung bringt.

DR. DOMINIK BRABANT

Lehrstuhl für Kunstgeschichte, Katholische
Universität Eichstätt-Ingolstadt,
Am Hofgarten 1, 85072 Eichstätt,
Dominik.Brabant@ku.de

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Vera Wolff: **Die Rache des Materialismus.** Eine andere Geschichte des Japonismus. Zürich, diaphanes 2015. 408 S., 60 Farb-, 120 s/w Abb. ISBN 978-3-03734-664-8.

Diane Wolfthal, Cathy Metzger: **Los Angeles Museums.** (Corpus of 15th-Century Painting in the Former Southern Netherlands, CVP 22). Brüssel, Royal Institute for Cultural Heritage 2014. 344 S., 260 Farbbabb. ISBN 978-2-930054-21-6.

„A Wonderful Adventure“. 25 Jahre Ka! Editions. Ausst.kat. Spendhaus Reutlingen 2015. Beitr. Kristina Volke, Matthew Tyson, Jacqueline Koller, Martina Köser-Rudolph. Reutlingen, Eigenverlag 2015. 127 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-939775-49-2.

Art in Battle. Ausst.kat. KODE Art Museum Bergen 2015. Beitr. Line

Daatland, Anita Kongssund, Dag Solhjell, Christian Fuhrmeister, Terje Eberland, Eirik Vassenden, Erik Tønning, Gregory Maertz, James A. van Dyke, Matthew Feldman. Bergen, KODE 2015. 253 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-82-91808-52-9.

Das Atrium von San Marco in Venedig. Die Genese der Genesismoaikonen und ihre mittelalterliche Wirklichkeit. Hg. Martin Büchsel, Herbert L. Kessler, Rebecca Müller. Beitr. Rudolf Dellermann, Beat Brenk, Herbert L. Kessler, Martin Büchsel, Alexander Brungs, Karin Krause, Herbert R. Broderick, Ka-