

*Gebannt oder flüchtig? Moderne Wahrnehmung zwischen Aufmerksamkeit und Zerstreuung.*  
Zum Buch von

JONATHAN CRARY

## Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture

Cambridge/Mass. und London, The MIT Press 1999. 397 S.; 107 Abb. ISBN 0-262-03265-1

Der Kunsthistoriker Jonathan Crary (Columbia University) arbeitet daran, »Wege des historischen Denkens über die Struktur und Organisation der Kultur der Gegenwart« zu erörtern (Interview mit Crary von Beate Söntgen. In: *Texte zur Kunst* 7, Nr. 26, 1997, Juni, S. 138-143, hier 143): für Crary ein methodisches und faktisches Desiderat, sind doch nach seiner Auffassung »die meisten Darstellungen der technologischen Gegenwartskultur« durch eine bewußt ahistorische Annäherungsweise gekennzeichnet (Das Verschwinden des historischen Denkens. J. Crary im Gespräch. Interview von Hannah J. L. Feldman. In: *Neue bildende Kunst* 6, Nr. 2, 1996, April-Mai, S. 61-64, hier 62). Methodisch sich an Michel Foucault orientierend, betrachtet Crary seine Arbeit als »Teil einer Archäologie unserer Gegenwart« (ebd.). Als 'Leitfossil' durch die historischen Schichten, die zur Gegenwartskultur hinaufführen, dient ihm die 'Wahrnehmung', als ein sich veränderndes Phänomen, das es zu analysieren und historisch zu verstehen gilt. Er will zeigen, wie 'Wahrnehmung' in der modernen 'Gesellschaft des Spektakels' durch historisch faßbare, seit dem Anfang des 19. Jh.s wirksame Kräfte geprägt ist. Den Begriff 'Spektakel' verwendet er keineswegs – wie meist die Diskussion der 1980er Jahre – undifferenziert als Synonym für eine übersättigte Medienlandschaft. Früh hat er gegen diese Pauschalisierung des Begriffes geschrieben (*Eclipse of the Spectacle*, 1984) und will 'Spektakel' mit Guy Debord nicht als »ein ganzes von Bildern« verstanden wissen, »sondern [als] ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen«:

'Spektakel' nicht als »Übertreibung einer Welt des Schauens, als Produkt der Techniken der Massenverbreitung von Bildern...«, sondern eine »ins Materielle übertragene *Weltanschauung*«, die »in allen besonderen Formen – Information oder Propaganda, Werbung oder unmittelbarem Konsum von Zerstreuungen – das gegenwärtige *Modell* des gesellschaftlich herrschenden Lebens« darstellt (Debord, *La Société du Spectacle*. Paris 1967. Dt.: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996, hier S. 14, Nr. 4, Nr. 5, Nr. 6).

Eine erste Etappe seines Projektes hat Crary mit seinem Buch *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century* (Cambridge/Mass., London 1990. Dt.: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jh.* Dresden, Basel 1996) abgeschlossen. Es zeichnete die »Neustrukturierung« des Betrachters in den ersten vier Jahrzehnten des 19. Jh.s nach, als der menschliche Körper zum Schauplatz des Sehens wurde; ein Bruch mit den im 17./18. Jh. vorherrschenden »klassischen« Modellen des Sehens, die die Eigenständigkeit der physischen Welt im Verhältnis zum Betrachter, die Augenblicklichkeit und Zeitunabhängigkeit von Wahrnehmung voraussetzten und durch das Aufkommen von Disziplinen wie der physiologischen Optik spätestens mit den 1830er Jahren zutiefst erschüttert wurden. Die Erforschung der Physiologie des Auges 'subjektiviert' zunehmend den Betrachter, erkannte das Sehen als von komplexen und kontingenten körperlichen Reaktionen abhängig und entthronte damit das Auge als Garant objektiver Erkenntnis. In der kunsthistorischen Welt sorgte das Buch für



Aufbruch, da es die Anfänge einer Subjektivierung des Sehens in die 1810er-30er Jahre vorverlegte und eine Revision der konventionellen Ansicht forderte, die Malerei der 1870er und 1880er Jahre stelle die epochale Wende zur Subjektivität, den Übergang zu 'Modernität' in der Kunst dar.

In *Suspensions of Perception* führt Crary seine Suche nach den Ursprüngen der Wahrnehmung in der modernen 'Gesellschaft des Spektakels' fort und untersucht die Folgen der in *Techniques of the Observer* nachgezeichneten Verschiebung visueller Erfahrungsmodelle in der 2. Hälfte des 19. Jh.s. Dem neuen Buch liegt eine stringendere methodische Ausrichtung des Projektes zugrunde. Crary hat die Geltung der Untersuchungsparameter als Indikatoren einer historischen Entwicklung der gegenwärtigen Kultur überprüft. Er geht von Debords Auffassung aus, die Kultur des Spektakels begründe sich auf die Strategien, welche Individuen zum Erlebnis einer ihnen dargebotenen Welt ohne Möglichkeiten der bewußten Gestaltung und der Einflußnahme bringen und sie dabei isolieren. Debord versteht das Spektakel als »gemeinschaftliche Sprache [der] Trennung«. Die Konsumenten des Spektakels verbindet »nur ein irreversibles Verhältnis zum Zentrum selbst, das ihre Vereinzelung aufrechterhält. Das Spektakel *vereinigt* das Getrennte, aber nur *als Getrenntes*« (Debord, S. 25f., Nr. 29. Ein einleuchtendes Sinnbild dafür ist August Fuhrmanns Berliner *Kaiserpanorama*, hier *Abb. 1*). Dafür, argumentiert Crary, müssen aber sämtliche Wahrnehmungsmöglichkeiten eines Individuums angesprochen werden. Die Behauptung einer Zentralität oder gar »Hegemonie« des Sehens in der Modernitätsauffassung des 20. Jh.s sei deshalb historisch wertlos; »Visualität« als Parameter zu privilegieren hieße, ein unvollständiges Bild des modernen Individuums zu zeichnen. Ein körperliches Subjekt, das durch eine Vielzahl externer Faktoren und Techniken gefangen, verändert, kontrolliert werden kann und zugleich fähig ist, diesem Bann zu ent-

kommen und neue Formen des subjektiven Ausdrucks zu entfalten, muß aus mehreren sensorischen Schichten bestehen. Crary bevorzugt deshalb den Begriff »perception«, der für visuelle wie für akustische und für haptische Wege zur Wahrnehmung stehen soll, vor allem aber für die Vielzahl von deren Mischformen, die in den Visual Studies kaum Beachtung gefunden haben.

Um die Bedeutung von »perception« im Prozeß der Modernisierung zu untersuchen, widmet sich Crary dem seit dem ausgehenden 19. Jh. als Ingredienz der Wahrnehmung diskutierten Problem der Aufmerksamkeit. Nach dem Zusammenbruch der 'klassischen' Wahrnehmungsmodelle zu Beginn des 19. Jh.s bot die Frage der Aufmerksamkeit eine bessere Sonde, um zu erklären, wie ein physiologisches Subjekt ein kohärentes und praktisches Gefühl für die es umgebende Welt behält. Dieses neue Wahrnehmungsmodell ist nicht primär visuell konnotiert. So kann Crary den historischen Wahrnehmungsbegriff aus der simplifizierenden Gleichsetzung mit Fragen der Visualität befreien und in seiner gesamten, multisensorischen Tragweite untersuchen. Die Aufmerksamkeit als Schwerpunkt einer Studie der Modernisierung von Wahrnehmung zu wählen, ist ein durchaus neuer Ansatz, denn die Kritik der modernen Subjektivität pflegte im 20. Jh. (Georg Simmel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer) von der Idee von Reizaufnahme im »Zustand der Zerstreuung« auszugehen, wonach Wahrnehmung seit der Mitte des 19. Jh.s grundsätzlich durch 'Zerstreuung' charakterisiert sei, die, von kontinuierlicher Berieselung durch die vielfältigsten Formen des Spektakels hervorgerufen, zur fundamentalen Erfahrung modernen Lebens wurde. Modernität sei Verlust einer vormodernen Möglichkeit tiefgehender kontemplativer Aufmerksamkeit; ein Verlust, der, wie Adorno für die Musik beklagt, höchstens noch oberflächliche Erfahrungen eines zerstreuten Konsumenten hervorbringe. Crary hält dagegen, moderne Zertreutheit könne nur verstan-



den werden, wenn man sie in ihrer Parallelität mit Zuständen der Aufmerksamkeit und mit dem Aufkommen von Normen und Praktiken ihrer Lenkung betrachtet. Spätestens seit dem Ende des 19. Jh.s seien beide Ebenen verflochten, woraus sich widersprüchliche Merkmale der Modernität ergeben: einerseits die Notwendigkeit konzentrierter Aufmerksamkeit als Weg zu Produktivität und Effektivität von Arbeit, Erziehung und Massenkonsum; andererseits das Ideal unterbrochener Aufmerksamkeit als konstitutives Element einer kreativen und freien Subjektivität, führen doch anhaltende Fixierung oder ununterbrochener akustischer Reiz zu Trance-Zuständen, zu Abstand von der Realität.

Die Leitidee des Buches ist, daß moderne Wahrnehmung sowohl vollkommen aufmerksame Vertiefung in die sensorische Erfahrung als auch Flucht davor bedeuten kann. Bereits der Titel bringt diesen Widerspruch zum Ausdruck: das vieldeutige Wort 'suspension' vermittelt einerseits einen Schwebезustand im Akt der Wahrnehmung, die sensorische Konzentration auf das Objekt, die nahe an die Kontemplation rückt («state of being suspended, ... of holding something in wonder or contemplation», S. 10, ein Zustand, der Freuds therapeutischer Technik der »gleichschwebenden Aufmerksamkeit« zugrundeliegt). Andererseits bedeutet 'suspension' aber 'Unterbrechung' und evoziert das Aussetzen der sensorischen Verbindung mit dem Objekt, Flucht vor dem Wahrgenommenen («a disturbance, even a negation of perception itself», S. 10).

Bestes Beispiel für die Janusköpfigkeit moderner Wahrnehmung ist die Aufmerksamkeit selbst. Im ersten Kapitel, *Modernity and the Problem of Attention*, einer Monographie über die Aufmerksamkeit und ihre Erforschung, rundet Crary seine langjährige Arbeit zu diesem Thema ab (z. B. *Attention, Spectacle, Counter-Memory*. In: *October* 50 (Fall 1989), S. 97-107; *Attention and Modernity in the 19th century*. In: Caroline Jones/Peter

Galison (eds.), *Picturing Science, Producing Art*. New York 1998, pp. 475-499). Er zeigt die ambivalente Qualität der Aufmerksamkeit als physiologischer Vorgang: definierbar im Bezug auf das isolierte Objekt der Betrachtung, aber auch auf das, was dabei *nicht* wahrgenommen wird: Aufmerksamkeit ist ja mit Zuständen der Zerstreuung und des Tagtraums bis hin zur Bewußtseinspaltung und zur Trance verbunden. Als Schnittstelle zwischen Introspektion und Konzentration auf externe Reize wurde die Aufmerksamkeit im späten 19. Jh. zu einem neuen Problem, das vom früheren historischen Verständnis des Begriffes weit entfernt war und von der philosophischen, psychologischen und ästhetischen Wahrnehmungsforschung dieser Jahre nicht zu trennen ist. Crary untersucht die zentrale Stellung des Aufmerksamkeitsproblems im Werk berühmter Physiologen wie Hermann von Helmholtz, Gustav Fechner, Wilhelm Wundt und Neurologen wie David Ferrier. Er analysiert Phänomene und Techniken, in denen sich, wie in der Erforschung der Hypnose oder im Werk von Thomas Edison, der Übergang zu neuen Wahrnehmungsmodellen kristallisierte. Ergänzend befragt er den unterschiedlichen Niederschlag der Erkenntnisse der Jahrhundertwende über die Aufmerksamkeit in der Ästhetik (u. a. bei Alfred Fouillée, Arthur Schopenhauer, Wilhelm Dilthey, Charles S. Peirce, William James).

In den folgenden drei Kapiteln setzt sich Crary mit den Implikationen des Aufmerksamkeitsproblems für die Herausbildung moderner Wahrnehmung von 1879 bis kurz nach 1900 auseinander. Sie sind zwar in zeitlicher Reihenfolge angeordnet, im einzelnen untersuchen sie aber synchronisch eine ausgewählte Konstellation von Objekten um ein bestimmtes Datum herum und sollen »provisional diagrams« (S. 5) zur Erörterung der Wechselbeziehung von Wahrnehmung und Modernität darstellen. Jede Konstellation berücksichtigt wichtige Formen von maschinellem Sehen und von Techniken der Bewegungssimulation, die



Crary als selbstverständliche Komponenten der Erneuerung von Wahrnehmungskonzepten und zentrale Elemente einer beginnenden Neugestaltung der Massenkultur ansieht. Angelpunkt ist jeweils ein Kunstwerk, Manets »Dans la Serre« von 1879, Seurats »Parade de cirque« von 1887/88 und Cézannes »Sous-Bois Provençal« von etwa 1900.

Das Kapitel 1879: *Unbinding Vision* zeigt, wie allmählich ein »unstable attentive Subject« den punktuellen, 'klassischen' Betrachter des beginnenden 19. Jh.s ersetzt. Durch diesen neuen Betrachter wird visuelle Wahrnehmung – noch vor der Erfindung des Kinos in den 1890er Jahren – als ein dynamisches, zeitliches und zusammengesetztes Phänomen rekonfiguriert. Dabei verändert sich die Konzeption von subjektiver visueller Aufmerksamkeit im Licht der Befragung visueller Reizsynthese im physiologischen und kognitiven Bereich und beginnt, mit der Idee vom automatischen Verhalten als Merkmal menschlicher Funktionsweise zusammenzufallen. Die Erneuerung der visuellen Wahrnehmung im Sinne eines nicht natürlich ablaufenden, sondern systematisch konstruierbaren, automatisierbaren Sehens wird anhand von Darstellungsexperimenten wie Eadweard Muybridges photographischen Bewegungsstudien oder von Apparaturen zur »imaginary production«, wie Fuhrmanns *Kaiserpanorama* (Abb. 1) diskutiert.

Um diese vielseitige Auseinandersetzung mit der Ambiguität visueller Aufmerksamkeit als Mischung von totaler Gegenwärtigkeit und totaler Entfremdung sichtbar zu machen, geht Crary von Manets »Dans la Serre« (Abb. 2) aus. Das Bild ist Facette eines Verständnisses von Aufmerksamkeit als Bündelung jener synthetischen Kräfte, die in der visuellen Wahrnehmung die objektive Welt als Einheit vermitteln und gegen verschiedene sensorische oder kognitive Ausfallerscheinungen wirken sollen. Auf der anderen Seite zeigt Crary, wie Realismus um 1880 nicht mehr nur eine Frage der *Mimesis* durch Synthetisieren von Wahrnehmung ist, sondern vielmehr des fragilen

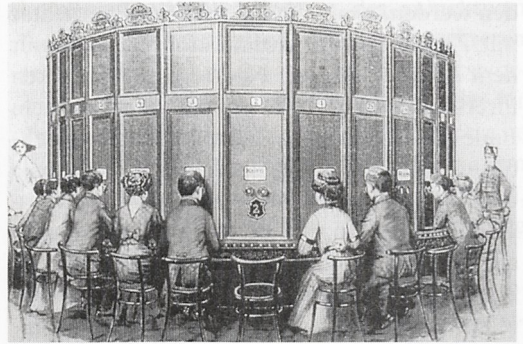


Abb. 1 Das Berliner Kaiserpanorama, 1880er Jahre (Crary S. 135)

Zusammenspiels zwischen »perceptual synthesis and dissociation«. Dies verdeutlicht er z. B. anhand von Max Klingers *Paraphrase über den Fund eines Handschuhes* (übrigens ist der Zyklus nicht 1879 entstanden, sondern die 1882 verlegte 2. Ausgabe von *Ein Handschuh – Rad. Opus VI*, 1878 konzipiert und 1881 erschienen).

Etwa zehn Jahre nach Manets »Dans la Serre«, das zeigt Kapitel 1888: *Illuminations of Disenchantment*, geht es nicht mehr um die Befragung traditioneller »representation codes« sondern um die Konstruktion von neuen semantischen und kognitiven Modellen aus der Erkenntnis der zugleich synthetischen und zersetzenden Prozesse heraus, die der Aufmerksamkeit eigen sind. Die potentiell desorganisierenden Aspekte erkannte Seurat als erster, und er versuchte, sie zu kontrollieren und rationalisieren. Insbesondere »Parade de cirque« von 1888 (Abb. 3) operiert zwischen einem Ideal zeitloser Fixierung von Aufmerksamkeit und einer unwiderruflichen Streuung von Wahrnehmung. Wie in keinem anderen Werk dieser Zeit kommt hier die Erfahrung moderner Entzauberung zum Ausdruck. »Parade de cirque«, ein Gradmesser der Durchdringung der ästhetischen Sphäre durch rationalisierende Verfahren und zugleich ein Versuch, diesem Prozeß durch bildliche Effekte auszuweichen, schwankt rätselhaft zwischen dem Evozieren chromatischer Ein-



drücke und der Entlarvung der Leere in einer quantifizierbaren Welt der Erscheinung. Beide Möglichkeiten werden erst durch Seurats Verständnis der instabilen physiologischen Bedingungen menschlichen Sehvermögens verfügbar. So gibt es in Seurats Werk, wie in den aufkommenden Formen des Spektakels, keinen Widerspruch zwischen einem von der glanzvollen Präsenz des Bildes gefesselten Zuschauer und dem Modell eines Individuums, dessen Reaktion von einer kalkulierten Organisation äußerer Reize bestimmt werden kann. Für Crary besteht die Wichtigkeit dieses Bildes darin, daß es auf der einen Seite die chromatische Aufmerksamkeit als selbständig und subjektiv bestimmbar voraussetzt, so daß ein individueller Empfindungsspielraum für den Betrachter verfügbar ist. Auf der anderen Seite aber gibt es darin das Bestreben, die Zuschauerreaktion zu kontrollieren, und dies in einer Zeit verbreiteter Diskurse über das aufmerksame Subjekt als ein psychischer Automat, der auf externe Reize im Zustand beschränkten Bewußtseins reagiert. Um die Bedingungen zu bestimmen, die dieses Bild ermöglichten, zeigt Crary, wie Seurats künstlerische Praxis der späten 1880er Jahre mit der Diskussion um den holistischen und atomistischen Charakter sensorischer Wahrnehmung korreliert. Crary bespricht dabei die »Gestalt-Theorie« von Christian von Ehrenfels und positioniert Seurats Erkundung neuer Wahrnehmungsbedingungen im Verhältnis zu den physiologischen Bewegungsstudien von Jules-Etienne Marey. Als Rahmen dienen Ernst Machs Definition von Wahrnehmung und sein Verzicht auf den Versuch, die Welt objektiv abzubilden. In der Diskussion des Begriffes »dynamogeny« des frankoamerikanischen Physiologen Charles-Edouard Brown-Séguard, das den Zusammenhang zwischen Empfindung und Reflexbewegung thematisiert, zeigt sich, wie in dieser Zeit ein Modell des aufmerksamen Subjekts als ein nichtoptisches Subjekt zu entstehen begann. Seurat orientierte sich nach Crary an eben diesen Erkenntnissen und suchte nicht nur das



Abb. 2 Edouard Manet, *Dans la serre*, 1879, Berlin, Nationalgalerie (Crary S. 6)

optische Bewußtsein des Betrachters zu involvieren, sondern in ihm auch Effekte unbewußter und automatischer Reaktionen hervorzurufen. Seurats Bild nehme außerdem Schlüsselgrößen für soziale Machtoperationen des frühen 20. Jh.s vorweg. Es mache die Wege sichtbar, in denen individuelle Betrachter zu neuen »pseudo-solidarities« (S. 187) vereinigt werden, obwohl sie ihre effektive Isolation beibehalten. Der Zuschauer ist in und vor diesem Bild sowohl Individuum als auch Teil einer kollektiven Subjektivität, er ist in ein Spiel von Anziehung und Abwesenheit verstrickt. Crary zeigt, wie dies den zeitgenössischen Arbeiten von Gabriel Tardes und Gustave LeBons zur Psychologie der Massen entspricht. Seurats Interesse an Techniken der Kontrolle subjektiver Reaktion und damit an der konstruierten Natur von Illusion als Teil des Werkes wird überzeugend im Zusammenhang mit Richard Wagners zeitgleich entwickelten Strategien der Aufmerksamkeitslenkung diskutiert. Seurats Interesse am »Bayreuth-Effekt« Wagners (der als erster den Zuschauerraum verdunkelte und nur die Bühne erleuchtete, um die Aufmerksamkeit des Betrachters konzentrieren und lenken zu können) ist für Crary aber besser verständlich im Licht anderer kollektiver visueller Erfahrungen, nämlich der präkinematischen Bildbe-



wegungsformen wie Projektionen und Animationen. Die hierin zum Ausdruck kommende Mechanisierung des Sehens hatte, wie in Émile Reynauds *Praxinoscope-Théâtre* von 1880 oder in seinem *Théâtre Optique* von 1892, wenig mit der Vorstellung von Wirklichkeit oder von »Echtzeit« zu tun. Vielmehr waren Techniken des Sehens mit neuen Spielräumen für Simulation und Illusion verbunden, die sich dem Betrachter eröffneten.

Den bis dahin gezeichneten unbestimmten Status des 'aufmerksamen Betrachters' zum Ende des 19. Jh.s untersucht Cray in Kapitel 1900: *Reinventing Synthesis* am Übergang zum 20. Jh.s. Hier unterstreicht er die zu dieser Zeit umstrittene Natur der Befragung von Aufmerksamkeit und Wahrnehmung in Philosophie, Kunsttheorie, der wissenschaftlichen Psychologie und in der Neurologie. Er erörtert den Zusammenhang mit frühen kinematischen Produkten und die unter dem Einfluss neuer Konzeptionen von Bewegung, Gedächtnis und Zeit entstandene Neudefinition des Begriffes von aufmerksamer Präsenz bei der Wahrnehmung und diskutiert, wie gegen Ende der 1890er Jahre das Verständnis von »ununterbrochenem, fixiertem Sehen« mit den Effekten dynamischer, kinetischer und rhythmischer Wahrnehmungsmodalitäten einhergeht. Hauptgegenstand ist Cézannes Spätwerk. Cray will es nicht im Licht einer »19th-century mythology of the 'innocent', infantine eye« (S. 287) sehen, sondern als Werk eines Betrachters, der für jede Anomalie der Wahrnehmung empfindsam und für die Effekte der Diskordanz zwischen Innen und Außen offen ist. Besonders die frühen Jahre nach 1900 seien für Cézanne eine intensive Experimentalphase, in der er die Instabilität von Wahrnehmung zu erleben und ihre Formen zu vergleichen versuchte. Cézanne verstand den grundsätzlichen Unterschied zwischen Einzelwahrnehmungen und wurde, das ist Cray Hypothese, zunehmend sensibel für die physiologisch bedingten Grenzen der sensorischen Empfindungen, insbesondere für die Diskonti-



Abb. 3 Georges Seurat, *Parade de cirque*, 1887/88. New York, Metropolitan Museum of Art (Crary S. 7)

nuitäten des visuellen Feldes. Hier sei z. B. Emile Javals Entdeckung der sprunghaften Augenbewegungen relevant, die das Sehen als einen nicht kontinuierlichen, aus Wahrnehmungseinheiten zusammengesetzten Prozess definieren. Die Darstellungseigenarten in Cézannes Spätwerk bringt Cray insbesondere mit Modellen des Sehens in den 1890er Jahren in Verbindung: dort gilt das Bewusstsein als polyvalenter Raum, in dem Inhalte zwischen Zonen mit unterschiedlichen Graden von Klarheit oszillieren. Zentral hierbei ist Wilhelm Wundts sphärische Darstellung des visuellen Feldes mit der darin beschriebenen Polarität von »Blickfeld« als verschwommener Ort der Gesamtsicht und »Blickpunkt« als Fokus und Ort des klaren Sehens und Bewusstseins gesehener Objekte. Das Problem von optischem Zentrum und Peripherie als Teil der Modernisierung der Wahrnehmung wird mit Hilfe von Darstellungstechniken wie Stereo-



skop (Ausschluß der optischen Peripherie) und Panorama (Aktivierung der optischen Peripherie) dargelegt. Die »seltsamen« Darstellungs-lösungen in Cézannes Spätwerk führt Crary auf den Versuch zurück, periphere retinale Empfindungen gleichzeitig und mit derselben Genauigkeit wie die Empfindungen aus den zentralen Regionen des Auges zu erfassen. Cézannes Werk ab der Mitte der 1890er Jahre definiert er als ein »radical rethinking of the nature of [perceptual] Synthesis« (S. 297), nunmehr als rhythmische Koexistenz heterogener und zeitlich diffuser Wahrnehmungselemente verstanden. Cézannes »Pins et roches« von etwa 1900 (Abb. 4) ist als Vorbote der Abstraktionstendenz und der dramatischen Transformation in der Farbgebung in den Werken ab 1902 bezeichnet worden. Crary schlägt aber vor, dessen interne Verwerfungen nicht als Übergangphänomene zu werten, sondern als bewußten Versuch Cézannes, die Schwankungen und den heterogenen Charakter der eigenen Wahrnehmung zu verarbeiten. Die gespaltenen Kompositionselemente seien das Ergebnis simultanen Operierens mit den Paradoxien der Aufmerksamkeit. Einerseits mit der Vernichtung der 'Natürlichkeit' gesehener Welt durch das fixierte, unbewegliche Auge, das dem Betrachter gleichzeitig die fluide Natur der visuellen Erfahrung, den kreativen Zustand der Trance eröffnet. Andererseits mit dem 'mobilen Auge', das dagegen den durch das Gewohnheitssehen präkonstituierten Charakter der äußeren Welt für den Betrachter bewahrt. Cézannes Spätwerk sei aber auch ein bewußter Versuch, nicht nur aus dem Auge, sondern aus seinem gesamten Körper ein neues reaktives und produktives Wahrnehmungsorgan zu machen, einen Mittler zu neuen kognitiven und physischen Beziehungen zur sensorisch erfaßten Welt. Als Produkt des Interregnums nach der Entwurzelung des 'klassischen' Sehens und vor dessen Neuverortung im beginnenden 20. Jh. sei Cézannes Werk nicht konform mit Francastels und anderer kunsthistorischen Modellen der 'Ver-



Abb. 4 Paul Cézanne, *Sous-Bois Provençal (Pins et Roches)*, um 1900. New York, Museum of Modern Art (Crary S. 8)

richtung' des plastischen Raumes, sondern mit der Vorstellung von dessen Erneuerung und Erfindung während der Wahrnehmung: Cézannes späte Bilder versuchen, so Crary, die aufmerksame Aneignung eines 'flüssigen' Raumes darzustellen, gefüllt mit Kräften und Intensität mehr als mit gesehenen Objekten. Das Problem der Aufmerksamkeit ist ein Indikator der historischen Krise im Verständnis von Wahrnehmung am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jh.s. Sie ist Simulation wie auch Kompensation einer chimärischen 'Erfahrung der Wirklichkeit' und damit ein wesentliches Element des in dieser Zeit expandierenden Terrains modernen Spektakels. Aufmerksamkeit fällt hier zugleich mit Zeichen individueller Flucht vor Historie, Gedächtnis und kollektiver Erfahrung zusammen. Der Epilog 1907 – *Spellbound in Rome* gilt einem Brief Sigmund Freuds, der seiner Familie vom Erlebnis eines Frühsommerabends an der Piazza Colonna in Rom berichtet. Freuds Beschreibung des gleichzeitigen Genusses von Musik, Konversation, Filmvorstellungen und Leuchtreklame beim Abendspaziergang und von seiner eigenen Reaktion darauf stimmt versöhnlich: In diesem Zeugnis der frühen Spektakel-Gesellschaft zeigt sich der Konsument imstande, seine Aufmerksamkeit im inkohärenten und unstrukturierten Strom von Reizen und Informationen ökonomisch zu



verteilen. Die gemeinschaftliche Erfahrung des Spektakels als Form sozialer Aggregation scheint, bevor ein unvermeidliches Isolationsgefühl einsetzt, durchaus verzaubern zu können.

Zukunftsweisend ist an dem Buch vor allem Crarys methodische Ausrichtung. Wurde bei *Techniken des Betrachters* kritisiert, der Einsatz eines strukturalistisch geprägten Vokabulars maskiere eine herkömmliche Umsetzung Panofskyscher Kategorien (W. J. T. Mitchell, *Der Pictorial Turn*. In: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Hrsg. v. Christian Kravagna. Berlin 1997, S. 15-40, bes. 20, 24), so dürfte für *Suspensions of Perception* diese Kritik nicht mehr gelten. Crary nimmt hier die Vielfalt des methodischen Instrumentariums wahr und vollbringt eine Synthese, die für eine als cultural studies verstandene Kunstgeschichte fruchtbar sein kann. Die Leitlinie Foucaultscher geologisch/archäologischer Tiefenuntersuchung wird durch transversale Richtungen der Analyse erweitert (S. 9); der Aufbau des Buches rekurriert auf die Struktur von Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Mille Plateaux*. Paris 1980 (Dt.: *Tausend Plateaus*. Berlin 1992.), eines Buchs, das programmatisch aus »Plateaus komponiert« wurde, aus thematischen Mannigfaltigkeiten, die »mit anderen Mannigfaltigkeiten durch äußerst feine unterirdische Stränge verbunden werden« können. Ein so konstruiertes Buch soll Aufschluß über die von Deleuze als ein »Rhizom«, als bewurzelter unterirdischer Sproß aufgefaßte Kulturvielfalt erlauben. Das ermöglicht Verbindungen zwischen scheinbar nicht verwandten Phänomenen der Geschichte, denn »jedes Plateau kann von einer beliebigen Stelle aus gelesen und mit jedem anderen in Beziehung gesetzt werden« (Deleuze/Guattari 1992, S. 37). Die »rhizomatische Schreibweise« soll bis in die letzte Konsequenz mit der Suggestion einer chronologisch-evolutiven Serialität, einer fortschrittshistorischen Entwicklung der Ereignisse brechen.

Crary modifiziert dieses Vorgehen durch das diachrone Skelett seines Buches, ist aber inner-

halb der einzelnen Kapitel der Deleuzeschen Plateau-Auffassung verpflichtet. Die kapitelweise prominente Platzierung und ausführliche Diskussion einzelner Kunstwerke soll sie nicht privilegieren. Das Bild gilt nicht als Korollar spezifischer kultureller Begebenheiten, als deren visueller Niederschlag oder gar als deren Illustration, sondern dient, als Aggregatzustand eines komplexen Wissensfeldes, zum Einstieg in die multidimensionale historische Struktur, in der es entstand. Um Bilder zu verstehen, meint Crary, soll das »field of their exterior« rekonstruiert, so viel wie möglich von den Verbindungen zu diesem Feld aufgedeckt, und nicht nach werkimmanenten 'authentischen' Bedeutungen gesucht werden. Dies stellt auch die historische Relevanz einer isolierten Behandlung von »aesthetically determined contemplation or absorption« (S. 7) in Frage. Da sich Crary methodisch gegen »mechanical or biographical notions of influence« (S. 9) stemmt, vermeidet er konsequent Zugeständnisse an die empirische Suche nach Quellen für bestimmte Phänomene. Das wirkt zuweilen angestrengt. Dem Leser bleibt so manche wortreiche Umgehung und Rechtfertigung von Kausalterminologie nicht erspart (»I propose this with some hesitation, because my larger claims about Seurat would remain essentially unchanged without a 'provable' link between his Work and Reynaud's«, S. 270; »it would be difficult to reject the possibility of Seurat responding creatively to the most celebrated and influential book on vision available in 1887«, S. 217f.). Diese wären durch etwas Flexibilität vermeidbar gewesen: So kann eine wohldosierte und kritisch eingesetzte Portion empirisch gewonnener Evidenz durchaus als faktische Komponente auch eines breitangelegten 'rhizomatischen' Schemas diskutiert werden. Ungeachtet solcher Dogmatismen ist dennoch insgesamt beeindruckend, wie Crarys methodische Rechnung aufgeht: Das konsequent verfolgte 'Nebeneinander' von Objekten, Theorien und Praktiken aus verschiedenen Kulturfeldern bestätigt das



postulierte Gesamtbild. Man erkennt in der Tat, wie Beziehungen zwischen heterogenen Territorien bestehen und wie Phänomene sich homolog verhalten können, ohne ein zwingendes Kausalitätsverhältnis. Entwaffnend wirkt am Ende, daß in unterschiedlichen Kultur- und Gesellschaftsbereichen verblüffend ähnliche Phänomene auftreten, und daß die Befragung ihrer gleichzeitigen Existenz eine einleuchtende Evidenz für ein gemeinsames Substrat ergibt.

Die gelehrte und zugleich virtuose, informative Abhandlung gewährt Einblick auch in die Bedingungen, die einzelne Kunstformen überhaupt möglich gemacht haben. Natürlich erlaubt diese Methode keinen linearen Prozeß der Erklärung nach evolutionären oder formal-logischen Schritten, soll doch eine dynamische, wechselseitige Bewegung zwischen vielen benachbarten Wissensbereichen nach-

gezeichnet werden. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird dadurch zuweilen arg strapaziert, einige Erörterungen grundsätzlicher philosophischer Positionen, die offenbar nicht mit dem behandelten Problem in direkter Beziehung stehen, wirken langatmig und aufgesetzt. Die Fülle von Daten und Informationen führt zu so mancher »suspension of perception«, die von Crarys rotem Faden ablenkt. Ein guter Index und eine Quellenbibliographie schaffen jedoch Abhilfe. Dadurch kann auf einzelne Fragestellungen und auf die reiche und ausführliche Diskussion von einschlägiger Literatur und von aktuellen Positionen in Fließtext und Fußnoten zurückgegriffen werden. Um diese Informationsclusters mit dem Gesamtproblem verbinden zu können, muß man sich jedoch dem essayistischen Duktus des Textes hingeben.

Erna Fiorentini

## Geplante Veranstaltungen

### „Tigersprung ins Vergangene“. Zur Historiographie der Kunstgeschichte

Symposium zum Abschied von Konrad Hoffmann, 8./9. Februar 2002, Kunsthist. Institut, Bursagasse 1, 72070 Tübingen.

Kontakt: Sekretariat, Frau Haarer, Tel. 07071/29-72382/83, e-mail anitahaarer@uni-tuebingen.de

### Zukunftsvisionen. Kunst und Kunstgeschichte in einer Zeit des Umbruchs - Call for Papers

Internat. Symposium des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft und der Kunsthalle Zürich vom 16.-19. Juni 2002. Schwerpunkte: Globalisierung, neue Netze, Theoriebildung / Kunstszene, Kunstmarkt, Kunstmuseum / Das Fach Kunstwissenschaft und seine Institutionen / Das Verhältnis von Gegen-

wartskunst und Kunstgeschichte / Tätigkeitsfelder von Künstlern und Kunsthistorikern. Für Informationen und Bewerbung um Beiträge (maximal 20 Minuten) mit Exposé wenden Sie sich bitte bis spätestens 15. Januar 2002 an Dr. Kornelia Imesch, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zollikerstr. 32, CH-8032 Zürich, Tel. 0041/1/3885151, Fax 0041/1/3815250, e-mail kornelia.imesch@sikart.ch

### Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und Polen im 20. Jh. - Call for Papers

9. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker, Leipzig, 25.-29. September 2002, veranstaltet vom Geisteswiss. Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V. mit Unterstützung des Polnischen Instituts.