

KULTURELLE VARIANZEN BEI DER KUNST- BETRACHTUNG

ÜBERLEGUNGEN ZUR EMPIRISCHEN ERFORSCHUNG
VON SEHGEWOHNHEITEN

Hanna Brinkmann

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2021, S. 159–194

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.1.79018>

ABSTRACT: CULTURAL VARIANCES IN ART PERCEPTION.
REFLECTIONS ON THE EMPIRICAL RESEARCH OF VIEWING
HABITS

It is a common practice in art history to infer from the characteristics of a picture how it is viewed. In many cases, ideal rather than real viewers are assumed. However, art is culturally diverse and so are its viewers. Nonetheless, differences in viewing practices have been little studied, and mainly only on a theoretical level. Moreover, most often a universal vision is assumed. Based on Michael Baxandall's thoughts on the "period eye", a historical conditionality of art perception, this article addresses cultural variances in art perception. With the concept of the "cultural eye", the article introduces a multi-perspective, empirical approach to viewing art using eye tracking, focusing on visual-cultural variances. The empirical approach that is proposed advances one possibility for opening the discipline to different (cultural) perspectives on one and the same work of art, and questions the notion of unified perception.

KEYWORDS

Kunstwahrnehmung; Empirische Bildwissenschaft; Visuelle Konventionen; Eyetracking.

Von Bildeigenschaften auf das Sehverhalten bei der Kunstbetrachtung zu schließen, ist eine gängige kunsthistorische Praxis. Häufig wird dabei von idealen und nicht von realen Betrachtenden ausgegangen. Bestimmte Ausstellungspraktiken, Betrachtungsbedingungen, aber auch Darstellungskonventionen, generieren gewisse Seherwartungen, die auf Seherfahrungen gründen. Kunstwerke können diesen Erwartungen entsprechen, sie jedoch auch nicht erfüllen und somit Differenzerfahrungen und Irritationsmomente auslösen. Varianzen in der Kunstbetrachtung werden in der Literatur häufig dann thematisiert, wenn Kunstwerke den Sehgewohnheiten und Seherwartungen nicht entsprechen. Wichtige Einflussfaktoren, die zur Ausbildung solcher Seherwartungen und Sehgewohnheiten führen können, lassen sich in bestimmten visuellen Kulturen finden. Eine Vertrautheit damit ist *ein* möglicher Einflussfaktor, der die Kunstbetrachtung mitkonstituiert, weitere sind denkbar. Der folgende Text stellt mit dem Konzept des „Cultural Eye“ eine multiperspektivische Methode zur Erschließung der Kunstbetrachtung vor und fokussiert dabei auf visiokulturelle Varianzen.

Dem Thema Kunstbetrachtung ist Interdisziplinarität inhärent, da es sowohl um die Betrachtenden als auch um die zu betrachtenden Kunstwerke geht. Die Forschung zum „Cultural Eye“ bewegt sich damit zwischen Kunstgeschichte, Psychologie und Soziologie sowie im Feld der Studien zur visuellen Kultur, und aufgrund der vielen Facetten gibt es verschiedene Möglichkeiten der Annäherung an den Gegenstand. Ein möglicher, bislang wenig beachteter Zugang ist ein empirischer. Im Rahmen meines Dissertationsprojektes habe ich zu diesem Thema in einem größeren Forschungskontext eine Eyetracking-Untersuchung mit österreichischen und japanischen Studierenden in Wien und in Tokyo durchgeführt, ein Fallbeispiel, welches exemplarisch für das „Cultural Eye“ herangezogen werden kann.¹ Diese Forschung wurde 2016 abgeschlossen; aktuelle Publikationen wie *Bilder als Denkformen. Bildwissenschaftliche Dialoge zwischen Japan und Deutschland*² zeigen die Aktualität des Themas und eine wachsende Akzeptanz empirischer Herangehensweisen.

1

Hanna Brinkmann, „*The Cultural Eye*“. *Eine Empirische Studie zur kulturellen Varianz in der Kunstwahrnehmung*, Diss. Univ. Wien 2017. Die Datenerhebung fand 2014 statt. Stichprobe: N = 50 Österreicher*innen und 51 Japaner*innen (Laien, Studierende). Das Betrachtungsverhalten der österreichischen Gruppe wurde im Labor für empirische Bildwissenschaft am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien aufgezeichnet, das der japanischen Gruppe an der Waseda University in Japan. Danke an Chiara Pompermaier für die Hilfe bei der Datenaufzeichnung und an Machiko Kusahara für die freundliche Unterstützung in Tokyo. Diese Arbeit wurde im Rahmen des DOC-team Projekts „Bildpraktiken. Transdisziplinäre Studien zu Materialität und Habitualität visueller Konventionen“ von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) finanziert, Laufzeit: 2013–2016, der Japanaufenthalt wurde vom Wissenschaftsfonds FWF (P 25821) gefördert. Der vorliegende Beitrag wurde im Dezember 2019 von der Herausgeberschaft der *21: Inquiries into Art, History, and the Visual – Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* zur Publikation angenommen.

2

Yasuhiro Sakamoto, Felix Jäger und Jun Tanaka (Hg.), *Bilder als Denkformen. Bildwissenschaftliche Dialoge zwischen Japan und Deutschland*, Berlin/Boston 2020 (DOI: [10.1515/9783110582406](https://doi.org/10.1515/9783110582406)).

Studien, die das tatsächliche Blickverhalten bei der Kunstbetrachtung messen, verwenden häufig Eyetracking und stammen zumeist aus der Psychologie. Sie werden daher von anderen Fragestellungen geleitet und können nur bedingt für die Kunstwissenschaft nutzbar gemacht werden. Dass sich nicht nur inhaltlich, sondern auch methodisch die multiperspektivische Aufbereitung des Themas „Kunstsehen“ – und je nach Fragestellung auch der Einsatz von Eyetracking – lohnen kann und warum weiter an einer Brücke zwischen den Disziplinen, die erst in Ansätzen besteht, gebaut werden sollte, zeigt sich vor allem in der Auseinandersetzung mit dem theoretischen Diskurs. Die Frage nach dem Verhältnis von Bild, Kultur und Blick beschäftigt die akademische Kunstgeschichte seit ihren Anfängen. So wollte bereits Moritz Thausing den Zusammenhang von Kunst und Kultur durch die Erforschung einer Geschichte des Sehens ergründen,³ während Heinrich Wölfflin sogar so weit ging, „die Aufdeckung dieser ‚optischen Schichten‘ als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte“ zu betrachten.⁴ Er prägte den Begriff der „Sehformen“, womit er zeitlich und kulturell bedingte Varianzen und Spezialisierungen des Sehens meinte, denn: „Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte.“⁵ Für Aby Warburg und Erwin Panofsky spielte die visuelle Kultur sowohl hinsichtlich der Produktion als auch der Rezeption von Kunstwerken eine wichtige Rolle. Warburg maß dem Bildgedächtnis als kultureller Erinnerung (Mnemosyne) große Bedeutung bei, da es die Wahrnehmung konstituiert.⁶ Auch Panofsky bestand darauf, dass das Erlebnis eines Kunstwerks vom „cultural equipment“, dem „geistig-kulturellen Rüstzeug des Betrachters“ abhängt.⁷

In dieser Tradition steht letztlich auch Michael Baxandall, der mit seinem Konzept des „Period Eye“ theoretisch aufzeigte, wie sehr die Alltagskultur die visuellen Gewohnheiten beeinflusst und wie sich diese wiederum auf die Wahrnehmung von Kunstwerken

3

Moritz Thausing, Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft. Aus einer Antrittsvorlesung an der Wiener Universität im October 1873, in: ders., *Wiener Kunstbriefe*, Leipzig 1884, 1–20, hier 19.

4

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 1991 [1915], 24.

5

Ebd. Während Wölfflin von einem Kulturaustausch von Norden und Süden ausging, wurde auf Basis seiner Theorie im Nationalsozialismus von einer „aggressiven Einflussnahme des Südens auf den Norden“ geschrieben, siehe hierzu Susen Krüger-Saß, „Nordische Kunst“. Die Bedeutung des Begriffes während des Nationalsozialismus, in: Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald (Hg.), *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“*, Berlin 2008, 224–244.

6

Siehe hierzu Bernd Villhauer, *Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*, Berlin 2002.

7

Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City 1957, 17.

auswirken konnten.⁸ Diese Ansätze zur Erforschung des Verhältnisses von Bild und Betrachtenden bleiben jedoch, wie Baxandall selbst im Vorwort zu *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* anmerkt, „spekulativ“.⁹ Damit ist gemeint, dass die Überlegungen zwar sehr schlüssig sein mögen, Plausibilität jedoch kein hinreichender Wahrheitsgarant ist. Auch lassen sich konkrete Annahmen zur historischen Bedingtheit der Kunstwahrnehmung nicht empirisch überprüfen und somit weder nachweisen noch widerlegen.

In der neueren kunstgeschichtlichen Literatur werden spezifische Formen der Wahrnehmung von Kunst vielfach auf der Grundlage von historischen Textquellen (re-)konstruiert, in denen die Modalitäten von Visualität mehr oder weniger explizit beschrieben werden.¹⁰ Die Dokumente, die bei dieser Rekonstruktion herangezogen werden, sind allerdings zumeist Texte, die lediglich für eine Teilöffentlichkeit bestimmt und von literarischen Gattungen abhängig waren, was den Inhalt der Aussagen prägt und ihre Unvollständigkeit vorprogrammiert. Norman Bryson gelangt zu der Überzeugung, dass das uns heute noch zur Verfügung stehende „Archiv der Rezeption“ nicht einmal ein Prozent des Betrachtungsverhaltens des tatsächlichen Publikums umfasst.¹¹

8

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972.

9

Ebd., 7.

10

U. a.: Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1990; Robert Trautwein, *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln 1997; Ernst-Peter Schneck, *Bilder der Erfahrung. Kulturelle Wahrnehmung im amerikanischen Realismus*, Frankfurt am Main/New York 1998; Peter Bexte, *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts; mit einem Anhang zur Entdeckung des blinden Flecks im Jahre 1668*, Dresden 1999; Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge 2000; Robert S. Nelson, *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing As Others Saw*, Cambridge 2000; Frank Büttner, Die Macht des Bildes über den Betrachter. Thesen zur Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, in: Wulf Osterreicher, Gerhard Regn und Winfried Schulze (Hg.), *Autorität der Form – Autorisierung – institutionelle Autorität*, Münster 2003, 17–36; Frank Büttner, Der Blick auf das Bild. Betrachter und Perspektive in der Renaissance, in: Michael Neumann (Hg.), *Anblick / Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*, Würzburg 2005, 131–163; Gabriele Wimböck, Karin Leonhard und Markus Friedrich, Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, in: Gabriele Wimböck (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2007, 11–41; Michaela Braesel, Sabine Fastert, Andrea Gottgang und Gabriele Wimböck, Kunst – Geschichte – Wahrnehmung, in: Stephan Albrecht (Hg.), *Kunst – Geschichte – Wahrnehmung. Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien*, München 2008, 9–27; Pamela M. Jones, *Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot 2008; David Ganz und Stefan Neuner (Hg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, München 2013.

11

„In einer Galerie sieht sich ein Betrachter lange Zeit ein Bild an, ohne etwas zu sagen. Dann geht er weg. Was ist eigentlich passiert? Ein Akt der Betrachtung, soviel steht fest. Und doch hat er keine Spur hinterlassen; nichts in der Welt bezeugt, daß es ihn je gab. Für den Historiker des Diskurses, insbesondere des visuellen, muß das höchst beunruhigend sein. Die Aufgabe, die sich der Historiker gestellt hat, besteht in der wie immer fragmentarischen Rekonstruktion bestimmter, zeitgenössischer oder vergangener, visueller Regimes und Situationen. Seine Hauptquelle in diesem Unternehmen ist natürlich das historische Archiv, das all jene Dokumente umfaßt, die zur Geschichte der Visualität beitragen. Aber dieses Archiv ist äußerst lückenhaft. Mehr noch, seine Unvollständigkeit

In feministischen Theorien zum Thema *Blick* und *Sehen* stehen solche Blickstrukturen, die über lange Zeit gewachsen und oftmals unbewusst sind, im Fokus der Analysen. Sie werden auf soziale und gesellschaftliche Verfasstheiten zurückgeführt, etwa wenn es um die Aufdeckung patriarchaler Blickregime oder Machtstrukturen geht.¹² Wie der Kunsthistoriker Ladislav Kesner treffend schreibt, gibt es viele Versionen dieser These einer „Relativität des Sehens“.¹³ Die *Rekonstruktion* bestimmter Seh-Modi, die vorgenommen wird, bezieht sich in der Regel nicht auf ein einzelnes Individuum, sondern auf eine Gruppe von Personen.¹⁴ Da es sich bei diesen Analysen vor allem um *historische Betrachtende* handelt, ist eine empirisch-experimentelle Herangehensweise an das Thema *Kunstbetrachtung* unmöglich. Forderungen nach einer empirisch gestützten kunstgeschichtlichen Kognitionsforschung werden in den letzten Jahren sowohl aus dem Fach wie auch von außen wiederholt gestellt.¹⁵ Die Umsetzung dieser Forderungen, das heißt die Durchführung empirischer Studien unter Einbeziehung von kunsthistorischen Fragestellungen und Kategorien, steht allerdings noch am Anfang.¹⁶

hat nicht bloß mit Kontingenz zu tun – damit, daß manche Dokumente überdauert haben und andere untergegangen sind. Die Unvollständigkeit ist auf ihre Weise systematisch: gewisse Zeugnis-Typen, gewisse Arten der Betrachtung hat das historische Archiv aus seinem Anwendungsbereich systematisch ausgeschlossen.“ Norman Bryson, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, München 2001, 13; siehe auch Ernst H. Gombrich, *The Evidence of Images*, in: Charles Southward Singleton (Hg.), *Interpretation. Theory and Practice*, Baltimore 1969, 35–104, 90ff.

12

Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk und Gabriele Werner (Hg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989; Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London 1994; Kaja Silverman, *Dem Blickregime begegnen*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, 41–64.

13

Ladislav Kesner, Gombrich and the Problem of Relativity of Vision, in: *Human Affairs* 19, 2009, 266–273, hier 266.

14

Z. B. Baxandall, *Painting and Experience*; Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York 1976; Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2012.

15

Siehe z. B. Markus Fauser, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 2003, 99. Der Kunsthistoriker John Onians bezeichnet diesen Ansatz als „Neuroarthistory“: John Onians, *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven 2007. Neurowissenschaftliche Annäherungen an das Bild werden häufig unter dem von Semir Zeki geprägten Begriff „Neuroaesthetics“ zusammengefasst, auf welchen Onians anspielt, siehe Semir Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 1999, 2.

16

Raphael Rosenberg, Juliane Betz und Christoph Klein, Augensprünge, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 6, 2008, 127–129; Martin Tröndle, Steven Greenwood, Volker Kirchberg und Wolfgang Tschacher, An Integrative and Comprehensive Methodology for Studying Aesthetic Experience in the Field. Merging Movement Tracking, Physiology, and Psychological Data, in: *Environment and Behavior* 46, 2014, 102–135. (DOI: [10.1177/0013916512453839](https://doi.org/10.1177/0013916512453839)); Raphael Rosenberg und Christoph Klein, The Moving Eye of the Beholder. Eye Tracking and the Perception of Paintings, in: Joseph Huston, Marcos Nadal, Francisco Mora, Luigi F. Agnati und Camilo José Cela-Conde (Hg.), *Art, Aesthetics and the Brain*, Oxford 2015, 79–108; Christoph Wagner, Der Mythos vom „unschuldigen Auge“. Blickbewegungen, Wahrnehmungsprozesse in der Bildenden Kunst, in: Christoph Wagner, Mark Greenlee und Christian Wolff (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmungsprozesse und Visualisierungsformen in Kunst und Technik*, Regensburg 2013, 31–50; Christoph Wagner, Mapping the Eye. „Laocoön“ and Eye Movement in Art, in: Michael F. Zimmer-

Psychologische Studien, die einen solchen empirischen Ansatz verfolgen, befassen sich ausschließlich mit heute lebenden Betrachtern. Dabei werden ebenfalls Aussagen über die Wahrnehmung von Personengruppen und selten von Individuen getroffen. Zumeist thematisieren diese die ästhetische Wahrnehmung im Allgemeinen, Geschmacks- oder Präferenzurteile und nicht die historische oder kulturelle Bedingtheit des Wahrnehmungsprozesses. Untersucht werden zudem in der Regel Bildgruppen. Solche „Stimuli“ bestehen zumeist aus bearbeitetem Bildmaterial oder aus speziell produzierten Mustern, selten aus Kunstwerken. Die besonderen Qualitäten oder Inhalte *eines einzelnen Werkes* spielen kaum eine Rolle, vielmehr sollen allgemeingültige Aussagen getroffen werden, die für ein möglichst großes Set an Bildern gelten. Die empirische Erforschung der *Kunstwahrnehmung*, die als ein kleiner Bereich der ästhetischen Wahrnehmung angesehen werden kann, ist in der Psychologie eine Randerscheinung, auch wenn das Interesse in den letzten Jahren stark zugenommen hat und Studien immer häufiger interdisziplinär in Kooperation mit Kunsthistoriker*innen durchgeführt werden.¹⁷ Wie differenziert der Wahrnehmungsvorgang von Kunst ist, versuchen verschiedene Modelle zur ästhetischen Erfahrung aus der neueren Psychologie zu verdeutlichen.¹⁸

mann (Hg.), *Vision in Motion. Streams of Sensation and Configurations of Time*, Berlin 2016, 201–219.

17

Beispiele aus der Psychologie: Paul Locher, Elizabeth Krupinski, Claudia Mello-Thoms und Calvin Nodine, Visual Interest in Pictorial Art During an Aesthetic Experience, in: *Spatial Vision* 21, 2007, 55–77; Marcos Nadal, *Complexity and Aesthetic Preference for Diverse Visual Stimuli*, Diss. Departament de Psicologia Universitat de les Illes Balears 2007; Steve DiPaola, Caitlin Riebe und James T. Enns, Rembrandt's Textural Agency. A Shared Perspective in Visual Art and Science, in: *Leonardo* 43, 2010, 125–145; Paul Locher, Empirical Investigation of an Aesthetic Experience with Art, in: Arthur P. Shimamura und Stephan E. Palmer (Hg.), *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*, New York 2012, 163–188; Nicolas Bulot und Rolf Reber, The Artful Mind Meets Art History. Toward a Psycho-Historical Framework for the Science of Art Appreciation, in: *Behavioral and Brain Sciences* 36, 2013, 123–137. Beispiele für solche Kooperationen: Claus-Christian Carbon und Pia Deininger, Golden Perception. Simulating Perceptual Habits of the Past, in: *i-Perception* 4, 2013, 468–476; siehe auch Raphael Rosenberg, Bridging Art History, Computer Science and Cognitive Science. A Call for Interdisciplinary Collaboration, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3, 2016, 305–314; Helmut Leder, Pablo Tinio, David Brieber, Tonio Kröner, Thomas Jacobsen und Raphael Rosenberg, Symmetry is Not a Universal Law of Beauty, in: *Empirical Studies of the Arts* 37, 2019, 104–114 (DOI: [10.1177/0276237418777941](https://doi.org/10.1177/0276237418777941)); Hanna Brinkmann, Louis Williams, Raphael Rosenberg und Eugene McSorley, Does 'Action Viewing' Really Exist? Perceived Dynamism and Viewing Behaviour, in: *Art and Perception* 8/1, 2019, 27–48 (DOI: [10.1163/22134913-20191128](https://doi.org/10.1163/22134913-20191128)); Luise Reitstätter, Hanna Brinkmann, Thiago Santini, Eva Specker, Zoya Dare, Flora Bakondi, Anna Miscena, Enkeleja Kasneci, Helmut Leder und Raphael Rosenberg, The Display Makes a Difference. A Mobile Eye Tracking Study on the Perception of Art Before and After a Museum's Rearrangement, in: *Journal of Eye Movement Research* 13(2) (DOI: [10.16910/jemr.13.2.6](https://doi.org/10.16910/jemr.13.2.6)).

18

So z.B. Helmut Leder, Benno Belke, Andries Oeberst und Dorothee Augustin, A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments, in: *British Journal of Psychology* 95, 2004, 489–508; Thomas Jacobsen, Bridging the Arts and Sciences. A Framework for the Psychology of Aesthetics, in: *Leonardo* 39, 2006, 155–162; Helmut Leder und Marcos Nadal, Ten Years of a Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments. The Aesthetic Episode – Developments and Challenges in Empirical Aesthetics, in: *British Journal of Psychology* 105, 2014, 443–464; Anjan Chatterjee und Oshin Vartanian, Neuroscience of Aesthetics, in: *Annals of the New York Academy of Sciences* 1369, 2016, 172–194. Matthew Pelowski, Patrick Markey, Michael Forster, Gernot Gerger und Helmut Leder, Move me, astonish me... delight my eyes and brain. The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative and neurophysiological correlates, in: *Physics of Life Reviews* 21, 2017, 80–125.

Der empirische Zugang zur Kunstbetrachtung, der hier vorgeschlagen wird, soll als Ergänzung zur (kunst)historischen Rezeptionsforschung verstanden werden und ist ein Schritt hin zu einer „empirischen Bildwissenschaft“.¹⁹ Die Relevanz dieses Unterfangens liegt nicht nur in der Bedeutung des Themenkomplexes *Bild, Kultur und Blick* für die Kunstgeschichte, sondern vor allem auch in der Notwendigkeit einer Öffnung des Faches für unterschiedliche (kulturelle) Perspektiven auf ein und dasselbe Kunstwerk und damit für die Vielfalt der Wirkungen und Interpretationen. Diese Perspektiven können sich von dem theoretisch angenommenen Blickverhalten eines idealen Betrachters erheblich unterscheiden. Peter J. Schneemann plädiert für eine Multiperspektivität, die kulturelle Varianzen berücksichtigt, anstatt von einer universellen, zumeist eurozentrisch-westlich geprägten Vorstellung von Kunstbetrachtung auszugehen:

The new challenge today is much less related to time, to historical distance, than it is to spatial distance and cultural difference. [...] The artist, his work and the ideal beholder are thought to belong to the very same cultural, social and even discursive context, dominated by native traditions and integrated into an authentic cultural practice.²⁰

Ein ähnlicher Vorwurf hinsichtlich einer zu einseitigen Perspektive kann psychologischen Studien gemacht werden: Erst vor einigen Jahren wurde darauf hingewiesen, dass die meisten verhaltenswissenschaftlichen Studien, die generalisierende Aussagen machen, auf Daten basieren, welche ausschließlich von westlichen Probanden, zumeist Psychologiestudierenden, stammen. Seit 2003 kamen 68 Prozent aller Studienteilnehmenden aus den USA und 31 Prozent aus anderen westlichen Ländern. Dieser Umstand wird zunehmend als problematisch angesehen, da die „weirdest people in the world“ (western, educated, industrialised, rich and democratic) keinesfalls eine repräsentative Gruppe darstellen.²¹ Auf Basis der Analyse dieser Daten werden jedoch häufig ganz selbstverständlich universelle Aussagen getätigt, ohne auf soziokulturelle Diversität einzugehen.

Das Konzept des „Cultural Eye“, welches hier diskutiert werden soll, verbindet beide Herangehensweisen. Es fragt nach kulturellen Varianzen in kollektiv geteilten Mustern bei der Kunstbetrachtung und ermöglicht es dennoch, die jeweiligen Eigenschaften einzelner

19

Zum Begriff „empirische Bildwissenschaft“ siehe Raphael Rosenberg, Blicke messen. Vorschläge für eine empirische Bildwissenschaft, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 27 (2013), 2014, 71–86.

20

Peter J. Schneemann, Paradigms of the Beholder. The Perception of Art in a Global Age. Over Here – Over There, in: *Diogenes* 58, 2012, 112–120, hier 113 (DOI: [10.1177/0392192112460454](https://doi.org/10.1177/0392192112460454)).

21

Joseph Henrich, Steven J. Heine und Ara Norenzayan, The Weirdest People in the World?, in: *Behavioral and Brain Sciences* 2010, 61–83 (DOI: [10.1017/S0140525X0999152X](https://doi.org/10.1017/S0140525X0999152X)).

Kunstwerke zu berücksichtigen. Somit wird das „Period Eye“ in die Gegenwart transferiert, wodurch die Sehgewohnheiten zeitgenössischer Betrachtender in empirischen und experimentellen Untersuchungen analysiert werden können. Dies bedeutet jedoch nicht, dass das Verhältnis von Kunstwerken und Betrachtenden prinzipiell „enthistorisiert“ werden soll. Vielmehr geht es darum, die mögliche Wirksamkeit von historisch gewachsenen Darstellungstraditionen und Sehkonventionen in der Gegenwart zu untersuchen.

Das Konzept des „Cultural Eye“

Das Konzept des „Cultural Eye“ verdeutlicht das Zusammenwirken von Sehkonventionen und Darstellungstraditionen und kann als eine Synthese aus Baxandalls theoretischem Ansatz des „Period Eye“ und Pierre Bourdieus „Theorie der Praxis“ aufgefasst werden. Dabei wird Sehen als aktiver Vorgang sowie als soziokulturelle Praxis verstanden und auch in Verbindung mit Kunstwerken untersucht. Baxandalls Begriffe der „visuellen Fähigkeiten“ und „visuellen Gewohnheiten“ („visual skills“ beziehungsweise „visual habits“) gründen beide zu großen Teilen auf einer Vertrautheit mit dem, was in Bildern zu sehen gegeben wird, durch implizites Wissen und habitualisiertes Handeln – essentielle Bestandteile auch von Bourdieus „Theorie der Praxis“. Letztere basiert auf der Frage, wie es dazu kommt, dass Menschen situationsübergreifend strukturiert handeln, ohne dabei konkreten Anweisungen zu folgen.²² In der Kognitions- und Lernpsychologie wird für dieses Phänomen der Terminus der Heuristik beziehungsweise Handlungsschemas verwendet.²³ Es geht also um ein unbewusstes, inkorporiertes Handeln, welches auf Erfahrungen beruht, durch soziale und kulturelle Praktiken formiert wird und nicht natürlich-biologisch gegeben ist.²⁴ Beide Autoren selbst hatten bereits Überschneidungen ihrer Forschung festgestellt. So übersetzte Bourdieu 1981 das zweite Kapitel aus Baxandalls *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* ins Französische und veröffentlichte es in den *Actes de la recherche en sciences sociales*.²⁵ Während Baxandall sich der Thematik jedoch rein theoretisch näherte, findet sich bei Bourdieu, dessen Studien zu Geschmacksurteilen bei der Kunstbetrachtung hinsichtlich der

22

Pierre Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyli-schen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1979.

23

Urs Fuhrer, *Handeln-Lernen im Alltag*, Bern 1990.

24

Florian Schumacher, Alexander Lenger und Christian Schneickert (Hg.), *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven*, Wiesbaden 2013.

25

Pierre Bourdieu und Yvette Delsaut, *Pour une sociologie de la perception*, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 40, 1981, 3–9. Siehe auch Tobias Teutenberg, *Die Unterweisung des Blicks. Visuelle Erziehung und visuelle Kultur im langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2019, 25.

sozialen Schicht als Untersuchungen zum „Social Eye“ bezeichnet werden können, eine empirische Herangehensweise.²⁶ Mit beiden Ansätzen kann inter- und transdisziplinär gearbeitet werden, weshalb sie sich für empirische Studien zum „Cultural Eye“ eignen. In dem Konzept des „Period Eye“ spielt die visuelle Kultur, in die ein Subjekt hineinwächst, eine wesentliche Rolle, da sie für die Ausbildung von Sehgewohnheiten verantwortlich sei. Das Konzept kann leicht von den visuellen Kulturen des 15. Jahrhunderts auf andere übertragen werden und eignet sich dadurch methodisch für empirische Ansätze in Bezug auf Kunstwahrnehmung.

Als Erhebungsinstrument, um Sehkonventionen empirisch näher zu untersuchen, bietet sich insbesondere Eyetracking an. Bei der Auswertung sind aus kunsthistorischer Sicht vor allem Fixationen und Sakkaden interessant.²⁷ Fixationen geben Aufschluss darüber, wann, wo und wie lange die Augen etwas fixieren, während Sakkaden die Blicksprünge zwischen zwei Fixationen darstellen. Fixationen können also nach ihrer Dauer, Anzahl, Lokalisation und Akkumulation, Sakkaden nach ihrer Richtung, Form, Länge und Dauer ausgewertet werden. Für die Frage nach kulturellen Varianzen sind insbesondere Durchschnittswerte mehrerer Personen notwendig, so kann nach überindividuellen Mustern gesucht werden. Eyetracking empfiehlt sich in Kombination mit Fragebögen oder Interviews, da auf diese Weise vor allem kognitive Prozesse bei der Kunstbetrachtung post hoc verbal erfasst werden können. 1935 wurde Eyetracking von dem Psychologen Guy Thomas Buswell erstmals als Technik zur Analyse der Kunstbetrachtung eingesetzt.²⁸ In den 1950er und 1960er Jahren untersuchte der Psychologe Alfred Yarbus mittels Eyetracking den Einfluss von verschiedenen Aufgabenstellungen auf die Blickbewegungen bei der Betrachtung von Kunstwerken.²⁹

Neben Studien, die kulturelle Unterschiede im Blickverhalten nachweisen, gibt es auch solche, die keine Differenzen feststellen konnten und anzweifeln, dass Blickbewegungen kulturell bedingt sein können.³⁰ Während die rein biologischen Bedingungen der

26

Es wurden mehrere Studien mittels Fragebogen, Interviews und ethnografischer Beobachtung durchgeführt, siehe Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1987.

27

Eine Einführung in dieses Verfahren findet sich z. B. bei Kenneth Holmqvist und Markus Nyström, *Eye Tracking. A Comprehensive Guide to Methods and Measures*, Oxford 2011.

28

Guy Thomas Buswell, *How People Look at Pictures. A Study of the Psychology of Perception in Art*, Chicago 1935.

29

Alfred L. Yarbus, *Eye Movements and Vision*, New York 1967, 171–196.

30

Boland u. a. 2008 bieten in ihrem Aufsatz eine Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstandes hinsichtlich der kulturellen Prägung von Blickbewegungen – allerdings nicht bei Kunstwerken. Julie E. Boland, Hannah Faye Chua und Richard E. Nisbett, *How We See It. Culturally Different Eye Movement Patterns Over Visual Scenes*, in: Keith Rayner, Deli Shen, Xuejun Bai und Guoli Yan (Hg.), *Cognitive and Cultural Influences on*

visuellen Wahrnehmung universellen Regeln gehorchen, sei dies laut Baxandall beim Interpretationsprozess, den die Kunstwahrnehmung insbesondere erfordert, nicht der Fall.³¹ Verschiedene Erfahrungen führen zu unterschiedlichen Interpretationen und diese Differenzen bezeichnet Baxandall als verschiedene „kognitive Stile“.³² Diesen Terminus hat Baxandall aus der Anthropologie von Herskovits³³ entlehnt, er verweist in der ersten Auflage jedoch nicht darauf.³⁴ Bei diesem in der Psychologie gebräuchlichen Begriff wird davon ausgegangen, dass es Unterschiede in der Informationsverarbeitung von Individuen gibt, die mit dem theoretischen Konstrukt der „kognitiven Stile“ gefasst werden.³⁵ Der „kognitive Stil“ eines Individuums gilt als relativ stabil. Dieses Phänomen wird von sozialen, kulturellen und persönlichen Gegebenheiten bestimmt und situationsübergreifend angewandt. Dabei geht es vorrangig um verschiedene Aspekte der Informationsverarbeitung wie zum Beispiel Aufmerksamkeitsverteilung.³⁶

Das Konzept des „Period Eye“ greift Baxandall sowohl in seinem Buch *The Limewood Sculptures of Renaissance Germany* auf, wenn er von „another culture’s cognitive style“³⁷ schreibt, eine Formulierung, die in der deutschen Version nicht übernommen und stattdessen mit „Sehweisen und Einstellungen dieser Kultur“ über-

Eye Movements, Tianjin 2008, 363–378. Eine Studie, die keine Unterschiede feststellen konnte, ist z.B. Keith Rayner, Monica S. Castelhana und Jinmian Yang, *Eye Movements When Looking at Unusual / Weird Scenes. Are There Cultural Differences?*, in: *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 35, 2009, 254–259 (DOI: [10.1037/a0013508](https://doi.org/10.1037/a0013508)).

31

Baxandall, *Painting and Experience*: „It is at this point that human equipment for visual perception ceases to be uniform“, 29.

32

Ebd., 38 „cognitive style“.

33

Marshall H. Segall, Donald T. Campbell, Melville J. Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianapolis/New York 1966.

34

In der ersten Auflage von *Painting and Experience* erwähnt Baxandall Herskovits jedoch nicht; erst ab der zweiten überarbeiteten Auflage findet sich ein Verweis. Allan Langdale, *Interviews with Michael Baxandall 1994*, in: *Journal of Art Historiography* 1, 2009, 1–31. In diesem Zusammenhang verwendet Baxandall auch den Begriff „Cultural Eye“: „I spent a lot of time in the evenings with anthropologists in those days. So that is what the Period Eye for me would become; one could think of a sort of a Cultural Eye and this is simply the application of that.“, 8.

35

Z.B.: Herman A. Witkin, *Origins of Cognitive Style*, in: Constance Scheerer (Hg.), *Cognition: Theory, Research, Promise. Papers Read at the Martin Scheerer Memorial Meetings on Cognitive Psychology, University of Kansas, May, 1962*, New York 1964; Herman A. Witkin, *A Cognitive-Style Approach to Cross-Cultural Research*, in: *International Journal of Psychology* 2, 1967, 233–250, 7.

36

Z.B. ebd. und Heinz W. Krohne und Michael Hock, *Psychologische Diagnostik*, Stuttgart 2015, 337.

37

Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven/London 1980, 143.

setzt wurde,³⁸ als auch in *Patterns of Intention (Ursachen der Bilder)*³⁹, wo er sich in einem Kapitel speziell mit Kulturunterschieden auseinandersetzt.⁴⁰ So vergleicht er etwa seine eigenen Betrachtungsweisen und die seiner (zeitgenössischen) Leser*innen mit denen des Malers Piero della Francesca.⁴¹ Dabei unterstreicht er, dass verschiedene Epochen „keine einheitliche kognitive und reflexive Ausstattung“⁴² hervorbrächten, aber sehr wohl „bestimmte kognitive Entwicklungen in breiten Schichten ihrer Angehörigen“⁴³ begünstigten. In einem Interview verdeutlicht er, dass gerade diese Differenzen für ihn untersuchenswert seien, auch wenn er davon ausgehe, dass 97 Prozent der Kunstbetrachtung unabhängig vom kulturellen Hintergrund geschähen. Die verbleibenden drei Prozent stellten für ihn jedoch das eigentliche Faszinosum dar.⁴⁴ Diese Aussage wirkt ironisch, da Baxandall mit der Nennung des Prozentsatzes auf die Quantifizierung hoch komplexer Sachverhalte anspielt und davon ausgegangen werden muss, dass seine subjektiven Schätzungen ohne empirische Evidenz sind. Gleichzeitig scheint der genannte Prozentsatz sehr niedrig, vor allem angesichts der Tatsache, dass Baxandall die Unterschiede ausführlich und in mehreren Werken herausgearbeitet hatte.

Die intensive Auseinandersetzung Baxandalls mit dem Betrachtungsvorgang von Kunstwerken umfasst auch Überlegungen zu Blickbewegungen, insbesondere zur Anzahl und Dauer von Fixationen.⁴⁵ Er war außer mit den Untersuchungen von Yarbus auch mit zeitgenössischen psychologischen Eyetracking-Studien vertraut, was auf ein großes Interesse an dieser in den 1960er Jahren neuen, noch nicht standardmäßig eingesetzten Methode schließen

38

Ders., *Die Kunst der Bildschnitzer*, München 2004, 152.

39

Ders., *Ursachen der Bilder*, Berlin 1990.

40

Ders., *Patterns of Intention*, New Haven 1985, 105–137.

41

Ebd., 163.

42

Ebd., 165.

43

Ebd.

44

„I don't think looking at pictures is purely a cultural thing. I would say ninety-seven percent independent of culture, but the three percent is fascinating to play with.“ Michael Baxandall und Richard Cándida, *SUBSTANCE, SENSATION, AND PERCEPTION*. Michael Baxandall interviewed by Richard Cándida Smith, 1998. http://archives.getty.edu:30008/getty_images/digitalresources/spcoll/gri_940109_baxandall_transcript.pdf (25.10.2020).

45

Baxandall, *Patterns*, 3–4 und 85–87; Michael Baxandall, *Fixation and Distraction*. The Nail in Braque's Violin and Pitcher (1910), in: John Onians (Hg.), *Sight & Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, Oxford 1994, 399–415; Baxandall und Cándida, Interview, 1998, 54.

lässt.⁴⁶ In einem Aufsatz kritisierte Baxandall jedoch die Visualisierungen von Blickbewegungsdaten, die zur Auswertung herangezogen werden, da diese lediglich Fixationen und nicht auch das periphere Sehen zeigten.⁴⁷ Dies stellte für ihn insofern ein Problem dar, als er die aufgezeichneten und visualisierten Blickbewegungen mit Bildbeschreibungen abgleichen wollte. Bildbeschreibungen werden noch immer herangezogen, um Rückschlüsse auf das Betrachtungsverhalten zu ziehen. Ganz zu Recht kommt Baxandall zu dem Schluss, dass Bildbeschreibung und Bildbetrachtung zwei unterschiedliche kognitive Leistungen sind, die nur bedingt aufeinander bezogen werden können.⁴⁸ Dabei definiert er „Bildbeschreibung als Darstellung nachträglicher Gedanken über die Betrachtung von Bildern“⁴⁹ und nicht als spontane Äußerungen während der Bildbetrachtung. Es handelt sich dieser Definition zufolge um Beschreibungen von Erinnerungsbildern und nicht um eine Analyse der Reihenfolge von Blickbewegungen bei der Kunstbetrachtung.

Im Vergleich zu einer Verbalisierung des Betrachtungsprozesses, also einer Übersetzung des Gesehenen in Sprache, wie sie bei Bildbeschreibungen, aber auch bei der schriftlichen Beantwortung von Fragebögen oder in Interviews stattfindet, sind Blickbewegungen unmittelbare Reaktionen und in hohem Maße unbewusst, weshalb sich Eyetracking insbesondere auch für die Erforschung habitualisierter Sehgewohnheiten eignet. Obwohl „ein Bild als Ganzes in allen seinen Punkten gleichzeitig zugänglich ist“,⁵⁰ können Betrachtende nicht alle Punkte des Werkes im selben Moment fokussieren und kognitiv verarbeiten: Sie müssen ihre Aufmerksamkeit richten. Dieser zeitliche Aspekt⁵¹ findet sich auch in der Bildbeschreibung wieder. In welcher Reihenfolge Beobachtungen geäußert werden, kann ebenfalls Aufschluss über den Betrachtungsprozess des Beschreibenden geben, muss jedoch nicht zwingend mit dem tatsächlichen Blickverhalten übereinstimmen. Was besonders stark in Erinnerung geblieben ist, wird hervorgehoben, was unwichtig scheint, nicht erwähnt. Auch wenn zwischen einer literarischen Bildbeschreibung, in der ein sprachlich homogener Eindruck mit Einleitung und Schluss erreicht werden soll, und der

46

Baxandall, Fixation, Yarbus ist dort zitiert in Anmerkung 12, 415.

47

Ebd., 409.

48

Ebd.

49

Baxandall, Ursachen, 26.

50

Ebd., 28.

51

Siehe hierzu auch Johannes Grave, Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: Michael Gamper und Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 51–71.

Bildbeschreibung von Museumsbesucher*innen vor einem Werk zu unterscheiden ist, steht bei einer Versprachlichung des Betrachtungsvorgangs die Intention im Vordergrund, das zu benennen, was bei der Betrachtung eines bestimmten Bildes zum Nachdenken angeregt hat und von (subjektivem) Interesse war. Blickbewegungen stellen die Grundlage eines jeden Betrachtungsprozesses dar. Ihre Wichtigkeit hat Baxandall erkannt und seine Faszination für diese Methode in einem Interview ausgedrückt: „The Eye is not verbal. It leads to conceptual movement, it can be itself conceptualized, but it is not verbal, and that is one of the reasons that I find this sort of thing [eye movements] fascinating.”⁵² Eine systematische empirische Untersuchung mit Hilfe von Eyetracking zur Erweiterung und Vertiefung von Baxandalls Ansatz ist folglich ein Unternehmen, das sich geradezu aufdrängt.

Die Beschäftigung des Soziologen Bourdieu mit Kunsthistorikern wie Baxandall und Panofsky steht in engem Zusammenhang mit seinen eigenen empirischen Fallstudien, die sich unter anderem mit der Einstellung verschiedener (Gesellschafts-)Klassen zu Kunstwerken und Fotografien befassen, wobei ihn jedoch insbesondere Geschmacksurteile interessierten und weniger das Zusammenspiel von Kunstwerken und Betrachtenden.⁵³ Gerade in den letzten Jahren wird einerseits die Auseinandersetzung Bourdieus mit Kunst, Bildlichkeit und visuellen Praktiken betont,⁵⁴ andererseits jedoch auch starke Kritik an seinem Verhältnis zu den Kulturwissenschaften und insbesondere zur Kunstgeschichte geübt.⁵⁵ So wurde unter anderem darauf hingewiesen, dass die Frage nach kulturellen Varianzen der visuellen Wahrnehmung in seinen Arbeiten kaum berücksichtigt wird.⁵⁶ Bourdieu setzte sich nicht nur mit Baxandalls „Period Eye“, sondern auch mit Panofskys „mental habits“ auseinander.⁵⁷ So verwendete er den für seine „Theorie der

52

Baxandall und Cándida, Interview, 70.

53

Pierre Bourdieu, *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris 1966; diese Herangehensweise findet sich unter anderem auch bei Aleksandr R. Lurija, *Die historische Bedingtheit individueller Erkenntnisprozesse*, Weinheim/New York 1986.

54

Ulf Wuggenig, Die Übersetzung von Bildern. Das Beispiel von Pierre Bourdieus *La distinction*, in: Beatrice von Bismarck (Hg.), *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*, Wien 2008, 143–196; Jens Kastner, *Die ästhetische Disposition*, Wien 2009; Jeremy Tanner, Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art, in: *Cultural Sociology* 2, 2010, 231–256 (DOI: [10.1177/1749975510368474](https://doi.org/10.1177/1749975510368474)); Sigrid Schade und Silke Wenk, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011, 51; Sophia Prinz, *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Bielefeld 2014, 285.

55

Richard Hooker, Dominic Paterson und Paul Stirton, Bourdieu and the Art Historians, in: *The Sociological Review* 49, Oxford 2001, 212–228.

56

Prinz, *Die Praxis*, 35.

57

Siehe Florian Schumacher, *Bourdieu's Kunstsoziologie*, Konstanz 2011.

Praxis“ so essentiellen Begriff des „Habitus“ erstmals in seinem Nachwort zu *Gothic Architecture and Scholasticism* von Panofsky, dessen Werk Bourdieu selbst ins Französische übersetzt hatte.⁵⁸ Im Gegensatz zu Panofsky, bei dem die Betrachtenden eher als mechanisch handelnd dargestellt werden, berücksichtigt Bourdieu jedoch nicht nur gesellschaftliche Strukturen, sondern begreift die Betrachtenden bis zu einem gewissen Grad zumindest als aktive und selbstbestimmte Subjekte. Er bezieht den Habitus hauptsächlich auf die jeweilige Einheitlichkeit verschiedener sozialer Milieus und verwendet den Begriff als Distinktionsmerkmal der einzelnen Gesellschaftsklassen. Der Ursprung des Habituskonzepts kann in der *Phänomenologie* des Philosophen Edmund Husserl gesehen werden, welcher die Begriffe „Habitualität“ und „Habitus“ bereits verwendet hatte.⁵⁹ Bourdieu übernahm von Husserl die Überlegung, dass Wahrnehmung von habitualisierten Erwartungen geleitet wird, die sich weiter sedimentieren, wenn sie bestätigt werden. Der Habitus wird laut Bourdieu im Kindesalter erworben,⁶⁰ kann jedoch mit gewissen Einschränkungen teilweise noch im späteren Leben verändert werden⁶¹ und bezeichne das Scharnier „zwischen Subjekt und Objekt, Struktur und Handlung sowie Individuum und Gesellschaft“. ⁶² Übertragen auf das „Cultural Eye“ kann der Habitus als vermittelnde Instanz zwischen Betrachtenden (Subjekt) und Kunstwerken (Objekt) aufgefasst werden. Er bildet das „Scharnier“ zwischen implizitem, akkumuliertem Wissen, welches durch den kulturellen Hintergrund konstituiert wird (Struktur) und den Blickbewegungen (Handlung) sowie den individuellen (Individuum) und kollektiv geteilten (Gesellschaft) Reaktionen auf ein Kunstwerk.

In der Fokussierung auf (zweidimensionale, materiale) Bilder kann festgehalten werden, dass sich durch das Zusammenwirken von Bild und Betrachtenden Bildpraktiken ergeben, welche sich je nach soziokulturellem Kontext (zur selben Zeit) unterscheiden

58

Panofsky, *Gothic Architecture*.

59

Siehe hierzu Christian Schneickert, Die Wurzeln von Bourdieus Habituskonzept in der *Phänomenologie* Edmund Husserls, in: Florian Schumacher, Alexander Lenger und Christian Schneickert (Hg.), *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven*, Wiesbaden 2013, 75–90.

60

Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt am Main 1987 101. „Mental Habits“ können als kollektive „Denkgewohnheiten“ einer Epoche gefasst werden. Jurt schreibt: „Schließlich handelt es sich auch um ein totalisierendes Konzept, das eine Reihe von Kulturphänomenen ursächlich erklären soll.“ Joseph Jurt, Die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu, in: *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 3, 2010, 5–17, hier 6.

61

Siehe Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 1999 und Pierre Bourdieu, *Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft*, Konstanz 2001.

62

Alexander Lenger, Christian Schneickert und Florian Schumacher, Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus, in: dies. (Hg.), *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven*, Wiesbaden 2013, 13–44, hier 14.

können. Baxandall verdeutlicht dies am Beispiel von Italien und Deutschland und beschreibt die Bildpraktiken nicht nur als stark zeitgebunden, wie der Begriff „period“ suggeriert, sondern auch als „soziokulturell“. Im Folgenden wird der Begriff „cultural“ hauptsächlich in Bezug auf visuelle Implikationen von Kultur auf die Kunstwahrnehmung gebraucht. Dabei spielen kulturelles Wissen und Denken sowie auch die materielle Kultur als deren Manifestation eine große Rolle. Beide Aspekte hängen eng miteinander zusammen und bilden keine trennscharfen Kategorien. Für die Vertrautheit mit bestimmten Darstellungskonventionen und der Bedeutung von Symbolen sowie dem Wissen um verbildlichte Narrationen ist das Gedächtnis als Speicherort dieser expliziten oder impliziten Wissensinhalte, die sich auf die Erschließung von Gemälden und deren Interpretation auswirken, essentiell.

Der Kunsthistoriker Aby Warburg und der Soziologe Maurice Halbwachs legten die Basis für die Erforschung des kollektiven Gedächtnisses, wobei Halbwachs das „soziale Gedächtnis“⁶³ und Warburg verstärkt ein „Bildgedächtnis“⁶⁴ in den Mittelpunkt ihres Interesses rückten. Mit dem Begriff der „Bildwanderung“ verweist Warburg auf eine kultur- und epochenübergreifende Wiederholung von Bildern, die er auch in seinem Bilderatlas *Mnemosyne* mit Hilfe von ganz unterschiedlichen visuellen Medien verdeutlicht. Die visuelle Kultur wird somit als Überlieferer von kulturellem Wissen verstanden, wobei die Wiederholung ausschlaggebend für eine Tradierung dieses Wissens ist. Gleichzeitig geht mit Wiederholung auch Veränderung, Modifikation und Abweichung einher, da Kulturen und auch Gedächtnisse dynamische Bedeutungsnetze sind. Die Idee der *Bildwanderung* ist im digitalen Zeitalter so aktuell wie nie: Immer schneller werden Bilder im Netz über Social-Media-Plattformen und Newsportale geteilt und „verlinkt“ oder per Handy-Chats „gesnappt“ und zur Verfügung gestellt. Sie zirkulieren und tauchen in unterschiedlichsten Kontexten und Variationen auf und erfahren so Bedeutungsverschiebungen.⁶⁵ Halbwachs kann als Pionier der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung gelten, der beispielsweise auch die Arbeit von Aleida und Jan Assmann geprägt hat. Diese operieren mit dem Begriff des „kulturellen Gedächtnisses“ und fassen darunter „den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten,

63

Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin 1966 [1925]; Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart 1967 [1939].

64

Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke und Claudia Brink, Berlin 2000.

65

Siehe z. B. Birgit Richard, 9-11. World Trade Center Image Complex + „shifting image“, in: *Kunstforum International. Das Magische II*, 2003, 37-73; Francesca Bonazzoli und Michele Robecchi, *Da Vinci bei den Simpsons. Wie aus Kunst Kult wird*, München 2014.

-Bildern und Riten“.⁶⁶ Auf diesen Bestand an kollektiv geteiltem Wissen stützt sich das Bewusstsein von Einheit und Eigenart einer Gruppe.⁶⁷

Für das Konzept des „Cultural Eye“ ist ein kollektiv geteiltes, kulturelles Gedächtnis, welches sich „langfristig in Texten und Bildern, Vorstellungen und Praktiken als ein kulturelles Erbe aufbaut“,⁶⁸ von besonderer Bedeutung, weil darin die Wirksamkeit vergangener Darstellungskonventionen für heutige Betrachtende begründet liegt. Dabei kann es sich sowohl um unbewusst im Laufe des Lebens akkumuliertes Wissen handeln, wie es bei Bourdieus Habitus beispielsweise eine große Rolle spielt, als auch um erlernte Inhalte, wie sie etwa durch ein Kunstgeschichtsstudium vermittelt werden.⁶⁹ Im Zuge einer Tradierung von Bildern werden zunehmend die neuesten Medien zum Speicher visueller Kultur und so findet ein Bildtransfer insbesondere über das Internet statt.⁷⁰ Damit einher geht eine gewisse Deterritorialisierung, die große Teile visueller Kultur fast überall auf der Welt online erfahrbar macht. (Visuelle) Kulturen sind hybride Gebilde, die sich aufgrund der Interaktion mit anderen Kulturen in einem ständigen Wandel befinden.

Wenn „Kultur“ im Sinne von „doing culture“ als Aktionen und regelmäßige Praktiken von Gesellschaftsmitgliedern verstanden wird, liegt der Fokus darauf, wie „kulturelles Wissen und Denken im gemeinsamen Handeln tatsächlich praktiziert wird.“⁷¹ Der *bedeutungs- und wissensorientierte* Kulturbegriff, der als Grundlage dient für aktuelle Kulturtheorien, die sozialwissenschaftlich orientiert sind, hat sich von normativen Konnotationen gelöst und bezieht sich auf Sinnsysteme, über die Akteure durch geteiltes Wissen verfügen.⁷² Wissenssoziologische Theorien wie jene Bourdieus

66

Jan Assmann, *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988, 15.

67

Ebd.

68

Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 2008, 183.

69

Inwiefern solch ein Studium wiederum kulturell unterschiedliche Ausprägungen annehmen kann und wie brauchbar westliche Theorien und Konzepte (wie etwa Semiotik, Ikonografie oder Strukturalismus) für die Analyse von nicht-westlicher Kunst sind, wurde an anderer Stelle bereits erörtert, siehe z.B.: Svetlana Alpers, *Is Art History?*, in: *Daedalus* 106, 1977, 1–13; James Elkins (Hg.), *Is Art History Global?*, New York/London 2007. Insbesondere zur ostasiatischen Kunstgeschichte: Ladislav Kesner, *Is the Truly Global Art History Possible?*, in: James Elkins (Hg.), *Is Art History Global?*, New York/London 2007, 81–111.

70

Zur Tradierung und Bildung von Bilderrepertoires siehe Schade und Wenk, Studien.

71

Karl H. Hörning und Julia Reuter, *Doing Culture. Kultur als Praxis*, in: Karl H. Hörning (Hg.), *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld 2004, 9–15, hier 13. Kulturwissenschaftliche Praxistheorien wenden sich gegen einen rein semiotischen Kulturbegriff, der Kultur als Text begreift.

72

Andreas Reckwitz, *Die Transformation der Kulturtheorien*, Weilerswist 2000, 85, und Norbert Ross, *Culture & Cognition. Implications for Theory and Method*, Thousand Oaks 2004, 68.

gehen von der soziokulturellen Bedingtheit von Wissen aus. Dies ist auch bei (kunst-)historischen Studien wie eben jener von Baxandall der Fall, wenn kulturelle Wissens- und Denksysteme aufgrund von Quellen *rekonstruiert* werden. Da Kunstbetrachtung, wie aus neurowissenschaftlichen Studien mittlerweile bekannt ist, zu einem hohen Prozentsatz top-down und somit wissensgeleitet ist,⁷³ was auch im *Modell der ästhetischen Erfahrung* von Helmut Leder u. a. abgebildet wird,⁷⁴ scheint dieser Kulturbegriff für den hier vorgeschlagenen empirischen Zugang adäquat.

Das „Cultural Eye“ kann als einer von mehreren Bausteinen im komplexen Vorgang der Kunstwahrnehmung, den Leder u. a. erläutern, aufgefasst werden. Dieses Modell beschreibt fünf Phasen, die beim „ästhetischen Erleben“ sowie dem Bilden eines „ästhetischen Urteils“ ablaufen. Dabei werden kontextuelle und kognitive Faktoren mit einbezogen. Der Begriff „Kultur“ taucht nicht explizit auf, ist jedoch, wie der Psychologe Christian Allesch bereits bemerkte, impliziert: „Hier könnte es gerade die Aufgabe einer paradigmengreifenden Sichtweise sein, die konkrete und explizite Einbindung kulturpsychologischer Aspekte in die Wege zu leiten.“⁷⁵ Eine Verortung des „Cultural Eye“ innerhalb dieses theoretischen Modells ist möglich und kann als eine Art Filter beschrieben werden [siehe [Abb. 1](#)]. Dabei sind insbesondere die Phasen zwei, drei und vier von Bedeutung, in welchen Gedächtnis, implizites Wissen (Stufe zwei), die Vertrautheit mit spezifischen Darstellungskonventionen (Stufe drei) sowie die Interpretation des Kunstwerkes durch die kognitive Verarbeitung des Gesehenen (Stufe vier) zum Tragen kommen. Auch *Sehen* wird im vorliegenden Text als Praxis aufgefasst und bewegt sich somit im Spannungsfeld zwischen bewusster Tätigkeit und habitualisierter Handlung. Damit ist bereits auf soziale und historische Handlungszusammenhänge hingewiesen, die das Sehen konstituieren: die individuelle Seherfahrung auf der einen Seite und Sehen als kulturell geformte Leistung auf der anderen Seite.⁷⁶

Gerade im Prozess der Interpretation, der im Modell von Leder u. a. der Stufe vier des „Cognitive Mastering“ entspricht,⁷⁷ findet auch eine Abgleichung mit bisher Gesehenem, also mit dem individuellen Bildgedächtnis, statt. Bildgedächtnis und zuvor erworbenes Wissen, beides kulturspezifische Erfahrungen, wirken sich

73

Pelowski u. a., *Move me...*, 80–125.

74

Leder u. a., *Modell*, sowie Leder und Nadal, *Ten Years*.

75

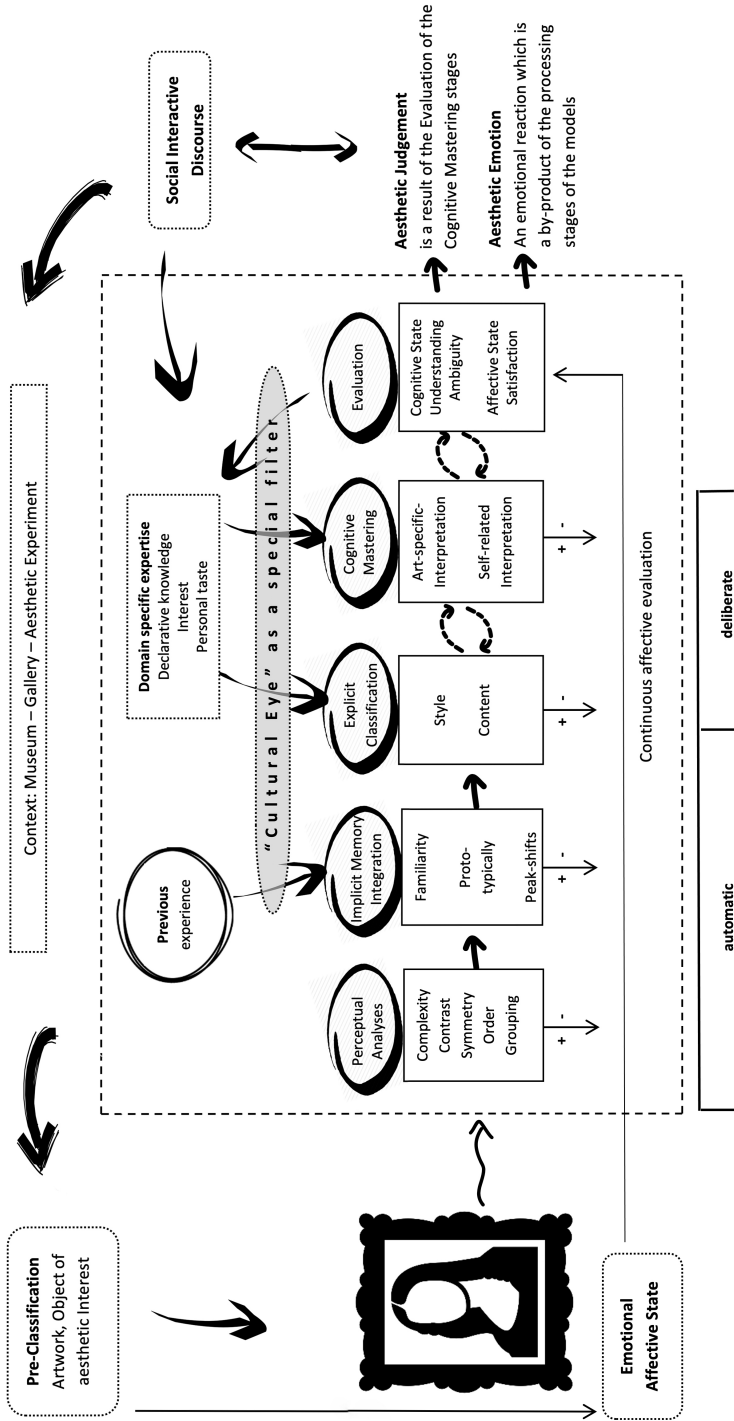
Christian G. Allesch, *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Wien 2006, 137.

76

Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main 2008, 9.

77

Leder u. a., *Modell*.



[Abb. 1]
Modell von Leder u. a., Model, 492, ergänzt von Brinkmann 2017.

aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Erwartungen aus, die an das zu interpretierende Werk herangetragen werden. Nur wenn eine bestimmte Erwartung vorhanden ist, kann mit dieser gebrochen werden und es kommt zu einem Irritationsmoment. Dies können etwa visuelle Widersprüche sein, wie sie in M. C. Eschers Treppenbildern vorkommen, oder Erlebnisse, bei denen aus mangelnder Erfahrung Gesehenes nicht ein- und zugeordnet und somit nicht befriedigend verarbeitet werden kann. Viele künstlerische Strategien setzen bewusst auf das Mittel der Irritation.⁷⁸

Durch das Konzept des „Cultural Eye“ bietet sich die Möglichkeit eines Brückenschlags zwischen Kunstgeschichte und empirischer Ästhetik. Vor allem im Feld der *Studien zur visuellen Kultur* und der *Material Culture Studies*, die sich insbesondere mit Darstellungskonventionen und den damit einhergehenden Implikationen für die Betrachtenden befassen, wird Baxandall in den letzten Jahren verstärkt rezipiert, da der historisch-soziale Rahmen, der für das „Period Eye“ von so großer Bedeutung ist, mit visueller Information argumentativ abgemessen wird.⁷⁹ Die *Visual Culture Studies* beziehungsweise die *Studien zur visuellen Kultur* „thematizieren, was wie zu sehen gegeben wird“.⁸⁰ Es wird also eine „kritische Theorie des Blicks und des Sehens“⁸¹ angestrebt, die einen universellen Blick anzweifelt und sich mit gesellschafts-, kultur- und geschlechterspezifischen Blickkonventionen auseinandersetzt.⁸² Einer grundlegenden Kritik der Repräsentation entsprechend geht es dabei um die Hybridität der visuellen Erfahrung. Sigrid Schade und Silke Wenk weisen darauf hin, wie eng visuelle Kultur mit Erinnerungs- und Machtpolitiken verknüpft ist.⁸³ Visio-kulturelle Varianzen als Ausgangspunkt einer Studie zur Kunst-

78

Siehe hierzu Nina Zschocke, *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München 2006.

79

Alpers, Is Art History?; Adrian W.B. Randolph, Gendering the Period Eye: „Deschi da parto“ and Renaissance Visual Culture, in: *Art History* 27, 2004, 538–562; Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge 2006, 9; Schade und Wenk, *Studien*, 59–61; Michael Yonan, Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies, in: *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18, 2011, 232–248, hier 240; Manfred Eggert, Stefanie Samida und Hans Peter Hahn, I. Einleitung: Materielle Kultur in den Kultur- und Sozialwissenschaften, in: Stefanie Samida, Manfred Eggert und Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014, 1–15; Monika Wagner, V. Disziplinäre Perspektiven: 5. Kunstgeschichte, in: Samida, Eggert und Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur*, 298–308, hier 302.

80

Schade und Wenk, *Studien*, 9.

81

Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, 348.

82

Marius Rimmel und Bernd Stiegler, *Visuelle Kulturen / Visual Culture. Zur Einführung*, Hamburg 2012, 73.

83

Schade und Wenk, *Studien*, 78 f.

wahrnehmung zu nehmen, bedeutet nicht nur, sich im Feld der Studien zur visuellen Kultur zu positionieren, sondern auch Fragen nach der Entstehung eines Bildgedächtnisses sowie nach der Vertrautheit mit bestimmten Darstellungskonventionen und -traditionen zu stellen und in einer empirischen Datenerhebung zu berücksichtigen.

Beispiele zur Beschreibung von „westlichen“ und „ostasiatischen“ Sehweisen

Ein exemplarisches Beispiel des Diskurses um das Verhältnis von Bild, Kultur und Blick findet sich in der Beschreibung von spezifischen „westlichen“ und „ostasiatischen“ Sehweisen. Dieser Diskurs ist nicht rein historisch, sondern wird teilweise bis heute fortgeschrieben. Die Dichotomie, derer sich dabei bedient wird, ist unter anderem von Projektionen und Stereotypen geprägt und stark visuell konstruiert, wie die postkolonialen Studien aufzeigen. Eine binäre „Unterscheidungsideologie“ und ein „Othering“ dienen dabei der Konstruktion der eigenen Identität.⁸⁴ In Diskursen über Sehgewohnheiten und Irritationsmomente in Bezug auf die Kunstwahrnehmung „ostasiatischer“, aber auch umgekehrt „westlicher“ Werke lassen sich verschiedene Argumentationsstränge finden.

So formulierte der Kunsthistoriker Curt Glaser eine Art „Period Eye“, als er in Bezug auf den Japonismus erklärte: „[E]in jeder sieht mit den Augen seiner Zeit. Als man in Frankreich die japanische Kunst entdeckte, war es selbstverständlich, dass man im Sinne der Theorie des Impressionismus sie zu begreifen meinte.“⁸⁵ Der Architekt Bruno Taut schrieb, „Japan ist für uns wie Medizin für das Auge“⁸⁶ und Vincent van Goghs Aussage, „[d]as Sehen wird anders, man sieht mit mehr japanischen Augen, man fühlt die Farbe anders“,⁸⁷ verdeutlicht, dass Sehgewohnheiten ein virulentes Thema bei der Rezeption von japanischen Kunstwerken sind.⁸⁸ Auch in späteren kunsthistorischen Arbeiten, die sich mit

84

Die Distinktion von „Orient“ und „Okzident“ untersuchte bekanntermaßen zuerst Edward Said. Der Begriff der „Unterscheidungsideologie“ geht auf Mieke Bal zurück.

85

Curt Glaser, *Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens*, Leipzig 1920, VII.

86

Bruno Taut, *Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen*, Berlin 2011, 83.

87

Vincent van Gogh, *Als Mensch unter Menschen. Vincent van Gogh in seinen Briefen an den Bruder Theo*, Berlin 1959, 215.

88

Shuji Takashina, Wahrheit oder Schönheit. Die bildende Kunst in Japan und im Westen, in: Franziska Ehmcke (Hg.), *Kunst und Kunsthandwerk Japans im interkulturellen Dialog (1850–1915)*, München 2008, 78–109, hier 94; Michiko Mae, Nipponspiration als transkulturelle Grenzüberschreitung in der Kunst. Japonismus und japanische Populärkultur, in: Michiko Mae und Elisabeth Scherer (Hg.), *Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum*, Köln/Weimar/Wien 2013, 21–48, hier 25 und 27.

dem Japonismus befassen, wird die Dichotomie zweier verschiedener Sehweisen fortgeschrieben. Klaus Berger bezeichnet den Japonismus als „die Erkenntnis, Bewunderung, Aufnahme und Umsetzung östlicher Sehweise“.⁸⁹ Er untersucht nicht nur japonistische, sondern auch japanische Werke und insbesondere die „Sehweisen“, die ihnen einerseits zugrunde liegen und die sie andererseits bei Betrachtenden hervorrufen sollen. Michiko Mae stellt bei den Künstler*innen des Japonismus eine „innere Bereitschaft für das japanische Sehen“ fest und weist darauf hin, dass die *ukiyo-e*-Holzschnitte im Westen vielleicht nur deswegen so begeistert aufgenommen werden konnten, weil sie bereits westliche Elemente in sich trugen.⁹⁰

Die Rezeption westlicher Kunst, vor allem der Ölmalerei, lässt sich in Japan seit 1543 nachweisen, als die portugiesischen Missionare diese Technik in das Land brachten.⁹¹ Satake Shozan hatte bereits 1778 erstmalig über europäische Malerei geschrieben und war besonders auf die Unterschiede in den Darstellungskonventionen europäischer und ostasiatischer Gemälde eingegangen.⁹² 1799 verfasste der japanische Maler Shiba Kōkan⁹³ ein weiteres Traktat über europäisch beeinflusste Malkunsttheorie. Dabei wird, wie die folgende Aussage verdeutlicht, von einer Differenzerfahrung mit der „anderen“ Kunst berichtet:

Der Stil der europäischen Malerei ist anders als der unsrige, denn bei jenem handelt es sich um die naturgetreue Wiedergabe der Dinge. Maler japanischen oder chinesischen Stils finden die europäische Malerei recht seltsam, so dass sie nie daran denken, ihren Stil zu studieren, und (da solche Maler mit der europäischen Malerei) nichts anzufangen wissen, beurteilen sie sie manchmal als Nichtkunst oder als bloßes feines Handwerk.⁹⁴

89

Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei*, München 1980, 9.

90

Mae, *Nipponspirations*, 29; siehe auch Klaus Berger, Das Vorbild Japan, in: *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst), hg. von Siegfried Wichmann, München 1972, 15–19, hier 16.

91

Tamon Miki, The Influence of Western Culture on Japanese Art, in: *Monumenta Nipponica* 19, 1964, 380–401; Hiroko Johnson, *Western Influence on Japanese Art. The Akita Ranga Art School and Foreign Books*, Amsterdam 2005.

92

Zu Satake Shozan siehe: Heinrich Keiichi Okano, *Die Malkunsttheorien von Satake Shozan und Shiba Kōkan. Europäische Einflüsse auf die Malkunst des 18. Jahrhunderts in Japan*, Köln 1971, 58–63.

93

Zu Shiba Kōkan siehe: Okano, *Die Malkunsttheorien*, 63–67.

94

Eine deutsche Übersetzung „Seiyō-gadan“, „Reden über die europäische Malerei“ von Shiba Kōkan findet sich bei Okano, *Die Malkunsttheorien*, 19.

Aber nicht nur durch die Ölmalerei, auch im Holzschnitt, *ukiyo-e*, wurden Tendenzen einer „Verwestlichung“ beobachtet. Der Kulturtransfer in diese Richtung wird in Bezug auf Malerei ebenfalls mit einer Rezeption „westlicher Sehweisen“ beschrieben. Begründet werden die unterschiedlichen Sehweisen mit den verschiedenen visuellen Kulturen und umgekehrt. Dabei wird die visuelle Kultur als sichtbarer Ausdruck anderer kultureller Aspekte wie beispielsweise religiöser und philosophischer Strömungen angesehen. Dass gerade solche Werke wie die der Impressionisten, die sich von japanischer Kunst inspirieren ließen, in Japan selbst auf großes Interesse stießen,⁹⁵ hängt vermutlich mit einer impliziten Vertrautheit mit den ästhetischen Prinzipien zusammen.

Die visuellen Kulturen Japans und Europas sind kunsthistorisch betrachtet durch unterschiedliche Bildpraktiken gekennzeichnet, wie zum Beispiel die Verwendung bestimmter Materialien und Bildformate, gleichzeitig jedoch auch durch einen intensiven Austausch im Sinne von Kulturtransfer geprägt. Wissenschaftshistorisch ist die Rezeption japanischer Kunst im Westen, aber auch westlicher Kunst in Japan, eng mit Aussagen über „westliche“ und „ostasiatische“ Sehweisen verbunden. In vielen dieser Äußerungen wird mit einem relativ unspezifischen Blick-Begriff operiert und nicht benannt, was genau das „ostasiatische Sehen“ ausmacht beziehungsweise worin es sich vom „westlichen“ unterscheiden soll. Dennoch lassen sich – mehr oder weniger explizit formuliert – gewisse Charakteristika finden, die in Texten immer wieder einander gegenübergestellt werden: der peripatetische und der (kon-)zentrierte Blick, der meditativ-körperliche und der perzeptiv-kognitive Blick, der Blick auf die Leere und auf die Fülle, der Blick auf den Vorder- und den Hintergrund, der vertikal und der horizontal orientierte Blick (weitere Gegensatzpaare sind denkbar).⁹⁶ Im Folgenden wird an zwei exemplarischen Beispielen – dem peripatetischen und dem (kon-)zentrierten sowie dem vertikal und dem horizontal orientierten Blick – aufgezeigt, welche Implikationen für die Kunstbetrachtung in diesen Argumentationen mitschwingen und was ein Ernstnehmen dieser Argumente für das Betrachtungsverhalten bedeuten könnte – vorausgesetzt, dass die (teilweise historischen) Darstellungskonventionen bis heute nachwirken.

Der peripatetische und der (kon-)zentrierte Blick

Ein Dualismus liegt in den Gestaltungsprinzipien traditioneller ostasiatischer und westlicher Malerei begründet. Durch die ostasiatischen Darstellungskonventionen wie etwa die Verwendung einer

⁹⁵

Japans Liebe zum Impressionismus. Von Monet bis Renoir (Ausst.-Kat. Bonn, Bundeskunsthalle), hg. von der Bundeskunsthalle Bonn, Bonn 2015.

⁹⁶

Hierbei handelt es sich nicht um trennscharfe Kategorien.

simultanen Perspektive, das Fehlen von Schatten und die häufig uneinheitlichen Größenverhältnisse wird es möglich, verschiedene Betrachtungsperspektiven und nicht nur einen Blickwinkel einzunehmen. „Vom japanischen Standpunkt sehen wir hier eine Sehweise am Werk, die aus der Koexistenz verschiedener ‚realistischer‘ Einheiten ein neues Gewebe schafft“, so Berger.⁹⁷ Davon wird ein „simultanes“ beziehungsweise „großförmiges Sehen“⁹⁸ als „typisch japanisch“ abgeleitet, welches einen Blick von mehreren Perspektiven aus bedinge und im Gegensatz zum frontalen, zentralperspektivischen und somit „westlichen Blick“ stehe. Die Zentralperspektive in Gemälden oder auch in der Quadraturmalerei erfordert hingegen einen fixen Standpunkt der Betrachtenden, auf die alles ausgerichtet ist, wie Glaser schreibt.

Zentralperspektive bedeutet Vereinheitlichung in Zeit und Raum. Auf einen Augenblick höchster Spannung konzentriert sich das Geschehen, und in der Richtung auf einen Fluchtpunkt ordnen sich die Linien des Raumes. Soll kein innerer Widerspruch die Darstellung auseinanderreißen, so muß um ein deutlich betontes Zentrum die Komposition sich bauen, wie räumlich auf einen Punkt das Auge des Malers sich einstellt. Diesen Punkt muß der Beschauer fixieren, sollen die raumbildenden Linien für ihn einen erlebbaren Sinn erhalten. Für jeden anderen Standpunkt als den einen gewollten sind die perspektivischen Linien widersinnig.⁹⁹

Teilweise ist der „einzig richtige“ Ort, von welchem aus der Illusionismus einer Scheinkuppel erlebt werden kann, mit farbigen Steinplatten im Boden von Kirchen gekennzeichnet.¹⁰⁰ Der Maler Shiba Kōkan beschreibt diese „richtige“ Art der Kunstbetrachtung ganz ähnlich:

Es gibt nämlich eine besondere Betrachtungsweise (bei der europäischen Malerei). Daher rahmt man in Europa die Bilder ein und hängt sie (an die Wand). Wenn man ein Bild auch nur flüchtig betrachten will, soll man sich doch dem Bild in fünf oder sechs Shaku Entfernung frontal gegenüberstellen, indem man die in dem Bilde dargestellte Grenze

⁹⁷

Berger, Japonismus, 62.

⁹⁸

Ebd., 58; mit Bezug auf China siehe auch: Mathias Obert, Das Auge gehört der Welt, in: Jochen Krautz (Hg.), *Beziehungsweisen und Bezogenheiten. Relationalität in Pädagogik, Kunst und Kunstpädagogik*, München 2017, 347–366.

⁹⁹

Glaser, Die Kunst Ostasiens, 43.

¹⁰⁰

Z.B. in der Jesuitenkirche in Wien unter der Scheinkuppel von Andrea Pozzo.

zwischen Himmel und Erde (Horizont) als Orientierung des Blickes annimmt.¹⁰¹

Eine simultane Perspektive eignet sich im Vergleich zur Zentralperspektive auch für andere Bildträger wie zum Beispiel Bilderrollen (*emakimono*) oder Stellschirme, die aufgrund ihrer Größe kaum oder sogar unmöglich von einem einzigen Standpunkt aus erfasst werden können.¹⁰² Sie verlangen nicht nur die Bewegung der Augen, sondern entweder eine Bewegung der Betrachtenden oder eine des Bildträgers durch Aufrollen, wie dies bei der Bilderrolle häufig der Fall ist. Emaki bestehen aus einzelnen Papierblättern, die horizontal aneinandergeklebt wurden. In Japan wurden Bilderrollen früher nur so weit ausgerollt und gezeigt, wie es der Abstand zwischen beiden Armen bei angewinkelten Ellenbogen erlaubte. So umfasste der Blick immer einen verhältnismäßig kleinen Ausschnitt des Gesamtwerkes, der in etwa dem Blickfeld entspricht.¹⁰³ Die Rollen können bis zu 230 Meter lang sein, werden nicht gehängt, sondern zusammengerollt in Schatullen aufbewahrt und nur zu besonderen Gelegenheiten hervorgeholt. In Ausstellungen werden sie heute oft ganz ausgerollt in Glasvitruinen präsentiert, sodass man sie abschreiten muss. Emakimono bestehen in der Regel nicht nur aus Bildern, sondern beinhalten auch Text, da es sich um literarische Erzählungen handelt, die mit Bildern kombiniert werden. Innerhalb einer Querrolle können zum Beispiel verschiedene Jahreszeiten gezeigt werden, sodass die Betrachtenden in einer gemalten Landschaft beim Abschreiten oder Ausrollen von rechts nach links Frühling, Sommer, Herbst und Winter durchwandern.

Die Beweglichkeit ostasiatischer Bildformate verlangt ein wandelndes Auge und manchmal auch wandelnde Betrachtende. Aus diesem dynamischen Zusammenspiel von Bild und Betrachtenden ergibt sich eine bestimmte Art der Bildpraxis. Ein Stellschirm kann nur dann komplett erfasst werden, wenn die Betrachtenden ihre Position wechseln.¹⁰⁴ Durch die Zickzack-Aufstellung wird Tiefe

101

Zitiert nach der Übersetzung von Okano, *Die Malkunsttheorien*, 24. Shaku ist ein chinesisches bzw. japanisches Längenmaß von 30,3 cm, ebd., 54. Siehe auch Belting, Florenz und Bagdad, 55. Dort wird eine etwas andere Übersetzung zitiert nach Timon Screech, *Rezeption und Interpretation der westlichen Perspektive im Japan des 18. Jahrhunderts*, in: *Japan und Europa. 1543–1929* (Ausst.-Kat. Berlin, Martin-Gropius-Bau), hg. von Doris Croissant und Lothar Ledderose, Berlin 1993, 128–137, hier 128.

102

Zu den verschiedenen Bildpraktiken, die mit ostasiatischen Stellschirmen zusammenhängen, wie etwa der Verwendung als Raumteiler, siehe: Hung Wu, *The Painted Screen*, in: *Critical Inquiry* 23, 1996, 37–79.

103

Siehe Ludwig Bachhofer, *Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister*, München 1922; Glaser, *Die Kunst Ostasiens*; Kazuaki Komine, *Wort und Bild in japanischen Bilderrollen*, in: Ryoza Maeda, Teruaki Takahashi und Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan*, München 2007, 167–180, hier 168.

104

Melanie Trede, „Die Chineser stellen alles einfältig vor“. Schlaglichter auf europäisch-ostasiatische Auseinandersetzungen über Perspektive, in: Verena Lepper, Peter Deuffhard und Christoph Marksches (Hg.), *Räume, Bilder, Kulturen*, Berlin 2015, 109–132, hier 121.

suggestiert, die bei einer frontalen Betrachtungsweise nicht zum Tragen kommt.¹⁰⁵ Dass Abbildungen von Stellschirmen in modernen Publikationen diese Multidimensionalität nicht wiedergeben, sondern meist flach, wie Tafelbilder, dargeboten werden, entspricht der westlichen Konvention.¹⁰⁶ Ein „wandelnder“ Blick ist also nicht nur durch Gestaltungsprinzipien angelegt, sondern auch Teil solcher Bildpraktiken und in einem ähnlichen Sinne zu verstehen wie der „simultane Blick“, der verschiedene Perspektiven und Betrachtungsstandpunkte mit einbezieht, jedoch nicht zwangsläufig eine Bewegung der Betrachtenden selbst erfordert.¹⁰⁷ Peter Pörtner weist darauf hin, dass das Kanji für „Sehen“ (*miru*) im Japanischen das Kanji für „Auge“ und das Radikal Nr. 10 verbindet, welches „Beine“ bedeutet, sodass ein sich fortbewegendes, wandelndes Auge für den Sehprozess steht.¹⁰⁸ Für einen „japanischen Blick“ bei der Kunstbetrachtung verwendet Pörtner den Begriff des „peripatetischen“, also des „umherwandelnden“ Sehens,¹⁰⁹ da er sowohl die Überlegungen des „simultanen“ als auch die des „großflächigen“ Sehens vereine. Diese These wird jedoch auch von japanischer Seite vertreten. So stellte etwa der Künstler Takashi Murakami in seinem theoretischen Text zur „Superflat“-Bewegung im Jahr 2000 neben detaillierten Blickbeschreibungen für bestimmte japanische Werke auch die These auf, dass die japanische Perspektivdarstellung die Geschwindigkeit des Blickes beeinflusse und zu einem schweifenden Blick führe.¹¹⁰

105

Ebd.

106

Jaqueline Berndt, Kunsthistorisch entfaltet. Japanische Stellschirme als „Tableau“, in: Barbara Lange (Hg.), *Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne*, Bonn 2009, 49–66.

107

Ein vergleichbares Werk westlicher Kunst stellt zum Beispiel der „Triumphzug“ Kaiser Maximilians I. von Altdorfer dar (um 1512–1515), der aus einzelnen Papierblättern besteht, die horizontal aneinandergelegt einen über 100 Meter langen Triumphzug darstellen. Hierbei handelt es sich allerdings um eine Ausnahme und nicht um eine gängige Bildpraxis. Zudem ist bis heute nicht geklärt, wie die ursprüngliche Präsentationsform ausgesehen hat. Es wurde jedoch in Erwägung gezogen, dass der Triumphzug „wie ein Makimono (japanische Querrolle) bedient wurde“. Eva Michel, „Zu Lob und ewiger Gedechnus“. Albrecht Altdorfers Triumphzug für Kaiser Maximilian I., in: *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (Ausst.-Kat. Wien, Albertina), hg. von Eva Michel und Maria Luise Sternath, München 2012, 49–65, hier 62.

108

Peter Pörtner, Das Ganze im Blick? Anmerkungen zur Geschichte des Auges und des Sehens in Japan, in: Michael Neumann (Hg.), *Anblick / Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*, Würzburg 2005, 209–216. Es darf jedoch nicht von einer allzu piktografischen Entwicklungsgeschichte der Zeichen ausgegangen werden.

109

Ebd. Ein Terminus, mit dem auch Ganz und Neuner, *Mobile Eyes*, arbeiten, die ihn jedoch auf westliche Bildkulturen der Vormoderne anwenden, bevor sich die Zentralperspektive und somit ein fixer Standort der Betrachtenden durchgesetzt hatte. Da in vielen japanischen Kunstwerken ebenfalls keine Zentralperspektive angewendet wurde, handelt es sich um ein vergleichbares Phänomen.

110

Superflat (Ausst.-Kat. Tokyo, Parco Gallery), hg. von Takashi Murakami, Tokyo 2000, 9–10.

Nachdem die Zentralperspektive in der Malerei des Westens jahrhundertlang üblich war, bedeutete ein Bruch mit dieser Konvention, wie ihn etwa die Künstler*innen des Japonismus vollzogen, zunächst einmal eine Irritation für die Betrachtenden. Gerade die für ein westliches Publikum ungewohnte Perspektive, wie sie zum Beispiel auch in Tosa Mitsuyoshis Darstellung einer Szene aus dem Roman *Genji* zu finden ist [Abb. 2], irritiert noch heute, obwohl japanische Kunst mittlerweile gut bekannt ist. Die Darstellung wird aus der Vogelperspektive dargeboten, der Standpunkt der Betrachtenden liegt oberhalb des Dargestellten und bedient sich der Darstellungskonvention des „weggewehten Daches“ (*fukinuki yatai*),¹¹¹ die trotz des Blicks von oben einen Eindruck vom Inneren des Raumes erlaubt, indem das Dach wie bei einer Puppenstube entfernt und das Interieur mit Tatamimatten, Schiebetüren und bemaltem Stellschirm sichtbar wird.

Glaser, der sich explizit auf die Künstler der Tosa-Schule (auch Tosa-Künstlerfamilie) bezieht, sieht in dieser Art der Perspektive die natürlichen Bedingungen des Sehens abgebildet:

Die Richtung des Nahraumes vom oberen zum unteren Bildrande ist der maßgebende Charakter dieser Form der Malerei. Wie die Schrift von oben nach unten gelesen wird, so das Bild. Es setzt nicht einen Wirklichkeitsraum fort wie das perspektivisch konstruierte Gemälde, in das der Beschauer vom unteren Bildrande her seinen Weg findet, gleichsam selbst hineinschreitet. Es gibt eine Aufsicht, das Auge blickt hernieder in einen Raum, der nicht als solcher erlebbar wird, den Beschauer nicht einbezieht, sondern deutlich ihm seinen Standpunkt außerhalb belässt. Diese Abwärtsentwicklung des Räumlichen ist in ihrem Ursprung auf die natürlichen Bedingungen des Sehens zurückzuführen. Eine Aufsicht ist dem menschlichen Sehen angemessen, weil das Auge des aufrecht stehenden Menschen beträchtlich über den Boden erhoben ist. Die allgemeine Blickrichtung ist die horizontale. Das Auge nimmt nicht das unmittelbare Nahe liegende zuerst wahr, es stellt sich auf eine gewisse Höhenlage und Entfernung ein. Von ihr aus steigt das Blickfeld rasch abwärts bis nahe an die Füße des Beschauers.¹¹²

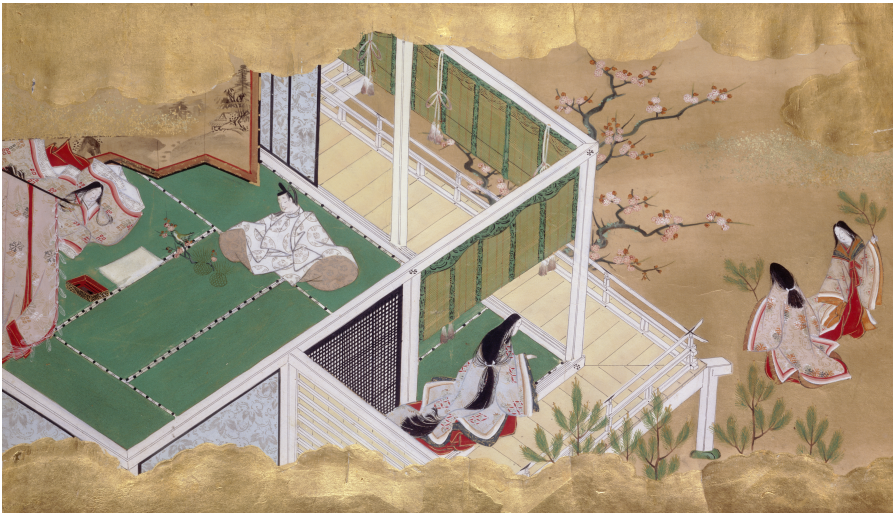
Der Philosoph Ernest Francisco Fenollosa, der seit 1878 an der Universität Tokyo unterrichtete und sich intensiv mit der japanischen Malerei befasste, sieht in der Malerei der Tosa-Schule hingegen einen Mangel, „weil in deren Bilderrollen der Blick ohne Halte-

¹¹¹

U.a. Glaser, Die Kunst Ostasiens, 46–51; Masako Watanabe, Narrative Framing in the „Tale of Genji Scroll“. Interior Space in the Compartmentalized Emaki, in: *Artibus Asiae* 58, 1998, 115–145; Komine, Wort und Bild, 170; Takashina, Wahrheit, 83.

¹¹²

Glaser, Die Kunst Ostasiens, 47f.



[Abb. 2]

Tosa Mitsuyoshi, Illustration des „Genji Monogatari“: Vol. 4, Blue Trousers Scroll C, Scene 2, 17. Jh., Farbe und Platin auf Papier, 26,7 cm hoch. Ausschnitt aus einer Bilderrolle, Seattle Art Museum © Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection, 52.40.4.

punkt über die Darstellung irre.“¹¹³ Sowohl bei einer positiven als auch bei einer negativen Bewertung der Simultanperspektive im Vergleich zur Zentralperspektive kristallisiert sich in den exemplarisch zitierten Textstellen die Vorstellung eines breit angelegten, bewegten „japanischen Blicks“ einerseits und eines auf weniger Bereiche (kon-)zentrierten, eher stehenden „westlichen Blicks“ andererseits heraus. In eine ähnliche Richtung geht der Diskurs um ein ostasiatisches, meditativ-körperliches auf der einen und ein westliches, perzeptiv-kognitives Sehen auf der anderen Seite, wenn auch mit einer etwas anders gelagerten Begründung.¹¹⁴

Führen zentralperspektivische Darstellungen tatsächlich zu einem „(kon-)zentrierten“ und simultanperspektivische zu einem „peripatetischen“ Blick oder ist dies nur der Fall, wenn die Betrachtenden mit diesen Konventionen vertraut sind? Lassen sich solche Sehgewohnheiten gar unabhängig vom Bild nachweisen? Die Ergebnisse von Eyetracking-Studien können einen Beitrag zur Beantwortung solcher Fragen leisten und zur Dekonstruktion mancher Diskurse führen. Hierbei kommt es stark auf die Definition eines solchen theoretisch angenommenen Blickverhaltens und auf die anschließende Übersetzung in ein empirisch beobachtbares Phänomen an (Operationalisierung).

Die Dauer von Fixationen und Sakkaden sowie deren Lokalisation auf dem Bild kann Aufschluss darüber geben, ob sich die Aufmerksamkeit (gemessen in Fixationen) an wenigen Orten konzentriert oder gleichmäßig über das Bild verteilt. Zur Überprüfung der Vertrautheit beziehungsweise der Irritation mit den Darstellungskonventionen muss hingegen auf den Fragebogen oder das Interview zurückgegriffen werden, um die Blickbewegungsdaten mit dieser Variablen verknüpfen zu können. In der oben erwähnten, von mir durchgeführten empirischen Studie mit explorativem Charakter zu diesem Thema habe ich neben den quantitativen Eyetracking-Daten auch mit offenen Fragen gearbeitet. Diese Ergebnisse werden an anderer Stelle dargelegt,¹¹⁵ hier sollen lediglich kurz einige Ergebnisse zu den Blickbewegungen angerissen werden.

113

Doris Croissant, Fenollosas „Wahre Theorie der Kunst“ und ihre Wirkung in der Meiji-Zeit (1868–1912), in: *Saeculum* 38, 1987, 52–75, hier 58. Fenollosa äußerte sich hierzu in einem Vortrag von 1882, der im selben Jahr unter dem Titel „Wahre Theorie der Kunst“ (*Bjutsu shinsetsu*) veröffentlicht wurde.

114

Siehe hierzu: Hanna Brinkmann, Auf den Spuren von Seh-Modi bei der Kunstbetrachtung, in: Nina Zahner und Christiane Schürckmann (Hg.), *Wahrnehmen als soziale Praxis. Künste und Sinne im Zusammenspiel*, Heidelberg 2021 (i. E.).

115

Z. B.: Brinkmann, Auf den Spuren, und Hanna Brinkmann, Sehen vergleichen. Erfahrungsberichte, Eyetracking und empirisch-experimentelles Arbeiten mit widerspenstigen Bildern, in: Johannes Grave, Joris C. Heyder und Britta Hochkirchen (Hg.), *Vor dem Blick. Materiale, mediale und diskursive Zurichtungen des Bildersehens*, Bielefeld 2021 (in Vorbereitung).

Aufgezeichnet wurden die Betrachtenden¹¹⁶ mit einem SMI Remote Eyetracker, gezeigt wurden zehn Bilder, japanische, wie [Abb. 2] oben, und europäische. Eine Auswertung der Blickbewegungsdaten hinsichtlich der *Lokalisation* der Fixationen zeigt tatsächlich diesen Trend zu einer breiter gestreuten Aufmerksamkeit in der japanischen Gruppe und zu akkumulierten Fixationen in der österreichischen Gruppe auf, allerdings nicht bei allen zehn Bildern in derselben Ausprägung. Besonders augenscheinlich war der Unterschied zwischen den beiden Gruppen bei Lucas Cranachs *Paradies* (Version Kunsthistorisches Museum Wien) und Katsushika Hokusais *Fuji vom See Hakone aus gesehen*, weniger offensichtlich bei den beiden abstrakten Gemälden von Wassily Kandinsky und Karl Otto Götz; hier zeigen sich keine statistisch signifikanten Unterschiede, in beiden Gruppen lag eine breit gestreute Aufmerksamkeitsverteilung vor.

Der vertikal und der horizontal orientierte Blick

Insbesondere wenn es um habitualisierte Blickbewegungen geht, spielt die Schrift und damit die Lese- und Schreibrichtung eine bedeutsame Rolle. In Österreich ist eine Leserichtung von links nach rechts üblich, in Japan wird traditionell von oben nach unten und von rechts nach links geschrieben. Heutzutage findet man jedoch immer häufiger eine Leserichtung von links nach rechts.¹¹⁷ Wie verinnerlicht diese Schreib- und Leserichtungen sind, wird beispielsweise dann deutlich, wenn eine Person, die japanische Bücher gewohnt ist, westliche liest oder umgekehrt. Für Irritation sorgen etwa die Identifikation von Vorder- und Rückseite eines Buches und das Blättern „andersherum“. Während in Österreich ein phonetisches Schriftsystem wenig komplexer Buchstaben vorherrscht, müssen im Japanischen die Bedeutung eines Schriftzeichens und dessen Aussprache in der Regel getrennt gelernt werden. Neben den sino-japanischen Kanji, die sich auch durch eine gewisse Bildlichkeit auszeichnen, werden auch Kana, Zeichen des Silbenalphabets, verwendet.

Aufgrund der Verbindung von Schrift und Bild wird von einem ständigen Wechsel zweier kognitiver Leistungen beim Lesen ausgegangen, was bereits in klinischen Studien mit Japanisch sprech-

¹¹⁶

Die Stichprobe der Studie (siehe Anm. 1) setzte sich aus Laien zusammen, weil im Baxandall'schen und Bourdieu'schen Sinne eine Vertrautheit mit spezifischen Darstellungskonventionen, die sich unbewusst im Bildgedächtnis sedimentiert haben, die Auswirkungen impliziten Wissens auf die Kunstbetrachtung sowie habitualisierte Sehgewohnheiten untersucht werden. Es geht also nicht um Expertenwissen, welches bewusst erworben wurde und eine „déformation professionnelle“ mit sich bringt.

¹¹⁷

So etwa in den Kommentarfunktionen vieler Social-Media-Plattformen und der Orientierung der Schrift an querformatigen Bildschirmen.

enden Personen untersucht wurde.¹¹⁸ Die rechte Hirnhemisphäre ist eher für die Bildverarbeitung zuständig, phonetische Prozesse werden hingegen verstärkt in der linken Hirnhälfte verarbeitet, wobei einfache Begrifflichkeiten auch in der rechten Hemisphäre repräsentiert werden können. Von der Vorstellung einer eindeutigen Aufgabenteilung der beiden Gehirnhälften, wie sie vor allem im populärwissenschaftlichen Bereich berichtet wird, distanzieren sich die Neurowissenschaften.¹¹⁹ Dennoch zeigt eine Studie mit Personen, die einen Hirnschaden der linken Hemisphäre erlitten hatten, dass diese nach wie vor Kanji, jedoch keine Kana mehr lesen konnten.¹²⁰ Während Kanji direkt verarbeitet und semantisch enkodiert werden, ohne vorher phonetisch umgewandelt werden zu müssen, findet bei Kana eine phonetische Informationsverarbeitung statt.¹²¹ Wie groß in Japan der Einfluss der Schrift ist, verdeutlicht Sigrun Klug, die bei Japaner*innen ein besser ausgeprägtes visuelles Gedächtnis nachweisen konnte.¹²² In der Berücksichtigung von Schreib- und Leserichtung sind insbesondere die Parameter „rechts und links“ sowie „vertikal und horizontal“ von besonderem Interesse, da sie die Betrachtungsweise, aber auch die Herstellung von Bildern maßgeblich beeinflussen könnten. Die Idee, dass Maler*innen bewusst oder unbewusst ihre und auch die Blickkonventionen ihres Publikums in ihre Gemälde „hineinmal(t)en“, findet sich nicht nur bei Baxandall, sondern in Bezug auf die Leserichtung bereits in Wölfflins Aufsatz *Über das Rechts und Links im Bilde*.¹²³ Wölfflin war durch falsch herum gezeigte Dias auf die Problematik aufmerksam geworden, dass Kompositionen verkehrt herum nicht mehr „funktionierten“:

118

Für Untersuchungen aus den 1970er und 1980er Jahren siehe Florian Coulmas, *Über Schrift*, Frankfurt am Main 1982, 71–74. Ein Überblick zu aktuelleren Studien findet sich z. B. bei Duy Thuy Dinh Ha, Kayako Matsuo, Kimihiro Nakamura, Keiichiro Toma, Tatsuhide Oga, Toshiharu Nakai, Hiroshi Shibasaki und Hidenao Fukuyama, *Implicit and Explicit Processing of Kanji and Kana Words and Non-words Studied with fMRI*, in: *NeuroImage* 23, 2004, 878–889.

119

Lutz Jäncke, *Funktionale Links-rechts-Asymmetrien*, in: Hans-Otto Karnath und Peter Thier (Hg.), *Kognitive Neurowissenschaften*, Berlin/Heidelberg 2012, 693–704

120

Sumiko Sasanuma und Osamu Fujimura, *Selective Impairment of Phonetic and Non-phonetic Transcription of Words in Japanese Aphasic Patients. Kana vs. Kanji in Visual Recognition and Writing*, in: *Cortex* 7, 1971, 1–18; Luciano Mecacci, *Das einzigartige Gehirn. Über den Zusammenhang von Hirnstruktur und Individualität*, Frankfurt am Main 1986, 49–61.

121

Kevin Hanavan und Jeffrey Coney, *Hemispheric Asymmetry in the Processing of Japanese Script*, in: *Laterality* 10, 2005, 413–428 (DOI: [10.1080/13576500442000184](https://doi.org/10.1080/13576500442000184)).

122

Siegrun Klug, *Cross-cultural Differences in Visual Perception and in the Processing of Visual and Pictorial Information Between Japanese and Austrians*, Diss. Universität Wien 2001.

123

Heinrich Wölfflin, *Über das Rechts und Links im Bilde*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 5, 1928, 213–224.

Man könnte meinen, daß unsere Kunst – im Sinne unserer Schrift – immer die Neigung haben müßte, einen objektiven Bewegungszug (marschierende Soldaten, rennende Pferde) von links nach rechts sich entwickeln zu lassen. So ist es nicht. Aber das ist sicher, daß die rechte Bildseite einen anderen Stimmungswert hat als die linke.¹²⁴

Reinhold Kliegl u. a. stellten mit Bezug auf Wölfflin die Hypothese auf, dass die Originalversion von Hokusais „Große Welle vor Kanagawa“ für ein japanisches Publikum geschaffen wurde, welches zur Entstehungszeit des Werkes eine Leserichtung von rechts nach links gewohnt war.¹²⁵ Kommt der Blick von rechts, so überrollt ihn die riesige Welle förmlich, da sie gegen die Leserichtung läuft, was vermutlich die vom Künstler intendierte Wirkung war. Menschen, die aus einem Kulturkreis stammen, in dem von links nach rechts geschrieben wird, sollte hingegen, so die Schlussfolgerung, eine gespiegelte Version besser gefallen, da sich dann ein vergleichbarer Effekt einstellt. Zudem sollten sie den Berg Fuji, der sich klein im Hintergrund befindet, schneller entdecken als in der Originalversion. Den Hokusai-Druck hatte bereits Buswell in seinen oben genannten Experimenten zur Kunstbetrachtung als Stimulus verwendet und kulturell bedingte Unterschiede angenommen.¹²⁶ Die Ergebnisse der Eyetracking-Studie von Kliegl u. a. bestätigen, dass westliche Betrachtende in der gespiegelten Version der Welle deutlich früher auf den Fuji aufmerksam wurden, als es beim Original der Fall gewesen war. Leider gab es keine japanische Vergleichsgruppe.

In der von mir durchgeführten Studie wurde die Richtung der Sakkaden über alle zehn Bilder hinweg und pro Bild mittels „Angle Stars“ berechnet. Bei dieser Auswertungsmethode mit der Software Eyetrace¹²⁷ werden die Sakkaden nach Winkeln (angles) und Richtung zusammengefasst. Die Ergebnisse linearer Regressionen mit

¹²⁴

Ebd., 218.

¹²⁵

Reinhold Kliegl, Jochen Laubrock und Andreas Köstler, Augenblicke bei der Bildbetrachtung. Eine kognitionswissenschaftliche Spekulation zum Links und Rechts im Bild, in: Verena Lepper, Peter Deuffhard und Christoph Marksches (Hg.), *Räume, Bilder, Kulturen*, Berlin/Boston 2015, 77–90 sowie Jochen Laubrock, Reinhold Kliegl und Richard Schweitzer, The Left and Right in Paintings, in: Kenneth Holmqvist, Fiona Mulvey und Roger Johansson (Hg.), Abstracts of the 17th European Conference on Eye Movements 2013, in: *Journal of Eye Movement Research* 6, 2013, 376 (DOI: [10.16910/jemr.6.3.1](https://doi.org/10.16910/jemr.6.3.1)).

¹²⁶

Kritisch zu sehen ist hier jedoch die geringe Anzahl an Teilnehmenden aus Japan und China, da insgesamt nur sechs Personen teilnahmen, siehe Buswell, *How People*, 135.

¹²⁷

Zum Programm: Thomas Kübler, Katrin Sippel, Wolfgang Fuhl, Guilherme Schievelbein, Johanna Aufreiter, Raphael Rosenberg, Wolfgang Rosenstiel, Enkelejda Kasneci, Analysis of Eye Movements with Eyetrace, in: Ana Fred, Hugo Gamboa und Dirk Elias (Hg.), *Bio-medical Engineering Systems and Technologies*, Cham 2015, 458–471 (DOI: [10.1007/978-3-319-27707-3_28](https://doi.org/10.1007/978-3-319-27707-3_28)). Das Programm kann unter <https://www.hci.uni-tuebingen.de/research/eyetrace.html> als Freeware heruntergeladen werden. Die Datenaufbereitung erfolgte mit einer Version vom 09.11.2016 mit folgenden Parametern für die Definition von Fixationen: max. Radius 100 px, min. Dauer 80 ms, Outlier: 2.

Standardfehler-Korrektur (variance-covariance matrix)¹²⁸ ergeben für die ersten fünf Sekunden wie auch für die Gesamtbetrachtungszeit von zwei Minuten über alle Bilder hinweg keine signifikanten Unterschiede, was die horizontale und die vertikale Richtung der Sakkaden betrifft. In beiden Gruppen finden sich jedoch signifikant mehr horizontale als vertikale Sakkaden.¹²⁹ Hier ist zu berücksichtigen, dass der Bildschirm, auf dem die Bilder präsentiert wurden, querformatig war. Die Tendenz zu mehr horizontalen Sakkaden stellt einen systematischen Effekt beziehungsweise statistischen Trend dar, der sehr robust zu sein scheint und bereits in mehreren Studien nachgewiesen wurde, wobei dort die Teilnehmenden hauptsächlich aus westlichen Ländern kamen und die Bildschirme ebenfalls alle dem standardisierten Querformat entsprachen.¹³⁰ Insgesamt gingen in der japanischen Gruppe ca. 55 Prozent aller ausgeführten Sakkaden in die Horizontale und 45 Prozent in die Vertikale, in der österreichischen Gruppe lag das Verhältnis bei 56 Prozent zu 44 Prozent. Der Einfluss des Formats der gezeigten Bilder ist auf die Richtung der Sakkaden signifikant ($t = 16.95$, $p = 0.000$). Die querformatigen Werke evozierten in beiden Gruppen im Vergleich zu den hochformatigen mehr Sakkaden, die nach rechts und links verliefen, und die hochformatigen Werke führten im Vergleich zu den querformatigen Bildern zu mehr vertikal verlaufenden Sakkaden.

Wenn die Richtungen nun nicht nur nach „horizontal“ und „vertikal“, sondern differenzierter nach acht Richtungen ausgewertet werden, so zeigen sich für die ersten fünf Sekunden des Betrachtungsvorgangs Unterschiede zwischen den Gruppen hinsichtlich der Anzahl an Sakkaden, die nach oben rechts (45° - 90°), nach links oben (135° - 180°) sowie nach unten links (225° - 270°) und unten rechts (270° - 315°) verliefen [Abb. 3]. Sakkaden, die *nach rechts* verliefen, finden sich demnach signifikant häufiger in der österreichischen Gruppe ($t = -3.82$, $p = 0.000$) und Sakkaden, die *nach links* verliefen, häufiger in der japanischen Gruppe ($t = 2.06$, $p = 0.042$), die zudem öfter *nach unten* schaute ($t = 2.40$, $p = 0.018$), was mit der Leserichtung von links nach rechts beziehungsweise rechts nach links und oben nach unten konform geht.

In einer Folgestudie mit einer Gesamtbetrachtungszeit von 12 Sekunden und einem Highspeed Eyetracker (1000 Hz), welcher ins-

¹²⁸

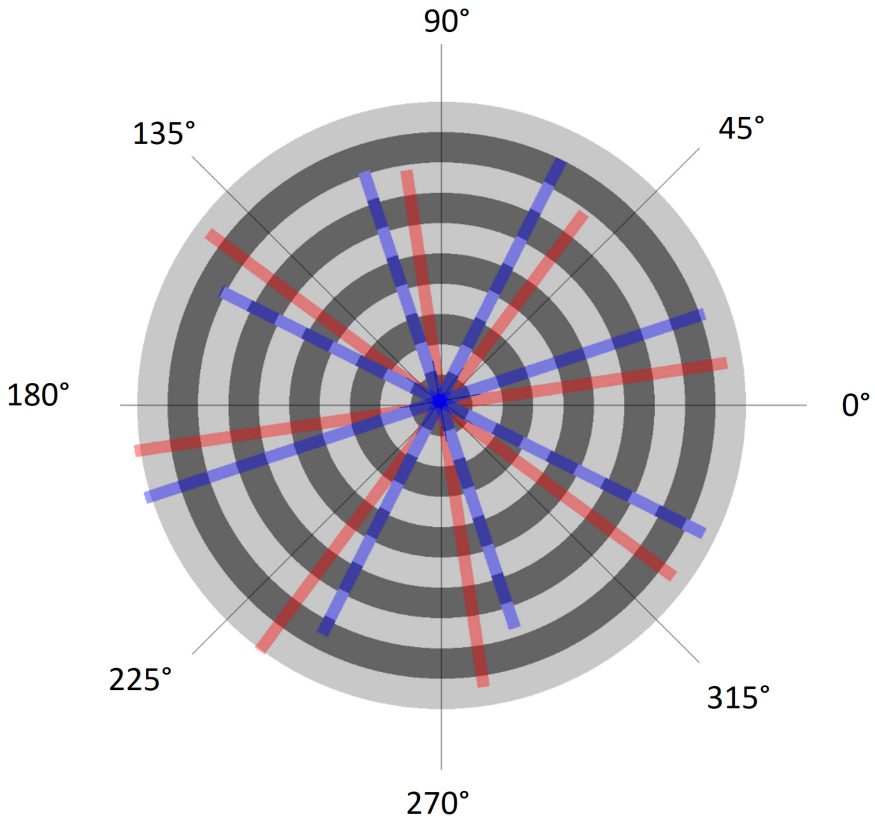
Siehe hierzu Marco Giesselmann und Michael Windizio, *Regressionsmodelle zur Analyse von Paneldaten*, Wiesbaden 2012, 77–78. Alle statistischen Auswertungen wurden mit der Software *Stata* ausgeführt.

¹²⁹

Österreichische Gruppe: $t = 15.31$, $p = 0.000$, japanische Gruppe: $t = 13.15$, $p = 0.000$.

¹³⁰

Z.B.: Iain D. Gilchrist und Monika Harvey, Evidence for a Systematic Component Within Scan Paths in Visual Search, in: *Visual Cognition* 14, 2006, 704–715; Tom Foulsham, Alan Kingstone und Geoffrey Underwood, Turning the World Around. Patterns in Saccade Direction Vary with Picture Orientation, in: *Vision Research* 48, 2008, 1777–1790; Tom Foulsham und Alan Kingstone, Asymmetries in the Direction of Saccades During Perception of Scenes and Fractals. Effects of Image Type and Image Features, in: *Vision Research* 50, 2010, 779–795.



[Abb. 3]

Verteilung der Sakkaden nach Richtung in den ersten fünf Sekunden der Kunstbetrachtung über alle zehn Bilder hinweg. Die Blicksprünge der japanischen Gruppe sind in rot und die der österreichischen Gruppe in blau dargestellt (eigene Darstellung, erstellt mit Eyetrace).

besondere zur Messung von Sakkaden geeignet ist, konnte kürzlich ein stärker vertikal orientierter Blick in der japanischen und ein stärker horizontal orientierter Blick in der österreichischen Gruppe bei der Kunstwahrnehmung nachgewiesen werden.¹³¹ Im Hinblick auf die Sakkadenrichtung wäre eine Folgestudie mit einem hochformatigen Bildschirm interessant, da das extreme Querformat, auf dem „zu sehen gegeben wurde“,¹³² sicher in beiden Gruppen einen verstärkt horizontalen Blick provoziert hat. Zudem ist zu berücksichtigen, dass in Japan mittlerweile immer häufiger auch horizontal geschrieben wird und gerade junge Menschen, die ja Teil der Studie waren, durch Computer, Smartphone und Social-Media-Plattformen immer weniger mit der traditionellen Schreib- und Leserichtung, wie sie in Zeitungen und in Büchern noch verwendet wird, in Berührung kommen. Bei älteren Menschen könnte dies anders sein, auch wenn davon ausgegangen wird, dass sich Sehgewohnheiten durch den Einfluss der visuellen Kultur verändern.

Schluss

In Bezug auf die Kunstwahrnehmung wird häufig leichtfertig mit den Begriffen „Sehen“ und „Blick“ umgegangen, wobei diese dabei sehr weit gefasst und nicht nur auf Blickbewegungen bezogen werden. Dabei wird oft nicht differenziert oder bewusst offengelassen, ob diese Termini dabei rein metaphorisch gebraucht oder ob die von den Autor*innen postulierten Sehweisen auch tatsächlich angenommen werden.

Im Wissenschaftsdiskurs lassen sich verschiedene Argumente ausmachen, die bestimmte „ostasiatische“ und „westliche“ Sehweisen annehmen. Solche theoretischen Analysen zeigen exemplarisch, wie in kunsthistorischen Erörterungen und darüber hinaus Sehkonventionen und Seherfahrungen häufig mit dem Einfluss visueller Kulturen begründet werden und umgekehrt. Dass bestimmte Darstellungskonventionen, die diesen visuellen Kulturen zugeordnet werden können, teilweise bis heute nachwirken, etwa in der Populärkultur, ist essenziell für das Konzept des „Cultural Eye“ und unterstreicht die historische Dimension.¹³³

Inwiefern sich diese Aspekte mit dem tatsächlichen Betrachtungsverhalten in Verbindung bringen lassen, kann nur empirisch erforscht werden, zum Beispiel mit Eyetracking. Die Ergebnisse solcher Studien zeigen, wie groß der Einfluss der jeweiligen Einzelbilder und – damit verbunden – wie sinnvoll die Verknüpfung

¹³¹

Hanna Brinkmann, Jan Mikuni, Zoya Dare, Hideaki Kawabata, Helmut Leder und Raphael Rosenberg, *Cultural Diversity in Eye Movements when Viewing Art and Non-Art Differences in Saccade Direction and Amplitude between Japanese and Austrian Viewers* (in Vorbereitung).

¹³²

Schade und Wenk, Studien.

¹³³

Siehe hierzu: Hanna Brinkmann, Sehen vergleichen.

bestimmter Sehweisen mit spezifischen Werken ist. Des Weiteren wird deutlich, dass die Gemeinsamkeiten im Betrachtungsverhalten bei Weitem überwiegen, es aber dennoch Varianzen gibt, die möglicherweise sogar etwas über den 3 Prozent von Baxandalls oben erwähnter Einschätzung liegen. Hier sind jedoch weitere Studien notwendig, um herauszufinden, wie divers das Blickverhalten auf ein und dasselbe Werk sein kann und welche habitualisierten Sehgewohnheiten auch bildübergreifend zum Tragen kommen.

Damit solche Untersuchungen verschiedener „Praktiken des Sehens“ für die Kunstgeschichte anschlussfähig sind, ist es nicht nur notwendig, Bild und Praktiken analytisch zu verschränken, um der Komplexität ihres Verhältnisses gerecht zu werden, sondern auch ein empirienahes theoretisches Konzept zu entwickeln, um dieses dann mit praktischen Fällen verbinden zu können. Dennoch ist immer klar, dass für solche Studien sehr komplexe Sachverhalte auf testbare Zusammenhänge reduziert werden müssen. Ein empirisch-experimenteller Methodenansatz bietet bislang wenig beachtete Möglichkeiten, mehr über die Rezeption von Kunstwerken zu erfahren und tradierte Aussagen zu einem universellen Blick einerseits und zur Verabsolutierung kultureller Differenzen andererseits in Frage zu stellen und zu überprüfen. Ergebnisse empirischer Studien sollten in die Theorie zurückfließen und Teil des Diskurses werden.

Hanna Brinkmann (hanna.brinkmann@donau-uni.ac.at): Studium der Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Nebenfächer Psychologie und Rechtswissenschaft. 2013–2016 DOC-team Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014 Gastwissenschaftlerin an der Waseda University in Tokyo, Promotion 2017 an der Universität Wien zum Thema „The Cultural Eye. Eine empirische Studie zu kulturellen Varianzen in der Kunstwahrnehmung“. Danach Post-Doc Researcher im WWTF-Projekt „Universal aesthetics of lines and colors?“ am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Dezember 2019 bis Oktober 2020 Projektleiterin „[Wild Colors, Gentle Lines?](#)“, einer Kooperation des Labors für empirische Bildwissenschaft mit dem Kindermuseum ZOOM. Seit September 2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Department für Kunst- und Kulturwissenschaften der Donau-Universität Krems.