

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

JENSEITS DES SPIEGELS

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

JENSEITS DES SPIEGELS

Das Sehen in Kunstgeschichte und
Visual Culture Studies

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Umschlagabbildung:
Man Ray, *Gräfin Casati*, 1928
© Man Ray Trust, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfälti-
gung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch
alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme,
Bänder, Platten und andere Medien,
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1,
D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5973-2

Der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und der Fritz-Thyssen-Stiftung (Opus-Magnum-Programm) sei gedankt für die Finanzierung des kostbarsten Gutes: der Zeit, ohne die das Buch nicht hätte geschrieben werden können. Das Clark Art Research Center in Williamstown Massachusetts hat meine ersten Forschungen zum Thema ermöglicht; Michael Ann Holly war eine außerordentliche Gastgeberin. Auch den TeilnehmerInnen meiner Seminare, mit denen ich erste Lektüren geteilt habe, gebührt mein Dank. Treue und gestrenge Leserinnen haben sich dem Manuskript gewidmet; ihnen gilt mein besonderer Dank: Bettina Uppenkamp, Valeria Schulte-Fischedick, Ildiko Szántó, Margret Lüters-Bauch. Adele Gerdes war eine kluge und liebenswürdige Lektorin und Andreas Knop ein ebensolcher Ansprechpartner beim Wilhelm Fink Verlag – beides, ihre Klugheit wie ihre Liebenswürdigkeit, hat mir den Schritt zur Veröffentlichung sehr erleichtert.

Potsdam, Juni 2015

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG.....	II
1. Kunstgeschichte und Visual Culture Studies.....	II
<i>Polarisierungen</i>	II
<i>Ein Forschungsprojekt</i>	14
2. Der Begriff der Visualität und das Sehen	15
3. Der Gang der Überlegungen – Lektüren	16
4. Die Kunstgeschichte und das Sehen	18
<i>Die Texte der Kunstgeschichte</i>	19
5. Das Sehen im visuellen Feld: Visual Culture Studies	22
<i>Die Texte der Visual Culture Studies</i>	23
6. Das Sehen als ethische Frage.....	25
I DIE KUNSTGESCHICHTE UND DAS SEHEN.....	29
1. Auffassungen des kunsthistorischen Sehens?	29
2. Erwin Panofskys „Perspektive“: Die visuelle Ordnung als konkretisierte Weltanschauung	31
3. Ernst Gombrichs „Art and Illusion“ – Sehen als Annäherung an die Wirklichkeit.	38
4. Das Fremde Sehen – Otto Pächts „Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis“	47
5. Das „Epochenauge“ – Michael Baxandalls „Painting and Experience“	57
6. Zwischen Präsenz und Repräsentation – Svetlana Alpers’ „The Art of Describing“	66
7. Die Rezeptionsorientierung: Wolfgang Kemp’s „Der Anteil des Betrachters“	81

II	VISUAL CULTURE STUDIES – VERSUCH EINER KURZEN GENEALOGIE	99
1.	Die Kultur, das Politische, und die visuelle Kultur	99
2.	Identität als kulturelles und politisches Konzept	103
3.	Politische Visualität: Sichtbarkeit als umkämpfte Ressource	110
4.	Der akademische Diskurs von Visualität.	112
5.	Die Zentralperspektive als Metapher für rationalistische Kulturen der Macht	114
III	GAZE: BLICK UND MACHT – KONZEPTUALISIERUNGEN DES SEHENS.	121
1.	Das Modell des Gaze	121
	<i>Sartre: Der Angeblickte</i>	123
	<i>Lacan: Das Spiegelstadium</i>	123
	<i>Gaze, Screen, Identität – Lacan in Filmwissenschaften und Visual Culture Studies</i>	126
2.	Das bedrohte Subjekt – Norman Bryson	132
3.	Der böse Blick und ein Gegenmodell – Margaret Olin	144
4.	Zwischenresümee: Gaze bei Bryson und Olin.	149
IV	VISUALITY/VISUALITÄT: DAS SEHEN IM KULTURELLEN FELD	151
1.	What is Visual Culture? W.J.T. Mitchell.	152
2.	Visualität als Ereignis – Nicholas Mirzoeff	158
3.	Sehen ist lesen – Mieke Bal.	163
V	SEHEN ALS POLITISCHE RESSOURCE IN DEN VISUAL CULTURE STUDIES	173
1.	Der stigmatisierende Blick: Integration und positive Umwertung – Norman Bryson.	175
2.	Der diskriminierende und der oppositionelle Blick – bell hooks.	181

3.	Ein Integrationsversuch aus der Kunstgeschichte – Lisa Bloom	187
4.	Evidenzen.	190
5.	Evidenzen des Nicht-Sichtbaren – Martin A. Berger.	193
VI	UTOPISCHE BLICKREGIMES: DIASPORA UND COUNTERVISUALITY – NICHOLAS MIRZOEFF.	201
1.	Diaspora.	201
2.	The Right to Look: Das Scheitern der Utopie einer multiplen Vision?	206
VII	FRAGEN DER ETHIK: SEHEN ALS WISSENSCHAFTLICHE HANDLUNG	223
1.	Historische Fremdheit im kunsthistorischen Sehen.	225
2.	Kulturelle Fremdheit – der/die/das „Anderé“ im Blickregime der Visual Culture Studies.	228
3.	Der narzisstische Zirkel – eine Kritik	229
4.	Aufmerksamkeit und Anerkennung	232
5.	Sehensräume des Subjekts: Erzählen – Beobachten.	233
6.	„Self-identity is a bad visual system. Fusion is a bad strategy of positioning.“	236
7.	Das Sehen des/der Anderen – Schlussüberlegung	240
8.	Ausblick: Die digitale Welt und ihre Folgen	242
LITERATUR		251
PERSONEN- UND SACHVERZEICHNIS		263

EINLEITUNG

Die frühen 1990er Jahre: Die politischen Kämpfe der 1970er Jahre schienen vorbei, der Klassenkampf als politisches Movens zum Anachronismus geworden, erledigt auch durch das Ende der Blockkonfrontationen 1989. Einige Themen dieser Kämpfe waren in die Universitäten gewandert, vor allem dank jener Lehrenden, welche in den Siebzigern womöglich als Studierende noch auf die Straße gegangen waren. So erging es auch mir; als Kunsthistorikerin fand ich mich in einer Disziplin wieder, die ich weitervermitteln wollte und die mir doch in vieler Hinsicht nicht genügte. Die 1980er Jahre hatten den Feminismus in die Universitäten gebracht, umformatiert in Gender Studies, eine Transformation, die ich versucht hatte, mit zu gestalten. Und in Großbritannien und den USA drängten nicht nur die Frauen als neue Subjekte in den Wissenschaftsdiskurs, sondern auch jene Individuen und/als Gruppen, die als die jeweils Anderen ethnischer, kultureller und sexueller Leitkategorien um Sichtbarkeit und Stimme kämpften. Hier wurde *Sichtbarkeit* zur Währung gesellschaftlicher Anerkennung, und damit wurde *Visualität* zum politischen Thema, seit Ende der 1980er Jahre dann auch zum akademischen Thema und mit Beginn der 1990er Jahre in den USA und Großbritannien zu einem neuen „Fach“, den Visual Culture Studies.

I. Kunstgeschichte und Visual Culture Studies

Polarisierungen

Zwischen der Kunstgeschichte und den Visual Culture Studies entspann sich in den frühen 1990er Jahren eine heftige Auseinandersetzung um die Deutungshoheit gegenüber der visuellen Gegenwartskultur, die bis heute spürbar ist. Die Visual Culture Studies sprachen der Kunstgeschichte die Fähigkeit ab, auf die besonderen Probleme zu reagieren, die sich aus den globalen Migrationsbewegungen, den Identitätspolitiken im Konflikt von Globalität und Lokalität, den neuen Medientechnologien und den sich daraus entfaltenden Medienkulturen ergaben. Aus der Sicht der Visual Culture Studies vertrat das Fach

westliche, elitäre Traditionen, die sich in einem hierarchischen Begriff von „hoher“ Kunst versus „niederer“ Populärkultur manifestierten, in einem kolonialisierenden Blick auf die Kunst anderer Kulturen, in der Mythisierung des (männlichen) Künstlers, der Fortschreibung von überkommenen Stilgeschichten nationaler Prägung und der Unfähigkeit, auf die medientechnologische Revolution der letzten Jahrzehnte zu reagieren. Wo blieben in der Kunstgeschichte die Stimmen der neuen, postkolonialen Subjekte, die Kritik am westlichen Kunstkanon, die Frage der Macht und der konsumistischen Wertschöpfung des Kunstmarkts, die Kritik an der elitären Unterscheidung von Hoch- und Populärkunst?

Die anglo-amerikanische wie die deutschsprachige Kunstgeschichte gerieten angesichts dieser Situation in die Defensive. Politisch und ethisch motivierte Dimensionen taten sich auf, die über den Versuch der linken Kunstgeschichte der 1970er Jahre hinausgingen, den Klassenkampf in die Erkenntnisinteressen der Disziplin zu tragen. Wer diese Dimensionen ernst nehmen wollte, sah sich mit der Notwendigkeit konfrontiert, die bisherigen *Erkenntnisgrundlagen* des Fachs in Frage zu stellen.

In Deutschland waren es bereits seit Mitte der 1980er Jahre die feministischen Kunsthistorikerinnen (die in der Hochschullandschaft eine Randexistenz führten) gewesen, die entsprechende Fragen stellten, und zu denen auch ich gehörte. Wir hatten mit regelmäßigen Tagungen und Publikationen versucht, die heuristischen Selbstverständlichkeiten des Fachs zu erschüttern, und sahen uns gezwungen, unser theoretisches Rüstzeug außerhalb des Faches zu suchen.¹ Wir lasen Michel Foucault, Louis Althusser, Jacques Derrida, Gayatri Chakravorty Spivak, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Kaja Silverman, sowie die feministischen Kolleginnen aus Großbritannien Griselda Pollock, Marcia Pointon und Irit Rogoff, deren akademisches Umfeld sehr anders aussah als unseres: Es war geprägt vom intellektuellen Klima von Refor-

1 Vgl. dazu die Publikationen der seit 1984 stattgefundenen Kunsthistorikerinnentagungen, u.a.: Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenny, Irene Nierhaus, Judith Schöbel (Hg.): *Frauen.Bilder.Männer.Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987; Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hg.): *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989; Silvia Baumgart, Godlind Birkle, Mechthild Fend, Bettina Götz, Andrea Klier, Bettina Uppenkamp (Hg.): *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin 1993; Susanne von Falkenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle, Bettina Uppenkamp (Hg.): *Medien der Kunst. Geschlecht Metapher Code*, Marburg 2004.

muniversitäten wie Manchester, Birmingham und Leeds mit den bereits seit den 1970er Jahren institutionalisierten Cultural Studies, aus deren theoretischer Arbeit die Grundlagen der Visual Culture Studies hervorgingen.² Dagegen erschienen uns die Grenzen der Fachkultur der deutschen Kunstgeschichte eng.

Auch einige der US-amerikanischen KollegInnen waren offenbar unzufrieden mit ihrer Kunstgeschichte; sie „desertierten“ in das neue Feld der Visual Culture Studies.³ Die Fachkultur in den USA sah anders aus als in Großbritannien, denn hier hatten die KollegInnen mit einer doppelten Erbschaft zu kämpfen: zum einen mit jener deutschen Kunstgeschichte, die Erwin Panofsky in sein amerikanisches Exil mitgebracht hatte – eine höchst gelehrte Kunstgeschichte als Geistesgeschichte mit ihrer Methode der Ikonologie, zum anderen mit einem zu hoher Blüte getriebenen Formalismus, der durch die amerikanische Malerei des sogenannten High Modernism (Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman) und seine Fürsprecher in der Kunstkritik (Clement Greenberg, Michael Fried) neue Aktualität errungen hatte. Beide Richtungen wurden nun von den VertreterInnen der Visual Culture Studies, darunter den „ÜberläuferInnen“ aus der Kunstgeschichte (z.B. Michael Ann Holly), aber auch aus den Literaturwissenschaften (z.B. Norman Bryson, Mieke Bal), als elitär, unpolitisch und westlich-weiß-männlich geprägt angegriffen.

Die US-amerikanische Kunstgeschichte reagierte, indem ihr Fachorgan, das *Art Bulletin*, eine Artikelserie startete, die 1994 bis 1997 unter dem Titel *A Range of Critical Perspectives* die führenden VertreterInnen des Fachs über die Notwendigkeit neuer Ansätze reflektieren ließ, mit Themen, die sich unmittelbar auf diese Fragen bezogen: *The Object of Art History*; *The Subject in/of Art History*; *Aesthetics, Ethnicity, and the History of Art*; *Rethinking the Canon*; *Art History and its Theories*; *Money, Power, and the History of Art*.⁴ Meiner Erinnerung zufolge löste diese Kampagne in der deutschen Kunstgeschichte kein Echo aus.

2 Dazu mehr im Kapitel II, sowie Margaret Dikovitskaya: *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge, London 2005.

3 Dazu mehr im Kapitel II.

4 *The Art Bulletin*, Statements für die Serie „A Range of Critical Perspectives“ in den Jahrgängen 1994 bis 1997 unter folgenden Titeln: 1994: „The Object of Art History“, „The Subject in/of Art History“; 1995: „Art <History“, „Inter/disciplinarity“, 1996: „Aesthetics, Ethnicity, and the History of Art“, „Rethinking the Canon“, „Art History and its Theories“; 1997: „Money, Power, and the History of Art“.

Eine Art Gegenangriff organisierte 1996 die Zeitschrift *October*: eine Umfrage unter KunsthistorikerInnen – ein vehementes Plädoyer gegen die Ausweitung der Zuständigkeiten der Kunstgeschichte über die Kunst hinaus und für den besonderen Status von Kunst in der Gesellschaft, ein energischer Versuch der Statussicherung der Disziplin und der Rettung kunsthistorischen Spezialistentums. Aus dem Jahr 1997 gibt es in einem Interview einen sehr deutlichen Kommentar zur Motivation dieses Fragebogens von der Mitherausgeberin der Zeitschrift Rosalind Krauss:

„R(osalind) K(rauss): I hate visual culture.

SR: You hate visual culture?

RK: In fact, *October* magazine, which I coedit and cofounded in 1976, recently did a special issue that was an attack on the visual culture project. Like cultural studies, visual culture is aimed at what we could call pejoratively, abusively, deskilling. Part of that project is to attack the very idea of disciplines which are bound to knowing how to do something, certain skills.“⁵

Ein Forschungsprojekt

Es wurde also bereits seit Mitte der 1990er Jahre scharf geschossen zwischen der alteingesessenen Disziplin der Kunstgeschichte und den jungen Visual Culture Studies. Zur Profilierung der Visual Culture Studies als antielitär, multikulturell, postkolonial und demokratisch gehörte als Negativfolie eine als elitär, formalistisch bis hegelianisch, künstlergenialisch und nationalistisch beschriebene Kunstgeschichte. Die Abwehr der gegenseitigen Vorwürfe verblieb jedoch notabene innerhalb einer Nahsicht, welche die kritische Reflexion der jeweils eigenen Kontexte und Erkenntnisziele behindert.

Sehr deutlich wurde dies, wenn ich die Texte dieser Auseinandersetzung mit den Studierenden las. Umso dringlicher wurde mein Bedürfnis, die Denk- und Dialogblockaden dieser zunehmend klischeehaft verkürzten Debatten zu überwinden, indem ich exemplarische Texte der Kontrahenten in einer diskurs- und wissenschaftshistorischen Per-

5 Vgl. den Visual Culture Questionnaire, in: *October*, Vol. 77, Summer 1996, S. 25-70, für das Interview siehe <http://www.thecrimson.com/article/1997/5/16/krauss-and-the-art-of-cultural/>, gesehen 15.5.2014. Vgl. auch Rosalind Krauss: Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 20, Jg. 5, November, 1995, S. 61-67.

spektive auf ihre innere Motivation hin befragte. Um aus den Grabenkämpfen und Grenzpatrouillen zwischen Visual Culture Studies und Kunstgeschichte heraus zu kommen und die jeweiligen Erkenntnisinteressen auf ihre theoretischen und methodologischen Konsequenzen hin zu untersuchen, entwickelte ich ein Forschungsvorhaben, das sich anfänglich *Visualität als Paradigma: Kunstgeschichte und Visual Culture Studies* nannte. Geplant war, den Begriff der *Visualität*, als ein beiden Fächern gemeinsames Feld, in seiner Anwendung und Wirksamkeit vergleichend für Kunstgeschichte und Visual Culture Studies zu untersuchen.

Bald allerdings wurde klar, dass Visualität als Leitbegriff des Vergleichs nicht funktionierte, nicht funktionieren *konnte*, obwohl dieses schwer zu definierende Konzept aus den Visual Culture Studies sicher auch auf das Umfeld und die Praxis der Kunstgeschichte beziehbar wäre. Als visuelle Fachpraxis könnte Kunstgeschichte zwar mit dem Fokus auf Visualität durchaus selbst Gegenstand der Visual Culture Studies werden, umgekehrt wäre dies allerdings nicht möglich. Visualität als *Tertium comparationis* hätte also meine Lektüren stärker von den Visual Culture Studies ausgehend organisiert und so das angestrebte Gleichgewicht meiner Versuchsanordnung gestört. Es galt also, diese Ebene zu durchschreiten und ein *Tertium* zu finden, das beide, Kunstgeschichte und Visual Culture wenn nicht auf dieselbe Weise, so doch gleichgewichtig betraf. Dieses *Tertium* ist das Sehen: Es strukturiert die Visualität der Visual Culture Studies ebenso grundsätzlich wie den *Modus Operandi* der Kunstgeschichte.

2. Der Begriff der Visualität und das Sehen

Das Konzept der Visualität ist, wie ich meine, eng an eine handfest politisch-instrumentelle Agenda geknüpft: die Sichtbarkeit als politisch-soziale Ressource. Das Visuelle, oder auch *Visuality*, wurde zur politischen Kategorie und Sichtbarkeit zur Ressource für die Anerkennungskämpfe marginalisierter Identitäten. Hieraus speisen sich wesentlich die Argumentationen der Visual Culture Studies gegen die Kunstgeschichte. Welchen Status aber hat das Sehen *in* diesem Konzept und in der auf ihm basierenden fachlichen Praxis der Visual Culture Studies? Nicht nur sind die methodischen Implikationen enorm, es stellte sich mir auch zunehmend die Frage, ob dieses strategische Grundinteresse die heuristische Brauchbarkeit des Konzepts selbst einschränkt. Andererseits ist zu fragen, ob und wie der relationale, kommunika-

tions- und handlungsorientierte Ansatz, in den das Sehen hier eingebettet ist, auch für die objektorientierte Kunstgeschichte fruchtbar gemacht werden kann.

Im Laufe meiner Lektüren stieß ich bald auf Unterschiede zwischen Kunstgeschichte und Visual Culture Studies, die sich aus ihrer jeweiligen wissenschafts- und diskurshistorischen Genese ableiten ließen: Die Kunstgeschichte, entstanden als eine Wissenschaft der Klassifikation (Epoche, Stil, Künstler, Region) von (Kunst-)Objekten, begegnet einem neuen Player, der seine Agenda in einem Kernbegriff, der Visualität, verankert. Visualität wiederum bezieht sich nicht auf definierbare Objekte, sondern ist selbst Objekt wie Theorie eines sozialen, kulturellen, politischen Feldes, insofern sich visuell manifestierend: in Objekten, aber auch, und vor allem, in Praktiken und Technologien des Sehens und Gesehen-Werdens, des Sehens im Sinne eines Austauschs zwischen Menschen auf allen Ebenen der Kultur und der Sozialität. Visualität umschreibt Ereignisse ebenso wie Aktionen, Kommunikation und symbolische Produktion; es ist ein Begriff, der die Relationalität und Performativität des Lebens der Menschen (oder auch: der Subjekte) in Gesellschaften und Kulturen in ihren visuellen Aspekten zu fassen versucht. Das ist ein erheblicher struktureller Unterschied zur objektorientierten Genese der Kunstgeschichte, so sehr diese auch den Kontext ihrer Objekte in ihre Analysen einbeziehen mag. Wir haben in gewisser Hinsicht also folgende Parallelstruktur – und damit auch einige Eckpunkte des komplexen Verhältnisses von Kunstgeschichte und Visual Culture Studies benannt:

Kunstgeschichte	Visual Culture Studies
Kunst	Visualität
Objektorientiert	Performativ/Relational
Objekt/Kunstwerk	Visuelles Feld

3. Der Gang der Überlegungen – Lektüren

Es wurde oben schon angesprochen: mein Bedürfnis, dem komplexen Verhältnis von Visual Culture Studies und Kunstgeschichte jenseits gängiger Denk- und Dialogblockaden, jenseits zunehmend klischeehaft verkürzter Debatten nachzugehen, indem ich exemplarische Texte in einer diskurs- und wissenschaftshistorischen Perspektive befragte. Daraus entstand ein Forschungsvorhaben und in der Folge dieses Buch. Es ist also in erster Linie ein Unternehmen der Lektüre – und

nicht etwa eine synthetisierende Gesamtdarstellung. Große Synthesen verleiten zu Verschleifungen und zur Intransparenz; so leicht sie es der Leserin zu machen scheinen, so sehr können sie sie auch entmündigen. Mein Anliegen ist die Transparenz, die Leserin soll meine Lesart dicht am Objekt (dem Text) verfolgen und kritisch nachvollziehen können. Das Buch ist also keine Einführung und keine große Erzählung, sondern eine Art Archäologie, eine Grabung an Texten, welche die Schichtungen freilegt und sichtbar erhält. Da stellt sich natürlich die Frage der Auswahl der Texte: Sinnvoll erschien es mir, solche Texte zu untersuchen, die einen Einfluss auf die fachinternen Debatten wie jene zwischen den Fächern hatten und immer noch haben. So ist, wie ich hoffe, eine auf das Sehen als Praxisdeterminante orientierte Diskursgeschichte der beiden Fächer und ihrer Verbindungen entstanden.

Das komplexe Verhältnis von Kunstgeschichte und Visual Cultural Studies – darauf konzentriert sich diese Genealogie; was nicht verhandelt wird, ist das Verhältnis zur *Bildwissenschaft*, wie sie im deutschsprachigen Raum entstanden ist.⁶ Die Bildwissenschaft ist inzwischen ein ähnlich diffuses Feld geworden wie die Visual Culture Studies, und es gibt auch Tendenzen im deutschsprachigen Raum, beide bis zur Indifferenz zu vermischen oder die Termini synonym zu verwenden.⁷ Allerdings dient dies nicht der Klarheit im Begreifen der involvierten und nicht immer manifesten Erkenntnisinteressen und auch nicht der Reflexion der theoretischen wie methodologischen Bedingungen des ei-

6 Zu diesem Verhältnis habe ich mich an anderer Stelle geäußert: Susanne von Falkenhäuser: „Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse: Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft“, in: Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert, Bettina Uppenkamp (Hg.): *Bild/Geschichte*. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 3-13.

7 Hier nur der Hinweis auf einige neuere Publikationen: Marius Rimmel, Bernd Stiegler: *Visuelle Kulturen/Visual Culture*, Hamburg 2012, zeichnen eine etwas anders gelagerte Genealogie der Visual Culture nach als ich und skizzieren kurz Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Bildwissenschaft und Visual Culture Studies, ausgehend von Gottfried Boehm und W.J.T. Mitchell (S. 69ff.). Die Tendenz geht dahin, die Visual Culture Studies in die Bildwissenschaft einzugemeinden, vgl. Gustav Frank, Barbara Lange: *Einführung in die Bildwissenschaft*, Darmstadt 2010; Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt/M. 2009. Differenziert schildern dagegen Sigrid Schade, Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011, die Position der Bildwissenschaft in der deutschen Wissenschaftslandschaft (S. 46ff.). Sie grundieren das „Forschungsfeld“ der visuellen Kultur auf der Semiotik; darin folgen sie Mieke Bal, vgl. Kapitel IV.3. In ihrer Darstellung dieses Forschungsfeldes folgen sie im Wesentlichen den Themen ihrer eigenen kunsthistorischen Praxis; insofern ist das Buch anders gelagert als mein Unternehmen.

genen wissenschaftlichen Tuns, weshalb ich mich gegen eine Ausweitung und für die Konzentration entschlossen habe. Berührt wird an diesem Punkt auch die Frage nach meiner Position als *Kunsthistorikerin*: Mir geht es nicht darum, die Zuständigkeitsfelder der Kunstgeschichte zu erweitern; auch halte ich an ihr als Disziplin fest, denn ihr Gegenstand, die Kunst, ist, bezogen auf Visualität, nicht einfach ein Sachverhalt unter anderen. Der Status von Kunst wie auch der Status von diskreten Objekten *als* Kunst ist keine feste Größe, er ist Gegenstand diskursiver Aushandlung. Dennoch, oder vielmehr, gerade deshalb muss es für diesen Gegenstand kunsthistorisch informierte *Skills* geben, die den Umgang mit jener Komplexität erlauben, welche einem diskreten Objekt, dem Kunstwerk, als Resultat einer differenzierten, spezifischen kulturellen Praxis und Diskursivität innewohnt. Lebendig bleibt diese Disziplin allerdings nur, wenn sie ihre Erkenntnisinteressen ständig in Frage stellt und in der Kommunikation mit anderen Feldern und Disziplinen Diskurse und Ansätze entwickelt, um diese verfolgen zu können. Meine vergleichende Befragung von Kunstgeschichte und Visual Culture Studies erfolgt also aus der Position einer unruhigen Kunsthistorikerin, die zwar die entsprechende fachkulturelle Prägung mitbringt, diese Prägung jedoch nicht mit einer Identifizierung verwechselt.

4. Die Kunstgeschichte und das Sehen

Eine jener Metaphern, um die ich als Kunsthistorikerin die Visual Culture Studies beneide und die ich mir angeeignet habe, ist das „visuelle Feld“. Es umschreibt den Aktionsraum der Visualität, mithin auch den Denkraum ihrer Theorie. Hier öffnen sich Anwendungsfelder und mögliche Denkräume auch für die Kunstgeschichte, die über die schlichte Dualität von (Kunst-)Objekt und Kontext hinausgehen, oder anders, diese vervielfältigen und in Bewegung setzen. Wie lässt sich nun dieses visuelle Feld, bezogen auf das Sehen in der Kunstgeschichte, denken? In der wissenschaftlichen Praxis der KunsthistorikerInnen beginnt mit dem Sehen des Objekts das erkenntnisleitende Handeln. Wir sehen das Kunstwerk, weil wir es analysieren wollen. Dieses Sehen ist ein aktives Sehen, mit dem ein Feld der Relationen eröffnet wird: zwischen dem Objekt, der betrachtenden Kunsthistorikerin, der Produzentin/Künstlerin. Für diese Relationen ist die Metapher des visuellen Feldes sehr gut geeignet. Sie eröffnet die Möglichkeit, das Handeln *als* KunsthistorikerIn in seinen Interdependenzen zu reflektieren. Dar-

über hinaus lässt sich dieses Feld flexibel erweitern um die Rahmungen seiner Akteure: die historischen, kulturellen, wissenschaftshistorischen und diskurshistorischen Faktoren, welche BetrachterIn, KünstlerIn und Kunstwerk beeinflussen. Jene Visualität, die Mieke Bal als „visual event“ umschreibt, wäre hier in den Sehakten *aller* beteiligten Akteure zu finden, BetrachterIn, KünstlerIn, das Kunstwerk, das „zurückblickt“. Das klingt erst einmal einfach, entpuppt sich jedoch als theoretisches Minenfeld, dem die Kunstgeschichte bisher weitgehend aus dem Wege gegangen ist. Es ist symptomatisch für die Selbstverständlichkeit, mit der die Kunstgeschichte das Sehen als Praxis betreibt, dass sie diese Praxis kaum theoretisch reflektiert hat. Dieses immerhin erkenntnisleitende Sehen erscheint so als voraussetzungslos. Deshalb wird meine Lektüre der kunsthistorischen Texte die theoretischen wie methodischen Voraussetzungen dieser Art des Wissen generierenden Sehens extrapolieren.

Die Texte der Kunstgeschichte

Die Kunstgeschichte macht es nicht leicht, herauszufinden, *wie* sie über das Sehen denkt und gedacht hat. Meist bleibt es als Voraussetzung ihrer Praxis unausgesprochen; es muss aus den Methoden und Erkenntniszielen des Fachs gleichsam herauspräpariert werden. Als heute bereits klassische Disziplin verfügt die Kunstgeschichte über eine in zwei Jahrhunderten sedimentierte Ausdifferenzierung von Positionen, Methoden und Praxen. Für einen Vergleich mit den jungen Visual Culture Studies erschien mir eine Gesamtübersicht über diesen Zeitraum ebenso wenig zielführend wie das Einbeziehen aller historisch ausgewiesenen Positionen. Ich habe deshalb Texte gewählt, für die das Sehen implizit oder explizit von Bedeutung ist. Auch die Rezeptionsgeschichte dieser kanonisch gewordenen Texte habe ich in meine Lektüren einbezogen, denn sie zeigt immer wieder auch Verbindungen zu den Visual Culture Studies auf und zeugt von gemeinsamen Momenten ihres wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrundes.

Mehrere Gegensatzpaare profilieren die Positionen zur Aktivität des Sehens in der Kunstgeschichte: Kulturell informiertes versus empirisches Sehen, interpretierendes versus szientistisch verifizierendes Sehen, historisch sich wandelndes versus biologisch-optisch fixierbares Sehen. Jede dieser Positionen impliziert unterschiedliche Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen interpretierender Gegenwart und geschichtlicher Alterität, zwischen dem Gegenstand und seinem Kon-

text. Meine Fragen an die kunstgeschichtlichen Texte waren: In welche Diskurse sind die Positionen zum Sehen eingebunden und mit welcher Metaphorik werden sie umschrieben? Hat das Sehen zum Beispiel mit Authentizität oder Reinheit zu tun? Impliziert es einen Begriff von Wahrheit? Wie wird mit dem dreifachen Sehen umgegangen, das ein Kunstwerk „umgibt“: vom Machen, Betrachten und Interpretieren her gedacht? Wie wird das Sehen – das interpretierende wie das künstlerische und das rezipierende – historisiert? Wie wird es, ex- oder implizit, als Voraussetzung von Methode und Praxis „konstruiert“? Bringt die jeweils angewandte Vorstellung vom Sehen den Kontext in die Interpretation hinein oder isoliert sie die Kunst? Wie steht es um die Einordnung des Seh-Aktes in die Grundannahmen von Wissenschaftlichkeit? Welche Beziehung von Subjekt (KünstlerIn / BetrachterIn / InterpretIn) und Objekt implizieren diese Annahmen?

Jeder der Texte geht von einem anderen Modell für die Blickbeziehung zwischen Objekt (Kunstwerk) – BetrachterIn – KünstlerIn aus. Meine Lektüren setzen ein mit Panofskys Aufsatz über die *Perspektive als symbolische Form* von 1927. Dieser Text, der bis heute äußerst einflussreich ist, eignet sich in mehrfacher Hinsicht als Einstieg: Zum einen erfuhr er in der sogenannten New Art History⁸ der 1990er Jahre erneute Aufmerksamkeit und bietet somit eine historische Brücke zu jener Kunstgeschichte, die unmittelbar in die Debatten mit den Visual Culture Studies involviert ist,⁹ zum anderen bietet er eine makrohistorisch angelegte Betrachtung von *Modellen* des Sehens in ihrer in der Kunst *visualisierten* Form. Die Anschlussmöglichkeiten für neuere konstruktivistische Modelle des Sehens liegen auf der Hand.

Ernst Gombrichs *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* von 1960 hat wie Panofskys Text eine lange und kontroverse Rezeption erfahren, die vor allem darum ringt, ob in *Art and Illusion* ein empirisch-szientistisches oder ein konstruktivistisch-subjektivierendes Modell des Sehens vorliegt. In den Texten von Panofsky und Gombrich geht es nicht um das Sehen der InterpretInnen, sondern um die Formen, in denen das Sehen von Welt in der Kunst als Gegenstand der Kunstgeschichte aufscheint. Wie ihre Reflexionen

8 Vgl. Jonathan Harris: *The New Art History. A Critical Introduction*, London, New York 2001.

9 Vgl. Christopher S. Wood: *Introduction*, in: Erwin Panofsky: *Perspective as Symbolic Form*, eingeleitet und übersetzt von Christopher S. Wood, New York 1991, S. 7-24.

dazu ihr eigenes Sehen als wissenschaftliches Instrument erkenntlich werden lassen, muss aus ihren Texten extrapoliert werden.

Dagegen bietet Otto Pächts *Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis*, eine Vorlesung von 1970, publiziert 1977, genau dies: eine Reflexion des eigenen, kunsthistorischen Sehens. In seiner methodenreflektierenden Genauigkeit und Konkretion am Gegenstand, gepaart mit theoretischer Zurückhaltung, gibt dieser Text wichtige Aufschlüsse über die Probleme, die der Versuch mit sich bringt, die historische Fremdheit des Gegenstandes durch gleichsam hermeneutisch einfühlendes Sehen zu überbrücken. Anders als Gombrichs Werk wurde und wird Pächts Text kaum rezipiert, was meinen Eindruck, dass die Kunstgeschichte als Disziplin die Reflexion des eigenen – sehenden – Tuns gerne umgeht, bestätigt. So praxisorientiert er angelegt ist, so gering scheinen seine konkreten Auswirkungen auf die Fachkultur der Kunstgeschichte zu sein. Mit meiner Lektüre geht es mir deshalb auch darum, seine Position wieder in die Fachdebatten aufzunehmen und auf ihre Aktualität zu prüfen.

Michael Baxandalls *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* von 1972 verbindet sich für die Fachwelt mit dem Stichwort des *Period Eye*. Baxandall verknüpft mit seiner Variante, historisch fremdes Sehen zu rekonstruieren, Empirie und Konstruktivismus auf eine Weise, die bereits Clifford Geertz (1976) zu Überlegungen angeregt hat, die für die Kulturanthropologie zentral wurden. Hier geht es weder darum, die Differenz zwischen Bild und gezeigter Wirklichkeit zu ergründen (Gombrich), noch um das analytische Sehen der KunsthistorikerIn (Pächt), sondern um jene Seherfahrungen, welche Auftraggeber und Maler in ihrer Epoche gleichermaßen prägten und deshalb auch die Erwartungen an die künstlerische Form der Zeit. Die Malerei ist für diese Rekonstruktion eine historische Quelle.

Mit Svetlana Alpers' *The Art of Describing* von 1983 erreichen wir eine Position, die oft als Initialzündung für den Begriff der Visual Culture angesehen wird. Ausgehend von der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts rekonstruiert sie eine Kultur, in der die Praxis des beobachtenden Sehens eine hohe Wertschätzung genoss und die sie als visuelle Kultur bezeichnete. Hier öffnet sich also dezidiert eine Brückenposition zwischen den beiden Gebieten, die allerdings sorgfältig kontextualisiert werden muss, um gerade die Unterschiede zur Programmik der späteren Visual Culture Studies zu erfassen.

Den Abschluss der kunsthistorischen Lektüren bildet eine weitere Position aus dem deutschsprachigen Raum: Wolfgang Kemp's *Der Anteil des Betrachters* von 1983 positioniert das Sehen im Rahmen des re-

zeptionsästhetischen Ansatzes. Anknüpfend an Diderots Salonkritiken und die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik von Iser und Jaufß wird das Sehen hier in einer narratologischen Perspektive konzipiert. Kemp sieht den Betrachter in der bildinternen blicklenkenden Struktur präfiguriert. Das bedeutet, dieser Ansatz hat zwar die Rezeption des Betrachters im Auge, begreift diese aber als vom Bild und seinen erzählerischen Strategien determiniert. Die Texte von Alpers und Kemp sind im selben Jahr erschienen. Obwohl der Text von Alpers als Übergangsposition zu den Visual Culture Studies aufgefasst werden könnte, behandle ich Kemp nach Alpers. Denn zum einen scheint mir Alpers' Anknüpfung an Baxandalls Auffassung von „Visual Experience“ von 1972 wichtiger zu sein als ihre begriffliche Vorläuferschaft der Visual Culture Studies, zum anderen scheint mir die Nähe von Kemps narratologischem Ansatz zu Methoden der Visual Culture Studies (vor allem Bal) größer zu sein als die deskriptive von Alpers. Zudem verknüpft Kemp seine Position unter anderem mit jenen von Bryson und Bal, die kurz darauf zu Schlüsselfiguren der Visual Culture Studies wurden.

5. Das Sehen im visuellen Feld: Visual Culture Studies

Für die Visual Culture Studies ist, anders als für die Kunstgeschichte, das Sehen in mehrfacher Hinsicht ein Punkt intensiver theoretischer Auseinandersetzung. Beim Lesen der Texte aus den Visual Culture Studies gewinnt man den Eindruck, jeder analytischen Tätigkeit am Gegenstand habe erst einmal die Klärung der jeweiligen Auffassung von Sehen voranzugehen. Häufig ist der Gegenstand wiederum eher Ausgangs- als Endpunkt für eine solche Bestimmung, was auch bedeutet, nicht selten wird der Gegenstand aus der Perspektive des theoretischen Modells, das begründet werden soll, gewählt, und nicht umgekehrt. Hier zeigt sich: Visualität ist tatsächlich nicht nur erkenntnisleitendes Konzept der Visual Culture Studies, sondern eben auch einer ihrer Gegenstände. Daraus ergibt sich ein völlig anderes Zusammenspiel des Beziehungsgefüges aus (visuellem) Objekt, BetrachterIn und ProduzentIn als in der Kunstgeschichte.

Ausgangspunkt der Visualitätskonzepte in den Visual Culture Studies ist jenes Sehen, das mit Sartre und Lacan in der anglo-amerikanischen Theoriebildung als *Gaze* diskutiert wird. Es ist zentriert um das Subjekt, das sieht und gesehen wird. Dieses Sehen und Gesehen-Werden konstituiert nicht nur das Subjekt, es bedroht und gefährdet es

auch.¹⁰ Im Endeffekt firmiert hier das Subjekt als Ausgangs- und Endpunkt der analytischen Tätigkeit; das hat erstens weitreichende Folgen für das Subjekt-Objekt-Beziehungsgefüge, und es ist zweitens ein wesentlicher Unterschied zwischen Visual Culture Studies und Kunstgeschichte.

Die Texte der Visual Culture Studies

Als noch junge Wissenschaft haben die Visual Culture Studies noch keinen der Kunstgeschichte vergleichbaren Kanonisierungsprozess durchlaufen. Wer sich mit ihrer kurzen Geschichte beschäftigt, sieht sich mit einer Flut von Texten konfrontiert; die Tendenz, das Fach theoretisch fundieren zu wollen, ist, typisch für junge Player im wissenschaftspolitischen Feld, ausgeprägt. Hinzu kommt, dass an der Entstehung und Entwicklung dieser (In-)Disziplin eine Vielzahl unterschiedlichster Disziplinen beteiligt war und ist. So gibt es in den Visual Culture Studies eine äußerst aufschlussreiche interne Diskussion um ihren Schlüsselbegriff der Visualität, mit unmittelbaren Auswirkungen auf die theoretischen Grundlagen, Begrifflichkeiten und Gegenstandsdefinitionen der Visual Culture Studies. Diese Diskussion zeigt ein erhebliches Konfliktpotential der Positionen.¹¹

Die Kanonisierung der Visual Culture Studies ist immerhin so weit fortgeschritten, dass es eine erste Geschichte ihrer Einführung in die US-amerikanische Universitätslehre gibt.¹² Ihr voran gingen einige universitäre Einführungsbände US-amerikanischer und britischer AutorInnen, die sowohl einen Methoden- wie einen Text- und Theoriekanon für die Visual Culture Studies vorlegten.¹³ Hieran waren und sind

¹⁰ Vgl. Kapitel III und V.

¹¹ Vgl. z.B. die Konfrontation zwischen Bal und Mirzoeff um den von Bal diagnostizierten und abgelehnten „Visual Essentialism“: Mieke Bal: Visual Essentialism and the Object of Visual Culture, in: *Journal of Visual Culture*, Vol. 2 (1), 2003, S. 5-32, und: Responses to Mieke Bal's „Visual Essentialism and the Object of Visual Culture“, ebd., S. 229-268.

¹² Vgl. Dikovitskaya, *Visual Culture*.

¹³ Lisa Bloom (Hg.): *With other Eyes. Looking at Race and Gender in Visual Culture*, Minneapolis 1999; Fiona Carson, Claire Pajaczkowska (Hg.): *Feminist Visual Culture*, London, New York 2001; Jessica Evans, Stuart Hall (Hg.): *Visual Culture: The Reader*, London 1999; Chris Jenks (Hg.): *Visual Culture*, London, New York 1995; Amelia Jones (Hg.): *The Feminism and Visual Culture Reader*, London, New York 2003; Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*, London, New York 1999; Nicholas Mirzoeff (Hg.): *The Visual Culture Reader*, London, New York 2002 (erste Auflage 1998); Gillian Rose: *Visual Methodologies. An Int-*

WissenschaftlerInnen aus diversen Disziplinen beteiligt (Soziologie, Anthropologie, Kommunikationswissenschaften, Cultural Studies, Filmwissenschaft, Design, Kunstgeschichte). 2006 erschien ein mir neues Genre: ein *Meta-Reader*, der seinerseits die Einführungstexte der großen Zahl von *Introductions* und *Reader* für die Visual Culture Studies versammelt¹⁴ – etwa im Sinne des Versuchs eines Überblicks über die ausufernde Vielzahl von Varianten disziplinärer Verortung.

Angesichts dieser Unübersichtlichkeit habe ich, anders als für die Kunstgeschichte, den Lektüren eine kurze *Genealogie der Visual Culture Studies* vorangestellt. Sie soll die beiden für die Formierung der Disziplin¹⁵ meines Erachtens entscheidenden Entstehungszusammenhänge – den politischen und den universitären – erschließen und ihre Leitkategorien – Visualität und Identität – skizzieren.

Die lektüreleitenden Fragen für die Texte aus den Visual Culture Studies sind: Wie wird das Feld beschrieben, in welches das Sehen eingebettet ist? In welcher Beziehung steht das Sehen zur Sozialität? Inwiefern wird das Sehen als Aktivität gedacht? Welche Bedeutung hat die passive Seite des Sehens, das Gesehen-Werden, vor allem im Zusammenhang mit identitären Politiken der Sichtbarkeit? Auf welche Beziehung von Subjekt und Objekt – und von Subjekt und Subjekt – verweist das? Welchen Einfluss hat die politische Agenda der Visual Culture Studies auf ihr Verständnis des Sehens, und welche Folgen hat das für die interpretatorische Praxis?

Die von mir als Lektüren ausgewählten Texte stehen für die Vielfalt an Konzepten der Visualität innerhalb der Visual Culture Studies. Dabei hat diese Vielfalt eines gemeinsam: Sie alle bauen auf den genannten Blicktheorien von Sartre und Lacan auf, wenn auch mit recht unterschiedlichen Rezeptionsweisen. Ich habe deshalb die einflussreichsten Varianten dieser Rezeption in thematisch orientierten Kapiteln mit Einzellektüren gruppiert: Das Kapitel *Gaze: Blick und Macht* analysiert in zwei Beispielen (Norman Bryson, Margaret Olin) die Rezeption des *Gaze* als ein Regime der Macht; das Kapitel *Visuality/Visualität: Das Sehen im kulturellen Feld* befasst sich mit Definitionsversu-

roduction to the Interpretation of Visual Materials, London 2001; Marita Sturken, Lisa Cartwright: *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford 2001.

14 Joanne Morra, Marquard Smith (Hg.): *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Vol. I-IV, London, New York 2006.

15 Zur Debatte, ob die Visual Culture Studies als Disziplin zu bezeichnen seien, vgl. W.J.T. Mitchell: *Showing seeing: a critique of visual culture*, in: *Journal of Visual Culture*, Vol. 1 (2), 2002, S. 165-181, und Bal, *Visual Essentialism*.

chen von Visual Culture und Visualität, die in der fachinternen Debatte äußerst einflussreich waren (W.J.T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Mieke Bal), und das Kapitel *Sehen als politische Ressource in den Visual Culture Studies* stellt zwei extrem gegensätzliche Beispiele für den Einsatz der Theorie vom Blickregime im Register der Sichtbarkeit als politische Ressource vor (Norman Bryson, bell hooks) sowie ein Fallbeispiel; hier geht es um die Produktion von Evidenz auf der Basis des Blickregime-Modells (Martin A. Berger). Das Kapitel *Utopische Blickregimes: Diaspora und Countervisuality* konfrontiert schließlich zwei Modelle, mit denen Nicholas Mirzoeff im Abstand von etwas über zehn Jahren (1998 und 2011) ein jeweils neues Paradigma für die Visual Culture Studies vorschlug. Sie zeigen den Versuch, über Definitionen utopisch-subversiver Blickregimes Visual Culture Studies als eine Praxis des politischen Widerstands zu etablieren. Mit dem Modell der Countervisuality bettet Mirzoeff die Visual Culture Studies in eine historische Konstruktion mit umfassendem Geltungsanspruch ein und bietet zugleich den aktuellsten mir bekannten Versuch des Insistierens auf der politischen Relevanz der Visual Culture Studies.

6. Das Sehen als ethische Frage¹⁶

Das abschließende Kapitel *Fragen der Ethik: Das Sehen als wissenschaftliche Handlung* ist dem Versuch gewidmet, aus den Funden meiner Textgrabungen Schlussfolgerungen zu ziehen, die sowohl kritische wie fragende Dimensionen haben. Als Kernproblem hat sich die Frage nach der Anerkennung von *Alterität*, von *Fremdheit im Akt des Sehens* herausgestellt, mithin nach einem Sehen, das die Fremdheit des Gegenübers, sei dies ein Objekt oder ein Subjekt, wahrnimmt und akzeptiert. Die Kunstgeschichte und die Visual Culture Studies gehen mit diesem Problem sehr unterschiedlich um. Die Kunstgeschichte ist vor allem

¹⁶ Susan Sontag (On Photography, erstveröff. New York 1977), Ivan Illich (Guarding the Eye in the Age of Show, in: ders.: Schriften, Bremen 1995-97, Band I: Zur Geschichte des Blickens) und Kaja Silverman (The Threshold of the Visible World, London, New York 1996) haben aus sehr unterschiedlichen Perspektiven über ethische Implikationen des Sehens gesprochen. Auch in der Debatte um George Didi-Hubermans Buch *Bilder trotz allem* (München 2007, fr.: Images malgré tout, Paris 2003) zu den Fotografien aus dem Lager Auschwitz-Birkenau, wie generell in der Frage zur Darstellbarkeit von Gewalt fällt dieses Stichwort. Meine Verwendung beschränkt sich dagegen auf die ethische Dimension des Sehens als wissenschaftliche Praxis.

mit der historischen Fremdheit ihrer Gegenstände, die Visual Culture Studies mit kultureller Fremdheit der Gegenstände und Subjekte konfrontiert. Im Schlusskapitel werden die disziplinären „Blickregimes“, welche den Umgang mit dem Problem der Fremdheit markieren, in ihren methodologischen Auswirkungen auf das interpretierende Sehen diskutiert: Auf kurze Skizzen zu historischer und kultureller Fremdheit folgt eine Kritik an der Rezeption der Lacanschen Blickmodelle in den Visual Culture Studies in ihrer Konsequenz für das Sehen der InterpretInnen (*Der narzisstische Zirkel*). Die Verfahren des interpretierenden Sehens in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies führe ich anschließend unter den Stichworten *Aufmerksamkeit und Anerkennung* und *Erzählen und Beobachten* zusammen und vergleiche sie in Bezug auf eine Ethik des Sehens als ein wissenschaftliches Handeln, das die Fremdheit des Gegenübers anerkennt. Hier zeigt sich ein altes wissenschaftstheoretisches Problem, das sich in Bezug auf das Verhältnis zwischen InterpretIn und Objekt in Strategien beziehungsweise Begrifflichkeiten wie Objektivierung und Distanz einerseits, Identifikation und Subjektivität andererseits niederschlägt. Ein Rückgriff auf Donna Haraways mittlerweile etwas in Vergessenheit geratenen Text zum *situieren Wissen* („*Self-identity is a bad visual system*“),¹⁷ der bei seiner Veröffentlichung 1988 auf die Naturwissenschaften und ihren objektivierenden Herrschaftsblick gemünzt war, kann auch heute anstiften zu einem Umgang mit diesem Problem, der die Spannung zwischen InterpretInperspektive und der Fremdheit des Gegenübers wachhält. Haraway erklärt ihr wissenschaftskritisches Modell mit Metaphern der Visualität, *und* ihr geht es darum, die Spannung zwischen untersuchtem Objekt und untersuchendem Subjekt (und ihren jeweiligen Kontexten), zwischen Objektivität und Subjektivität aufrecht zu erhalten. Sie erhebt zudem klaren Einspruch gegen jene Moralisierung von Wissenschaftlichkeit, die aus einer Logik der Betroffenheit eine Identifikation mit dem Opfer fordert, denn das hebt diese Spannung in einer moralisch begründeten Subjektivität auf. Wenn jedoch die Spannung zwischen dem interpretierenden Subjekt und der Fremdheit des Objekts wachgehalten wird, erzeugt sie eine Verunsicherung, welche die Kritikfähigkeit gegenüber jenen Macht- und Diskursverhältnissen

17 Donna Haraway: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Simians, Cyborgs, and Women*, New York 1991, S. 183-201, zuerst erschienen in: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3, Autumn 1988, S. 575-599.

wesentlich hervorbringt, aus denen unsere Gegenstände hervorgehen und in denen wir arbeiten.

Ein letzter Punkt, auf den die Schlussüberlegungen eingehen, ist der gravierende technologische Wandel, die sogenannte *digitale Revolution*. Die Lektüren dieses Buches thematisieren diese Entwicklungen (noch) nicht. In einem Ausblick versuche ich abschließend, Folgen dieser Entwicklungen vor allem für die zentralen Denkfiguren der Visual Culture Studies – Sichtbarkeit als politische Ressource in Form der visuellen Repräsentation von Identität – und der Kunstgeschichte – Kunst als Objekt und Gegenstand – zu skizzieren.