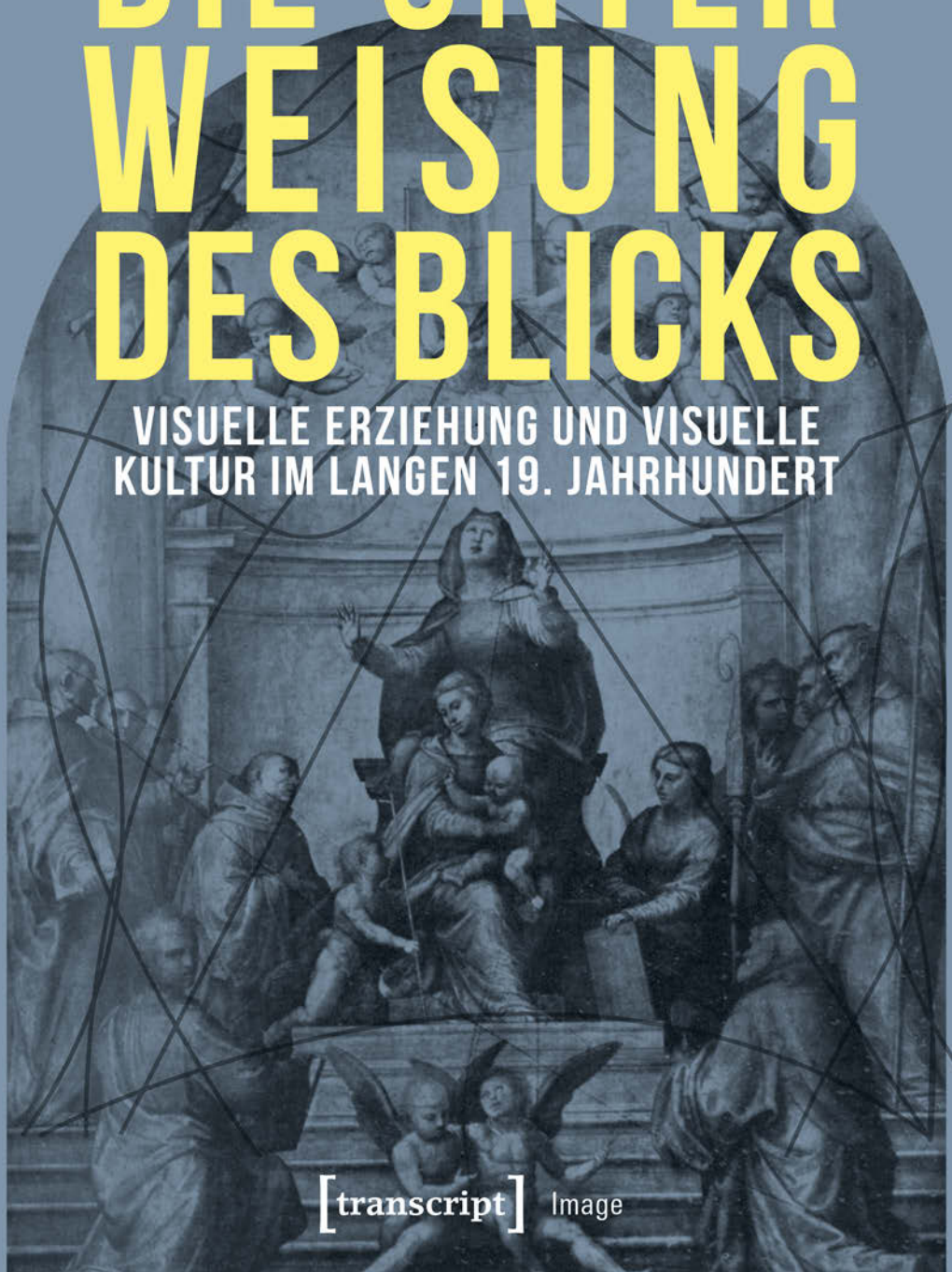


TOBIAS TEUTENBERG

DIE UNTER- WEISUNG DES BLICKS

VISUELLE ERZIEHUNG UND VISUELLE
KULTUR IM LANGEN 19. JAHRHUNDERT

[transcript] Image



Inhalt

PROLOG

I. Augengeschichten | 11

Die Kontroverse um Raffaels Formen | 11

Grundlagen der historischen Perzeptologie (des Visuellen) | 16

Sehen und gesehen werden im langen 19. Jahrhundert | 29

Der vergessene Diskurs | 33

DIE KUNST DER ANSCHAUUNG

II. »Ich will dir zeigen alles!«

Anschauungspädagogik vor 1800 | 39

Die Welt in Bildern: Johann Amos Comenius | 39

Die Renaissance der Sinne bei Jean-Jacques Rousseau | 45

Johann Bernhard Basedows ›Schule der Menschenfreundschaft‹ | 52

Fragmente zur Kunst der Erziehung: Kant, Goethe und Schiller | 61

III. Sehen lehren

Zur pädagogischen Systematisierung des Blicks | 69

Lieberkühn und die Psychologie der anschauenden Erkenntnis | 69

Anschauungsunterricht bei Johann Heinrich Pestalozzi | 75

Trianguläres Sehen: Johann Friedrich Herbart | 87

Fröbels Gaben | 92

IV. Sehen lernen

Anschauungslehre und Zeichenunterricht | 99

Augenhygiene | 99

Schöne Skelette bei Schmid und Ramsauer | 103

Friedrich Otto und die Institutionalisierung
der Anschauungslehre | 109

Die Hinterlist der Linie: schulisches Zeichnen
unter Stuhlmann und Flinzer | 114

Entfessler des Blicks: James Sully und Georg Kerschensteiner | 122

DIE ANSCHAUUNG DER KUNST

V. Vom Erkalten des Blicks

Wahrnehmungsweisen von Architektur und Kunst
in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts | 137
Formatierte Augen | 137
Aspekte der Architektur- und Kunstbeschreibung um 1800:
Winkelmann, Goethe, Heinse – Fiorillo, Waagen, Passavant | 140
(Grund-)Formalismus bei Schlegel, Stieglitz und Schnaase | 155
Praktische ›Kunstformenlehren‹: Weinbrenner, Semper
und Metzger/Hoffstadt | 169
Ausblick: Entwicklungsgeschichten der Form
von Göller und Riegl | 182

VI. Die Hybris des Auges

Zur Entgrenzung des pädagogischen Blicks
in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts | 193
Ein expandierender Diskurs | 193
Morphologen der Schönheit:
Kämmerer, Zeising und Zimmermann | 194
Wittstein und Riegl: zwei ›Ritter vom Goldenen Schnitt‹ | 206
Formpsychologien von Fechner bis Lipps | 213
Netze und Sterne bei Hetzer und Kauffmann | 219
Exkurs: Wassily Kandinskys Bildhygiene | 229

EPILOG

VII. Mythos Rhythmos | 241

Von Modellen und Mythen der Wissenschaft | 241
Pulsierende Massen: Wölfflin, Schmarsow, Pinder und Ziegler | 243
Raumrhythmen bei Brickmann, Jaques-Dalcroze und Appia | 258
Im Rhythmus frei: Grosse, Koffka, Petersen
und Kauffmann/Panofsky | 265

Literaturverzeichnis | 279
Abkürzungen der Aufbewahrungsorte
der im Buch zitierten Abbildungen | 341
Personenregister | 342
Dank | 349

Prolog

I. Augengeschichten

DIE KONTROVERSE UM RAFFAELS FORMEN

Als Antonin Prandtl im Jahr 1880 das Licht der Welt erblickte, stand eines von vornherein fest: Sein Weg würde in die Wissenschaft führen. Denn der Vater, Antonin Prandtl Senior, blickte nicht nur voll Stolz auf eine lange Familiengeschichte der Gelehrsamkeit zurück; er hatte sich auch selbst als Erfinder und Ingenieur einen Namen gemacht.¹ Um diese Tradition aufrechtzuerhalten, besuchten seine drei Söhne – die beiden Töchter teilten freilich ein anderes Schicksal – nach dem Abitur sogleich die Universität und erwarben alleamt Dokortitel. Zwei der drei jungen Männer beschritten im Anschluss einen stringenten Karriereweg: Wilhelm, der Älteste, hatte Chemie studiert und brachte es in seinem Beruf bis zum außerordentlichen Professor an der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität; der jüngste Spross, Hans, entschied sich für die Tierkunde, verstarb jedoch bereits im Alter von 25 Jahren während eines Aufenthalts an der zoologischen Station in Neapel. Allein Antonin konnte sich nicht recht für eine Profession entscheiden: Die Promotion erfolgte 1903 in den Fächern Altphilologie und Philosophie mit einer in lateinischer Sprache vorgelegten Dissertation über Platons Staatstheorie.² Schon kurz darauf verlagerten sich seine Interessen jedoch vollständig, und der junge Wissenschaftler begann, sich für die Wahrnehmungspsychologie zu begeistern. Erste Erfahrungen auf diesem Gebiet sammelte er am psychologischen Institut der Universität Würzburg, wo er zunächst als Assistent und schließlich als Extraordinarius arbeitete. Dort führte er über mehr als 20 Jahre vor allem Experimente zum menschlichen Empfindungs- und Auffassungsvermögen durch.³ Dabei ist unklar, ob diese Versuche von Beginn an darauf abzielten, das empirische Fundament einer eigenständigen phänomenologischen Abhandlung zu legen. Be-

1 | Vgl. zur Familiengeschichte: Prandtl 1938, S. 9-16, 42-46.

2 | Dort findet sich auch eine Kurzbiographie des Autors: Prandtl 1904, S. 31.

3 | Eine Zusammenstellung von Sonderabdrücken seiner Aufsätze für die *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* (1906-28) wird unter dem Titel *Kleine Schriften* in der BSB verwahrt.

kannt ist nur, dass eine entsprechende Arbeit mit dem Titel *Das Problem der Wirklichkeit* (1926) ein Jahr vor dem Ableben ihres Autors erschien.

Eines der Experimente dieser Jahre hatte einen deutlichen Bezug zur Disziplin Kunstgeschichte. Die Idee zu dem Versuch kam Prandtl im Zuge der Recherchen zu seinem schmalen Überblickswerk *Die Einfühlung* von 1910. Zu diesem Anlass hatte er sich auf eine ausgedehnte Exkursion in den kunsthistorischen Fachdiskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts begeben und dort eine Entdeckung gemacht, die ihn in den folgenden Jahren so sehr beschäftigte, dass er sie schließlich experimentell zu ergründen versuchte: die starke Affinität der Kunstgeschichte zur »Tektonik der dargestellten Massen« im Bilde wie auch zur Bestimmung von einer »Gesetzmäßigkeit im mathematischen Sinn«. ⁴ Besonders auffällig sei dieser Habitus in der Italienforschung: So könne man etwa Josef Strzygowskis Schrift über *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio* (1898) entnehmen, dass Raffael im Frühwerk in Anlehnung an Leonardo »seine Madonnen besonders gern durch ein gleichschenkliges Dreieck begrenzt« habe. ⁵ Jacob Burckhardt hingegen betone im *Cicerone* (1855) in Bezug auf den Urbinat die reich gegliederte, jedoch grundsätzlich streng symmetrische Anlage des Spätwerks. Und nicht nur Heinrich Wölfflin komme in der *Klassischen Kunst* von 1899 zu dem Schluss, dass sich das Ende der italienischen Hochrenaissance in einem gesteigerten Interesse an Diagonalen, ungleichmäßigen Kompositionen und Asymmetrien ankündige.

Prandtl hatte so seine Schwierigkeiten mit derartigen Deutungen – nicht jedoch, weil ihm der reduktionistische Umgang mit ikonographisch, ikonologisch wie auch ästhetisch hochkomplexen Kunstwerken grundsätzlich suspekt gewesen wäre. Dem Ansatz selbst stand er wohlwollend gegenüber, fördere er doch wichtige Indikatoren für das Entstehen und Vergehen von Stilen und Epochen zu Tage. Problematisch sei nur, dass die Bestimmung mathematischer Verhältnisse und konstitutiver Grundformen in Bildern gegenwärtig so heterogene Resultate erziele, wodurch »der wissenschaftliche Charakter all dieser Bemühungen in Frage gestellt« werde. ⁶ Um Ordnung in das Chaos der widerstreitenden Meinungen zu bringen, entwarf Prandtl also besagtes Experiment, dass nach heutigem Verständnis der empirischen Bildwissenschaft zuzuord-

4 | Prandtl 1914, hier S. 255.

5 | Strzygowski 1898, S. 20. Strzygowski verweist zudem auf einen vergleichbaren Versuch des Baseler Ordinarius Heinrich Schmid, der in einem Vortrag vor der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin auf das Dreieck als leitendes Kompositionsprinzip in Raffaels Madonnendarstellungen eingegangen ist. Schmid hat diesen Vortrag nie publiziert, das Manuskript ist nicht mehr auffindbar, es existiert jedoch eine Zusammenfassung in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe*, 8.28 (1896/97), Sp. 444.

6 | Prandtl 1914, S. 256.

nen wäre und dessen Ergebnisse er 1914 in einem Aufsatz mit dem Titel *Über die Auffassung geometrischer Elemente in Bildern* publizierte.

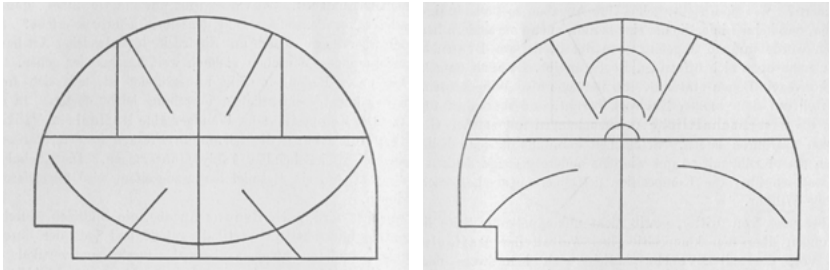
Der Text setzt mit einem Vergleich zweier bildgeometrischer Analysen ein, die – obgleich ein und demselben Kunstwerk gewidmet – zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen kommen. Der oder dem Lesenden wird dieser Umstand durch die Gegenüberstellung von Textpassagen verdeutlicht. Zusätzlich verschafft Prandtl seinem Argument jedoch auch visuelle Evidenz, indem er nach den Angaben seiner Kontrahenten entsprechende Konstruktionszeichnungen anfertigte. Kontrastiert werden zwei Beschreibungen der *Schule von Athen* (1511; Abb. 1). Die erste entstammt der Feder des klassischen Archäologen Heinrich Brunn und wurde von diesem zuerst im Rahmen eines Vortrags zur *Komposition der Wandgemälde Raffaels im Vatikan* (1867) vorgetragen (Abb. 2).⁷ Darin betont der Doktorvater Heinrich Wölfflins zunächst die Teilung der Bildfläche durch horizontale und vertikale Linien, die sich exakt in der Mitte kreuzen. Die dadurch entstehenden Flächen werden im oberen Bildfeld jeweils durch eine weitere Vertikale halbiert. Die untere Bildhälfte hingegen sieht Brunn von einem ausladenden konkaven Bogen durchzogen. Außerdem laufe jeweils eine Diagonale durch jedes der vier Bildfelder auf einen gemeinsamen Mittelpunkt im Zentrum des Freskos zu.

*Abbildung 1: Raffael: Schule von Athen (1511),
in: Prandtl 1914, Fig. 1 (ZI).*



⁷ | Vgl. Brunn 1906, bes. S. 290-293.

Abbildungen 2 und 3: Antonin Prandtl: *Kompositionsgerüste der Schule von Athen nach Brunn (links) und Everth, in: Prandtl 1914, Fig. 2 (links) und 3 (beide ZI).*



Brunns Position stellt Prandtl diejenige des jungen Kunsthistorikers Erich Everth entgegen (Abb. 3), der später in Leipzig deutschlandweit erster Ordinarius für Zeitungswissenschaft werden sollte (1926-33). In seinem Aufsatz über *Bildformat und Komposition in Raffaels Stanzen* (1912) erkennt auch Everth, dass das Fresko durch ein Mittelkreuz in vier gleiche Teile zerfällt, von denen die oberen durch die Gesimskanten der Bildarchitektur diagonal durchschnitten werden. An diesem Punkt endet die Übereinstimmung mit den Angaben Brunns jedoch. Besonders in der unteren Bildhälfte treten die unterschiedlichen Auffassungen beider deutlich zu Tage: Denn wo Brunn noch einen durchlaufenden konkaven Bogen zu erkennen vermeinte, stehen Everth zwei unverbundene konvexe Kreissegmente vor Augen, die auf die fluchtenden Tonnengewölbe im Hintergrund der Szene antworten sollen. Prandtls Fazit lautet wie folgt: Überall dort, wo Analysen dieser Art das faktisch gegebene Konstruktionsgerüst des Bildes verlassen und sich auf das instabile Fundament subjektiver Eindrücke begeben, grassiert die Willkür in den Befunden.

Man hätte es dabei belassen können. Prandtl jedoch weigerte sich beharrlich, die Zwangsläufigkeit subjektiver Urteile im Zuge bildgeometrischer Erörterungen anzuerkennen. Es sei schlicht nicht gesagt,

»daß ein für allemal Untersuchungen über die geometrischen Elemente eines Kunstwerks mit dem Begriff streng wissenschaftlichen Verfahrens überhaupt unvereinbar sind. Nur müßte es freilich gelingen, alles ausschließlich Individuelle in der Auffassung zu beseitigen und eine Methode zu gewinnen, die das Recht zu allgemeingültigen Aussagen gibt.«⁸

Also bestellte der Experimentator acht Versuchspersonen ohne künstlerische Vorkenntnisse in sein Würzburger Laboratorium. Ihnen wurden dort kleine

Abbildung 4: *Fra Bartolommeo*:
Thronende Madonna mit Heiligen
(um 1513), in: Prandtl 1914, Fig. 6 (ZI).



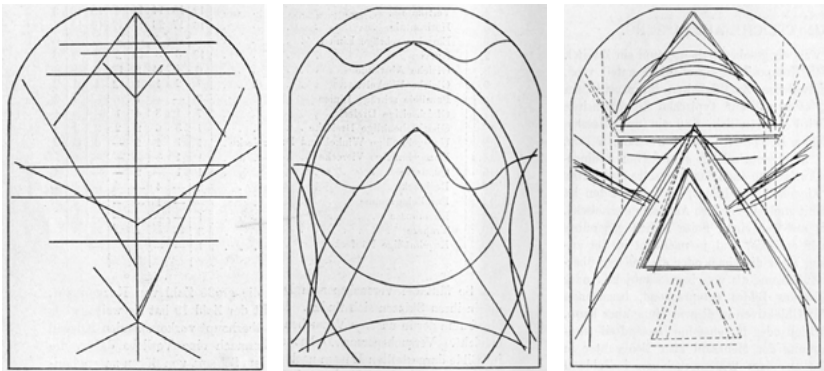
Bromsilberdrucke von zehn Gemälden bzw. Reliefs der italienischen Renaissance vorgehalten, die »wohl im großen und ganzen als streng komponiert angesehen werden konnten«. Anschließend bat Prandtl die Probanden, den geometrischen Aufbau der Bilder zu bestimmen – einerseits mündlich und andererseits zeichnerisch, durch mit Bleistift und Lineal in die Reproduktionen eingetragene Konstruktionslinien. Auf diese Weise entstanden insgesamt 80 »Auffassungsskizzen«, von denen wenig überraschend kaum eine der anderen glich,⁹ so auch nicht im Falle von Fra Bartolommeos *Madonna mit den Heiligen* (um 1513) aus dem Florentiner Museo di San Marco (Abb. 4).¹⁰ Gerade hier hatten die Zeichner bisweilen vollkommen unterschiedliche Resultate präsentiert (Abb. 5 u. 6). Wie aber ließen sich auf Grundlage derartig diversen Materials nun die gewünschten Rückschlüsse auf den objektiven Gehalt einzelner Anschauungen ziehen? Prandtls Antwort auf diese Frage war von großer Schlichtheit: Indem er die zu jedem Bild vorliegenden Skizzen übereinanderlegte, machte er die Schnittmengen der Zeichnungen sichtbar (Abb. 7). An-

9 | Prandtl 1914, alle S. 264 f.

10 | Zu Bartolommeos unvollendeter Madonna vgl. Fischer 1990, S. 218 ff.

schließlich radierte er alle graphischen Ausreißer aus. Was übrig blieb sei »die Auffassung der Mehrheit mit dem Anspruch relativ allgemeiner Gültigkeit«, so Prandtl.¹¹ Am Schluss der Studie findet sich dann noch eine Empfehlung des Experimentators an die Disziplin Kunstgeschichte: Um der Fülle bildgeometrischer Analysen Herr zu werden, die das Fach im 19. und frühen 20. Jahrhundert angestellt hatte, solle man es ihm einfach gleich tun, Skizzen zu den jeweiligen Beschreibungen entwerfen und diese miteinander vergleichen.

Abbildungen 5 bis 7: Antonin Prandtl: Konstruktionszeichnungen (Proband D, links, und E, Mitte) sowie Schnittmenge aller acht Konstruktionszeichnungen von Fra Bartolommeos Thronender Madonna mit Heiligen, in: Prandtl 1914, Fig. 4, 5 und 11 (v.l.n.r., alle ZI).



GRUNDLAGEN DER HISTORISCHEN PERZEPTOLOGIE (DES VISUELLEN)

Bis heute hat sich wenig überraschend niemand die Mühe gemacht, Prandtls Aufruf Folge zu leisten, und auch die vorliegende Studie wird daran nichts ändern. Dennoch ist das Experiment des Würzburgers für dieses Buch nicht ohne Bedeutung: Denn auf was Prandtls Untersuchung reagiert, ist eine nicht nur in der deutschen Kunstgeschichte des langen 19. Jahrhunderts, sondern darüber hinaus auch in anderen Wissensgebieten dieser Zeit etablierte Beobachtungskonvention: die Suche nach zumeist unsichtbaren mathematischen Verhältnissen und geometrischen Grundformen, die für den jeweiligen Untersuchungsgegenstand – im Falle der Kunstgeschichte Bilder, Skulpturen und Bauwerke – nicht nur als formal konstitutiv angenommen wurden, sondern denen man auch eine besondere – in der Kunstgeschichte ikonologische und

¹¹ | Prandtl 1914, S. 300.

ästhetische – Bedeutung zumaß. Den Ursprung, die Konsequenzen und auch den Ausklang dieses inzwischen historisch gewordenen Beobachtungsstils aufzuarbeiten und dabei insbesondere die Bedeutung der systematischen Konditionierung des Auges durch die Anschauungs- und Zeichenpädagogik des 19. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen, sind die zentralen Anliegen der vorliegenden Untersuchung. Eine Arbeit dieses Zuschnitts hätte man bis vor Kurzem ohne Weiteres mit dem Etikett »Visual Culture Study« versehen können. Mittlerweile hat sich mit den Sensory Studies allerdings ein weiteres Bezugsfeld eröffnet. Ich möchte im Folgenden kurz auf beide Metadisziplinen eingehen und anschließend mit dem Begriff »Historische Perzeptologie« eine dritte ins Gespräch bringen.

Zur Geschichte der Visual Culture Studies ist bereits fundiert geforscht worden: Anthologien versammeln die wichtigsten Methodentexte;¹² zahlreiche immer auch wissenschaftsgeschichtlich perspektivierte Einführungen stehen zur Verfügung;¹³ Sammelbände und Handbücher historisieren ebenso¹⁴ wie auch ein Interviewband mit Stimmen aus der Gründerzeit.¹⁵ Zudem hat man sich dem Thema monographisch genähert und im Zuge dessen Prozesse der Institutionalisierung und Globalisierung ebenso ins Auge gefasst, wie das traditionell nicht unproblematische Verhältnis der Visual Culture Studies zu ihren Ursprungs- bzw. Nachbardisziplinen.¹⁶ Dabei trat ein rhizomatisches Geflecht an Gründungsszenarien zu Tage: James Elkins zufolge werden Anfänge etwa in der deutschsprachigen Kunstgeschichte nach 1900, in der britischen Kulturgeschichtsforschung der 1960er Jahre, in der schwedischen Bildsemiotik der 1970er Jahre, in zeitgleich einsetzenden Postkolonialismusdebatten sowie in der postmodernen Literaturwissenschaft bzw. Psychoanalyse gesehen.¹⁷

Diese Uneinigkeit ist zugleich Resultat und Signum des längst unerlos gewordenen inhaltlichen Spektrums der Visual Culture Studies. Versucht man sich dennoch an einer groben Einteilung, so enthält Whitney Davis' *General Theory of Visual Culture* (2010) einen operablen Ansatz. Demnach bestimmen vor allem zwei Leitfragen das interdisziplinäre wie internationale Wissenschaftskonglomerat: »What is visual about culture?« sowie »What is cultural about vision?« Für die erste Frage ist die Annahme grundlegend, dass die sichtbaren Hinterlassenschaften von Kulturen Auskünfte über die spezifische Be-

12 | Vgl. Rimmele/Sachs-Hombach/Stiegler 2014; Jones 2003; Mirzoeff 2002.

13 | Vgl. Schade/Wenk 2011; Mirzoeff 2011; Sturken/Cartwright 2009; Rampley 2005; Howells 2003; Elkins 2003; Barnard 2001, ursprünglich: Mitchell 2008b.

14 | Vgl. Elkins/McGuire 2013; Heywood/Sandywell 2012; Jenks 1995; Foster 1988.

15 | Vgl. Smith 2008.

16 | Vgl. Falkenhausen 2015; Dikovitskaya 2005. Zu den Konflikten in der Entstehungsphase der Visual Culture Studies zudem Diederichsen 1999.

17 | Vgl. Elkins 2013, bes. S. 3; zudem Falkenhausen 2015, S. 99-120.

schaffenheit vergangener Gesellschaftsformen enthalten und dass sich ausgehend vom Visuellen durch methodisch kontrolliertes Vorgehen entsprechende Rückschlüsse ziehen lassen. Die zweite Frage geht davon aus, dass die visuelle Wahrnehmung selbst historisch relativ ist und dass sich ihre Geschichte schreiben lässt, indem der Blick auf Prozesse der kulturellen Konditionierung des Sehsinns gerichtet wird. Letztere Problemstellung war in den 1980er und 1990er Jahren *das* Leitthema der Visual Culture Studies, wohingegen schon ein Blick auf die neueren Themenhefte ihres Zentralorgans – Marquard Smiths *Journal of Visual Culture* – verdeutlicht, dass längst das erste von Davis formierte, im Prinzip bildwissenschaftlich ausgerichtete Lager dominiert.¹⁸

Die Möglichkeit, das Thema zu dislozieren und es in einem anderen Kontext neu zu verhandeln, war somit gegeben. Vor allem die Sensory Studies haben sich daraufhin der Geschichte des Sehens angenommen. Die Gründung des Center for Sensory Studies an der Concordia University in Montreal markiert einen wichtigen Wegpunkt in der Entwicklung dieser vergleichsweise jungen Metadisziplin, ebenso wie die des E-Journals *The Senses and Society*, dessen erste Ausgabe auch eine kurze Programmschrift der Herausgeber enthält:¹⁹ Derzufolge befinden wir uns inmitten einer »sensual revolution«, im Zuge derer das Thema der kulturellen und historischen Relativität der Sinne in den Geistes- und Naturwissenschaften wie auch in der bildenden Kunst zunehmend an Raum gewinne. Die Autoren konstatieren im Wesentlichen drei Folgen dieser Entwicklung: Erstens verstehe man unter Wahrnehmung nicht mehr nur einen Prozess der neuronalen Datenverarbeitung, sondern vor allem einen sozial und politisch determinierten Vorgang. Zweitens habe der Fokus auf der Sozialgeschichte der Sinne ältere kulturwissenschaftliche Paradigmen (Kultur als Text, Bild, Diskurs) verdrängt und drittens auch die »increasingly homogenized notion of ›the body‹ in contemporary scholarship« unterminiert.²⁰

Einwände gegen diese drei Punkte hat man freilich schnell zur Hand: So ist die soziale und damit historische Dimension der Sinne schon lange zuvor erkannt und beschrieben worden, etwa durch Pierre Bourdieu, der darauf hingewiesen hat, dass jede für selbstverständlich gehaltene Wahrnehmungsweise in Wahrheit nur eine unter vielen möglichen bewusst oder unbewusst, ins-

18 | Sunil Manghani plädierte zuletzt gar dafür, den Begriff »Visual Culture Studies« durch »image studies« zu ersetzen und dadurch der Entwicklung der letzten Jahrzehnte Rechnung zu tragen, vgl. Manghani 2015, S. 20; vgl. zudem Rimmel/Sachs-Hombach/Stiegler 2014.

19 | Vgl. Bull/Gilroy/Howes/Kahn 2006; darüber hinaus etwa Le Breton 2017; Clasen/Howes 2014. Auf sensorystudies.org findet sich eine umfassende Bibliographie.

20 | Bull/Gilroy/Howes/Kahn 2006, S. 5 f.

titutionalisiert oder nichtinstitutionalisiert erworbenen darstellt.²¹ Auch an der Diskursivität des Körpers kann kein Zweifel mehr bestehen, war das Thema im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts doch Gegenstand einer überaus lebhaften und ergiebigen interdisziplinären Debatte.²² Und auch die Annahme, der neue Schwerpunkt auf den Sinnen stelle eine Alternative zur kulturwissenschaftlichen Arbeit an Bildern, Texten und Diskursen dar, ist problematisch, da diese Medien den fortlaufenden Formatierungsprozess des Sehens, Fühlens, Hörens etc. ja zuallererst bedingen.²³

Grundsätzlich ist die Initiative der Sensory Studies dennoch zu begrüßen, da eines außer Frage steht: Es dürfte nur wenige Forschungsfelder geben, die so vielfältige historische Vertiefungen zulassen und zugleich von einer ähnlich gegenwärtigen wie auch zukünftigen Brisanz sind, wie die Sozialisierung der Sinne und insbesondere die des Auges: Schon 1982 verwies Gert Mattenklott diesbezüglich auf einen Themenkomplex von anhaltender Aktualität, indem er die alltäglichen Konsequenzen der Professionalisierung und Spezialisierung des Sehsinns in der Arbeitswelt adressierte:

»Denn der wütende Bilderhunger des enthemmten Fernseher ist in einem Körper wach geworden, der einen langen Arbeitstag über das Gesehene auf Distanz halten mußte. Da waren die vielfältigen Abstraktionsleistungen des *Abgesehen davon*, waren die kontrollierenden Blicke des *Sieh hin, was du tust*. Es galt, *den Überblick zu behalten, gar Aufsicht zu führen*. Hinsehen also zu einem bestimmten Zweck, der vorher schon feststeht und bestimmt, was gesehen werden darf.«²⁴

Fast 40 Jahre später ist diese These immer noch attraktiv, mit der Einschränkung, dass sich das disziplinierte Auge jetzt vornehmlich im Internet und im Videospiele für seine Entbehrungen kompensiert. Damit einhergehend verbessert sich wiederum das Vermögen des Menschen zur visuellen Orientierung im virtuellen Raum kontinuierlich, was zu stetig wachsenden Wahrnehmungsansprüchen hinsichtlich der Quantität und Qualität digitaler Welten und letztlich zu fortlaufend neuen Innovationen auf diesem Sektor führt. Hinzu kommt der Umstand, dass visuelle Disziplinierung im 21. Jahrhundert keine exklusiv auf den Körper bezogene Praxis mehr darstellt: Googles Gier nach Bilddatenbanken und Fotoarchiven steht im Zusammenhang mit der Arbeit an KI-Pro-

21 | Vgl. Bourdieu 1970, bes. S. 163.

22 | Vgl. Sarasin 2001, S. 11-16.

23 | Das »etc.« verweist darauf, dass die aristotelische Unterscheidung von fünf Sinnen in den Naturwissenschaften längst einer deutlich kleinteiligeren Differenzierung gewichen ist. Vgl. zur Einführung die Ausgabe *Why You Have (at Least) 21 Senses* der Zeitschrift *New Scientist* vom 29. Januar 2005.

24 | Mattenklott 1982, S. 81 f., Hervorhebungen im Original.

jekten auf Grundlage unersättlich ikonophager Algorithmen, die man mit kognitiven Fähigkeiten zur Wiedererkennung, Verknüpfung und Kategorisierung von visuellem Material auszustatten versucht. Wir gelangen damit an den vorläufigen Höhepunkt eines Prozesses der Automatisierung des Sehens, dessen Anfänge Paul Virilio mit Bezug auf die im ersten Golfkrieg eingesetzten *smart bombs* geschildert hat²⁵ – ohne ahnen zu können, welch rasanten Gang diese Entwicklung in den nächsten Jahrzehnten nehmen würde.

Es gibt demnach viele Gründe, die Konditionierung der Sinne ins Zentrum eines neuen, globalen und transdisziplinären Forschungsprojekts zu stellen.²⁶ Zuerst empfiehlt es sich jedoch, dafür eine theoretische Grundlage zu schaffen. In diesem Zusammenhang kann der Begriff »Historische Perzeptologie« von Nutzen sein, denn mit ihm verlagert sich – im Vergleich zu den Sensory Studies – die Konzentration von den Organen auf deren Wahrnehmungen. Damit ist eine hilfreiche Engführung verbunden: Aus der unendlichen Menge an unterschiedlich motivierten Versuchen der Einflussnahme auf die Sinnesorgane würden nur solche herausgestellt werden, die tatsächlich erfolgreich waren, d. h., deren Effekt auf die Wahrnehmung sich durch Text- oder Bildquellen belegen lässt. In anderen Worten: Eine historische Perzeptologin würde zu Vorbedingungen und Veränderungen der Wahrnehmung forschen, insbesondere unter dem Aspekt der künstlerischen, wissenschaftlichen, politischen, moralischen und/oder alltäglichen Konsequenzen konventioneller Perzeption. Damit ist kein Plädoyer für Postdisziplinarität im Sinne einer inhaltlichen oder intellektuellen Enteignung einzelner Fächer verbunden. Die Kompetenzen potentiell teilhabender Disziplinen in Bezug auf ihre jeweiligen Wissensfelder bleiben unbestritten. Die historische Perzeptologie ist im Gegenteil ähnlich wie die Bildwissenschaft ein inklusives Unterfangen, ein Aufruf zur gemeinschaftlichen Arbeit an einem Thema höherer Ordnung und allgemeineren Interesses, vorgetragen im festen Glauben daran, dass in transdisziplinären Forschungsprojekten *eine* entscheidende Zukunftsperspektive der Geisteswissenschaften im 21. Jahrhundert liegt.

25 | Vgl. Virilio 1993, S. 57-60.

26 | Zu vermeiden wäre in diesem Zusammenhang natürlich die alte Debatte um die Rangfolge der Sinne (vgl. Jütte 2000; Jay 1993; Levin 1993; Manthey 1983; Jonas 1954), da über unterschiedliche Facetten des Okularzentrismus diskutiert werden kann und muss, nicht jedoch über die generelle Vorrangstellung des Auges im sensoriiellen Verbund. Lohnenswerter wären Versuche, sensoriiellen Wechselwirkungen im Prozess der Wahrnehmung auch historiographisch Rechnung zu tragen, vgl. Spence 2011; Pascual-Leone/Hamilton 2001, beide Positionen werden besprochen in Teutenberg 2013a.

So wie dem Bild lange vor der Bildwissenschaft theoretisierende Zuwendungen zuteilwurden,²⁷ ist natürlich auch historische Perzeptologie *avant la lettre* betrieben worden. Da methodologische Neuerungen nur im klaren Bewusstsein um die historische Dimension einer Problemstellung vorgenommen werden können, sollen die wichtigsten Meilensteine der Wahrnehmungshistoriographie im Folgenden vorgestellt und kritisch kommentiert werden.

Schon Johann Gottlieb Herders Essay *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778) sind Gedanken zu einem entsprechenden Projekt inhärent: »Eine Unendlichkeit müßte es werden«, so Herder,

»wenn man diese Verschiedenheit des Beitrages verschiedener Sinne über Länder, Zeiten und Völker verfolgen könnte: was z. B. daran Ursache sei, daß Franzose und Italiener sich bei Musik, Italiener und Niederländer sich bei Malerei so ein ander Ding denke? Denn offenbar werden die Künste auf dieser Wegscheide von Nationen mit anderen Geistessinnen empfunden, mit anderen Geistessinnen vollendet.«²⁸

Diesen Zeilen ist nicht nur zu entnehmen, dass man schon in der Spätaufklärung von einer Historiographie der Sinne träumte, sondern auch, dass bereits am Ursprung des Gedankens in der Kunst ein wichtiger Indikator für unterschiedliche Wahrnehmungsweisen vermutet wurde.

Es ist demnach nur konsequent, dass die ersten systematischen Einzelstudien zur Geschichte des Sehens von der deutschsprachigen Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts unternommen wurden.²⁹ In Wien hatte Alois Riegl in der *Spätromischen Kunstindustrie* (1901) die stilistische Entwicklung der spätantiken bis frühmittelalterlichen Kunst und Architektur mit einer wachsenden Befähigung des Menschen zur Raumwahrnehmung in Verbindung gebracht.³⁰ In Hamburg publizierte Erwin Panofsky 1927 den Aufsatz *Die Perspektive als symbolische Form*, in dem er Bildraumkonzepte der Antike, des Mittelalters und der Renaissance mit den jeweils vorherrschenden Weltanschauungen und insbesondere mit zeitgenössischen Vorstellungen von der Beschaffenheit des Sehbildes korrespondieren lässt. Und auch Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* von 1915 werden bekanntlich von der Prämisse getragen, dass die »Darstellungsformen« der Kunst direkt auf die »Anschauungsformen« ih-

27 | Vgl. den Reader Lavaud 1999.

28 | Herder 1985-2000, Bd. 4 (1994), S. 349.

29 | Nicht unterschlagen werden soll, dass Mitte des 19. Jahrhunderts auch Karl Marx im Rahmen seines Frühwerks über die Möglichkeit einer Historiographie der Sinne und ihrer Bildung nachdachte, ohne diese Idee jedoch weiter zu verfolgen, vgl. Marx 1968, bes. S. 541 f.

30 | Kemp (vgl. 1991) betont in diesem Zusammenhang ferner die Bedeutung der wenig später erschienenen Schrift über *Das holländische Gruppenporträt* (1902/31).

rer Gegenwart verweisen, sowie dass es die primäre Aufgabe der stilkritischen Kunstgeschichte sei, ausgehend von dieser Erkenntnis die »Entwicklungsgeschichte des abendländischen Sehens« zu verfassen.³¹

Das Problem der ersten Generation von Wahrnehmungshistorikern war allerdings, dass ihr keine Methoden zur wissenschaftlichen Bearbeitung des neu entdeckten Forschungsthemas zur Verfügung standen. Sie alle verließen sich bei der Suche nach Paradigmenwechseln in der visuellen Kultur Europas vollständig auf die Erkenntniskraft der eigenen Augen. Entsprechend verhalten äußert sich auch Wölfflin zu den möglichen Gründen der von ihm konstatierten »Veränderung der Auffassungsformen« von der Renaissance zum Barock. Diese Frage führe »weit hinaus über das Gebiet der beschreibenden Kunstgeschichte« und kann daher von einer solchen nicht substantiell beantwortet werden.³² So bemerkt Walter Benjamin im *Kunstwerk*-Aufsatz (2. Fassung 1935/36) zu Recht, dass sich »innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume [...] mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Wahrnehmung« verändere, dass es der Forschung jedoch bislang nur gelungen sei, die »formale Signatur« dieser Entwicklung freizulegen. »Die gesellschaftlichen Umwälzungen [...], die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden«, seien dagegen noch nicht scharf gestellt worden.³³

Ernst Gombrich sollte mit Hilfe eines Seitenblicks auf die Experimentalpsychologie als Erster versuchen, ein entsprechendes Angebot zu machen. Zuvor hatte Maurice Merleau-Ponty in der *Phénoménologie de la perception* (1945) die Vertrautheit mit dem eigenen Leib und seinen Regungen zur Grundlage der Wahrnehmung erklärt.³⁴ Gombrich aber suchte Anschluss an die von ihm bewunderten Pioniere der wissenschaftlichen Kunstgeschichte. Auch diese hatten ihre Theorien zur Historizität des Sehens in Auseinandersetzung mit der Wahrnehmungspsychologie ihrer Zeit erarbeitet. Dort wurde – eingekleidet in Hermann von Helmholtz' Theorie der unbewussten Schlüsse – der Einfluss der Erfahrung auf die Sinneswahrnehmung des Menschen behauptet – eine These, von der aus die Kunsthistoriker des frühen 20. Jahrhunderts zuerst in der Lage waren, dem Sehen eine historische Dimension zu unterstellen. Im Unterschied

31 | Wölfflin 1917, S. 13, 17.

32 | Alle Wölfflin 1917, S. 247. Ernst H. Gombrich, der Wölfflins *Grundbegriffe* in der anglophonen Kunstgeschichte bekannt machte, hatte diese Leerstelle ebenfalls erkannt, sorgte jedoch im gleichen Atemzug dafür, dass der Nachwelt Wölfflins Verdienste und nicht seine Versäumnisse im Gedächtnis blieben: »[M]it jener vornehmen geistigen Zurückhaltung, die er von seinem großen Vorgänger Jakob [sic] Burckhardt übernommen hatte, erging er sich niemals in theoretischen Spekulationen über die letzten Gründe historischer Wandlungen.« (Gombrich 2004, S. 14).

33 | Alle Benjamin 2007, S. 382, Hervorhebung im Original.

34 | Vgl. Merleau-Ponty 1974.

zu den Vertretern der Stilpsychologie sieht Gombrich den Verlauf der Kunstgeschichte jedoch geprägt von einer alles überstrahlenden anthropologischen Konstante: dem Streben nach Perfektion in der illusionistischen Naturwiedergabe. Um zu untermauern, dass eben jenes und kein anderes Grundprinzip die Malereigeschichte dominiert habe, verweist er auf das berühmte, von Ludwig Wittgenstein in die sprachphilosophische Debatte eingeführte Vexierbild der Hasen-Ente. In der Unmöglichkeit, diese Figur zu sehen, ohne dabei der Illusion entweder eines Hasen oder einer Ente zu unterliegen, erkennt Gombrich den Beweis dafür, dass das primäre Ziel der Wahrnehmung die Identifikation ist. Für den Kunsthistoriker war es also naheliegend, die Geschichte der Kunst als Prozess zu beschreiben, in dem Künstlerinnen und Künstler nach immer besseren Methoden suchten, das illusionistische Potential und mithin die Ökonomie der Betrachtung ihrer Gemälde zu perfektionieren.

Ein entscheidender Baustein im Theoriegebäude Gombrichs war der akademische Kunstunterricht, den er als Institution der fortwährenden Vervollkommnung visueller wie auch malerischer Methoden des Illusionismus verstand. Damit war das Potential einer praxeologischen Wende der Wahrnehmungsforschung hin zu sozialgeschichtlichen Aspekten wie der Ausbildung und Erziehung von Künstlerinnen und Künstlern, Betrachterinnen und Betrachtern bereits angedeutet. Es war jedoch nicht Ernst Gombrich, sondern Michael Baxandall, der diese Idee vor dem Hintergrund aktueller Tendenzen der linken Geschichtswissenschaft hin zur Alltags- und Mentalitätsgeschichte konsequent verfolgen sollte. In dieser Beziehung bahnbrechend war vor allem seine Publikation *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972), die erste monographische Studie zur Sozialgeschichte des Sehens.³⁵ Ausgangspunkt ist eine kritische Reflexion der eigenen Wahrnehmung und ihrer Defizite, insbesondere bei der Betrachtung von Gemälden aus dem Quattrocento.³⁶ Baxandall erläutert diesen Umstand im Zusammenhang mit dem Begriff des »kognitiven Stils«. Er bezeichnet damit das Vermögen einzelner Individuen, Bilder

35 | Vgl. Baxandall 1988; zum Visuellen in der Soziologie vgl. Tuma/Schmidt 2013; Woodiwiss 2001.

36 | Falkenhausen (vgl. 2015) platziert als Demarkationslinie zwischen der klassischen Kunstgeschichte und den Visual Culture Studies die These, dass Kunsthistorikerinnen, Kunsthistoriker anders als ihre Kolleginnen, Kollegen keine intensive Reflexion über die eigene Wahrnehmung anstellten. In Baxandalls Fall ist das in dieser Konsequenz nicht zutreffend. Sofern andere Vertreterinnen, Vertreter des Fachs weniger Interesse an der Theoretisierung des eigenen Betrachterstatus zeigten, dann sicherlich im Wissen um die Obsession ihrer Disziplin für die psychophysischen Mechanismen des Sehens in den Dekaden um 1900 (vgl. Falkenhausen 2015, Kap. V). Auch mit Blick auf die Verfehlungen der psychologisierten Kunstgeschichte in der NS-Zeit konnte es der Nachkriegsgeneration kaum zeitgemäß erschienen sein, diese Tradition weiter zu pflegen.

entsprechend ihrer persönlichen Erfahrungen zu interpretieren. Wichtiger als individuelle visuelle Kompetenzen sind für ihn jedoch kulturspezifische Faktoren, die dafür sorgen, dass in bestimmten Zeit-Räumen kollektive Wahrnehmungskonventionen entstehen. Die Gesamtheit der sozialen Codierung des Blicks etwa durch in der Ausbildungszeit erworbene und im Alltag fortwährend praktizierte Fähigkeiten im Zeichnen, Rechnen, Messen, Schätzen, Eichen, Tanzen etc. belegt Baxandall mit dem Begriff des *period eye*, das für ihn die Entstehung von Kunstwerken im 15. Jahrhundert ebenso bedingte wie auch die Betrachtung und Beurteilung der Bilder.³⁷

Wie progressiv dieser Ansatz tatsächlich war, wird im Vergleich mit zeitgenössischen Positionen deutlich, etwa mit derjenigen des Goodman-Schülers Marx W. Wartofsky, die seinerzeit eine Kontroverse hinsichtlich des Verhältnisses von der Natur- zur Kulturgeschichte des Auges nach sich zog.³⁸ Wartofsky hatte im Jahr der Erstveröffentlichung von *Painting and Experience* noch immer an der prinzipiell seit Riegl präsenten Behauptung festgehalten, der Sehsinn des Menschen und speziell seine Kompetenz zur Raumwahrnehmung habe sich im Rekurs auf die Verbesserung künstlerischer Verfahren zur Bildraumgestaltung weiterentwickelt, bis schließlich in der Frühen Neuzeit mit dem Systemraum im Bild auch die Wahrnehmungskonvention (!) des perspektivischen Sehens Einzug gehalten habe.³⁹ »Wo haben urzeitliche Jäger ihre Speere hingeschleudert? Wie konnten die Ägypter Rundplastiken herstellen, wenn sie ihren Flachreliefs entsprechend gesehen haben?«⁴⁰ Dies sind nur einige der vielen naheliegenden Fragen, die Wartofskys Ansatz schnell entkräften und zugleich verdeutlichen, dass Baxandalls Modell demgegenüber wesentlich anschlussfähiger war.

37 | Natürlich sind Bezüge der Kunstgeschichte zur Bildungsgeschichte seit Jacob Burckhardts These von der Bildung als »Vorgängerin der Kunst« (Burckhardt 1920, S. 46) immer wieder thematisiert worden – 20 Jahre vor Baxandall etwa von Erwin Panofsky, der in seinem Essay *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951) die These vertritt, dass strukturelle Analogien zwischen der visuellen Ordnung gotischer Kathedralen und der Systematik scholastischen Schrifttums bestehen und dass diese auf die theologisch-philosophische Grundausbildung der Baumeister verweisen. Vgl. dazu Frangenberg 1989, bes. 117 f.

38 | Arthur Danto äußerte seine Skepsis hinsichtlich der Legitimität einer Historiographie der Wahrnehmung u. a. mit Bezug auf die Vorlage Wartofskys (vgl. Danto 2001), nachdem auch Mitchell das Problem adressiert hatte, vgl. Mitchell 2008b, S. 247. Für die Gegenseite sprechen Boehm 2017; Davis 2010, S. 11-42; Belting 2006, S. 19-22; Boehm 1999.

39 | Vgl. etwa Wartofsky 1972.

40 | Hub 2008, S. 175.

Dennoch liest sich die Rezeptionsgeschichte seiner Methode nur bedingt als Erfolgsgeschichte:⁴¹ Pierre Bourdieu übersetzte das *Period-eye*-Kapitel ins Französische und versah es gemeinsam mit Yvette Desault mit einem Vorwort zur Soziologie der Perzeption⁴² und auch der Anthropologe Clifford Geertz fand in seinem Essay *Art as a Cultural System* (1976) Anschluss an die Position des Briten. Die Kunstgeschichte allerdings reagierte verhalten: Gombrich etwa sah im *period eye* nichts weiter als den x-ten Aufguss des totalisierenden hegelianischen Zeitgeistkonzepts und jüngere, ebenfalls sozialgeschichtlich argumentierende Kolleginnen und Kollegen wie Timothy James Clark bemängelten das oberflächliche Bild, das in *Painting and Experience* von der gesellschaftlichen Struktur des Quattrocento gezeichnet wird. Es sollten einige Jahre ins Land gehen, bis die Kunstgeschichte den Ansatz Baxandalls in erweiterter Form in Anschlag bringen konnten, um sich kritisch gegen den von Panofsky an der Renaissancemalerei Italiens entwickelten Kurzschluss von *ikon* und *logos* zu richten und gleichsam die Fixierung ihres Faches auf vermeintlich autonom agierende Künstlergenies zu überwinden.

Beispielhaft dafür ist Svetlana Alpers' Monographie *The Art of Describing* von 1983, in der die historischen Voraussetzungen des Sehens und Darstellens erneut zum Thema wurden. Die Autorin konstatiert dort für die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts die Hegemonie eines antinarrativen Darstellungsmodus und erklärt sich dieses Phänomen, indem sie es in Bezug zur Neugierde auf die Ding-Welt setzt, die diese Epoche grundsätzlich kennzeichnet. Alpers bemerkt für ihren Untersuchungszeitraum einen schier unstillbaren Wissensdurst, der sich auf allen gesellschaftlichen Ebenen und insbesondere in der Naturwissenschaft und bildenden Kunst in einer Obsession für die empirische Observation der Realität artikuliere. Im Unterschied zu Baxandall gilt Alpers die Bildwelt ihrer Epoche jedoch nicht als passiver Niederschlag der herrschenden visuellen Norm. Sie sieht in den objektbezogenen, technisch brillanten, lebenswirklich-anschaulichen Darstellungen vielmehr epistemische Felder, auf denen die Sehgewohnheiten der Zeit selbstbewusst reflektiert wurden und die dadurch einen entscheidenden Teil zur Befriedigung der zeitgenössischen *curiosità* beitrugen. Susanne von Falkenhausen verweist überdies auf eine weitere Abweichung: Anders als Baxandall, der das Sehen als eine Fähigkeit beschreibt, die im jeweiligen kulturellen Kontext eingeübt wird, betont Alpers mit Bezug auf Kepler die natürliche Mechanik der Wahrnehmung im 17. Jahrhundert. So wie das Netzhautbild als unmittelbare Repräsentation des Gesehenen erachtet wurde, habe man auch in der Malerei nach maximaler Au-

41 | Vgl. dazu Langdale 1998.

42 | Baxandall 1981; Bourdieu/Desault 1981.

thentizität der Darstellung gestrebt und dem Bild damit letztlich »den Platz des Auges selbst« zugewiesen.⁴³

Die Historizität der Wahrnehmung war nach Baxandall und Alpers keine reine Ansichtssache mehr, denn beide nahmen erste Anläufe zu »Versuchen am lebenden Subjekt der Geschichte«. ⁴⁴ Dennoch konnten sie das von Riegl und Wölfflin aufgebrauchte Desiderat einer Entwicklungsgeschichte des Sehens nicht einlösen. Denn die visuelle Kultur Italiens im 15. bzw. der Niederlande im 17. Jahrhundert erscheint bei ihnen nicht als etwas Gewachsenes, Wandelbares und Vergängliches, sondern im Gegenteil als zeitlos präsent. Auch Unterschiede zum Sehen in anderen Kulturkreisen werden in beiden Monographien kaum thematisiert,⁴⁵ so dass die Spezifika der von Baxandall und Alpers adressierten Wahrnehmungskulturen unterbelichtet bleiben. Norman Bryson und Martin Jay sollten in der Folge neue Ansätze präsentieren, um eben jene Freiräume begehbar zu machen.

Brysons Buch *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (1983) liest sich in erster Linie als Generalkritik an der Kunstgeschichte seiner Gegenwart. Denn dort habe sich nach Gombrichs perzeptualistischer Bildtheorie eine chronische Theorieaversion eingeschlichen, durch die das Fach an den äußersten Rand der Geisteswissenschaften verdrängt worden sei. Durch Methodenimporte aus der Literaturwissenschaft und Psychoanalyse wählte sich Bryson in der Lage, diesen Missstand zu korrigieren. Das fünfte Kapitel seines Buches (»Gaze and Glance«) enthält die diesbezüglich wichtigsten Passagen. Dort wird eine semiotische Bildtheorie eingeführt, mit der Malereien als Zeichensysteme gedacht und gleich in eine ganze Reihe von Dualismen eingespannt werden. Zu Beginn zentral ist der Begriff der Deixis, der in der Literaturwissenschaft die sprachliche Bezugnahme auf Personen, Orte, Gegenstände und Zeiten meint. Bryson versucht entsprechende Verweise auch im Bild aufzuzeigen, indem er auf suggestive Art östliche Tuschezeichnungen auf Seide mit westlicher Ölmalerei auf Leinwand vergleicht. Dabei kommt er zu dem absehbaren Resultat, dass in der chinesischen Tradition die Arbeit des Pinsels als solche demonstriert und offengelegt werde, so dass diese Bilder eine Reihe produktionsästhetischer Informationen preisgeben. Die italienische Malerei etwa eines Tizian beruhe dagegen auf der »*Verleugnung der deiktischen Referenz*, auf dem Verschwinden des Körpers als Stätte des Bildes«, ⁴⁶ da sich dort der Arbeitsprozess nicht in gleicher Weise nachvollziehen lasse.

43 | Falkenhausen 2015, S. 78, vgl. auch S. 66-80.

44 | Kemp 1991, S. 1162.

45 | Alpers Italienvergleiche sind in dieser Hinsicht sporadisch und auch Baxandall hatte erst Jahre später in *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1980) einen Seitenblick gewagt.

46 | Bryson 2001, S. 119, Hervorhebung im Original.

Diesen beiden grundverschiedenen Bildmodi ordnet Bryson in einem zweiten Schritt zwei ebenso differente Arten der Betrachtung zu. Diese beschreibt der Autor einerseits als historische und für die Bildentstehung fundamentale Wahrnehmungsstile sowie andererseits als unumgängliche Rezeptionsweisen auch des modernen Subjekts.⁴⁷ Der Begriff des *glance* steht dabei für die Wahrnehmung von Bildern in der östlichen Tradition, die dank der Zurschaustellung deiktischer Verweise damals wie heute zu einem verstohlenen, wandern- den, intermittierenden Betrachten anregen, das die eigene Zeitlichkeit wie auch die der Bildentstehung mitreflektiere. Den *gaze* bezieht Bryson dagegen auf die westliche Ölmalerei, die durch die systematische Tilgung deiktischer Verweise wie auch durch die herrschenden Dikta von Realismus und Perspektive ein distanzierteres, körperloses und vergleichsweise zeitloses Sehen zur Grundlage bzw. Folge habe.

In einem dritten und letzten Schritt entwirft der Autor ausgehend von der Polarität *glance* und *gaze* eine Skizze zur Evolution des Sehens bzw. Bildes in der abendländischen Tradition. Dabei gehört es zu den eigenwilligen Volten des Textes, dass die zuvor so stark betonte Bedeutung der deiktischen Qualitäten von Kunstwerken jetzt keine Rolle mehr spielt. Was nun zählt, sind auf der einen Seite die Funktion des Kunstwerks und auf der anderen der Status der Betrachterin, des Betrachters. Die Kunst der Spätantike und des Mittelalters repräsentiert für Bryson das Regime des *glance*: Sowohl Bilder als auch Menschen unterliegen dem Auftrag der Denotation, d. h., sie sind der getreuen Darstellung bzw. Rezeption der biblischen Überlieferung verpflichtet. Religiöse Gemälde sind zu jener Zeit für Bryson nur schematische Sequenzen des heilsgeschichtlichen Verlaufs und ihre Rezipientinnen, Rezipienten, die sich der Autor als gleichgeschaltete Masse christlich Gläubiger denkt, haben keinen Anlass, sie als Entitäten von singulärem Wert aufzufassen. Auf dem Weg zur Renaissance verschwinde die rein denotative Funktion der Bilder aber zunehmend. Die Darstellungen werden konnotativer, d. h. illusionistischer, detailreicher und narrativer. Sie gehen folglich nicht länger im Kontext des zyklischen liturgischen Zeremoniells auf, sondern können nun individuell wahrgenommen werden: im Zeichen der körperlosen, optisch spezialisierten Präsenzschaue des *gaze*.

Anselm Wagner hat in seiner Rezension der deutschen Ausgabe mit Recht auf das gestrige Moment dieser Geschichtstheorie hingewiesen: »Die Zeit für

47 | Hier liegt ein zentraler Widerspruch in der Argumentation Brysons, der zu Beginn Gombrichs Perzeptualismus streng ablehnt, sich dann aber hinreißen lässt, in historischen Bildern des Ostens bzw. Westens Repräsentationen des *glance* bzw. *gaze* zu erkennen. Beiden Konzepten liegt im Übrigen eine komplexe Theoriegeschichte zu Grunde, die Bryson bewusst außer Acht lässt (vgl. Bryson 2001, S. 124) und die zuletzt Falkenhausen (vgl. 2015, S. 121-150) aufgearbeitet hat.

reduktionistische Grundbegriffe, die die Last ganzer Kulturen zu tragen haben«, war in der Kunst- und Wahrnehmungsgeschichte längst abgelaufen.⁴⁸ Zukunft hatten hingegen Ansätze, in deren Rahmen visuelle Kulturen nicht länger als einheitliche, widerspruchsfreie und regelmäßig organisierte Gebilde begriffen wurden, sondern als komplexe Konglomerate zahlreicher, zeitgleich existierender, miteinander in Konflikt liegender Wahrnehmungsstile. Diesen Denkraum zu eröffnen, gelang zuerst Martin Jay in seinem Essay *Scopic Regimes of Modernity* von 1988. Für Jay zeichnet sich die visuelle Kultur der Moderne – ein Zeitraum, der sich bei ihm von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart erstreckt – durch den Kampf dreier skopischer Regimes aus,⁴⁹ die im Laufe der Zeit immer neue Hierarchien bildeten. Erstens sei zu Beginn ein System dominant gewesen, das Jay als »cartesianischen Perspektivismus« bezeichnet und das man seit Heidegger mit der visuellen Kultur der Moderne in eins gesetzt habe.⁵⁰ Der Begriff steht für ein geometrisch isotropes Verständnis des visuellen Raumes und ihm unterliegt die epistemologische Prämisse eines statischen, einäugigen Subjekts. Mit Bezug auf Panofskys These von der Konventionalität perspektivischer Systeme und ganz in der Tradition der postmodernen Skepsis gegenüber der Autorität totalisierender Gedankengebäude spricht Jay dem Cartesianismus die jahrhundertelange Dominanz über die westliche Wahrnehmungskultur nun ab. Oppositionelle Regungen erkennt der Autor in polyperspektivischen Experimenten, kurvenlinearen Perspektivtheorien und in der wachsenden Kritik am naiven Modell der Betrachterin, des Betrachters als passive, monokulare Instanzen. Auf dieser Grundlage konnte sich zweitens ein alternatives skopisches Regime etablieren, das Jay als »Baconian empiricism« bezeichnet.⁵¹ Charakteristisch sei die Absenz einer mathematischen Grundlage der Sehtheorie sowie ein aufmerksam wanderndes, die Kleinigkeiten, Unterschiede und Oberflächen von Objekten erforschendes Auge, dessen kunst- und wissenschaftsgeschichtliche Spätfolgen noch im Impressionismus bzw. in der Fotografie spürbar seien. Drittens und letztens sei eine visuelle Subkultur entstanden, die von Jay als »barockes Auge« beschrieben wird und mit der die Freisetzung eines im Cartesianismus unterdrückten, regellos-extatischen Sehens einherging – eine »madness of vision«,⁵² die zuerst in der Ba-

48 | Wagner 2003.

49 | Den Begriff entlehnt Jay der Film- und Kinotheorie Christian Metz' (*The Imaginary Signifier*, 1982).

50 | Jay verweist selbst auf Heidegger, der im Rahmen seines Freiburger Vortrags *Die Zeit des Weltbildes* (1938) den cartesianischen Perspektivismus als hegemoniales visuelles Konzept der Neuzeit beschrieben hatte, vgl. dazu Brüggemann 2002, S. 66-94; Rorty 1979.

51 | Jay 1988, S. 13.

52 | Jay 1988, S. 19.

rockkunst zum Ausdruck kam und in der auch das leitende skopische Regime der Gegenwart vorliege.

Man wird Jay nicht zu nahe treten, wenn man sein Essay als Textcollage bezeichnet. Denn anstelle eigener empirischer Untersuchungen zur visuellen Kultur des fraglichen Zeitraums arrangiert der Autor überwiegend Erkenntnisse aus seinerzeit aktuellen Studien zum Thema: Gewissenhaft gibt er an, das Konzept des cartesianischen Perspektivismus vor allem Richard Rortys *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979) entnommen zu haben, zur Charakterisierung des Bacon'schen Empirismus griff er maßgeblich auf Svetlana Alpers' *Art of Describing* zurück, und die entscheidenden Facetten des barocken Blicks basieren auf Christine Buci-Glucksmanns *La raison baroque* (1984) bzw. *La folie du voir* (1986). Ein kohärentes Gesamtbild ergibt die Zusammenstellung jedoch zu keinem Zeitpunkt: Die konstitutiven Elemente des Ensembles halten einer Verifizierung am Objekt kaum stand und gehen daher auch die intendierte triadische Verbindung nicht überzeugend ein. Daraus den Vorwurf abzuleiten, durch das Scheitern seines Differenzierungsversuches stärke Jay unfreiwillig den Glauben an Heideggers These von der Einheitlichkeit des neuzeitlichen Sehens, ist jedoch nicht gerechtfertigt.⁵³ Allen Defiziten zum Trotz gelingt dem Autor nämlich durchaus ein überzeugendes Plädoyer für die Pluralität der europäischen Wahrnehmungskultur, die nach Jay nur noch als eine überwältigende, schlicht nichthomogenisierbare Vielheit von teils lang-, teils kurzlebigen perzeptuellen Praktiken zu verstehen ist, die parallel zueinander existieren, die sich kreuzen und miteinander verschmelzen, die sich im Extremfall aber auch niederkämpfen und auslöschen können.

SEHEN UND GESEHEN WERDEN IM LANGEN 19. JAHRHUNDERT

Die Hinwendung zu einigen zentralen Erkenntnissen zur visuellen Wahrnehmungskultur des 19. Jahrhunderts erhärtet diese Theorie. Denn gerade auf diesem Feld hat die Forschung eine enorme Diversität an »makro- und mikroskopischen Regimes« rekonstruieren können.⁵⁴ Dass dabei die Jahrzehnte des Fin de Siècle, in denen nicht zufällig auch Riegl und Wölfflin ihre Ideen entwickelten, den Ausgangspunkt vieler Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler bildeten, ist nicht verwunderlich. Denn die Generation um Walter Benjamin und Paul Valéry hatte sich bekanntlich selbst intensive Gedanken über die gravierenden Veränderungen der Welt und ihrer Wahrnehmung im Zeitalter der In-

53 | Vgl. Brüggemann 2002, S. 87-90.

54 | Vgl. Jay 2012, S. 29.

dustrialisierung und Urbanisierung gemacht.⁵⁵ Erinnerung sei in diesem Zusammenhang nur an Georg Simmels Thesen zum großstädtischen Leben (1903), das er als Quelle der Überreizung, Nervosität und Abstumpfung des modernen Individuums beschrieb.⁵⁶ In der Literaturwissenschaft hat Heinz Brüggemann sich im Rahmen diverser Studien intensiv mit diesem Phänomen auseinandergesetzt und dabei vor allem die Vielfältigkeit der Wahrnehmungsweisen um 1900 herausgearbeitet.⁵⁷ Auch die Soziologie nahm den Faden auf und trug damit ihren Teil zur virulenten Tradition der Verknüpfung von Wahrnehmungs-, Industrie- und Technikgeschichte bei. Zuallererst ist in diesem Zusammenhang natürlich das breit angelegte Standardwerk Stephen Kerns zur radikalen Beschleunigung der Raum- und Zeitwahrnehmung im Europa um 1900 zu nennen – ein Phänomen, das Kern mit der Erfindung bzw. allgemeinen Verfügbarkeit von Telegraphen und Telefonen, von Fahrrädern, Autos und Flugzeugen sowie mit der Standardisierung der Zeit und der Popularisierung der Taschenuhr in Verbindung bringt und dessen weitreichende Folgen er in der Kunst, Musik, Literatur, Philosophie und Politik nachvollzieht.⁵⁸ Andere Studien fokussieren Teilaspekte: So hat etwa Wolfgang Schivelbusch im Rahmen seiner klassischen Abhandlung zur *Geschichte der Eisenbahnreise* (1977) dem Verkehrswesen eine entscheidende Funktion im Prozess der Kultivierung des modernen Sehens zugeschrieben;⁵⁹ Christoph Asendorf widmete sich dem gestörten Verhältnis von Individuum und Objekt in der Warengesellschaft und besonders dem damit einhergehenden Umbruch in den Apperzeptionsweisen von Menschen und Dingen in der Kunst, Literatur sowie im Alltag;⁶⁰ Bernd Busch hingegen leistet in seiner vielfach aufgelegten Studie *Belichtete Welt* (1989) eine Synthese von Sinnesgeschichte und Sinnestechnologie, indem er von der Fotografie nicht als einem dem 19. Jahrhundert allein zugehörigen Paradigma der Moderne erzählt, sondern als Vollstreckerin einer jahrhundertelangen »kulturellen und technischen Bildungsgeschichte der menschlichen Wahrnehmungskräfte«.⁶¹

Dass das Medium Fotografie selbst in der Lage war, visuelle Habitualisierungen zu initiieren, ist ebenfalls oft konstatiert worden. Beispielhaft dafür

55 | In Deutschland nahm der Urbanisierungsprozess bekanntlich erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts Fahrt auf. In London und Paris waren die damit einhergegangenen Veränderungen dagegen schon um 1800 spürbar, vgl. Kleinspehn 1989, Kap. 4.

56 | Vgl. Simmel 1989-2015, Bd. 7 (1995), S. 116-131; zum Thema Nervosität um 1900 Cowan 2008; Radkau 2000.

57 | Vgl. u. a. Brüggemann 2002; Brüggemann 1985.

58 | Vgl. Kern 2002.

59 | Vgl. Schivelbusch 2004, S. 50-64.

60 | Vgl. Asendorf 2002.

61 | Busch 1989, S. 11; vgl. ferner Stiegler 2001, Teil I.

ist etwa George Didi-Hubermans *Invention de l'hystérie* (1982), in der dargelegt wird, wie in der Frühphase der Psychopathologie vermittels artifizierlicher Porträtfotos versucht wurde, den klinischen Blick auf die Symptome der Krankheit einzustellen.⁶² Die meisten der vielen medienwissenschaftlichen Ansätze zur Historiographie des Sehens erfolgten jedoch im Anschluss an Marshall McLuhans und Quentin Fiore *Medium is the Massage* von 1967,⁶³ wo die These eingeführt wird, dass jedes Medium das menschliche Sensorium auf unterschiedliche Weise zu prägen im Stande ist. Donald M. Lowe etwa hat sich in seiner *History of Bourgeois Perception* (1982) an dieser Idee orientiert. Die Studie hat die bürgerliche Gesellschaft vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand und geht davon aus, dass die wechselnden Wahrnehmungskonventionen dieser diffusen Gruppe vor allem durch den Gebrauch unterschiedlicher Kommunikationsmedien zu Stande kamen, was wiederum Auswirkungen auf die Hierarchie der Sinne und die epistemische Ordnung in der fraglichen Zeitspanne gehabt habe.⁶⁴ Eugene S. Ferguson hingegen thematisiert in *Engineering and the Mind's Eye* (1992) die wachsenden Kompetenzen von Ingenieuren zur inneren Visualisierung von Maschinen und Bauwerken in Abhängigkeit zu Fortschritten der technischen Zeichnung.⁶⁵ Die noch immer intensive Forschung zum Panorama und seinen medialen Derivaten insbesondere unter dem Aspekt ihrer für den Sehsinn im 19. Jahrhundert angeblich aufrührerischen Wirkung müssen in diesem Zusammenhang ebenfalls angesprochen werden, auch wenn sie nicht allein auf McLuhan, sondern vor allem auf Dolf Sternbergers Pionierarbeit von 1938 zurückgehen.⁶⁶

In der Kunstgeschichte lässt sich dagegen ab dem Beginn der 1990er Jahre ein starkes Interesse an sinnesphysiologischen Eingaben und ihrer Bedeutung für das neue, selbstbewusste Sehen vor allem im Impressionismus erkennen.⁶⁷ Gottfried Boehm konnte am Beispiel der Werkgruppe *Montagne Sainte-Victoire* nachweisen, in welcher fundamentalen Weise Paul Cézanne von zeitgenössi-

62 | Vgl. Didi-Huberman 1997, Kap. 3. Dazu auch Gilman 1976.

63 | Auch dem Leitmedium der Druckschrift hat man in der Nachfolge McLuhans immer wieder das Vermögen zugeschrieben, eine Abstraktion der visuellen Wahrnehmung zu bewirken, vgl. McLuhan 1962; in jüngerer Zeit Kerckhove 1995.

64 | Vgl. Lowe 1982; bezogen auf die Massenmedien der Postmoderne Mirzoeff 2011; Virilio 1994.

65 | Vgl. Ferguson 1992.

66 | Vgl. Sternberger 1955; zur panoramatischen Prägung des Auges im 19. Jahrhundert einleitend Ottermann 1995.

67 | Schon zuvor hatte Michal Baxandall am Beispiel der mutmaßlichen Locke-Rezeption Jean Siméon Chardins eine Brücke zwischen wissenschaftlicher Wahrnehmungstheorie und Malereigeschichte geschlagen, vgl. Baxandall 1986.

schen Theorien zur Beschaffenheit der Farbempfindung beeinflusst war,⁶⁸ und Micheal F. Zimmermann hat sich den Zusammenhängen zwischen der experimentalpsychologisch fundierten Ästhetik Charles Henrys und der Malerei Georges Seurats ab der Mitte der 1880er Jahre zugewandt.⁶⁹ Im Wissen um die eigene Disziplingeschichte vermeiden es beide Autoren dabei auf vorbildliche Weise, die Werke der Impressionisten monokausal auf die sie umgebenden Perceptionstheorien zurückzuführen und lassen dadurch der individuellen Sinnestätigkeit ausreichend Spielraum. An einer Synthese von Wahrnehmungs-, Wissenschafts- und Kunstgeschichte ist auch Jonathan Crarys Studie *Techniques of the Observer* (1990) interessiert. Neu ist hingegen die von Michel Foucault und Gilles Deleuze inspirierte Wende weg von der Malerei⁷⁰ hin zu zwei technischen Dispositiven, die Crary nicht nur als materiellen Niederschlag des wahrnehmungstheoretischen Diskurses bezeichnet, sondern auch als kommunikativ, ja symptomatisch in Bezug auf die radikale Neudefinition des Sehens nach 1800: auf der einen Seite der Trennlinie das entkörperlichte, objektive Schauen der Frühen Neuzeit, vertreten durch die Camera obscura; auf der anderen Seite das modernisierte Auge des 19. Jahrhunderts, das im Bewusstsein um die psychophysische Bedingtheit des Wahrnehmungsprozesses agiert, die visuelle Wahrnehmung als subjektives Ereignis zelebriert und seine instrumentelle Entsprechung im Stereoskop vorfindet.⁷¹

Ohne aus seinen Erörterungen einen Gegenvorschlag abzuleiten hat W. J. T. Mitchell Crarys Buch einer ausführlichen Kritik unterzogen, die im Wesentlichen auf ein Missverhältnis von Anspruch und Wirklichkeit abzielt.⁷² Nicht zu Unrecht, denn in der Tat kann Crary seinen ersten Satz – »Dieses Buch handelt vom Sehen und seiner historischen Konstruktion«⁷³ – zu keinem Zeitpunkt mehr einholen, sagt doch der wahrnehmungstheoretische Diskurs des 19. Jahrhunderts nur wenig aus über das Sehen als historische Praxis. Dennoch hat die Studie zu Recht interdisziplinäre Aufmerksamkeit erfahren: Jutta Müller-Tamms germanistische Habilitationsschrift *Abstraktion als Einfühlung* (2005) etwa schließt an Crarys Erörterungen an, konzentriert sich primär aber nicht

68 | Vgl. Boehm 1988; zum Thema ferner Boehm 2003.

69 | Vgl. Zimmermann 1991; ferner Zimmermann 2011.

70 | Vgl. Deleuze 1991; Foucault 1978, bes. S. 119-125.

71 | Ohne direkten Bezug zu Crary betonen im Übrigen auch Neumann und Oesterle in der Einleitung zu ihrem Sammelband (vgl. Neumann/Oesterle 1999, S. 9-23), dass die Zeit um 1800 durch eine »Medienkrise ersten Ranges« gekennzeichnet ist, »eine Krise, die im Feld der neu entwickelten wissenschaftlichen und künstlerischen Medien aufbricht und dabei deren Verwendung im Akt des Erkennens und des Bildens nachhaltig beeinflusst und umstrukturiert« (S. 9).

72 | Vgl. Mitchell 2008, S. 112-120.

73 | Crary 1996, S. 11.

auf Instrumente, sondern auf die Denkfigur der Projektion. Deren grundlegende Theoretisierung erfolgte in der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts, einhergehend mit einem neuen – insbesondere in der Kunstproduktion und Kunstkritik um 1900 folgenreichen – Verständnis der Wahrnehmung nicht länger als passiver Rezipientin extrapersonaler Data, sondern als aktiver Kreativeurin der Wirklichkeit. Auch in der Wissenschaftsgeschichte stieß Crarys Buch auf reges Interesse: An der Vielzahl von Studien zur Bedeutung optischer Instrumente für die Herausbildung fachspezifischer Beobachtungsverfahren hat er ebenso Anteil⁷⁴ wie an der bis heute andauernden Forschung zur Entstehung von *disciplinary eyes* in der historischen Epistemologie, die vor allem durch Lorraine Dastons und Peter Galisons Publikation *Objectivity* (2007) entscheidend bereichert wurde⁷⁵ und in deren Rahmen auch über den Stellenwert von Ausbildungsmethoden und -medien der visuellen Erziehung nachgedacht wird.⁷⁶

DER VERGESSENE DISKURS

Diese wenigen Schlaglichter mögen genügen, um das enorme Spektrum bereits verfügbarer Studien zur Wahrnehmungskultur des langen 19. Jahrhunderts anzudeuten. Und doch kann nicht die Rede davon sein, dass damit all ihre noch erfassbaren Facetten auch erfasst worden wären. Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass bislang noch keine Untersuchung zum Anschauungs- und Zeichenunterricht vorliegt, obgleich diese Fächer im fraglichen Zeitraum anhaltend und explizit den Status einer Schule des Sehens für sich in Anspruch nahmen.⁷⁷ Diese Leerstelle wirkt schon deshalb befremdlich, da doch emphatische Bekundungen der Bedeutung des Zeichnens für die Entwicklung des Auges seit der Frühen Neuzeit zu den konstantesten Topoi der Kunstliteratur zählen. Ebenso bekannt ist, dass die Pädagogik im Zuge der Aufklärung zu einer europaweit geachteten Leitdisziplin aufstieg, die ihre Ansichten und Methoden ab dem Ende des 18. Jahrhunderts immer effektiver in die Bildungspolitik einbringen konnte. Und nicht zuletzt zählt Michel Foucault in

74 | Vgl. etwa Breidbach/Klinger/Müller 2013; Köhnen 2009; Fiorentini 2008; Bruhn/Hemken 2008; Hoffmann 2006; Meyer-Abich 1995. Ein Versuch über die VR-Brille als bezeichnendes technisches Dispositiv des postfaktischen Zeitalters ließe sich anschließen.

75 | Daston/Galison 2007, S. 52. Der englische Begriff wird in der deutschen Ausgabe etwas ungenau mit »Blick der Fachvertreter« übersetzt; zum Thema ferner Daston/Lunbeck 2011.

76 | Vgl. Anderson/Dietrich 2012; Grasseni 2007; Kaiser 2005.

77 | Auch die neuesten Sammelbände zur Kulturgeschichte der Sinne klammern den pädagogischen Diskurs aus, vgl. Vila 2014 (= A Cultural History of the Senses, Bd. 4); Classen 2014 (= A Cultural History of the Senses, Bd. 5).

seinen stark rezipierten Schriften *Naissance de la clinique* (1963) und *Surveiller et punir* (1975) neben Krankenanstalten und Gefängnissen eben auch Schulen zur Riege der institutionellen Schauplätze biopolitischer Einschreibung und mithin die Pädagogik zu jenen Humanwissenschaften, die im 19. Jahrhundert zuallererst das theoretische Fundament für die staatlich regulierte Ökonomisierung des Subjekts legten.⁷⁸ Bei alledem stehen immer Fragen der Disziplinierung des Sehens bzw. durch das Sehen im Zentrum, was die Tatsache umso erstaunlicher macht, dass die Bedeutung des anschauungspädagogischen Diskurses für die Herausbildung visueller Standards im langen 19. Jahrhundert noch nicht erkannt wurde.

Die vorliegende Studie reagiert auf diesen Umstand und nimmt den folgenden Verlauf: Um die Spezifik der pädagogischen Ansätze zur visuellen Erziehung nach 1800 herausstellen zu können, wird zur Einleitung die (früh-)neuzeitliche Geschichte der europäischen Anschauungspädagogik in den Blick genommen (II.). Anschließend kommen mit Pestalozzi, Herbart und Fröbel die wichtigsten Vertreter des Fachs um 1800 zu Wort, da von ihnen Methodenentwürfe zur Normierung des Sehens auf geometrisch-mathematischer Grundlage stammen, die für die Folgezeit bestimmend sein werden (III.). Das nächste Kapitel (VI.) schlägt die Brücke zur Zeichenpädagogik, die im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts als entscheidender Multiplikator der Anschauungslehre fungierte. Im Anschluss daran wird der pädagogische Diskurs verlassen. Von wesentlichem Interesse sind jetzt die Folgen der schulischen Disziplinierung des Blicks. Dabei wird ein Schwerpunkt auf der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte liegen – eine Disziplin, deren Arbeit im 19. Jahrhundert nicht nur in besonderem Maße von der Zeichnung bestimmt war,⁷⁹ sondern die darüber hinaus im fraglichen Zeitraum auch eine Unzahl kunst- und architekturbezogener Beschreibungen vorlegte, anhand derer nachvollziehbar wird, wie formanalytisches Sehen im Fach allmählich den Status

78 | Vgl. Foucault 1976; Foucault 1973; zur interdisziplinären Rezeptionsgeschichte Foucaults inklusive seiner Aufnahme in der Pädagogik Kammler/Parr/Schneider 2008, Kap. 5.

79 | Jérémie Koering und Ulrich Pfisterer planen aktuell eine Ausstellung zum Thema (u. a.) am Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Ausgangspunkt sind eine Reihe von Spezialstudien Koerings, zuletzt Koering 2017/18. Weitere Fallstudien bei: Müller-Bechtel 2009; Rössler 2008; Kemp 2007; Boerlin-Brodbeck 1994. Dieses Material ist für die vorliegende Studie allerdings weniger wichtig, da es ihr nicht um das Zeichnen sondern um das Zeichenlernen im langen 19. Jahrhundert geht. Dass Kunsthistoriker den Zeichenunterricht ihrer Gegenwart tatsächlich als Schule des Sehens begriffen, belegt etwa Heinrich Wölfflins Kritik am Verfall des Hochschulzeichnenunterrichts von 1910, vgl. Wölfflin 1946a, S. 164 f.

einer geläufigen Wahrnehmungspraxis erringt.⁸⁰ Dieser Teil der *Unterweisung des Blicks* gliedert sich in zwei Abschnitte: Zunächst werden die Anfänge des formanalytischen Sehens in der Kunstgeschichte der ersten Jahrhunderthälfte aufgearbeitet (V.). Im Anschluss daran gilt das Interesse diversen Anzeichen für die fortschreitende Entgrenzung dieser Wahrnehmungskonvention in der zweiten Jahrhunderthälfte (VI.). Zum Ende wird der Niedergang des von der Pädagogik getragenen visuellen Regimes thematisiert (VII.). Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf dem anschließenden visuellen Trend (nicht nur) in der Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts: dem Rhythmussehen.

80 | Damit verbunden ist der Versuch, kunsthistoriographisches Material nicht mehr exklusiv unter fachgeschichtlichen Aspekten auszuwerten, sondern es zur Bearbeitung übergreifender, gesellschaftsgeschichtlicher Fragestellungen heranzuziehen. Vgl. dazu Teutenberg 2016a; Brevern 2009.