

Intermezzo:**Die Haut des Marsyas**

„Me with the floor show, kickin' with your torso
Boys getting high and the girls even more so
Wave your hands if you're not with the man
Can I kick it
(Yes you can)
I got
(Funk)
You got
(Soul)
We got everybody, I've got the gift
Gonna stick it in the goal
It's time to move your body.“
(Robbie Williams, „Rock DJ“, 2003)

„In Frage steht die Grenze, die durch unsere Haut repräsentiert wird; ...“
„Durch interaktive Medien werden die Grenzen zwischen dem, was außerhalb und innerhalb unseres Bewußtseins, außerhalb und innerhalb unseres Körpers geschieht, fließend, und schon bald werden wir nicht mehr völlig sicher sein, wo unser Körper beginnt und wo er endet.“

(Derrick de Kerckhove, „Touch versus Vision“)

Ich möchte zum nächsten Kapitel, in dem es um eine in den vergangenen fünfzig Jahren wiederbelebte Beziehung zwischen Kunstlehre und Ästhetik gehen soll, hinleiten mit einen Ausflug in die Mythologie. Dieser Abstecher in die Mythologie soll ein Streiflicht auf eine Erzählung werfen, in der die Kunst sich eine Vorstellung geschaffen hat von zwei Seiten der Sinnlichkeit, die einem Trauma Ausdruck verleihen, das auch für unser Verständnis von Kunst noch konstitutiv ist: die Scheidung von Fühlen und Denken, Empfinden und Wahrnehmen, Sinnlichkeit und Verstand.

Beat Wyss hat in „*Der Wille zur Kunst*“ dargestellt, wie in der Renaissance (beispielhaft: im Fresko zum >Jüngsten Gericht< von Michelangelo, Rom, Sixtina) der Mythos von Apoll und Marsyas zu einer „*Parabel für den Kunstprozeß*“ (Wyss, „*Der Wille zur Kunst*“, Köln 1997, S.21) wird. Die **Haut des Marsyas**, die ihm von Apoll bei lebendigem Leib abgezogen wird, ist auch eine Metapher für das schwierige **Verhältnis von Sinnlichkeit und Verstand** innerhalb der Kunst. Im Wettstreit zwischen dem bocksbeinigen hellenischen Halbgott (halb Tier, halb Mensch) Marsyas und dem in vollendeter, gottgleicher Menschengestalt erstrahlenden olympischen Apoll, verkleiden die Griechen auch einen **Kulturkampf der Sinne gegen den Verstand**. Ein Kulturkampf ist es insofern, als Marsyas für eine bäuerliche Kultur der Viehzüchter und Hirten steht, über die sich die Stadtgriechen ab dem 6.Jh als Volk von Landbesitzern, Seefahrern, Kriegern und Händlern, als Bürger hinwegheben. Die Haut, oder besser das Fell des Marsyas, steht für den **Tastsinn** oder das ‚Gefühl‘, das den Griechen nun als primitiv, animalisch, unkultiviert galt. Demgegenüber hat sich, ihrem Verständnis nach, der menschliche **Gesichtssinn** am deutlichsten aus dem tierischen Empfinden befreit, weil er einen **Bund mit der Schönheit** und dem Verstand eingegangen ist, den Apoll verkörpert. Auch bei den Juden ist dem Logos, dem göttlichen Wort, das Gottesauge zugeordnet und gilt der Mensch als nach Gottes Bild erschaffen.

Die Figur des Marsyas steht wie die der Shinx - beide halb Tier, halb Mensch - für ein Entwicklungsstadium des Menschen, in dem er sich selbst noch nicht als Ebenbild der Götter und Krönung der Schöpfung verstehen konnte. Im Mythos der Häutung des Marsyas erhebt sich in der Gestalt des Apoll der gottgleiche, sich selbst erkennende Mensch, über die Tierwelt und ihre dumpfe, triebhafte Sinnlichkeit. Bezeichnenderweise wird der Wettstreit der beiden über die Musik ausgetragen, also den Gehörsinn. Beide treten hier als Künstler auf, aber sie vertreten je ein anderes Verständnis von Kunst, der eine ein **gefühlbetontes**, der andere ein **verstandesbetontes**. Die **Kithara** oder **Lyra** des Apoll (beides verwandte Saiteninstrumente, die sich vielleicht auch der Geometrie verdanken, wobei die Lyra ein Geschenk des Hermes an Apoll war), überstrahlt noch vom **Gesang** seiner göttlichen Stimme und der meisterhaften **Lyrik** seines Vortrags, triumphiert über das primitive Schilfrohr des Faun. Als Erfinderin der **Flöte** gilt zwar Athene, die Göttin der Weisheit. Aber als sie im Wasser ihr Spiegelbild beim Flöten mit den aufgeblasenen Backen sah, war sie über den entstellenden Anblick so entsetzt, dass sie ihre Erfindung

wegwarf. Welche Erniedrigung für eine göttliche Erfindung. Kithara und Flöte stehen laut Wyss für eine frühe Erscheinung eines kulturellen Auseinanderdriftens von **städtischer Hochkultur** und **pastoraler Volkskunst**. Marsyas, der Faun, hat die Flöte gefunden. Und weil ihm weder eine schöne Gestalt noch ein **Sinn für Schönheit** gegeben war (geschweige denn eine Einsicht in seine beschränkte Wettbewerbsfähigkeit gegenüber dem göttlichen Apoll), forderte er diesen zum Wettstreit heraus. Nach dem vernichtenden Urteil der Musen bezahlte er seine Niederlage mit dem Verlust seiner Haut, die ihm Apoll bei lebendigem Leib abzog.

Das Abziehen der Haut war als ‚**Schinden**‘ eine archaische Tötungsform, in der der Feind einem geschlachteten Tier gleichgestellt wurde. Das Tierfell dient dem Menschen als **zweite Haut**, als Kleidung, Schutz. Es hat aber in einem magischen Sinn auch die Symbolik einer **Trophäe**, nämlich die im Tier steckende Kraft, Seele, Sinnlichkeit auf den Menschen zu übertragen, und ist damit ein Symbol der Überlegenheit des Menschen über das Tier. Als Redensart interessant ist z.B. die Aussage „*da könnte ich aus der Haut fahren*“ als ein Ausdruck für einen nicht auszuhaltenden Zustand sinnlicher Erregung. Dass man mit seiner Arbeitskraft seinen Körper und seine Sinne gegen ein Entgelt enteignet, kommt in der Redensart zum Ausdruck: „*Seine Haut zu Markte tragen*“.



Michelangelo, „Jüngstes Gericht“, Ausschnitt

Der Mythos von Apoll und Marsyas ist auch ein früher Ausdruck eines erkenntnistheoretischen Wettstreits um eine **Rangordnung der Sinne**. Das gewinnt dem Fresco Michelangelos zum ‚Jüngsten Gericht‘ in meinen Augen eine Facette ab, die ich bei Beat Wyss nicht entdeckte: Mitten in den Planungen für ein spektakuläres bildhauerisch/architektonisches Projekt (Grabmal des Papstes), hat Michelangelo sich vom Papst Julius dazu verdonnern lassen die Decke und Wand der Sixtina auszumalen anstatt seine bereits gereiften Ideen und den beschafften Marmor in ein Grabmal des Papstes umzuwandeln. In Malerei und Bildhauerei treten der Gesichtssinn und der Tastsinn in einen Wettstreit, der in der Kunstlehre der Renaissance sehr emotional ausgetragen wird. Wenn sich Michelangelo im Fresco als leere Haut selbst darstellt, dann mag man das auch als eine ihm aufgezwungene

Opferung seiner Leidenschaft für die Bildhauerei deuten.

Mythen sind ein Teil eines kollektiven menschlichen Gedächtnisses. Auch wenn wir individuell gar nicht wissen, woher sie kommen, oder was sie ursprünglich bedeuteten, dringen sie unterschwellig in unser Bewusstsein ein, besetzen unsere Phantasien und Träume mit Bildern. Auch wenn sie uns dann Rätsel aufgeben, sind sie doch auf eigenartige Weise präsent. Wenn etwa Robbie Williams sich in einem Musikvideo (Rock DJ, 2003) nicht nur für seine ‚Musen‘ entkleidet um ihr Interesse zu



Robbie Williams als ‚Rock DJ‘

wecken, dann ist wohl den wenigsten seiner Zuschauer dies als Zitat eines historischen Mythos gegenwärtig. Ihre Blicke auf sich zu ziehen und ihren Appetit zu wecken gelingt ihm erst, als er sich enthäutet und zum blutrünstigen Vergnügen der sensationsgeilen ‚Fans‘, einer Fleisch fressenden Meute, auch noch entleibt, um schließlich als Gerippe von der Tanzbühne abzutreten. Als schaurig-schönes Bild wird es wohl doch irgendwie verstanden.

Wie steht es heute um das Verhältnis von Gesichtssinn und Tastsinn?

Ästhetik als Kunstlehre

„Es ist nicht die Welt selbst, die wir wahrnehmen. Es ist ihr Abbild. Und wer sich die Geschichte der Entstehung dieses Abbilds vor Augen hält, der kann nicht umhin, Zweifel zu verspüren hinsichtlich der Vollkommenheit seiner Übereinstimmung mit dem Original.“ (Hoimar v. Ditfurth, „Der Geist fiel nicht vom Himmel.“ (Hamburg, 1982, S.109)

„Gegenwärtig sprechen alle von Ästhetik. Die Spatzen pfeifen es von den Dächern, und die Wissenschaftler intonieren es noch in den Feuilletons: daß wir einen Ästhetik-Boom erleben, daß wir in einer Zeit der Ästhetisierung leben – vom Konsumverhalten über das individuelle Styling bis hin zur Stadtgestaltung, also quer durch die ganze Lebenswelt oder, wie man neuerdings auch sagt, die >Kulturgesellschaft<.“
(W. Welsch, „Ästhetisches Denken“, Stuttgart 1991, S.13)

„Niemals hat jemand eine rein visuelle Sinnesempfindung gesehen, selbst die Impressionisten nicht, die sich die größte Mühe gaben, sie zu erhaschen.“ (Gombrich, „Kunst und Illusion“, Stuttgart 1977, S.327)

„Ihr werdet die Früchte nicht mehr am Geschmack erkennen“
(Bert Brecht, „Der Dreigroschenprozess“, zitiert in W. Haug, „Kritik der Warenästhetik“, Frankfurt a.M., 1971)

„...see me, feel me, touch me, heal me...“
(The Who in Woodstock 1969 bei Sonnenaufgang. Besonders in den Anfangsjahren waren die Musiker dafür bekannt, am Ende jedes Auftritts ihre Instrumente auf offener Bühne zu zertrümmern.)

Worum es geht:

- Gibt es eine Geschichte der sinnlichen Wahrnehmung?
- Wie verhält sich die Kunst zur Ästhetik?
- Welche Rolle spielen Prothesen für die sinnliche Wahrnehmung?
- Welche Rolle spielen technische Medien für die sinnliche Wahrnehmung?
- Wo liefert die Ästhetik Ansatzpunkte für pädagogische Zielsetzungen?

*„Die <klassische> **Rangordnung der Sinne** beginnt mit Aristoteles und sieht wie folgt aus: visus (Gesicht), auditus (Gehör), odoratus (Geruch), gustus (Geschmack), tactus (Tastgefühl). Gleichwohl ist diese Reihenfolge nie ganz unumstritten geblieben“ ...“Der Streit um den <Vortritt> wurde sogar zu einem populären Motiv in der Renaissance- und Barockliteratur.“* (Robert Jütte, „Geschichte der Sinne“, München 2000, S.73) Für ein Aufstellen solcher Rangordnungen werden diverse Kriterien herangezogen. Während der Tastsinn diffus über den ganzen Körper verteilt ist, sind dem Gehör und dem Gesicht spezielle Organe zuordenbar, die sogar doppelt vorhanden sind und darum etwa gegenüber dem Geschmack, der nur der Zunge zugeordnet wird, herausgehoben und im Vorteil sind. Auch die Lage der Sinne im Körper wird benützt um ihren Rang zu unterscheiden. Einer Kultur, die den Kopf als Sitz des Geistes identifiziert, kann alles, was erst unter der Gürtellinie zur Höchstform kommt, nur minderwertig erscheinen. Die Zuordnung der Sinne zu Organen und Körperregionen bringt auch die Fünffzahl ins Wanken. So kennt Plato nur vier Sinne, weil er dem Tastsinn kein spezielles Organ zuordnen will. Andererseits wird etwa von Kant in den Geschlechtsorganen ein

sechster Sinn angenommen und zumindest umgangssprachlich ist auch von einem siebten Sinn die Rede, wobei dessen Sitz wiederum körperlich schwer auszumachen scheint. (Quelle: Robert Jütte, „Geschichte der Sinne“) Die historisch weit zurückreichende Trennung der Sinne und die Reduktion auf ihre organischen Rezeptoren verkennt die heute immer klarer hervortretende Koordination und das Zusammenspiel der Organe für das, was als Wahrnehmung ins Bewusstsein tritt. Was etwa könnte das Auge allein in Bezug auf Raumwahrnehmung leisten, wenn der Mensch nicht die Möglichkeit hätte sich betrachtend im Raum zu bewegen, oder Dinge zu ergreifen und vor dem Auge so zu bewegen, dass sich das Objekt in verschiedenen weniger prägnanten, sowie in einer optimalen Ansicht präsentiert? Derrick de Kerckhove zitiert Thomas von Aquin (leider ohne Quellenangabe): *„Das Auge ist wirklich nicht mehr und nicht weniger als eine äußerst feine Version des Tastsinnes“* (in: *Touch versus Vision*“, S.156)

Über die Zahl der Sinne herrscht offensichtlich schon seit alters her keine Einigkeit. Schwierig aber wird die Bestimmung dessen, was ab wann in der Entwicklungsgeschichte als >Sinn< gelten kann, wenn man etwa wie Hoimar v. Ditfurth den Versuch unternimmt, die menschlichen Sinne unter Gesichtspunkten ihrer **Evolution** zu betrachten. Pflanzen haben keine Augen, aber sie orientieren sich aufs Licht hin. Für H.v. Ditfurth steht fest: *„...daß die Augen von den Pflanzen erfunden wurden.“* („Der Geist fiel nicht vom Himmel“, S.110) Zwischen Tier- und Pflanzenwelt steht der Einzeller ‚Euglena‘. Euglena schwimmt frei und aktiv im Wasser. Und dieses pflanzliche ‚Augentierchen‘ besitzt eine Geißel, mit deren Hilfe es sich bewegt, und einen *„winzigen roten Punkt“*, der im Zelleib einen Schatten wirft. Diesen Schatten bringt die Zelle bei ihren Schwimmbewegungen mit einem Photorezeptor zur Deckung, und richtet sich so nach dem Licht aus, um durch Photosynthese ihren Stoffwechsel regulieren zu können (v. Ditfurth S.110ff). Ditfurth leitet damit seine *„Entstehungsgeschichte des Auges“* ein.

Unbestreitbar besitzen alle Säugetiere einen Gesichtssinn, ein Gehör, einen Geruchssinn etc. Vielfach sind ihre Sinne (zumindest in mancher Beziehung) den menschlichen Sinnen überlegen, etwa der Geruchssinn beim Hund. Man kann in der Entwicklung der Arten zurückgehen und bei den Vögeln ein partiell (z.B. in Bezug auf Bewegungssehen) deutlich ‚besseres‘ Sehvermögen feststellen als beim Menschen. Spult man die Evolution des Lebens zurück bis zur hypothetischen >Urzelle<, so ist diese gekennzeichnet durch Abkapselung zur Außenwelt. *„Überleben konnte diese erste Zelle nur, wenn die in ihrem Inneren geordnet ablaufenden chemischen Prozesse, mit Hilfe derer sie ihre Struktur regenerierte und aus denen sie ihre Energie bezog, von den chaotischen, gänzlich ungeordneten physikalischen und chemischen Vorgängen ihrer nichtbelebten Umwelt getrennt blieben.“* (v. Ditfurth, „Der Geist fiel nicht vom Himmel“, München 1982, S.32) Abkapselung von der Außenwelt aber kann nur die eine Seite des Prozesses beschreiben. *„Dieser fast selbstverständlichen Forderung steht nun jedoch in einer paradox anmutenden Weise eine genau entgegengesetzte Notwendigkeit gegenüber, die dazu zwingt, die Verbindung zu der gleichen Außenwelt ununterbrochen aufrechtzuerhalten“*... *„Eine Zelle, die es fertigbrächte, sich von ihrer Umwelt total abzukapseln, wäre innerhalb kürzester Zeit nicht mehr am Leben. Ihr Vorrat an >Energiegefälle< trägt sie nicht über einen längeren Zeitraum. Auch die Zelle muß daher, unabdingbares Erfordernis schon aus energetischen Gründen, >offen< bleiben zur Außenwelt hin, die allein den Nachschub liefern kann, den sie braucht.“* (S.33)

Um die Stoffe oder Energieformen auszuwählen, deren die Zelle für ihr Weiterleben bedarf, benötigt schon die einfachste Zelle einen >Sinn<, ein Unterscheidungsvermögen von schädlichen und nützlichen ‚Lebensmitteln‘ und sie benötigt in ihrer Außenhaut einen Durchlass, eine Membrane, die sich als Schleuse für den **Austausch mit der Außenwelt** in diesem engen Spektrum von nützlich erkannten und ausgewählten Stoffen eignen. Damit ist das Prinzip für das, was wir >Sinnesorgan< nennen, umschrieben. Schon der einfache Einzeller muß, um zu überleben, fähig sein zu unterscheiden, was aus seinem Lebensraum die Zellhaut passieren darf. Insofern erscheint die Außenhaut der Lebewesen das flexible biologische Material zu liefern, aus dem Sinne gebildet werden.

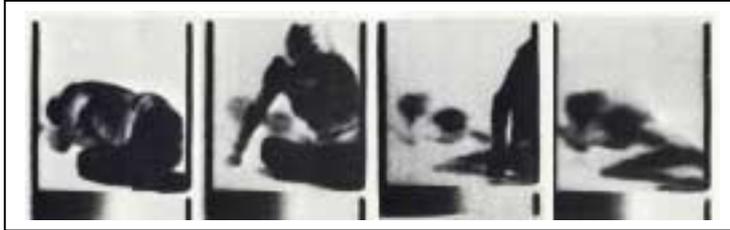
Thomas von Aquin (oben zitiert) hat also recht: Tastsinn, Geschmackssinn sind noch leicht nachvollziehbar **Abkömmlinge der Haut**. Aber auch das Gehör trägt im Begriff Trommelfell das Abstammungsmerkmal Haut. Und nicht zuletzt verdankt der Gesichtssinn einer besonderen Ausbildung der Haut als Netzhaut seine elementaren Fähigkeiten. Die Ausbildung der den biologischen Körper umgrenzenden Haut zu Sinnesorganen war ein versuchsreicher Weg der Evolution über Jahrmillionen.

Ditfurth klassifiziert die Sinne nach der unterschiedlichen Distanz der **Reize** von der Oberfläche des Organismus: „*Was mir noch fern ist, braucht mich als Lebewesen vorerst noch weniger akut zu beschäftigen als das, was mir schon >auf die Pelle gerückt< ist...*“ (s.105) Dies führt zu einer Unterscheidung von Nahsinnen und Fernsinnen, eine Differenz, die in der Physiologie offenbar auch zu einer Einteilung in niedere- und höhere = **>gegenständliche Sinne<** geführt hat. Die Evolution der Sinne arbeitet sich wohl von den Nahsinnen zu den Fernsinnen ab. Und dies führt wohl auch dazu, dass die nervliche Verarbeitung der körpernahen Reize zu den ältesten Leistungen unseres Nervensystems gehören. So gesehen zählt wohl der Darm, die Leber, die Niere, die Lunge entwicklungsgehistorisch auch zu den Sinnesorganen. Irritierend, aber auf eine für unseren Kontext recht inspirierende Art und Weise, verwendet v.Ditfurth den Begriff **Abbild**, um mit Konrad Lorenz den Zusammenhang zwischen Umwelt und Organismus zu beschreiben: „*Die Anpassung an bestimmte Umweltbedingungen ist ohne eine >Abbildung< dieser Bedingungen schlechthin unmöglich. Dadurch allein, daß das Lebewesen sich anpaßt, >erfährt< es schon etwas über seine Umwelt. Das gilt bereits für die anatomische Anpassung des Körperbaus. Mit vollem Recht sagt Konrad Lorenz, daß die Flosse eines Fisches in dem gleichen Sinne ein >Abbild< des Wassers sei, in dem der Flügel eines Vogels die Eigenschaften der Luft >abbildet<, an die er sich bei der Aufgabe angepaßt habe, seinem Besitzer das Fliegen zu ermöglichen.*“ (s.81) Wenn schon die Anatomie eines Lebewesens ein **>Abbild<** seiner Umwelt ist, dann ist umso mehr der nervliche Apparat und seine vegetativen Programme, die diesen Organismus steuern, also schon das Stammhirn, ein weltabbildender Wahrnehmungsapparat. Das ‚Weltbild‘ des Stammhirns mag aus der Sicht des Großhirns als elementar oder primitiv erscheinen, so primitiv, dass es sich in seine Abläufe kaum einmischt, sie sozusagen im Untergrund und Unterbewusstsein agieren lässt. „*Die in den vegetativen Programmen des Stammhirns steckenden >Bilder< sind zwar von extremer **Detailarmut und Unschärfe**. Denn jedes dieser Programme greift ja aus der Umwelt wie einen herausgestanzten Punkt nur eine einzige Qualität heraus.*“ (s.81) Damit lassen sich grundsätzliche Zweifel begründen hinsichtlich der weltabbildenden Qualität des Wahrnehmungsapparats, Zweifel, die auch für die höher entwickelten Sinne noch gelten. Auch unsere Augen liefern unserem Bewusstsein nur einen winzigen Ausschnitt einer breit gefächerten Strahlung, den wir als **>sichtbares Licht<** definieren. Für diese grundsätzliche Begrenztheit gilt nach Ditfurth ein Überlebensprinzip schon der einfachsten Zelle: „*so wenig Außenwelt wie möglich*“ (s.78-82) Denn es ist Aufgabe der Membranen zur Außenwelt, nur genau das durchzulassen, was der Organismus verarbeiten kann.

Aus Sicht der Biologie ist also **>Bild<** und die grundsätzliche Abbildfähigkeit der äußeren Umwelt in einem inneren Modell der Lebewesen eine Grundvoraussetzung für Leben. Der Begriff **Abbild** ist dabei nicht notwendig geknüpft an visuelle Vorstellungen und **Bild** sagt dabei noch wenig aus über den Grad oder das Ausmaß der Entsprechung des inneren Modells mit der Außenwelt. Wenn auch nach Konrad Lorenz der Vogelflügel Eigenschaften der Luft abbildet, dann kennen wir aus der Biologie durchaus auch Vögel, deren Flügel die Eigenschaften der Luft nicht so tauglich „abbilden“, dass sie dem individuellen Tier oder sogar der Art die Flugfähigkeit garantieren. Flughund und Fledermaus beweisen, dass Fliegen auch anders möglich ist als bei Vögeln. Aber schon unter den Sauriern gab es Arten, deren Körperbehaarung die Form von Federn hatte. Der Archaeopteryx hatte an den Flügelenden Klauen, offenbar zum Greifen. Körperbau und nervlicher Steuerungsapparat waren noch nicht auf ein Fliegen hin optimiert, wie wir das von der Gattung der Vögel kennen. **Abbild** im Sinn der Biologie bedeutet wohl ein **>Gebilde nach verwandtem Muster<**, wobei der Grad der Verwandtschaft oder der Familienzugehörigkeit näher oder ferner liegen kann. Ditfurth sagt, „*das Abbild der Welt, das unser Gehirn uns erschließt,*“...ist...“*dem Original zwar ähnlich,*

aber ganz zweifellos nicht mit ihm identisch. Es deckt sich mit dem Vorbild an allen den Stellen, deren Erfassung lebensnotwendig ist. An allen anderen Stellen läßt es uns in Stich.“ („Der Geist fiel nicht vom Himmel“, S.307) Auch ein gezeichnetes Bild, etwa eine Skizze, reduziert ihr Vorbild auf ein Minimum an Merkmalen.

In diesem Sinn ist auch das visuelle Abbild, als das wir unsere Umwelt zu sehen glauben, nur eine Hypothese unseres Gehirns im Zusammenspiel mit einem visuellen Wahrnehmungsapparat. Dieser Apparat hat seine Strukturen in einer Evolution über Millionen von Jahren so herausgebildet, dass



er unserer Gattung bisher nicht nur ein Überleben ermöglicht hat, sondern uns auch die Möglichkeit gegeben hat Werkzeuge zu erfinden, die uns mehr über die Welt, in der wir uns befinden, erkennen lassen als unsere naturgegebenen Sinne. Allein im Bereich des Lichts können wir

heute durch Körper hindurchsehen (Röntgenfotografie) oder den Wärmeabdruck (Thermokinetografische Aufnahme) sichtbar machen, den ein lebender, ruhender Körper (li) an einem Ort hinterlassen hat, an dem er sich nun (re) nicht mehr befindet. (Bildquelle: D. Völker in: Dieter Lübeck, „Das Bild der Exakten: Objekt: Der Mensch“, München 1974 S.54)

„Die Bildung der 5 Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte.“ (Karl Marx 1844) Darwin und Marx sind Zeitgenossen. In Anlehnung an Marx arbeitet etwa Klaus Holzkamp die Bedeutung der **Werkzeugherstellung** und des **Werkzeuggebrauchs** für den evolutionären Übergang vom Tier zum Menschen heraus. „Es ist innerhalb der anthropologischen Forschung unbezweifelt: Das zentrale Merkmal, das den Menschen von allen anderen Lebewesen unterscheidet, ist seine Fähigkeit zur systematischen Werkzeugherstellung“ (Holzkamp, „Sinnliche Erkenntnis“, Schriften IV, Hamburg 2006, S.108) Speziell in der **Vorgeschichte** der Menschheit mag man im Hinblick auf die sinnliche Ausstattung und Konditionierung des Menschen Erkenntnisse vermuten, die für die Kindererziehung von Interesse sein können. In seinen Werkzeugen vergegenständlicht der Mensch **Absichten** seiner Naturaneignung und antizipiert **Eigenschaften von Arbeitsergebnissen**, Produkten, Gebrauchswerten. „Vom Menschen hergestellte Werkzeuge sind die Urformen von **Gebrauchswert-Vergegenständlichungen**, früheste Niederschläge des Übergangs von der naturgeschichtlichen zur gesellschaftlich-historischen Entwicklung. Sie sind aber nur in einer, schwer genau angebbaren, Frühperiode die einzigen vom Menschen gemachten Dinge in der menschlichen Welt. In dem Maße, wie der Gebrauch von hergestellten Werkzeugen bestimmendes Moment menschlicher Lebensbewältigung wird, dienen Werkzeuge nicht lediglich der Perfektionierung von aus dem vormenschlichen Geschichtsabschnitt überkommenen Aktivitäten zur Lebenserhaltung, wie Jagd und dem Kampf: Werkzeuge bleiben nicht nur Arbeitsprodukte, sondern werden in zunehmendem Maße selber Arbeitsmittel, dienen gemäß den in ihnen vergegenständlichten Gebrauchswerten selbst der Schaffung neuer vergegenständlichter Gebrauchswerte. So werden Werkzeuge zur Herstellung neuer Werkzeuge benutzt, womit die Voraussetzung für einen potenzierten Fortschritt bei der Werkzeugvervollkommnung gegeben sind. Darüber hinaus wird durch den Werkzeuggebrauch die Welt des Menschen in immer weiteren Bereichen zur vom Menschen gemäß seinen Bedürfnissen und Interessen umgestalteten Welt.“ (Holzkamp, S.124f)

Werkzeuge, die der Verrichtung menschlicher Tätigkeit dienen, **erweitern das sinnliche Potential des Menschen**. Pfeil und Speer verlängern die Reichweite seiner Arme und Hände; ein Stein, eine Axt, ein Hammer verstärken seine Schlagkraft, übermitteln ihm Erfahrungen über die Härte, Spaltbarkeit, Verformbarkeit etc... von Materialien, die ihm der bloße Kontakt mit dem Tastsinn nicht vermitteln konnte; Rauchzeichen, Markierungen etc.. verleihen seinen Gesten und seiner Stimme Reichweite und Dauer, lösen die damit übermittelten Botschaften ab von seiner leibhaftigen Präsenz. So gesehen sind alle vom Menschen hergestellten Dinge **Speicher sinnlicher Erfahrung** und

Vergegenständlichungen lebendiger sinnlicher Prozesse. Davon war bereits die Rede im ersten Kapitel. Hier soll es nun darum gehen **Sinnlichkeit als historisch geformtes menschliches Instrumentarium** und unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen und zivilisatorischen Bedingungen formatiert zu verstehen. Zuvor soll aber noch ein der Ästhetik zuzuordnendes Moment Erwähnung finden, dessen Ursprünge tief in der Natur des Menschen verwurzelt zu liegen scheinen: sein Bedürfnis und seine Fähigkeit zur Darstellung, **Repräsentation** und damit verbunden ein Bedürfnis und eine Fähigkeit zur **Animation** unbelebter Dinge.

Repräsentatives Verhalten signalisiert schon im Tierreich die Zugehörigkeit zu einer Art, einer Gattung bis hin zu einer Rolle im sozialen Gefüge einer Gruppe. Es sind körperliche Signale, wie Größe, Geruch, Stimme und Habitus, mit denen ein **sozialer Anspruch** verknüpft wird. Der Mensch hat diese Anlagen kultiviert und Signalsysteme geschaffen, mit denen er die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, seine zugebilligten und/oder beanspruchten Rollen kenntlich macht. Trägermedium und Schauplatz solcher Signale ist in erster Linie, wie im Tierreich, der Körper (Habitus, Stimme, Bemalung, Kleidung, Schmuck), aber schon im Schmuck und der Kleidung beginnen sich die repräsentativen Objekte von ihrem Träger wie bei einer Häutung abzulösen. Hans Belting bezeichnet in seiner Bild-Anthropologie den menschlichen **Körper als „Ort der Bilder“** (Belting, „Bild-Anthropologie“, München 2001, S.12) Er meint damit offenbar in erster Linie die inneren Bilder, „*die seinen Körper besetzen*“ (ebenda S.12), und widmet einen eher bescheidenen Teil seiner Ausführungen dem bemalten Körper (S.34-38). Dabei scheint mir für eine Bild-Anthropologie die Rolle des **Körpers als Schauplatz** und **Bildträger** von nicht unerheblicher Bedeutung. Die inneren, vorgestellten, geträumten, phantasierten Bilder scheinen mir eher Abstraktionsleistungen zu sein, wie Abziehbilder, die sich aus einem körperlichen Zusammenhang bereits gelöst haben und als Vorstellung Teil einer gespeicherten Erinnerung geworden sind, die aber nach Wiedervereinigung mit einem materiellen Medium drängt. Wenn wir uns an Thomson (Kapitel 1, Thomson 1, S.16) erinnern, und den dort zitierten Clan, der sich von Bockkäferlarven ernährt, diese sich sozusagen einverleibt, sich mit ihnen „*vermählt*“ („der Mensch ist was er ißt“), dann wäre es naheliegend, dass die Clanmitglieder in rituellen Darstellungen, Bewegungen, Lauten, Habitus und Aussehen ihres Hauptnahrungsmittels annehmen, wie Fußballfans, die sich in Trikots ihres Vereins kleiden und dabei auch noch das Emblem dessen Hauptsponsors („Ernährers“) mit ihrem eigenen Körper animieren.



Letztlich kann jedes Objekt auch ohne unmittelbare Bindung an einen menschlichen Körper eine soziale Rolle übernehmen, z.B. Besitz anzeigen, ein Terrain abgrenzen, Macht/Kraft/Abschreckung demonstrieren, sexuelle Potenz/Empfängnisbereitschaft signalisieren, etc... Zu den vielleicht ältesten Wirkungsweisen solcher **Realabstraktionen** ist wohl die nur ästhetisch zu vermittelnde Qualität bestimmter Individuen oder Gegenstände zu rechnen, die eine herausgehobene repräsentative Bedeutung tragen und durch ästhetische Merkmale als Totem (unberührbar, sakrosankt, geschützt) gekennzeichnet sind und nur als Symbole in rituellen Handlungen ihre adäquate Behandlung erfahren. Es ist in erster Linie das Verhalten der Menschen zu diesen Dingen, das sie ästhetisch markiert, etwa im Sinn einer Aura. Die drängt jedoch nach Sichtbarkeit, Aufstellung an einem herausgehobenen Ort, Umgrenzung, Markierung, letztlich Schmückung, bildhafte Bearbeitung, in der das dem Ding zugeordnete Wesen formale Gestalt annimmt. Möglicherweise basiert die Zuordnung solcher Qualitäten auf Erfahrungen mit dem Tod. Der vom Leben verlassene Körper erscheint als Zeugnis einer Doppelnatur von Körper und Geist. Belting gibt Beispiele für die Restauration Verstorbener aus dem Neolithikum (Jericho, ca 6000 v.Chr.): „*Die Knochen (der Schädel) erhielten durch einen wunderbar modellierten Überzug aus Kalk oder Lehm das Gesicht zurück, das sie im Tode verloren hatten.*“ (auch Gombrich ver-

weist auf diesen Ahnenkult in: Kunst und Illusion“, Stuttgart 1978, S.134) Die Schädelstatuen wurden in einem zeremoniellen Akt im von den Nachfahren bewohnten Haus aufgestellt. „Von da an ist der stille Geselle an allen Vorkommnissen des Lebens beteiligt.“ (Belting, zitiert hier Frobenius, „Monumenta Africana Bd.VI, Berlin 1929, in „Bild-Anthropologie“ o.zit. S.150)

Animismus basiert auf dem Glauben, dass tote Dinge mit Geist erfüllt und in den Zustand des Lebens versetzt werden können, oder zumindest eine Repräsentanz eines Geistigen sein können. Als formaler Ausdruck geistiger Repräsentanz gilt in erster Linie Physiognomisches im weiten Verständnis von Gestalt und Mimik belebter Natur. Die Psychologie vermutet hier eine angeborene Reaktion, die auch schon bei Säuglingen nachzuweisen ist. „Nach dieser Theorie ist das Erkennen menschlicher Gesichtszüge etwas, das wir nur zum Teil lernen müssen, weil die Disposition dazu angeboren ist. Sobald etwas, was einem menschlichen Gesicht auch nur entfernt ähnlich ist, in unser Blickfeld tritt, merken wir auf und sprechen irgendwie darauf an.“ (Gombrich, „Kunst und Illusion“, Stuttgart 1978, S.126) Die Werbung macht sich dies zu Nutzen, indem sie alle möglichen Waren und Verpackungen mit Physiognomien ausstattet. Gombrich verbindet diese Theorie mit Tierbildern, die „alle Völker in die Konfigurationen des Sternenhimmels projizieren.“ (ebenda S.129) Bestimmte körperliche Zustände wie Fieber oder der Einfluss von Drogen befördern solche Animationen. So besteht wohl ein Grundbedürfnis bildhafter Formgebung darin, an unbelebten Dingen physiognomische Anklänge



heraus zu arbeiten, oder sie hinein zu sehen, und sie damit zu beleben, sie zu beseelen. Damit wird der Gegenstand zum Repräsentant, Stellvertreter eines Wesens, das mit der neu gewonnenen Form von ihm Besitz ergreift. Ein derart magisch aufgeladenes Objekt wird anders behandelt als es seinen materiellen Bedingungen entsprechend zu behandeln wäre. Es ist wesentlich das, was es repräsentiert. Solche Magie ist immer noch Teil unserer Lebenserfahrung, wenn 2003 im Irak eine Statue Saddam Husseins vom Sockel geholt wird, wenn Amerikaner in

Afghanistan Korane verbrennen oder Araber amerikanische Flaggen anzünden und noch auf deren Asche herumtrampeln.

Eine Untersuchung der Technischen Universität München aus dem Jahr 1974 über einerseits historische Berichte von >Visionen<, andererseits experimentelle Untersuchungen über >endogene Bildmuster< (= Phosphene = Lichterscheinungen bei geschlossenen Augen), hat gegenständliche Assoziationen und Verknüpfungen mit Lebewesen an das Ende einer Reihe eingeordnet: „Bei den bisher genannten (endogenen-, toxisch angeregten- und exogenen-) Lichterscheinungen lassen sich drei typische Phasen unterscheiden: eine subspezifische, eine geometrische und eine gegenständliche. Unter den subspezifischen verstehen wir dabei Lichterscheinungen wie eckig, rund, strahlenförmig, farbig, wolkig usw., über die sich keine spezifischen Aussagen machen lassen im Gegensatz zu den elementargeometrischen, wie Strich, Kreis, Wellenlinie usw.. Gegenständliche Figuren, wie Menschen, Tiere oder Häuser, wie sie oft den Inhalt von bekannten endogenen oder toxisch angeregten Lichterscheinungen bilden, kommen unter den beiden ersten Phasen nicht vor.“... „Bei genauerem Studium der endogenen Lichterscheinungen fällt auf, daß das Prädikat der ‚Unbeschreibbarkeit‘ sich hauptsächlich auf solche Erscheinungen einleitende subspezifische und geometrische Lichtmuster bezieht und weniger auf die gegenständlichen Lichtmuster, die häufig im Anschluß daran auftreten. So ist es vielen Visionären gelungen, wenigstens den gegenständlichen Teil ihrer ‚Offenbarung‘ ziemlich genau mit Worten oder in Bildern zu beschreiben (man denke zum Beispiel an viele Propheten oder an den Evangelisten Johannes). Bei diesem Sachverhalt liegt es nahe, die gegenständliche Phase der betrachteten Lichterscheinung als einen Assoziationsprozess des Visionärs zur geometrischen Phase aufzufassen. Und es ist zu vermuten, daß ihr Inhalt weitgehend von der Erwartung des Visionärs beziehungsweise von seinem Kulturkreis abhängt.“ (Eichmeier/Höfer, „Endogene Bildmuster“, München 1974, S.4f)

Diese Beschreibung legt nahe, dass die endogenen Bildmuster in einem fortgeschrittenen Stadium **Assoziationen** auslösen, die erinnerte Bilder und auch damit verbundene Gefühle wachrufen und Interpretationsvorgänge einleiten, etwa analog zum Wolkenlesen („Pareidolien“), zu akustisch induzierten Lichterscheinungen („musikalischen Synopsien“) oder zum Stimmenhören im Wind. Ein Bericht über eine schamanische Vision als Beispiel für ein „*Berufungserlebnis*“ mag als Illustration der in diesem Buch zahlreich versammelten Berichte dienen: *„Rasmussen berichtet beispielsweise von einer Schamanin, der sich eines Abends plötzlich eine leuchtende Feuerkugel am Himmel zeigte, die zur Erde niedergefahren kam und sie traf: ‚Sogleich fühlte sie, daß ihr ganzes Innere leuchtend wurde; sie verlor das Bewußtsein und war von diesem Augenblick eine große Geisterbeschwörerin. Der Geist der Feuerkugel hatte in ihr Wohnung genommen, und man erzählt, daß dieser Geist in zwei Teilen geschaffen war: die eine Seite war wie ein Bär und die andere wie ein Mensch gestaltet.“* (ebenda S.7 mit einem wörtlichen Zitat aus Rasmussen X., „Thulefahrt“, Frankfurt 1926, S.73)

Auslöser für derartige ‚Wahrnehmungen‘, besser: ‚**Visionen**‘, sind nach Einschätzung der Autoren dieser Studie bestimmte physiologische und psychologische Zustände („toxische Psychosen“), die durch rauschinduzierende chemische Mittel, durch Fasten, Schlafentzug, Räucherzeremonien, Tänze, Musik und dergl. befördert werden. Sicher trägt dazu auch eine bei Jägern und Sammlern lebenswichtige **Disposition**, eine Erwartung bei, die Natur als beseelt zu betrachten und in Naturphänomenen zu lesen, sie auszudeuten und sie als **Offenbarungen** verborgener Kräfte aufzufassen. Im Prozess der Zivilisierung haben Religion und Kunst eine Zuständigkeit für die Schaffung und Tradierung solcher Rituale und die in ihnen wirksamen Objekte erhalten.

Visionen, (Wahn-) Vorstellungen, Träume ordnen sich psychologisch ein in ein Kapitel >**innere Bilder**<. Im Gegensatz zu den äußeren, den Organen der sinnlichen Wahrnehmung zugänglichen Bildern, besitzen sie keinerlei materielle Faktur, sieht man einmal davon ab, dass sie im Gehirn als Verschaltungen von Nervenbahnen und Synapsen ein Speichermedium benötigen. Innere Bilder sind, wie Gedanken, bislang nicht unmittelbar zugänglich. Als Erregungsmuster bestimmter Gehirnregionen lassen sich Träume zwar apparativ darstellen. Aber was der Träumende dabei zu ‚sehen‘, besser vielleicht: zu **erleben** meint, ist bislang nicht objektiv dechiffrierbar. Visionen, Träume, Vorstellungen sind flüchtig. Zwar können sie wiederholt auftreten, aber wenn sie die Welt der Gedanken nicht auf Wegen der Mitteilung (Sprache, Zeichnung...) verlassen, dann fallen sie in einen Schlafmodus zurück, der dem Gedächtnis nur schwer wieder abrufbar zu sein scheint. Innere Bilder haben mit Malerei, Grafik oder Bildhauerei recht wenig gemeinsam, weshalb die angeblichen ‚*Traumbilder*‘ der Surrealisten ein **Traumerleben** höchst unzureichend wiedergeben. Träume erlebt man eher wie einen ‚interaktiven Film‘ als wie ein statisches Gemälde mit Goldrahmung, das man im Museum auf weißer Wand betrachtet. Als >innere Bilder< wird auch der offenbar angeborene Vorrat an >Gestaltmustern< bezeichnet, die unserer Wahrnehmung als Referenzrepertoire und Ordnungssystem angeboren ist. >Gestalt< ist dabei evolutionär wohl ein Phänomen, das älter ist als unsere hoch entwickelten Sinne. Gestalt ist schon anorganisch wirksam in den Bauplänen von Elementen und Molekülen und gibt bereits primitivsten Lebensformen Orientierung als Muster für >**Vorbilder**< oder >**Feindbilder**<. Einen sehr weit gefassten Begriff >innerer Bilder< vertritt Gerald Hüther („Die Macht der inneren Bilder – Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern“, Göttingen 2014): *„Zum Zeitpunkt der Geburt verfügt jedes Kind daher schon über einen beträchtlichen Schatz an inneren Bildern. Dazu zählen nicht nur die inneren Repräsentanzen und assoziativen Verknüpfungen über die Beschaffenheit all jener Teilaspekte der Welt, die es bis dahin durch sinnliche Wahrnehmung bereits kennen gelernt hat. Zu diesem Schatz gehören auch all jene Repräsentanzen, die als charakteristische Verschaltungsmuster bereits lange vor der Geburt in all jenen Bereichen des Gehirns herausgeformt und stabilisiert wurden, die für die Wahrnehmung von Veränderungen innerhalb des eigenen Körpers sowie für die Regulation von Organfunktionen und Stoffwechselprozessen zuständig sind.“* (ebenda S.27f)

Immer wieder haben **in der Geschichte der Kunst Programme der Sensibilisierung** eine Rolle gespielt. Die Raum- und Lichterfahrten in einer gotischen Kathedrale zusammen mit den liturgischen Gesängen und Zeremonien, Weihrauch und gemeinsam rhythmisch gesprochenem Gebet (Litaneien) strebten einen **Zustand sinnlicher Überflutung oder Überwältigung** an, wie er an anderen Orten nicht zu erreichen war. „*Du hättest sehen sollen – und die dabei waren, haben es mit großer Hingabe gesehen –, wie die Schar von so vielen mit Alben(weißen Talartuniken) prächtig gekleideten Priestern, mit priesterlichen Mitren und kostbaren Goldborten umhüllt, die Hirtenstäbe in Händen haltend, das Becken mehrfach umschritten und zur Austreibung der bösen Geister den Namen des Herrn anriefen. So ruhmreich und so bewundernswert waren die Männer, die da so fromm die Hochzeit des Ewigen Bräutigams begingen, daß der Chor dem König und den dabeistehenden Edlen mehr himmlisch als irdisch erschien, eher wie ein Gotteswerk als wie ein Menschenwerk.*“ (Abbot Suger von St. Denis, 12. Jh., zitiert nach Panofsky in: Busch/Schmook: „Kunst – Die Geschichte ihrer Funktionen“, Berlin 1987, Kapitel: „Die gotische Kathedrale“, S.19) Solche Überwältigung der Sinne mag man als komplementär auffassen zum mittelalterlichen **Erziehungsprogramm der Askese**, das geistige Fokussierung mit einem Verzicht der Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse verband. Sinneslust wird durch Askese unterdrückt oder amputiert, nicht selten in absichtlich herbeigeführten Schmerz verkehrt (bzw. in masochistische Lust umgewandelt), vornehmer gesagt ‚diszipliniert‘. Wo die Zuflucht im Gebet oder Selbstkasteiung nicht effektiv sind, soll körperliche **Arbeit Triebabfuhr** verschaffen, sollen **Exerzitien** die leiblichen Bedürfnisse im Sinn von **Apathie** überwinden und notfalls körperlicher Schmerz, **Selbstkasteiung** das sinnliche Verlangen übertönen, **betäuben**, amputieren. Noch heute trägt der Begriff des >Übens< (exerzitium) das pädagogische Stigma als geistloses Schinden. Dabei scheint ein Lernen ohne Üben und damit Einprägen im Sinn von Konitionierung als fester Bestandteil von ‚Hirn und Hand‘ undenkbar. Askese kann durchaus auch zum Programm künstlerischer Bemühungen werden, wenn etwa Schmuck, Ornament, die Ausstattung von Produkten durch Design einer ‚Reinigung‘ oder ‚Verschlankung‘, ‚Rationalisierung‘ unterzogen werden. Die impressionistische Vorstellung vom ‚unschuldigen Auge‘ setzt auf eine Sensibilität, die davon ausgeht, dass die Speicher vielschichtiger sinnlicher Erfahrung gelöscht und neu formatiert werden. Wolfgang Welsch paart in sehr einleuchtender Weise Programme der Sensibilisierung mit Effekten der Desensibilisierung, spricht von einem „**Umschlag von Ästhetisierung in Anästhetisierung**“. (Wolfgang Welsch, „Ästhetisches Denken“, Stuttgart 1991, S.14) Davon später mehr.

Um eine Art von Betäubung mag es sich auch handeln, wenn Menschen bei Massenveranstaltungen ihre individuelle Wahrnehmung einem >**Verhalten des Rudels**< unterordnen. **Überwältigung der Sinne** als Ursache für hysterische und damit neurotische Krankheitsbilder von Individuen oder Massen beschäftigen um die Wende zum 20.Jh. Psychologie und Soziologie. Der Arzt P.J. Möbius (1888) definiert **Hysterie** als krankhafte Erscheinungen, die **durch Vorstellungen verursacht** sind. Gustave Le Bon ruft das „**Zeitalter der Massen**“ (Gustave Le Bon, „Psychologie der Massen“, Stuttgart 1964) aus und untersucht in "**Psychologie der Massen**" (Erstausgabe 1895) große Menschenansammlungen auf seelische Effekte (Hypnose, Suggestion), die zu einem Aussetzen individueller Kritikfähigkeit führen. Das **Bad in der Menge** scheint die individuelle menschliche Wahrnehmung an eine Grenze zu führen, die Menschen immer wieder, und vielleicht extrem in Zeiten einer Hochkultur des Individualismus, als Erlebnis der besonderen Art suchen. Die nationalsozialistischen Aufmärsche zu Parteitagen sind sprichwörtlich geworden für eine Ästhetik der besonderen Art. Möglicherweise werden hier durch Autosuggestion **Instinkte des Schwarms** geweckt, die im Zwischenhirn, in tieferen und älteren Schichten unserer Sinnlichkeit überlebt haben und auf unbewusste Weise ein Bedürfnis nach **Entgrenzung und Enthemmung**, d.h. Aufhebung unserer Persönlichkeit und Individualität wach rufen. Ditfurth bezeichnet das gelegentlich als den „**Neandertaler in uns**“. (Hoimar v. Ditfurth, „Innenansichten eines Artgenossen“, Hildesheim 1989, Kaspitel „Der Neandertaler und der Demagoge“) Umgangssprachlich kennen wir auch den inneren Schweinehund, den es manchmal zu überwinden gilt, wenn er wieder einmal von der Leine gelassen ist. Papstbesuche an Kirchentagen und Fanmeilen beim >public viewing< zu Fußball-Großereignissen übersteigen alles, was sinnlich noch fassbar erscheint. Die BZ titelt: „**400.000 bejubeln Sieg auf der Fanmeile**“ (09. Juni 2012) Motto: „**Leidenschaft gemeinsam erleben**“. Da badet unse-

re alte Schwarmseele in Gefühlen, für die in unserem zivilisierten Leben nur noch wenige Enklaven reserviert bleiben.

Eine vielleicht verwandte, betäubende Wirkung mag **der materielle Überfluss** auf Individuen und möglicherweise auch auf Gruppen von Menschen haben. Werner Sombart findet in seinem Buch „*Luxus und Kapitalismus*“ (Erstausgabe 1913, 1922 neu getitelt als „*Liebe, Luxus, Kapitalismus*“) im materiellem Überfluss eine wesentliche Antriebskraft für sexuelle **Ausschweifungen**, ungezügelte **Leidenschaften**, maßlose Ehr- und **Verschwendungssucht** und damit einen Verlust an individueller Kontrolle. Er geht diesen Phänomenen in der Geschichte des Kapitalismus seit seinen Ursprüngen im Mittelalter nach. Wie persönlicher Luxus die sinnliche Wahrnehmung formatiert, und die Fähigkeit zur Empathie für armutsbedingtes Elend und Leid desensibilisieren kann, ist zu allen Zeiten der Geschichte offensichtlich gewesen und in der sozialen Literatur eine durchgängige Erzählfigur geworden. Luxus meint unüberschaubare Reichtümer. **Unüberschaubarkeit** ist schon der sprachliche Ausdruck für ein Überschreiten von Grenzen der Wahrnehmung. Bei der Größe der Zahlen mit denen etwa im Kunsthandel operiert wird (75 Millionen Euro für Hirsts diamantbesetzten Schädel „For the Love of God“ im Jahr 2007) oder an den Marktplätzen der Börsen (nur noch auszudrücken in Milliarden) setzt sogar ein rechnerisch trainierter Verstand von Bankern und Kaufleuten aus und weckt nur noch spielerische Leidenschaften zu rauschhaft ungezügelm Zocken. Win or lose it all.

Reformation und Gegenreformation sind auch gesellschaftliche Auseinandersetzungen, in denen es um ein Verhältnis von Sinnlichkeit und Geist geht. Die Reformideen von Savonarola bis Luther entzündeten sich nicht zuletzt am Bildgebrauch und der Verschwendungssucht der päpstlichen Kirche. Ein katholisches Gotteshaus ist gegenüber einem evangelischen unmittelbar augenfällig. Die Bildfülle einer barocken Kirche, Orgel- Orchester- und Chormusik im barocken Raumklang sind heute noch geeignet die Sinne so zu beeindrucken oder zu formatieren, dass sich viele Menschen unter dem festlichen Eindruck einer Messe der normalen Wahrnehmung **enthoben** oder **entrückt** fühlen, in einen Zustand versetzt, der den Geist für ‚**Offenbarungen**‘ öffnen, oder auch von der geistigen Anstrengung und **Versenkung** im Gebet ablenken könnte. Bilderkult und Bildersturm erscheinen als aneinandergeschaltete Phänomene, bilden eine Doppelfigur wie Ästhetisierung und Anästhetisierung: „...*die Geschichte des christlichen Bildgebrauchs*“ wird „*von Anfang an von Bilderstürmen mit großer sozialer Sprengkraft begleitet.*“ (Beck/Bredenkamp „Bilderkult und Bildersturm“ in: „Kunst – Die Geschichte ihrer Funktionen“, Berlin 1987, Kapitel: „Die gotische Kathedrale“, S.80) Das Attribut >ästhetisch< wird meist verwendet um eine **Eigenschaft von Dingen** zu charakterisieren. Dabei wird vergessen oder vernachlässigt, dass so charakterisierten Objekten ein dezidiertes, ritualisiertes und **sozialisiertes Wahrnehmungsverhalten** entsprechen muss, sonst könnte **Bilderverehrung** nicht umschlagen in eine völlig gegenteilige Deutung und das Handlungsmuster von **Bildersturm**.

Die Romantik hat in der Darstellung des ‚**Erhabenen**‘ (Sublimen) den eigentlichen Auftrag der Kunst gesehen. Das Sublime ist mit den **Gefühlen von Überwältigung** und unermesslicher Größe verbunden und im Verhalten gekoppelt an Verehrung, Bewunderung. Es zielt auf maßloses Erstauen und Ehrfurcht und wirkt durch **sinnliche Überreizung**, Übersteuerung erhebend. Es transformiert das sinnliche Erleben in einen geistigen Zustand und das körperliche Verhalten in ein Innehalten und eine Andacht. Während etwa der Kirchenbau heute eher in bescheidener Weise auf die Sinne einwirkt, hat die Architektur das große Geld an anderen Quellen angezapft, um das sich zu den Wolken Erhebende ins Überhebliche zu steigern. Der Turmbau zu Babel, schon im Alten Testament eine Metapher für eine Verwirrung der Sinne durch ein ‚**Verschlagen der Sprache**‘, fordert Architekten wie Terroristen, Bauleute wie Zerstörer auch heute noch heraus. Beim Anblick eines Gebäudes von rund 300 Metern Höhe („The Shard“ in London), 500 Metern („World Trade Center“, New York), 800 Metern („Burj Khalifa“ in Dubai) soll es einem buchstäblich die Sprache verschlagen. Daneben inszeniert der Museumsbau im ‚White Cube‘ eine **Askese des Blicks**, die den Museumsbesucher durch teuer erkaufte, **gestaltete Leere** beeindrucken möchte. In der Pariser Ausstellung „*Le Vide*“ thematisierte Yves Klein 1958 diese Leere: „*Am Eröffnungsabend kamen 3000 Besucher und sahen – nichts. Die*

Galerie (Iris Clert) war leer, bis auf die Menschen.“ (Wolfgang Kemp, „Kunst wird gesammelt – Kunst kommt ins Museum“ in: Schmook, „Kunst – Geschichte ihrer Funktionen“, Berlin 1987, S.177)

Im Verlauf meiner Darstellung konnte deutlich werden, dass die seit der Renaissance entstandenen **Kunstlehren** ihre Bedeutung für die akademische Ausbildung der Künstler seit der Romantik zunehmend eingebüßt haben. Ihr mehr handwerklicher als wissenschaftlicher Charakter lässt sie jedoch in der kunstgewerblichen und in der schulischen Kunsterziehung zumindest in Teilen überleben. Im Verlauf des 19.Jh. dringen verstärkt **Theorien der sinnlichen Wahrnehmung** durch die Künstler des Naturalismus/Realismus und Impressionismus in die Kunstlehren ein. Sie werden befeuert von naturwissenschaftlichen Forschungen, in den Bereichen der Physik (Thomas Young/Hermann von Helmholtz), der Sinnesphysiologie (z.B. Ewald Hering), der Chemie (Eugène Chevreul), der Psychologie (Hermann von Helmholtz, Hans Cornelius, Christian von Ehrenfels). Betroffen ist einerseits die **Beurteilung von Werken der Kunst**, und andererseits die **künstlerische Tätigkeit**. Sehen sich die Künstler des Klassizismus und der Romantik der **Darstellung des Kunstschönen** verpflichtet, so tritt demgegenüber um die Mitte des 19.Jh. ein neues Empfinden für Natur in Erscheinung oder macht sich eine kritische Haltung zum Schönen mit Blick auf gesellschaftliche Realität breit. Im Verlauf des 19.Jh. erlebt damit die im 18.Jh durch Baumgarten begründete Ästhetik einen Begriffswandel, der zunächst kurz skizziert werden soll:

*„Bei Baumgarten, dem Gründungsvater und Namensgeber der Ästhetik, hatte die Ästhetik keineswegs die Kunst zum Gegenstand. Ihr Bezugspunkt war vielmehr das **Erkenntnisvermögen**. Sie sollte insbesondere der Verbesserung des unteren, des **sinnlichen Erkenntnisvermögens** dienen. Diese sinnenbezogene – diese ästhetische (von griechisch *aisthetos* >sinnlich<, >wahrnehmbar<) – Bedeutung des Ästhetischen ist historisch die erste.*“ (Wolfgang Welsch, „Grenzgänge der Ästhetik“, Stuttgart 1996, S.65) Baumgarten weist in seinem komplexen, auf lateinisch verfassten Werk, den Sinnen als Instrumenten der unteren Erkenntnis **ein eigenes Urteilsvermögen** jenseits einer rationalen Logik zu: den >Geschmack<. Die Auseinandersetzung mit dem **Geschmack als Grundlage für das ästhetische Urteilsvermögen**, die **Erlebnissfähigkeit des Schönen und Erhabenen** beschäftigt seitdem mehrere Generationen von Philosophen (z.B. David Hume 1777: „*Of the Standard of Taste*“, Immanuel Kant 1793: „*Kritik der Urteilskraft*“). Fragen, die sich dabei stellen, drehen sich um die Einschätzung der Empfindung des Schönen und Erhabenen als ‚**Urteil**‘, als ‚**Erlebnisform**‘ oder schlicht als ein aus Lust- und Unlustempfindungen gezeugtes **subjektives Gefühl**. In der Regel wird das ästhetische Urteil als eine beschränkte, der Kunst aber angemessene, ihrem sinnlichen Charakter durchaus entsprechende Reaktion angesehen.

Die Wahrnehmung des Schönen, Erhabenen, des Wohlgestalteten, Angenehmen, Erfreulichen etc... korreliert mit dem psychologischen Begriff des Erlebens. **Erleben** bezeichnet in der Psychologie die Fähigkeit eines Individuums, seine **Sinne zu öffnen** für ein wahrnehmendes Urteilen über Bilder, Musik, Poesie, über damit transportierte, oder dadurch ausgelöste Vorstellungen, Empfindungen, Emotionen. In der Verhaltensdimension ist Erleben zunächst ein Innehalten und eine Konzentration auf Sehen und Hören. Der **Aufstieg der Psychologie** gegen Ende des 19.Jh. hat denn auch wesentliche Seiten der Ästhetik in diese auch experimentell arbeitende Wissenschaft abwandern lassen. Über die Psychologie drang der Begriff Erlebnis dann im 20.Jh. ein in die Pädagogik, aber auch in die Werbung und andere Strategien, die über die Wahrnehmung **Einfluss auf menschliches Verhalten** und Handeln nehmen wollten. Der Wunsch nach ‚**ganzheitlichem Erleben**‘ und nach einem unteilbaren „**Sinnenreich**“ verschiebt die Verhaltensdimension zu einem totalen körperlichen Involviertsein. So geht es beim Musikerleben heute nicht mehr um bloßes, konzentriertes Zuhören (erreicht durch Ruhigstellen des Körpers), sondern um ein visuelles **Spektakel**, um Tanzen und Mitsingen, Körperkontakt in der Masse der Mitmacher. Auch im Theater und in der Kunst will der Besucher einer Veranstaltung involviert sein, mitmachen, sich selbst darstellen.

Die **Nähe zum Gefühl** ist gleichzeitig eine Belastung für den Begriff Ästhetik, der schon im 19.Jh. schillernd war und etwa seit den 1970er Jahren so facettenreich gebraucht wurde, dass man ganze Regale füllen könnte mit den z.T. gegensätzlichsten Vorstellungen dazu. In gewisser Weise entleert sich ein Begriff mit der Ausweitung seines Inhalts. Somit trifft auf >Ästhetik< auch etwas zu, was Jens-Christian Rabe erst kürzlich auf den Begriff >Kreativität< treffend zuspitzte: „*Die Leere* (eines Begriffs) *ist natürlich das Geheimnis. In den Geist der Zeit schreibt sich ein Begriff nur ein, wenn er es aushält, dass sich jeder etwas anderes unter ihm vorstellen kann. Solange es mit positiven Gefühlen verbunden ist.*“ (Rabe in der Süddeutschen Zeitung vom 31. August 2012 unter dem Titel „*Der Feind ist der Schlaf – warum wollen wir eigentlich alle kreativ sein? Und wer sollte in einer Gesellschaft, in der sich vom Lohnarbeiter bis zum Konzernchef alle als schöpferische Rebellen verstehen, noch die redliche Arbeit verrichten?*“)

Geschmack zu haben war schon im Rokoko zum **Ausweis gehobener Bildung** notwendig und bezugte Urteilsfähigkeit bis hin zu einer Erregbarkeit, ja Beflissenheit gegenüber Werken der Poesie, der Musik, der bildenden Kunst, des Lebensstils. Der **Schöngeist** (Ästhet) schmückt sich geradezu mit der Fähigkeit ein jeweils passendes Werk der Kunst zu zitieren, mit dem er eine reale Situation stimmungsvoll aufladen kann. Lebensstil und Kultiviertheit spiegeln sich auch in Umgangsformen, im Luxus (Kleidungsmoden, Tischmanieren, Konversationsgebaren, Rhetorik, Wohnstil/Mobiliar, Reisen etc...), mit dem man sich (sinnlich wahrnehmbar aber dezent) umgibt, sich öffentlich darstellt. Auch die Vorstellung vom ästhetischen Menschen (Goethes ‚schöne Seele‘), die Schiller in seinen Briefen zur ästhetischen Erziehung entwirft, lebt schon von dieser Idee. Sie findet ihre historisch reinste Verkörperung in einem Menschenschlag, der sich zu benehmen weiß, der den schönen Dingen gegenüber aufgeschlossen ist bis hin zu einer stets Ausdruck suchenden Begeisterungsfähigkeit. Er versteht es, seine ästhetischen Urteile möglichst in wohlgesetzten, oft schwärmerischen, in jedem Fall gefühlsbetonten und bildreichen Worten zu begründen, für die die Dichtung und Rhetorik zitierfähige Muster liefern. Eine Leitfigur des ästhetischen Menschen als **Lebenskünstler** ist seit dem späten 18.Jh. der Engländer George Bryan Brummell, auch genannt Beau (der Schöne) Brummell, mit dem ein neuer gesellschaftlicher Typus geprägt wird, der dem ritterlichen Höfling (und dessen adeligen Abkömmlingen, dem Kavalier = Chevallier, Gentilhomme = Gentleman = Edelmann) als bürgerliche Antwort gegenüber steht, und der im 19.Jh. die Nähe zur Kunst sucht: der **Dandy**. Nicht nur sucht der Dandy die Nähe zur Kunst, der Künstler sucht auch die Nähe zum Dandy. Meist kommt dabei eine Art versnobter, exzentrischer Bohémien heraus. Baudelaire, Whistler und Manet gelten als solche Figuren, aber auch in manchen Künstlern der jüngeren Vergangenheit (Wolf Schäfer, genannt Vostell, Markus Lüperz) lässt sich zumindest der **Exzentriker** noch als Abglanz des Dandy aufspüren.



Dandy



Bohémien

Der Bohémien erhebt in anderer Weise einen alternativen Lebensstil zum Kult, er grenzt sich bewusst ab vom bürgerlichen Milieu, seinen sittlichen und moralischen Vorstellungen und Konventionen, und ist zeitlich eher eine Erscheinung des späten 19.Jh. Die **Bohème** schafft sich, anders als der individualistische Dandy, ihr eigenes großstädtisches Umfeld, in dem Kaffeehäuser als Treffpunkte und Diskussionsforen, Kabarets als Vergnügungstempel mit Tanz-Shows, Musikdarbietungen und Absinth (oder andere Drogen), Bordelle als Institutionen unehelicher Triebabfuhr in der Nachbarschaft billiger Atelierwohnungen prägend sind. Montmartre in Paris oder Schwabing in München wurden im 19.Jh. für ihre Bohème berühmt.

Über Geschmack in Bezug auf Werke der Malerei und der Plastik zu streiten und Kunst ‚mit Verstand‘ zu kritisieren war lange beschränkt auf ein sehr exklusives Publikum. Frühen Ansätzen dazu sind wir bereits in der französischen Akademie begegnet. Die seit dem 17. Jahrhundert stattfindenden ‚Conférences‘ waren zunächst Aussprachen der Meister über Kunstfragen, öffneten sich dann aber für kunstverständige ‚Amateurs‘ wie Roger de Piles und André Félibien. Die als Amateure in den Kreis der Akademiker aufgenommenen Kunsttheoretiker trugen nicht unwesentlich dazu bei, Kriterien für den ‚Geschmack‘ (den *gôut*) der Kunst zu finden und die Debatten in ihren Schriften zu dokumentieren. Im 19. Jh entsteht daraus eine Art **feuilletonistische** Kunstkritik, die die Presse als publizistisches Forum nutzt. Solches mediale Echo reagiert bereits auf einen **regelmäßigen Ausstellungsbetrieb** und ein bürgerliches Publikum, das in Großstädten, wie Paris, die jährlichen Salons als Sensation betrachtet und sie an eintrittsfreien Tagen massenhaft besucht. Zum Ärgernis der Künstler bringen die Besucher ihren eigenen, recht unterschiedlichen ‚Geschmack‘ mit. Unter Umständen sind die Bürger auch bereit Eintritt für so ein sonntägliches Vergnügen zu bezahlen, etwa dann, wenn in Wien der Künstlerfürst Makart ein Monumentalgemälde ausstellt.

34.000 Besucher sollen sich 1879 in Wien vor seinem Gemälde über den „Einzug Kaisers Karls in Antwerpen“ innerhalb weniger Tage gedrängt haben („Welt am Sonntag“ vom 26.08.2007).



Daumier 1852: „Un jour où l'on ne paye pas“ -freier Eintritt“

Charles Baudelaire und Théophile Gautier, aber auch Conrad Fiedler, machen sich hier einen Namen als Kunstkritiker. Die Kritiken waren meist nicht gerade zimperlich und oft genug für die Kritisierten verletzend bis vernichtend. Dazu gesellte sich dann auch noch der Spott der Karikaturisten. Honoré Daumier steht für den gezeichneten Spott über den Kunstbetrieb in der Zeitschrift ‚Le Charivari‘, und Louis Leroy erlangte dort Berühmtheit mit seiner humoristisch gemeinten Wortschöpfung „*Impressionnistes*“. Die von der Kritik Verletzten schützten sich, wie zuvor schon die Romantiker, indem sie den Unverstand der Kritiker verbal geißelten und die von den Romantikern vorbereitete **Figur des Philisters** zum Gegenbild des **Kunstenthusiasten** ausbauten.

„Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts war das Bild des >protzigen, moralisierenden, selbstzufriedenen< Bürgertums, war die ewige Klage gegen >Materialismus<, >Philistertum< und die >Dummheit der Mittelklasse< schließlich endgültig zum Gemeinplatz geworden. Da nahezu alle Wortführer dieser Bürgerschelte ihrerseits selbst dem Bürgertum entstammten, erscheint dieses in der Unterscheidung zwischen *Bohème* und *Bourgeoisie* >zugleich als Repräsentant und als Gegenspieler seiner selbst<, was den Verdacht nahelegt, es spreche sich hier nicht zuletzt auch ein Geltungs- und Distinktionsbedürfnis aus, der Wunsch derjenigen bürgerlichen Schichten, die keinen Anteil an der politischen oder wirtschaftlichen Macht gewonnen haben, nach einer **Rearistokratisierung** der Gesellschaft, einer Welt, in der das (materielle) Prinzip des Profits wieder durch ein (geistiges) *Ethos pour le mérite* ersetzt ist.“ (C. Demand: „Die Beschämung der Philister – Wie die Kunst sich der Kritik entledigte“, Fulda 2003, S.101 mit Zitaten von McConathy, Holthusen, Neumann).

Seit dem 19. Jh., und vor allem ausgehend von Hegel, ändert sich das Verständnis von Ästhetik. Schon in der Einleitung zu Band I schreibt er: „Diese Vorlesungen sind der Ästhetik gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite Reich des Schönen, und näher ist die Kunst, und zwar die schöne Kunst ihr Gebiet.“ Und er beendet den Gedanken mit dem Satz: „Der eigentliche Ausdruck jedoch für unsere Wissenschaft ist ‚Philosophie der Kunst‘ und bestimmter ‚Philosophie der schönen Kunst‘.“

(Hegel, „Ästhetik“, Band 1, Frankfurt a.M. 1955, S.13) Hegel behandelt in seinen Vorlesungen zur Ästhetik die Künste von der Architektur über die Skulptur und Malerei, aber auch Musik und die Poesie. Das Kunstschöne ist demnach eine Abstraktion, die **über allen Künsten** steht. Für Hegel berührt das Geschmacksurteil auf der Basis von Empfindungen nur die äußerste Oberfläche des Kunstwerks. Er unterscheidet als ein zweites, höheres Niveau der Kunstbetrachtung die ‚**Kennerschaft**‘. Damit verbindet sich ein Bildungsprogramm, das noch längst nicht nach Schule ruft, aber bereits Selbstbildung einfordert von dem, der im Diskurs ernst genommen werden möchte. Er sagt aber auch: „*die Kennerschaft, und dies ist sodann ihre mangelhafte Seite, kann bei der Kenntnis bloß äußerlicher Seiten, des Technischen, Historischen usf., stehenbleiben und von der **wahrhaften Natur des Kunstwerks** etwa nicht viel ahnen oder gar nichts wissen;*“ (Hegel, Band I, S.45) Die Rede von der >wahren Natur des Kunstwerks< liefert ein Stichwort, mit dem sich die Kunsttheorie und die künstlerische Praxis ein Jahrhundert lang zu beschäftigen weiß.

Auch wenn Hegel die Bedeutung der Kunst für die Zukunft eher schwarz sieht, wächst im kunstakademischen System das Verständnis der Ästhetik als ‚Wissenschaft von der Kunst‘, bzw. als „*eine abstrakte Philosophie des Schönen*“ (Hegel o.zit. S.25) insbesondere des ‚Kunstschönen‘. Zwar wendet sich diese Wissenschaft der Kunst nicht in erster Linie an den Künstler, sondern eher an „*denjenigen, der sich zum **Kunstgelehrten** zu bilden gedenkt*“ (Hegel Bd.I, S.25), aber es scheint ihm doch auch eine „***Erfordernis eines gebildeten Mannes***“... „*einige Kunstkenntnis zu besitzen*“ (Hegel Bd.I, S.26) Neben der Ästhetik etabliert sich im 19.Jh. die **Kunstgeschichte als universitäre Disziplin** und entwickelt Kriterien und **Maßstäbe der Kunstbetrachtung**, die Einfluss gewinnen auf Kunstproduktion („*In welchem Style sollen wir bauen?*“ fragte Heinrich Hübsch 1828 und brachte damit zumindest das bauliche Kunstgewerbe auf eine historische Spur), auf die Kunstkritik, aber auch auf das Selbstbild der Künstler.

Hegels These vom Ende der Kunst diagnostiziert einen Konflikt zwischen Inhalt und Form, dem schon in der christlichen Kunst und der Darstellung des Kreuzestods Christi die Bindung an das Schöne zum Opfer fällt. Solche Verluste befeuern eine Auseinandersetzung mit der Rolle des Schönen in der Kunst, in deren Verlauf zunächst der Realismus die Kunst gegenüber neuen Inhalten öffnet und schließlich die künstlerische Form zu einem jegliches Thema überstrahlenden Inhalt erhoben wird. „*Mochte Gautier der erste Protagonist des >l’art pour l’art – Dogmas gewesen sein, so war sein wichtigster Vertreter Charles Baudelaire (1821-67). In seinem Hauptwerk, dem Gedichtband **Les Fleurs de Mal** (1857), den er Gautier widmete, huldigte er Kunst und Schönheit jedoch gerade dadurch, daß er **häßliche und profane Sujets** auswählte, die er mit den Mitteln der Kunst in etwas ihrerseits Schönes zu verwandeln suchte. Wem das gelingt, der beweist die Überlegenheit der Autonomie der Kunst. Ihre **Sujets sind gleichgültig**, wenn nicht einmal die derbsten und alltäglichsten Themen das Flair reiner Schönheit zu stören vermögen – und wenn ein Dichter, egal was er behandelt, **allein an der ästhetischen Form** arbeitet.*“ (Wolfgang Ullrich, „Was war Kunst?“, S.129)

Die Entbindung der Kunst von Religion und einer fragwürdig gewordenen Moral nagt an der klassischen Formel, die das Schöne verknüpft mit dem Wahren und Guten, wie es beispielsweise noch die bayerische Verfassung zur Grundlage von Bildung bestimmt. „*Oberste Bildungsziele sind Ehrfurcht vor Gott, Achtung vor religiöser Überzeugung und vor der Würde des Menschen*“... „*und Aufgeschlossenheit für **alles Wahre, Gute und Schöne***“ (Bayer. Verfassung Art.131.2). Die Befreiung von der Verpflichtung auf das Schöne rückt das Hässliche und das Böse ins Visier der Ästhetik seit Gautier und Baudelaire, macht es nicht nur darstellungswürdig, sondern verwandelt es durch Literatur und bildende Kunst, also durch formale Mittel der Gestaltung, in etwas Darstellenswertes, Malerisches und vielleicht auch ‚irgendwie Schönes‘, oder wenigstens ‚Interessantes‘. Ich finde es bemerkenswert, wie sich im Reich des >interesselosen Wohlgefallens< das Kompliment „...*interessant!*“ breit gemacht hat.

Mit Konrad Fiedler tritt dann in der zweiten Hälfte des 19.Jh. erneut eine Wende im Verständnis von Ästhetik ein. Aus Hegels Hinweis auf eine „*wahrhafte Natur des Kunstwerks*“ (s.o.) jenseits von

künstlerischer Technik und Kunstgeschichte, macht Fiedler ein eigenes Programm. Er polemisiert gegen die vorherrschende ‚**Gehaltsästhetik**‘ bei der Beurteilung insbesondere von Werken der bildenden Kunst. Ihm geht es nicht um das Kunstschöne, das schöne Scheinen der Ideen, und nicht mehr um Kunst in einem die Gattungen umgreifenden Sinn wie bei Hegel, sondern speziell um die bildende Kunst, zu der er aus einem **Verständnis der künstlerischen Tätigkeit** heraus einen neuen Zugang sucht. Fiedler war ein reicher Kunstmäzen, protegierte eine Reihe von Malern, die als Deutschrömer der zweiten Generation in die Kunstgeschichte eingegangen sind: Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, und allen voran Hans von Marées. In der 2. Hälfte des 19. Jh. war deren Malerei inhaltlich wie formal aus heutiger Sicht eher nach rückwärts orientiert, und stand in Konkurrenz einerseits zu dem um Anerkennung kämpfenden Naturalismus und Realismus. Andererseits konkurrierte sie mit ihrer Orientierung an der klassischen italienischen Kunst auch thematisch mit einem in Deutschland wachsenden Nationalismus, der insbesondere die für öffentliche Ankäufe zuständigen Kommissionen Ausschau halten ließ nach **germanischem Geist**. Tonangebend sind in dieser Zeit ‚Künstlerfürsten‘ wie Hans Makart. Dieser füttert die Erwartungen einer bildungsbeflissenen, adeligen und großbürgerlichen Schicht mit prächtig ausgestaffierten und theatralisch inszenierten Historienbildern, wie dem *„Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen“*, einem ‚Schinken‘ von 5.20 x 9.52 Metern. In München gibt Carl Theodor von Piloty (Lehrer von Makart) den Ton an, etwa mit *„Thusnelda im Triumphzug des Germanicus“*, einem Monumentalgemälde von 4.90 x 7.10 Metern. Die führende Malerei der Salons lebt vom erhebenden, geschichtsträchtigen und literarisch bereits ausgeschlachteten ‚**Thema**‘, das im Hochadel, im Großbürgertum und in den von Akademikern besetzten Ankauf-Jurys der staatlichen Museen nachgefragt wird. Die Malerei ist meist gekonnt in einem akademischen Sinn, arbeitet mit prächtigen bis schwülstigen Staffagen und theatralischen Effekten, und bringt auch ein bürgerliches Publikum zum Staunen, zieht Massen vor die Bilder, die allein durch ihre Größe und Fülle **die Sinne überwältigen**. ‚Gewaltig‘, als eine der Bedeutungsfacetten des ‚**Sublimen**‘, wird geradewegs zu einem Prädikat, das ‚große Kunst‘ auszeichnet. In der Chemie beschreibt >sublimieren< den Übergang vom festen in den gasförmigen Zustand. Kunst, die sich dem Erhabenen verschreibt, soll die sinnliche Wahrnehmung schon in ihre Grenzen verweisen und die Wahrnehmung in einen übersinnlichen, geistigen, vergeistigten Zustand erheben, der mit dem Gefühl von Unerreichbarkeit und Unermesslichkeit verbunden ist. Die Formel vom ‚Erhabenen‘ verweist die Rede vom ‚Schönen‘ eher auf ein niederes Niveau des Urteils, etwa als ‚gefällig‘ oder ‚harmonisch‘.

Was den Einfluss ästhetischer Beurteilung von Werken der Kunst auf die künstlerische Praxis betrifft, so zwingt sie den Künstler in eine zwiespältige Rolle. Auf der einen Seite überhöht sie das künstlerische Schaffen zu einem genialen = gottgleichen Schöpfungsakt, auf der anderen Seite stilisiert sie das Erreichen solcher Schaffenshöhe im Begriff des ‚Meisterwerks‘ zu einem tragischen Leidensweg, in dem das Scheitern der eigenen Ansprüche viel wahrscheinlicher ist als ihr Erreichen oder Übertreffen. Zwei Romane aus dieser Zeit schildern diesen Leidensweg, in dessen Mittelpunkt jeweils der Maler und sein Modell stehen: Honoré de Balzacs Novelle *„Das unbekannte Meisterwerk“* (1831) und Emile Zolas Roman *„Das Werk“* (1886). Belting urteilt darüber so: *„Balzacs Meisterwerk“* ... *„steht für das Ideal einer absoluten Kunst ein. Deshalb ist das unbekannte Meisterwerk in Wahrheit ein imaginäres Werk, das für profane Augen unsichtbar bleibt.“* (Hans Belting, *„Das unsichtbare Meisterwerk“*, München 1998, S.9f)

Wenn Fiedler die Beurteilung der Kunst vom thematischen Inhalt und der ästhetischen Schwelgerei weglenken will, und auf das **„eigentlich Künstlerische“** fokussieren möchte, so verfolgt auch diese Strategie letztlich ein Ziel, das >Werk< von seinem Fetischcharakter zu befreien. Anscheinend war ihm das nur lösbar dadurch, dass ein neuer Fetisch, die >künstlerische Tätigkeit< an seine Stelle treten sollte. Dies ist ein Tun, das schon aus vorkünstlerischer Zeit in den Mythos des >Schöpferischen< kaum durchschaubar eingenebelt war, und nun im >Kunstwollen< eine neue Kompetenz zugewiesen erhält. Der >Ort der Kunst< verschiebt sich somit vom gegenständlichen Körper des Werks zum leiblichen Körper des Künstlers. Die von Fiedler protegierten Künstler sind keineswegs

revolutionär in Bezug auf die von ihnen bearbeiteten ‚Stoffe‘. Feuerbach quält sich mit einem „*Gastmahl des Plato*“ und einer „*Amazonenschlacht*“. Böcklin malt die „*Toteninsel*“, die „*Pest*“ oder Meerjungfrauen und Tritonen im „*Spiel der Wellen*“. Marées arbeitet sich ab an einer Darstellung der „*Lebensalter*“ und an einem „*Drachentöter*“. Er geht in die Kunstgeschichte ein als ein Maler, der in endlosen Überarbeitungen und Übermalungen um das ‚absolute‘ Werk rang, wie die Romanfiguren Frenhofer bei Balzac und Claude Lantier bei Zola (siehe dazu auch Hans Belting, „Das unsichtbare Meisterwerk“, München 1998, S.150-166). Dieses selbstquälere Ringen um eine >künstlerische Wahrheit< und eine **Vollkommenheit** im Werk steht wohl vor allem hinter Fiedlers Bemühung, der künstlerischen Tätigkeit bei der Beurteilung des Kunstwerks mehr Geltung zu verschaffen. Im Gegensatz zu Fiedlers Forderung, dass die Beurteilung eines Kunstwerks an der künstlerischen Tätigkeit ansetzen müsste, bleibt beispielsweise in Balzacs Novelle das künstlerische Problem, mit dem sich der alte Frenhofer ein Leben lang gequält hat, ein Phantom und selbst für seine Malerkollegen Poussin und Porbus ganz und gar unsichtbar. „*Können Sie etwas erkennen? Wandte sich Poussin an Porbus. Nein. Und Sie? Ich auch nicht... Der alte Landsknecht hält uns zum Narren, meinte Poussin, während er wieder vor das angebliche Gemälde trat. Ich sehe da nur verworren zusammengetriebene Farben, die von einer Vielzahl seltsamer Linien umgrenzt sind, welche eine Mauer von Malerei bilden.*“ (Balzac: „Das unbekannte Meisterwerk“, Brelin 1999, S.227)



Abb.: Picasso 1932, Radierung zu Balzac

Die eigene Erfahrung mit bildnerischen Prozessen lässt mich die Behauptung aufstellen, dass dem Künstler und Autor selbst erhebliche Antriebe für einzelne bildnerische Entscheidungen beim Prozess der Bildfindung im gefühlsmäßigen verhaftet bleiben, einer nur subjektiv gefühlten ‚**inneren Notwendigkeit**‘ (Fiedler und Kandinsky) oder ‚**Folgerichtigkeit**‘ Ausdruck geben. Es ist aber ein oft beschriebenes Phänomen, dass Künstler, gleich welcher Couleur, ihren Werken nach einiger Zeit mit erstaunlicher Fremdheit begegnen, dabei auch völlig neue Aspekte wahrnehmen. Das ist letztlich auch die Rechtfertigung und Grundlage für jegliche Interpretation durch den sogenannten >Betrachter<, und auch eine Basis für eine **Rezeptionsgeschichte**, die ein Werk lebendig hält, weil sie ihm stets neue Aspekte abringt, oder es für tot erklärt, weil das Kunstpublikum des Ringens um neue Sichten überdrüssig geworden ist.

Im Vergleich mit den von Fiedler protegierten Künstlern nähern sich etwa Monet und Cezanne in ihrer Primamalerei viel geradliniger einem **Programm des reinen Sehens** an und nehmen mit ihrer Landschaftsmalerei viel deutlicheren Abstand zu literarisch-mythologischer Fremdbestimmung. Fiedler jedenfalls vertritt die Meinung, dass „*die Beurteilung der Kunstwerke nach dem Werte des stofflichen Inhaltes nur zu irrigen Resultaten führen*“ kann (Fiedler, über die Beurteilung von Werken der Kunst“, 1976, in: „Schriften über Kunst“, Köln 1977, S.31). Diese radikal klingende Position ist bei ihm durchsetzt mit vielen Zugeständnissen, die er an den Zeitgeist macht. Stellenweise kommt aber der Eindruck auf, dass seine Position auch damit zu tun hat, dass seine Schützlinge beim Publikum nicht immer gut ankommen. Sein engster Freund, Hans von Marees, hat zeitlebens einen einzigen öffentlichen Großauftrag erhalten, einen Freskenzyklus in Neapels zoologischer Station (DuMont's Künstlerlexikon, Herbert Read (Hg), Köln 1991, S.360), und den wohl nur, weil Fiedler die Kosten für das Projekt getragen hat. Feuerbachs „*Gastmahl für Plato*“ konnte Fiedler bei der preußischen Ankaufkommission nicht durchbringen, was ihn zu einem bitteren Zeitungsartikel über die Beurteilung von Kunst veranlasste. (Dazu mehr bei Birgit Kulhoff, „Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst“, Dissertation, Bochum 1990)

Aus einer Untersuchung über den „*Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*“ (1887) findet er durch eine Verknüpfung von **Wahrnehmungen des Gesichtssinnes** mit der spezifischen >künstlerischen Tätigkeit<, die dem bildenden Künstler exklusiv Zugang bietet zu einer besonderen Welter-

kenntnis, für die er als ‚**künstlerische Erkenntnis**‘ innerhalb der Erkenntnistheorie ein Eigenleben beansprucht. *„Diejenigen, welche es unternehmen, Wesen und Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit darzulegen, pflegen von den Wirkungen auszugehen, welche **durch die Kunstwerke** auf den geistigen Zustand oder das Empfindungsleben der Menschen hervorgebracht werden. Dieser Ausgangspunkt ist offenbar falsch.“* (Fiedler, „Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“, in „*Schriften über Kunst*“, Köln 1977, S.132) Fiedler sucht den unmittelbaren Zugriff auf die künstlerische Tätigkeit und kommt zu dem Schluss: *„Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen. Nur indem man versucht, sich der Welt mit dem Interesse des Künstlers gegenüberzustellen, kann man dahin gelangen, seinem Verkehr mit den Kunstwerken denjenigen Inhalt zu geben, der sich **einzig und allein auf die Erkenntnis des innersten Wesens künstlerischer Tätigkeit gründet.**“* (Fiedler, „Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst“, 1876, in „Konrad Fiedler – Schriften über Kunst“, Köln 1977, S.41)

Mich beschleicht bei der Lektüre von Fiedler ein befremdliches Gefühl bezüglich seines Sprachgebrauchs. Wenn er über *>künstlerische Tätigkeit<* schreibt, dann müsste das nach heutigem Sprachgebrauch *>bildnerische Tätigkeit<* heißen. Wenn er *>künstlerische Tätigkeit<* unter dem Gesichtspunkt *>Erkenntnis<* reduziert auf *>Wahrnehmungen des Gesichtssinnes<*, dann meint das offenbar eine *>geistige Tätigkeit<*, in der etwa Überlegungen zum technischen Prozess des Malens, Zeichnens, Plastizierens, der Gebrauch von Werkzeugen, Materialien und Medien – also die handwerklichen Aspekte von *>Tätigkeit<* keinen Platz haben. Jedenfalls finde ich dazu keine nennenswerten Aussagen. Fiedler steht womöglich an einer Schwelle der Entwicklung von Kunsttheorie, wo die begriffliche Differenzierung noch hinter dem Denken herhinkt. Bei Robert Jütte lese ich dazu eine interessante Passage zu einem Gedanken von Lucien Febvre, formuliert in einem Artikel „*Geschichte und Psychologie*“ zum Wandel des Zeitsinns: *„Febvre benennt“...“die methodischen Schwierigkeiten, vor die sich ein Historiker, der sich einen solchen diffusen Gegenstand wählt, üblicherweise gestellt sieht:‘...‘die Gefahr nämlich, direkten Weges (ohne die Schwierigkeiten auch nur zu ahnen) von unseren Empfindungen und Vorstellungen zu jenen Empfindungen und Vorstellungen gelangen zu wollen, für die – oft über Jahrhunderte hinweg – ähnliche oder sogar **dieselben Wörter** stehen, die durch ihre scheinbare und trügerische Identität die größten Irrtümer hervorrufen‘* (Jütte zitiert hier Febvre, „Das Gewissen des Historikers“, Frankfurt/M 1990, S.85) *Man denke in diesem Zusammenhang an einen nicht nur in der Medizin- oder Psychiatriegeschichte so zentralen Begriff wie >Nerven<, dessen Bedeutung sich seit dem 19. Jahrhundert – nicht zuletzt unter dem Einfluss gesellschaftlicher Prozesse...und wissenschaftlicher Entwicklungen...entscheidend gewandelt hat.“* (Jütte, „Geschichte der Sinne!“, S.20) Wer Kunstgeschichte betreibt, der unterliegt gern dem seit Vasari in Gebrauch genommenen Gedanken an einen notwendigen **historischen Fortschritt**. Technikgeschichte und Sozialgeschichte haben sich diese Konstruktion zu eigen gemacht. Auch in meiner Konstruktion der Fachgeschichte ist dieses Moment enthalten. Seltener wird gesehen, dass neben dem Gedanken an Fortschritt und Entwicklung die Zeit und der Fortschritt selbst Konstruktionen sind und auch die Wahrnehmung vielfach gerechtfertigt ist, dass neben rasanten Entwicklungen in mancher Beziehung die Uhr der Entwicklung zu stehen scheint, oder auch gelegentlich rückwärts läuft. Unter der Richtschnur des Fortschritts gemessen ist vieles in der menschlichen Kultur vorhandene **>aus der Zeit gefallen<**, und wird dann auch gern dafür gefeiert, weil sich darin vermeintlich **ewige und unveränderbare Werte** durchsetzen.

Auch künstlerische Tätigkeit ist keine historische Konstante, und bedeutet für den Künstler-Handwerker des 15.Jh. etwas anderes, als für den akademisch gebildeten Hofkünstler des 17.Jh., und für den gesellschaftlich entwurzelten Bohemien des 19.Jh wieder etwas anderes. Für Fiedler scheint es um das *>Geistige in der Kunst<* zu gehen, um das sich schon Leonardo mit Hilfe der Geometrie bemühte, für das aber erst Kandinsky - allerdings ohne dabei an Geometrie zu denken - den entsprechenden Begriff prägte. Während Fiedler, Kandinsky und andere den *>Ort der Kunst<* in den Künstler verlagern, zeigt Duchamp etwa zur gleichen Zeit auf, dass die Zuschreibung *>Kunst<* zu einem *>Bild<* oder *>Werk<* auch, und unverzichtbar, eine soziale Wertschätzung durch den „Zuschauer“ ist - wir würden heute sagen: *>durch ein Kunstsystem<* - eine Zuschreibung, die an ganz

anderen Orten passiert als im Künstler. Er zeigt dies seit 1917 auf mit seinen Ready-mades, die bis nach dem 2. Weltkrieg im Kunstsystem als Gespenster herumgeistern, bis sie endlich als Repliken(!) Eingang finden in Museen. Dann liefert er 1957 die entsprechende Theorie dazu: *„Millionen von Künstlern kreieren; wenige Tausende nur werden vom **Zuschauer** diskutiert oder akzeptiert, und noch weniger werden von der **Nachwelt** angenommen und geweiht. Letzten Endes mag der Künstler noch so sehr von allen Hausdächern herabschreien, er sei ein Genie – er wird das Verdikt des Zuschauers abwarten müssen, damit seine Erklärungen **einen sozialen Wert** bekommen und die Nachwelt ihn schließlich in den **Handbüchern der Kunstgeschichte** erwähnt.“*...*“Alles in allem wird der kreative Akt nicht vom Künstler allein vollzogen; der Zuschauer bringt das Werk in Kontakt mit der äußeren Welt, indem er dessen innere Qualifikationen entziffert und interpretiert und damit seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt. Dies wird noch deutlicher, wenn die Nachwelt ihr endgültiges Verdikt ausspricht und manchmal vergessene Künstler rehabilitiert.“*(Marcel Duchamp, „Der kreative Akt“, Vortrag 1957 bei der Convention of the American Federation of Arts in Houston, hier zitiert aus: Calvin Thomkins, „Marcel Duchamp“, München 1999, S.572)

Was die Bevormundung der Kunst durch kunstfremde Zwecksetzungen betrifft, sind Fiedlers Aussagen nicht eindeutig. Einerseits will er *„auch im höchsten Kunstwerk einen Empfindungsgehalt und einen dem anschaulich Gebotenen zu entnehmenden nicht anschaulichen Inhalt tatsächlich anerkennen“*. Andererseits entwirft er ein geradezu kunstdidaktisches Postulat, wenn er fordert: *„Nur dadurch kann der Künstler von der **Unverfälschtheit** und **Stärke seiner Begabung** Zeugnis ablegen, daß er die Rücksichten auf allerlei Gehalt und Inhalt, die seine bildende Tätigkeit beeinflussen könnten, zurückdrängt und sich ganz allein von dem Streben nach **Entwicklung des Gesichtsbildes** bestimmen läßt.“* Das muss man wohl als ein **Programm zur Reinigung der Kunst** verstehen, von allem, was nicht unmittelbar dem Gesichtssinn erschließbar ist. Es ist ein **Programm reinen Sehens**. An anderer Stelle formuliert er das so: *„Wirklich achtenswert dürfte nur das Streben derjenigen sein, die eine Sache **lediglich aus innerem Bedürfnis der Sache selbst** wegen tun...“* und: *„Derjenigen, die mit unerbittlicher Strenge über die **Reinheit ihres Strebens** wachen, sind unendlich wenige...“*(Fiedler, zitiert von Hans Eckstein aus einem der Tagebücher, in „Schriften über Kunst“, Köln 1977, S.11) Reinheit, Wahrheit und Ehrlichkeit sind in dieser Zeit häufig von der Kunsttheorie und Kunstkritik strapazierte Tugenden. Das bezeichnet ein Programm, das dem Künstler eine Haltung auferlegt, die ihn zwingt, sich von allen äußeren Bevormundungen, Zwängen, Kompromissen, geschäftlichen Strebungen frei zu machen; ein Programm, das ihn letztlich in die Isolation und Selbstbezogenheit oder den Selbstbetrug treibt.

In anderem Zusammenhang war bereits die Rede vom ‚**Mythos des unschuldigen Auges**‘, den Nelson Goodman als einen „üblen Spießgesellen“ bezeichnet. *„Das Auge beginnt immer schon erfahren seine Arbeit, es wird von seiner eigenen Vergangenheit und von alten und neuen Einflüsterungen des Ohrs, der Nase, der Zunge, der Finger, des Herzens und des Gehirns beherrscht. Es funktioniert nicht allein und als Instrument aus eigener Kraft, sondern als pflichtbewusstes Glied eines komplexen und kapriziösen Organismus.“*(Nelson Goodman: „Sprachen der Kunst“(Frankfurt/Main 1995, S.19) Die Idee wird meist auf Ruskin zurückgeführt und übt seit dem Impressionismus eine ungeheuerere Faszination zuerst auf die Malerei aus, später dann mit Berufung auf die **Kunst der ‚Primitiven‘** auch auf die Bildhauerei, und befällt schließlich auch die Kunsterziehung. Die Bewegung rund um das Programm der ‚**Taille directe**‘, mit der auch Hildebrand sympathisiert, arbeitet mit Bezug auf die Bildhauerei auch mit den Vokabeln ‚Ehrlichkeit‘ und ‚Wahrheit‘. Maillol, ein französischer Verfechter solch künstlerischer Redlichkeit formuliert das so: *„Was ich absolut nicht gelten lasse, ist die Tatsache, dass sich etwa ein Bildhauer damit brüstet, ein vollendeter Arbeiter zu sein, wenn er nicht zuerst und vor allem ein perfekter Handwerker ist, das heißt ein Bezwingler der Materie. Natürlich ist es sehr gut, seinen Ton zu modellieren und nach der Formgebung dem guten Mann anzuvertrauen, der ihn in seinem Ofen brennt, darauf dem Metallgießer, der ihn in Bronze gießt, dem Formgießer, der einen Gipsabguss macht. Aber es ist besser, darauf können Sie sich verlassen, seine Figur selbst direkt aus dem Stein- oder Marmorblock herauszuschlagen“*...*„darin liegt das **Heil unseres Berufes, sein Adel und seine Größe**. Begreifen Sie denn nicht diese mächtige, kraftvolle,*

berauschende, schöpferische Freude, die der gute Stiel eines Hammers feurig vom Arm zum Herzen und vom Herzen ins Gehirn strömen lässt.“(Maillol zitiert in „Aristide Maillol“, von Ursel Berger u. Jörg Zutter 1996 S.174) Es geht diesen Künstlern darum, eine Distanz zu schaffen etwa zu Malern wie Piloty, oder Bildhauern wie Auguste Rodin. Auch über Feuerbach, den er einerseits protegiert, urteilt Fiedler andererseits recht vernichtend: *„Letzterer ist offenbar auf dem gefährlichen Wege, der zwar auf die Höhe des irdischen Wohlseins führt, aber im Reiche der Kunst dem Abgrund zueilt.“*“(auch ein Zitat von Eckstein, entlehnt aus dem Vorwort o.zit. S.11 dort mit Verweis auf Meier-Graefe als Quelle)

Das >unschuldige Auge< gilt nicht nur als Forderung an den Künstler, sondern richtet sich auch an den Betrachter, etwa als Unvoreingenommenheit, als Freiheit von allen Erwartungen. Nelson Goodman macht sich darüber ein wenig lustig, wenn er diesem **reinen Kunsterlebnis** eine **„Prickel-Tauch-Theorie“** unterstellt (*„Immanuel Prickel und Joseph Tauch – ca. 1800 zugeschrieben“* – Fußnote S.112 in *„Sprachen der Kunst“*), *„nach der das angemessene Verhalten bei der Begegnung mit einem Kunstwerk darin besteht, daß wir uns erst allen Wissens und aller Erfahrung entkleiden (da sie uns die Unmittelbarkeit unseres Genusses beeinträchtigen könnten), dann völlig eintauchen und die ästhetische Potenz des Werkes an der Intensität und Dauer des sich ergebenden Prickelns bemessen. Der Theorie steht die Absurdität im Gesicht geschrieben, und sie ist für die Behandlung keines wichtigen Problems der Ästhetik zu gebrauchen; aber sie ist ein Teil im Gebäude unseres gesunden Unverständs geworden.“*“(Nelson Goodman, *„Sprachen der Kunst“*, o.zit. S.112) Solche Urteile sind einerseits sympathisch und erheitern, andererseits zwiespältig. Wahrnehmung kann nur gelingen, wenn die Empfangsbereitschaft mit dem Sendekanal kompatibel ist. Andererseits muss es einen Standpunkt des Empfängers auch unabhängig von den übermittelten Botschaften und den vom Sender gewünschten Effekten und Affekten geben, sonst ist er in seiner Hingabe jeder Fremdsteuerung ausgeliefert. Interesseloses Wohlgefallen kann keine Forderung von Kunst an einen Betrachter sein, so lange ästhetische Objekte mehrdimensional sind und das >Reinästhetische< selbst eine Ideologie darstellt.

Werner Hofmann berichtet (in: *„Von der Nachahmung zur Wirklichkeit – die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917“*, Köln 1974, S.8), dass Henry van de Velde schon 1894 einen Vortrag gehalten hat zur *„Déblaiement d'art“* (Hofmann übersetzt das mit *„Säuberung der Kunst“*). Man kann sich fragen, was passiert, wenn das **Streben nach Reinheit** zum Geschäft eines Kunstbetriebs gemacht wird, der sich mit diesem Reinheitsgebot eine goldene Nase verdient. Möglicherweise greift Fiedler mit solchen Worten selbst seinen kühnsten Vorstellungen voraus. Die Künstler, mit denen er sich umgibt und gedanklich austauscht, Hans von Merées und Adolf von Hildebrand, sind von der Erfüllung dieser Programmatik noch ein gutes Stück entfernt. Fiedler stirbt 1895. Die Schritte von Kandinsky, Malewitsch, Mondrian und anderen bis schließlich zu Ad Reinhardt, in Richtung einer ‚reinen‘ oder ‚absoluten‘ Malerei, erlebt er nicht mehr. Sein Freund Hildebrand hat den Berichten nach eher distanziert auf diese Entwicklung der Kunst nach Fiedlers Tod reagiert und Distanz gehalten zu den Münchener Sezessionisten, und er hat noch weniger Kontakt gesucht zu den Phalangisten oder gar den Mitgliedern des Blauen Reiters.

Fiedler ist mit seiner Idee, die Kunst aus ihrem Entstehungsprozess heraus zu verstehen, wohl nur eine Art Wegbereiter für Kunsthistoriker wie etwa Wölfflin oder Riegel, und Künstler wie Adolf Hölzel. Beat Wyss berichtet von Wölfflin, dass dieser Zeichenunterricht genommen habe um das *„Verstehen der künstlerischen Seite der Kunstgeschichte“* immer mehr auszubilden. *„Wölfflin versuchte, die Malerei aus ihrem Entstehungsprozess heraus zu verstehen“*“(Wyss, *„Der Wille zur Kunst“*, S.117). Adolf Hölzel besuchte er in dessen Dachauer Malschule. *„Beide stimmten überein in der Überzeugung, daß der Blick geschärft werden müsse für die rationalen Strukturen in der Bildkomposition, vergleichbar mit den Kompositionsgesetzen in der Musik. Hölzel selbst war auf der Suche nach dem >Kontrapunkt in der Malerei< - immer wieder klingt in den Kunsttheorien der Klassischen Moderne die ideelle Leitfigur des Musikalischen für bildnerische Prozesse an. Die Analysen alter Meister wurden in das Lehrprogramm für Zeichnen und Entwurf des 1919 gegründeten Bauhauses aufgenommen, ein Unterrichtsfach, das auch Itten, Schlemmer und Kandinsky vertraten. In der Re-*

gel wurde auf die Reproduktion eines alten Gemäldes ein Pauspapier gelegt, auf dem sich die formalen Strukturen der Vorlage in Linien und Flächen durchzeichnen ließen. Die Analysen alter Meister filterten das abstrakte Kunstwollen, den **Generalbaß des Sichtbaren**, aus einem gegenständlichen Bild. Was der Begriff der >unscharfen Gedanken< benennt, das hat Wölfflin, hat die Bauhaus-Praxis der Kunstanalyse auf dem Gebiet der reinen Formen angestrebt: aus dem gegenständlichen Bild die unscharfe Bildidee, den Mauerfleck der Imagination, freizulegen." (Wyss, „Der Wille zur Kunst“, S.117f). Wölfflin hat sogar die Fotografie (etwa die Reduktion auf Schwarz/weiß und den parallelen Bildvergleich) genutzt, um an Kunstwerken Merkmale **sichtbar zu machen**, die dem bloßen Betrachter sonst leicht entgehen. Das wiederum wirft ein eigenes Licht auf Klees vielzitiertes, und oft gegen die Fotografie in Stellung gebrachtes Statement, die Kunst gebe nicht Sichtbares wieder, sondern habe die Aufgabe sichtbar zu machen. Für Wölfflin scheint das durch die Kunst sichtbar Gemachte noch nicht sichtbar genug gewesen zu sein. Dabei schien Wölfflin auch nicht abgeneigt zu sein die **Interpretation selbst als eine Kunstform** zu etablieren.

Die Karikatur hat wohl schneller begriffen als die bildende Kunst, worauf ein Programm reinen Sehens hinauslaufen wird. Alphonse Allais zeigte 1882(!) bei einer "**Exposition des Arts Incohérents**" in Paris u.a. ein Bild, betitelt: „*Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge*“ (übersetzt: "Tomatenernte an der Küste des Roten Meeres durch apoplektische Kardinäle"). Er begab sich damit in einen Widerspruch gegen Fiedlers These, indem er bewies, dass selbst ein Bild reiner Sichtbarkeit (ein einfarbiges rotes Rechteck) sich nicht ganz von der Vorstellung von Tomaten, Kardinälen und/oder dem Roten Meer befreien ließ. Fiedlers Überlegungen zur künstlerischen Tätigkeit bekamen auch durch Dada, und vor allem durch Marcel Duchamp, eine eigenartige Wende. Mit der Erfindung des Ready-made startet Duchamp schon 1917 einen Versuch im Kunstsystem, der zwar erst Jahrzehnte später Früchte trägt, aber die künstlerische Tätigkeit vom Gestaltungsakt verlagert in den Akt der Kommunikation und Interpretation künstlerischen Handelns.

Das Streben nach Reinheit bleibt nicht auf die bildende Kunst beschränkt. Die Poesie (Stéphane Mallarmé bis Stefan George) wird davon ebenso infiziert wie die Musik (Richard Wagner), auch wenn es einerseits um eine bereits erfolgte Ansteckung, andererseits um eine Therapie dagegen geht. Hygiene ist Stichwort einer Zeit, die noch von großen Seuchen (Pest, Colera, Tuberkulose) und vom Dreck der Industrialisierung heimgesucht wird. Heilung suchen die einen im Krieg („Wir wollen den Krieg verherrlichen — diese einzige Hygiene der Welt“ schreibt Marinetti im Manifest des Futurismus 1909), die anderen in öffentlichen Bücherverbrennungen und einer verordneten Quarantäne mit dem Etikett der ‚**Entartung**‘ (Max Nordau, Wilhelm Frick). Die Endlösung finden wieder andere im Programm der ‚rassischen Hygiene‘ (Alfred Ploetz). Was von der Kunst diesen Prozess der Reinigung übersteht, landet letztlich nach zwei verheerenden Kriegen im ‚**White Cube**‘, auch einer Art Hygienemuseum der ‚reinen Kunst‘, einer **Isolierstation reiner Sichtbarkeit**, weiß, clean bis steril; die Objekte darin durch Glas, Distanzmarkierungen und Lichtschranken zu einer Kiste der Unberührbaren geädelt. Nichts soll mehr ablenken, einem nahezu biblischen Reinheitsgebot gemäß: ‚Du sollst keine Bilder und keine Vorstellungen neben mir haben‘. „Und in der Mitte von alldem“... „bemerkt man eine gleichmäßig erleuchtete Zelle, die entscheidend dazu beiträgt, daß das Ganze funktioniert, den Galerie-Raum. Die Geschichte der Moderne ist mit diesem Raum aufs engste verknüpft. Das heißt, die Geschichte der modernen Kunst kann mit Veränderungen dieses Raumes und der Art und Weise, wie wir ihn wahrnehmen, in Wechselbeziehung treten“... „Das Bild eines weißen, idealen Raumes entsteht, das mehr als jedes einzelne Gemälde als das archetypische Bild der Kunst des 20. Jahrhunderts gelten darf“... „Die ideale Gestalt hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, daß es ‚Kunst‘ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt“... „Schattenlos, weiß, clean und künstlich – dieser Raum ist ganz der Technologie des Ästhetischen gewidmet. Kunstwerke werden aufgezogen, aufgehängt, locker verteilt. Ihre sauberen Oberflächen erscheinen unberührt von der Zeit und ihren Wechselfällen. Hier existiert die Kunst in einer Art Ewigkeitsauslage, und obwohl es viele Perioden und Stile gibt, gibt es keine Zeit.“ (Wolfgang Kemp, zitiert hier Brian O’Doherty in: „Kunst – Die Geschichte ihrer Funktionen“, Berlin 1987, Kapitel: „Kunst wird gesammelt – Kunst kommt ins Museum“, S.172) In

diesem Sinn schafft der White Cube eine Wahrnehmungssituation, die das **Reinästhetische** vom Betrachter fordert. Wem das „**Prickel-Tauch-Erlebnis**“ nicht gelingt, der muss sich in diesem Experimentalraum, dem Kunstlabor, als Fremdkörper empfinden.

Fast zeitgleich mit Fiedler arbeiten Adolf von Hildebrand, Hans Cornelius, Ernst Mach, Christian Ehrenfels an den psychologischen Grundlagen der Wahrnehmung und schaffen die theoretische und z.T. auch experimentelle Basis für die **Gestalttheorie** oder, wie das dann bei Wolfgang Metzger in dankbarem Gedenken an Max Wertheimer heißt: die „**Lehre vom Sehen der Formen und Dinge des Raumes und der Bewegung**“ (Wolfgang Metzger: „Gesetze des Sehens“, erste Auflage 1936). Was Künstler soeben noch als ‚nicht sagbar‘ und als ihr ureigenstes Terrain abstecken wollten, wird von den Wissenschaftlern akribisch in Buchwissen verwandelt. Da muss es nicht verwundern, wenn manches an dieser Kunst reinen Sehens wie eine Illustration zu Thesen der Gestaltpsychologie aussieht.

Die Gestaltpsychologie führt den Sehvorgang ein Stück weit zurück in die Entwicklungsgeschichte des visuellen Wahrnehmungsvermögens. Während der Impressionismus noch die These vertritt, dass wir mit den Augen sehen und die Netzhaut das maßgebliche Organ ist, das uns die Bilder liefert, weiß die Gestaltpsychologie, dass die Reizmuster der Netzhaut erst in der ‚Seele‘ zu Wahrnehmungen einer ‚**Sehwelt**‘ verarbeitet werden, wobei das sensorische Datenmaterial mit Eigenschaften und Ordnungen konfrontiert wird, die mit dem Begriff Gestalt treffend umschrieben sind, und die auf irgendeine – noch geheimnisvolle Weise – im Seelenleben verankert, und zum Teil bereits im Säugling vorhanden sind (z.B. die Gesichtserkennung: Lächeln als Reaktion auf Lächeln). Metzger schreibt: „...*bei der Wahrnehmung von Charakterzügen und Gemütszuständen grenzt die Leistung unserer Sinne an Zauberei. Und wer will leugnen, daß er nicht schon gelegentlich dem Gedanken verfallen ist, hier gehe es wirklich nicht mit rechten Dingen zu; - dem Gedanken, daß über die Gemüts-Zustände noch auf einem besonderen ‚mystischen‘, außernatürlichen, hinterweltlichen Weg von dem einen Wesen zum anderen Nachricht gelangt, und daß wir zum Empfang dieser Nachrichten besondere, bisher unbekannte Organe, z.B. außer unseren natürlichen noch verborgene ‚geistige Augen‘ und dergleichen besitzen.*“ (Metzger Wolfgang, „Gesetze des Sehens“, Frankfurt a.M 1975, S.19)

Für mich interessant: Bei Metzger taucht der Name Fiedler überhaupt nicht auf. Der wissenschaftliche Wert seiner künstlerischen Erkenntnistheorie scheint im Zusammenhang mit einer „*Lehre vom Sehen*“ nichts Bemerkenswertes hinterlassen zu haben. Innerhalb der Kunstgeschichte sieht die Wertschätzung Fiedlers ganz anders aus. Kultermann etwa rühmt Fiedlers Genie: „*Geradezu genial war seine Einsicht: >Es sind immer nur einzelne, die die Kunst gleichsam von vorn anfangen, die nicht in die Welt der Kunst eintreten, sondern die Welt der Kunst erschaffen; diese sind die Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes<*“ (Udo Kultermann: „Geschichte der Kunstgeschichte“, München 1990, S.164) Das legt nahe, dass die Mehrheit der real existierenden Künstler im eigentlichen Sinn Kultermanns gar keine Künstler sind. Da will man nicht gern widersprechen.

Solche Denkfiguren kommen nicht gerade bescheiden daher. Kultermann spricht von „**Produktion der Wirklichkeit durch die Tätigkeit des Künstlers**“ (ebenda S.24). Ich lese das nicht so, als ob der Künstler eine, oder seine Wirklichkeit schafft. Kultermann zitiert Kandinsky durch den Filter von Werner Hofmann „*Zum Ausdruck wird bei jedem neuen Werk eine neue, noch nie dagewesene Welt gebracht*“ (Kultermann S.29 mit Hinweis auf ein Zitat von Kandinsky, zitiert durch Werner Hofmann in „Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966, S.313) Entweder wird hier der Begriff >Welt< kleingeredet, oder das einzelne Kunstwerk wird wieder einmal auf die Höhe göttlicher Schöpfung gehoben. Selbst wenn >Welt< nur metaphorisch gemeint sein sollte, sind solche ‚Sprachbilder‘ ein Zeugnis von Überschätzung dessen, was Kunst zu leisten vermag.

Nach den expressionistischen Esoterikern interessierten sich auch Surrealisten für **übersinnliche Wahrnehmungen** als Zustände gesteigerter sinnlicher Erregung und Ekstase bis hin zu wahnhaften Zuständen. Salvador Dali sah sich genötigt einen Grenzstrich zu ziehen zwischen seiner Malerei

und krankhaften Vorstellungsbildern: „*Der einzige Unterschied zwischen mir und einem Verrückten ist, dass ich nicht verrückt bin.*“ Mit diesem Paradox etikettierte er auch seine „*paranoisch-kritische Methode*“ und erhob damit **Wahnvorstellungen** sozusagen in den Adelsstand künstlerischer Bildwürdigkeit. „*Und wer weiß, ob sich hinter den drei großen Wahnbildern, der Scheiße, dem Blut und der Verwesung, nicht gerade das ersehnte >Land der Schätze< verbirgt.*“ (Salvador Dali zitiert in: „Salvador Dali Retrospektive 1920-1980“ Ausstellungskatalog, München 1980, S.277) Das Kokettieren mit einem Geniebegriff, der das Andersartige, Abartige, Asoziale, Krankhafte mit einschließt, sichert dem Künstler eine gewisse Narrenfreiheit, solange er ein abgegrenztes Kunstterrain nicht überschreitet. Wo diese Selbstdiagnose von außen her für bare Münze genommen wird, greift dann allerdings schnell die **Formel Entartung** mit schrecklichem Ernst zu.

Mit der Entdeckung des Kindes als Künstler wird ästhetische Theorie, beispielsweise durch Gustav Britsch, auch für das kindliche Gestalten zunehmend als relevant gesehen und nimmt damit Einfluss auf den schulischen Unterricht im Zeichnen. Die konventionellen Muster bildhaften Gestaltens, die die Kunstlehren seit der Renaissance zu einem festen Lehrgebäude aus Geometrie, Perspektivlehre, Proportionslehre, Anatomie verdichtet hatten, werden, wie bereits seit der Romantik für den Künstler, nun auch für das Kind als Hindernisse gesehen für einen in subjektiver Freiheit zu entfaltenden Weg zur Kunst. Im Grunde ist somit bereits in der Kunsterziehungsbewegung der Keim gelegt für eine ‚Ästhetische Erziehung‘, auch wenn den Geburtshelfern noch der Name für den Neuling fehlt. Hygiene ist auch in der Erziehung ein hoch veranschlagter Wert. Nicht nur dass die reine Kinderseele besungen wird, Pädagogik fühlt sich auch herausgefordert, diese Unschuld zu retten, das Kind von **Schund, Kitsch und Schmutz** zu bewahren. Das trifft gern vor allem neuen Geist, etwa den Realismus, Comics, Schlager, öffentlich gezeigte Erotik, Medien. Reinhheitsgeboten in der Kunsterziehung könnte man ein eigenes Kapitel widmen.

Terminologisch lässt sich heute Ästhetik nicht mehr sinnvoll begrenzen auf das Gebiet der Kunst, was sich aus dem, diesem Kapitel vorangestellten, Zitat von Wolfgang Welsch ohne Problem herauslesen lässt. Die Ästhetisierung des Alltags und der uns umgebenden Welt, der Politik und der Wissenschaft, lässt aus Sicht der Pädagogik den Bereich Kunst als ein eher randständiges Gebiet erscheinen, das zudem in Traditionen eingebunden und in ein Eigenleben eingesponnen ist, die sich zum Teil pädagogischen Prozessen verschließen (z.B. Pornografie, Selbstverstümmelung, Drogen, Kunstmarkt) und gegenüber einer Didaktisierung als sperrig erweisen. Letzteres hat Selle wohl richtig erkannt, auch wenn er daraus für mich weniger nachvollziehbare Schlüsse zieht. Dem Begriff >Erlebnis< sind wir bereits begegnet im Zusammenhang mit der Wahrnehmung des Schönen als Aufgeschlossenheit und Empfindungsfähigkeit eines Individuums für die sinnlichen Reize etwa gegenüber Werken der Kunst. Welsch schreibt über die „**Ästhetische Ausstaffierung der Wirklichkeit**“ (Wolfgang Welsch, „Die Aktualität des Ästhetischen“, München 1993, darin: „Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?, S.14) und ergänzt den Begriff Erlebnis um zwei folgenreiche Erweiterungen: **Verhübschung** und **Animation**. Als Beispiel für Verhübschung beschreibt er das „**Faceliftung**“ im urbanen Raum, das dazu beiträgt **Innenstädte zum Erlebnisraum** auszustaffieren: „*Kaum ein Pflasterstein, keine Türklinke und kein öffentlicher Platz blieb vom Ästhetisierungs-Boom verschont.*“ ...*„Dabei wird Welt zum Erlebnisraum. >Erlebnis< ist ein zentrales Stichwort in diesen Verschönerungs- oder Verhübschungsprozessen. Jede Boutique und jedes Café wird heute >erlebnisaktiv< gestaltet. Die Deutschen Bahnhöfe heißen nicht mehr Bahnhöfe, sondern nennen sich, seit sie mit Kunst garniert werden, >Erlebniswelt mit Gleisanschluss<. Alltäglich gehen wir vom Erlebnis-Büro zum Erlebnis-Kauf, erholen uns in der Erlebnis-Gastronomie und landen schließlich zu Hause im Erlebnis-Wohnen. Es gibt sogar Vorschläge, Gedenkstätten – beispielsweise des Nazi-Terrors – als >Erlebnissräume< zu inszenieren.*“ (ebenda S.14) Mit der Möblierung der diversen Erlebnissphären ist eine ökonomisch nicht unbedeutende **Verschönerungsbranche** befasst, in der nicht unbedingt Künstler das Sagen haben, wohl aber Leute, die sich als ‚Macher‘, ‚Gestalter‘ und ‚Kreative‘ verstehen.

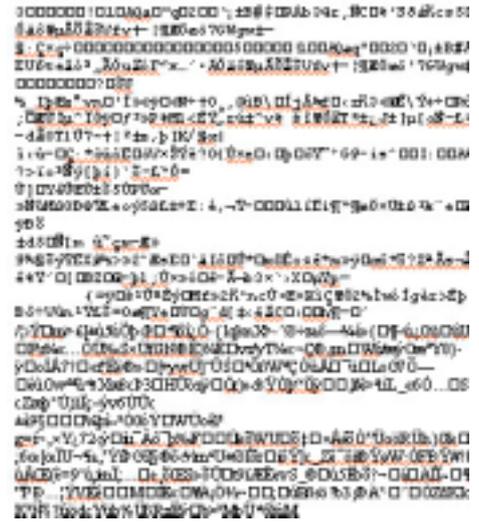
Steht ‚**Verhübschung**‘ für die **dingliche Ästhetisierung** so meint ‚**Animation**‘ die **Ästhetisierung der Handlungsdimension** in dieser Erlebniswelt, steht schließlich ‚**Infotainment**‘ für die Ästhetisierung von **Belehrung und Unterrichtung**. „*Auch der Kunstbetrieb fügt sich der Erlebnismaschinerie ein*“ (ebenda S.15). Als Beispiel führt Welsch hier die Documenta in Kassel an, reiht diese Kunstschau der „*Subbranche Kunst*“ ein in die **Unterhaltungsindustrie** und gibt damit zu verstehen, dass Kunst in der öffentlichen Wahrnehmung nicht mehr vorrangig als Bildungsgut betrachtet wird, sondern als **Entertainment**. Gerne weisen die um öffentliche Kunstförderung bemühten Ausstellungsmacher und Museumsdirektoren auf ihre Besucherstatistiken hin, nach denen die Zahl der Museumsbesucher die der Besucher von Fußballstadien noch übertrifft. Die Süddeutsche Zeitung titelt am 25.11.2008: „*Soviel Schöngeist war nie – Kultur schlägt Rasen...*“ (<http://www.sueddeutsche.de>) Der **Eventcharakter** von Ausstellungen und Museumsbesuchen ist nicht etwa ein ganz neues Phänomen, wenn er auch etwa mit Veranstaltungen wie ‚Die lange Nacht der Museen‘ neue Dimensionen erreicht. Schon die Pariser Salonausstellungen waren ein öffentliches Massenvergnügen. Geändert hat sich vor allem die Größenordnung der Besuchermassen und die ökonomische Bedeutung der Veranstaltungen, die auch gesteigert wird durch die Einbeziehung von Presse, Werbung, Gastronomie, Transport und gezieltem Shopping.

Die Ausstattung der Alltagswelt mit Kunstcharakter bringt den Begriff **Kultur** ins Spiel. Dies deckt dann im weitesten Sinn Produkte einer **Kulturindustrie** ab, vom veranstalteten Straßenflohmart bis zum Design von Unternehmenskultur. Wenn der Chef der Deutschen Bank wegen schlechter Presse als Ergebnis von kriminellen Spekulationen um Emissionsrechte eine neue **Unternehmenskultur** verspricht, dann meint er wohl in erster Linie, dass derartige Informationen nicht mehr nach außen dringen dürfen und ein positives Image der Bank, durch Plakatierung eines sozialen und kulturellen Engagement der Institution in den öffentlichen Blick gerückt werden muss. Wo die Kulturindustrie zum gesellschaftlichen Komplex wird, heften sich auch Amateure an diesen Begriff, stilisieren ihre Gesprächsbereitschaft als neue ‚**Diskussionskultur**‘, rufen auf zur Erschaffung einer ‚**Schulkultur**‘, oder beklagen einen ‚Verfall der politischen Kultur‘. Im Fokus solcher Bemühungen ist stets ein zu erzeugendes **Erscheinungsbild** – ein **Image**, das bereits bestehende Verhältnisse **in ein neues Licht rücken** soll. Die Kulturwissenschaft scheint unter diesem Ausverkauf des Kulturbegriffs nicht zu leiden. Viele der ausgesprochen gesellschaftskritischen Forschungen zum Funktionswandel von Kunst und Ästhetik kommen in letzter Zeit aus diesem Bereich.

Welsch stellt die alltägliche Ästhetisierung den avantgardistischen Entgrenzungsstrategien der Kunst gegenüber: „*Wenn Beuys oder Cage für eine Erweiterung oder Entgrenzung des Kunstbegriffs plädierten, so dachten sie daran, daß etwas, was nicht Kunst sei, als kunstartig begriffen – und der Begriff der Kunst dadurch verändert oder erweitert – werden solle. In der heutigen Ästhetisierung aber werden, genau umgekehrt, traditionelle Eigenschaften der Kunst auf die Wirklichkeit übertragen, wird der **Alltag mit Kunstcharakter vollgepumpt**. Das entspricht nicht den Programmen der Avantgarde, sondern allenfalls Ästhetisierungsprogrammen à la Schiller, Systemprogramm, Werkbund, etc. Freilich lösen auch diese sich in der gegenwärtigen Ästhetisierung anscheinend nur als Verkittungsprogramme ein.*“ (Welsch ebenda S.15f) Wo der >Kunstcharakter< zu einem Phänomen des Alltags wird, versucht sich die Kunst anderer Wirkungen als des Ästhetischen zu bedienen. Duchamp flüchtete schon 1917 mit seinen Ready-mades in eine Objektwelt von scheinbarer **ästhetischer Indifferenz**: Danto schreibt über die Wahrnehmung von Kunstwerken und gewöhnlichen Dingen: „*Ich glaube, was Duchamp zum Wahnsinn oder zum Mord getrieben hätte, wäre der Anblick von Ästheten gewesen, die geistesabwesend über der glänzenden Oberfläche des Objekts (gemeint ist ‚Fountain‘) brüten, das er in den Ausstellungsraum geschafft hat: ‚Wie sehr es doch dem Kilimanscharo gleicht! Wie das weiße Strahlen der Ewigkeit! Wie arktisch erhaben! (Bitterböses Gelächter im Club des Artistes). Nein; die Eigenschaften, die das in die Kunstwelt gestellte Objekt besitzt, hat es mit den meisten Stücken der industriellen porcellinerie gemeinsam; die Eigenschaften, die Fountaine (Schreibweise so bei Danto) als Kunstwerk besitzt, hat es mit dem Grabmal für Julius II. von Michelangelo und der Bronzestatue des Perseus von Cellini gemeinsam. ... „...das*

Werk selbst besitzt Eigenschaften, die dem Urinal fehlen: es ist gewagt, unverschämt, respektlos, witzig und geistreich.“ (Arthur C. Danto: „Die Verklärung des Gewöhnlichen“, Frankfurt/M 1996, S.147f) Danto zeigt mit diesem und anderen Beispielen, dass der Kunstcharakter eines Objekts einer bloß sinnlichen Wahrnehmung nicht (mehr) zugänglich ist. *„Keine sensorische Untersuchung eines Objekts wird mir sagen, daß es ein Kunstwerk ist, dass ihm in jeder einzelnen Eigenschaft ein Objekt entsprechen kann, das kein Kunstwerk ist, zumindest soweit es Eigenschaften betrifft, auf welche die normalen Sinne reagieren.“* (Danto. Ebenda S.155)

Das Phänomen der Kunstwahrnehmung ist vergleichbar mit der Wahrnehmung eines gewöhnlichen Objekts, das in ein Totem verwandelt wurde. Der christliche Ritus kennt die Transsubstantiation, die Verwandlung von Wein und Brot in Gottes Blut und Leib. Der Katholik pocht auf ein Wunder der Transsubstantiation, einer Wandlung von substanzialer Art. Für die evangelischen Christen scheint es sich dabei nur um eine Transformation oder Umformierung zu handeln. Materiell mag das verwandelte Objekt einem beliebigen Gegenstand gleichen, aber nach seiner Verwandlung ist es ‚mit anderen Augen‘ zu betrachten, Augen, die nach anderen Eigenschaften suchen, nämlich solchen, die in seiner sakralen Rolle liegen und sich im Verhalten der Menschen zeigen, die diese Rolle kennen. Wir wechseln sozusagen in einen anderen Empfangskanal mit einer eigenen Kodierung, Formatierung, die uns die veränderten Eigenschaften wahrnehmen lässt. Mit dem Computer lässt sich simulieren was passiert, wenn ein Bild beispielsweise in ein textbasiertes Programm wie >Word< falsch formatiert als Text geladen wird(s.Abb). Das Programm kann diesen Code nur dann als Bild lesen, wenn man ihm durch eine Formatendung anzeigt, dass es sich dabei um ein Bild handelt. Mit diesem Hintergrund muss sich der Besucher einer Ausstellung zeitgenössischer Kunst auch der Frage stellen, ob er etwa ein Werk konzeptueller Kunst noch als Bild betrachten betrachten kann, oder ob es als >Werk< einer anderen Dechiffrierung bedarf. Andreas Müller-Pohle hat 1995 eine Serie von acht „Digitalen Partituren“ ausgestellt („Fotografie nach der Fotografie“, München, Ausstellung auf der Praterinsel), die einen Scan von Niépces „Blick aus dem Arbeitszimmer“ von 1826 in unterschiedlichen Verschlüsselungen und Typogrefien wiedergeben auf Tafeln von 50x50 cm).



Transformationen oder Umformatierungen dieser Art sind in unserer Gesellschaft ein weit verbreiteter Modus der Umetikettierung von (Sach-) Werten. So verwandeln sich >Menschen< möglicherweise in >Personen<, wenn sie etwa auf der Flucht vor Diskriminierung und Verfolgung die Grenzen von zwei Hoheitsgebieten überschreiten und dort als neue Staatsbürger Anerkennung in Form von Ausweispapieren finden. In den meisten Fällen können sie aber ein Lied davon singen, dass diese ‚Neuformatierung‘ einem Wunder durchaus nahe kommt. Der Code, nach dem dieser Mensch nun als Person (im rechtlichen Sinn) gelten kann, ist festgeschrieben in den Rechten und Gesetzen und deren Auslegung, die für Personen dieses Hoheitsgebiets gelten. Der Ausweis ist so etwas wie ein rechtsgültiges Etikett, die Kurzbeschreibung des Formats >Personalität<, und was dazu alles gehört. Ein Kunstwerk kann sich durch das Urteil von Experten schnell und auf wundersame Weise in ein schlichtes Bild verwandeln, wenn sich herausstellt, dass die bislang angenommene und zertifizierte Identität - Entstehung, Herkunft, Größe, Material, Titel, Autor - eine fälschliche Zuschreibung war. So eine Verwandlung hat reale Folgen für den Besitzer, für einen Platz im Museum, in Biografien des Künstlers, in der Kunstliteratur insgesamt und – für seinen Marktwert. Die gesellschaftliche Vertrautheit mit dieser Art von Verwandlungen kann man in Verbindung bringen mit dem Geschehen am Markt, wo ein nützliches Ding (Gebrauchswert) sich unter günstigen Umständen verwandelt in ein Wertobjekt (Tauschwert) und dieser Tauschwert sodann eigene materielle Existenz gewinnt

in Form von abstraktem Wert (Geld), welches wiederum verwandelbar ist in jegliche Art von Gebrauchswert. Sobald die Sache selbst dabei eine materielle, substanzielle Umwandlung erlebt, scheint der Begriff der Transsubstantiation angebracht. Solche Menschheitserfahrungen mit Verwandlungen und Metamorphosen erscheinen wie naturgegebene Vorgänge, gehen ein in Mythen und Bilder, und sind schon Bestandteil ästhetischer Erfahrung lange vor einer Zeit, als die Selbstversorgung vom Warentausch abgelöst wurde und schließlich in den Geldverkehr mündete.

Als Mechanismus für die Entfaltung sinnlicher Reize entdeckt schon Karl Marx den Tauschvorgang von Waren, wenn er im ‚Kapital I‘ (1867) davon spricht, dass die Ware das Geld liebt, *„dem sie mit dem Preis als mit Liebesaugen winkt“* (Wolfgang Fritz Haug, zitiert Marx in ‚Kritik der Warenästhetik‘, Frankfurt a.M. 1972). Marx bleibt mit dieser Idee nicht lange allein, die auch von Georg Simmel (‚Philosophie des Geldes‘, Erstausgabe 1900), Werner Sombart (‚Luxus und Kapitalismus‘, Erstausgabe 1913) und anderen aufgegriffen wird, eine Idee, die allerdings weitestgehend innerhalb einer ökonomischen Auseinandersetzung von Interesse scheint. In neuerer Zeit nehmen sich Kulturwissenschaftler wie Karl-Heinz Kohl in ‚Die Macht der Dinge‘ (München 2003), oder Stefan Laube, ‚Von der Reliquie zum Ding‘ (Berlin 2012), wieder diese Verwandlungsprozesse vor. W.F. Haug führte diese Andeutungen eines ‚Warenfetischismus‘ von Marx seit den 1960er Jahren in den Ästhetikdiskurs ein und spann den Faden 1970 weiter in einem Aufsatz, der in ‚Kursbuch 20‘ erschien und 1971 bei suhrkamp als Beitrag zur **„Kritik der Warenästhetik“** verlegt wurde: *„Wer mit Liebe wirbt, macht sich schön und liebenswert. So entlehnen die Waren ihre ästhetische Sprache beim Liebeswerben der Menschen. Dann kehrt das Verhältnis sich um, und die Menschen entlehnen ihren ästhetischen Ausdruck bei den Waren.“*...und: *„...starker ästhetischer Reiz, Tauschwert und Libido hängen aneinander wie die Leute in der Geschichte von der goldenen Gans...“* (Haug ebenda S.20f) Die entscheidenden Entwicklungen, die zur Verlagerung des Interesses an diesen Prozessen von der Sphäre der Ökonomie in die der Ästhetik führten, liegen wohl in der wachsenden medialen Präsenz der diversen Formen der Verkaufsförderung für Konsumgüter, der Reklame und Werbung mit bildhaften Mitteln, deren manipulative Strategien einer zunehmenden öffentlichen Kritik in westlichen kapitalistischen Gesellschaften im Wirtschaftsboom nach dem 2. Weltkrieg (USA, England, Deutschland) ausgesetzt waren. Kritik an Reklame und Produktwerbung sowie an den Medien, durch die sie unters Volk gebracht werden, findet einige Resonanz in der Pädagogik, zumal Kinder und Jugendliche als Absatzmarkt eine wachsende Rolle zu spielen beginnen. In der Kunsterziehung blüht auf diesem Nährboden der fachdidaktische Ableger **>Visuelle Kommunikation<**.

In den frühen 1960er Jahren lebt aus Amerika kommend eine Diskussion neu auf, die in Deutschland schon vor der Nazi Herrschaft aufkeimte, z.B. durch Walter Benjamin (‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘, Erstveröffentlichung 1936) und Bert Brecht (‚Radiotheorie‘ 1927-32). Es geht dabei um den **Einfluss neuer Technologien auf Bewusstsein und Wahrnehmung**. *„Heute, nach mehr als einem Jahrhundert der Technik der Elektrizität, haben wir sogar das Zentralnervensystem zu einem weltumspannenden Netz ausgeweitet und damit, soweit es unseren Planeten betrifft, Raum und Zeit aufgehoben. Rasch nähern wir uns der Endphase der Ausweitung des Menschen – der technischen Analogiedarstellung des Bewußtseins, mit der der schöpferische Erkenntnisprozeß kollektiv und korporativ auf die ganze menschliche Gesellschaft ausgeweitet wird, und zwar auf ziemlich dieselbe Weise, wie wir unsere Nerven durch verschiedene Medien bereits ausgeweitet haben.“* (Marshall McLuhan, ‚Die Magischen Kanäle‘, Düsseldorf 1968, S.9; im Original: ‚Understanding Media‘, 1964) Die **Einbeziehung der technischen Medien**, Druck, Fotografie, Film, Fernsehen und ihre Verbreitungs Kanäle in Überlegungen zur sinnlichen Wahrnehmung und Erkenntnis, führt schließlich zu einer Aktualisierung des Begriffs Ästhetik sowohl in Fragen der Kunst, die sich mancherorts dagegen lange zur Wehr setzt, als auch in der Pädagogik. **Technologie bzw. ‚Technokratie der Sinnlichkeit‘** (Haug) umschreibt in der Fachgeschichte der Kunsterziehung eine völlig neue Baustelle, unter der das Interesse am Ausbau und der Bildsamkeit einer naturgegebenen kindlichen Wahrnehmung und der bildhaften Darstellung zu verschwinden droht.

Theorien der sinnlichen Wahrnehmung betrachten den menschlichen Sinnesapparat in positivistischer Weise gern als naturgegebene Konstante. Mit dem Satz „*Die Bildung der 5 Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte*“ (Karl Marx 1844) hat Marx eine andere, historische Betrachtungsweise eingeführt, nach der unsere sinnliche Ausstattung eine natürliche Basis besitzt. Was aber bedeutet **>natürliche Basis<?** Es bedeutet, dass unser sinnliches Erleben von Welt von einer Entwicklungsgeschichte gezeichnet ist, die den Menschen in seiner sinnlichen Ausstattung durch die Evolution der Pflanzen- und Tierwelt erst geformt hat. Darüber hinaus sind seine Sinne ganz wesentlich historisch geformt durch gesellschaftliche Prozesse, deren Wurzeln bereits im Tierreich nachweisbar sind, etwa der Werkzeugcharakter unserer Sinnesorgane. Durch Spezialisierung und Arbeitsteilung oder durch die Auslagerung, Expansion unserer Wahrnehmung in technische Hilfsmittel, Werkzeuge, Apparaturen Maschinen wird daraus beim Menschen eine neue sinnliche Qualität für eine ältere Errungenschaft der Evolution.

Die Kunsttheorie hat seit ihrer Loslösung vom Handwerk ihre Abhängigkeit von technischen Prozessen gern als unwesentlich angesehen oder gar geleugnet, um den von ihr geschaffenen Mythos des Schöpferischen als ‚creatio ex nihilo‘, als gottähnliche Schöpfung zu verteidigen. Mir ist aber nicht bekannt, dass der Gebrauch verfeinerter Werkzeuge des Malers oder Bildhauers bis hin zu Sehhilfen wie Brillen, Lupen, Hohlspiegel, Linsen, der Camera Obscura, der Camera Lucida, der Fotografie oder Bildhauerwerkzeuge wie Kopierfräse oder Presslufthammer etc. zur Aberkennung eines Gemäldes oder einer Plastik als Kunstwerk geführt hätte. Allerdings hat der Gebrauch solcher Werkzeuge manchen Künstler zu gewissen Zeiten in eine anrühige Ecke gestellt. Diskutiert wurden solche ‚handwerklichen‘ Hilfsmittel erst im 19.Jh., als die Idee vom ‚unschuldigen Auge‘, die These vom ‚reinen Sehen‘ oder die Ideologie von der ‚taille directe‘ zu Leitfiguren der Kunst aufstiegen. Selbst wenn innerhalb der Kunst auf solche ‚Technologie der Sinne‘ verzichtet würde, ist sie doch in den handwerklichen und industriellen Produkten allgegenwärtig vergegenständlicht, ist damit Gegenstand und Mittel unserer sinnlichen Wahrnehmung und bleibt auch einem um Unschuld bemühten Auge nicht verborgen.

Die Rede von den ‚fünf Sinnen‘ fokussiert die sinnliche Wahrnehmung stark auf **Organe des menschlichen Körpers**. In der Wahrnehmung treten die Organe jedoch zum einen selten isoliert voneinander in Tätigkeit, sondern verbinden sich zu neuen Sinnen, etwa einem Orientierungssinn oder einem Gefühl (oder Sinn) für Zeit, für Maß, für Schönheit etc... Damit kommt eine weitere Tatsache ins Spiel, dass nämlich die von den Organen an die Schaltzellen des Gehirns gemeldeten Signale, Reize sofort miteinander verknüpft und interpretiert, bewertet werden, und meist unmittelbar, reflexartig zu körperlichen Reaktionen führen oder ein **erlerntes Handlungsmuster** abrufen. Die Evolution hat die Sinne nicht isoliert erschaffen, sondern stets in der koordinierenden Absicht, die Lebensfunktionen des Organismus zu differenzieren und zu steigern. Das aber gelingt nur durch Koordination über das Nervensystem. So hat der Geruch Anteil am Geschmack und Anteil an der Nahrungsaufnahme sowie an der Verdauung. Das Gesicht hat Anteil am Tastsinn, an der Bewegung im Raum durch Koordination des Bewegungsapparats etc. An einem einfachen Beispiel kann man sich der Komplexität sinnlicher Vorgänge vergewissern: Ein Bildhauer, der mit Stemmeisen und Klüpfel Holz bearbeitet, registriert bei jedem Schlag die jeweilige Kraft, die er aufwendet, als muskuläres Erleben nicht nur des schlagenden Arms, sondern auch beider Hände, die den Hammer und das Stemmeisen abhängig von der Kraft halten müssen, mit der der Schlag ausgeführt wird. Das mag man dem Tastsinn zuordnen. Zur gleichen Zeit ist das Auge gefordert zu registrieren, wie tief und unter welchem Winkel das Eisen ins Holz eindringt, ob das Messer die Widerstände des Materials (z.B. Laufrichtung der Faser) leicht oder schwer überwindet, ob das Holz gestaucht, gespalten, geschnitten, geschabt, geritzt wird, oder das Werkzeug gar nicht eindringt, abgleitet. Gleichzeitig registriert das Gehör sowohl die Laute, die beim Aufeinandertreffen der Werkzeuge entstehen, wie auch die Geräusche, die das Schneiden, Splittern etc. am Holz hervorrufen. Jede Wahrnehmung kann sofort in eine auf Erfahrung gegründete Reaktion umgesetzt werden, in eine Veränderung des Schnittwinkels oder der aufgewendeten Kraft und Ausholbewegung beim Schlag

und der entsprechenden Haltekräfte der beiden Hände. Das alles passiert mit jedem Schlag, auch wenn diese in Bruchteilen von Sekunden aufeinander folgen. Macht es Sinn solche Wahrnehmungen auseinander zu dividieren?

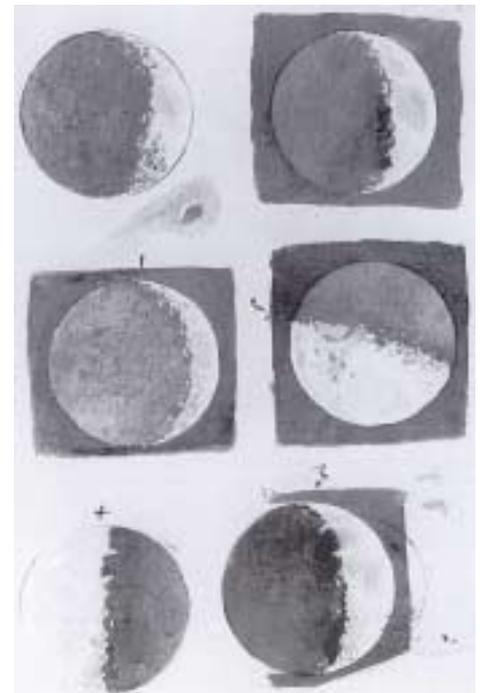
Angeregt durch Ergebnisse der Verhaltensforschung von Konrad Lorenz kommt Hoimar v. Dittfurth bei seinem Versuch zur Entwicklungsgeschichte des Geistes („Der Geist fiel nicht vom Himmel“, Hamburg 1980) zu der Überzeugung, dass bestimmte Strukturen unserer Wahrnehmung, auch unserer visuellen Wahrnehmung bereits in den nervlichen Verknüpfungen unseres Stammhirns **präformiert** sind. Interessant ist für ihn das von Verhaltensforschern wie Erich v. Holst und Konrad Lorenz erforschte Phänomen der Verhaltensprägung etwa bei Vögeln. Die Verhaltensforscher stimulierten mit Hilfe von Strom leitenden Sonden Bereiche des Zwischenhirns (eines archaischen Bereichs der Gehirnevolution) von Hühnern und lösten damit nicht nur Reflexe einzelner Muskeln aus, sondern stimulierten „zum Teil äußerst komplizierte Handlungen“ (v. Dittfurth S.138) z.B. Körperpflege, Fressen, Balzverhalten oder Kämpfe „gegen imaginäre Feinde.“ (S.140) Das Zwischenhirn haben wir mit einer ganzen Reihe unserer Vorfahren in der Tierwelt gemeinsam, und es gilt den Physiologen als nervlicher Bereich, in dem artspezifische Programme (Instinkte) für komplexe Gemütszustände, Verhaltensabläufe, **Wahrnehmungsmuster** abgelegt sind, die nicht individuell erlernt werden müssen, sondern die der Gattung vererbt werden. Hoimar v. Dittfurth widmet diesen ererbten Erfahrungen ein eigenes Kapitel (S.138-145) und unterscheidet sie von den vom Großhirn koordinierten individuellen Lernvorgängen. In diesem Zusammenhang kommt er zu der Feststellung, „daß ein Zwischenhirnwesen die Welt, in der es lebt, nicht etwa mit seinen Sinnesorganen erst entdeckt. Jedes von ihnen trägt ein **Abbild dieser Welt von Anfang an** in seinem Gehirn mit sich herum.“ (S.167) Auch in uns steckt noch so ein Zwischenhirnwesen. „Deshalb ist uns nicht alles fremd, was dem Hahn widerfährt.“ (S.167)

Der hier verwendete Begriff >Bild< entspricht sicher nicht dem, was wir als >Sehbild< bezeichnen würden, aber es müssen in diesem ‚Weltbild des Zwischenhirnwesens‘ auch visuelle Elemente enthalten sein, was sich aus diversen **Attrappen-Versuchen** der Verhaltensforscher ergibt. Babies reagieren nicht nur auf das lächelnde Gesicht der Mutter mit Lächeln, sondern auch auf ein auf Papier gemaltes Smiley (Ahrens 1954). Männliche Rotkehlchen lassen sich durch einen farbigen Federbusch zu Balzverhalten animieren und bekämpfen den vermeintlichen Rivalen wie einen echten Konkurrenten. Der visuelle Reiz muss also auf ein **gespeichertes, dem visuellen Bild analoges Muster** treffen. In diesem Sinn sind offenbar auch bestimmte **Gestaltmerkmale** im Zwischenhirn abgelegt und mit Verhaltensprogrammen sowie Gefühlen nervlich verknüpft. Hoimar v. Dittfurth sagt, dass „das **Abbild** früher existiert als das *Original*“ (S.164): Die vermutlich detailarmen, aufs Wesentliche beschränkten Kopien existieren bereits im Kopf, bevor sie ihrem möglicherweise sehr differenzierten und in manchem Detail vom Schema abweichenden Original begegnen. In jedem Fall erklärt diese Erkenntnisfunktion des Zwischenhirns unsere von der Gestaltpsychologie erforschte Vorliebe für einfache, geordnete visuelle Tatbestände, für Muster, Reihungen, Wiederholungen, Rhythmik. Wir erleben solche visuellen Tatbestände als >**Eindruck**< und als einprägsam, und bemühen damit auch sprachlich Begriffe aus der plastischen Bildnerie, die >**Prägung**< und den >**Druck**<. Auch darin erkenne ich die oben zitierte Einschätzung des Thomas von Aquin wieder: „Das Auge ist wirklich nicht mehr und nicht weniger als eine äußerst feine Version des Tastsinnes.“

Einer der Propheten der Hippie-Bewegung, Timothy Leary, sah psychedelische Drogen wie LSD als Mittel zur „*Neu-Programmierung*“ des Gehirns, das bedeutet so viel wie die Aufhebung vorhandener Prägungen und die gleichzeitige Öffnung für neue Prägungen. Damit reiht er sich ein in eine Gilde der ‚**Psychonauten**‘ und ‚**Psychedeliker**‘, die sich bis auf die Wende zum 20.Jh. zurückführen lassen. Der sinnliche Stimulus soll verstärkt werden etwa analog zur Elektrifizierung akustischer Musikinstrumente. Sex ohne Drogen gilt so wenig psychedelisch wie eine E-Gitarre, die ‚unplugged‘ ohne Verstärker und Türme von Lautsprechern gespielt wird.

Marshall McLuhan bezeichnet 1964 die stark technisch geprägte Kultur als „*narkotisch*“ (Marshall McLuhan, „Die magischen Kanäle“, S.50, Narzißmus als Narkose) Die Auslagerung unserer körpergebundenen sinnlichen Wahrnehmung in technische, elektronische Apparaturen entspreche einer **körperlichen Amputation**, der eine Betäubung des zentralen Nervensystems im Sinn einer Überlastung vorausgehe. Die sinnliche Wahrnehmung wird auch durch Wolfgang Iser seit 1990 in mehreren Schriften in ein Spannungsfeld zwischen **Sensibilität** und **Anästhesie** gestellt (Wolfgang Iser, „Ästhetisches Denken“, Stuttgart 1990). Auch bei Iser rückt der Begriff Ästhetik ab von einer gewachsenen Bindung an Kunst. Iser geht es um Prozesse der **Ästhetisierung unserer Lebenswelt**, wie sie in dem eingangs vorangestellten Zitat angedeutet sind. „*Heutige Wirklichkeit ist bereits wesentlich über Wahrnehmungsprozesse, vor allem über Prozesse medialer Wahrnehmung konstituiert.*“ (Iser, S.57) Das Objekt unserer Wahrnehmung ist kaum noch als ‚Natur‘ zu erkennen, sondern zeigt sich uns als eine medial vermittelte, zweite Natur. Das ‚unschuldige Auge‘, auch das der Kinder, hat seine Unschuld längst eingebüßt, weil der Blick schon im frühen Kindesalter **durch mediale Sehgewohnheiten formatiert**, „konditioniert“ (Jütte) ist. Für die Pädagogik erwächst daraus ein Programm, das einerseits Sensibilisierung fordert, wozu allerdings auch eine **kompetente Nutzung der medialen sinnlichen Prothesen und Erweiterungen** gehört. Andererseits hat Pädagogik eine schwer zu bestimmende Grenze sinnlicher Überreizung, Überforderung, Betäubung im Auge zu behalten, weil wir uns in einer gesellschaftlichen Situation befinden, in der ekstatische und narkotische Prozesse zunehmend das kulturelle Geschehen, insbesondere auch in der Jugendzeit, prägen.

Wer heute über **Sensibilisierung** nachdenkt, wird auch ohne Marshall McLuhan über **technische Erweiterungen unserer Wahrnehmungsorgane** nachdenken müssen. Die **Brille** und das **Hörgerät** sind heute weit verbreitete Prothesen einer schwächeren naturgegebenen Sinneskraft. Zur **Steigerung der natürlichen Wahrnehmungsfähigkeit** hat die Technik leistungsfähige Sensoren und verstärkende Apparaturen entwickelt, die das sinnliche Wahrnehmungsvermögen erheblich erweitern. Galileis **Fernrohr** (Abb.: Galilei 1609, Sepiazeichnung des Mondes durchs Teleskop gesehen; aus Edgerton, S.229) hat ab dem 17.Jh. erst seinen, dann unseren Blick bis auf die Mondoberfläche erweitert. Was damals wenigen Wissenschaftlern zu sehen vorbehalten war, gehört heute als illustratives Material von Bilderbüchern zur Ausstattung von Kinderzimmern. Heute reicht dieses ‚Sehen bzw. Hören‘ (die empfangenen Radiosignale können sichtbar dargestellt werden) nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich zurück bis in Phasen der Entstehung des Weltalls, und nicht wenige Kinder und Jugendliche sind mit solchen Bildmaterialien bestens vertraut.



Galilei, Tuschzeichnungen des Mondes 1609

Das 18.Jh. hat mit den Experimenten des Naturforschers und Linsenschleifers Antoni van Leeuwenhoek, einem Freund des Malers Jan Vermeer, das **Mikroskop** populär gemacht und das Auge ganz nah an die Oberflächen der Dinge und Lebewesen herangeführt. Dabei wurden Baupläne sichtbar gemacht, über die davor nicht einmal spekuliert wurde. Bei Vermeer führte das von Leeuwenhoek ‚beschlossene‘ Interesse an der Optik zum Einsatz der **Camera Obscura** für die Malerei, wodurch die räumliche Darstellung von ihrer geometrisch-konstruktiven Grundlage befreit wird, weil der Apparat für den Maler die Konstruktion übernimmt. Die Verwendung von Spiegeln und Linsen in den Ateliers der Maler, die David Hockney („Geheimes Wissen“, München 2001) recht plausibel nachgewiesen hat, hat die Bedeutung des Lichts für die Malerei aus ihrem religiös-symbolischen Zusammenhang gelöst und ein physikalisches Interesse geweckt, das auch die Farbwahrnehmung der Maler neu ausgerichtet hat. Die **Fotografie** schließlich hat unsere visuelle Wahrnehmung neu formatiert oder „konditioniert“ (Jütte), hat schließlich auch Strahlungsbereiche (z.B. Infrarot) jenseits

des Spektrums sichtbar gemacht, für das unser Auge eingerichtet ist. Mit Röntgenstrahlung durchleuchten wir undurchsichtiges Material, machen Materialspannungen, also Kraftwirkungen sichtbar, die das Material nicht äußerlich sichtbar deformieren.

Von Klee soll der Satz stammen „*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.*“

(„Schöpferische Konfession“ Veröffentlicht 1920 in „Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung“, herausgegeben von Kasimir Edschmid) Ich lese diesen programmatischen Satz als stolze aber vielleicht naive Abgrenzung gegenüber abbildendem Bildschaffen, das angeblich nur ‚Äußerliches‘ wiedergibt, und finde ihn oft als Abgrenzung von Kunst gegenüber der Fotografie instrumentalisiert. Dabei erweist er sich dann selbst als naiv gegenüber den Möglichkeiten bildgebender Technologie. Ich bin mir nicht sicher inwiefern so eine Abgrenzungsabsicht den Intentionen Klees entspricht, der wie andere Bauhauslehrer die Fotografie als kompositorisches Instrument sehr wohl zu nutzen und zu schätzen wusste. Esoteriker wie Kandinsky haben sogar daran geglaubt, dass man menschliche Kraftfelder wie die persönliche **Aura** mit Hilfe der Fotografie sichtbar machen kann. Nikola Tesla hat dazu den ersten



Marey, „Vogelflug“

‚Nachweis‘ erbracht. Fotografie an der Grenze zum Film hat Bewegung (z.B. Muybridge, Marey) sichtbar gemacht, indem sie das menschliche Auflösungsvermögen weit übertraf. Das Fernsehen hat telepathische Visionen eingeholt und hat es ermöglicht, ein Geschehen simultan zu sehen und zu hören, das sich an unterschiedlichen Orten der Erde ereignet. Unser technisch erweiterter Blick erklimmt ohne unseren Körper zu strapazieren höchste Gipfel und taucht hinab in Meerestiefen, die sich selbst der künstlerischen Vorstellungskraft nicht erschließen.

Kameras liefern uns auf einer Reise durch unseren Körper einen Blick in unser Innerstes. Kinder wachsen heute in solchen Bildwelten auf und zwar ohne ein Bewusstsein, dass es sich dabei um historische Konditionierungen ihrer Wahrnehmung handelt.

Fernsehen ist heute allgegenwärtig und nicht mehr beschränkt auf ein Programmangebot von Fernsehsendern, die uns auf hundert Kanälen mit einem nicht mehr überschaubaren Angebot überschütten. McLuhan bezeichnet es als ein **taktiler(!) Medium**. Das Internet hat die Möglichkeiten zu senden und zu empfangen potenziert und überbrückt mit Hilfe der Elektrizität Raum und Zeit. Das Telefon erreicht mit seiner Mobilität heute jedermanns Ohr an jedem Ort zu jeder Zeit. Das technische Auge von Kameras ist heute allgegenwärtig. Die Webcams liefern uns jederzeit einen Blick in jede denkbare Ecke der Welt und Kameras sind in einer mobilen Einheit auf dem Mars stationiert. Überwachungskameras sind heute allgegenwärtig, nicht weil da stets jemand sitzt, der den Datenstrom im Auge behalten könnte, sondern, weil man im Zweifelsfall auf ein gespeichertes Geschehen zurückgreifen kann. Drohnen erscheinen in mancher Beziehung als die tauglicheren Operateure im ferngesteuerten Kriegseinsatz. Solche Gedanken enthalten bereits ein mögliches, allgemeinbildendes, pädagogisches Programm, in dem z.B. die bildgebenden tönenden und operierenden elektronischen Medien, also die ‚Technologie der Sinne‘ einen ganz anderen Rang besetzen, als irgendwelche künstlerischen Inhalte. Die Robotik scheint mir, im Zusammenhang mit computerbasierter Steuerung, die **Prothetik** auf ein völlig neues Level zu heben. Die Süddeutsche Zeitung berichtet am 24.1.2013 unter der Überschrift „*Die Welt als Netz – Nicht nur das Internet soll effizienter werden, auch der menschliche Körper...*“ von einer DLD-Konferenz (Digital Life Design) auf der der Ingenieur und Biophysiker Hugh Herr auftrat. „*Als Kletterer hat er in der Kälte beide Unterschenkel verloren. Als Biophysiker und Ingenieur hat er sich neue Beine gebaut*“ ... „*er klettert jetzt besser als zuvor.*“

Dieser knapp gehaltene Blick auf die Erweiterung des Sehens unter den Bedingungen technischer Sehhilfen räumt auf mit der Vorstellung, dass sinnliche Wahrnehmung ein naturgegebenes und

zeitloses Phänomen ist. Umso mehr erstaunt eine in der akademischen bildenden Kunst (die durch das Bauhaus begründeten Traditionen muss man hier ganz anders bewerten) auch bis in die 1960er Jahre verbreitete Technikfeindlichkeit, mit der ein Einsatz optischer Hilfsmittel etwa in der Malerei mit Geheimniskrämerei getarnt wurde. Fotografie, Film, Video und auch die digitale Bildbearbeitung wurden aus den Akademien, aus den Museen und Ausstellungen sowie aus der Kunstliteratur ferngehalten, bei gleichzeitiger Propagierung einer besonderen künstlerischen Sensibilität. Erst mit Etablierung der Pop-Art wurden manche in dieser Beziehung errichteten Barrieren niedergedrückt. Hier erweist sich der Begriff Sensibilität im konservativen kunstpädagogischen Sprachgebrauch als eine von Technologie der Sinne abgekoppelte Vorstellung, verkümmert zu einer **schöngeistigen Empfindsamkeit** für eine bestimmte Vorstellung von Kunst, und schafft damit einen Dünkel, mit dem sich eine künstlerisch (ein-)gebildete Gruppe gegenüber den Technokraten, Kunsthandwerkern, Kunstbanausen und Pharisäern abheben will.

Sinnlichkeit genießt in der abendländischen Tradition neben ihrer Würdigung als Ausgangspunkt von Erkenntnis auch eine Wertschätzung als Quelle individueller Lust. Diese **hedonistische Seite der Sensibilität** neigt dazu, den Sinn des Lebens in einer Hingabe an übersteigerte Sinnesreize zu suchen, etwa in der Skala von **Wohlgefallen, Freude, Vergnügen, Lust, Genuss, Begierde, Ekstase**. Betrachtet man diese Skala unter dem Aspekt der Sensibilität, so steht an ihrem Anfang eine gesteigerte Aufnahmefähigkeit und am Ende eine **Reizüberflutung als Schock** in der die sinnliche Wahrnehmung umschlägt in Betäubung - Anästhesie. Am Ende von Rausch, Trance und Ekstase setzt das Bewusstsein aus, wobei kurz vor dem sog. Blackout ‚**Übersinnliches**‘, ‚**Spirituelles**‘ auf das Bewusstsein einströmen kann. Solche Grenzerfahrungen, die als **Selbsterregung** das Eigenrauschen und Rückkopplungseffekte der Wahrnehmungsorgane zum Vorschein bringen, mag man als **Delirium** bezeichnen oder auch als Zustand übersinnlicher Offenbarung, oder Irrsein, als Halluzination oder Wahn. Richtig ist, dass bildhafte Vorstellungen in diesem Zustand grenzhafter Wahrnehmung eine Rolle spielen. Neben Rauschmitteln, körperlichen Stressoren wie Schwindelzuständen (z.B. durch stark rhythmisierte, schüttelnde Bewegung, Tanz), tragen schockartig auftretender Schmerz, Suggestion, Trance, Hypnose, extrem laute akustische, und blitzartige, rhythmisch hochfrequente optische Reize (Discolichter) dazu bei, solche Zustände herbeizuführen. Der Hirnforscher würde wohl die Meinung vertreten, dass bei Ausschaltung des Großhirns die Weltsicht des Zwischenhirns oder des Hirnstamms in der Wahrnehmung die Regie führt, wie das auch beim Träumen der Fall ist.

Die andere, vielleicht komplementäre Seite von Sensibilisierung beschreibt der Begriff Desensibilisierung. **Desensibilisierung** (die Medizin spricht von Hyposensibilisierung) ist heute in der Medizin ein therapeutisches Programm, mit dessen Hilfe sich viele Menschen von einer Zivilisationskrankheit befreien wollen. Es geht um Fehlreaktionen unseres Immunsystems auf Allergene. Unser Immunsystem, ein naturgegebenes körperliches Abwehrsystem gegen Fremdkörper, spielt dabei verrückt. Äußerliches Reaktionsfeld sind Schleimhäute, die die Reizrezeptoren schützen sollen (oder selbst Sinnesorgan sind), die jedoch auf bestimmte Umweltreize ‚überreagieren‘. Die Medizin spricht von **Hypersensitivität**. Die Soziologie weiß, dass jede Zeit mit ihren besonderen Lebensumständen ihre eigenen Krankheitsbilder kennt, und Erkrankungen des Immunsystems scheinen ein spezifisches Krankheitsbild unserer Zeit zu sein. Feinstaub, Lärm, urbane Enge, Reizüberflutung auch des Gesichtsinnes, fügen sich ein in eine **Symptomatik der Überbelastung**, der unsere sinnliche Ausstattung durch die Natur nicht mehr gewachsen erscheint. In diesen Kontext fügen sich, etwas harmloser und unterhalb der Krankheitsschwelle, Praktiken der sinnlichen Fürsorge, **Körperhygiene**, etwa Deodorantien gegen Körpergerüche, Schutzkleidung und Chremes gegen alle möglichen Einwirkungen auf unsere Haut, Sonnen- und Schlafbrillen, Ohrstöpsel etc... Von übertriebener Hygiene, mit der wir unsere Sinne vor vielerlei Kontaminierung befreien, gibt es wiederum Rückwirkungen auf eine erhöhte Sensitivität in Bezug auf Allergene.

Manche ästhetischen Aspekte der Medien werden heute diskutiert als Trainingsprogramme der Sensibilisierung oder Desensibilisierung. Das schafft Berührungspunkte zur Pädagogik, wo seit den 1970er Jahren einerseits ein Eindringen von Medienpädagogik (Foto, Film, Fernsehen, Computer) in die Schulen zu beobachten ist, andererseits Abwehrschlachten gegen solche Bestrebungen geschlagen wurden. Steven Johnson sieht die „*Medien als eine Art kognitives Trainingsprogramm*“ (Steven Johnson, „Neue Intelligenz – Warum wir durch Computerspiele und TV klüger werden“, Köln 2006, S.27). Computerspiele und die ganze damit verbundene ‚Gaming-Industrie‘ haben heute einen weltweiten Umsatz erreicht, der den der Filmindustrie Hollywoods deutlich übertrifft. Johnson arbeitet heraus, „*dass geometrische Spiele wie Tetris deshalb so eine hypnotische Macht auf uns ausüben, weil die elementaren Formen des Spiels in unserem visuellen System die Module aktivieren, die für die einfachsten Formen der Mustererkennung zuständig sind, beispielsweise das Erkennen von Parallelen und rechten Winkeln.*“ (Johnson S.48) Mittlerweile haben solche Erkenntnisse Eingang gefunden in Therapieprogramme der Altenpflege. Computerspiele trainieren, massieren das Gehirn, erhalten die geistige Beweglichkeit im Alter. Während sich die Kritik an Videospiele, Computerspielen, an Musikclips und der täglichen Fernsehsoap vor allem an deren meist seichten Inhalten und einer anspruchslosen Ästhetik entzündet, geht Johnson der Erkenntnis von Marshall McLuhan nach und entdeckt im ‚**Medium die Massage**‘. „*Um beim Spiel vorwärts zu kommen muss der Spieler die Regeln der Spielwelt erlernen*“...“*Das collateral learning, das mit dieser Erfahrung einhergeht, hat eine viel tiefer greifende Wirkung: die Fähigkeit, die kognitiven Vorgänge des probing (erkunden) und telescoping (hierarchisch ordnen) in sich ständig verändernden, schwierigen Situationen einsetzen zu können. Es spielt keine Rolle, was die Spieler denken, sondern wie sie denken.*“ (Johnson, S.71) Der besondere Ehrgeiz der meisten Spieler besteht darin, **das Programm auszuhebeln**. So führt ein direkter Weg von der Szene der Computerspieler zu der der Programmhacker. In Bezug auf die Sinnlichkeit geht es bei jedem Spiel um Konzentration (hier auf schnell bewegtes Bild und Ton in Relation zu körperlichen Aktionen: Maus, Joystick, Datenhandschuh, Ganzkörperreaktion, Reaktionsgeschwindigkeit, gleichzeitiges Erfassen verschiedener medialer Reize = Multitasking). Was Johnson dabei wohl übersieht, ist die Tatsache, dass die Wahrnehmung von medial vermittelten Inhalten nicht nur von Kritikern, sondern auch von Spielern medial oder inhaltlich verstanden werden kann. Der intellektuelle Reiz des Mediums erreicht wohl nicht alle **Bediener von Spielkonsolen**. So gibt es offensichtlich auch Spieler, die dabei in eine Scheinwirklichkeit eintauchen und dabei einen, vielleicht noch unterentwickelten, jugendlichen Realitätssinn amputieren.

In Bezug auf Fernsehen (Musikclips und Daily Soap) arbeitet Johnson als Trainingsziel eine „*kontinuierliche Teilaufmerksamkeit*“ heraus: „*Der Begriff Informationsüberflutung ist eine Art indirektes Kompliment an unsere heutige Kultur: Zwar werden wir in unserem Leben mit viel zu vielen Informationen und Daten überschüttet, aber wenigstens lernen wir allmählich, diesen Datenstrom zu managen, auch wenn wir uns wahrscheinlich einer Schwelle nähern, an der die Aufnahmekapazität unserer Sinne einfach ausgereizt sein wird.*“...“*Wenn man mit Computerspielen keine Erfahrung hat, wirken sie womöglich wie eine Erweiterung der visuellen Ästhetik, die vor 20 Jahren mit den rasanten Schnitt- und Bildfolgen der MTV-Clips in unseren Wohnzimmern Einzug hielt. Plötzlich überströmten uns so viele Bilder pro Sekunde, dass sie nicht mehr zu analysieren waren. Einen Sinn konnte man ihnen erst recht nicht abgewinnen. Diese Ästhetik führte eben nicht dazu, dass man lernte, all diese vorbeifliegenden Bilder zu interpretieren und miteinander in Beziehung zu setzen. Stattdessen lernten die Zuschauer lediglich, dieses Chaos zu tolerieren und die Zusammenhangelosigkeit als neue ästhetische Erfahrung zu erleben, genau wie eine frühere Generation von Zuhörern dissonante Musik schätzen gelernt hatte.*“ (Johnson S.72f)

Im Begriff ‚*kontinuierliche Teilaufmerksamkeit*‘ treffen **Sensibilisierung** und **Desensibilisierung** aufeinander im positiven Sinn von **Konditionierung oder Abhärtung**. Teilaufmerksam bedeutet eine Art **Bereitschaftsmodus der Wahrnehmung**, der den Datenstrom auf bestimmte Reize hin verfolgt, um dann jederzeit auf erhöhte Wahrnehmung umschalten zu können. Das medientheoretische Zauberwort dazu heißt **Multitasking** und meint die Fähigkeit, seine Aufmerksamkeit so zu teilen, dass mehrere Operationen simultan und parallel gesteuert und überwacht werden können.

Mit der Verbreitung des Mobiltelefons lassen sich in der Öffentlichkeit Studien zum Multitasking machen, z.B. Radfahrer, die im Stadtverkehr nebenher telefonieren. Als Schülerverhalten kennt das jeder Lehrer: Man ruft einen Schüler auf, den man bei Nebenbeschäftigungen ertappt. Natürlich kann er den letzten Satz des Lehrers wiederholen, aber eine Meinung dazu hat er sich (noch) nicht gebildet. Musikhören neben dem Lesen, Zeichnen oder Rechnen muss nicht notwendig zu geteilter Konzentration führen, sondern kann auch **den auditiven Kanal blockieren** (betäuben) und von der Aufgabe befreien, auf zufällige Geräusche achten zu müssen. Marshall McLuhan berichtet von einer Vorrichtung namens „Audiac“, die zur Betäubung bei Zahnbehandlungen erprobt wurde und spricht dabei von einem technisch **„amputierten Sinn“**: *„Der Patient setzt Kopfhörer auf und stellt ein Geräusch von so großer Lautstärke ein, daß er vom Bohren keinen Schmerz mehr spürt“* (McLuhan, „Die magischen Kanäle“, Düsseldorf 1968, S.53) Er sagt weiter: *„Jede Erfindung oder neue Technik ist eine **Ausweitung oder Selbstamputation** unseres natürlichen Körpers, und eine solche Ausweitung verlangt auch ein neues Verhältnis oder **neues Gleichgewicht** der anderen Organe und Ausweitungen der Körper untereinander.“* (McLuhan S.54) Das Bild von der Amputation erklärt die technischen Erweiterungen unserer Sinne zu **„Prothesen“** unserer Sinnesorgane. In diesem Sinn haben wir unsere Wahrnehmung aus den körpergebundenen Sinnen zumindest in Teilen ausgelagert in technische Medien, deren wir uns zu **bedienen lernen** müssen, so wie ein Beinamputierter neu lernen muss zu gehen und dabei Balance zu halten. Mit Erstaunen registriert man etwa bei der Olympiade, wie neuerdings Beinprothesen in Konkurrenz treten zu natürlichen Organen.

Was das Abschalten einzelner Kanäle der Wahrnehmung betrifft, kommt Johnson zu der Ansicht: *„**Passivität kennt verschiedene Grade.**“* (s.75) Werbung etwa oder diverse Fernsehprogramme rechnen nicht mit der vollen Aufmerksamkeit des Zuschauers. Die *„geistige Beteiligung des Zuschauers besteht zum Teil darin, **verschiedenen Erzählfäden zu folgen** und während des Zuschauens den **Überblick über die oft engmaschig vernetzten Handlungsstränge nicht zu verlieren.** Sie besteht außerdem darin, dass der Zuschauer **>Lücken füllen< muss.**“* (s.75) Das Kollageartige Montagemuster von Werbung, Musikclips, trainiert somit die **Fähigkeit zur Assoziation**, d.h. Verknüpfung von Andeutungen zu einem Sinnanzug. Das muss gar nicht in rationaler Weise geschehen, sondern erfüllt seinen Zweck schon, wenn Teilaufmerksamkeit erzeugt, Bilder **registriert**, Erinnerungen **aktiviert**, Gefühle **zugeordnet** oder **abgerufen** werden.

Desensibilisierung hingegen ist wohl im Spiel, wenn beim Autofahren, in Straßen- oder U-Bahn Musik aus dem Autoradio oder dem Earphone so laut aufgedreht wird, dass Umgebungsgeräusche das Gehör nicht mehr erreichen. Nicht nur mir fällt auf, dass viele Junge Leute in der Stadt als Fußgänger oder Radfahrer mit Kopfhörern unterwegs sind. Man hat den Eindruck, dass sie sich **zudröhnen** und damit ein Stück weit zumindest aus der akustischen Realität abmelden. Kann es sein, dass hier eine Form der Selbstverstümmelung, Selbstamputation vorliegt, die man als Suchterscheinung bewerten muss? Im Internet kursieren Nachrichten über **>I-Dosing<**, so haben die US-Medien das Phänomen kurzerhand getauft: Die gegen eine geringe Bezahlung oder gänzlich kostenlos erhältlichen Musikdateien sollen den Nutzer allerdings nur beim Hören mit einem Kopfhörer in einen **rauschähnlichen Zustand** versetzen. Auslöser des Effekts sollen sogenannte binaurale Beats sein, die bereits 1839 durch den deutschen Physiker Heinrich Wilhelm Dove entdeckt wurden. Hört ein Mensch etwa durch einen Kopfhörer auf jedem Ohr einen unterschiedlichen Ton, dessen Frequenzen sich aber ähneln, so nimmt das Gehirn das Mischmasch als einen einzigen, pulsierenden Ton wahr - was mitunter zu Schläfrigkeit oder(?) einem besseren Lernvermögen führen soll. Einsatz fanden die Töne in der Vergangenheit etwa als Therapie bei Hirngeschädigten (Quelle im Internet aufgerufen im Juni 2012: <http://www.onlinewelten.com/games/kurioses/news/drogen-rausch-musik-hoeren-85507/>).

Es war oben schon die Rede davon, dass wir in Technologien, Maschinen, Apparaten über komplexe Auslagerungen und Erweiterungen unseres Körpers und damit auch unserer Sinne verfügen, die von vielen vielleicht noch nicht als solche wahrgenommen werden. Zusammen mit den Menschen, die diese Technologien erfinden, aufbauen, benutzen, bedienen, sind sie als Objektivationen auch

von körperlichen Erweiterungen unseren Organen, Händen, Muskeln, Nerven und Hirn näher als eine Literatur, in der sie nur beschrieben sind. Sie sind unserer körperlichen Erfahrung näher als Bibliotheken, in denen sie nur als Text und Bild gespeichert wurden oder Museen, in denen sie weitgehend funktionslos als bloße Ausstellungsstücke herumstehen und bestenfalls noch einige Spezialisten über das Wissen und Können verfügen, das notwendig ist, um sie gelegentlich zum Laufen zu bringen. In einem Artikel („Die Heimholung des Knechts“) in der Süddeutschen Zeitung vom 12. November 2012 beschreibt Thomas Steinfeld den von nur wenigen Köpfen bei uns schon erkannten Mechanismus, der durch den **Export von Arbeit** aus den ehemaligen westlichen Industrieländern in Gang gesetzt wurde. Mit der Verlagerung der Produktion in industrielle Entwicklungsländer verschwinden bei uns ganze Technologien. „...*die fremde Firma, die einst dem westlichen Kapital als Reservoir billiger Arbeit gegenüberstand, stellt die ‚Dinge ja nicht nur her – sie erwirbt in der und durch die Produktion auch das technische Wissen, das man braucht, um die Dinge selbst, im eigenen Auftrag auf eigene Rechnung herzustellen. Diese Gegenstände treten zuerst in Gestalt von Kopien auf, auch der unbeholfenen Art, und dann sind es selbständige Weiterentwicklungen – so hat einmal die japanische Autoindustrie begonnen, und längst kann sie westlichen Herstellern gegenüber als souveräner Konkurrent auftreten. ...‘*“*„Dass aus ‚Made in China‘ bald ‚Designed in China‘ werden sollte, hatte die Kommunistische Partei Chinas schon für den laufenden Fünfjahresplan beschlossen.“* Auf der anderen Seite beginnt man in Europa zu begreifen, dass der Export von ganzen Produktionsbereichen die ursprünglichen Unternehmen bei uns aushöhlt, bis sie schließlich - wie etwa die Solarindustrie oder die Herstellung von Maschinen für die Chip-Produktion - bei uns keine Heimat mehr haben. Als letztes Glied in der Kette stirbt dann auch hier die Notwendigkeit und Fähigkeit zur technologischen Weiterentwicklung (Beispiel Apple / Samsung). Offensichtlich können sich auf diese Weise ganze **Volkswirtschaften amputieren** und ihr Heil überwiegend in Dienstleistungen suchen. Dabei geht es – wie wir gesehen haben – nicht nur um Wissen, sondern um sehr breit gefächerte körperliche Produktivkräfte.

Vielleicht lässt sich ein Zusammenhang herstellen zwischen einer Expansion des Dienstleistungssektors und der von Andreas Reckwitz beschriebenen „**Erfindung der Kreativität**“ (Reckwitz, „Die Erfindung der Kreativität – zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung“, Berlin 2012). Reckwitz beschreibt mit einem Begriff Michel Foucaults „**Kreativität als Dispositiv**“, nämlich als einen Komplex aus „*gesellschaftlich verstreuten Praktiken, Diskursen, Artefaktsystemen und Subjektivierungsweisen.*“ (s.49) Er sieht einen Zusammenhang zwischen einer **Entfaltung des Kreativitätswunsches** weit über Kunst und die Herstellung von Dingen und den schon von Welsch beschriebenen gesellschaftlichen Prozess der Ästhetisierung hinaus: „*Über die Berufs-, Arbeits- und Organisationswelt hinaus ist das Doppel von Kreativitätswunsch und Kreativitätssimperativ seit den 1970er Jahren immer tiefer in die kulturelle Logik der privaten Lebensführung der postmaterialistischen Mittelschicht (und darüber hinaus) eingesickert. Es würde zu kurz greifen, anzunehmen, dass deren spätmodernes Selbst im Wesentlichen nach Individualisierung strebt. Diese Individualisierung hat eine besondere Form: sie zielt auf eine **kreative Gestaltung von Subjektivität** ab. Kreativität bezieht sich hier weniger auf das Herstellen von Dingen, sondern auf die Formung des Individuums selbst. Es handelt sich – wie es Richard Rortry umschreibt – um eine Kultur der **>Selbsterschaffung<** (self-creation)“ ...Es „...geht dem Selbst um eine quasikünstlerische, experimentelle Weiterentwicklung in allen seinen Facetten, in persönlichen Beziehungen, Freizeitformaten, Konsumstilen und körperlichen oder psychischen Selbsttechniken. Die Orientierung an der Kreativität des Selbst ist dabei regelmäßig mit einem Streben nach Originalität, nach einer Unverwechselbarkeit des Ich verbunden.“ (Reckwitz, „Die Erfindung der Kreativität“, S.12)*

Reckwitz attestiert den Konsumenten dieser „*creative industries*“ (s.53) „*eine eigene Affektstruktur, die etwa die Sensibilisierung der **Aufmerksamkeit für das Neue**, die Faszination für den perfekten Körper des Kreativsubjekts, den Enthusiasmus für die kreative Teamarbeit und für das ständige In-Bewegung-Sein betrifft.*“ (s.51f) Andreas Reckwitz zeigt die ökonomischen Hintergründe auf, vor denen sich dieses Szenario entfaltet: „*Der Aufstieg der **ästhetischen Ökonomie***“ ist seiner Einschätzung nach geprägt von einem Zwang zu „*permanenter Innovation*“, die sich nicht beschränkt

auf Technik, sondern ausstrahlt auf die Organisationsstruktur der Betriebe, auf Arbeits-, Markt- und Konsumformen. „Die *creativ economy* im engeren Sinn umfasst Branchen wie Medien und Beratung, Forschung und Entwicklung, Unterhaltung und Architektur, Werbung und Musik, Design und Internetdienste, Öffentlichkeitsarbeit und Ausstellungswesen, Mode und Tourismus“.(s.140f) Mit dem Ausdruck „*creative industries*“ bezeichnet er eine „ökonomische Praxis, die in erster Linie nicht Dinge, sondern Symbole und sinnliche Eindrücke produziert.“(s.164) Indem sie **Leitbilder für die Selbsterschaffung** generiert, in Mode, Lebensmitteln, technischen Produkten, Dienstleistungen vergegenständlicht und über Medien verbreitet, erzeugt sie ein völlig neuartiges erzieherisches Potenzial, das zur Entfaltung seiner Wirkung auf keine Schule angewiesen ist. Man bleibt in der sozialen Wüste zurück, wenn die Karawane, mit den neuesten Trends ausgestattet, weiterzieht. Weil der **Zwang zur Selbsterschaffung und Selbstdarstellung** alle Lebensbereiche durchzieht, bleibt auch niemand verschont von der Frage, welchem der gerade gängigen Trends er sich zuordnen will. Immerhin existiert eine gewisse Konkurrenz der Stile, weil der Zwang zur stetigen Erneuerung häufig auf antithetische Manöver angewiesen ist. Was vorgestern als ‚Out‘ erklärt wurde, kann übermorgen möglicherweise noch einmal aufgewärmt oder neu garniert werden. Auch Proteste gegen einen Trend, Antimoden, Streetstyle, Punk, Öko, Retro etc. setzen Trends, die sich vermarkten lassen und plötzlich im Mainstream „mit Bedeutungen des Neuen und Zeitgemäßen“ (s.166) aufgeladen werden. „Es gibt keinen Nichtstil mehr. Da im Gegensatz zur Eindeutigkeit der Klassenmode die jeweils konkrete Ausfüllung der Hip-square-Unterscheidung aber chronisch umstritten bleiben muss, multiplizieren sich im neuen Modesystem die ästhetischen Stile, sie existieren nebeneinander und konkurrieren miteinander.“ (Reckwitz, o.zit., S.170) Reckwitz geht so weit „die **Kunst als ein Strukturmodell für die Sozialität der Spätmoderne zu lokalisieren**.“ (s.127) Das erscheint mir als fragwürdig. Ich würde eher das Gegenteil vermuten, dass nämlich an den Strukturen des Kunstsystems sich viele Wesenszüge einer >ästhetischen Ökonomie< überschaubarer widerspiegeln und studieren lassen als an der deutlich komplexeren Ökonomie selbst.

Zum Schluss dieses Kapitels möchte ich noch einmal zum Ausgangspunkt zurückkehren, zur Haut des Marsyas. Unter der Überschrift „*Touch versus Vision*“ (in: „Die Aktualität des Ästhetischen“, Hg. W. Welsch, München 1993) entfaltet Derrick de Kerckhove, ab 1990 Leiter des McLuhan-Programms für Kultur und Technologie an der Universität Toronto, sehr plausibel eine These über die **Ästhetik neuer Technologien**: War seit der Renaissance die menschliche Wahrnehmung beherrscht von einem **ästhetischen Dogma des Visuellen**, so sieht er im Zug der Entfaltung neuer ästhetischer Technologien eine Hinwendung zu „dem verloren gegangenen **Tastsinn**“ (s.138). Schon für Marshall McLuhan war das Fernsehen ein taktiles Medium. „Die Erfindung der Fernbedienung war der erste Schritt, den das Massenpublikum in Richtung Interaktivität tat.“ (de Kerckhove o. Zit., S.154) Der Computer schließlich lässt „Interaktivität die neue dominante Beziehungsform zu unseren Medien“ werden. Er macht es möglich dass wir über diverse Interfaces wie Mouse, Touchscreen, Datenhandschuh, Datenbrillen Datenanzug in den Bildschirm eintreten in eine virtuelle Realität, „die Sehen, Hören und Berühren miteinander verbindet.“ (s.161) Und de Kerckhove kommt zu dem Schluss, dass es „die tiefere Botschaft der **Interaktivität** ist, daß wir nach Jahrhunderten, in denen einzig eine visuelle Form menschlichen Ausdrucks ausgeschlachtet wurde, nun wieder als gesamte Kultur die beträchtlichen **Möglichkeiten des Tastsinns entdecken**.“ (s.155) De Kerckhove ist so optimistisch, dass er an vorderster Front der technologischen Entwicklung von **als >Medien< bezeichneten Körperprothesen** Künstler am Werk sieht. Allerdings weicht sein Künstlerbild doch etwas ab von dem, was unsere Akademien immer noch ausbrüten: Er spricht 1992 „von einer ganz neuen Generation von Künstlern“ ... „die ihrer ästhetischen Ausbildung die Kompetenz eines Informatikers, Ingenieurs und Programmierers hinzugefügt haben“.(s.163) Davon dürfte es in Deutschland heute noch nicht allzu viele geben.

Fazit:

Wer sich heute in der Kunstpädagogik einlässt auf das weite Feld der Ästhetik muss notwendigerweise den Focus auf Kunst verlassen oder gerät in den weit verbreiteten Strudel der **Erweiterung des Kunstbegriffs** auf alles, was irgendwie mit Ästhetik in Verbindung gebracht werden kann. Wo Ästhetik das Reich des Schönen und des interesselosen Wohlgefallens verlässt und sich als sinnliche Wahrnehmung auf jegliche Erscheinung, und auf Form generell bezieht, erweitert sich ihr Objektbereich zuerst auf die Objektwelt der Völkerkunde (der sog. Primitiven), die Objekte der eigenen Volkskultur, die Produkte kindlichen Gestaltungsdrangs, die Bildwelten von Menschen mit mentalen, psychischen und körperlichen Handicaps, die Hinterlassenschaften des Industrie- und Maschinenzeitalters, Objekte des Designs und der Warenwelt bis hin zu den Möblierungen unserer Stadtlandschaften und sogar zu Ritualen und Prozessen des Zusammenlebens und der Kommunikation. Der Begriff ‚**Kultur**‘ wird zum Anhängsel industriell betriebener ästhetischer Produktion. Überall dort lauern auch pädagogische Fragestellungen. Kunstpädagogik als ästhetische Erziehung ist somit in der Gefahr ihren Gegenstand nicht mehr eingrenzen zu können und muss sich deshalb, wie übrigens auch andere Schulfächer, über Methoden, also über Didaktik definieren und dann die Gegenstände auswählen, die am geeignetsten erscheinen, um die didaktischen Ziele zu erreichen.

Nach klassischer, schon von den Griechen vertretener Ansicht, teilen sich einige Künste in den Sinnesapparat des Menschen auf. Die Musik erklärt sich für das Gehör zuständig. Den Gesichtssinn beansprucht die Malerei für sich, während der Plastik nur der Tastsinn zugestanden wird. Rangordnungsstreitigkeiten untereinander wurden und werden noch immer über diese Zuständigkeiten ausgetragen. Ein weiterer Wertehorizont wird gesehen im verarbeiteten Material. Da wird etwa die Dauerhaftigkeit des Steins und der Bronze ausgespielt gegen das Ephemere der Musik, oder die Kosten von manchen Farben und Gold gegen die leichter zugänglichen Materialien Holz und Stein. Mit der sinnlichen Wahrnehmung allein kann die Kunst noch in der Renaissance wenig Staat machen, sonst hätte Leonardo nicht die Nähe zur Mathematik suchen müssen. Die Sinne werden zwar als Pforte für jegliche Erkenntnis gesehen, aber damit ist auch ihre Beschränktheit begründet gegenüber Einsichten höherer Art, etwa in die Welt der Ideen oder der Vernunft. Wo die Kunst den Brückenschlag zwischen diesen beiden Erkenntnisebenen aufgibt, die thematische Bindung an Religion und Mythologie, die repräsentative Bindung an feudale Ansprüche und schließlich ihre Kompetenz für die Abbildung von Realität eintauscht gegen die **>Schöpfung von Wirklichkeit<**, gerät sie unter die Regie der Ästhetik und macht mit dem Schlachtruf **>l'art pour l'art<** Form zu ihrem eigentlichen Inhalt. Der Künstler als Ästhet weitet seinen Horizont aus zur **Lebensart** und in alle möglichen Bereiche der **Lebenswelt**.

Das erscheint in der Kunstgeschichte der Moderne als ein facettenreicher und mühsamer Weg, in dem nacheinander Inhalte in die Kunst eingeschleust werden, die bis dahin als darstellungsunwürdig empfunden wurden, oder ihre Darstellbarkeit einem mythologischen oder moralisierenden Rahmen verdankten, der sie der gesellschaftlichen und politischen Realität der Zeit entrückte. Der Realismus verzichtet auf diese rahmende Entrückung und stellt die Erotik, das Banale, das Kaputte lediglich unter den Vorbehalt der ästhetischen Form. Das vom Realismus beanspruchte Recht auf gleiche Geltung jeglichen Inhalts wird relativ rasch umgesetzt in eine **Gleichgültigkeit gegenüber jeglichem Inhalt** und in die Formel von der **>Emanzipation der Form<** oder der **>Autonomie der Mittel<**. Reales macht sich auch noch auf andere Weise im Bild breit, wenn etwa in Collagen oder Montagen kunstferne Objekte neben Zeichnung und Malerei dem Bild einen Platz in der Welt der realen Dinge verschaffen wollen, wenn Farbe auf ihre Darstellungsfunktion verzichtet und nur noch als Material wahrgenommen werden will. Vom Müll (HA. Schult) bis zur Merda d'artista (Manzoni - eine Dose zu 30g erzielte 2008 bei Sotheby's einen Auktionspreis von rund 130.000 Euro) kann jedes Material die künstlerischen Weihen empfangen.

Sinnliche Wahrnehmung lässt sich nur gewaltsam eingrenzen auf ihre physiologischen Bedingungen. Den Gesichtssinn etwa auf ein retinales Farberlebnis zu reduzieren kommt auch einer **Ampu-**

tation der Wahrnehmung gleich. Das Sehobjekt besitzt im Auge die Qualität einer Projektion von Licht auf den gewölbten ‚Bildschirm‘ der Retina. Nur in einem engen Bildfeld, das in seinen Grenzen keineswegs einer Bildtafel gleicht, ist es scharf, nach außen nimmt die Bildschärfe ab. Ein ruhig gestelltes Auge würde den der Netzhaut aufbelichteten Seheindruck rasch insgesamt ‚verschwinden lassen. Die Rezeptoren dieses Nervengewebes (Stäbchen und Zäpfchen) wandeln den Lichtimpuls der Projektion in Signale, die auf Nervenbahnen ins Gehirn geleitet werden. Die Physiologie geht davon aus, dass diese Signale einen mehrfachen Wandel von elektrischen und chemischen Phasen durchlaufen. Damit gleichen sie anderen Signalen, die das Gehirn von anderen Sinnesorganen empfängt und zu Wahrnehmungen verarbeitet. Offenbar sind die Signale mit einer Art Adresse versehen, über die sie im Gehirn an bestimmte Regionen geleitet werden, die für bildhafte, auditive, gustative, taktile Verarbeitung zuständig sind. Aber das Phänomen der Synästhesie deutet darauf hin, dass die Zustellung der Signale nicht immer an die ‚richtige‘ Adresse erfolgt.

Die Verarbeitung der Signale im Gehirn scheint in simultaner Weise offen für alle Sinne und ist gekoppelt an im Gedächtnis des Gehirns gespeicherte, subjektiv gemachte Erfahrungen und solche, die eingegangen und gespeichert sind in Objekte unserer Wahrnehmung, sowie in gesellschaftliche Prozesse der Kommunikation und Produktion. Jene wiederum sind vergegenständlicht in Medien, in Werkzeugen und Produkten gesellschaftlicher Arbeit, sowie in Strukturen und Institutionen gesellschaftlichen Lebens. Historisch angelegte Spezialuntersuchungen, etwa zum Beispiel des Sehens, machen deutlich, *„wie Veränderungen in den Wahrnehmungsformen Produkt eines komplexen dynamischen Prozesses sind, der sowohl durch die Logik des jeweiligen Herrschaftssystems als auch von kulturellen und ökonomischen Faktoren bestimmt wird.“* (Robert Jütte, S.20) Über die historische Konditionierung und Formatierung hinaus führt die isolierte Betrachtung der Leistungsfähigkeit einzelner Sinnesorgane dazu das komplexe Zusammenwirken körperlicher Aktivität und sinnlicher Rezeption für ein Zustandekommen von Wahrnehmungen zu vernachlässigen. Insbesondere Lernvorgänge sind unter solchen Prämissen kaum adäquat zu begreifen. Wo sinnlich/körperliche Erfahrung gestützt wird auf Werkzeuge, beispielsweise die Massenmedien, kann man mit Hans Belting sagen: *„...diese Abhängigkeit von technischen Medien löst eine Krise im Körperbewusstsein...“* *„aus. Wir bewaffnen uns mit Sehprothesen, um Apparaten die Steuerung unserer Wahrnehmung zu überlassen. In der Bilderfahrung tritt damit eine ähnliche Abstraktion ein wie in der Körpererfahrung: sie drängt sich durch die Erfahrung einer technischen Vermittlung auf, die wir nicht mehr körperlich kontrollieren können.“* (Belting, „Bild-Anthropologie“, München 2011, S.28) Gesellschaftlich löst die Implantation solcher Prothesen in der Regel Abwehrmechanismen aus, die sich gegen eine Akzeptanz der neuen Bilderfahrung richten können, aber auch gegen den Gebrauch der neuen Technologien selbst. Die Rede von >Prothesen<, von denen auch Belting spricht, erscheint mir sehr plausibel in diesem Zusammenhang. Sie macht deutlich, dass die neue sinnliche Erfahrung erkaufte wird mit einer Art der >Amputation< von (mehr oder weniger) körperlich/individuell oder auch gesellschaftlich/institutionell manifestierten Erfahrungen. Eine von Welsch eingeführte Doppelfigur Ästhetisierung/Anästhetisierung korrespondiert mit McLuhans These von der „technischen Ausweitung unseres Körpers“ (McLuhan, „Die magischen Kanäle, S.10) und dem von ihm beschriebenen *„Gefühl der Betäubung, das jede Ausweitung im Einzelmenschen und der Gesellschaft hervorruft“* (ebenda S.12).

Als Baumgarten im 18.Jh die Ästhetik als eigenständige philosophische Disziplin begründete, ging es ihm darum den Sinnen als **niederrangiger Wahrnehmung** ein **eigenes Urteilsvermögen** zuzuerkennen: den **Geschmack**. Den direkten Bezug zur Kunst hat erst Hegel hergestellt, der in der Ästhetik eine Theorie der schönen Künste etablierte. Ästhetisches Urteilen bestimmt auch heute noch den Zugang des Kunstpublikums gegenüber in Ausstellungen präsentierten Bildern ganz wesentlich. Dementsprechend reagieren auch Jugendliche gern ihren ersten Affekten entsprechend mit Zuneigung oder Ablehnung auf Kunst. Dabei schwingen jeweils auch Einstellungen mit, die dem kulturellen Umfeld der jungen Leute entspringen und den dort verbreiteten Urteilen über Kunst. Auch wenn Hegels Philosophie den Künstlern keine direkten Handlungsanweisungen lieferte, nahm die von ihm etablierte **Orientierung am Kunstschönen** doch erheblichen Einfluss auf die künstle-

rische Praxis. Mit Fiedler wird eine Wende eingeleitet. Die Betrachtung von Kunst soll sich lösen von den literarischen Inhalten und Themen, die sie behandelt, und um ein Verständnis der ‚reinkünstlerischen Tätigkeit‘ bemühen, der ein eigener Erkenntniswert zuerkannt wird, bestehend aus **Wahrnehmungen des Gesichtssinnes**. Diesem Feld widmet sich am Ende des 19.Jh. mit wissenschaftlicher Akribie eine psychologische Forschung, die an Hildebrand und Cornelius anknüpft und mit Ehrenfels aufbricht zu einer systematischen psychologischen Erforschung von Gesetzen der visuellen Wahrnehmung.

In der bildenden Kunst führen Fiedlers und Hildebrands Einflüsse zu einer **Konzentration auf Fragen der Form**, was den Aspekt >Tätigkeit< eher in den Hintergrund treten lässt. Über Hoelzel lässt sich dann ein direkter Weg zu den Formlehren des Bauhauses verfolgen. Der von Fiedler und anderen angebahnte Wandel im Werkverständnis von Kunst vollzieht sich eher langsam und über viele Stationen hinweg. Künstlerische Tätigkeit passiert nicht unter den Augen der Öffentlichkeit. Im Bild zeigt sie sich nur in geronnener Form als Duktus, Spur oder Geste. Wo sie sich in Bildserien vergegenständlicht, wird sie vom Kunstmarkt wieder ins einzelne Bild zerstückelt, wie etwa Monets Serien von Heuhaufen oder von Ansichten der Kathedrale von Rouen. So lange der Markt und das Museum am Fetisch des im Bild vergegenständlichten Werks festhalten, führt für den Betrachter kaum ein Weg vorbei an der ästhetischen Beurteilung des „Werks“. Duchamp begegnet dieser Betrachtungsweise mit einer **Idee der ästhetischen Indifferenz**.

„Aus der Tatsache, daß es Kunstwerke gibt, die genauso aussehen wie die gewöhnlichsten Gebrauchsgegenstände, folgte philosophisch unter anderem, daß die Differenz nicht auf irgendeinem angeblichen ästhetischen Unterschied beruhen kann. Einst hatten die Theoretiker geglaubt, ästhetische Eigenschaften seien von derselben Art wie sinnliche, so daß sie vermuteten, der Schönheitssinn sei ein siebenter Sinn – wobei der sechste vielleicht im moralischen Gefühl bestand. Doch wenn nun das Kunstwerk und der wirkliche Gegenstand in allen sinnlichen Eigenschaften übereinstimmen, so daß sie mit Hilfe der Sinne allein nicht zu unterscheiden sind, dann könnte man sie, wenn ästhetische Unterschiede von derselben Art wären wie sinnliche, auch ästhetisch nicht voneinander unterscheiden. Es ist keineswegs so, daß die Ästhetik für die Würdigung von Kunst bedeutungslos wäre. Sie kann jedoch nicht Teil der Definition der Kunst sein, wenn die Funktion dieser Definition denn unter anderem darin besteht, zu erklären, wie Kunstwerke sich von wirklichen Dingen unterscheiden.“ (Arthur C. Danto: „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, München 1993, S.16f) Mehr als hundert Jahre nach Fiedler wird hier die These auf eine neue Basis gestellt, dass die Ästhetik nicht zu erklären vermag worin sich ein Objekt der Kunst (ich benütze absichtlich nicht den Ausdruck Kunstwerk) von einem nicht zur Kunst zu zählenden Objekt unterscheidet, das der isolierten sinnlichen Wahrnehmung keine Unterscheidung ermöglicht. Fiedler wird sich das so wohl eher nicht vorgestellt haben. Aber wenn eine Idee erst einmal in die Welt gesetzt ist, muss sie nicht gleich auch schon zu Ende gedacht sein. Wie allerdings Danto feststellt, ist es *„keineswegs so, daß die Ästhetik für die Würdigung von Kunst bedeutungslos wäre.“* (s.o.) Ein Urinoir mag ein Objekt sein, das 1917 frei ist von positiven Affekten und Assoziationen mit Kunst. Aber die Rede von ästhetischer Indifferenz ist insofern nicht gerechtfertigt, als das Objekt sehr wohl mit Sinnlichkeit, etwa Geruch, Geschmack und dem Tastsinn assoziiert wird, allerdings auf völlig andere Weise als Objekte der Kunst.

Künstlerische Tätigkeit zu beschränken auf >Wahrnehmungen des Gesichtssinnes< verkennt die Tatsache, dass sich Künstler eher selten auf den Gesichtssinn allein verlassen haben. Die Kunstlehren aller Zeiten bringen Technologien des Messens und der Konstruktion ins Spiel bis hin zu apparativen Sehhilfen und Musterlösungen, die zum Sehen anleiten sollen, aber es auch präformieren oder formatieren im Sinn von Konventionen. Nimmt man die Rede von der künstlerischen Tätigkeit ernst, dann erfolgen >Wahrnehmungen des Gesichtssinnes< im frühen 20.Jh. auf der Basis von **Seherfahrungen**, die nicht nur in Werken der bildenden Kunst verbreitet sind, sondern als Druck-sachen, als Fotografien, als Bewegtbilder bis zum Film das Sehen präformieren. Das gilt nicht nur dort, wo etwa im Impressionismus oder im Futurismus direkt Seherfahrungen der Fotografie und

des Bewegtbildes in die Malerei eingehen, sondern auch dort, wo solche medialen Übergriffe verweigert werden durch den erklärten Verzicht auf eine abbildende Funktion.

Sollte Derrick de Kerckhove mit seiner These >Touch versus Vision< recht haben, dann müsste heute Apoll im Olymp dem Marsyas Abbitte leisten und ihm für seine verloren gegangene Haut wenigstens durch einen komfortablen Datenanzug prothetischen Ersatz anbieten.