

Kunst als ästhetische Strategie

Differenz von Hingabe und Distanz als Bruch
und Voraussetzung für eine neue Form des Dialogs

VON

MARTINA SAUER

In der Auffassung dessen, was Wahrnehmung grundsätzlich ausmacht, lässt sich innerhalb der kunsttheoretischen Diskussionen dazu eine Differenz zwischen Hingabe einerseits und Distanz andererseits aufzeigen, die weniger als ein Riss, Schnitt oder Bruch als vielmehr als Voraussetzung für Neues charakterisiert werden kann. Distanz, so legen es die phänomenologischen Betrachtungsweisen Martin Heideggers und Bernhard Waldenfels' ebenso wie die kulturanthropologischen Ansätze Ernst Cassirers und Hartmut Böhmes nahe, baut auf Hingabe auf und bedarf zugleich des Bruches mit ihr. Im Vergessen der einen gründet das Bewusstsein des anderen. Insofern ist es das Vergessen, das den Bruch zwischen beiden Wahrnehmungselementen in besonderer Weise auszeichnet. Momente der Hingebung an die Welt werden von solchen der Anschauung von ihr abgelöst.

Bemerkenswerterweise ist es gerade die Unklarheit darüber, was eigentlich in der Distanz erkannt wird, die auf etwas, was davor passiert sein muss, aufmerksam macht. Diese Beobachtung steht jedoch der Alltagswahrnehmung entgegen und erschwert daher deren Untersuchung, da aus ihrer Perspektive heraus dasjenige, was wir von der Welt wahrnehmen als vorhanden und faktisch verstanden wird. Dem entgegen wird jedoch bei näherer Betrachtung deutlich, wie wenig neutral und sachlich doch der Blick aus der Distanz auf die Welt tatsächlich ist. Bereits Immanuel Kant verwies auf diesen Zusammenhang und bezeichnete von daher alles, was wir wahrnehmen als Erscheinungen.¹ D. h. etwas, das wir wahrnehmen, erscheint uns als etwas. Es ist insofern eine Anschauung

¹ Vgl. Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft. In: ders., Werke. Akademie Textausgabe Bd. 3, Berlin/New York 1970, AA III, S. 49ff. Wie das Verhältnis von Hingabe und Distanz bei Kant zu verstehen ist, wurde von mir bereits im Rahmen der Fachkonferenz *Ursprünge der Bilder. Anthropologische Diskurse in der Bildwissenschaft* der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft an der TU Chemnitz (30.03.–01.04.2011) diskutiert. Vgl. hierzu Martina Sauer, Zwischen Hingabe und Distanz – Ernst Cassirers Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Bilder im Vergleich zu vorausgehenden (Kant), zeitgleichen (Heidegger und Warburg) und aktuellen Positionen. In: Themenheft zu IMAGE 15. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Poster-Vorträge, herausgegeben von Ronny Becker, Jörg Schirra

davon und nicht die Sache selbst. Diese neue Perspektive auf das, was verstanden wird, erweist sich als eine der zentralen Fragen der an Kant anschließenden philosophischen Betrachtungen. Wie verstehen wir überhaupt Welt? In der Begegnung mit ihr scheint schon immer ein Prozess der Auslegung stattzufinden. Ihr Seinkönnen, wie es Heidegger formuliert, steht damit infrage. Von Cassirer werden entsprechend die Formen ihrer symbolischen Auslegung thematisiert, während Waldenfels ihre mögliche Ordnungen untersucht und Böhme deren symbolische, fetischhafte Aufladung herausstellt. Wahrnehmung, so eröffnet sich hier, ist eben nicht neutral und sachlich. Wie ist das möglich? Was passiert hier? Neben dem in der Distanz Erfassten rückt die Frage danach, aus welcher Verfassung bzw. welchem Zustand heraus der Mensch überhaupt Welt wahrnimmt, in das Blickfeld. Die Untersuchungen dazu deuten darauf hin, dass der möglichen Distanz zur Welt, ihrem Erfassen als solcher, ein Moment der Hingabe an sie vorausgeht, wobei die Erfahrungen, die dabei gewonnen wurden, so die Annahme, vergessen werden. Das anfänglich erwähnte Selbstverständnis, wie es sich in der Alltagswahrnehmung bekundet, scheint dem zu entsprechen.

Der Bruch, Schnitt bzw. Riss, der sich zwischen beiden Aspekten der Wahrnehmung auftut, gewinnt von daher an besonderer Bedeutung. Wie ist dieser Bruch zu verstehen? Warum ist dieser notwendig? Und wirkt sich das in der Hingabe Erfahrene, aber scheinbar Vergessene auf das in der Distanz Erfasste bzw. Gedeutete aus? Bei näherer Betrachtung unterscheiden sich die phänomenologischen Ansätze Heideggers und Waldenfels' und die kulturanthropologischen Cassirers und Böhmes in Hinblick auf diese Fragen grundlegend. Greifen lassen sich die Unterschiede insbesondere mit Blick auf den je herausgestellten Einfluss, den das scheinbar unbewusst, mit der Hingabe Erfahrene auf das in der Distanz Erkannte hat. Als bemerkenswert erweist sich dabei, dass dem in der Hingabe Erfahrenen bzw. Erlebten ein spezifisches *affektives Potential* unterstellt wird, das für das in der Distanz ‚Angeschauete‘ je unterschiedlich als bedeutsam bewertet wird. In der Weise der *Gestimmtheit* (so Heidegger) und des *Affiziert-Seins* (so Waldenfels) einerseits bzw. im unmittelbaren Erleben und Erleiden (so Cassirer und Böhme) andererseits treten, wie nachfolgend herausgestellt werden soll, die Unterschiede hervor. Hier wird eine Differenz in den Ansätzen erkennbar, die dem Bruch eine je andere Bedeutung gibt: Als jeweils notwendige Voraussetzung für den Zugang des Menschen zur Welt eröffnet er als Seinsweise aufgefasst je neue Möglichkeiten bzw. bestimmt als Erlebnisweise kommunikative Prozesse. So liegt in der Abkehr von der Hingabe an die Welt für die einen die Motivation sich der Welt zu öffnen und sowohl diese als auch sich selbst verstehen zu wollen, für die anderen bestimmt die Hingabe selbst die Verstehensprozesse und damit die Auslegung derselben. Als fruchtbar erweisen sich diese Beobachtungen zum Phänomen des Bruchs und deren unterschiedliche Beurteilung insbesondere in der Begegnung mit Kunst. *Im unmittelbaren Erleben und Erleiden des Außerordentlichen* gewinnt der Bruch in diesem Feld, so

und Klaus Sachs-Hombach, S. 14–26 (<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben?function=fnArticle&showArticle=209> [zuletzt aufgerufen: 31.07.2013]).

die auf beiden Annahmen aufbauende These, eine grundlegende Bedeutung für den Menschen. Er eröffnet mit dem Werk eine neue Form eines nonverbal zu verstehenden Dialogs über ‚Anschauungen‘. Hintergrund dafür bildet die Annahme, dass das Werk selbst schon als eine Anschauung von etwas (des Schöpfers) zu verstehen ist, die mit der Wahrnehmung auf diejenige des Rezipienten trifft. Entsprechend der Differenzierung der Wahrnehmung zwischen Hingabe und Distanz lassen sich im Miterleben des Anderen (Hingabe) und in der ‚Wahrnehmung‘ bzw. Abgrenzung vor dem Hintergrund des Eigenen (Distanz) die Konturen dieses Dialogs erkennen. Hierin wird zugleich die spezifisch ästhetische Strategie von Kunst erkennbar, indem über *deren vom Menschen gesetztes affektivem Potential* und damit *zunächst ohne Worte* zu einem Dialog über die mit dem Werk in spezifischer Weise *zum Ausdruck* gebrachten Anschauungen zwischen Menschen anregt wird.

1. Der Bruch als Voraussetzung für das Verstehen von Welt und Selbst

Hingabe, so gilt es nachfolgend zu zeigen, wird innerhalb der zu diskutierenden phänomenologischen Positionen Heideggers² und Waldenfels³ als eine ursprüngliche Seinsweise des Menschen aufgefasst. Die Abgrenzung und schließlich der *Bruch* mit ihr, der sich in einem Vergessen bekundet, können zugleich als Voraussetzung für Neues bzw. für ein Verstehen von Welt und Selbst angesehen werden. Erst aus der Distanz bzw. in der Abkehr von der Hingabe setzt von daher Verstehen ein.

Für Heidegger äußert sich Hingabe darin, dass das Dasein (der Mensch) an die Welt verfallen sei. So lässt sich das *Da-sein*, wie es in *Sein und Zeit* von ihm entfaltet wird, als eine Weise der Befindlichkeit beschreiben, in der sich der Mensch in einem Zustand eines unreflektierten, „reflexionslosen Hin- und Ausgegebenensein[s] an die besorgte ‚Welt‘“⁴ befinde. Eine bloße Stimmung kennzeichne diesen Zustand. In dieser bloßen Stimmung erschließe sich dem Menschen sein Dasein in ursprünglicher Weise. Das ist für die Charakterisierung der Hingabe, wie sie hier aufgezeigt werden soll, von besonderer

² Von Martin Heidegger werden dazu dessen zentrale Schrift *Sein und Zeit* (Tübingen 1984), die erstmals 1927 als Sonderdruck des Jahrbuchs für Philosophie und phänomenologische Forschung, Bd. VIII, von Edmund Husserl in Halle herausgegeben wurde, sowie dessen schriftliche Fassung eines Vortrags von 1948 herangezogen, den dieser erstmals bereits am 13.11.1935 in Freiburg hielt: Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1960.

³ Von Bernhard Waldenfels wird in diesem Fragezusammenhang auf einen Aufsatz aus dem Jahr 2008 zurückgegriffen: vgl. Bernhard Waldenfels, *Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder*. In: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 47–63. Daneben gilt es ergänzend auf die weiteren Ausführungen Waldenfels dazu in seiner Schrift von 2010 hinzuweisen: vgl. Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin 2010.

⁴ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, s. Anm. 2, S. 136.

Wichtigkeit, da sich der beschriebene Zustand gänzlich von einem bewussten Wahrnehmungsvorgang, „einem reinen Anschauen“⁵ unterscheidet. Zuge-spitzt vermerkt Heidegger hierzu: „Die ‚bloße Stimmung‘ erschließt das Da ursprünglicher, sie *verschließt* es aber auch entsprechend hartnäckiger als jedes *Nicht-wahrnehmen*.“⁶ Distanz und damit ein Verstehen des eigenen Daseins erschließe sich dem Menschen dann erst aus der *ausweichenden Abkehr* von der bloßen Stimmung, in der *Gegenstimmung*. Insofern kann die Gegenstimmung als eine Form des Widerstands gegen das in der bloßen Stimmung empfundene Undienliche, Widerständige und Bedrohliche verstanden werden. So lasse sich die Gegenstimmung als eine Weise des umsichtig besorgenden Begegnenlassens beschreiben, in der das In-der-Welt-sein als Seinsart des Daseins als *Da-seiend* bzw. als befindlich erkennbar wird. In ihr zeige sich, dass die Welt dem Menschen etwas angeht bzw. dass sie für ihn bedeutsam ist. In ihr äußere sich zugleich die Weltoffenheit des Menschen. Erst die Gegenstimmung verdeutliche, dass das Daseiende über die Sinne rührbar ist bzw. einen Sinn für etwas haben kann, der sich entsprechend in der Affektion äußert.⁷

Auf dieser spezifischen Gestimmtheit, d. h. der eben entfalteten Gegenstimmung baue, so Heidegger, Verstehen auf. Verstehen sei daher immer schon ein gestimmtes, in dem sich die Erschlossenheit der Bedeutsamkeit des Da zeigt. In ihr äußere sich insofern ein *Seinkönnen*: „In der Weise der Gestimmtheit ‚sieht‘ das Dasein Möglichkeiten, aus denen her es ist.“⁸ Aus ihr heraus erfolgen Auslegungen, die in Umsicht entdeckt wurden, sodass etwas als etwas (als ein Wozu) interpretiert werden könne. Die Zueignung des Verstandenen erfolge über die Sprache bzw. Rede, einer Artikulation der Verständlichkeit.⁹ Möglich sei das nur, wie Heidegger in seiner Ausarbeitung zur Zeitlichkeit des Verstehens erläutert, weil sich „das Dasein [der Mensch] in seinem eigensten *geworfenen* Seinkönnen [als in einer Gegenstimmung befindliches] *vergessen* hat“. Nur weil der Mensch vergisst, könne er behalten. Entsprechend könne er nur behalten, führt er weiter aus, indem er „ekstatisch das Wovor [seiner Geworfenheit] verschließt und in eins damit sich selbst“¹⁰. Insofern äußert sich im Vergessen der ursprünglich affektiven Welterfahrung der Bruch mit der Hingabe an die Welt, der als Voraussetzung für ein Verstehen derselben anzusehen ist und zugleich Möglichkeiten des eigenen Seinkönnens eröffnet.

Mit Bezug zur Kunst, der für diesen Fragezusammenhang wichtig ist, weitet Heidegger in einer späteren Schrift *Der Ursprung des Kunstwerks* von 1935/36¹¹ seinen Ansatz aus, indem er auf die Zueignung des über die je spezifische Gestimmtheit Verstandenen in Ergänzung zur Sprache in einer Gestalt bzw. der

⁵ Ebd., S. 138.

⁶ Ebd., S. 136.

⁷ Vgl. hierzu ebd., S. 137–140.

⁸ Ebd., S. 148.

⁹ Vgl. ebd., S. 143–149, ergänzend dazu vgl. ebd., S. 161.

¹⁰ Ebd., S. 339; vgl. auch ebd., S. 334–350.

¹¹ Vgl. M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, s. Anm. 2.

Kunst hinweist. Parallel zu den von Heidegger aufgezeigten Verstehensprozessen in *Sein und Zeit* eröffne sich auch mit der Gestaltung bzw. der Kunst eine „Lichtung des Da“¹². Sowohl das Gestalten selbst als auch die Rezeption des Werks beschreibt Heidegger als ein Geschehen, ein Ins-Werk-Setzen und zugleich ein Bewahren der Wahrheit.¹³ Die Radikalität, die in diesem Geschehen liegt, vergleicht er mit einem Stoß, durch den alle ursprünglichen Bezüge zur Welt gelöst werden. So könne schließlich das Werk selbst als ein Stoß verstanden werden. D. h. je konsequenter mit dem Werk ein solcher Stoß ins Offene erfolge, „um so wesentlicher ist das Ungeheure aufgestoßen und das bislang geheuer Scheinende umgestoßen“¹⁴. Insofern vermag der Stoß (das Werk) als ein Vorgang aufgefasst zu werden, womit dasjenige, was sich ursprünglich in der Gegenstimmung eröffnete, verstanden bzw. mit dem Werk gegriffen werden kann. Entsprechend könne das Werk selbst als ein „Riss“¹⁵ angesehen werden, durch den ein Streit zwischen Lichtung und Verbergung ausgetragen werde. Zugleich zeuge der Riss von deren Einheit, in dem sich die Gegenwendigen, d. h. diejenigen, die über die Gegenstimmung Welt verstehen lernen, „in die Herkunft ihrer Einheit aus dem einigen Grunde zusammen[reißen]“¹⁶. Das in diesem Tun (dem Werk-Geschehen) sich bekundende „ekstatische Sicheinlassen des existierenden Menschen in die Unverborgenheit des Seins“¹⁷ solle jedoch nicht als ein bloßes Erleben und entsprechend das Werk nicht als ein Erlebnis-erregender verstanden werden – was vor dem Hintergrund der Davoser Disputation von Heidegger und Cassirer 1929 und den nachfolgenden Betrachtungen des Ansatzes Cassirers als eine Kritik an letzterem aufgefasst werden kann:

„Die Bewahrung des Werkes vereinzelt die Menschen nicht auf ihre Erlebnisse, sondern rückt sie ein in die Zugehörigkeit zu der im Werk geschehenden Wahrheit und gründet so das Für- und Miteinandersein als das geschichtliche Ausstehen des Da-seins aus dem Bezug zur Unverborgenheit.“¹⁸

¹² Ebd., S. 61.

¹³ Vgl. ebd., S. 56–69, konkret S. 61. Vgl. ergänzend M. Heidegger, *Sein und Zeit*, s. Anm. 2, § 44, S. 212–230.

¹⁴ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, s. Anm. 2, S. 67.

¹⁵ Ebd., S. 69.

¹⁶ Ebd., S. 63, vgl. hierzu ferner ebd., S. 46, und zusammenfassend ebd., S. 73f. Bemerkenswerterweise werden hier zugleich Grundzüge der Gottfried Boehm'schen Kunstauffassung erkennbar, der als einer der Protagonisten des *iconic turn* in den 90er Jahren maßgeblich die Wende zur Bildwissenschaft in der Kunstgeschichte vorangebracht hat. Als Schüler Hans-Georg Gadamer steht dieser damit zugleich in der Tradition von dessen Lehrern, das sind Heidegger wie auch Husserl. In der Rede „eines ‚Grundes‘, einer ‚Welthabe‘ oder eines fraglosen ‚Weltglaubens‘ damit Subjekte agieren können, diesen oder jenen Aspekt herauszustellen vermögen“, lassen sich diese Bezüge herausstellen (Gottfried Boehm, *Augenmaß. Zur Genese ikonischer Evidenz*. In: ders./Birgit Mersmann/Christian Spies [Hg.], *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 15–43, 20f).

¹⁷ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, s. Anm. 2, S. 68.

¹⁸ Ebd., S. 69.

Hiermit bekundet Heidegger zugleich, dass sich mit dem jeweiligen Werk je neu und je nach der *affektiven* Verfassung (der entsprechenden Gegenstimmung des Schöpfers) Möglichkeiten des Seinkönnens für den Rezipienten offenbaren, an denen dieser unmittelbar teilhaben kann. Im Sinne Heideggers wird darüber das ‚Für- und Miteinander‘ der Menschen möglich. So werden neben den geschichtlichen auch die sozialen Dimensionen des Ansatzes erkennbar. Demnach vermag insbesondere über die Kunst das normalerweise vergessene ‚Wissen um die Unverborgenheit‘ mit dem Werk bewahrt bzw. weitergegeben werden. So ermöglicht die Kunst nicht nur ein Verstehen der Zugehörigkeit des Einzelnen zu einer Gemeinschaft – auch einer historisch gewachsenen –, sondern darüber hinaus auch, mögliche Formen des Seinkönnens aufzuzeigen.

An die von Heidegger vorformulierte je spezifische Gestimmtheit des Menschen als Voraussetzung für Distanz bzw. Verstehen schließt der Phänomenologe Waldenfels an, wenn er von der Widerfahrnis als einer Initialerfahrung spricht.¹⁹ Die Widerfahrnis äußere sich in einem Erstaunen bzw. Erschrecken, einem Pathos. Die Affektion, die diese auszeichnet, wird von Waldenfels entsprechend als *An-tun* gekennzeichnet. Auf ihr ruhe, was sich ebenfalls an Heidegger anschließen lässt, die Doppelerfahrung der Aufmerksamkeit: Etwas fällt auf (widrig, unerwünscht, verletzend), worauf der Einzelne aufmerke. Dieses Doppelte, die Diastase, wird von ihm als Urtatsache der Erfahrung vorgestellt.²⁰

In seinem jüngsten Buch *Sinne und Künste im Wechselspiel*²¹ schreibt Waldenfels mit Bezug auf Pathos / *Affektion* (als einem *An-tun*): „Das Pathos ist etwas, das *mir* geschieht, indem es *mich* anrührt, trifft, auf mich einwirkt. [...] Es hebt sich ab als akutes Ereignis vom pathetischen Hintergrund, den wir als Gefühlswelt, Stimmung oder Befindlichkeit beschreiben.“²²

Im Blick auf ein Bild, so Waldenfels, könne die Affektion im Anblick als Sehereignis festgemacht werden.²³ Wichtig mit Bezug auf Kunst wird so, dass beim Antworten bzw. der *Response* auf ein Affiziertsein zwischen primären und sekundären Aufmerksamkeiten bzw. Antworten unterschieden werden könne: in Form eines Schocks (plötzlich) oder ritualisiert (gewohnheitsmäßig).²⁴ „Gute“ Kunst kann sich Waldenfels nur im Zusammenhang mit einer primären, innovativ zu verstehenden Aufmerksamkeit vorstellen, die einen Überschuss des Außerordentlichen als Abweichung zum Ordentlichen (Dinglichen) eröffnet. Verantwortlich dafür macht er insbesondere die Eigenwerte der bildnerischen Mittel, die Farben und Linien, die in ihrer Unverständlichkeit keinem

¹⁹ Vgl. B. Waldenfels, *Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder*, s. Anm. 3, S. 47–63, insb. 49. Siehe hierzu ergänzend die Rezension: Martina Sauer, *Rez. Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, hg. von Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies, München 2008 und Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes*, Frankfurt am Main 2008. In: *Sehepunkte. Rezensionenjournal für Geschichtswissenschaften*, 10 (2010), 7/8, unpaginiert.

²⁰ Vgl. B. Waldenfels, *Von der Wirkkraft und Wirkmacht der Bilder*, s. Anm. 3, S. 49–53.

²¹ Vgl. B. Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel*, s. Anm. 3.

²² Ebd., S. 323.

²³ Vgl. B. Waldenfels, *Von der Wirkkraft und Wirkmacht der Bilder*, s. Anm. 3, S. 55.

²⁴ Vgl. ebd., S. 52f.

Inhalt bzw. Zweck dienlich seien. Derart erschöpfe sich „gute“ Kunst nicht in einer Blicksteuerung, in der, so lässt sich schließen, Form (bildnerische Mittel) und Inhalt in eins fallen, sodass das Aufmerksamwerden in ein Aufmerksammachen umschlage, sondern sie erweise sich als eine Blickanregung.²⁵ Die Beunruhigung, die eine künstlerische Bildwirkung ausmache, sei insofern weder an ein sichtbares noch an ein bildhaftes Etwas gebunden (ein Wiedererkennbares), auch wenn es zur Verbildlichung dränge, sondern werde im Blick auf das Bild bzw. durch das Bild hindurch über die Bildgestalt ausgelöst. Bemerkenswert an dem Ansatz von Waldenfels erweist sich, dass dieser das Stimulans für das Pathos (das *An-tun*) konkret an die bildnerischen Mittel selbst, an die Farben und Linien, knüpft.²⁶ So werde der Blick von der Blickbewegung erfasst und vermittele ein Empfinden in Bewegung über Linien- und Farbsehen. Es sind die Urkontraste etwa der Farben oder des Figur-Grund-Verhältnisses, die nicht an wiedererkennbare Dinge gebunden sind, die dafür als verantwortlich angesehen werden können. Gerade hierin äußert sich, so Waldenfels, das „Pathos des Logos“, eine „Ikonopathie“²⁷. Insofern können Bilder im Gegensatz zur Auffassung Heideggers auch als „Ereignisbilder oder als Erregungsbilder“²⁸ angesehen werden. Ihre ‚Lebendigkeit‘ teilt sich dem Rezipienten mit. Er erlebt sie und erlebt damit sich selbst als lebendig in Form einer „Beunruhigung“²⁹. Das in der distanzierten Lebensweise vergessene Moment der Hingabe wird bewusst. Gerade darin treffen sich die Beobachtungen Waldenfels’, wie zu zeigen ist, mit denen Cassirers. Insofern weist der Ansatz von Waldenfels auch über denjenigen Heideggers hinaus, indem er deutlich macht, dass gerade die Bilder der Kunst das Wissen um die Stimmungslagen des Menschen nicht nur bewahren und in Form von Möglichkeiten des Seinkönnens aufzeigen, sondern dass es ihnen darüber hinaus möglich ist, diese Stimmungen – mit Waldenfels das Pathos – im Rezipienten in der Weise zu stimulieren, dass sie diesen zu Antworten zu provozieren vermögen. Dieser Wirkungsweise entgegen tendieren die Bilder jedoch auch, durch die Verweise auf Dingliches bzw. Faktisches dazu, dieses Moment der Erregung zu verlieren. Dann, so Waldenfels, erfolge mit dem Absinken des Getroffenseins (des Sehereignisses) neben einer möglichen ‚Veredlung zu einer Idee‘ (d. h. zu einem möglichen Wiedererkennbaren, Faktischen), vor allem eine Entsinnlichung: „Im Reich der Bilder läuft die Evidenz der Affektion den Rang ab.“³⁰

²⁵ Vgl. ebd., S. 59.

²⁶ Ohne dass von Waldenfels dieser Zusammenhang hergestellt wird, lassen sich in diesem Ansatz Anregungen aus der formalen Ästhetik, insbesondere des von Waldenfels geschätzten Bochumer Kunsthistorikers Max Imdahl, wiedererkennen (vgl. hierzu Imdahls Ausführungen zu „einer kalkulierten Reaktion des Auges“ [S. 152] in: Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987, S. 143–154).

²⁷ B. Waldenfels, *Die Wirkkraft und Wirkmacht der Bilder*, s. Anm. 3, S. 57.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 59.

2. Der Bruch als Voraussetzung für Kommunikation

Wie bereits angedeutet, wird innerhalb der kulturanthropologischen Positionen Cassirers³¹ und Böhmes³² das Moment der von Affektionen geprägten, Hingabe an die Welt weniger als Seinsweise des Menschen aufgefasst, aus der heraus in der Abkehr von ihr ‚Verstehen‘ stattfindet, sondern dem entgegen werden die Erregungsmomente, die diese Hingabe ausmachen, als sinnbildend verstanden. So sind es die Erregungsmomente selbst bzw. deren je spezifischen Charaktere, die für die Deutung des damit in Zusammenhang gebrachten bedeutsam werden. Bemerkenswert erweist sich dabei, dass mit der Deutung bzw. Formung zugleich ein Bruch mit der Hingabe, der sich ebenfalls in einem Vergessen äußert, stattfindet.

Entsprechend ist nach Cassirer, der seinen Ansatz zeitgleich mit Heidegger in seinem dreibändigen Werk zur *Philosophie der symbolischen Formen* darlegt, der „Zugang zur Wirklichkeit [...] allein in dem Urphänomen des Ausdrucks und des ausdrucksmäßigen ‚Verstehens‘ gegeben“³³. In der Hingabe bzw. auch Hinnahme³⁴ der Welt werde diese schon immer ausdrucksmäßig gedeutet. D. h. die Wahrnehmung von Welt ist in keinem Moment neutral oder sachlich,

³¹ In diesem Fragezusammenhang sind es insbesondere zwei Schriften Cassirers, die für die nachfolgende Betrachtungen herangezogen wurden. Dazu zählen zunächst die dreibändige Reihe: Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* Bd. I: Die Sprache; Bd. II: Das mythische Denken; Bd. III: Phänomenologie der Erkenntnis, Index, bearbeitet von Hermann Noack, Darmstadt 1964, sowie dessen Spätschrift, die im amerikanischen Exil entstand: ders., *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Hamburg 2007 (engl. Originalausgabe, *An Essay on Man*, New Haven-London 1944). Vgl. ergänzend die ersten Schriften von mir zu Cassirer: Martina Sauer, *Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer*. In: *Kunstgeschichte*. Open Peer Reviewed Journal (www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2008/Sauer/), mit einem Kommentar von Lambert Wiesing (www.kunstgeschichte-ejournal.net/kommentare/2009/wiesing/); Martina Sauer, *Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften*. In: *IMAGE 13. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 13 (2011), 1, S. 55–65 (<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben?function=fnArticle&showArticle=181> – letzter Zugriff am 07.11.2012)

³² Mit Bezug auf Hartmut Böhme ist es insbesondere dessen mit dem Meyer-Struckmann-Preis ausgezeichnete Schrift: vgl. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg 2006. (Vgl. hierzu ergänzend: Martina Sauer, *Rez. Hartmut Böhme, Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek 2006. In: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, (2009), 7, S. 282–285 (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/948/> – zuletzt aufgerufen: 07.11.2012)

³³ E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen* III, s. Anm. 31, S. 86.

³⁴ Vgl. E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen* II, s. Anm. 31, S. 47 und E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen* III, s. Anm. 31, S. 106.

sondern eine, die immer schon in spezifischer Weise auslegt. Cassirer bezeichnet diese entsprechend als „Ausdrucks-Wahrnehmung“³⁵. Als Ursprungswahrnehmungsform wirke diese vor jeder mythischen, sprachlichen, bildnerischen oder begrifflichen Bewusstseinsleistung, mit der die Welt als eine sinnvolle erschlossen werden kann. Hierin wird zugleich ein grundlegender Unterschied nicht nur zur erkenntnistheoretischen, sondern auch zur fundamentalontologischen Auffassung Heideggers deutlich:

„Man nimmt freilich oft in erkenntnistheoretischen Betrachtungen als den Anfang aller empirischen Erkenntnis einen Zustand der reinen Unmittelbarkeit, der bloßen Gegebenheit an, in dem die Eindrücke nur in ihrer einfachen sinnlichen Beschaffenheit aufgenommen und in dieser Beschaffenheit ‚erlebt‘ werden sollen – ohne daß an ihnen schon irgendeine Formung, eine denkende Bearbeitung vorgenommen würde. [...] Aber man vergißt hierbei allzu leicht, daß die hier vorausgesetzte schlechthin ‚naive‘ Stufe des Erfahrungsbewusstseins selbst kein Faktum, sondern eine theoretische Konstruktion – daß sie im Grunde nicht anderes als ein Grenzbegriff ist, den die erkenntniskritische Reflexion sich geschaffen hat, es enthält implizit bereits jene Scheidungen und Trennungen, die in diesem in expliziter logischer Form hervortreten. [...] Denn jede schlichte ‚Wahrnehmung‘ schließt bereits ein ‚Für-Wahr-Nehmen‘ – also eine bestimmte Norm und einen Maßstab der Objektivität ein.“³⁶

Die Grundlage dafür, dass dieser Prozess des ‚Für-Wahr-Nemens‘ angestoßen wird, liegt nach Cassirer darin, dass bereits die ‚allerersten‘ Wahrnehmungsmomente, die Bewegungsgestalten und Raumformen, affektiv ausgelegt werden. Das *Wie* schlage zugleich in ein *Was* um, Bewegungsgestalten und Raumformen in ‚Seeleneigenschaften‘. „Wucht“, ‚Hast‘, ‚Gehemtheit‘, ‚Umständlichkeit‘, ‚Übertriebenheit‘ sind ebenso sehr Namen für Lebenszustände wie für Bewegungsweisen und beschreiben in Wahrheit diese durch Angabe ihrer Charaktere.“³⁷ Wichtig ist an dieser Stelle zu betonen, dass es das *Wie* ist, letztlich abstrakt aufgefasste Formen und Bewegungen bzw. deren erlebte Intensitätsgrade, die von Cassirer, vergleichbar darin der Auffassung Waldenfels‘, als Stimulans für eine affektiv-emotionale Auslegung gesehen werden – eine Auslegung, die sich dann auf die Deutung dessen, was erfahren wird, auswirkt.

So zeichne sich die ursprüngliche Erfahrungsform von Welt durch ein Erleiden und Ergriffenwerden aus.³⁸ Doch statt ‚reactions‘ (unmittelbaren Antworten auf äußere Reize) wie bei Tieren, gebe der Mensch ‚responses‘ (durch komplexe Denkvorgänge verzögerte Antworten). Von daher könne der Mensch, wie Cassirer in seiner Spätschrift *Versuch über den Menschen* herausstellt, die im amerikanischen Exil geschrieben wurde, als ein „animal symbolicum“³⁹ bezeichnet werden.

³⁵ E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen III*, s. Anm. 31, S. 86.

³⁶ E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen II*, s. Anm. 31, S. 46.

³⁷ E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen III*, s. Anm. 31, S. 94.

³⁸ Vgl. ebd., S. 88 und ergänzend ebd., S. 107.

³⁹ E. Cassirer, *Versuch über den Menschen*, s. Anm. 31, S. 51. Vgl. ergänzend zu diesem Punkt ebd., S. 49–51.

Diese Antworten lassen sich nach Cassirer als ein Distanzierungs- und Objektivierungsprozess und weiterführend als ein Entäußerungsprozess bzw. Schaffensprozess beschreiben. Sie können als Schöpfungen des Kulturbewusstseins aufgefasst werden, die in der Sprache, dem Bild (Kunst) und in der Theorie (Wissenschaft) ihren Ausdruck bzw. ihre jeweilige konkrete Ausprägung bzw. ‚Prägnanz‘ finden. Bemerkenswert ist dabei, dass mit deren Ausformung ein Bruch mit der ursprünglichen Erlebnisweise stattfindet, da diese sich nicht, wie Cassirer deutlich macht, mit den über sie neu gewonnenen Ding- und Kausalbegriffen, wie sie in der Alltagswahrnehmung dominieren, vereinbaren lassen.⁴⁰ So ist es gerade der eigentümliche Bruch mit der ursprünglichen Erlebnisweise, das Verdrängen bzw. das Vergessen ihrer Präsenz, das Cassirer veranlasst, wie es sich rückblickend abzeichnet, zwischen drei unterschiedlichen Auffassungs- bzw. Bewusstseinsleistungen zu unterscheiden, und zwar Bewusstseinsleistungen, die auf der Ausdruckswahrnehmung aufbauen und von Cassirer je gesondert in den drei Bänden zur *Philosophie der symbolischen Formen* behandelt werden. So erfolge im mythischen Bewusstsein (Band II) eine eigentümliche Bewertung der ursprünglichen Erfahrungen. Sie werden zu Gestalten bzw. zu der Einheit eines Charakters verdichtet.⁴¹ Von einem Akt des Affekts und des Willens ausgehend⁴² werde das Erlebte „für-wahr-genommen“⁴³. Das mythische Bewusstsein habe die Welt als reines Ausdrucksphänomen, in der „Art des Daseins lebendiger Subjekte“⁴⁴ (als Du). Im ästhetisch-sprachlichen bzw. anschaulichen Bewusstsein (Band I)⁴⁵ werde das über den Ausdruck Erfahrene benannt und gestaltet (über Sprache und Bilder). Hier eröffne sich eine Welt nicht der Subjekte, sondern der Objekte (als Es). Diese erweise sich als eine Welt der Darstellung, in der zuletzt auch das Ich entdeckt und als ein Teil davon erkannt werde. Über das begriffliche Bewusstsein (Band III) schließlich werde das Erfahrene wissenschaftlich-theoretisch reflektiert und entsprechend ausgewertet.⁴⁶

Für diesen Zusammenhang wesentlich bewahre gerade ein Bild, so Cassirer, das ‚Sein des Ausdrucks‘, wie es ursprünglich erlebt werde, in besonderer Weise. Es bringe dieses sogar in gesteigertem, potenziertem Maße hervor. Parallel zu der in der Ausdruckswahrnehmung erfassten Lebendigkeit der Bewegungen und Raumformen der Welt sei es mit Bezug auf ein Kunstwerk die Erfahrung von dessen ‚lebendigen Formen‘, die den Auslegungsprozess ausmache:

⁴⁰ Vgl. E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen* III, s. Anm. 31, S. 99f. Vgl. ergänzend zur Differenzierung der distanzschaffenden bzw. formgebenden Möglichkeiten des Menschen wie sie Cassirer mittels dessen gestischen, lautlichen und bildgebenden Vermögen nahelegt: M. Sauer, *Zwischen Hingabe und Distanz*, s. Anm. 1.

⁴¹ Vgl. E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen* III, s. Anm. 31, S. 107.

⁴² Vgl. E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen* II, s. Anm. 31, S. 90.

⁴³ Ebd., S. 46.

⁴⁴ E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen* III, s. Anm. 31, S. 73 sowie S. 99f.

⁴⁵ Vgl. E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen* I, s. Anm. 31, S. 103.

⁴⁶ Vgl. E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen* III, s. Anm. 31, S. 53–121; ergänzend dazu: ders., *Versuch über den Menschen*, s. Anm. 31, S. 125.

„Ich fange an, ein Bild von ihr [der Landschaft, M.S.] zu formen. Damit habe ich ein neues Terrain betreten, das Feld nicht der lebendigen Dinge, sondern der ‚lebendigen Formen‘. Nicht mehr in der unmittelbaren Wirklichkeit der Dinge stehend, bewege ich mich nun im Rhythmus der räumlichen Formen, in der Harmonie und im Kontrast der Farben, im Gleichgewicht von Licht und Schatten. Der Eintritt in die Dynamik der Form begründet das ästhetische Erlebnis.“⁴⁷

Bemerkenswert ist es dabei, dass nach Cassirer mit dem künstlerischen Bild das ‚Sein des Ausdrucks‘ von allen bloß zufälligen und akzidentellen Bestimmungen befreit sei. Es werde vielmehr vom Künstler gleichsam in einem Brennpunkt zusammengefasst und könne insofern als ein schöpferischer Ausdruck angesehen werden, der hier umgesetzt werde.⁴⁸ So versteht Cassirer den Künstler als jemanden, für den die Macht der Leidenschaft „zu einer bildenden, formgebenden Kraft geworden“⁴⁹ sei. Entsprechend erfahren auch die Gefühle des Rezipienten angesichts der künstlerischen Werke einen Gestaltwandel, indem den Leidenschaften ihre dingliche Bürde genommen werde. Die Kunst verwandle sie in Handlungen, Motion statt Emotion, einen dynamischen Prozess inneren Lebens, der uns bewege.⁵⁰ Die ursprüngliche Hingabe an die Welt aus der heraus der Künstler das Werk schuf, wird insofern für das Bild fruchtbar gemacht und für den Rezipienten auch erlebbar. Nach Cassirer dient diese ‚Verlebendigung‘ vor allem dem Motiv. Mit der Kunst erfolge von daher eine Darstellung und Deutung von Welt: „Kunst ist Intensivierung von Wirklichkeit.“⁵¹

„Mitvollzug“⁵² und Hingabe charakterisieren auch nach dem Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme die Haltung des Menschen zur Welt, wie er es *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne* darlegt. Bemerkenswert erscheint dabei, dass Böhme bei der Unterscheidung der Wahrnehmung zunächst von der Alltagswahrnehmung ausgeht, in der dem Einzelnen die Welt als von ‚Dingen‘ bestimmt erscheint. Eine besondere individuelle Bedeutsamkeit erlangt diese Welt nach Böhme jedoch erst in der Hingabe an sie. Diese Hingabe wird von ihm als eine Projektionsleistung vorgestellt. Sie ‚erfolge‘ in einem spezifischen „magischen Milieu“⁵³, einer szenischen Einbettung und situativen Präsenz,⁵⁴ die den Einzelnen ekstatisch zu erfassen vermag. Voraussetzung dafür sind nach Böhme „Staunen, Neugierde, Aufmerksamkeit, ausdauerndes Verweilen bei einer Sache, Inständigkeit und Intensität und Achtung“⁵⁵, d. h. ästhetische Empfindungen. Urheber dafür wiederum seien unsere Sehnsüchte, Lüste, Begierden und Ängste. Sie veranlassen uns, Dinge mit Bedeutungen aufzuladen, die sie aus einer sachlichen und nüchternen Betrachtungsweise heraus

⁴⁷ Ebd., S. 233f.

⁴⁸ Vgl. E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen II*, s. Anm. 31, S. 280–311.

⁴⁹ E. Cassirer, *Versuch über den Menschen*, s. Anm. 31, S. 229.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 212–234, 229f.

⁵¹ Ebd., S. 221.

⁵² H. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, s. Anm. 32, S. 257.

⁵³ Ebd., S. 124.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 230–237 sowie ebd., S. 355–364, 256.

⁵⁵ Ebd., S. 89.

nicht haben. Insofern erweisen sich ‚die Dinge‘ als äußerst wirkmächtig. Der Glaube an sie hat fetischhafte Züge; nach Böhme sind sie Fetische.⁵⁶ Der tiefere Sinn dieses ‚Tuns‘ liege in ihren Lebenssinn stiftenden Qualitäten. So ermögliche das Schaffen von Fetischen eine soziale Ordnung herzustellen. Es könne als „ein komplexes System der Ordnungserzeugung, der Handlungssteuerung, der Grenzbewahrung, des Schutzes, der Angstbewältigung, der symbolischen Sinnstiftung und der rituellen Integration von Gemeinschaften und Individuen“⁵⁷ angesehen werden. Angetrieben davon, diesen Bedürfnissen nachzukommen, drohe der Einzelne jedoch sich in der Hingabe an die ‚Dinge‘ zu verlieren (Dinge/Fetische 2. Ordnung). So seien es u. a. Kunstwerke (Dinge/Fetische 1. Ordnung), die es dem Einzelnen erlauben, zur Ruhe zu kommen, sich zu sammeln und über das Werk sogar sein eigenes Tun und damit seine eigenen Begierden, die zur Hingabe veranlassten, zu reflektieren.⁵⁸ Das, wovon niemand weiß bzw. von dem niemand wissen will, dass es wirksam ist, wird mit einem Mal offenbar. Statt einem Vergessen, wie es in einem Prozess der Distanzierung durch das Bilden von Sinnzusammenhängen durch Begriffe oder Werke geschieht, spricht Böhme ergänzend von einem Verdrängen der Tatsache, dass der Fetischismus (und damit die von Affekten geprägte Hingabe an die Welt) „zu uns gehört und wir zu ihm“⁵⁹. Hierin treffen sich die Annahmen Böhmes mit denen Heideggers, Waldenfels' und Cassirers. Vergleichbar erscheint zudem, dass auch für Böhme es gerade die Kunst ist, die einen wesentlichen Beitrag zur ‚Überwindung‘ des Bruchs, den die Hingabe an die Welt von der Distanz zu ihr ausmacht, zu leisten vermag.⁶⁰ Gerade sie ermöglicht einen Reflexionsraum bzw. im Sinne Warburgs einen „Denkräume des Symbolischen bzw. der Besonnenheit“⁶¹ zu schaffen.

3. Der Bruch als Voraussetzung für eine neue Form des Dialogs

Weniger ein *grundsätzlicher* Bruch, so lässt sich mit Blick auf die phänomenologischen Ansätze zusammenfassen, als vielmehr eine ‚ausweichende Abkehr‘ (so Heidegger) bzw. ‚Widerfahrnisse‘ (so Waldenfels) vermögen den Menschen aus den ‚bloßen Stimmungen‘, in denen er sich in der Welt bewegt, herauszuheben und diese als solche zu erkennen. Entsprechend dieser Denkrichtung ist es die Hingabe an die Welt, die die ‚existenziale‘ Seinsweise des Menschen ausmacht. Zugleich erweist sich diese Seinsweise als Voraussetzung für Verstehen, das aus der Abkehr von ihr erfolgt. Dem entgegen wird in den kulturanthropologischen Ansätzen Cassirers und Böhmes die ursprüngliche Erlebnisweise selbst als wesentlich für die Deutung dessen, was mit ihr in Verbindung steht, ange-

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 50–54.

⁵⁷ Ebd., S. 53 und 185.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 285–307 und ergänzend 330–371.

⁵⁹ Ebd., S. 483.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 287.

⁶¹ Ebd., S. 241.

sehen. Sie veranlasst dazu, dass das Wahrgenommene selbst affektiv-emotional ausgelegt wird, sei es bereits mit der Wahrnehmung als Ausdruckswahrnehmung, wie Cassirer herausstellt, oder in spezifischen Situationen, wie Böhme betont. Dem Wahrgenommenen wird damit eine Bedeutung zugesprochen, die entsprechend von der eigenen, affektiv-emotionalen Auffassungsweise geprägt ist. Hier eröffnet sich eine Auffassungsweise, die in Bezug auf das Schaffen von Kunst dann nicht nur, worauf Cassirer bereits hinweist, für die von ihr vermittelten Motive wesentlich wird, sondern auch für den Rezipienten selbst. Wie weit dieser Einfluss auf den Rezipienten reicht verdeutlicht Waldenfels, in dem er auf die ‚Beunruhigung‘ hinweist, die die Kunst über den Kontrast des Eigenwerts der bildnerischen Mittel zum Darstellungszusammenhang auszulösen vermag. Dass schließlich die eigenen Projektionen in das Werk für den Rezipienten reflektierbar werden, macht ergänzend Böhme zum Thema.

An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass dieses Erleben vom Wahrgenommenen selbst abhängt. Gerade mit Bezug auf Kunst lässt dieser Zusammenhang aufmerken, denn in diesem Fall ist es der Künstler, der das Werk und damit dessen Aussage vorgibt. Wird das Erleben und damit der Aussagegehalt zudem konkret an die formale Struktur geknüpft, wie es bereits Cassirer und Waldenfels vorschlagen, dann hat das weitreichende Konsequenzen.⁶² Es ist, so die hier verfolgte These, dann das vom Künstler über die künstlerische Gestaltung mit der formalen Struktur in das Werk *gelegte* Empfinden von etwas, das von dem Rezipienten aufgegriffen wird. Im Moment der Hingabe wird dieses *realisiert*. Aus der Distanz vermag das affektiv Nachempfundene dann mit etwas Konkretem, auch Wiedererkennbarem, verbunden werden. Doch dieses Wiedererkannte bzw. das damit in Zusammenhang Gebrachte bleibt dennoch eine von dem Erleben des *Anderen* geprägte und vermag insofern als Mitteilung verstanden werden. Über die Hingabe wird diese aufgenommen und mit dem Erkennen zugleich das ‚Erleben‘ vergessen. Die Wahrnehmung ist demzufolge, so lässt sich hier anschließen in Ergänzung zu der Annahme Cassirers, nicht nur eine, die schon immer auslegt, sondern zugleich eine, über die schon immer affektiv wertend kommuniziert wird. Sie erfolgt insofern ohne Worte und stellt von daher eine eigene Form der Auslegung und zugleich Kommunikation dar.

Es sind entwicklungspsychologische und jüngere neuroästhetische Forschungen, die diese Annahme untermauern.⁶³ Bemerkenswerterweise zeigt diesen Zusammenhang erstmals ein Forscher auf, der im direkten Umfeld und im

⁶² Vgl. hierzu weiterführend: Martina Sauer, Cézanne, van Gogh, Monet, Genese der Abstraktion, Diss. Basel, Bühl 2000; dies., Faszination – Schrecken. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder, Heidelberg 2012 (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1851/>).

⁶³ Vgl. hierzu den Radiobeitrag bzw. die Publikationen von mir zum Thema: dies., Ein Bild ist ein Bild – Wie funktioniert unsere Wahrnehmung?. In: SWR2 Aula, 27.05.2012, 8:30 Uhr (<http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/wissen/ein-bild-ist-ein-bild/-/id=660374/nid=660374/did=9584814/vojhsj/index.html>) sowie dies., Entwicklungspsychologie/Neurowissenschaft und Kunstgeschichte – Ein Beitrag zur Diskussion von Form als Grundlage von Wahrnehmungs- und Gestaltungsprinzipien. In: Kunstgeschichte. Open

Austausch mit Cassirer wirkte, nämlich der Entwicklungspsychologe Heinz Werners.⁶⁴ Bereits 1926 verweist dieser in seinem als Einführung in das Fach lange Zeit als grundlegend angesehenen Werk *Einführung in die Entwicklungspsychologie*⁶⁵ auf das Vermögen des Menschen, Relationen zwischen seiner Wahrnehmung und dem Wahrgenommenen herstellen zu können, die von einer ursprünglich amodalen (mit allen Sinnen) und zugleich ausdrucksmäßigen Wahrnehmungsweise des Menschen geprägt seien, von amodalen Vitalempfindungen.⁶⁶ Die ursprüngliche Schau von Welt, die sich darin bekunde und mit der Differenzierung von Gesten-, Laut- und Schriftbildung sowie dem Zeichnen verloren gehe,⁶⁷ zeichne insbesondere Künstler aus; eine Annahme, die auch Cassirer vertritt.⁶⁸ Hierin wird ein Ansatz erkennbar, der 1996 und zuletzt 2010 von dem amerikanischen Entwicklungspsychologen Daniel N. Stern aufgegriffen und entscheidend vertieft wurde.⁶⁹ Über die Beobachtung von Säuglingen, die noch keine Sprachfertigkeiten besitzen, macht er deutlich, dass es vor allem abstrakte und damit mit der Sprache nicht greifbare Repräsentationen wie konkrete Formen, Intensitätsgrade und Zeitmuster seien, deren Differenzen über die Sinne nicht nur erfasst, sondern auch beantwortet werden können. Sie sind es, die für die Wahrnehmung bzw. das Erleben als wesentlich anzusehen seien. Vor allem die jeweiligen Antworten auf die sinnlichen Reize (Tasten, Gesten, Laute, Blickverhalten) lassen dies deutlich werden. Entsprechend verweist der Forscher, wie zuvor bereits Werner, auf die spezifische Qualität dieses Erlebens, die dazu neige, Wahrnehmungsqualitäten in Gefühlsqualitäten zu übersetzen. Stern kennzeichnet diese als „Vitalitätsaffekte“⁷⁰. Für diesen Fragezusammenhang ergänzend von Interesse deutet bereits Stern an, dass die Differenzierungsmöglichkeiten der herausgestellten ‚abstrakten Repräsentationen‘ auch für die Bildwahrnehmung und die Bildgestaltung gelten (Stil).⁷¹ Es sind jüngere neuroästhetische Studien, die dieser Annahme ebenfalls zuarbeiten, in denen grundsätzlich ein *bodily involvement* (Erregungen) des Rezipienten bei der Betrachtung formaler, abstrakter auch bildlicher Strukturen betont wird. Als einer der ersten stellte diesen Zusammenhang mit Bezug auf

Peer Reviewed Journal (<http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/134/>); dies., *Faszination – Schrecken*, s. Anm. 62.

⁶⁴ Vgl. hierzu die sehr aufschlussreiche Einordnung Werners in die Tradition der formalen Ästhetik: Karl Calusberg, „Wiener Schulen“ im Rückblick. Eine kurze Geschichte der Kunst-, Natur- und Neurowissenschaft. In: Elke Bisanz (Hg.), *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität. Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*, Bielefeld 2011, S. 21–68.

⁶⁵ Vgl. Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, München⁴ 1959.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 66–67.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 187–201.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 47.

⁶⁹ Vgl. Daniel N. Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart 1992; ders., *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten*, Frankfurt am Main 2011.

⁷⁰ Ebd., S. 83.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 225–229.

die Wahrnehmung von Bildern der Kunst der Italiener Vittorio Gallese heraus, der 1998 Spiegelneuronen aufgespürt und deren Bedeutung erkannt hat. In einem Forschungsbeitrag von 2007 gemeinsam mit David Freedberg zeigt er thesenhaft auf, dass wir auch dann affektiv erregt werden, wenn wir vor *starren* Bildern stehen, auch abstrakten. Dafür lassen sich neben wiedererkennbaren etwa Gewalt darstellenden Motivzusammenhängen, was für diesen Zusammenhang von Belang ist, vor allem auch abstrakte, formale Qualitäten der Werke verantwortlich machen:

„Simulation occurs not only in response to figurative works but also in response to experience of architectural forms, such as a twisted Romanesque column. With abstract paintings such as those by Jackson Pollock, viewers often experience a sense of bodily involvement with the movements that are implied by physical traces – in brushmarks or paint drippings – of the creative actions of the producer of the work. This also applies to the cut canvases of Lucio Fontana, where sight of the slashed painting invites a sense of empathetic movement that seems to coincide with the gesture felt to have produced the tear.“⁷²

Dass schließlich das über die Hingabe Erlebte nicht nur unbewusst (weil vergessen) aufgenommen bzw. vermittelt/kommuniziert wird, sondern mit Waldenfels als ein ‚Außerordentliches‘ bzw. mit Heidegger als ein ‚Riss‘ in das Bewusstsein des Einzelnen rückt, wie es ein Werk der Kunst ermöglichen soll, verdankt sich dem in ihm angelegten Bruch. ‚Sichtbar‘ wird dieser gerade über das bewusste Wahrnehmen des eigenen Erlebens, das normalerweise aus der Distanz der Alltagswahrnehmung zu ihm *vergessen* ist. Gerade hierin wird die ästhetische Strategie von Kunst erkennbar. Vor allem das bewusste, häufig provozierende Arbeiten mit abstrakten und insofern ‚unverständlichen‘ Strukturen scheint eine Grundlage für diese Strategie zu sein. Denn es sind, wie deutlich werden sollte, gerade sie, die zu einer affektiven bzw. lebendigen ‚Auslegung‘ anzuregen vermögen. Hierin wird ein Zusammenhang erkennbar, auf den neben Waldenfels (‚Beunruhigung‘) und Cassirer (‚lebendige Formen‘) auch die entwicklungspsychologischen (‚Vitalitätsaffekte‘) und neuroästhetischen (‚boly involvement‘) Untersuchungen hinweisen.

Auffällig wird der Bruch in der Begegnung mit Bilder der Kunst insofern vor allem dann, wenn Form (bildnerische bzw. gestalterische Elemente) und Inhalt (die konkrete Mitteilung) nicht länger übereinstimmen. In diesem Moment, in dem es um das Einlösen des Erlebten in etwas geht, kommt es zu einer Störung. Das im *Nachwollzug* Erlebte und Gesehene erscheint plötzlich als fremd. Das Fremde vermag so als das Andere, letztlich als die Mitteilung bzw. die Meinung des Anderen deutlich zu werden. Es wird nicht länger mit Cassirer ‚für-wahrgenommen‘. Bewusst kann nun das Fremde mit dem Eigenen abgestimmt werden.

⁷² Vittorio Gallese/David Freedberg, Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience. In: Trends in Cognitive Sciences, 11 (2007), 5, S. 197–203, 197.

Der Rezipient erlebt, wie hier unmittelbar an die aufgezeigten phänomenologischen und kulturanthropologischen Ansätze weiterführend präzisiert werden soll, über die Hingabe das je Andere als in spezifischer, lebendig erscheinender Weise ausgedeutet; und er selbst wird davon mit Cassirer ‚bewegt‘, mit Heidegger in eine je spezifische ‚Stimmung‘ versetzt, mit Waldenfels ‚affiziert‘ und mit Böhme ‚ekstatisch‘ erfasst. In Werken aus Kunst und Gestaltung, in denen es nicht *nur* um eine unmittelbare Vermittlung des je Eigenen des Anderen oder vermittels ihrer affizierenden Wirkung gar um die Verführung zu etwas geht, sondern vielmehr um einen Austausch mit dem Rezipienten, vermag dann dasjenige, was und wie es sich vermittelt, diesen Bruch offenzulegen. Durch den Bruch kann das eigene Tun und Erleben sehr wach und damit bewusst erfahren werden. Hier konkret mit dem Bruch, so lässt sich herausstellen, findet dezidiert Kommunikation statt, indem über den Nachvollzug (in der Hingabe), eben dieser Nachvollzug selbst als eine Mitteilung des Anderen über etwas – auch von dessen eigenem Erleben – nicht nur aufgenommen, sondern verstanden werden kann. Dasjenige, was sich mitteilt, wie offen dies auch sein mag, vermag mit eigenen bereits zuvor auf gleiche Weise gemachten und gespeicherten Erfahrungen und darauf aufbauendem Wissen verglichen werden. Insofern eröffnet insbesondere ein Werk der Kunst, dessen Strukturen vom Künstler offengelegt und damit bewusst nachvollziehbar sind, einen Raum, in dem ein Austausch von fremdem und eigenem Erleben, fremden und eigenen Erfahrungen bzw. Auffassungen von etwas stattfinden kann. Ebenso bewusst wie die Aussage angelegt ist, vermag diese beantwortet zu werden. Statt reiner Hingabe vermag eine Distanz eingenommen zu werden. Dasjenige, was die Künstler über die Bilder aussagen und über die Hingabe an sie aufgegriffen wird – Heidegger spricht in diesem Fall von ‚Wahrheiten‘, Waldenfels von ‚Außerordentlichem‘, Cassirer von ‚für wahr Genommenem‘ und Böhme von den Versprechen der ‚Fetische Begierden befriedigen zu können‘ – wird über den Bruch bewusst. Der Bruch, vom Künstler provoziert, bildet insofern die Voraussetzung dafür, dass dasjenige, was erlebt und verstanden wird ebenso bewusst beantwortet werden kann. Insofern eröffnet sich über die *ästhetische Strategie der Kunst den Bruch zwischen Hingabe und Distanz* offenzulegen ein Raum, in dem eine neue Form eines bewussten, nonverbal zu verstehenden Dialogs zwischen dem Künstler (bzw. dem Auftraggeber) und dem Rezipienten über Erlebnis- und Anschauungsweisen ermöglicht wird. Im Miterleben des Anderen (in der Hingabe) und in der Wahrnehmung bzw. Abgrenzung vor dem Hintergrund des Eigenen (in der Distanz) sind die Konturen dieses Dialogs erkennbar.