



JULIAN KLEIN (HG.)

PER.SPICE!

WIRKLICHKEIT UND RELATIVITÄT DES ÄSTHETISCHEN

Theater der Zeit

Eine Publikation der Arbeitsgruppe *Relativität* der Jungen Akademie
an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften
und der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina.

Gefördert von der Volkswagen-Stiftung und dem
Bundesministerium für Bildung und Forschung.

per.SPICE!
Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen
Herausgegeben von Julian Klein

Recherchen 71

© 2009 by Autorinnen und Autoren

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleiter Harald Müller
Im Podewil | Klosterstraße 68 | 10179 Berlin | Germany

www.theaterderzeit.de

Lektorat: Nicole Gronemeyer
Gestaltung: Sibyll Wahrig
Umschlagabbildungen: Standbilder des Films »bonneteau«, Espace des sciences, Rennes
Druck und Bindung: druckhaus köthen GmbH

Printed in Germany

ISBN 978-3-940737-52-6

Julian Klein

ZUR DYNAMIK BEWEGTER KÖRPER

Die Grundlage der ästhetischen Relativitätstheorie

Prolog auf dem Theater: Bühnenarbeit. Ein Feldversuch

Es ist immer sehr interessant, eine Probe zu einer Theaterproduktion zu besuchen. Stellen wir uns vor, wie wir hinten im Parkett sitzen und den Vorbereitungen zum ersten Durchlauf einer Shakespeare-Inszenierung zuschauen. Die Bühnentechniker richten das Bühnenbild ein, Schauspieler gehen noch einmal einzelne Positionen ab, um nicht von neuen Situationen während der Probe überrascht zu werden. Namen werden quer über die Bühne gerufen, einzelne Sätze werden angeprobt, um sie zu memorieren oder sich warm zu sprechen. Endlich sind alle Vorbereitungen erledigt, und das Stück beginnt mit dem ersten Satz.

Daran ist nichts Besonderes – beinahe jeder erste Durchlauf einer Inszenierung an einem Stadttheater ähnelt dieser Beschreibung. Wir besuchen aber auch noch die Premiere. Dort bietet sich das gleiche Bild: Die Bühnentechniker richten das Bühnenbild ein, Schauspieler gehen Positionen ab, Namen werden gerufen, Sätze werden geprobt. Die Aufführung tut ganz so, als sei sie eine Probe. Dann beginnt das Stück.

Wenn wir nicht die Probe besucht hätten, würden wir dieses Spiel vermutlich für sehr durchschaubar halten, und nicht glauben, dass jemand es für echt halten kann. Aber wir haben die Probe besucht und dort die gleiche Situation erlebt. Wir hielten die Arbeit der Techniker damals für echt, sie war für uns Teil der Vorbereitungen und nicht der Inszenierung.

Wo liegt der Unterschied? Warum haben wir in der Probe nicht »verstanden«, dass die Vorbereitungen ein Teil der Inszenierung sind? Waren die Techniker in der Probe »besser« – weil sie uns gar nicht erst weiter aufgefallen sind, während wir in der Premiere glaubten, ihnen deutlich anmerken zu können, dass sie ihre Arbeit spielen? Oder waren sie im Gegenteil »nicht überzeugend genug«, weil wir ihr Spiel »missverstehen« konnten? Haben sie in der Probe vielleicht noch gar nicht gespielt, weil der Regisseur die Entscheidung, die Vorbereitungen an den Anfang des Stückes zu setzen, möglicherweise erst nach der Probe getroffen hat?

Diese Überlegung verdeutlicht, dass die Eigenschaften der Dinge, oder, wie in diesem Fall, das Verhalten der Akteure, mitunter wenig dazu beitragen können, wie wir sie sehen und als was wir sie auffassen. Dass wir die Techniker zuerst als Bühnentechniker und später als Mitspieler ange-

sehen haben, beruht nicht auf einer Änderung ihres Verhaltens (das sich nicht geändert hat), sondern in unserer Art und Weise, sie zu betrachten.

In diesem Fall ist der Grund für diese Veränderung ein kleines Stück Karton. Zuerst haben wir eine Probe einer Produktion besucht, über die wir nicht viel wussten, und beim zweiten Mal haben wir eine Eintrittskarte in der Hand gehabt, die uns die Vermutung nahelegte, alles Geschehen auf der Bühne für einen Teil der Inszenierung zu halten. Nicht der Inhalt, sondern der Rahmen hat sich für uns verändert, und damit der Modus unserer Wahrnehmung.

Erster Akt: Von der Gegenwart zur Repräsentation

Für die Beschreibung des Unterschieds zwischen unseren Betrachtungsweisen (der Bühnentechniker in der Probe, des »Auftritts« der Bühnentechniker in der Premiere und des Auftritts der Schauspieler als Figuren in einem Drama) haben Theoretiker verschiedene Bezeichnungen vorgeschlagen.¹ Diese sollen alle mehr oder weniger fein das Kontinuum zwischen Spielen und Nicht-Spielen unterteilen, um die verschiedenen Spiel- und Sichtweisen in den performativen Künsten genauer benennen zu können.

Eine erste Möglichkeit bietet die Unterscheidung, dass die Bühnentechniker und Schauspieler unseres Experiments für uns in der Probensituation mehr im Zentrum unserer Aufmerksamkeit standen als beispielsweise vor der Probe in der Kantine. Die Bühne verlieh ihnen eine besondere *Präsenz*. Dennoch waren die Bühnentechniker für uns (in der Probe) das, was sie sind, während die Schauspieler eine Figur darstellten. Sie waren damit zusätzlich in einer symbolischen Weise anwesend, als eine *Repräsentation* der Figur. In der Premiere hingegen haben auch für uns die Bühnentechniker gespielt, zwar keine Figur, aber sich selbst als Bühnentechniker. Sie führten uns vor, was Bühnentechniker gelegentlich tun, wenn eine Theaterprobe folgt. Sie hatten damit einen Status zwischen *Präsenz* und *Repräsentation*. Nennen wir es den Modus der *Präsentation*.²

Nicht-Spielen

Spielen

Gegenwart

Präsenz

Präsentation

Repräsentation

Wie bei allen Unterteilungen eines Kontinuums sind auch hier die Grenzen zwischen den Kategorien nicht scharf, sondern sie überschneiden sich, wie die Bezeichnungen unterscheidbarer Farben eines kontinuierlich verlaufenden Spektrums. Diese vier Begriffe bieten dabei den Vorteil, dass sie sich als Modi unserer Wahrnehmung auffassen lassen.



Ein Glas Wasser.

Gegenwart

Dieser Modus der Wahrnehmung soll das bloße, pure, scheinbar ungefärbte Wahrnehmen bezeichnen. Die Dinge sind lediglich vorhanden oder anwesend – das können Gegenstände sein, Personen, Atmosphären, Vorgänge, aber auch Imaginationen oder Halluzinationen. In diesem Modus fällt uns nicht weiter auf, dass sich uns dieses Vorhanden-

Sein durch unsere Wahrnehmung vermittelt. Wir nehmen alles »direkt« wahr, und unsere Wahrnehmung ist für uns dabei vollkommen transparent. Wir sprechen davon, dass wir die Gegenstände »erkennen« – wir haben eine *Wahrnehmung-dass*. Wir sehen eine blaue Wand, und es ist für uns eine blaue Wand. Wir sehen ein Glas Wasser vor uns, und strecken vielleicht die Hand aus, um es zu trinken, ohne weiter darüber nachzudenken, vielleicht auch ohne dass wir hinterher etwas davon erinnern. Da ist ein Glas Wasser, und das ist schon alles, was wir dazu sagen können.

Präsenz

Wenn wir uns jedoch des Umstands bewusst werden, dass wir hier die *Wahrnehmung* von einer blauen Wand haben, wenn etwa die Wand für uns zur blauen Fläche wird, die eine spezifische Blauheit aufweist – oder dass wir die Wahrnehmung von einem Glas Wasser haben, etwa weil wir den Eindruck haben, dass es sich irgendwie anfühlt, dieses Glas Wasser wahrzunehmen, dann wird uns dieses Glas Wasser präsent. Wir bemerken etwa, *wie* das Glas aussieht, *wie* es sich anfühlt, *wie* das Wasser darin schmeckt und *wie* es klingt, wenn wir es zurückstellen. Dies ist eine gespürte Wahrnehmung, eine *Wahrnehmung-wie*, eine Wahrnehmung der Wahrnehmung oder auch eine Wahrnehmung im Quadrat. Viele nennen sie daher pleonastisch eine »ästhetische Wahrnehmung«. Ich möchte den Modus der Präsenz das ästhetische *Erleben* nennen.

Das ästhetische Erleben lässt die Dinge nicht bloß da sein, sondern vielmehr auf uns wirken (Gernot Böhme spricht von einer »Ekstase der Dinge«³, Martin Seel von ihrem »Erscheinen«⁴). Es kann Personen und Dinge nicht bloß anwesend sein lassen, sondern ihrer Anwesenheit für einen Moment besondere Intensität verleihen (so formuliert es Hans Ulrich Gumbrecht⁵; Erika Fischer-Lichte nennt dies den »phänomenalen Leib«⁶). Und es kann einen bloßen Vorgang zu einem Ereignis werden lassen (wie Dieter Mersch es bezeichnet⁷). Allen diesen Beschreibungen ist gemeinsam, dass wir uns (gerne sehr plötzlich) der Qualität unserer Wahrnehmung bewusst sind, wir spüren, wie es sich anfühlt, diese Wahrnehmung zu haben. Sie bekommt eine subjektive Empfindungsqualität und damit eine Gefühlskomponente (siehe den Beitrag von Catrin Misselhorn in diesem Band). Mit diesem Modus kann daher auch eine spontane Bewertung verbunden sein, selbst wenn wir uns dieser nicht immer bewusst sind (siehe den Beitrag von Thomas Jacobsen).⁸

Die Möglichkeit ästhetischen Erlebens ist nicht etwa auf Kunst beschränkt, im Gegenteil. Ästhetisches Erleben durchzieht unser ganzes Leben und begleitet uns ständig als Teil unserer Wahrnehmung, auch wenn es oft nur kurz aufblitzt und sofort wieder aus unserem

Bewusstsein verschwindet. Dennoch erscheint es für uns unverzichtbar, denn es gibt uns Energie, es versetzt uns in Schwingung, es regt uns an, es ist die Würze unserer Wahrnehmung. Im ästhetischen Erleben können wir unsere Wahrnehmung genießen. Fehlte es, wäre auch unser Leben ungenießbar.

Präsentation

Im Modus der Präsentation fassen wir die Dinge, Personen, Atmosphären und Vorgänge *als* etwas auf. Sie erscheinen uns in einer bestimmten Relation zu uns oder zur Umwelt, etwa als Bild (die blaue Wand ist ein Gemälde) oder in einer Funktion (diese Tür ist der Eingang), in einer Rolle (Herr Hofmeyer ist ein Schauspieler, und Herr Neumayer ist ein Bühnentechniker), in einem Verhältnis (dieses Glas Wasser ist *mein* Glas), einer Abbildung (dieses Foto ist ein Foto *von* einem Glas Wasser) oder einem sonstigen Zusammenhang (dieses Glas Wasser ist das dritte von links und stand dort gestern noch nicht).

Auch dieser Modus ist, wie diese Beispiele untermalen, nicht auf Kunstvorgänge beschränkt. Erving Goffman hat in seinem Buch RAHMEN-ANALYSE eine sehr umfangreiche Sammlung von Beispielen aus allen möglichen Gebieten des Alltags zusammengetragen, in denen die Frage, *als was* wir die Objekte auffassen, entscheidend ist.⁹ Sein Titel weist hier schon darauf hin, welches theoretische Modell wir für die Beschreibung des Modus der Präsentation heranziehen können: Rahmung.

Repräsentation

Im Modus der Repräsentation sind die Objekte nicht mehr nur sie selbst, sondern bekommen eine zweite Ebene hinzu.¹⁰ Sie werden zu einem Zeichen, sie repräsentieren etwas, das selbst nicht anwesend sein muss. Wir verleihen ihnen eine Bedeutung, die wir verstehen oder missverstehen können, oder wir schreiben ihnen einen Sinn zu, den wir erschließen können, oder wir interpretieren sie als Ausdruck von etwas oder von jemandem.

Das Foto von einem halbgefüllten Glas Wasser wird uns eine Mahnung zum Optimismus, das gespielte Treiben der Bühnentechniker zeigt uns die Scheinhaftigkeit allen Seins, das Blau der blauen Wand wird zum Kommentar zu Yves Kleins INTERNATIONAL-KLEIN-BLUE, und der Schauspieler wird für uns zu einer Figur von Shakespeare (Erika Fischer-Lichte nennt dies dessen »semiotischen Körper« und betont, dass beides, sowohl die Präsenz eines Schauspielers als auch die Repräsentation einer Figur, Prozesse der Verkörperung sind, die sich durchdringen und überlagern¹¹).

Dieser Modus kann sehr komplex sein. Daher begründet er auch gleich mehrere philosophische Disziplinen, darunter die Hermeneutik und die Semiotik. Diese lehrt uns etwa zu unterscheiden zwischen dem Signifikant (dem physischen Objekt, das wir vor uns haben) und dem Signifikat (der Bedeutung, die wir ihm zuschreiben). Diese Unterscheidung ist jedoch oft nicht so einfach wie sie scheint, etwa wenn zwischen dem »eigentlichen« Inhalt und dem ihn tragenden Körper mehrere Ebenen interferieren. Unter den vielen möglichen Kategorisierungen von Zeichen wie etwa Symbole (Bezüge zu abstrakten, allgemeinen oder imaginären Inhalten) oder Tropen (bildhafte Bezeichnungen) ist die Unterscheidung der Bezugnahmeweise von Nelson Goodman sehr hilfreich. Er empfiehlt, denotierende Zeichen (wie Ziffern oder Buchstaben) zu unterscheiden von exemplifizierenden Zeichen, die jene Eigenschaften selbst tragen, die sie bedeuten (eines seiner Beispiele sind die farbigen Aufkleber auf einer Dose in einem Farbensgeschäft, die uns nicht nur mitteilen sollen, dass es sich in der Dose um rote Farbe handelt, sondern die auch selbst rot sind).¹²

Gegenwart – Präsenz – Präsentation – Repräsentation

Die Modi unserer ästhetischen Wahrnehmung bauen aufeinander auf. Alle Repräsentationen, auch die nicht-ästhetischen, umfassen eine Ebene der Präsentation (nämlich diejenige, etwas als Zeichen aufzufassen), und Präsentationen werden durch den Modus der Präsenz ästhetisch. Mit dieser Abfolge ist jedoch keine Hierarchie oder gar künstlerische Wertung verbunden. Im Gegenteil, im zweiten Teil dieses Textes möchte ich noch beschreiben, wie die Häufigkeit und Qualität von künstlerischen Vorgängen in diesem Kontinuum zunächst mit der Komplexität wächst, sich aber auch verringert, wenn die Bedeutungen der Repräsentation stabiler werden. Wenn wir zu genau wissen, was etwas zu bedeuten hat, und diese Bedeutung nur noch bestätigt bekommen, geraten wir erst gar nicht in den künstlerischen Modus – denn dieser besteht geradezu aus dem Bewusstsein mehrerer Ebenen, genauer gesagt, der künstlerische Modus ist der Modus ästhetischer Präsentation.

Es gibt viele Möglichkeiten, das Kontinuum zwischen Nicht-Spielen und Spielen mit Begriffen zu füllen, die sich in den verschiedenen Situationen in einer vergleichbaren Folge anordnen lassen. Einige davon sind in der folgenden Übersicht (spielerisch) angedeutet.

	Gegenwart	Präsenz	Präsentation	Repräsentation
Nicht-Spiel				Spiel
Körper				Zeichen
Materie				Sinn
Dinge	vorhanden sein Gegenstand Gegenständlichkeit	wirken Objekt Körperlichkeit	zeigen Funktion Relationalität	bedeuten Ersatz Markierung
Personen	erkennen erscheinen betreten <i>to do</i>	erleben erzeugen auftreten <i>to perform</i>	erachten erfüllen aufführen <i>to play</i>	erschließen erfinden darstellen <i>to act</i>
Bilder	Zeichnung Farbe Datei <i>figure</i>	Graphik Malerei Dekor <i>picture</i>	Abbildung Gemälde Design <i>image</i>	Illustration Portrait Dokument <i>icon</i>
Texte	gedruckt	gesehen	gelesen	(miss)verstanden
Prozeduren	Vorgang	Ereignis	Geste	Simulation
Schall	Geräusch	Klang	Motiv	Signal

Beispiele für Einteilungen des Kontinuums »Sein« und »Schein«

Zwischenspiel: Meta oder Die Kunst der Wahrnehmung

Eine Ästhetik als Theorie der Wahrnehmung sollte den Anspruch haben, möglichst viele Phänomene zu integrieren. Sie sollte versuchen, sowohl die Prozesse des ästhetischen Erlebens in all ihrer Subjektivität als auch die physischen Eigenschaften von Objekten, die wir gemeinhin zu den Kunstwerken zählen, mit möglichst wenig theoretischem Aufwand zu beschreiben. Wie kann eine solche Ästhetik aussehen? Zunächst sollte sie keine Wahrnehmungsvorgänge prinzipiell ausschließen, sondern allgemein anwendbar sein. Wahrnehmungen sind sowohl an die Perspektiven der wahrnehmenden Personen als auch an die Situationen gebunden, in denen sie sich ereignen. Eine vollständige Ästhetik sollte daher das Relativitätsprinzip beachten und dynamisch sein, also auch den zeitlichen Verlauf von Wahrnehmungen und ihre Veränderungen berücksichtigen können.

Idealerweise sollte die Theorie auch erklären können, warum so viele ästhetische Erlebnisse anhand von Gegenständen wie etwa Kunstobjekten zu beobachten sind, und warum wir auch Vorgänge wie Theateraufführungen in unserer Kommunikation oftmals wie Gegenstände behandeln. Eine Dichotomie zwischen primären und sekundären Qualitäten, also Objekteigenschaften und Eigenschaften ihrer Beobachtung, lässt sich in Bezug auf das ästhetische Erleben nicht ohne weiteres durchführen.¹³ Vielmehr sollte sie beschreiben, wie aus dem zunächst individuellen ästhetischen Erleben in unserer Kommunikation scheinbar wahrnehmungsunabhängige, objekthafte (wenn auch relative) Eigenschaften von Gegenständen werden können, und wie diese Eigenschaften wiederum auf das Erleben von Wahrnehmung und damit auf die Konstruktion von Wirklichkeit zurückwirken.¹⁴

Redundanz

Im letzten Jahrhundert musste die Physik ein vergleichsweise ähnliches Problem lösen. Viele vormalige Eigenschaften physikalischer Teilchen hatten sich bei ihrer Untersuchung an sehr kleinen Quanten als beobachterabhängig herausgestellt. Daraufhin suchten Physiker und Philosophen nach einer Erklärung dafür, wie sich auf beobachterabhängigen Zuständen von Quantenobjekten die stabilen Eigenschaften der aus ihnen zusammengesetzten makroskopischen Gegenstände gründen können.

Die zeitliche Entwicklung quantenmechanischer Systeme führt in der Theorie zu kohärenten Überlagerungen von messbaren Zuständen. Das bedeutet, dass ein Quantenobjekt mehrere scheinbar miteinander unvereinbare »Eigenschaften« zugleich tragen kann, beispielsweise sich an zwei Orten gleichzeitig zu befinden, was für Gegenstände des Alltags bekanntlich nicht gilt (Wassergläser können nicht gleichzeitig auf der linken und der rechten Seite einer blauen Wand vorbei getragen werden, auch wenn dies mittlerweile für erstaunlich große Objekte wie komplexe Moleküle gelungen ist – siehe den Beitrag von Cord Müller). Für die berühmte Katze von Ernst Schrödinger etwa, deren Leben unglücklicherweise davon abhängt, dass eine bestimmte radioaktive Substanz nicht zerfällt, führte die Anwendung bestimmter Annahmen der Quantentheorie ihm zufolge zu absurd klingenden Aussagen der Form, der momentane Zustand der Katze sei eine Überlagerung von »lebendig« und »tot«.

Die physikalische Lösung dieses Rätsels lautete: Physikalische Systeme sind außerhalb von Laborsituationen nicht genügend von ihrer Umgebung isoliert, um in kohärente Überlagerungszustände zu geraten. Mit wachsender Größe der Umgebung (physikalisch gesprochen mit der



Ein Glas, gemalt von Peter Dreher (2007).

Anzahl der Freiheitsgrade) verschwinden diese Effekte im Prozess der *Dekohärenz*.¹⁵ Die makroskopischen Gegenstände bekommen ihre beobachterunabhängigen Eigenschaften gleichsam verliehen über die Redundanz der Information über diese Eigenschaften in einer Umgebung. Diese Redundanz lässt sich auch in einer physikalischen Größe ausdrücken als Verhältnis der Freiheitsgrade des Objektsystems zum Umgebungssystem.¹⁶ Wir können dies so auffassen, dass kohärente Überlagerungen von Eigenschaften immer nur dann auftreten können, wenn die Umgebung vergleichsweise wenig über das Objektsystem »weiß«.

Mit der Dekohärenztheorie lässt sich auch Schrödingers etwas unfreundliches Katzenexperiment physikalisch korrekt und im Rahmen der gewohnten Beobachtungsweisen beschreiben. Eine reale Katze lebt in

einer Umwelt, die beispielsweise auch das Gasgemisch der Atemluft umfasst. Diese Ansammlung von Teilchen der alltäglichen Welt bildet eine physikalisch sehr große Umgebung mit vielen Freiheitsgraden. Ihr Bedarf an Atemluft ist somit der eigentliche Grund für die Unmöglichkeit einer Quantenkatze. Denn je größer die Anzahl der Wechselwirkungen mit anderen Objekten, desto kleiner ihre Quanteneffekte und desto stabiler ihre klassischen, mit einem Gerät objektiv messbaren Zustände, die dann Eigenschaften genannt werden dürfen. Allerdings hat dies auch zur Folge, dass viele beobachtete vermeintliche Eigenschaften von Objekten diesen nicht mehr allein zugeschrieben werden können, sondern als ein Produkt des gesamten Messprozesses interpretiert werden müssen, an dem neben den Objekten auch der Messvorgang und die Umgebung teilhaben. Zwar werden auf diese Weise viele klassische Eigenschaften relativ (sie hängen von der Form der Beobachtung ab), aber es lässt sich ein Maß für die »Objektivität« eines Zustandes angeben: Die Redundanz, mit der unabhängige Teile der Umgebung den Zustand eines Objekts registrieren.

Worin besteht nun die Analogie? Ein ästhetisches Erlebnis als Modus einer Wahrnehmung ist schwer zugänglich – oft auch für die erlebende Person selbst (siehe den Beitrag von Kai Vogetley). Wir können es nicht direkt beobachten – sondern im Wesentlichen nur Selbstberichte auswerten, physiologische Daten erheben oder das Verhalten von Personen beobachten (siehe den Beitrag von Andreas Keil). Alle diese Methoden haben systematische Beschränkungen. Wenn wir Personen nach ihren ästhetischen Erlebnissen fragen, verändern wir bereits allein durch die Frage und noch mehr mit der Art der Frage die Erinnerung an das Erlebnis, das möglicherweise aus der Gleichzeitigkeit von vielen verschiedenen Komponenten bestand – Assoziationen, Irritationen, Spekulationen, Konstruktionen – in deren Geflecht unsere Frage eingreift. Wenn wir physiologische Daten erheben, sehen wir etwa die elektrodynamische Aktivität des Gehirns, aber nicht das Erleben der Person. Und wenn wir das Verhalten beobachten, sehen wir lediglich etwa sich bewegende Körper, deren Inneres uns verschlossen bleibt. Dazu kommt, dass das ästhetische Erleben ständig und überall überlagert ist mit anderen Komponenten der Wahrnehmung – physikalischen, physiologischen, psychologischen, phantastischen und pathologischen.

Dennoch steht am Ende oft eine Kategorisierung. Die eine blaue Wand in Gelsenkirchen gilt als Kunst (im Foyer des Theaters) und die andere nicht (im Hallenbad Buer). Das eine Bild eines Wasserglases ist ein Foto zur Illustration eines theoretischen Artikels (Seite 106), und das andere ist ein Foto des 2270. Gemäldes aus dem Projekt DAS GLAS

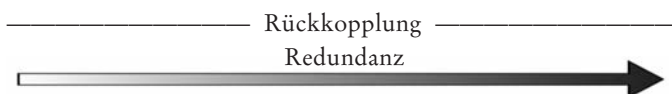
von Peter Dreher (Seite 112).¹⁷ Arthur C. Danto hat in seiner VERKLÄRUNG DES GEWÖHNLICHEN eine Ausstellung beschrieben, die neun viereckige rote Tafelbilder versammelt, die von Aussehen und Material ununterscheidbar sind, und von denen Danto einige für Kunstwerke hält und andere nicht.¹⁸ Wir dürfen uns die Frage stellen, was passieren könnte, wenn die Werke bei der Rückgabe an die Eigentümer vertauscht würden?

Es fällt auf, dass Unterscheidungen wie die zwischen roten Kunstwerken und rotem Unsinn oft im Zusammenhang mit großen Umgebungen stehen, sei es der Kunstbetrieb, ein öffentlicher Diskurs oder auch die kulturelle Praxis bestimmter Gruppen. Doch alle intersubjektiven Kategorien ästhetischer Art gründen zunächst im subjektiven und individuellen ästhetischen Erleben jeder einzelnen Person, in deren eigener (wenn auch sozial vermittelter) intentionaler Interpretation, und schließlich in der Kommunikation zwischen Personen und Gruppen, die an diesem Spiel teilnehmen. Auch dies ist ein Prozess von Wechselwirkungen mit zunehmender Redundanz, an dem viele einzelne subjektive Erlebnisse beteiligt sind, die isoliert betrachtet unabhängig sind von den dennoch wirksamen stabilen Kategorien des Systems einer intersubjektiven Konstruktion von Kultur.

Zweiter Akt: Von der Wahrnehmung zum Objekt

Spätestens seit Nelson Goodmans Formulierung WANN IST KUNST?¹⁹ halten wir die Frage, ob es sich bei einem Gegenstand letztlich um Kunst handelt oder nicht, für ebenso unentscheidbar wie die Frage, ob es sich bei einem Elektron eigentlich um ein Teilchen oder eine Welle handelt. Denn diese Eigenschaften sind jeweils keine, die den erwähnten Objekten zukommen, sondern vielmehr *Vorgängen* zuzuschreiben; hier einer künstlerischen Wahrnehmungsweise, dort einer physikalischen Messung. Viele Begriffe ästhetischer Theorien können jedoch schnell als Eigenschaften von Objekten aufgefasst werden. Einige der hier zitierten Autoren sprechen sogar (Goodmans Mahnung zum Trotz) explizit von einer Objekteigenschaft des Ästhetischen.²⁰ *Kunst* ist jedoch keine Eigenschaft eines Objekts, sondern der Modus eines Vorgangs.²¹ Daher möchte ich gerne der Beschreibung unseres Kontinuums zwischen Gegenwart und Repräsentation eine neue Variante hinzufügen mit Begriffen, die mehr auf den Vorgang der Wahrnehmung abzielen und dessen Prozesshaftigkeit betonen, auch wenn sie zum Teil die gleichen Phänomene beschreiben. Der Vorteil liegt darin, dass sie weniger vorgeprägt sind von Verwendungen, die nicht die Relativität des Ästhetischen im Blick haben.

Gegenwart	Präsenz	Präsentation	Repräsentation
Rezeption	Resonanz	Rahmung	Refugium



Rezeption

In der Beschreibung von Wahrnehmungsvorgängen müssen wir berücksichtigen, dass es immer eine Perspektive gibt, aus der heraus diese Wahrnehmungen entstanden sind – nämlich die Perspektive der Person, die diese Wahrnehmungen hat. Daher tun wir gut daran, nicht vorschnell von dieser Perspektive zu abstrahieren, und sollten die Beschränkung, die Konstruktivität und die Filterung der Wahrnehmungsprozesse berücksichtigen.

Beschränkung: Alle Wahrnehmungen unterliegen einer prinzipiellen natürlichen Beschränkung – die der Ausstattung ihrer zugrundeliegenden Sinne. Unsere Sinne sind der Zugang zur Außenwelt, und dieser ist nicht immer deckungsgleich mit anderen. Zum Beispiel führt der Ausfall eines Sinns oft zu einer Veränderung der anderen Sinne (das geschärfte Gehör bei Dunkelheit).

Konstruktivität: Auch bei gleicher Ausstattung der Sinne kann sich die anschließende Verarbeitung der Sinnesreize unterscheiden. Tonale Musikstücke etwa hören sich für Absolut Hörer anders an als für Relativ Hörer – sie würden beispielsweise hörend erkennen, wenn ein Pianist das berühmte C-Dur-Präludium aus dem WOHLTEMPERierten Klavier von Bach ausnahmsweise in H-Dur spielte.²²

Wir konstruieren Zusammenhänge zunächst so, wie wir es gewohnt sind, auch wenn wir wissen, dass unser Eindruck nicht mit der »Realität« übereinstimmt. Davon zeugen die zahlreichen Beispiele von Sinnestäuschungen – die eigentlich weniger Täuschungen sind als sinntragende Konstruktionen der Welt, in der wir leben. Etwa die vielen Trompe l'œil-Malereien, die als dreidimensionale Illusion gelingen, weil wir in der Konstruktion der Objekte unserer Wahrnehmung nicht davon ausgehen, dass es sich um flache Bilder handelt.²³

Wenn diese Gewohnheiten voneinander abweichen, sind auch die Wahrnehmungen derselben physischen Objekte verschieden. Ein linksfüßiger Hobbyfußballer etwa wird einen Freistoß im Fernsehen anders empfinden als ein rechtsfüßiger – und als jemand, der noch nie selbst einen Freistoß geschossen hat.²⁴

Oft ist unsere Wahrnehmung auch sehr kreativ, dann sehen wir auch Dinge, von denen wir wissen, dass sie nicht da sind, beispielsweise angesichts illusionistischer Graphiken, die sich zu bewegen scheinen.²⁵ Diese sind auch ein gutes Beispiel für eine Situation, in der wir uns plötzlich unserer eigenen Wahrnehmung bewusst werden, ohne dass wir notwendigerweise diese Absicht hatten. Wir sehen nicht nur etwas, sondern bemerken auch, wie dieses Sehen sich *anfühlt*, auch ohne unser aktives Zutun – wir werden von diesem ästhetischen Erleben gleichsam angefallen und überrascht.

Filter: Unsere jeweilige Aufmerksamkeit definiert den Inhalt unserer Wahrnehmung. Das wohl meistzitierte Beispiel für die Stärke unserer Filterung ist der Film eines Basketball-Spiels von Simons und Chabris (1999)²⁶, bei dessen Vorführung regelmäßig mindestens die Hälfte der Zuschauer einen durchs Bild laufenden Unbeteiligten in Gorillakostüm nicht bemerkt. Dieses Phänomen heißt Unaufmerksamkeitsblindheit (*inattentional blindness*). Die eigene Aufmerksamkeit definiert den Inhalt der Wahrnehmung (alles andere wird für uns unsichtbar, möglicherweise trotz unserer Kenntnis der Existenz). Ein weiteres Beispiel ist der auch auf dem Buchumschlag abgebildete Film *Bonneteau* (»Hütchenspiel«), in dem die Aufgabe, den Weg einer Münze zu verfolgen, uns davon abhält, den Austausch eines Bechers mit einer Paprika zu bemerken.²⁷

Resonanz

Die *Resonanz* ist ein einfaches, aber hilfreiches Modell für die Analyse von Wahrnehmungsvorgängen. An einer Resonanz beteiligt ist ein *Erreger*, zweitens, ein aufnehmender Körper, der *Resonator*. Drittens, eine Zone der Überschneidung oder Vergleichbarkeit von bestimmten Größen der beiden – physikalisch etwa in der Masse oder der Eigenfrequenz, für die Wahrnehmung etwa ein passendes Sinnesorgan oder die nötige Kapazität der Verarbeitung. Schließlich viertens, ein übertragendes *Medium*. Das Ergebnis ist die Übertragung von Energie oder Information. Ein physikalischer Resonanzkörper schwingt, aus den Wahrnehmungen entstehen Assoziationen – so weit die Analogie.

Die Resonanz ermöglicht uns eine präzise Modellierung von Wahrnehmungsvorgängen, denn (i) der Erreger braucht keine Absicht oder Intention in Richtung auf die Resonanz zu haben, (ii) die resultierende Schwingung hängt von den momentanen Zuständen des Resonators ab, (iii) die Resonanz funktioniert mit einer gewissen Unschärfe, da Erreger und Resonator nicht alle Eigenschaften gemein haben müssen, damit die

Resonanz gelingt. Außerdem ermöglicht (iv) das Übertragungsmedium die Berücksichtigung einer Rückkopplung (wir werden noch sehen, dass dieser Umstand sehr hilfreich ist) und zuletzt kann auch der Erreger selbst ein Resonator sein – was gerade in künstlerischen Zusammenhängen oft der Fall ist.

Das Modell der Resonanz lässt sich beispielsweise auf die zahlreichen Fälle anwenden, in denen es zwar einen Erreger, aber keinen »Sender« oder »Urheber« gibt. Zum Beispiel auf die *Pareidolie*, unsere Fähigkeit, in mehr oder weniger amorphen Strukturen Gestalten zu erkennen.

Wir sehen die Dinge gerne so, wie wir sie bereits kennen. Was wir in ihnen erkennen, sind bisweilen weniger *deren* Eigenschaften, sondern *unsere* Assoziationen, Erfahrungen und Klischees. Außerdem sind diese in der Regel rückgekoppelt, denn unser Verhalten den Dingen gegenüber prägt wiederum die Eigenschaften, die wir an ihnen wahrnehmen. Wir selbst tragen jeweils zur Verstärkung oder Dämpfung bei.

Mit Hilfe des Resonanzmodells lassen sich auch ästhetische Phänomene mit Gewinn analysieren, in denen keine Objekte als Zeichen wahrgenommen werden – oder solche, in denen mehrere Zeichen oder Zeichensysteme miteinander gefaltet sind. Hier liegt der entscheidende Vorteil in der Unschärfe der Resonanz. Nicht zuletzt bietet ihre Reflexivität eine Möglichkeit, Produktionsprozesse von Werken, nicht nur künstlerischen, zu beschreiben, in denen die Autoren während der Produktion auch Rezipienten ihres entstehenden Werkes sind.

Redundanz

Warum können wir oft so erfolgreich davon ausgehen, dass wir erkennen können, was die Dinge sind? Wir finden uns in der Welt so gut zurecht, weil wir von Beginn unseres Lebens an gelernt haben, zu kategorisieren. Um Kategorien bilden zu können, benötigen wir die Wiederholung, oder genauer, die ähnliche, aber nicht identische Wiederholung, eine *Redundanz*.

Assoziationen sind entscheidend für die bewusste Wahrnehmung. Wir vergleichen alle aktuellen Reize mit bereits bekannten, ordnen sie ein oder erkennen sie wieder. Die Kategorisierung spart Kapazität, denn für jede Kategorie müssen wir uns nur einmal deren charakteristische Eigenschaften erinnern – und nicht die jedes Elements. Allerdings helfen uns die Kategorien nicht dabei, zu erkennen, worum es sich *genau* handelt, schon eher schließen sie all das aus, was jedenfalls nicht gemeint sein kann. Denn die Elemente einer Kategorie müssen in der Regel weder alle Merkmale aufweisen, noch bestimmbare Mindesteigenschaften erfüllen. Und welche Individuen wir jeweils für proto-

typisch halten, ist auch bei Übereinstimmung in der Extension der Kategorie durchaus verschieden.²⁸

Hier wird deutlich, dass wir das Resonanzmodell durch ein dynamisches Element erweitern müssen. Die wahrnehmende Person gerät in eine Resonanz. Ihre Erfahrungen, Überzeugungen und Motivationen tragen entscheidend dazu bei, *dass* sie etwas wahrnimmt und *wie* sie etwas wahrnimmt. Einerseits sind dies biographische Eigenschaften wie etwa ihre Fähigkeiten und Kategorien, und andererseits ihre momentanen Eigenschaften wie etwa die aktuelle Aufmerksamkeit. Es muss also etwas passen an der momentanen Begegnung. Um uns in Resonanz zu versetzen, muss der Impuls auf einen genügend mit Assoziationen und Erfahrungen gefüllten, aber auch hinreichend flexiblen Teil von uns treffen. Doch dies ist ein veränderlicher und beweglicher Vorgang. Sowohl die Kategorien als auch die partikulären Eigenschaften der Objekte unserer Wahrnehmung entstehen durch einen Prozess der Redundanz, in dem unsere Mitwirkung entscheidenden Anteil hat. Wir sind keine passiven Empfänger von Informationen darüber, wie die Dinge sind, sondern wir wirken aktiv daran mit, dass die Dinge uns so erscheinen, wie sie es tun.

Ein Beispiel für diese Konstruktivität unserer Wahrnehmung ist Diana Deutschs Aufnahme mit dem Titel *SO STRANGELY*²⁹. Dort wird ein Teil eines gesprochenen Satzes so oft wiederholt, bis er durch die bloße Wiederholung zu Gesang mutiert. Die kontinuierliche Verschiebung in unserer Erfahrung (die Steigerung der Redundanz) erzeugt einen Kategoriensprung in unserer aktuellen Wahrnehmung.

Rückkopplung

Im Theater ist die Wirksamkeit der Rückkopplung evident, denn nicht nur das Publikum befindet sich gemeinsam in einem Raum, sondern alle Besucher wirken mit ihrem Verhalten direkt und unvermittelt auch auf das Ensemble auf der Bühne ein (Erika Fischer-Lichte nennt dies folgerichtig die »*feedback*-Schleife« der Aufführung³⁰, und betont deren Unverfügbarkeit – durch die Mitwirkung aller hat niemand die alleinige Kontrolle über den Verlauf einer Aufführung). Die Art und Weise der Rückkopplung im Resonanzmodell kann weiter unterschieden werden.

In einer ersten Dimension können wir zwei Arten von Rückkopplung voneinander unterscheiden. Einerseits solche Rückkopplungen, die wir gemeinsam und intersubjektiv herstellen, indem wir etwa miteinander über unsere Wahrnehmungen (verbal und nicht-verbal) kommunizieren, und andererseits Rückkopplungen, die wir individuell und subjektiv herstellen, ohne dass wir sie mit anderen teilen oder uns mit

anderen darüber austauschen. In einer zweiten Dimension können diese Rückkopplungen jeweils unabhängig von anderen (independent) und eher diachron sein, oder abhängig von anderen (interdependent) und eher synchron.

Subjektive Rückkopplung

Im independenten und diachronen Fall der subjektiven Rückkopplung nimmt das jeweilige ICH zum wiederholten Mal etwas Ähnliches wahr, und ICH wähle nach den bemerkten Ähnlichkeiten und Abweichungen aus, welchen Wahrnehmungen ICH mich momentan gerne aussetzen möchte (verstärkende Rückkopplung) und welche ICH momentan lieber vermeiden möchte (Dämpfung).

Im Laufe der Zeit, bei zunehmender Wiederholung, und wenn ICH oft ähnlich reagiere, werde ICH Gewohnheiten ausbilden in der Behandlung bestimmter Wahrnehmungen. Oft ist zu beobachten, dass wir in zunehmendem Maße diese Gewohnheiten immer mehr als von unserer Reaktion und unserer Wahl unabhängig erleben und die erlebten Qualitäten den Objekten zuschreiben. Die individuelle und diachrone Redundanz etabliert eine stabile Objekteigenschaft (die aber immer noch subjektiv ist). Ein gutes Beispiel sind kulinarische Vorlieben. Oder: Wenn ICH eine genügend große Zahl von Hauptproben im Theater besucht habe, werde ICH auch nicht mehr über die Betriebsamkeit auf der Theaterbühne kurz vor Beginn einer Probe verwundert sein, sondern einfach »wissen«, die Techniker richten die Bühne ein, und die Schauspieler sprechen sich warm. In dieser independenten subjektiven Kategorisierung generalisieren wir gerne von Anfang an.

Im interdependenten und synchronen Fall der subjektiven Rückkopplung haben wir den Eindruck, dass andere eine bestimmte Wahrnehmung haben, der wir uns anschließen möchten (Verstärkung) – und wenn das gelingt, haben wir den Eindruck, dass alle anderen tatsächlich eine ähnliche Wahrnehmung haben wie wir selbst. Oder wir entschließen uns, diese Übereinstimmung gerade zu vermeiden (Dämpfung). Auch dies ist eine Form der Redundanz, und sie ist immer noch subjektiv, denn ob wir mit unserer Vermutung recht haben, ob es also stimmt, dass wir alle ähnliche Wahrnehmungen haben, kann das ICH zunächst in der Situation selbst nicht überprüfen, denn dazu benötigen wir eine intersubjektive Ebene, auf der wir über unsere Erlebnisse kommunizieren können. Solange wir diese nicht haben, greifen wir auf unsere eigene Meinung über die Anderen zurück. Denn wir haben gelernt, die Perspektive der Anderen zu imaginieren oder zu konstruieren. Solange das Verhalten der Anderen mit unserer Imagination (oder Konstruktion)

übereinstimmt, glauben wir zu wissen, was sie gerade erleben (diese Fähigkeit wird als *Theory of Mind* bezeichnet – siehe auch den Beitrag von Hannes Rakoczy).

So könntest DU vielleicht während unseres Probenbesuchs bemerkt haben, wie das Regieteam die Vorbereitungen zur Probe mit einer etwas intensiveren Aufmerksamkeit als üblich beobachtete, und hast dich daraufhin darauf eingelassen, die Techniker und Schauspieler auch vor Beginn des Stücks als Teil der Inszenierung anzunehmen.

Ob wir jeweils eher zur independenten oder zur interdependenten Rückkopplung neigen, ist durchaus kultur-, personen- und situationsabhängig;³¹ somit besteht auch in der Rückkopplung eine Dimension des ästhetischen Erlebens, deren Relativität wir zu berücksichtigen haben.

Intersubjektive Rückkopplung

Auch der intersubjektive Austausch ist eine Form der Rückkopplung, die auf aktuelle und zukünftige Wahrnehmungen einwirkt – sogar auf vergangene, da sich mit jeder erneuten Beschäftigung auch unsere Erinnerung an Erlebnisse verändert. Auch diese Rückkopplung kann independent oder interdependent stattfinden. Einerseits sind wir geneigt, uns dem Verhalten einer größeren Gruppe, die sich einig ist, anzupassen, selbst dann, wenn es unserer eigenen Intuition widerspricht. Andererseits scheinen gerade die Meinungen, die auf ästhetisches Erleben gründen, intersubjektiv besonders »indiskutabel« zu sein.

So können DU und ICH uns lange darüber unterhalten, ob die Vorbereitungen der Techniker und der Schauspieler inszeniert waren oder nicht – wir werden vielleicht nicht zu einem Ergebnis kommen. ICH habe meine (independente) Erfahrung aus vielen Proben, dass die Vorbereitungen immer genau so aussehen, und DU hast deine (interdependente) Überzeugung, dass alle anderen auf die Vorbereitungen geschaut haben, als gehörten sie dazu. Dafür bin ICH umgekehrt davon überzeugt, dass die kleine Improvisation im zweiten Akt natürlich beabsichtigt und geprobt war, wohingegen DU bemerkt haben willst, dass selbst der Dramaturg und die Regisseurin lächeln mussten über die Raffinesse, mit der die Partnerin den Texthänger des Hauptdarstellers gerettet hatte ...

Rahmung

Objekte, Vorgänge oder Personen erscheinen uns nicht isoliert, sondern immer in einem Zusammenhang, einer Umgebung, und nur in der Differenz zu ihrer Umgebung sind sie uns als Objekte, Vorgänge oder Personen zugänglich. Auch wenn wir nicht immer wissen, womit (oder mit

wem) wir es genau zu tun haben, so wissen wir doch oft ziemlich gut, womit wir es *nicht* zu tun haben.

Wir wissen vielleicht nicht so genau, ob die Flüssigkeit in dem Glas wirklich Wasser ist, aber jedenfalls ist sie farblos, also wird es wohl kein Orangensaft sein. Wir wissen zwar nicht genau, was uns alles im Rahmen einer Shakespeare-Aufführung erwartet – aber wir gehen ziemlich sicher davon aus, dass in der Premiere wohl nicht mehr am Bühnenbild gearbeitet oder Text geprobt wird. Werden unsere Überzeugungen dennoch »ent-täuscht«, so fühlen wir uns leicht angegriffen und starten Abwehrreaktionen (wir weigern uns vielleicht, farblose Limonade mit Orangenaroma zu trinken und wir verlangen möglicherweise für die unfertige Inszenierung den Eintritt zurück).

Die Objekte unserer Wahrnehmung bekommen von uns eine Grenze der Kategorisierung gesetzt, deren Überschreiten uns provoziert und herausfordert – etwa wenn sich herausstellt, dass sie nicht in die Kategorie passen, die wir ihnen zugeschrieben haben. Zwischen der physischen Realität der Objekte (ihrer irreduziblen Körperlichkeit, ihrem Resonanzkörper) und dieser äußeren Grenze (unserer Überzeugungen und Meinungen von ihnen) gibt es mal mehr, mal weniger Platz für verschiedene Transformationen, Überlagerungen (im Wortsinn: Spielräume). Dies bedeutet, dass die Grenze eine innere und eine äußere Oberfläche hat, und dazwischen eine mal infinitesimale, mal voluminöse Ausdehnung, wie eine Haut oder ein Rahmen. Damit besitzt diese Grenze ihrerseits eine physische Qualität.³² Das ist der Grund für die Wahl des Begriffs *Rahmen* für die einfache Beobachtung, dass wir ständig versuchen, unsere Wahrnehmungen zu kategorisieren und in unsere vorhandenen Erfahrungen mit der Welt einzuordnen. Wir halten die Dinge *für* etwas, indem sie sich uns *als* etwas präsentieren. Für künstlerisches Handeln sind Rahmungen entscheidend – sie sind daher oft ein wesentliches Gestaltungsmittel.

Wenn wir keinen Rahmen vorfinden, setzen wir gerne selbst einen solchen. Auch dies ist wiederum eher auf der eigenen Erfahrung beruhend möglich, als auch eher aufgrund unserer Überzeugung von der Meinung anderer. Mit der Wahl eines Rahmens entscheiden wir uns in der Regel auch für eine bestimmte Haltung, die ein Bündel von Handlungsdispositionen oder *Skripte* enthält (siehe den Beitrag von Thomas Jacobsen). Wir halten etwas (z. B. die Arbeit auf einer Bühne) für real oder fiktiv, wir halten uns selbst distanziert zurück oder wir reagieren oder greifen sogar ein. Und wir erwarten oft von den anderen, dass sie eine ähnliche oder gar dieselbe Haltung einnehmen wie wir, oder wir übernehmen die Haltung der anderen gemäß unserer Repräsentation ihrer Perspektive.

Der künstlerische Modus

Es gibt viele Gründe, den künstlerischen Modus von Wahrnehmung (im Unterschied zum rein ästhetischen) auf der Ebene der Rahmung zu suchen. Eine künstlerische Erfahrung zu haben, bedeutet demnach, sich selbst außerhalb eines Rahmens zu befinden, und gleichzeitig in denselben einzutreten. Dies lässt sich auffassen als ein analoger Vorgang zum ästhetischen Erleben (das ästhetische Erleben ist das Spüren der Wahrnehmung) auf der Ebene der Rahmung. Wenn der Rahmen gleichsam »durch uns durch« verläuft, können wir ihn spüren. Erika Fischer-Lichte nennt dies einen *liminalen* Zustand, ein »betwixt and between«. ³³

Die künstlerische Art und Weise, die Welt zu sehen, umfasst das Bewusstsein, dass wir uns in einer anderen Realität befinden als jene, die wir als Inhalt unserer Wahrnehmung annehmen. Es existiert für uns ein Rand, der uns trennt von den anderen, den angenommenen oder erfundenen Wirklichkeiten. Das bedeutet weder, dass die »reale« Wirklichkeit weniger konstruiert ist als die »erfundene«, noch dass wir »mehr« in der Realität sind als in der Erfindung (ganz im Gegenteil) – es bedeutet lediglich, dass wir uns in einer »Realität« wissen, während wir uns in einer anderen, »erfundenen« Wirklichkeit bewegen. ³⁴

Dies unterscheidet den künstlerischen Modus vom Spiel (»game«). In einem nicht-ästhetischen Spiel befinden wir uns in der Regel selbst *ganz* innerhalb des gespielten Rahmens – als Fußballer, als Schachspieler oder als Tänzerin in einem Ballsaal. Falls ein Teil unserer Aufmerksamkeit noch von außerhalb auf den Rahmen schaut, dann ist *genau dies* der Anteil des künstlerischen Blicks. Denn immer dann, wenn wir uns nicht nur innerhalb des Rahmens sehen, betrachten wir unser Spiel von außen und somit aus einer künstlerischen Perspektive. Parallel zum ästhetischen Erleben werden wir uns bewusst, wie es sich *anfühlt*, den Rahmen des Spiels zu betreten.

Deutlich wird hier auch, dass die wichtigste Voraussetzung für den künstlerischen Modus unsere Bereitschaft ist, uns auf das Spiel der Rahmung einzulassen. Wir müssen einen Rahmen aktiv betreten – wenn wir dies nicht tun, sind wir nicht im künstlerischen Modus. Und wenn wir nicht auch außerhalb des Rahmens bleiben, sind wir es ebenso nicht. Unsere Bereitschaft zu dieser doppelten Wahrnehmung, anders gesagt, unsere Absicht, Kunst zu erleben, ist entscheidend für die Ermöglichung von Kunstvorgängen. Dies unterscheidet den künstlerischen Blick vom (rein) ästhetischen Erleben, denn wir begeben uns absichtsvoll in den künstlerischen Modus. Er besitzt damit eine Komponente der Intentionalität. Wir müssen in zwei Funktionen gleichzeitig anwesend sein, als Rezipienten und als Schaffende. Dies ist ein wichtiger

Grund für das oft beklagte Scheitern des Versuchs einer Trennung der Kunstvorgänge in eine Produktion und eine Rezeption. Ein anderer Grund liegt darin, dass der künstlerische Blick uns wie das ästhetische Erleben auch als Modus unserer Wahrnehmung ständig begleitet. Daher lässt sich die Kunst (als Art und Weise, Wirklichkeiten zu betrachten) nicht grundsätzlich von der übrigen Wahrnehmung trennen, da sie zumindest als Möglichkeit ständig vorhanden ist – auch außerhalb von Kunst-Werken und Kunst-Orten. Das vermeintliche Rätsel, wie es sein kann, dass ein Objekt *gleichzeitig* Kunst und Nicht-Kunst sein kann, löst sich damit auf und erweist sich als gegenstandslos.

An dieser Stelle ist eine weitere Analogie interessant. Die Kognitionswissenschaft diskutiert derzeit über einige Netzwerke im Gehirn, über die noch vergleichsweise wenig bekannt ist, darunter auch eines, das den so genannten *mesialen anterioren präfrontalen Kortex* und seine Projektionen umfasst (ein Gebiet, das vorne hinter der Stirn liegt). Unter den Funktionen, mit denen dieser Teil der Hirnrinde in Zusammenhang gebracht wird, finden sich die *Introspektion*, das »Parken« von *Meta-Absichten* und die simultane *Repräsentation* mehrerer Identitäten für denselben Inhalt (»*Decoupling*«).³⁵ Welche gemeinsame Wurzel diesen funktionalen Effekten möglicherweise zugrunde liegt, ist noch nicht geklärt. Aber der Befund, dass dasselbe Netzwerk diese Fähigkeiten realisiert, zeigt ihre enge Verwandtschaft. Wenn nun für den künstlerischen Blick sicher sehr viele kognitive Funktionen nötig sind und daher die Definition eines spezifischen »Kunst«-Netzwerks im Gehirn ein sehr ehrgeiziges Programm sein dürfte, so zeigt dieses Beispiel aber doch zumindest eine recht gute Übereinstimmung mit der Überlegung, dass drei Erlebens- und Verhaltensweisen für den künstlerischen Blick entscheidend sind: das *Zurückgeworfensein* auf sich selbst bzw. auf die eigene Wahrnehmung, das absichtsvoll gerahmte Betrachten der Welt auf einer *Meta-Ebene* und die multiple Anwesenheit der Objekte bzw. Personen in mehreren Verkörperungen *innen und außen* im gleichzeitigen Betreten eines Rahmens – diese drei Fähigkeiten scheinen demnach nicht nur im künstlerischen Blick, sondern auch funktional eng miteinander verknüpft zu sein.

Refugium

Oft haben wir mehrere Rahmen zur Verfügung, die miteinander interferieren. Besonders dankbar sind wir daher für stabile Rahmungen, die Konventionen definieren, wie wir mit den enthaltenen Dingen, Gegenständen, Personen und Erscheinungen umzugehen haben. Denn dann haben wir das Gefühl, sie zu »verstehen«. Wir wollen gerne immer wis-

sen, womit wir es zu tun haben. Wir wollen wissen, *was es letztlich ist* (siehe auch den Beitrag von Christian Thorau). Doch diese Sicherheit kann es nicht geben, weil die Bedeutung der Dinge relativ ist zu dem Rahmen, in dem sie uns begegnen. Daher sehnen wir uns so sehr nach einem Ort der Sicherheit – nach einem Refugium.

Refugien sind stabile, hochreduzante Rahmungen, die Konventionen der Repräsentation ausgebildet haben. Hier können wir wissen, was die Dinge sind und was sie bedeuten. Wir können nach Konventionen handeln, die wir nicht immer neu aushandeln müssen, über die wir nicht weiter nachdenken müssen. Was die Kunst betrifft: Konzertsäle, Museen, Theater, Kinos, Bücher sind solche Refugien. Aber auch Diskurse, soziale Gruppen, Rituale, Institutionen, Spiele.

Eine wichtige Eigenschaft dieser Refugien ist ihre *Insularität*.³⁶ Die Konventionen und Repräsentationen gelten nur innerhalb eines schützenden Raums, dessen Zutritt oft durch materielle oder virtuelle Schwellen markiert ist. Allen gemeinsam ist, dass es nur bezogen auf ihre Konventionen und Zeichensysteme einen Unterschied geben kann zwischen Inhalt und Form, zwischen Innen und Außen, zwischen regulärem und irregulärem Verhalten, Normalem und Anormalem, zwischen richtig und falsch verstehen, besser und schlechter funktionieren. Alle diese Bewertungen sind relativ zu dem Refugium, von dem aus wir Dinge, Personen und Vorgänge anschauen. Und nur innerhalb eines stabilen Refugiums sind wir in der Lage, alle diese Eigenschaften den Objekten selbst zuzuschreiben.

Hier können wir beispielsweise von einem »Werk« sprechen und es von seiner »Interpretation« unterscheiden, wir können einem Symbol eine »Bedeutung« zusprechen, wir können den »Bruch eines Tabus« feststellen, von einer »gelungenen« oder »gescheiterten« Kommunikation sprechen. Alle diese Zuschreibungen lassen sich erst mit sinnvollen Bedeutungen füllen nach der Wahl eines zugrunde liegenden Refugiums – und können damit wahr oder falsch werden, gültig oder ungültig, angemessen oder unangemessen; relativ zum jeweiligen Refugium. Bei einem Wechsel des Refugiums ändern sich mit den Zuschreibungen auch ihre Extensionen, Repräsentationen und Wahrheitswerte.

Wichtig ist jedoch die Relativität des Bezugs. Beschreibungen und Bewertungen von Wahrnehmungen, wie etwa semiotische, hermeneutische oder empirische, sind immer von der Wahl des Bezugssystems, also eines Rahmens oder eines Refugiums abhängig. Die Refugien als solche haben keine Hierarchie untereinander, und keinen von außen vergleichbaren Wert. Sie sind gleichwertige Bezugssysteme, die miteinander interferieren können, aber nicht müssen. Wir können die Refugien betreten und verlassen, wir eignen uns mit dem Betreten Maßstäbe an,

die wir mit dem Verlassen meist wieder abstreifen. Das gilt selbst dann, wenn die Gattung dieselbe bleibt. In der Kindermatinee der Philharmoniker gelten andere Maßstäbe (etwa für das Zustandekommen von Kunstvorgängen) als im Kaufhaus, in dem am Nachmittag dieselbe Musik im Hintergrund läuft, oder im abendlichen Sinfoniekonzert, und dort wieder andere als im Autoradio auf der Fahrt in den Club, mit dessen Betreten wir mindestens zum fünften Mal an einem Tag das musikalische Refugium wechseln – selbst wenn überall die vermeintlich selbe Musik gespielt wird, etwa weil sie womöglich auf dieselbe Partitur zurückgeht. Keine dieser Maßstäbe sind »besser« oder »schlechter« als andere, oder »angemessener« oder »adäquater«, oder in irgendeiner integralen, objektiven Weise gegeneinander abzuwiegen. Sie definieren aber, jedes für sich, ein Koordinatensystem, in dem die Dinge jeweils anders erscheinen – manchmal findet dabei Kunst statt, und manchmal nicht (mehr noch: das Sinfoniekonzert hat hierauf weder ein Monopol, noch kann es den Kunstmodus für alle garantieren). Die eigentlich interessanten Fragen sind: Woran liegt es jeweils, dass wir in den künstlerischen Modus geraten? Welche Umstände provozieren bestimmte Modi der Wahrnehmung? Wie verändern sich dabei die Inhalte?

Das künstlerische Handeln mag Refugien einerseits gerne, denn überall dort, wo Konventionen etabliert sind, lassen sie sich auch kreativ nutzen, bedienen, unterlaufen, dehnen, sprengen. Andererseits besteht immer die Tendenz, dass die Rahmungen in Refugien so stabil werden, dass sie sich gar nicht mehr bewegen oder verformen lassen. Solche starren Rahmen lassen in der Regel wenig Raum zwischen sich und dem Außen, in dem wir uns aufhalten können – wir können nur entweder hinein oder heraus, aber sie regen uns nicht mehr dazu an, den künstlerischen Modus einzunehmen. Wenn die Redundanz so groß wird, dass sie stabile Repräsentationen erzeugt, und somit das Spiel mit der Rahmung durch das Verstehen der Bedeutung von Zeichen und

Der AHA!-Moment – oder: den zeitlichen Rahmen sprengen

Eine Anmerkung von Andreas Keil

Die von Julian Klein vorgeschlagene, sehr inspirierende Beschreibung des künstlerischen Modus des Erlebens als eine Art Meta-Wahrnehmung in aktiver Interaktion mit einem Kontext (bzw. einer Rahmung) bringt den Experimentalpsychologen ins Grübeln: Manche Leser erwarten an dieser Stelle vielleicht Antworten meiner Disziplin auf Fragen wie »Was ist eigentlich die Wahrneh-

Symbolen überlagert wird, werden genuin künstlerische Erfahrungen seltener – denn wir neigen dazu, uns in den stabilen Bedeutungen einzurichten. Wenn aber jede Wiederholung (auch die Wiederholung komplexer Vorgänge wie etwa Shakespeare-Stücke) nur noch eine weitere redundante Bestätigung einer bereits bekannten Bedeutung ist, wenn wir also immer alles *verstehen*, beginnen wir zu wissen, was die Dinge sind, und hören auf, uns nach ihren möglichen Rahmungen und Bedeutungen zu fragen – das ist dann das Ende der Kunst.

Finale: Vom Werk zur Kunst

Nun haben wir einerseits einen Begriff von *Kunst* (die ein Modus unserer Wahrnehmung ist, eine Art und Weise, die Welt zu sehen), andererseits gibt es natürlicherweise *Werke* (das Ergebnis einer Kette von intentionalen Handlungen der beteiligten Personen), aber wir müssen feststellen: Es gibt keine Klasse von Werken, welche die Eigenschaft teilen, Kunst zu sein. In vielen Fällen ist es noch dazu grundsätzlich schwierig, die Intentionen, die für ein bestimmtes Werk verantwortlich sind, zu kennen und zu beschreiben. In einigen Kunstgattungen ist es von vorneherein nicht sinnvoll, von einem Werk zu sprechen, weil dort gerichtete Intentionen überhaupt fehlen oder nicht definierbar sind. Kein Begriff in der Diskussion um die Theorie des ästhetischen Erlebens ist derart überstrapaziert worden und musste so viel ertragen wie der des Kunstwerks. Diese Überlegungen führen letztlich zu der Konsequenz, »das Kunstwerk« als Begriff besser abzuschaffen und nicht weiter zu verwenden. Auch ich halte diesen Schritt für nötig, gerade weil er paradox erscheint. Denn viele angesammelte Ansichten darüber, was Kunstwerke zu sein haben, halten einige Menschen eher davon ab, in den künstlerischen Modus zu geraten. Personen, die beispielsweise der Meinung sind, es komme darauf an, Kunst zu *verstehen*, neigen entweder dazu, ihr eigenes Verständnis für allgemeingültig zu halten, oder

mung einer Wahrnehmung?» Wie oft im Gespräch mit Experten ist die Antwort unangenehm länger als erhofft und mit Gegenfragen verbunden. Die prominente Frage, die mir beim Lesen nicht aus dem Kopf geht, ist: Wann beginnt die von Klein postulierte Interaktion zwischen einer Rahmung, dem Betrachter und dessen aktiver Auseinandersetzung mit der eigenen Wahrnehmung auf einer Meta-Ebene? Wie verläuft sie in der Zeit? Auch Julian Klein spricht in seinem Beitrag von einem *dynamischen* Modell. Warum nicht einfach von einem Zustand reden? Obwohl wir introspektiv

sind von einem solchen Anspruch abgeschreckt. In beiden Fällen ist es unwahrscheinlich, dass sie in den künstlerischen Modus gelangen. Andererseits haben wir uns längst daran gewöhnt, dass Kunst keine Sammlung von Werken ist – so wie wir uns etwa auch daran gewöhnt haben, dass es keinen absoluten Raum und keine absolute Zeit gibt, auch wenn wir im Alltag nicht auf jede Frage nach der Uhrzeit auf diese Tatsache verweisen. Daher gewinnen wir durch den Verzicht auf den Begriff des »Kunstwerks« eine Möglichkeit, die Relativität der künstlerischen Betrachtung als Modus unserer Wahrnehmung zu würdigen. Eine sinnvolle Re-definition des Begriffs lautet: Die Intentionalität unserer künstlerischen Betrachtung begründet jeweils das Werk, das den Inhalt unserer Wahrnehmung zur Kunst macht.

Sogar unser Eindruck der Werk-Eigenschaft selbst, also die Relation, als Objekt oder Vorgang das Ergebnis einer Kette intentionaler Handlungen von Personen zu sein, hängt letztlich nicht von den äußeren Verhältnissen ab (ob dies also tatsächlich der Fall ist), sondern vielmehr von unserer Rahmung, also von unserer Informationslage und unserer Neigung zu der einen oder der anderen Unterstellung. Das zeigt unter anderem auch eine Studie von Nikolaus Steinbeis³⁷, der dieselben Objekte seinen Probanden einmal als Werk und einmal als Zufallsprodukt präsentierte – und nur bei den unterstellten »Werken« war bei den Probanden eine Hirnaktivität zu messen, die üblicherweise während der Beschäftigung mit der Intention anderer Personen erwartet wird (*Theory of mind*). Die Autoren dieser Studie mussten jedoch jene Probanden von vorneherein unberücksichtigt lassen, die ihnen nicht glauben wollten (immerhin ein Viertel) – in der Welt der Kunst sind ähnliche Fälle durchaus häufig.³⁸ Die Notwendigkeit dieser Entscheidung der Experimentatoren ist ein schöner Nachweis für die doppelt interagierende Funktion der Entstehung von Redundanz, sei sie individuell oder intersubjektiv vermittelt.

meist das Gefühl haben, in einem stabilen Modus zu sein (z. B. konzentriert einen Kommentar zu schreiben), trifft dies fast immer nicht zu: Es ist fast trivial, dass wir Fluktuationen ausgesetzt sind, vielleicht auch Ablenkungen. Darüber hinaus treten wir aber auch in bestimmter Weise in einen solchen instabilen Zustand ein: Es macht einen Unterschied, ob wir inspiriert, direkt aus der Lektüre des Zieltextes, zum Schreiben des Kommentares übergehen, oder ob wir aus einer Haushaltskommission kommend uns an den Schreibtisch setzen und beschließen: Jetzt

Aber, so fragt zu Recht die Sprachanalyse, was haben wir denn dann eigentlich die ganze Zeit über gemeint, wenn wir von »Kunstwerken« sprachen? – Auf dem Hintergrund unserer Überlegungen können wir nun eine Antwort formulieren: »Kunstwerke«, besser »Kunstobjekte« sind durch stabile, redundante soziale Prozesse hervorgebrachte Klassen von Wahrnehmungsereignissen, denen wir üblicherweise innerhalb von Refugien begegnen.

Demnach ist ein »Kunstobjekt« nicht im Wortsinn ein Objekt, sondern eine konstruierte Kategorie, eine Klasse von Wahrnehmungen, sozusagen eine künstlerische Äquivalenzklasse. Es existieren zwar verschiedene Ausformungen, Individuationen, Kristallisationen – diese sind aber alle nicht in der Lage, »das Werk« erschöpfend darzustellen, und sie sind auch noch viel weniger in eine simple Hierarchie zu bringen, wie es etwa die traditionelle Auffassung einer Hermeneutik aus Gründen der professionellen Selbstlegitimierung verlangen muss – denn diese Begründungsversuche sind notwendigerweise zirkulär. Zu der Klasse des Kunstobjekts können auch neue Repräsentanten hinzutreten, die andere, bisher prominente Vertreter verdrängen können. Einerseits genügt ein Repräsentant zur Nennung der Objektklasse, und dennoch gibt es andererseits keinen Repräsentanten, der dazu objektiv besser oder schlechter geeignet wäre, auch wenn wir jeweils Vorlieben haben. Jeder Repräsentant kann stellvertretend für die Klasse stehen. Sie können die Gestalt von Skripten haben (z. B. Partituren), von Imaginationen (etwa Erinnerungen in individuellen oder kollektiven Gedächtnissen), von Kristallisationen (Aufführungen oder Objekten) oder von Verbalisationen (wie zeitgenössische Berichte). Das Werk von Shakespeare etwa besteht sicher nicht bloß aus den überlieferten Texten oder in der physischen Existenz von Buchstaben in Büchern, sondern ist ein lebendiger Organismus mit vielgestaltigen Gliedern, die alle zu seiner Existenz maßgeblich beitragen. Der Text eines Dramas setzt dem auf-

schreibe ich es. Intuitiv finden wir die erstgenannte Art des Eintritts in den Modus *besser* und würden auch ein interessanteres Ergebnis erwarten. Trotz aller Restriktion dieses Beispiels mag das Interesse der Psychologie an der Geschichte bzw. der Dynamik eines Zustandes daran deutlich werden. Interessante Fragen zur hier von Julian Klein vorgestellten These ergeben sich schnell: Was, wenn wir uns plötzlich im Rahmen finden, aber nolens volens hineingestolpert sind wie in eine Video-Installation in der Berliner U-Bahn? Wir beginnen, mit der Installation zu interagie-

führenden Ensemble sicher Grenzen der für uns noch erkennbaren Zugehörigkeit zur Werkklasse, aber andererseits kommt ein solcher Text auch erst *durch* eine Aufführung zu seiner Bestimmung. Das geeignetere Modell für die Struktur eines solchen Meta-Objekts ist ein Arrangement von verschiedensten Verkörperungen, die alle gegenseitig aufeinander verweisen und dennoch alle gemeinsam ein größeres, offenes Ganzes bilden.

Reprise

Zu Beginn hatten wir eine Theaterprobe besucht und dazu die Rahmung des Refugiums »Theaterprobe« betreten. Damit gab es für uns keinen besonderen Grund, die Aktivität der Bühnentechniker ästhetisch zu erleben (jedenfalls nicht mehr Grund, als wir beispielsweise die Aktivitäten der Bauarbeiter am Berliner Hauptbahnhof ästhetisch erleben konnten). Einen Kunstvorgang jedenfalls hat unsere Betrachtung der Vorbereitungen zur Durchlaufprobe nicht begründet – denn wir waren in den Rahmen »Theaterprobe« komplett eingetreten, wir betrachteten uns und die Bühnentechniker nicht von außerhalb des Rahmens. Es fand – in unserer Wahrnehmung – keine Kunst statt. Dies ist ein Beispiel dafür, wie eine stabile Repräsentation den künstlerischen Modus zu unterdrücken vermag, selbst im Kunsttempel Theater.

Es ist also weder nötig noch möglich, die Handlungen der Bühnentechniker in der Probe zu der Shakespeare-Inszenierung als »Spiel« oder »Nicht-Spiel«, und schon gar nicht als »Kunst« oder »Nicht-Kunst« zu klassifizieren – denn das schlichte Ergebnis unserer Analyse muss lauten: Sie können beides zugleich sein. Denn alle diese vermeintlichen Eigenschaften sind tatsächlich abhängig vom Zusammenhang – entscheidend sind die Rahmen-Bedingungen und die Beobachterperspektiven, und die waren verschieden.

ren, aber wann beginnt der künstlerische Blick? Gibt es einen AHA!-Moment und auch einen Moment des Austretens aus dem künstlerischen Modus? Bleibt mir die Beethovensonate nicht auch nach dem Verlassen des Konzertsaales? Mir scheint, dass mit der Fluktuation der Wahrnehmung eines Kontexts dann auch die *ästhetischen* und *künstlerischen* Elemente sich graduell verändern. Es mag gewinnbringend sein, dies an den in Julian Kleins Beitrag genannten Beispielen durchzudenken und dabei den Aspekt der zeitlichen Dynamik zu variieren.

Kunst, oder besser, das Künstlerische ist ein Modus unserer Wahrnehmung, eine Art und Weise, die Welt zu sehen und mit ihr umzugehen, und keine Eigenschaft von Zeichen, Vorgängen, Handlungen oder Objekten. Kunst ist ein Vorgang, den wir betreiben oder unterlassen können, Kunst ist unser Spiel mit der Rahmung – oder auch gerahmtes ästhetisches Erleben, oder das ästhetische Erleben von Rahmen, oder die Wahrnehmung gerahmter Wahrnehmung – welche Reihenfolge auch immer die jeweilige Situation am treffendsten beschreibt. Im künstlerischen Modus sind jedenfalls ein Rahmen und eine doppelte Wahrnehmung miteinander im Spiel. Nun, endlich, können wir sie hinschreiben, die Formel unserer spice-ellen Relativitätstheorie der Kunst – Tusch bitte, and english, please: *Art = frame x perception x perception.*

$$A = f p^2$$

Coda: Der absolute Wert der ästhetischen Relativität

Bewertung und Beurteilung

Wir sollten nicht nur die Begriffe *Kunst* und *Werk*, sondern auch die Begriffe *Wert* und *Urteil* unterscheiden, denn einen ästhetischen Wert kann ein Objekt (ein physisches wie eine Klasse von Wahrnehmungen) nur relativ zu einem Beobachter, einer Gruppe von Beobachtern oder einem Refugium haben. Eine Bewertung ist demnach immer relativ. Ein Urteil reklamiert jedoch zumeist objektive oder zumindest faktische Gültigkeit. Die Kombination beider zu einem »Werturteil« halte ich für grundsätzlich unsinnig und widersprüchlich. Der Versuch einer logischen Begründung eines solchen Werturteils führt zwangsläufig in einen Regress, ein Basta oder eine Zirkularität.

Heißt das, eine objektive (beobachterunabhängige und intersubjektive) Beurteilung von Kunstvorgängen ist nicht möglich? Nein, das heißt es nicht. Nur kann sich dieses objektive Urteil nicht auf einen *ästhetischen* Wert beziehen, den es nur relativ zu einer Beobachterperspektive geben kann. Ein objektives Urteil über das ästhetische Erleben, also über Kunst, ist ohne Bezug zur Erlebensperspektive nicht möglich.

Aber es gibt andere objektive Urteilsmöglichkeiten über Objekte, Intentionen (Werke), Institutionen (Refugien) und handelnde Personen. Ein objektives Urteil kann sich zum Beispiel im Fall von Werken auf deren Intention stützen (und beurteilt dann, ob der Einsatz bestimmter Mittel zum Gelingen der Intention beiträgt oder nicht), oder im Fall von Refugien auf deren ethisch-moralische Implikationen, oder im Fall des Verhaltens von Personen auf dessen sozialen oder juristischen Status. All dies kann objektive Urteile über Werke, Refugien und Personen begründen, hat jedoch nicht direkt mit dem ästhetischen Erleben (und damit mit Kunst) zu tun.

Ästhetischer Wert

Und doch gibt es eine Art »absoluten« *ästhetischen* Wert, allerdings auf einer anderen Ebene. Das ästhetische Erleben selbst stellt einen Wert dar, den wir mit gutem Grund als absolut ansehen können.

Gegenstände, Personen, Vorgänge, Orte, die uns ein ästhetisches Erlebnis ermöglichen oder zu einer künstlerischen Betrachtung der Wirklichkeit anregen, sind für uns ästhetisch oder künstlerisch wertvoll, denn ohne sie fiel es uns schwerer, unser Bedürfnis nach künstlerischem Tun auszuleben. Welche Objekte dies jeweils sind, hängt unter anderem davon ab, von welchen Wahrnehmungen wir uns jeweils zum ästhetischen oder künstlerischen Modus anregen lassen können und wollen. Grundsätzlich kann jeder Anlass für den Wechsel in den ästhetischen oder künstlerischen Modus für uns ästhetisch wertvoll sein, aber der eigentliche Träger dieses Wertes sind die Modi selbst.

Ich wurde kürzlich gefragt, welche Gründe ich habe, ein bloßes Objekt der Natur für ästhetisch wertvoll zu halten (die Frage nach Gründen ist ein beliebtes Spiel der Philosophie). Meine Antwort war: Ein guter Grund, ein Objekt der Natur für ästhetisch wertvoll zu halten, ist beispielsweise, dass ich mit ihm ein ästhetisches Erlebnis hatte – und daher wünsche und hoffe, dass es anderen auch so gehen möge. In gleicher Weise besteht ein guter Grund, ein bestimmtes Werk für künstlerisch wertvoll zu halten, darin, dass es Menschen gibt, die mit ihm künstlerische Erfahrungen gemacht haben, und dass ich aus diesem Grund ein Interesse habe, herauszufinden, ob es mir wohl gelingen wird, ebenfalls eine künstlerische Erfahrung zu machen, wenn ich ins Kino, Museum oder Theater gehe, um es mir anzuschauen.

Künstler, also Menschen, deren Tätigkeit darin besteht, anderen Menschen Räume für künstlerische Erfahrungen anzubieten, müssen ihr Tun rechtfertigen, wenn sie dafür eine Gegenleistung erwarten. Wir haben nicht genug Ressourcen, um alles zu ermöglichen. Daher

sind wir gezwungen, immer neu auszuhandeln, welche Objekte wir aufbewahren, welche Experimente wir finanzieren, welche Gebäude wir abreißen, welche Literatur wir verlegen. Die Liste lässt sich beliebig fortsetzen.

An dieser Stelle ist die Versuchung groß, ein Maß für den ästhetischen oder gar für den künstlerischen Wert anzugeben, etwa die Anzahl oder die Intensität der künstlerischen Erfahrungen. Doch nach meiner Vermutung führen solche Ansätze beinahe zwangsläufig in einen Fetischismus, der letztlich künstlerische Erfahrungen verhindert: der erste (der Anzahl) in eine Quoten- und Leuchtturmgläubigkeit, und der zweite (der Intensität) in eine esoterische und hermetische Hermeneutik.

Doch dem steht ein anderer Wert gegenüber, nämlich der Wert der Vielfalt. Wenn wir etwas abgerissen, zerstört, weggeworfen haben, können wir es nicht wieder verwenden. Wenn wir etwas abgelehnt, verhindert oder ihm nicht genug Raum gegeben haben, können wir das vergebene Potential nicht wirklich kennen, und selbst, wenn wir uns für uns selbst sicher sind, dass wir mit einem bestimmten Objekt keine Kunsterfahrungen erleben werden, können wir uns letztlich nicht sicher sein, ob es nicht Refugien gibt oder geben wird, in denen sehr wohl Menschen (und womöglich sehr viele) dieses Objekt künstlerisch betrachten.

Die professionelle Bewertung von künstlerischen Konzepten ist ein unlösbares Unterfangen, das wir (wie viele Beispiele zeigen) immer nur fehlerbehaftet durchführen können. Aber wir können es mehr oder weniger falsch machen – und wir können immer wieder an die Entscheidungsträger appellieren: Bleibt bitte unsicher, neugierig, vorsichtig und ermutigend! Dann haben wir alle die Chance, unser Leben ästhetisch und künstlerisch reicher zu leben.

Denn warum macht der künstlerische Blick uns eigentlich so viel Spaß? – Vielleicht, weil er lebenswichtig ist. Im künstlerischen Modus spielen wir mit der Rahmung unserer Wahrnehmung, weil wir nur in einer Situation, die wir von innen und außen gleichzeitig erleben, eine Erfahrung davon haben können, wie sich unsere Wirklichkeit aus der Wahrnehmung konstituiert. Wir betreiben Kunst letztlich nicht als Selbstzweck, sondern weil wir ohne sie keinen hinreichend vernünftigen Begriff von Wirklichkeit hätten. Denn ohne eine eigene Perspektive und ohne gewählte Rahmung – das heißt vor allem, ohne unser eigenes Engagement – können wir der Welt gar nicht begegnen. Der künstlerische Blick ist die menschliche Art und Weise, sich in einer solchen Welt zurechtzufinden.

- 1 Etwa Hans Ulrich Gumbrecht, Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Gernot Böhme, Dieter Mersch und Martin Seel, aber auch viele andere – siehe die folgenden Fußnoten.
- 2 Das Englische bietet uns, anders als das Deutsche, die Möglichkeit verschiedener Namen für diese Spielweisen: (1) *acting* meint das repräsentierende, figurliche Spiel eines Schauspielers (2) *playing* bezeichnet auch Spielweisen, mit denen ein Spieler »als er selbst« eine Funktion übernimmt (etwa die des zweiten Oboisten oder die des Torwarts oder als Mitspieler in einem Brettspiel) (3) *performing* können allgemein alle Spielweisen heißen, auch wenn sie nur eine mehr oder weniger abstrakte Aktion umfassen.
- 3 Böhme, Gernot: *Atmosphäre*, Frankfurt/M. 1995.
- 4 Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/M. 2003 (Orig. Wien 2000).
- 5 Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz* [*Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, 2003] Frankfurt/M. 2004.
- 6 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.
- 7 Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura*, Frankfurt/M. 2002.
- 8 Für den Status der Gefühlskomponente und ihrer Bewertung gibt es verschiedene Modelle. In dimensionalen Modellen der Emotionen haben alle Gefühle quasi per Definition eine Bewertung (die Dimension der Valenz), und damit auch das hier beschriebene Gefühl der eigenen Wahrnehmung. Andere Modelle fassen alle Gefühle, die sich auf die Wahrnehmung beziehen, als fundamentale eigene Gruppe auf, und nennen diese folglich die »ästhetischen Gefühle«.
- 9 Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse* [*Frame Analysis*, 1974], Frankfurt/M. 2000.
- 10 Selbstverständlich gibt es auch nicht-ästhetische Repräsentationen. Diese unterscheiden sich von den hier betrachteten ästhetischen Repräsentationen dadurch, dass sie uns nicht präsent sind (was nach den obigen Erläuterungen gleichbedeutend ist mit der Eigenschaft, ästhetisch zu sein) – oder, wie Catrin Misselhorn es in ihrem Beitrag formuliert, die nicht-ästhetischen Zeichen erscheinen uns transparent auf ihre Gegenstände. Dies gilt auch für nicht-ästhetische Präsentationen.
- 11 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 256.
- 12 Siehe etwa Goodman, Nelson: »Wann ist Kunst?«, in: ders., *Weisen der Welterzeugung* [*Ways of Worldmaking* 1978] Frankfurt/M. 1990, S. 83 – 85.
- 13 Vgl. Böhme: *Atmosphäre*, S. 33.
- 14 Maurice Merleau-Ponty hat dafür eine überzeugende Formulierung gegeben: »Das Ding stellt sich nicht schlechthin als wahr für jedes erkennende Wesen dar, sondern als wirklich für jedes Subjekt, das meine Wahrnehmungssituation teilt.« Merleau-Ponty, Maurice: *Das Primat der Wahrnehmung* (1946), Frankfurt/M. 2003; zum Verhältnis von Wirklichkeit, Wahrheit und Realität vgl. Klein, Julian: »On Relativity«, in: *janus* 17, Antwerpen 2004.
- 15 Siehe Zurek, Wojciech: »Decoherence, einselection, and the quantum origins of the classical«, in: *Reviews of modern physics* (2003), H. 75, S. 716 – 771.
- 16 Physikalisch gesprochen: die Redundanz R eines Quantensystems S in einer Umgebung E ist definiert als der Quotient der Logarithmen der Dimensionen ihrer Hilberträume: $R(S, E) = \ln \dim H_S / \ln \dim H_E$. Ein Beispiel: Sind beide, System und Umgebung, gleich groß, ergibt sich eine Redundanz von 1 – es liegt ein nichtredundantes Quantensystem vor. Für eine Anzahl Dimensionen der Größenordnung von 10^{23} einer Umgebung ergibt sich eine Redundanz eines niedrigdimensionalen Objektsystems von ca. $R=23$ – dieses Objekt dürfte sich dann nur noch klassisch, also »objektiv« verhalten. <http://www.peter-dreher.de/>
- 18 Eine dieser Tafeln, so berichtet uns Danto, sei ein von Sören Kierkegaard erstmals beschriebenes Werk mit dem Titel *Der Durchzug durch das Rote Meer*, eine stamme von Giorgione, der leider nach Fertigstellung einer roten Grundierung zu einem geplanten Bild verstarb, eine weitere sei von Dantos dilettierendem Freund J., der seinem Werk den Titel *Ohne Titel* gegeben habe, und eine sei einfach »ein Ding mit Farbe drauf«. Danto: *Verklärung des Gewöhnlichen*, S. 17ff.
- 19 Goodman: »Wann ist Kunst?«.
- 20 Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 121; Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 77, 87 – 88 und 144; Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 315.
- 21 Vgl. Mersch: *Ereignis und Aura*, S. 223; Böhme, *Atmosphären*, S. 33.
- 22 Siehe etwa Schlemmer, Kathrin B.: »Absolutes Hören«, in: Bruhn, Herbert/Kopiecz, Reinhard/Lehmann, Andreas C. (Hrsg.): *Musikpsychologie*, Hamburg 2008, S. 490 – 498.
- 23 Die illusionistischen Straßenbilder von Julian Beever erscheinen aus einem bestimmten Winkel betrachtet dreidimensional: <http://users.skynet.be/J.Beever/>.
- 24 Lozano, Sandra C./Hard, Bridgette Martin/Tversky, Barbara: »Putting motor resonance in perspective«, in: *Cognition* (2008) H. 196, S. 1195 – 1220.
- 25 Etwa die *Rotating Snake* von Akiyoshi Kitaoka: <http://www.ritsumei.ac.jp/~akitaoka/rotsnake.gif>

- 26 Simons, Daniel/Chabris, Christopher: »Gorillas in our midst: sustained inattention blindness for dynamic events« in: *Perception* 28, S. 1059-1074, der Film ist zu sehen auf <http://viscog.beckman.illinois.edu/flashmovie/15.php>.
- 27 Espace des Sciences (Hrsg.): *Cahier pédagogique ›la magie des illusions‹*. Rennes o. J.
- 28 Vgl. Friedrich, Claudia: »Wir sehen, was wir gesehen haben«, in: Gerlach, Julia (Hrsg.), Julian Klein/*a rose is: HUM – die Kunst des Sammels*, Berlin 2008; vgl. Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, S. 407.
- 29 Deutsch, Diana: *Phantom Words and other Curiosities*, Philomel Records 1995.
- 30 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 59.
- 31 Vgl. Springer, Anne: »Self and others in mind«, in: Schubotz, Ricarda (Hrsg.), *Other Minds*, Paderborn 2008, S.49–70.
- 32 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 96.
- 33 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 258.
- 34 Vgl. Klein: »On Relativity«.
- 35 Vgl. Frith, Uta/Frith, Christopher D.: »Development and neurophysiology of mentalizing«, in: *Philosophical transactions of the Royal Society of London Series B Biological sciences* (2003) S. 459–473; Ramnani, Narendar/Owen, Adrian M.: »Anterior Prefrontal Cortex« in: *Nature* (2004), S. 184–194.
- 36 Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 122.
- 37 Steinbeis, Nikolaus/Koelsch, Stefan: »Understanding the Intentions Behind Man-Made Products Elicits Neural Activity in Areas Dedicated to Mental State Attribution«, in: *Cerebral Cortex* (2009), S. 619–623.
- 38 Siehe etwa die Anekdote über den berühmten russischen Pianisten, der auch für die Fachwelt überzeugende Interpretationen unbekannter Komponisten aufführte, in »Wahrheit« jedoch improvisierte – überliefert von Helga de la Motte-Haber in: »Über die ästhetische und psychologische Fundierung musikalischer Urteile«, in: *Musica* 36/3 (1982).