

Harry Lehmann

Gehaltsästhetik

Eine Kunstphilosophie

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Lektorat: Stefan Hetzel, Eibelstadt
Satz: Martin Mellen, Bielefeld
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5983-1

INHALT

VORWORT	7
ERFAHRUNG	9
Praktische Erfahrung	9
Ästhetische Erfahrung	16
EIGENWERTE	33
Schönheit	35
Erhabenheit	50
Ereignis	58
Ambivalenz	67
ÜBERTRAGUNGSWERTE	81
REFLEXIONSWERTE	95
Symbolische Kunst	99
Schöne Kunst	103
Funktionale Differenzierung	104
Medienverschachtelung	106
Das Ende der schönen Kunst	130
Konzeptuelle Kunst	137
Materialästhetik	140
Anästhetik	174
Gehaltsästhetik	197
Abbildungsverzeichnis	235
Anmerkungen	239
Namensregister	255
Sachregister	257

EIGENWERTE

Erfahrungen entstehen aus dem Zusammenspiel zweier Momente: Erinnern und Werten. Erfahren ist, wer über ein Netzwerk gewerteter Erinnerungen verfügt und so nahezu jede neue Situation mit einer erinnerten Wertung verknüpfen kann. In praktischen Kontexten lässt sich der Ursprung der Werte bei Erfahrungsprozessen recht einfach beschreiben: der Zweck baut die Erwartung auf, dass dieser Zweck realisiert wird, und diese Erwartung kann erfüllt oder enttäuscht und von einem positiven oder negativen Körpergefühl markiert werden. In ästhetischen Kontexten, die auf Wahrnehmungsvergleichen beruhen, fallen hingegen alle praktischen Gesichtspunkte fort. Statt dessen geht man mit der Erwartung in den Wahrnehmungsvergleich, dass die unterschiedlichen Wahrnehmungseindrücke auch einen unterschiedlichen Gefühlswert besitzen, und die erstaunliche Tatsache ist, dass sich diese ›Wahrnehmungserwartung‹ auch einlöst. Wo aber haben diese Werte ihren Ursprung, die abgerufen werden, sobald man sich in das Feld einer ästhetischen Urteils- und Vergleichspraxis begibt?

Pflanzen, die sich autotroph ernähren und deren Nahrungsressourcen wie Wasser, Luft, Mineralien und Licht am selben Ort verfügbar sind, können Wurzeln schlagen. Tiere, die sich heterotroph von den Stoffwechselprodukten anderer Lebewesen ernähren, müssen sich fortbewegen und deshalb Informationen über ihre Umwelt generieren. Zu diesem Zweck entwickelten Tiere Sinnesorgane, die Umweltreize registrieren, und ein Nervensystem, das aus diesen Informationen wiedererkennbare Formen zu errechnen vermag. Sinnesorgane und Nervensystem konstituieren zusammen einen Wahrnehmungsapparat, der bei allen Tierarten an eine Umweltnische angepasst ist. Die allgemeine Funktion des Wahrnehmens besteht entsprechend darin, verhaltensrelevante Objekte wie Nahrung, aber auch Artgenossen, Fressfeinde und Fortpflanzungspartner zu identifizieren, um sich auf sie hin- oder von ihnen wegbewegen zu können.

Wahrnehmen heißt, aus einer Unmenge heterogener Umweltreize Gestalten zu synthetisieren, an die sich Verhaltensmuster anschließen können. Dass es sich hierbei um ein Wahrnehmungsschema handelt, das immer aktiv ist, zeigt sich daran, dass man in amorphe Phänomene wie Wolken oder Felsformationen automatisch bestimmte Gestalten hineinzusehen beginnt. Die aktuelle Gestaltwahrnehmung bindet aber

nicht alle Wahrnehmungsressourcen, sondern es werden immer auch periphere Reize am Wahrnehmungshorizont registriert: Jemand nähert sich dem Gartentor – der Hund spitzt die Ohren; jemand kommt zur Tür herein – alle Blicke richten sich auf ihn. Es reicht nicht aus, die Wahrnehmung über das Moment der Gestaltbildung zu bestimmen; konstitutiv für das Wahrnehmen ist zudem ein Aufmerksamkeitsmechanismus, der sich zugleich auf die aktuell präsenten Gestalten *und* auf die potentiell erwartbaren Gestaltbildungen richtet. Es ist immer möglich, dass sich etwas in der Umwelt eines Tieres ereignet, das mehr Beachtung erfordert als das Phänomen, auf das sich das Tier augenblicklich konzentriert. Auch die Maus braucht bei der Nahrungssuche noch Aufmerksamkeitsressourcen für die Katze, die nach ihr jagt. Es muss mit anderen Worten in der Wahrnehmung von Tieren selbst eine Vorkehrung eingebaut sein, über die sich die Wahrnehmungsaktivitäten auf ein neues unbestimmtes Reizcluster umlenken lassen, in dem sich möglicherweise eine überlebenswichtige Gestalt verbirgt.

Daniel E. Berlyne hatte in seiner *Neuen experimentellen Ästhetik* nachgewiesen, dass Neuheit, Ungewissheit, Komplexität und Ambiguität von Wahrnehmungsgegenständen den Erregungszustand eines Organismus erhöhen und dass dieses gesteigerte Aktivierungsniveau bis zu einem gewissen Punkt auch positiv erlebt wird.²² In die Alltagssprache zurückübersetzt heißt das: Die Neuigkeit eines Phänomens löst Neugier aus. Wenn über dieses optimale Erregungsniveau hinaus aber die ›Neuartigkeit‹ des beobachteten Phänomens steigt, dann fällt der positive Erlebniswert der entsprechenden Wahrnehmung bis zu negativen Werten hin wieder ab. Das heißt, sobald ein Reizmuster zu unbestimmt ist, schätzt der Wahrnehmungsapparat dieses Phänomen als ›nicht gestaltungsfähig‹ ein und verliert daran das Interesse.

Für das Wahrnehmen sind also zwei Wahrnehmungsmechanismen konstitutiv: Gestaltbildung und Konzentration. Die Aufmerksamkeit richtet sich nicht nur auf die aktuell wahrgenommenen Gestalten, sondern auch auf plötzlich auftretende Sinnesreize, über die es *vorab* kein Wissen geben kann, ob sie verhaltensrelevant sein werden oder nicht. Dieses zweipolige Wahrnehmungsmodell soll zugrunde gelegt werden, wenn es jetzt darum geht, die intrinsischen Werte der Wahrnehmung zu bestimmen.

Es soll gezeigt werden, dass sich in Bezug auf beide Momente je zwei ästhetische Eigenwerte finden lassen: auf der Seite der Gestaltbildung sind es ›Schönheit‹ und ›Erhabenheit‹, auf der Seite der Aufmerksamkeit das ›Ereignis‹ und die ›Ambivalenz‹. Während die Eigenwerte des ›Schönen‹ und des ›Ereignisses‹ auf punktuell übersteuerten Gestaltbil-

dungs- bzw. Konzentrationsprozessen beruhen, handelt es sich bei der ›Erhabenheit‹ und bei der ›Ambivalenz‹ um privative Eigenwerte, bei denen das Ausfallen der Gestaltbildung bzw. das Ausbleiben einer stabilen Gestaltwahrnehmung den ästhetischen Affekt auslöst. Der Ansatz bietet nicht nur die Chance, die klassischen Ideen des ›Schönen‹ und ›Erhabenen‹, sondern auch die spezifischen Leitideen der ästhetischen Moderne – das ›Ereignis‹ und die ›Ambivalenz‹ – auf eine gemeinsame wahrnehmungstheoretische Basis zu stellen. Die Ästhetik der Eigenwerte kann entsprechend versuchen, eine Brücke zwischen der klassischen und der modernen Ästhetik zu schlagen.

Der Begriff des ›Eigenwerts‹ wird hier aus der Mathematik entlehnt und bezeichnet ursprünglich die Lösungen von Gleichungssystemen, mit denen sich sehr unterschiedliche physikalische Prozesse beschreiben lassen, unter anderem auch die Eigenfrequenzen von Stahlfedern, Klaviersaiten, Glocken, Trommeln, Brücken oder Maschinen. Eigenfrequenzen können zudem verstärkt oder gedämpft werden, so dass sich Musikinstrumente bauen und Waschmaschinen vor Resonanzkatastrophen bewahren lassen. Wenn im Folgenden von ›Eigenwerten der Wahrnehmung‹ die Rede ist, dann spielt der Begriff auf diese Art von Rückkoppelungseffekten an: Bei den ästhetischen Eigenwerten handelt es sich um Werte, die dem Wahrnehmungsapparat aufgrund seiner eigenen Konstruktionsprinzipien innewohnen.

Schönheit

Die Beobachtung, dass es mehr oder weniger attraktive Formen gibt, liegt der gesamten traditionellen Ästhetik zugrunde. Auch die Gestaltpsychologie geht davon aus, dass es die »gute Gestalt« gibt und »sich Gesetzmäßigkeiten finden lassen, nach denen eine konkrete Gestalt als ›besser‹ empfunden wird als eine andere (etwa ein geschlossener Kreis gegenüber einer durchbrochenen oder deformierten Kreislinie)«, ²³ Heute spricht man eher davon, dass die besonders einprägsamen Formen eine hohe »Gestalt-Prägnanz« besitzen. ²⁴ Rudolf Arnheim wies nach, wie in klassischen Gemälden »Wahrnehmungskräfte« wirken; »Sehen ist das Wahrnehmen von gerichteten Spannungen«, lautete sein Credo. ²⁵ Empirische Untersuchungen haben zudem gezeigt, dass es eine Wahrnehmungspräferenz für »Prototypen«, also zum Beispiel für prototypische Gesichter gibt und dass Objekte mit hoher »fluency«, d. h.

mit einer höheren »Flüssigkeit der Verarbeitung« durch das Gehirn, vom Betrachter bevorzugt werden.²⁶ Die Rede von der »guten Gestalt«, der »Gestalt-Prägnanz«, den »Wahrnehmungskräften«, der »Prototypikalität« und der »Verarbeitungsflüssigkeit« impliziert gleichermaßen, dass das Wahrnehmen einer Gestalt in sich selbst normativ verfasst ist. Die Frage wäre, wo diese intrinsische Normativität der Wahrnehmung ihren Ursprung hat.

Zu den ästhetischen Standardphänomenen gehört der Goldene Schnitt. Man weiß seit der Antike, dass die Unterteilung einer Strecke genau dann eine besondere ästhetische Attraktivität besitzt, wenn der kurze Abschnitt sich zum langen Abschnitt verhält wie der lange Abschnitt zur Summe aus beiden Teilen. Der Begründer der empirischen Ästhetik, Gustav Theodor Fechner, führte schon 1876 einen Test mit unterschiedlichen Rechteckformen durch, in dem sich eine ästhetische Präferenz für den Goldenen Schnitt zeigte.²⁷ Was allerdings bis heute fehlt, ist eine Theorie, welche dieses altbekannte Phänomen hinreichend erklärt. Der Zoologe Klaus Richter spricht das Dilemma offen an: »Wir können auch heute keine kausalen Indizien dafür angeben, warum die Proportionen des Goldenen Schnittes eine so basale ästhetische Wirkung haben. Es sieht so aus, als ob gerade im Wirken des Goldenen Schnittes das Dilemma aller philosophischen Ästhetiken kondensierte.«²⁸ Die empirische Ästhetik kann die Präferenz für den Goldenen Schnitt nachweisen, die gestaltpsychologische Ästhetik kann ihn als »gute Gestalt« wiederbeschreiben und die evolutionäre Ästhetik stößt hier auf ein ungelöstes Problem: »Und selbst wenn die Lieblingsobsession aller Proportionsmathematiker – der Goldene Schnitt – tatsächlich die Wahrscheinlichkeit von Schönheit stark erhöhen sollte, stünde die evolutionstheoretische Arbeit mit diesem Befund erst an ihrem Anfang. Zu klären wäre dann nämlich, warum ausgerechnet diese Proportion die menschliche »Fitness« evolutionstheoretisch mehr erhöht haben soll als alle anderen Proportionen. Eine plausible »darwinistische« These dazu steht vorläufig noch aus.«²⁹

Geht man davon aus, dass ein Wahrnehmungsapparat spontan alle Informationen auf ihr Gestaltbildungspotential hin zu analysieren beginnt, dann ist auch damit zu rechnen, dass der höhere Grad an Ordnung, der dem Goldenen Schnitt im Vergleich zu allen anderen Streckenaufteilungen eigen ist, von diesem Apparat mitwahrgenommen wird: Genau bei dieser Teilung ist *ein und dieselbe* Proportion *zweimal* präsent; das Auge nimmt an demselben Phänomen das gleiche Proportionsverhältnis doppelt wahr. Die Präferenz für den Goldenen Schnitt läge in einer Hyperfunktion der Gestaltwahrnehmung begründet, weil

das Gehirn, das eigentlich mit Gestalterkennen beschäftigt ist, nebenher einen Resonanzeffekt erzeugt. »Schönheit« wäre ein *Eigenwert der Wahrnehmung* – ein funktionsloser Nebeneffekt einer biologischen Funktion.

Theorien, welche den Ursprung und die Genese von ästhetischen Wahrnehmungen beschreiben, sind unverzichtbar, doch sie bewegen sich auf einer Erklärungsebene, auf der sich die meisten Fragen der Ästhetik überhaupt nicht stellen. Neuronale Resonanzeffekte können den Mechanismus beschreiben, welcher jeder Erfahrung von Schönheit zugrunde liegt, aber sie lassen sich in der Lebenswelt nicht wahrnehmen und sie tragen nur wenig dazu bei, konkrete ästhetische Phänomene in der Kunst oder im Design zu analysieren. Wer etwas als schön empfindet, erkennt keine Resonanz, er nimmt nicht die gesteigerte Verarbeitungsflüssigkeit seines Gehirns war, sondern er empfindet ausschließlich den Affekt, dass ihm etwas *gefällt*.

Neben der naturalistischen Erklärungsebene benötigt man deshalb noch eine phänomenologische Erklärungsebene, auf der dieselbe Frage – was es heißt, etwas als schön wahrzunehmen – komplementär beantwortet wird. Zu untersuchen wäre, an welchen sinnlichen Merkmalen ästhetische Phänomene zu erkennen sind, welche eine Wahrnehmung hyperfunktional oder dysfunktional werden lassen. Gerade in Bezug auf Schönheit bieten sich hier eine ganze Reihe von Erkennungsmerkmalen an, wie etwa Symmetrie, Proportion, Stimmigkeit, Harmonie, Einfachheit, Komplexität, der Kontrast von Licht und Schatten oder Farbigkeit. In William Hogarths *The Analysis of Beauty* von 1753 sind all diese ästhetischen Attribute bereits versammelt.

Man kann bei der Frage, ob sich diese traditionellen Schönheitskriterien auch als Eigenwerte der Wahrnehmung rekonstruieren lassen, an der Gestalttheorie anknüpfen: Der Prototyp einer Gestaltwahrnehmung ist die sichtbare Figur, die sich vor einem Hintergrund abhebt; der Begriff meint aber genauso die akustische Gestalt. Gestalten werden zuerst einmal als Einheiten wahrgenommen. Da Einheiten einen distinkten Grad von Ordnung aufweisen, müssen der Gestaltwahrnehmung auch Wahrnehmungsschemata zugrunde liegen, mit denen sich Redundanzen identifizieren lassen. Zudem bringt die Evolution Ordnungseffekte in der Tier- und Pflanzenwelt hervor, insofern der genetische Code allgemeine Konstruktionsvorschriften enthält, die Redundanzen, Identitäten, Ähnlichkeiten, Proportionen und Symmetrien erzeugen, etwa wenn ein und dieselbe Blattform an einem Baum tausendfach repliziert wird. Tiere besitzen wiederum eine stark ausgeprägte Körpersymmetrie: sie weisen eine gerade Anzahl von Gliedmaßen, Augen und Ohren auf und besitzen oft eine artspezifische Aufteilung

zwischen Kopf, Rumpf und Schwanz. In einem Biotop, wo es um die Wahrnehmung von Artgenossen und Fressfeinden geht, ist es ein evolutionärer Vorteil, wenn sich die Wahrnehmung auf das Registrieren solcher Proportionen und Symmetrien spezialisieren kann und sich neuronale Schemata ausbilden, mit denen sich Größen und Entfernungen abschätzen lassen. Insofern wäre der Grad an *Ordnung* der erste Parameter, der die Gestalthaftigkeit einer Gestalt bestimmt.³⁰

Ebenso grundlegend, wie die innere Einheit einer Gestalt für die Gestaltwahrnehmung ist, ist auch der Unterschied zwischen einer Gestalt und ihrem äußeren Umfeld. Diese Wahrnehmungsdifferenz wird als *Kontrast* registriert. Zu den optischen Kontrasten gehören Farbkontraste, Hell-Dunkel-Kontraste oder der Kontrast zwischen matten und glänzenden Oberflächen. Zu den akustischen Kontrasten zählen der Kontrast zwischen hohen und tiefen Tönen, der Laut-Leise-Kontrast und der Kontrast zwischen kurzen und lang andauernden akustischen Reizen. Da sich Tiere über eine Verbesserung der Kontrastwahrnehmung an ganz unterschiedliche ökologische Nischen anpassen mussten, haben sich auch eine Vielzahl von unterschiedlichen Kontrastschemata entwickelt.

Der Gestaltwahrnehmung liegen also sowohl Ordnungs- als auch Kontrastschemata zugrunde. Im Kontext einer Eigenwertetheorie wirft dies die Frage auf, ob die besonders *geordnete Ordnung* und der besonders *kontrastreiche Kontrast* zwei separate Eigenwerte der Wahrnehmung sind. Zweifellos lassen sich solche Phänomene beobachten und sie besitzen auch für sich eine besondere Prägnanz, wie etwa der Schwarz-Weiß-Kontrast im Fell eines Zebras. Es macht allerdings nur Sinn, verschiedene Eigenwerte voneinander zu unterscheiden, wenn sie unabhängig voneinander existieren. Ordnung und Kontrast sind jedoch zwei komplementäre Aspekte der Gestaltwahrnehmung, die sich wechselseitig verstärken – und auf diese Weise *noch* prägnantere Gestalten hervorbringen können. Deshalb lässt sich auch nicht die ›strenge Ordnung‹ oder der ›scharfe Kontrast‹, sondern nur das besonders gestalthafte Zusammenspiel von *Ordnung und Kontrast* als Eigenwert der Wahrnehmung bestimmen. Selbst der Goldene Schnitt ist kein reiner Ordnungseffekt, bei dem von einer Gestalt das gleiche neuronale Proportionsschema doppelt angeregt wird. Der ästhetische Vorzug der asymmetrischen ›goldenen‹ Teilung gegenüber der einfachen symmetrischen Halbierung einer Strecke lässt sich über den zusätzlichen Kontrasteffekt erklären, der von den beiden unterschiedlich langen Strecken erzeugt wird. Der Goldene Schnitt vereint proportionale Ordnung und Größenkontrast in ein und derselben Figur.

›Ordnung‹ und ›Kontrast‹ sind zwei interferierende Wahrnehmungsmomente, die bei jeder Gestaltwahrnehmung im Spiel sind und in bestimmten Formationen eine Selbstverstärkung der Gestaltwahrnehmung hervorrufen. Diese besonders gestalthaften Gestalten werden als *prägnante Gestalten* erlebt, zu deren Eigenschaften es gehört, dass sie eine sehr geringe Störanfälligkeit der Wahrnehmung aufweisen. Die prägnante Gestalt lässt sich auch unter veränderlichen Beobachtungsbedingungen wie unterschiedlichen Lichtverhältnissen, Verfärbungen, Distanzen und Blickwinkeln leicht wiedererkennen. Diese höhere Wahrnehmungsstabilität lässt sich darauf zurückführen, dass die Wahrnehmung bei prägnanten Gestalten die Ordnungs- und Kontrastschemata normaler Gestaltbildungsprozesse ›mehrfach nutzen‹ kann und deswegen auch weniger störanfällig wird.³¹

Die Hyperfunktion der Wahrnehmung, die prägnanten Gestalten zugrunde liegt, wird nicht nur von geometrischen Formen ausgelöst, sondern findet sich auch bei der Wahrnehmung von Farben, Tonhöhen und Tondauern. Die Oktaväquivalenz entsteht, weil zwei verschiedene Töne – von denen der eine mit der doppelten Frequenz des Grundtons schwingt – den Hörapparat doppelt auf der gleichen Frequenz anregen können. Eine solche Resonanztheorie hatte bereits 1863 Hermann von Helmholtz in seiner *Lehre von den Tonempfindungen*³² formuliert, sie konnte aber erst Ende des 20. Jahrhunderts empirisch bestätigt werden.³³ Heute lässt sich definitiv sagen: »Die Freude an konsonanten Akkorden hat also ein eindeutig definiertes physiologisches Substrat in der Funktionsweise der Mikrostrukturen des Cortischen Organs. Die Schönheit harmonischer Akkorde ist natürlich vorgegeben und schon im Innenohr begründet.«³⁴ Ebenso kommt ein zusätzlicher Einheitsaspekt ins Spiel, wenn akustische Ereignisse sich in gleichen Zeitintervallen wiederholen, denn sie werden nicht als einzelne differente, sondern als verknüpfte Ereignisse wahrgenommen, zwischen denen ein und derselbe zeitliche Abstand liegt. Viele Eigenschaften, die man traditionell mit ›Schönheit‹ assoziierte – Symmetrie, Proportion, Rhythmus oder Harmonie – markieren Resonanzpunkte, an denen es zu einer Selbstverstärkung von Wahrnehmungsprozessen kommt, und die Erlebnisstärke solcher Ordnungseffekte potenziert sich noch einmal, wenn die besonders geordneten Formen besonders kontrastreich gegliedert sind.

Beruhet das ästhetische Wahrnehmen auf Eigenwerten des Wahrnehmens, dann liegt die Vermutung nahe, dass auch Tiere ihre Umwelt ästhetisch wahrnehmen können. Es ist experimentell gut belegt, dass Tiere Gestalten mit einem höheren Ordnungsgrad bevorzugen,

etwa wenn man Schimpansen, Meerkatzen und Kapuzineraffen zwischen gleichmäßigen und ungleichmäßigen Strukturen wählen lässt;³⁵ und offensichtlich wirkt das Pfauenrad anziehend auf die Pfauenhenne und ist der Gesang der Nachtigall attraktiv für ihre Artgenossen. Die entscheidende Frage ist allerdings, wie man dieses Wahrnehmen ästhetischer Formen bei Tieren interpretiert. Die evolutionäre Ästhetik geht davon aus, dass es sich hierbei um »sexuelle Ornamente« handelt, die eine »sexuelle Selektion« ermöglichen, in der wiederum auch unser Schönheitsempfinden seinen Ursprung hat.³⁶ Was die evolutionäre Ästhetik aber nicht erklärt, ist, wie es überhaupt zu einer solchen Selektion schöner Formen und Gestalten bei Tieren kommen konnte. Wird ein bestimmtes Merkmal an einem Gefieder, einem Fell oder einer Vogelstimme – das aus unserer Sicht ›schön‹ ist – in einem sexuellen Selektionsprozess verstärkt, dann muss man bereits voraussetzen, dass bei diesen Tieren eine natürliche Wahrnehmungspräferenz für dieses ästhetisch attraktive Merkmal existiert. Gäbe es diese Präferenz nicht, dann könnte auch kein Evolutionsprozess anspringen und dieses Merkmal verstärken. Die Theorie der ästhetischen Eigenwerte könnte diese Erklärungslücke schließen, denn sie geht davon aus, dass jeder Wahrnehmungsapparat aufgrund seiner Konstitution mehr oder weniger ausgeprägte Eigenwerte hervorbringt und sich so natürliche Attraktivitätsunterschiede unter den wahrgenommenen Umweltphänomenen automatisch bemerkbar machen.

Aufgrund der in der Natur von Wahrnehmungsprozessen liegenden Präferenzen für die besonders ›formvollen Formen‹ entstehen starke strukturelle Koppelungen zwischen Fauna und Flora. Blumen zum Beispiel haben jene Mutationen, die zu einer zufälligen Ornamentbildung, Kontraststeigerung und Formgebung führten, selektiert und verstärkt, weil sie damit die Eigenwerte im Wahrnehmungsapparat von Insekten treffen, von denen diese Pflanzen bestäubt werden. Könnten die Insekten nicht wahrnehmen, wären die Blumen nicht schön. Umgekehrt zeigen die schönen Ornamente Nahrung an, so dass auch eine weitere Spezialisierung der Insekten auf das Wahrnehmen solcher Muster funktional ist. Man kann im Einklang mit der evolutionären Ästhetik sagen: »Anders als es ein langer und noch heute vorherrschender Anthropozentrismus wahrhaben möchte, ist das Vermögen ästhetischer Unterscheidungen tendenziell im gesamten Tierreich entwickelt und mithin als eine archaische Erbschaft auf den Menschen gekommen.«³⁷

Die ästhetische Evolution in menschlichen Gesellschaften startet so wie im Tierreich: Es gibt eine erhöhte Anfangssensibilität für besonders kontrastreiche Ordnungen, die sich spontan in der natürlichen Umwelt



Abb. 3 Ockerstein aus der Blombos-Höhle, ca. 77 000 Jahre

bemerkbar machen. Zu solchen attraktiven Objekten werden farbige Federn, funkelnde Steine, die Gehäuse von Muscheln und Schnecken oder auch Blüten gehört haben. Der Selektionskontext ist allerdings jetzt kein biologischer, sondern ein sozialer. Die ›schönen Dinge‹ können eine kultische oder identitätsstiftende Funktion erfüllt haben, indem sie zum Beispiel Familien- oder Stammeszugehörigkeiten anzeigen. In diesem Anfangsszenarium war die ästhetische Evolution noch auf das Suchen und Finden von schönen Naturdingen eingeschränkt. Das Sammelkriterium war in erster Linie, *dass* man die besonders prägnanten Objekte entdeckt, aber nicht, wie attraktiv sie im Vergleich untereinander sind. Ästhetische Erfahrungen haben in solchen Situationen kaum eine Rolle gespielt, da hierfür die Vergleichsbasis fehlte.

Eine nächste Stufe der ästhetischen Evolution wird erreicht, wenn die ästhetischen Objekte nicht nur gesucht und gefunden, sondern selbst hergestellt werden. Die ältesten menschlichen Zeugnisse einer ästhetischen Praxis, die sich zur Zeit nachweisen lassen, sind geometrische Muster, die auf einem Ockerstück vor circa 77 000 Jahren eingraviert wurden (Abb. 3). Auch diese höherstufige Form der ästhetischen Evolution setzt spontan ein und würde sich unter ähnlichen Voraussetzungen immer wieder vollziehen. Sobald Werkzeuge benutzt werden, wird man auch entdecken, wie sich geometrische Muster herstellen lassen. Wenn etwa die Steinklinge eines Schabers nicht ganz glatt ist, sondern Zacken aufweist, dann entstehen mit jeder Handbewegung parallele Linien auf der bearbeiteten Fläche und bilden auf diese Weise ein Zufallsornament.

›Schön‹ ist ein Phänomen immer dann, wenn es zu einer wechselseitigen Verstärkung besonders kontrastreicher *und* besonders geord-

neten Wahrnehmungseindrücke kommt. Entsprechend lässt sich das *Ornament* auch als ein ›Urphänomen‹ des Schönen betrachten. Es beruht auf dem Prinzip von Redundanz (das Ordnung hervorbringt) und Variation (das höherstufige Kontraste entstehen lässt) und zielt darauf, prägnante Wahrnehmungsmuster zu erzeugen. Niklas Luhmann zufolge »liegt die Funktion des Ornamentalen in einer anders nicht erreichbaren Steigerung von Redundanz und Varietät«,³⁸ und er vermutet »den Ursprung der Kunst unter Bedingungen, die keinen entsprechenden Begriff, geschweige denn ein autonomes Kunstsystem kennen, im *Ornament*«. ³⁹ Das Strichmuster auf dem Ockerstein aus der Blombos-Höhle ist ein empirischer Beleg für diese Hypothese.

Zufallsfunde wie besonders schöne Vogelfedern und Zufallsentdeckungen wie der ornamentale Charakter von Ritzmustern bleiben solange Bagatelldereignisse in der Menschheitsgeschichte, solange sie nicht funktional in einen sozialen Kontext eingebaut werden. Das Gleiche gilt auch für die Höhlenmalerei und die Kleinplastiken aus der Eiszeit. Man wird immer wieder einmal beobachtet haben, dass sich Tiergestalten in einem Stück Holz verbergen und sich mit einem Steinwerkzeug deutlich hervorschnitzen lassen. Oder man bemerkte, dass sich der Schatten einer Gestalt, die das Feuer an die Höhlenwände wirft, mit einem verkohlten Stock nachzeichnen lässt. Doch solche Entdeckungen werden folgenlos bleiben, solange sie in einer Jäger- und Sammlergesellschaft keine praktische Verwendung finden.

Man geht allgemein davon aus, dass prähistorische Kunstwerke eine magische, schamanistische oder sonstige kultische Bedeutung besaßen. Ein Ritus oder Kult schafft zunächst einmal stabile Reproduktionsbedingungen für bestimmte handwerkliche Praktiken wie das Zeichnen oder Schnitzen von Figuren. Werden die ersten primitiven Skulpturen und Zeichnungen in einem Ritus verwendet, dann gibt es auch ein starkes Motiv, sie herzustellen. Eine weiterreichende Frage ist es allerdings, wie es unter solchen Voraussetzungen zu jener beeindruckenden ästhetischen Perfektionierung kommen konnte, wie sie an den Höhlenmalereien und den Kleinplastiken von vor über 30 000 Jahren zu beobachten ist. Der Ritus stellt nur einen sozialen Kontext bereit, solche Werke zu schaffen, aber keinen, sie ästhetisch zu ›verbessern‹ – sie können auch als ästhetisch imperfekte Werke ihre Kultfunktion erfüllen. Zudem werden Kultgegenstände, damit sie ihre spirituelle Wirkung entfalten können, normalerweise identisch reproduziert und nicht etwa variiert, was die Spielräume für künstlerische Kreativität, wie wir sie heute verstehen, zusätzlich limitiert. Man kann hieraus eigentlich nur die Schlussfolgerung ziehen, dass sich die ästhetische Evolution

der prähistorischen Kunst nicht wie in der modernen Kunst vollzogen haben kann, wo das kreative Subjekt im Zwiegespräch mit der eigenen ästhetischen Erfahrung ein vollendetes Werk schafft.

Evolutionäre Prozesse bestehen aus drei Komponenten: einer Variation, einer Selektion und einer Restabilisierung der ausgewählten Varianten.⁴⁰ Eine Variation gegenüber der Normalwahrnehmung, an der die ästhetische Evolution ansetzen kann, kommt mit jeder Plastik und mit jeder Zeichnung ins Spiel. Die prägnante Umrisszeichnung eines Pferdekopfes auf einem Stein oder eine kleine Mammutfigur aus Elfenbein, die man in der Hand halten und von allen Seiten betrachten kann, erlauben die Sofortwahrnehmung einer Tiergestalt, wie sie beim Anblick des Tieres in der freien Wildbahn nicht möglich ist. Sowohl das zwei- als auch das dreidimensionale Kunstwerk erledigt vorab einen Teil der Wahrnehmungsarbeit, die unter natürlichen Beobachtungsbedingungen anfallen würde und genau diese höhere Gestalt-Prägnanz, die mit einer erhöhten Verarbeitungsflüssigkeit der Wahrnehmung einhergeht, wird als attraktiv empfunden und positiv erlebt. Die evoluti-onstheoretisch spannende Frage ist aber, wie und warum eine solche ›Wahrnehmungsvariation‹ durch prähistorische Kunstwerke selektiert und restabilisiert wurde.

Auch wenn sich die prähistorische Malerei nur in Höhlen finden lässt, so kann man (aus Gründen, die im Ereignis-Kapitel diskutiert werden) davon ausgehen, dass sie sich ursprünglich im Freien entwickelt hat. Für die Anfangsphase der prähistorischen Malerei sind verschiedene Szenarien denkbar, in denen es zu einer nicht intendierten Perfektionierung der Zeichenkunst kommt. Ein solches Szenario wäre zum Beispiel, dass mit der Zeit viele verschiedene Zeichnungen auf Felswänden und Steinen im Lebensraum einer Gruppe von Jägern und Sammlern entstanden sind, die mehr oder weniger gut eine Tiergestalt wiedergeben. Es könnte dann der Fall eintreten, dass ein Felsen, auf dem eine besonders prägnante Zeichnung zu sehen ist, aufgrund seiner ›Magie‹ als Ort ausgewählt wird, an dem der Ritus stattfindet. Die Zeichnung selbst rückt damit ins Zentrum der Aufmerksamkeit und wird von anderen Gruppenmitgliedern entsprechend auch viel öfter als Kopiervorlage für andere Zeichnungen genutzt. Damit kann ein Selektionsprozess einsetzen, in dem sich die Zeichnungen und die handwerklichen Fähigkeiten der Zeichner ästhetisch perfektionieren, obwohl es eigentlich um die Wirkungsmacht einer spirituellen Praxis geht, in der Bilder als Kultgegenstände verwendet werden.

Ein anderes Szenario ließe sich für die Kleinplastiken aus der Eiszeit entwerfen. Allein schon wegen des großen Arbeitsaufwandes, der nö-

tig war, um etwa mit Steinwerkzeugen aus einem Stück Elfenbein eine Figur zu schnitzen, aber auch aufgrund der Tatsache, dass man immer nur eine kleine Anzahl der mobilen Plastiken bei Ortswechseln mitnehmen konnte, wird ihre Zahl limitiert gewesen sein. Solche Figuren mussten bei Bedarf – d. h., wenn sie zurückgelassen wurden, verloren gingen oder zerbrachen – ersetzt werden, doch sie mussten nicht neu erfunden werden. Vielmehr konnte man andere Figuren oder Figurenbruchstücke als Vorlage verwenden und die in ihnen gespeicherten Formfindungen imitieren. Bei solchen sporadischen Reproduktionsprozessen können Varianten entstehen, durch welche das Original besser oder schlechter nachgeahmt wird. Wenn dann noch die ästhetisch anspruchsvolleren Kopien systematisch präferiert werden, dann setzt eine solche Praxis eine ästhetische Evolution in Gang. Vorstellbar wäre wiederum, dass einer besonders attraktiven Figur eine besondere magische Wirkung zugesprochen wurde und dass sie deswegen mehr als andere Figuren vor Verlust und Zerstörung bei einem Ortswechsel geschützt wurde. Damit verbessert sich nicht nur das Original, sondern auch die Kopiervorlage, so dass ein Selektionsprozess einsetzen kann, in dem sich die Kopien der Kopien hinter dem Rücken aller Beteiligten ästhetisch perfektionieren.

Diese Art der ästhetischen Evolution durch Nachahmung – die von den Subjekten nicht intendiert war und sich auch über Generationen hinweg vollziehen kann – hat vermutlich die gesamte prähistorische Kunst hervorgebracht und auch noch in der mittelalterlichen ›symbolischen Kunst‹ gewirkt.⁴¹ Da es letztendlich spirituelle Kriterien sind, welche einer solchen ästhetischen Evolution zugrunde liegen, kann die Entwicklung auch verschiedene Richtungen einschlagen und muss sich nicht zwangsläufig am Eigenwert des Schönen ausrichten. Die ästhetische Evolution kann im Imitationsmodus auch ganz andere ästhetische Merkmale verstärken, zum Beispiel extrem füllige Körperformen wie bei den Venusfigurinen oder hybride Körperformen wie bei dem Löwenmenschen aus dem Lonetal – wenn diese Merkmale im Kontext eines Löwenmenschen- oder Fruchtbarkeitskultes für den Ritus von Bedeutung sind. Entscheidend ist, dass sich der Selektionsprozess, welcher einer ästhetischen Evolution im Nachahmungsmodus zugrunde liegt, nicht auf der Ebene von kreativen Formfindungsprozessen bzw. der ästhetischen Erfahrung abspielt, sondern auf einer Ebene der sozialen Interaktion.

Bei dem uns so vertrauten Vermögen zur ästhetischen Erfahrung dürfte es sich hingegen um eine relativ späte kulturelle Errungenschaft handeln. Sie konnte sich erst dann voll entwickeln, als sich in einer Gesellschaft auch eine nachhaltige ästhetische Vergleichspraxis aus-

gebildet hat. Solche Orte des ästhetischen Vergleichs sind vermutlich mit den ersten archaischen Marktplätzen entstanden, auf denen man unter einer Mehrzahl gleichartiger Tauschobjekte wie etwa Waffen, Stoffen oder Vasen entscheiden musste, welche Gegenstände man erwerben wollte und welche nicht. Gerade weil man in einer Marktsituation zwischen Dingen eine Wahl treffen muss, welche die gleiche Funktion und die gleiche Erscheinungsform besitzen, gewinnen die Techniken der Verzierung und Bemalung einen zusätzlichen Sinn. Mit ihnen lässt sich über den Gebrauchswert der Objekte hinaus ein ästhetischer Wert generieren, mit dem sich der Tauschwert der angebotenen Ware erhöhen lässt.

Von allen Tauschobjekten dürfte Geschirr aus Keramik prädestiniert dafür gewesen sein, dass sich an ihm das Vermögen der ästhetischen Erfahrung entwickelt. Bei Vasen, Kannen, Krügen, Tellern und Schalen handelt es sich um Gebrauchsgegenstände, die überall verwendet wurden und – als zerbrechliche Ware – ständig nachproduziert werden mussten. Zudem besitzen sie eine große, glatte Oberfläche, in die sich leicht ein Relief einritzen lässt und die gut bemalt werden kann. Anders als etwa beim Schmuck, der nur singulär an einer Person wahrnehmbar ist, kommt es bei verzierter Keramik im Haushalt und auf dem Marktplatz immer wieder zu Vergleichssituationen, wo Krüge, Vasen, Kannen und Teller nebeneinander stehen. Zudem ist Keramik ein nicht verderbliches Gut, das über weite Distanzen gehandelt werden kann und mit dem sich auch neue entfernte Marktplätze erschließen lassen.

Die minoische Keramik, die sich vor circa 4000 Jahren im Mittelmeerraum verbreitet hat, lässt bereits ein gesättigtes ästhetisches Feld mit gestalterischen Lösungen erkennen, die sich nicht weiter perfektionieren lassen. Ein Beispiel hierfür wäre die im Kamares-Stil gemalte Schnabelkanne aus der Altpalastzeit, die schätzungsweise 1850 v. Chr. hergestellt wurde (Abb. 4). Die außergewöhnliche ästhetische Qualität der Bemalung wurde über eine gezielte Steigerung von Ordnung und Kontrast erreicht. Die zwei Hauptmotive auf der Kanne weisen einen hohen Ordnungsgrad auf: Im Zentrum der Abbildung sind zwei Spirallinien zu sehen, welche ein Muster aus kreisförmigen schwarz-weißen Linien generieren; links und rechts davon ist jeweils ein Muster aus ovalen Scheiben zu einem repetitiven Muster aufgereiht. Aber auch die Kontrastwahrnehmung ist maximiert, insofern die Kanne schwarz grundiert ist, so dass die weißen Linien auf schwarzem Grund besonders stark hervortreten.

Die Verzierung durch geometrische Ornamente und die Ausnutzung von Schwarz-Weiß-Kontrasten bringen für sich gesehen noch nicht den

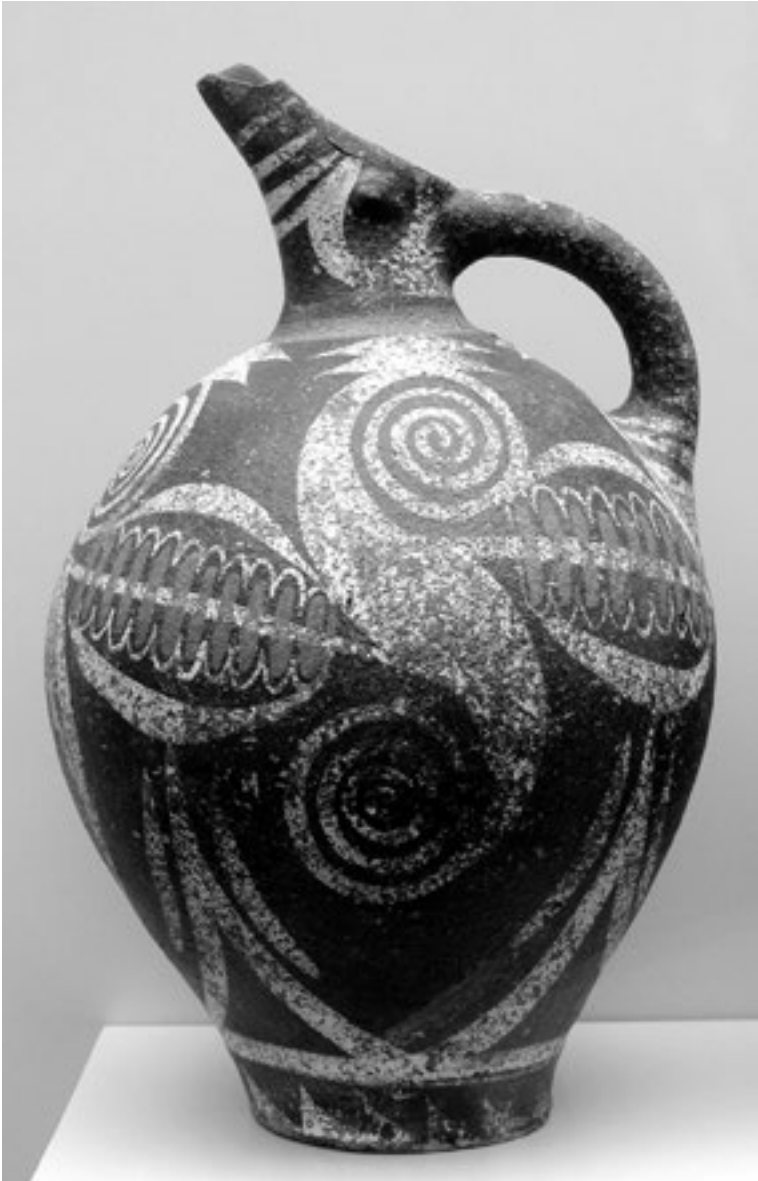


Abb. 4 Schnabelkanne im Kamares-Stil, Altpalastzeit (2100–1700 v. Chr.)

Kamares-Stil hervor, sondern es sind zusätzliche Arrangements, welche diese Wirkung erzeugen. So wird die Kontrastwirkung der ovalen Scheiben (die im Original rot sind) durch kleine weiße Halbkreise an den runden Enden der Scheiben verstärkt. Auch tritt jetzt zwischen den Scheiben und ihrer weißen Umrandung der schwarze Zwischenraum als Gestalt hervor. Und schließlich werden durch das weiße Band, das die Scheiben jeweils verbindet, zwei zusätzliche Ordnungseffekte erzielt: Zum einen verknüpft die Linie die ovalen Scheiben zu einem durchgängigen Muster, so dass auch die aneinandergereihten Elemente als einheitliche Gestalt erscheinen. Zum anderen führt die weiße Linie eine zusätzliche Symmetrieachse ein, welche den Ordnungsgrad des ganzen Scheibenornaments erhöht.

Man kann sich nur schwer dem Eindruck entziehen, dass die ganze Bemalung wie modernes Design aussieht, was sich aber nicht einfach an der abstrakten Formensprache festmachen lässt. Vielmehr liegt dies an subtilen formalen Entscheidungen wie der, dass die weißen Bänder nicht parallel verlaufen, sondern einen schiefen Winkel bilden. Auch diese Gestaltung erhöht die Kontraststärke des Ornaments, und zwar nicht zwischen Figur und Grund, sondern zwischen zwei Figuren, die identisch sind und sich dennoch aufgrund ihrer Ausrichtung voneinander unterscheiden lassen. Ebenso wiederholen die beiden Spiralen nicht bloß das gleiche Muster, sondern kreieren mit einer vertikalen Spiegelung eine neue ›Einheit von Differenzen‹.

Es kommt bei diesem Beispiel, wie bei allen Ornamenten, zu einer mehrstufigen Iteration der Gestaltbildungen: Die Gestalten, die aus einer Kombination von Ordnung und Kontrasten auf einer elementaren Beobachtungsebene generiert wurden, werden auf der nächsthöheren Beobachtungsebene wiederum als Elemente benutzt und zu einer großformatigen Gestalt kombiniert. Durch eine solche Steigerung von Ordnung und Kontrasten können komplexe Ornamente die Aufmerksamkeit länger binden als einfache Formen, so dass nicht etwa das Quadrat oder der Kreis als besonders schöne Gestalten erlebt werden, sondern Arrangements, welche solche Elementarformen spielerisch kombinieren. Am Ornament zeigt es sich am deutlichsten, dass man ›Schönheit‹ nicht einfach auf die Verarbeitungsflüssigkeit der Wahrnehmung zurückführen kann, mit der eine Gestalt erkannt wird. Vielmehr lassen sich diejenigen Formen, die sich besonders flüssig verarbeiten lassen, selbst noch einmal als Elemente einer komplexen Formbildung verwenden. Werden auch diese Elementarformen wieder in eine Form gebracht, die sich schnell erfassen lässt, dann werden solche Kompositionen als ein potenziert Ausdruck von Schönheit erlebt.

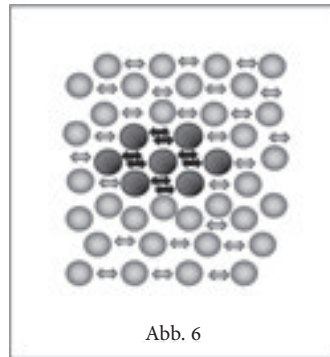
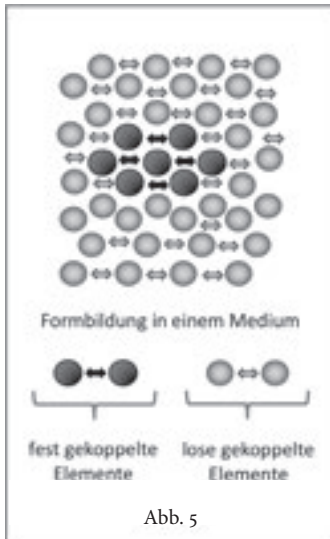
Auch unter den günstigsten Umständen hätte die eindrucksvolle Bemalung der minoischen Schnabelkanne im Modus der ästhetischen Imitation nicht entstehen können. Die ästhetische Wirkung der ausartierten Muster ist viel zu subtil, als dass sie sich über außerästhetische Kult-Funktionen restabilisieren lässt. Normalerweise würde jener »schiefe Winkel« die Ordnung eines Ornaments nicht erhöhen, sondern mindern. Insofern ist davon auszugehen, dass sich elaborierte Ästhetiken, wie sie die Minoische Kunst hervorgebracht hat, nur über direkte Wahrnehmungsvergleiche entwickeln lassen und in einer ästhetischen Praxis verankert sein müssen, in der auch das ästhetische Urteil für solche feinen Unterschiede geschult wird. Dass Spiralen oder eine Aneinanderreihung von kreisförmigen Elementen besonders anziehend wirken, kann man auch der Natur abschauen oder durch Probieren herausfinden. Doch wie man diese Gestaltungselemente selbst noch einmal auf einer gekrümmten Oberfläche arrangiert, kann man nur aus Vergleichen lernen, in denen sich zeigt, welche gestalterische Lösung funktioniert und welche nicht.

Die ästhetische Evolution konnte vermutlich bei der Verzierung von Keramik zum ersten Mal in den Modus der ästhetischen Erfahrung wechseln. Für diese Markthypothese scheint auch zu sprechen, dass sich der Kamares-Stil gerade zu jener Zeit entwickelt hat, als sich auch die schnell drehende Töpferscheibe auf Kreta zu verbreiten begann. Diese technische Innovation führte dazu, dass nun eine Vielzahl von gleichförmigen Gebrauchsgegenständen in Kleinserien hergestellt wurden, die sich primär ästhetisch – d. h. anhand ihrer Bemalung – voneinander unterscheiden und allein deswegen schon Wahrnehmungsvergleiche provozieren mussten. Und diese Entwicklung wurde noch einmal beschleunigt, als die minoische Keramik aufgrund des höheren Produktionsausstoßes im gesamten Mittelmeerraum gehandelt werden konnte. Damit entstand ein riesiger Marktplatz, auf dem der ästhetische Mehrwert der Bemalung die Nachfrage nach dieser Keramik anfachen konnte, was zur Ausbildung einer stabilen ästhetischen Urteilspraxis geführt haben dürfte.

Die prähistorische Kunst hat für die singuläre Gestalt perfekte Darstellungsformen entwickelt, doch es ist kaum zu nennenswerten Iterationen in diesen oder mit diesen prägnanten Formen gekommen. Auch wenn in den Höhlenmalereien viele verschiedene Tiergestalten an den Felswänden nebeneinander gezeichnet wurden, so sind sie vielleicht durch ein Narrativ verbunden, aber ihre Anordnung folgt nicht selbst noch einmal ästhetischen Gesichtspunkten, d. h. die Größenverhältnisse und Abstände in den Figurenkonstellationen wurden nicht

extra austariert. Die minoische Kunst hingegen hat nicht nur bei den abstrakten, sondern auch bei figurativen Darstellungen das ästhetische Potential solcher höherstufigen Formenkombinationen ausgeschöpft. In der Neupalastzeit (1700–1450 v. Chr.) entstand mit dem Florastil und dem Meeresstil eine Malerei, bei der die abgebildeten Pflanzen und Tiere selbst noch einmal ornamental gestaltet sind und auch zueinander in eine harmonische Anordnung treten. Derart komplexe, in sich verschachtelte Gestaltungsleistungen lassen sich aller Wahrscheinlichkeit nach nur im Modus der ästhetischen Erfahrung realisieren und setzen gesellschaftliche Beobachtungsverhältnisse voraus, die permanent Wahrnehmungsvergleiche zwischen ähnlichen Kunstwerken provozieren und vergleichende ästhetische Urteile über diese Werke herausfordern. In der Terminologie der Gestaltpsychologie könnte man sagen, dass der ästhetischen Imitation in Bezug auf die »Gestaltreinheit« keine Grenzen gesetzt sind, perfekte Werke zu schaffen. Ihre Limitierungen betreffen die »Gestalthöhe«, also das Maß an gestalteter Komplexität in einem Werk.⁴²

Die Theorie der ästhetischen Eigenwerte lässt sich medientheoretisch reformulieren. Damit gewinnt man die Möglichkeit, auch jene anomalen Zustände »darzustellen«, in die ein Wahrnehmungsapparat gerät, wenn er auf seine Eigenwerte trifft. Medien werden hier generell als *Medien zur Formbildung* verstanden.⁴³ Man definiert sie als eine Menge von »lose gekoppelten Elementen«, die sich je nach Anlass zu einer »fest gekoppelten Form« verbinden kann (Abb. 5).⁴⁴ Ein anschauliches Beispiel hierfür wäre das Medium der Sprache, dessen »Elemente« die einzelnen Worte sind, die sich mit Hilfe einer Grammatik zu sinnvollen Sätzen verknüpfen lassen. Die Grammatik würde in diesem Fall die Rolle der »losen Koppelungen« erfüllen, die sinnvollen Sätze wären die »Formen«, die sich im Medium der Sprache bilden lassen. Analog hierzu wären die *Elemente* eines Wahrnehmungsmediums die von den Sinnesorganen produzierten Reize. Seine *losen Koppelungen* wären Wahrnehmungsschemata, die eine Rechenvorschrift des Gehirns sind, aus diesen Wahrnehmungselementen Gestalten zu konstruieren. Die *losen Koppelungen* eines Wahrnehmungsmediums generieren aus einem Strom diffuser Umweltinformationen eine für das Lebewesen relevante Information. Trifft eine konkrete Reizkonstellation auf die Netzhaut (zum Beispiel, wenn eine Maus im Gesichtsfeld einer Katze erscheint), dann gerinnen die lose gekoppelten Elemente des visuellen Wahrnehmungsmediums zur fest gekoppelten Gestalt eines identifizierbaren Bildes.⁴⁵ Trifft eine konkrete Reizkonstellation auf das Trommelfell (zum Beispiel, wenn eine Katze das Rascheln einer Maus hört), dann gerinnen die lose ge-



koppelten Elemente des akustischen Wahrnehmungsmediums zur fest gekoppelten Form eines identifizierbaren Geräuschs.

Die Wahrnehmung des Schönen hat ihren Kristallisationspunkt dort, wo die wahrgenommenen Gestalten selbst noch einmal gestalt- strukturiert sind bzw. sich Gestaltbildungsprozesse iterieren. In den festen Koppelungen der schönen Form werden die losen Koppelungen des Wahrnehmungsmediums präsent, insofern diese als besonders starke Koppelungen in Erscheinung treten (Abb. 6). Man nimmt jene Schemata wahr, die der Gestaltbildung zugrunde liegen. Wenn uns etwas gefällt, weil es schön ist, dann wird im Gefallen unser animalisches, latentes ›Wahrnehmungsinteresse‹ an Gestalten manifest. In diesem Sinne könnte man auch sagen, dass sich in der ästhetischen Wahrnehmung von Schönheit das Medium der Wahrnehmung reflektiert.

Erhabenheit

Es gab seit jeher einen zweiten ästhetischen Wert neben der Schönheit, der sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt: das Erhabene.⁴⁶ Erhaben ist der Blick auf das offene Meer, in die endlose Wüste, in ein weites

Tal oder auf ein mächtiges Gebirge; erhaben ist der Anblick riesiger Tierherden oder Vogelschwärme, das entfernt flackernde Lichtermeer einer Stadt oder der sternenübersäte Himmel; und erhaben wirken ein tosender Wasserfall oder ein aktiver Vulkan. Die Schwierigkeit, das Erhabene theoretisch zu erfassen, liegt nicht zuletzt darin, dass man es hier mit drei vollkommen unterschiedlichen Phänomenklassen zu tun hat: mit homogenen und beinahe leeren Wahrnehmungseindrücken, mit einer nichtabzählbaren Menge von distinkten Elementen und mit Naturgewalten.

Schaut man auf das windstille Meer, dann sieht man eine bis an den Horizont reichende blaugraue Fläche, die von keiner Welle gebrochen und von keinem Luftzug gekräuselt wird. Farbkontraste, Helligkeitskontraste, Texturkontraste sind auf der Wasserfläche nicht zu erkennen. Eigentlich erfüllen die Kontrastschemata die Funktion, Gestalten vor einem Hintergrund abzuheben, der selbst nicht mehr Teil dieser Gestalt ist. Die glatte Wasserfläche hingegen ist Grund ohne Gestalt, ein homogener Dauerreiz des Wahrnehmungsmediums, dessen evolutionsbiologischer Sinn eigentlich darin liegt, dass es in ihm zur Formbildung kommt.

Das Gefühl, mit dem man auf eine solche Entleerung der Wahrnehmungswelt reagiert, hat nichts mit dem Affekt zu tun, der sich bei der Erfahrung des Schönen einstellt: Die schöne Landschaft, die schöne Vase oder das schöne Gefieder gefallen; die Erfahrung einer erhabenen Landschaft oder erhabener Stille hingegen lässt einen erstaunen. Nicht das Gefallen, sondern das Staunen ist der Affekt, der sich mit der Erfahrung des Erhabenen einstellt. Bereits Kant hatte das Gefühl des Erhabenen als eine bestimmte Art der »Verwunderung«⁴⁷ beschrieben. Man ist nicht durch ein besonders stimmiges Phänomen fasziniert, sondern durch den Fakt, dass man etwas sieht oder hört, was eigentlich eine »unmögliche« Wahrnehmung ist. Das Staunen registriert eine Wahrnehmung, bei der es »nichts« wahrzunehmen gibt.

Der Blick auf das Meer wirkt nicht nur aufgrund der leeren Wasserfläche erhaben, sondern auch, weil er bis an den Horizont reicht. Viele Tierarten sind als Jäger oder Beutetiere darauf angewiesen, Angriffs- und Fluchtdistanzen abzuschätzen. Hierzu bedarf es eines Proportionschemas, mit dessen Hilfe sich die verminderte Größe einer entfernten Gestalt in eine verhaltensrelevante Distanz umrechnen lässt. Wie schon bei der Erfahrung der kontrastlosen Leere stößt auch hier der Wahrnehmungsapparat auf eine Anomalie: das Proportionschema konvergiert gegen $1/\infty$. Man staunt über eine »unmögliche« Entfernung, die sich nicht abschätzen lässt und die man deshalb als Unendlichkeit registriert.

Während die Erfahrung von Schönheit auf einer Hyperfunktion der Wahrnehmung beruht, so beruht die Erfahrung der Erhabenheit auf einer Dysfunktion. Ganz gleich, ob es sich um das Auge eines Adlers oder einer Fliege handelt, es ist an eine je spezifische ökologische Nische angepasst und ermöglicht Entfernungsschätzungen in einem artspezifischen Bereich. Alles, was sich jenseits von solchen ›existenziellen Distanzen‹ abspielt, besitzt für Tiere keinen Aufmerksamkeitswert, insofern können Tiere ihre Umwelt auch nicht als etwas Erhabenes erfahren. In menschlichen Gesellschaften hingegen können sich kulturelle Motive ausbilden, den Blick in solche verhaltensbiologisch sinnlosen Entfernungen schweifen zu lassen.

Glaubt man zum Beispiel an den Mythos, dass Poseidon ein Meeresgott ist, dann gibt es einen guten Grund, auf das weite Meer hinauszuschauen. Das merkwürdige Gefühl der Erhabenheit, das sich dann einstellt, kann als untrügliches Anzeichen gedeutet werden, dass es den Gott tatsächlich gibt – so dass der Ozean den Mythos bestätigt. Vermutlich hat man die erhabene Wirkung von Naturphänomenen schon früh erkannt und zur Evidenzproduktion in Kulturen und Religionen genutzt. Je nach den geografischen Gegebenheiten kann als Quelle des Erhabenen auch der Sternenhimmel oder ein hohes Gebirge treten – die griechischen Götter lebten bekanntlich auf dem Olymp.

Extrem voraussetzungs-voll ist es, die ästhetische Erfahrung des Erhabenen in einem Bild darzustellen, denn es setzt voraus, dass die ästhetischen Prinzipien des Erhabenen wie die ›Unendlichkeit‹ und das ›Nichts‹ reflektiert werden, wie es in der idealistischen Philosophie und in der romantischen Poesie Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland geschehen ist. In diesem kulturellen Kontext konnte dann auch ein Gemälde wie Caspar David Friedrichs *Der Mönch am Meer* (1808–1810) entstehen, in dem die Ästhetik des Erhabenen selbst zur Darstellung kommt. Ohne die kleine dunkle Gestalt im Zentrum des Bildes hätte man es eher mit abstrakter Malerei als mit einem erhabenen Bild zu tun; erst diese winzige Figur eicht den Bildraum auf Unendlichkeit. Der Mönch gibt der Wahrnehmung die Maßeinheit vor, mit der sich die Tiefe der Seelandschaft abschätzen lässt, denn im Vergleich mit der kleinen Menschengestalt wirkt der Ozean unermesslich weit und der Horizont unermesslich fern. Ein solcher latenter Maßstab ist bei jeder Erhabenheitserfahrung im Spiel. Wer im Freien auf das Meer schaut, steht immer noch auf einem Uferstreifen, der vor ihm endet. In diesem Sinne reflektiert Friedrichs erhabenes Bild die Erhabenheit als Eigenwert der menschlichen Wahrnehmung, denn es zeigt, dass die Wahrnehmung von infiniten Größen immer auf einem Größenverhältnis beruht.

Infinite Wahrnehmungseffekte, die der Erfahrung des Erhabenen zugrunde liegen, lassen sich nicht nur im visuellen, sondern auch im akustischen Medium beobachten. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel ist die Schweigeminute. Unwahrscheinlich ist nicht nur eine Minute der Stille im Alltag, sondern vor allem, dass sich eine riesige Menschenmenge vollkommen ruhig verhält. Auch hier wird das unterdrückte Hüsteln und das leise Räuspern zur akustischen Maßeinheit, an der sich das Schweigen misst. In Bezug auf solche Mikrogeräusche wächst die alles erfassende Lautlosigkeit ins Unermessliche und eine ›unendliche Stille‹ breitet sich über der Menschenmenge aus.

Die erhabene Wahrnehmung wird traditionell mit ›Größe‹ verknüpft: »Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist«, heißt es bei Kant.⁴⁸ »Schlechthin groß« bedeutet, in unsere Terminologie übersetzt, dass – nach unseren menschlichen Größenmaßstäben – eine Höhe, Weite, Tiefe, ein Umfang oder ein Volumen unendlich groß erscheinen. In einer Kultur, in welcher die ästhetische Erfahrung des Erhabenen hinlänglich eingeübt ist, kann selbst noch ein winziges Strichmännchen erhaben wirken, das verloren in seinem DIN-A4-Universum steht. In den bisherigen Beispielen ging es vor allem um Erscheinungen der visuellen und akustischen Leere, aber letztendlich kann man die Leere auch als einen Sonderfall der ›Formlosigkeit‹ auffassen. Der Aspekt, auf den es bei erhabenen Leerwahrnehmungen tatsächlich ankommt, ist, dass die Gestaltbildung der Wahrnehmung ausfällt und man mit einer formlosen Erscheinung konfrontiert wird.

Wie bei der Idee des Schönen, die sich über die beiden Parameter ›Ordnung‹ und ›Kontrast‹ bestimmen lässt, stellt sich auch in Bezug auf die Idee des Erhabenen die Frage, ob ›Formlosigkeit‹ und ›Unendlichkeit‹ selbstständige Eigenwerte der Wahrnehmung sind. Wer die Augen schließt oder sich die Ohren zuhält, fühlt sich nicht erhaben – der Organismus erwartet in diesem Zustand schlichtweg keine Perzeption. Auch das schalltote Studio oder die Dunkelkammer sind keine Orte der Erhabenheit; erst wenn die Sinne aktiviert sind, kommt man ins ästhetische Staunen. Die winzige Figur in Friedrichs *Mönch am Meer* hat genau diese Funktion erfüllt, die Wahrnehmung des Betrachters für infinite Größenschätzungen zu sensibilisieren. Umgekehrt setzt der Blick in eine unendliche Ferne auch voraus, dass diese Landschaft weitgehend leer geräumt ist. Sobald Gegenstände im Mittelgrund hervortreten, wird eine endliche Proportion sichtbar, welche jede potentielle Unendlichkeitswahrnehmung annulliert. Dies dürfte auch der Grund gewesen sein, weshalb Caspar David Friedrich in seinem *Mönch am Meer* zwei Segelschiffe übermalt hat⁴⁹ – zwischen Mönch und Schiffs-

körper hatte sich eine endliche Relation eingestellt und die Erfahrung des Erhabenen geschwächt. Was aber die Erhabenheitserfahrung nicht etwa beeinträchtigt, sondern verstärkt, sind die kaum erkennbaren Mönchen im Bild, die als Triggerpunkte für das Erhabene in der abstrakten Farblandschaft wirken. Insofern wären ›Unendlichkeit‹ und ›Formlosigkeit‹ zwei komplementäre Parameter, mit denen sich erhabene Erscheinungen beschreiben lassen.

Das erhabene Bild entfaltet seine Wirkung auf einer bestimmten optimalen Distanz, die bei Friedrichs Bild sowohl durch die Mönchsfigur als auch durch den Bildrahmen definiert ist. Auf der einen Seite muss man nahe genug am Bild stehen, um die Figur als Bildmaßstab wahrnehmen zu können, auf der anderen Seite muss man genügend Abstand wahren, so dass die gesamte Seelandschaft und nicht nur ein Ausschnitt im Sehfeld erscheint. Auch die abstrakten großformatigen Gemälde von Barnett Newman sollen ein Gefühl der Erhabenheit hervorrufen, was nur möglich ist, wenn man der expliziten Anweisung des Künstlers folgt und sie aus der Nähe betrachtet; nur so füllen die Farbflächen auch das gesamte Gesichtsfeld des Betrachters aus.⁵⁰ Wenn Museen diese Bilder als Blickfang verwenden, dann werden selbst diese überdimensionierten Gemälde zum farbigen Rechteck auf weißer Wand und wirken nicht als erhabene Fläche. Oft weisen Newmans weitgehend monochrome Bilder einen schmalen vertikalen Farbstreifen auf, wodurch ebenfalls ein Maßstab für das Wahrnehmen von Größenverhältnissen vorgegeben wird. Doch die Farbstreifen geben nicht mit der selben Evidenz wie Friedrichs Mönch einen Betrachterabstand vor, so dass Newmans Malerei das intellektuelle Konzept mitliefern muss.

Unter dem Parameter der Unendlichkeit hat man nicht nur große Entfernungen oder Ausdehnungen subsumiert, sondern auch jene Erscheinungen, die aufgrund einer *großen Zahl* auf den Betrachter erhaben wirken. Prominente Beispiele sind der sternenklare Nachthimmel, ein Schwarm von auffliegenden Zugvögeln oder ein Soldatenfriedhof, auf dem sich bis an den Horizont Kreuz neben Kreuz aneinander reiht. Was das Sternenmeer mit dem Vogelschwarm und dem endlosen Gräberfeld eint, ist, dass es sich jeweils um eine Menge von gleichen Elementen handelt: gleiche Lichtpunkte, gleiche Lebewesen, gleiche Objekte. Jedes dieser Elemente, aus denen sich die Menge zusammensetzt, wird als einzelner Sinnesreiz wahrgenommen. Die relative Homogenität der wahrnehmbaren Ereignisse, ihre wechselseitige Unterscheidbarkeit und ihr Elementcharakter sind für das Erhabene der großen Zahl konstitutiv. Solche ungeordneten, überzähligen Mengen aktivieren den Wahrnehmungsapparat dazu, ihr Gestaltbildungs-

potential durchzurechnen, wobei das erstaunliche Erlebnis ist, dass es zu keiner Gestaltwahrnehmung kommt, obwohl überall klar definierte Gestaltelemente erkennbar sind. Das Staunen ist die Körperreaktion darauf, dass ein elementarer Gestaltbildungsprozess ausgelöst, aber nicht eingelöst wird.

Besonders eindrücklich zeigt sich beim Blick in den Sternenhimmel, dass das Erhabene der großen Zahl tatsächlich auf blockierten Gestaltbildungsprozessen beruht. Auch wenn man weiß, dass es sich um Himmelskörper handelt, die Millionen Lichtjahre voneinander entfernt sind, beginnt man automatisch die besonders hellen Sterne zu figurativen Konstellationen zusammenzustellen. Der Große Wagen, den man am Nachthimmel sieht, *gefällt* und kann aufgrund seiner Gestalthaftigkeit, aber auch aufgrund der besonderen Helligkeitskontraste als *schöne* Gestalt wahrgenommen werden. Schaut man bewusst durch dieses Sternbild hindurch und nimmt die schwach leuchtenden Sterne nicht bloß als ein Hintergrundflackern wahr, löst sich das Sternzeichen wieder in seine Elemente auf und lässt das unendliche Sternenmeer erhaben erscheinen. Man kann hier an ein und demselben Phänomen die Differenz zwischen Schönheit und Erhabenheit erfahren, die schon Kant klar benannt hat: »Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern *Unbegrenztheit* an ihm ... vorgestellt ... wird«. ⁵¹

Kant hatte in der *Analytik des Erhabenen* das »mathematisch Erhabene« und das »dynamisch Erhabene« unterschieden (wobei das Adjektiv »mathematisch« auf messbare Größen verweist und »dynamisch« sich auf das griechische Wort *dynamikós* bezieht, was soviel wie »mächtig«, »kräftig« und »stark« heißt). ⁵² Entsprechend zeigt sich das *mathematisch Erhabene* in dem, »was über alle Vergleichung groß ist« ⁵³, das *dynamisch Erhabene* in Bezug auf die »Macht« der Natur. Für Kant ist das dynamisch Erhabene eher ein Vernunft- als ein Wahrnehmungsphänomen, »denn das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft ... So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist grässlich; und man muss das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist«. ⁵⁴

Das Argument, mit dem Kant das Gefühl des dynamisch Erhabenen herleitet, beruht auf einer Ohnmachtserfahrung: »Kühne überragende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen

zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u.d.gl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit.«⁵⁵ Diese Erfahrung der Ohnmacht, die unmittelbar einen negativen Affekt der Furcht oder Angst hervorriefe, schlägt nach Kant in ein positives Erhabenheitsgefühl um. Der Mensch würde bei solchen Ansichten eine Differenzierung machen, in der er sich als Vernunftwesen und nicht bloß als Naturwesen erkennt. In Bezug auf diese »Natur«, schreibt er, »gibt auch die Unwiderstehlichkeit ihrer Macht uns ... unsere physikalische Ohnmacht zu erkennen ... aber entdeckt zugleich ... eine Überlegenheit über die Natur«⁵⁶ – die Überlegenheit des Menschen als eines moralischen, vernünftigen Wesens, das die ›Macht der Vernunft‹ besitzt, sich gegenüber seiner eigenen Sinnlichkeit souverän zu verhalten.

Es zeugt von Kants intellektueller Redlichkeit, dass er die Künstlichkeit dieses Argumentationsprinzips selbst erwähnt: »Dieses Prinzip scheint zwar zu weit hergeholt und vernünftelt, mithin für ein ästhetisches Urteil überschwänglich zu sein: allein die Beobachtung des Menschen beweiset das Gegenteil«.⁵⁷ Doch was man bei den Menschen damals beobachten konnte, »die Unbezwinglichkeit seines Gemüts durch Gefahr«⁵⁸, lässt sich in unheroischen Wohlstandskulturen nur schwer nachvollziehen. Zudem muss man sich in einer Hightechgesellschaft auch nicht mehr in der gleichen Weise ohnmächtig fühlen wie vor zweihundert Jahren. Schließlich hat die technische Reproduzierbarkeit des ›dynamisch Erhabenen‹ durch Film, Fernsehen und Video dazu geführt, dass man Stürme, Vulkane, Gewitter und Naturkatastrophen aller Art jetzt rein ästhetisch – also frei von allen Hintergrundängsten – wahrnehmen kann.

Es spricht vieles dafür, dass man bei der Analyse des dynamisch Erhabenen grundsätzlich neu ansetzen muss.⁵⁹ Die Differenz zwischen dem dynamisch Erhabenen und dem mathematisch Erhabenen zeigt sich exemplarisch zwischen dem stürmischen und dem spiegelglatten Meer. Wie ist es möglich, dass man die Windstille und den Orkan auf dem Ozean gleichermaßen als erhabene Phänomene erfahren kann?

Zu den frühen evolutionären Errungenschaften von Tieren dürften nicht nur Schemata der Wahrnehmung gehören, mit denen sich eine Entfernung abschätzen lässt, sondern auch solche, die Rückschlüsse auf Kräfte erlauben. Es gibt viele Situationen, in denen Tiere entscheiden müssen, ob ein Revierkampf mit einem Artgenossen lohnt oder ein Angriff auf ein großes Beutetier erfolgsversprechend ist oder nicht. Da es einen evolutionären Vorteil bietet, aussichtslose Auseinander-

setzungen zu vermeiden, dürften sich solche Wahrnehmungsschemata im Tierreich schon früh ausgebildet haben. Auch wir verknüpfen im Alltag permanent Gegenstände und Phänomene mit einer Erwartung von Kräften, die sie freisetzen könnten. Diese Kräfteschemata werden abgerufen, wenn wir in die Nähe von Naturgewalten wie Orkanen, Vulkanausbrüchen, Wasserfällen oder einer hohen Brandung kommen, und unsere Erwartung ist zurecht, dass die hier waltenden Kräfte ›für uns‹ unendlich groß und mächtig sind.

Kann man den Aspekt des ›Unendlichen‹ bei den Naturgewalten leicht rekonstruieren, so ist der Aspekt der ›Formlosigkeit‹ nicht sofort erkennbar. Wenn man eine Brandung von zwei Meter hohen Wellen aus einhundert Metern Entfernung wahrnimmt, dann sieht man ein ums andere Mal eine einzelne Welle, die sich aufbaut und im Ufersand bricht. Das Naturschauspiel ist für eine Weile imposant, aber nicht erhaben. Wenn man sich jedoch der Brandung bis auf wenige Meter nähert und die Wellen mit voller Wucht unmittelbar vor einem aufschlagen, dann erfährt man nicht nur die von der Natur freigesetzten Kräfte als ›unendlich‹ groß, sondern es kommt auch zu einem Ausfall der Gestaltwahrnehmung. Ob man solche Naturgewalten tatsächlich als erhaben erfährt, hängt sehr davon ab, ob man sie distanziert oder hautnah erlebt.

Während man sich bei der Erhabenheitserfahrung der unendlich weiten und stillen Wasserfläche an der unteren Reizschwelle befindet, die zu einer Leerwahrnehmung führt, befindet man sich angesichts der unendlich mächtig wirkenden Wassermassen an einer oberen Reizschwelle, bei der auch die Schmerzgrenze überschritten werden kann. Die Brandung ist ohrenbetäubend und das Meer, das auf einen zurollt, ein visuelles Superphänomen. Diese Reizüberflutung der Sinne versetzt den Menschen in einen dysfunktionalen Wahrnehmungsmodus, in dem es kaum noch perzeptive Ressourcen für die normale Gestaltwahrnehmung gibt. Jede anbrandende Welle überflutet die Sinne, jede konzentrierte Wahrnehmung einer Form wird von der Intensität des Geschehens marginalisiert. Man muss sich einem tosenden Wasserfall, einem Orkan oder einem Vulkan soweit aussetzen, dass man von den eigenen Sinneseindrücken überwältigt wird; erst die Überreizung führt zu jener Formanästhesie, die zum Staunen bringt.

Auch das dynamisch Erhabene lässt sich so als eine Wahrnehmung von ›infiniter Formlosigkeit‹ beschreiben, obwohl der Ausfall der Formwahrnehmung im Bewusstsein nicht durch ein Zuwenig, sondern durch ein Zuviel an Sinnesreizen entsteht. Mit diesem naturalistischen, wahrnehmungsästhetischen Erklärungsansatz kann man auch Kant zustimmen, dass die »Natur ... in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten regel-

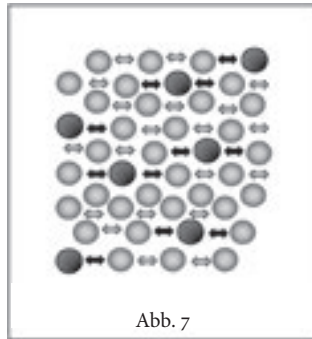


Abb. 7

losesten Unordnung und Verwüstung, wenn sich nur Größe und Macht blicken lässt, die Ideen des Erhabenen am meisten erregt«. ⁶⁰

Erhabenheit ist ein ästhetischer Eigenwert, der als das Erhabene der Größe, der Zahl und der Stärke in Erscheinung treten kann. In allen drei Fällen kommt es zum Ausfall, zur Marginalisierung oder zur Blockierung der normalen Gestaltwahrnehmung, so dass sich das Erhabene allgemein über das Moment der Formlosigkeit in all seinen Varianten wie der Leere, des Amorphen, des Diffusen oder Chaotischen beschreiben lässt. Auf der anderen Seite ermöglicht dieser Leerlauf der Gestaltwahrnehmung die Vergegenwärtigung von Größen, die von einem endlichen Wahrnehmungsapparat nur als ›unendlich groß‹ registriert werden können. Während die Erfahrung von Schönheit eine Hyperfunktion der Wahrnehmung ist, kommt es zur Erfahrung der Erhabenheit, wenn der Wahrnehmungsapparat in einen anomalen Operationsmodus gerät. Sowohl die Elemente (die Sinnesreize) als auch die Relationen (die Schemata der Wahrnehmung), aus denen sich eigentlich feste Kopplungen (Gestalten) bilden, sind aktiviert – und dennoch kommt es zu keiner festen Verbindung zwischen den Elementen und entsprechend zu keiner Formbildung (Abb. 7).

Ereignis

Der Analyse von ästhetischen Eigenwerten liegt ein zweipoliges Wahrnehmungsmodell mit einer Gestaltbildungs- und einer Konzentrationskomponente zugrunde. Bisher bewegte sich die Untersuchung

ausschließlich auf der Seite der Gestaltbildung und fragte nach den Sekundäreffekten, welche die Gestaltwahrnehmung begleiten können. Hierbei zeigte es sich, dass sich ›Schönheit‹ als besonders *gestalthafte* (kontrastreich geordnete) und ›Erhabenheit‹ als besonders *gestaltlose* (unendlich leere) Gestaltwahrnehmung rekonstruieren lässt. ›Schönheit‹ und ›Erhabenheit‹ sind entsprechend zwei Eigenwerte der Gestaltwahrnehmung, die den Affekt des Gefallens bzw. des Staunens auslösen. Die Frage wäre, ob sich ebensolche Eigenwerte auch auf der Seite der Wahrnehmungskonzentration finden lassen.

Die Aufmerksamkeit richtet sich nicht nur auf die aktuell bewussten Wahrnehmungen, sondern auch auf die potentiellen Gestalten, sprich auf die diffusen Reizmuster, die vage am Wahrnehmungshorizont auftauchen. Es ist eine überlebensnotwendige, frühe evolutionäre Errungenschaft von Tieren, dass sie ihre Wahrnehmung augenblicklich auf unspezifische Reize umlenken können, von denen noch vollkommen unbestimmt ist, ob sie verhaltensrelevant sind oder nicht. Die Gestalten, die bereits wahrgenommen werden und denen mehr oder weniger Aufmerksamkeit zuteil wird, besitzen fast immer eine abschätzbare ›endliche‹ Relevanz. Der Sinneseindruck hingegen, der radikal neu ist, könnte jederzeit von ›unendlicher‹ Relevanz sein. Deswegen besitzt ein entwickelter Wahrnehmungsapparat nicht nur eine Präferenz für die identifizierbare Gestalt, sondern auch für den neuen Reiz. Die *Neuheit* eines Phänomens ist für wahrnehmende Wesen ein ebensolcher Wert wie seine Gestalthaftigkeit selbst.

Wenn es eine allgemeine Funktion der Wahrnehmung ist, sich auf neue Phänomene fokussieren zu können, dann kann man fragen, ob es nicht außergewöhnliche Wahrnehmungen gibt, welche als besonders ›neuartig‹ registriert werden und entsprechend auch die Aufmerksamkeit besonders stark auf sich ziehen können. Einen solchen gesteigerten Neuigkeitswert besitzen *Ereignisse*, die für die Wahrnehmung ›absolut‹ neu sind. Dem Blitz, der plötzlich aufleuchtet und dem Donnerschlag, der plötzlich erschallt, kann sich die Aufmerksamkeit nicht entziehen. Ganz gleich, womit ein Wahrnehmungsapparat gerade beschäftigt ist, wenn es einen derart abrupten Bruch im Kontinuum des Sichtbaren oder Hörbaren gibt, richtet sich die gesamte Konzentration auf das plötzlich wahrgenommene Phänomen.⁶¹

Die Parameter, mit denen sich die Ereignishaftigkeit eines Phänomens beschreiben lässt, sind evident: der Lichtblitz und der Donnerschlag sind gleichermaßen *plötzlich* auftretende und äußerst *intensive* Reize. Insofern liegt die Vermutung nahe, dass ›Plötzlichkeit‹ und ›Intensität‹ den Ereignischarakter einer Wahrnehmung bestimmen. Beim

Gewitter zeigt sich auch deutlich der Affekt, mit dem der Körper auf ein Wahrnehmungsereignis reagiert: die Aufmerksamkeit ist vollkommen *gebannt*. Das Ereignis gefällt nicht, wie ein schöner Gegenstand, es bringt auch nicht zum Staunen, wie eine erhabene Landschaft, sondern es zieht denjenigen, der es wahrnimmt, in seinen Bann.

Das ›Plötzliche‹ ist für sich genommen noch kein ästhetischer Eigenwert, denn das Attraktionsvermögen eines Ereignisses hängt auch von seiner *Intensität* ab. Nur wenn der plötzliche Reiz eine bestimmte Intensitätsschwelle überschritten hat, wird er die Kraft besitzen, die Aufmerksamkeit auf sich lenken zu können. Das Gewitter ist nicht nur deswegen das exemplarische Naturereignis, weil sich hier mit Blitz und Donner ein akustisches mit einem visuellen Ereignis verbindet, sondern auch, weil diese Ereignisse in ihrer Intensität, d. h. in ihrer Laut- und Lichtstärke, bis an die Schmerzgrenzen der Wahrnehmung heranreichen. Man kann den Zusammenhang von ›Plötzlichkeit‹ und ›Intensität‹ aber auch aus der entgegengesetzten Richtung analysieren. Dann zeigt sich, dass auch die intensive Wahrnehmung für sich allein kein Ereignis ist. Man steigert nicht zwangsläufig den Ereignischarakter, wenn man die Intensität von Sinnesreizen immer weiter erhöht. Solange es sich um einen Dauerreiz handelt, ist man nur geblendet vom gleißenden Licht oder umbrandet vom ohrenbetäubenden Lärm. Im ›Ereignis‹ hingegen setzen sich die starken gegen die schwachen Reize *plötzlich* im Medium der Wahrnehmung durch.

Auch das Ereignis ist ein Wahrnehmungseffekt, bei dem es sich, wie schon beim ästhetischen Eigenwert der ›Schönheit‹, um eine Hyperfunktion der Wahrnehmung handelt. Wenn ein Ereignis die Wahrnehmung trifft, dann werden die Elemente des Wahrnehmungsmediums extrem aktiviert, ohne dass es dabei zu losen Koppelungen zwischen diesen Elementen kommt (Abb. 8). Ereignisse besitzen für einen Wahrnehmungsapparat keinen Gestaltbildungswert, sondern dienen einzig und allein der Aufmerksamkeitskoordination.

Als Eigenwerte der Wahrnehmung werden Ereignisse von der biologischen Evolution nicht weniger häufig ausgenutzt als der Eigenwert des Schönen, der die Entwicklung von sexuellen Ornamenten erlaubt. Ereignisse sind bei fast allen Tierarten mit verschiedenen Reiz-Reaktions-Mustern verknüpft und können sowohl ein Fluchtverhalten, eine Schockstarre oder ein Angriffsverhalten auslösen. Darüber hinaus bilden sich ereignishafte Verhaltensweisen von Tieren aus, etwa um Feinde abzuschrecken oder Artgenossen zu informieren. Die Warnrufe von Vögeln, das Bellen von Hunden, der sich auf seine Hintertatzen aufrichtende Bär, das Fauchen von Katzen mit Katzenbuckel und aufge-

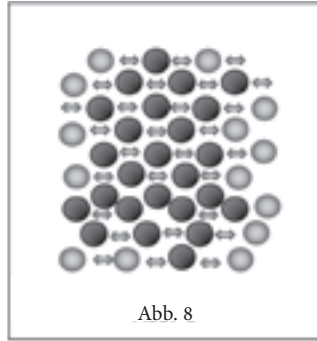


Abb. 8

richtetem Schwanz oder der sich aufblähende Kugelfisch erfüllen eine solche biologisch codierte Ereignisfunktion.

Die ersten »Instrumente«, mit denen Ereignisse künstlich hergestellt wurden, werden zwei Steine, Stöcke oder Knochen gewesen sein, die aufeinander geschlagen wurden. Weniger offensichtlich ist hingegen der Ereignischarakter der prähistorischen visuellen Kunst. Zunächst einmal wird man die Ästhetik der Höhlenmalerei mit dem ästhetischen Wert von Schönheit verbinden. Das Wollhaarnashorn aus der Chauvet-Höhle (Abb. 9) besitzt alle Merkmale einer perfekten Zeichnung, die mit einigen wenigen Linien eine äußerst markante und ausdrucksstarke Gestalt dieses Tieres wiedergibt. Allerdings hat man diese Tierzeichnungen damals nicht auf gut ausgeleuchteten Abbildungen betrachtet, sondern in entlegenen Höhlenabschnitten bei spärlich flackerndem Fackellicht. Die gezeichneten Pferde, Nashörner, Hirsche und Löwen traten plötzlich aus der Dunkelheit hervor, zeichneten sich unscharf und unruhig auf den Felswänden ab und verschwanden bei jedem Schritt und bei jeder Kopfbewegung sofort wieder im Schatten. So ist das überlange Horn des Rhinoceros in einen Felsvorsprung hineingezeichnet, so dass es sich je nach Blickwinkel im Fels verbirgt, deformiert wird oder plötzlich hervorsteht. Unter solchen Beobachtungsverhältnissen dürften die Tiergestalten eher wie Ereignisse gewirkt haben. Die Schönheit der prähistorischen Malerei, die uns heute so fasziniert, trat damals hinter ihrem Ereignischarakter zurück.⁶²

Der Tatsache, dass die prähistorische Kunst ästhetisch perfekte Bilder hervorbringen konnte, aber diese Werke an Orten erschaffen hat, an denen sich ein Großteil ihrer ästhetischen Wirkung nicht entfalten kann, haftet etwas Paradoxes an. Einerseits kann man davon ausgehen, dass die ästhetische Evolution dieser Bilder im Kontext eines Kultes stattge-

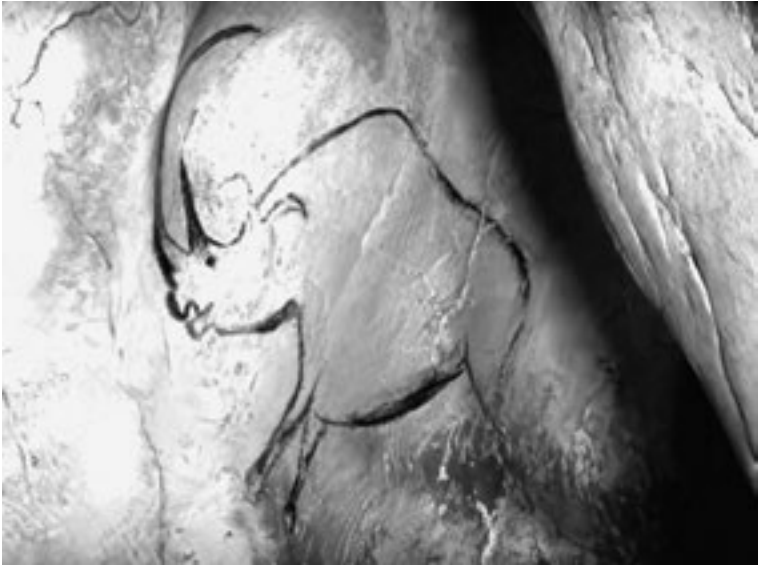


Abb. 9 Zeichnung eines Wollhaarnashorns, Chauvet-Höhle ca. 30 000 Jahre alt

funden hat, andererseits scheint der Kult auch reguliert zu haben, dass die Bilder nicht etwa im Eingangsbereich der Höhle, sondern tief im Höhleninneren angefertigt wurden. Die Frage drängt sich auf, weshalb die prähistorische Kunst eine raffinierte Ästhetik des Schönen entwickelt hat, die sie anschließend als Ereignisästhetik rezipiert.

Die einzige profunde Theorie, die zu erklären vermag, weshalb die prähistorische Malerei sich überhaupt in schwer zugänglichen Höhlenabschnitten befindet, hat der Archäologe David Lewis-Williams in seinem Buch *The Mind in the Cave* (2002) vorgelegt, in dem er nachweist, dass diese Kunst auf das engste mit schamanistischen Praktiken verknüpft war. Wenn man also die Höhlenmalerei als Ereignisästhetik zu fassen versucht, dann führt kein Weg daran vorbei, sich eingehender mit den wegweisenden Arbeiten von Lewis-Williams auseinanderzusetzen, an die wir einerseits anknüpfen können und von denen wir uns andererseits absetzen werden, wenn es um die Anfänge der ästhetischen Evolution der prähistorischen Kunst geht.

Man kann davon ausgehen, dass zumindest bei einem Teil der Höhlenmalerei die Visionen von Schamanen zu sehen sind. Zum Beispiel haben Experimente gezeigt, dass Menschen genau jene Punkte, Zickzacklinien und geometrischen Muster im Trancezustand erleben, die

auch auf den Höhlenwänden zu finden sind. Neben diesen sogenannten »entoptischen Phänomenen«⁶³ erscheinen in veränderten Bewusstseinszuständen auch dreidimensionale Gegenstände, mit denen man kulturell besonders vertraut ist, als flächige Bilder. Da man weiß, dass das Wahrnehmen von zweidimensionalen Bildern nicht naturgegeben ist, sondern kulturell erlernt werden muss,⁶⁴ zieht Lewis-Williams daraus den Schluss, dass es ein Bilder evozierender Kult in der Eiszeit war, der die Malerei überhaupt erst ermöglicht hat: »Hier, so vermute ich, ist die Antwort auf das Rätsel des zweidimensionalen Bildes. Die Menschen haben die zweidimensionalen Bilder nicht ›erfunden‹; noch haben sie diese in natürlichen Zeichen entdeckt [...] Die ersten zweidimensionalen Bilder waren folglich keine zweidimensionalen Repräsentationen von dreidimensionalen Dingen in der realen Welt, wie Forscher immer angenommen haben. Sie waren eher ›fixierte‹ mentale Vorstellungsbilder.«⁶⁵ Das Argument wirkt umso überzeugender, da die Malereien sich an Orten befinden, die aufgrund ihrer Abgeschiedenheit Menschen einem Reizentzug aussetzten, der bekanntermaßen Halluzinationen hervorrufen kann – also jene Art von verändertem Bewusstseinszustand, den auch Schamanen erleben.

Aus dem Blickwinkel der Ästhetik fragt man sich allerdings, wie unter den Bedingungen einer schamanistischen Praxis eine ästhetische Evolution einsetzen sollte. Visionen sind extrem instabile Bilder, da sie sich im Kopf von Einzelnen abspielen und sich von anderen Mitgliedern der Gruppe nicht beobachten lassen. In einem Zustand, wo man mit dem Sehen von zweidimensionalen Bildern noch nicht vertraut war, wären mentale Bilder, die ein Schamane ›nachmalt‹, in der Gruppe nicht anschlussfähig gewesen und hätten auch keine ästhetische Evolution des Sehens und Herstellens von Zeichnungen auslösen können. Zudem lässt sich mit der Schamanismus-Theorie auch nicht die ästhetische Qualität der Höhlenmalerei nachvollziehen, die Perspektivierungen, Abstraktionen und Schattierungen aufweist, die sich ohne eine genaue Naturbeobachtung im Freien und ohne Übungspraxis bei Tageslicht unmöglich finden lassen. Eine derart klare, flüssige und sichere Linienführung, wie sie bei dem Rhinoceros mit dem langen Horn zu sehen ist, lässt sich nur erreichen, wenn jemand bereits hunderte von Nashornzeichnungen angefertigt hat. Auch die erstaunliche Tatsache, dass gerade die beiden anatomisch markanten Merkmale des Wollhaarnashorns – der hervortretende Nackenbuckel und das lange Horn – künstlich überhöht werden, wodurch die Wiedererkennbarkeit des Tieres und damit auch die Prägnanz der Zeichnung steigt, zeugt von einem trainierten Auge und von einer geübten Hand, die sich nur

über eine Nachahmung der Natur erlangen lassen. Ebenso entspringt der Schattenwurf auf dem Bauch des Nashorns und die perspektivische Verkürzung seines massigen Körpers einem Wissen und keinen Visionen. All diese Details scheinen dafür zu sprechen, das Verhältnis von Schamanismus und Höhlenmalerei noch einmal zu überdenken.

Lewis-Williams geht von der Prämisse aus, dass es in der Natur keine flächigen Bilder gibt, die sich unmittelbar nachahmen lassen. Doch Jäger, die Tiere ausweiden, wissen natürlich, dass sie mit ihren blutbeschnittenen Händen auf der Haut oder einem Stein ein zweidimensionales Abbild *ihrer* Hand hinterlassen können; dies war sicherlich die ursprüngliche Beobachtung, die zu den positiven und negativen Handabdrücken auf den Höhlenwänden geführt hat. Auch liefern Fußspuren oder Abdrücke von Tierkadavern im Sand markante Umrisslinien, wie man sie für eine zweidimensionale Zeichnung braucht. Vor allem aber gibt es Schatten, deren Umrisslinien man alltäglich beobachten und festhalten kann. Eine natürliche Zeichentafel wäre etwa eine frei stehende Felswand, auf der sich bei tief stehender Sonne scharfe Schattenrisse von Bäumen, Menschen oder Tieren abzeichnen, die sich unmittelbar nachzeichnen lassen. Wird eine solche Zeichenpraxis in einen Kult integriert, dann kann dies bereits eine ästhetische Evolution in Gang setzen, die im Modus der ästhetischen Imitation zu immer prägnanteren Zeichnungen führt. Gibt es erst einmal ein Interesse für das Zeichnen, dann kann auch jeder in der Gruppe – mit einem Faustkeil an einer Felswand, mit einem Stück Holzkohle auf einem Stein oder mit dem bloßen Finger im feuchten Ufersand – an dieser Kunst teilhaben. Insofern die besonders prägnanten Zeichnungen sich am einfachsten als zweidimensionale Bilder erkennen lassen, können sie, zumindest anfangs, auch am besten nachgeahmt werden.

Der Ursprung des Zeichnens kann also durchaus – entgegen der Prämisse von Lewis-Williams – auf eine Nachahmung der Natur zurückgeführt werden und ist sicherlich nicht dem Schamanismus entsprungen. Wenn dies richtig ist, steht man allerdings erneut vor dem Rätsel, weshalb sich ein solcher bildgebundener Kult ins Höhleninnere verlagert haben sollte. Hierfür könnten durchaus ästhetische Gründe den Ausschlag gegeben haben. In einer ersten Phase kann sich die Kunst des Zeichnens auch unabhängig vom Schamanismus auf den Freilichtbühnen der Natur entwickeln. Die Bilder werden auch solange die ihnen zugeordnete rituelle Funktion erfüllen können, wie über Generationen hinweg immer lebendigere, faszinierendere und handwerklich gekonntere Darstellungen entstehen. Jedes Mal, wenn der Kult die bereits existierende Bilderwelt ästhetisch überbieten kann, ist die neu entstandene Zeichnung ein Zeugnis seiner Kraft.

Später könnte aber der Kult, der seine eigene Evidenz an eine elaborierte Malerei gekoppelt hat, auf ein selbstgeschaffenes Problem stoßen. Geht man davon aus, dass die ästhetische Wirkung der prähistorischen Malerei als ein Zeichen von »Magie« gedeutet wurde, dann wird man auch die Erfahrung gemacht haben, dass die Bilder ihre magische Kraft mit der Zeit verlieren. Wahrnehmungstheoretisch heißt dies natürlich nur, dass auch bei prägnanten Kunstwerken ein Gewöhnungseffekt eintritt, wenn sie häufig betrachtet werden.

An diesem Punkt könnte die prähistorische Malerei den Latenzschutz von Höhlen gesucht haben und in eine zweite Phase – d. h. in die eigentliche Phase der Höhlenmalerei – eingetreten sein. Man wird irgendwann einmal bemerkt haben, dass die magische Wirkung der Tierfiguren zurückkehrt und erhalten bleibt, wenn man sie in abgechiedenen Höhlen malt. Hier erscheinen die Tierzeichnungen in einem je anderen Licht und können sich nicht länger wie bei Tageslicht als prägnante und mit sich selbst identische Gestalten dem Gedächtnis einprägen. Wenn der Zugang zu den Bildern extrem erschwert wird und wenn dazu die Kunst des Malens nur noch von Schamanen praktiziert wird (die exklusiven Zugang zu den Höhlen haben), dann wird es denkbar, dass auch ein Kult über Jahrtausende hinweg ein stabiles Verhältnis zur eigenen Bildproduktion aufrechterhalten kann. Möglicherweise hat man auch erst während der Höhlenaufenthalte jene Halluzinationen entdeckt, durch die sich ein alter Kult der Jäger und Sammler mit schamanistischen Techniken angereichert hat. In diesem Szenario hätte die prähistorische Höhlenmalerei sich über den ästhetischen Eigenwert der Schönheit ausdifferenziert, ihre Wirkung aber nur als Ereignisästhetik konservieren können. Der Schamanismus hätte nicht zur Höhlenmalerei, sondern die Höhlenmalerei zum Schamanismus geführt.

Dieser kurze Exkurs zu der Schamanismus-Theorie von Lewis-Williams sollte vor allem deutlich machen, dass diese Theorie zwar sehr gut erklären kann, weshalb die prähistorische Malerei überhaupt als Höhlenmalerei existiert. Doch man kann Lewis-Williams' Theorie von der Aufgabe entlasten, auch noch den Ursprung der Kunst aus dem Schamanismus erklären zu müssen. Die ästhetische Evolution konnte jederzeit an ästhetischen Eigenwerten der Wahrnehmung ansetzen und im Modus der ästhetischen Imitation bereits prägnante Zeichnungen und Skulpturen hervorbringen. In einem schamanistischen Kult ist es auch evident, weshalb man eher an einer Ereignisästhetik als an einer Ästhetik des Schönen interessiert war.

Der prähistorische Mensch hatte es bereits mit zwei verschiedenen Formen von Ereignissen zu tun. Auf der einen Seite gab es das Gewit-

ter, Sonnenfinsternisse, vorbeiziehende Kometen, den Einschlag von Meteoriten, den Ausbruch von Vulkanen, das Gebrüll eines Löwen in der Nähe oder das plötzliche Auftauchen eines Nashorns im Gras. Man könnte hier von unbedingten Ereignissen sprechen, insofern sie die gesamte Aufmerksamkeit allein aufgrund ihrer Reizstärke auf sich ziehen können. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei den Höhlenmalereien um Ereignisse, die sich nur unter ganz bestimmten Wahrnehmungsbedingungen ereignen. Sie werden von einem spezifischen Ereignishorizont definiert, durch den die Wahrnehmung von allen anderen möglichen Wahrnehmungsereignissen abgeschirmt wird. In diesem Sinne definierte bereits der Höhlenbesuch, dass man ausschließlich Tierfiguren an den Felswänden im Fackelschein erlebte, aber kein Unwetter, keine lebenden Tiere oder mit anderen Überraschungen zu rechnen hatte.

Auch in der Gegenwart können Bilder noch ereignishaft wirken, doch sie folgen dabei einer anderen Ereignislogik als die Höhlenmalerei. Eigentlich war die Fotografie von Anfang an dafür prädestiniert, eine Ereignisästhetik auszubilden. Aufgrund der schweren und umständlich zu bedienenden Fotoausrüstung konnte sie dieses ästhetische Potential jedoch nicht sofort abrufen und versuchte zunächst, ihren strittigen Status als ›Kunst‹ darüber einzulösen, dass sie die Malerei imitierte.⁶⁶ Ihren Höhepunkt erreichte diese Entwicklung mit den Piktorialisten um 1900, welche gezielt Unschärfeeffekte einsetzten, um malarische Effekte auf dem Foto zu erzielen. Am Anfang des 20. Jahrhunderts waren schließlich tragbare und leicht zu bedienende Fotoapparate verfügbar, mit denen man als unbeteiligter Beobachter jeden Moment ein Foto schießen konnte. Als die erste serienmäßig produzierte Kleinbildkamera (die Leica I von 1924) auf den Markt kam, hatte sich auch die Momentaufnahme als eigenes Genre der Fotografie durchgesetzt. Das Medium der Fotografie, das den Schnappschuss ermöglichte, brachte schließlich seine eigene Ereignisästhetik hervor.

Fotografen wie Kertész, Brassäi und Cartier-Bresson begannen, die wahrnehmbare Welt durch ihr Kameraobjektiv nach Motiven abzusuchen, die man so noch nicht gesehen hatte oder die aufgrund ihrer Flüchtigkeit nicht gesehen werden konnten. Ein Bild taucht aus dem kontinuierlichen Wahrnehmungsstrom auf, zieht unmittelbar die Aufmerksamkeit der Fotografen auf sich und lässt sie auf den Auslöser drücken. Der fotografische Blick ermöglichte jetzt eine Beobachtung zweiter Ordnung, eine Wahrnehmung der visuellen Wahrnehmung auf das einmalige und singuläre Wahrnehmungsereignis hin. Der Grad an Intensität lässt sich auch beim Foto nicht an einer bestimmten Reizstärke festmachen, sondern wird durch die Neuartigkeit des gesehenen

Phänomens bestimmt. Das Foto, das zum Ereignis wird, hat kein Vorbild, sondern hält im rechteckigen Format ein ›ungesehenes Bild‹ fest.

Bilder können nur dann als Ereignis wirken, wenn sie in einer überraschenden Weise für den Betrachter neu sind. Die Höhlenmalerei und die Fotografie haben zwei konträre Strategien entwickelt, dies zu erreichen. Die prähistorische Malerei hat den Neuheitscharakter der Bilder bewahrt, indem sie den Zugang zu ihnen eingeschränkt und sie instabilen Beobachtungsverhältnissen ausgesetzt hat, so dass sie sich nicht als mit sich selbst identische Bilder erinnern ließen. Die Fotografie hingegen hält den Neuheitscharakter durch ein forciertes Entdecken aufrecht, indem sie versucht, Momente im Kontinuum der visuellen Wahrnehmung zu fixieren, die als Motiv, Bewegungsmoment, Bildausschnitt, Perspektive oder Schattenwurf nicht wiederholbar sind.

Ambivalenz

Die Untersuchung zu den Eigenwerten der Konzentration setzte mit der Frage ein, ob es Wahrnehmungsphänomene gibt, die für die Aufmerksamkeit an sich interessant sind. Zum einen hatten wir gesehen, dass es einen evolutionären Vorteil darstellt, wenn das Konzentrationsvermögen eine Präferenz für jeden *neuen* Reiz ausbildet. Zum anderen gibt es aber auch einen negativen Aufmerksamkeitsmechanismus, der sich nicht in der Neugier für die neuen, sondern am Überdruß und in der Langeweile für die bereits wahrgenommenen ›alten‹ Phänomene zeigt. Bereits Gustav Theodor Fechner notierte: »Nach angeborener Einrichtung bedarf der Mensch, um sich bei aktiver oder rezeptiver Beschäftigung mit einem Gegenstand wohl zu fühlen, eines gewissen Wechsels der Tätigkeitsmomente oder Eindrücke, wozu der Gegenstand die Gelegenheit in einer Mannigfaltigkeit von Angriffspunkten bieten muss. Fehlt es an der erforderlichen Gelegenheit in dieser Hinsicht, so macht der Gegenstand den missfälligen Eindruck der *Monotonie*, *Einförmigkeit*, *Langweiligkeit*, *Leere*, *Kahlheit*, *Armut*, und treibt dadurch zum Übergange zu anderen Gegenständen.«⁶⁷

Komplementär zur Präferenz für das ›Neue‹ besitzt die Wahrnehmung auch eine Dispräferenz für das ›Alte‹. Auch das Vermögen zur Unaufmerksamkeit ist ein evolutionärer Vorteil für Tiere, die sich wahrnehmend orientieren müssen. Ist ein Umweltereignis identifiziert worden, schließt sich entweder ein bestimmtes Verhalten an diesen Reiz an

oder er wird als uninteressant empfunden. Die Aufmerksamkeit schweift ab und durchmustert die Umgebung nach anderen neuartigen Phänomenen. So unterliegt die Wahrnehmung einer doppelten Ökonomie der Aufmerksamkeit, die sowohl auf der Fähigkeit zum Aufmerksamwerden als auch auf der Fähigkeit zum Unaufmerksamwerden beruht.

Das spontane Abwenden der Wahrnehmung von den aktuell präsenten Phänomenen und das spontane Hinwenden zu Ereignissen am Wahrnehmungshorizont, die bislang nicht konzentriert wahrgenommen wurden, ist ein Unaufmerksamkeitsmechanismus, auf den hin sich auch ein Eigenwert der Wahrnehmung bestimmen lässt. Besonders interessant ist nicht nur das ›absolut neue‹ Phänomen – das Ereignis, das alle Aufmerksamkeit auf sich zieht –, sondern auch die Wahrnehmung, die sich an einem Phänomen selbst erneuern kann. Dies passiert genau dann, wenn die Wahrnehmung auf Ambivalenzerscheinungen trifft und in eine Aufmerksamkeitsschleife gerät. So lautet die These, dass *Ambivalenz* – in Analogie zur Schönheit, zur Erhabenheit und zum Ereignis – ein vierter Eigenwert der Wahrnehmung ist.

Der Affekt, mit welchem der menschliche Körper auf eine ambivalente Wahrnehmungssituation reagiert, ist die *Spannung*. Das ambivalente Phänomen hält die Wahrnehmung angespannt, da es eine eindeutige Gestalt verspricht, dieses Versprechen aber nicht einlöst. Schönheit *gefällt*, Erhabenheit lässt einen *staunen*, das Ereignis *bannt*, Ambivalenzen aber machen eine Wahrnehmung *spannend*.

So wie der Goldene Schnitt ein Sinnbild des Schönen ist, so ist ein Vexierbild das Sinnbild der Ambivalenz. In Vexierbildern lassen sich zwei verschiedene Figuren erkennen, aber immer nur derart, dass man entweder die eine oder die andere Gestalt sieht, nie aber beide zugleich. Der Necker-Würfel (Abb. 10) ist ein einfaches und aufschlussreiches Beispiel. Es gibt an ihm genau zwei Punkte, an denen sich eine horizontale und eine vertikale Linie kreuzen, aber es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, ob sich nun jeweils die vertikale vor der horizontalen oder die horizontale vor der vertikalen Linie befindet. Diese Tiefendimension, die jeder dreidimensionale Würfel besitzt, fällt in der zweidimensionalen Darstellung weg, so dass man die beiden Quadrate gleichermaßen als Vorder- und Rückseite des Würfels wahrnehmen kann. Technische Zeichnungen vermeiden den Kippbildeffekt, indem sie die verdeckten Seitenkanten als gestrichelte Linien darstellen und beheben damit das Informationsdefizit des Necker-Würfels. Streng genommen treten Kippbildeffekte nur bei zweidimensionalen Abbildungen auf – es sind, wie es der Name sagt, Bildeffekte, bei denen es zu einer vollständigen Indifferenz zwischen Figur und Grund kommt.

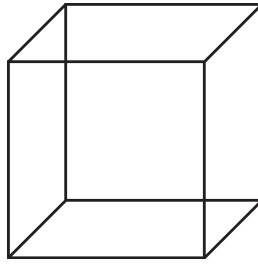


Abb. 10 Necker-Würfel

In der Natur sind Kippbildefekte nicht vorgesehen, insofern sich das Wahrnehmungsvermögen an der Funktion ausdifferenziert hat, eine Gestalt eindeutig identifizieren zu können. Tiere nehmen keine Ambivalenzen wahr, sie können sich höchstens – wie der Haifisch, der den Surfer für eine Robbe hält – in ihrer Wahrnehmung täuschen. An unterbestimmte Wahrnehmungssituationen schließen sich jeweils artspezifische Verhaltensmuster an: manche Tiere reagieren mit Neugier und nähern sich dem unbekannten Objekt; manche Tiere beobachten oder lauschen gespannt, bis sich das Wahrnehmungsrätsel von selbst auflöst; manche Tiere ergreifen vorsichtshalber die Flucht.

Wie schon bei der ästhetischen Erfahrung von Erhabenheit, so handelt es sich auch bei der Wahrnehmung von Ambivalenzen um eine Dysfunktion der Wahrnehmung. Genauso wie es einen besonderen Grund braucht, um den Blick in die Ferne schweifen zu lassen, wo es eigentlich nichts zu sehen gibt, genauso benötigt man ein besonderes Motiv, um eine unbestimmte Wahrnehmung als Ambivalenz aufzufassen. Die Elfenbeinfigur eines Löwenmenschen (Abb. 11) lässt vermuten, dass ein solches kulturelles Motiv bereits vor 35 000 Jahren auf der Schwäbischen Alb existiert hat. Die etwa 30 cm große Skulptur wurde aus dem Stoßzahn eines jungen Mammuts geschnitzt und zeigt, so die gängige Interpretation, den Körper eines Mannes mit einem Löwenkopf. Aufgrund der Körperproportionen (langer Oberkörper und kurze Beine) und der unvollständigen Rekonstruktion könnte hier aber auch ein Löwe in der aufrechten Haltung eines Menschen dargestellt sein.

Man vermutet, dass der Löwenmensch einen Schamanen zeigt, der sich in Kulthandlungen als Löwe verkleidet hat. Ganz gleich, welches Überzeugungssystem mit der Figur verbunden war, für eine Gemeinschaft von Jägern und Sammlern muss diese zweideutige Gestalt ein



Abb. 11 Figur eines Löwenmenschen aus Mammutelfenbein, ca. 35 000 Jahre alt
(Foto: Dagmar Hollmann / Wikimedia Commons)

äußerst spannendes Wahrnehmungsobjekt gewesen sein, das sicherlich mehr als eine gewöhnliche Tierfigur die Aufmerksamkeit auf einen Kult fokussieren konnte. Da es sich hier um eine der größten je gefundenen Skulpturen aus der Eiszeit handelt, deren Herstellung mit den entsprechenden Steinwerkzeugen im nachgestellten Experiment 320 Arbeitsstunden in Anspruch genommen hat, muss ihre rituelle Bedeutung weit über die der anderen Tierskulpturen hinaus gegangen sein, die zumeist nur wenige Zentimeter groß sind.

Ein Tier wie einen Löwen wird man öfters einmal unter ungünstigen Sichtverhältnissen beobachtet haben, sei es, weil die Entfernung sehr groß war und das Tier sich vom Hintergrund nicht richtig abhob, sei es, weil es diesig war und man seine Umrisse nur vage erkennen konnte, sei es, weil die Löwengestalt von einem Schatten deformiert wurde. Wer aber die Löwenmenschen-Skulptur bereits in der Hand gehalten und betrachtet hat, wird in all diesen Fällen animiert sein, einen wirklichen Löwenmenschen zu sehen. Sobald nämlich ein solches Mischwesen als sichtbare und berührbare Kleinplastik existiert, bekommt die Wahrnehmung der Jäger und Sammler eine Art Übungsobjekt, solche hybriden Gestalten auch in der Natur zu erkennen. Die Skulptur hätte in diesem Szenario eine zentrale Funktion bei der Evidenzproduktion eines Löwenmenschen-Kultes gespielt, dem ein Narrativ vom Löwenmenschen zugrunde liegt: sie hätte den Mitgliedern der Gruppe ermöglicht, sich mit eigenen Augen davon zu überzeugen, dass es den Löwenmenschen tatsächlich gibt. Immer dann, wenn die Gestaltwahrnehmung in der Natur in Grauzonen gerät, könnten die Jäger und Sammler jenes sagenumwobene Wesen wiedererkennen, dessen ›Abbild‹ sie bereits von der Skulptur her kennen. Die Löwenmenschen-Skulptur hätte für den Kult die Wahrnehmungsevidenzen in der Natur produziert.

Die prähistorische Kunst hat sich anscheinend über verschiedene Eigenwerte der Wahrnehmung entwickeln können. Kleinplastiken, welche den Effekt von ästhetischen Ambivalenzen ausnutzen, wären viel weniger als die prähistorische Malerei der Gefahr ausgesetzt gewesen, ihre ›Magie‹ oder ihren ›Zauber‹ einzubüßen. Zeichnungen lassen sich schnell und mit geringem Aufwand anfertigen, das Zeichnen kann von vielen Gruppenmitgliedern nachgeahmt und erlernt werden und Zeichnungen bleiben lange Zeit auf Steinen und Felswänden sichtbar. Solche Bedingungen der handwerklichen Reproduzierbarkeit dürften mit der Zeit jeden Kult, der sich auf die Magie von Bildern verlässt, destabilisieren und die prähistorische Malerei ins Dunkel der Höhlen geführt haben. Demgegenüber waren Plastiken allein aufgrund ihres Herstellungsaufwandes nur in geringer Stückzahl verfügbar und konnten, je

nach den Erfordernissen des Kultes, leicht dem Anblick und Zugriff entzogen werden. Entscheidend aber war, dass die Skulptur nicht aus eigener Kraft, d. h. aufgrund ihrer Ästhetik, ›übernatürliche‹ Kräfte entwickeln musste, sondern es den Jägern und Sammlern ermöglichte, die sie umgebende Natur in einem ›magischen Licht‹ zu sehen.

Es ist davon auszugehen, dass sich solch ein Löwenmenschen-Kult über Jahrtausende hinweg stabil reproduzieren konnte. An irgendeinem Punkt in der Geschichte ließ sich das magische Weltverhältnis der Jäger und Sammler aber nicht länger aufrechterhalten, was in dem hier entworfenen Szenario auf einen Funktionsverlust von visuellen Ambivalenzen zurückgeführt werden kann. So könnte die Evidenzproduktion, welche die Löwenmenschen-Skulpturen bis dahin geleistet hatten, durch eine Veränderung der Beobachtungsverhältnisse unterbrochen worden sein, zum Beispiel, als man mit der Erfindung von Pfeil und Bogen auch Löwen erfolgreich jagen konnte. Jeder erlegte Löwe mindert im Prinzip die Chance, dass man in der Natur einen Löwenmenschen zu Gesicht bekommt – und nicht bloß flüchtig einen Löwen sieht. Wird aber das Löwenmenschen-Narrativ durch die lebendige Naturerfahrung nicht länger bestätigt, dann verlieren auch die Skulpturen ihren rituellen Sinn, bis man am Ende nicht mehr weiß, weshalb man eine Figur nachschneiden sollte, die aus einem Menschen und einem Tier zusammengesetzt ist.

Dem Löwenmenschen wird es nicht anders ergangen sein als später dem Minotaurus, der Meerjungfrau, der Sphinx oder dem Greif, die aufgrund veränderter Beobachtungsverhältnisse ihre kultische oder religiöse Funktion einbüßten und zum Fabelwesen wurden. Ein Begriff der ästhetischen Ambivalenz muss entsprechend so gefasst werden, dass er aufklärungsresistent ist. Ästhetische Ambivalenz bildet sich immer in Bezug auf bekannte Gestalten aus, die sich ›als sie selbst‹ und ›als etwas anderes‹ wahrnehmen lassen. Selbst den Necker-Würfel muss man zunächst einmal als einen gezeichneten Würfel erkennen (und nicht nur als 12 Linien in der Fläche), um die Ambivalenz zwischen den beiden perspektivischen Darstellungen entdecken zu können.

Wahrnehmungsambivalenzen treten immer dann auf, wenn das Medium der Wahrnehmung von einem Reizmuster angeregt wird, das potentiell zwei konträre Gestaltbildungsprozesse erlaubt. Im medientheoretischen Modell lässt sich das so darstellen, dass sich zwei unterschiedliche feste Koppelungen zur gleichen Zeit im Medium der Wahrnehmung durchzusetzen versuchen (Abb. 12). Zu derart mehrdeutigen Gestaltbildungen kann es nur kommen, wenn der Informationsgehalt einer Gestaltwahrnehmung unterbestimmt bleibt, und zwar sowohl in

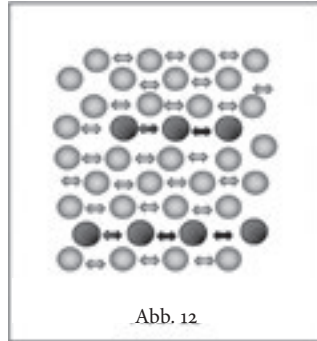


Abb. 12

Bezug auf die Kontrast- als auch in Bezug auf die entsprechenden Ordnungsschemata. Zum einen verliert eine Gestalt an Gestalthaftigkeit, wenn sie mit ihrer Umgebung verschmilzt, d. h., wenn die Differenz zwischen Figur und Grund immer kontrastärmer wird. Zum anderen schwindet die Wiedererkennbarkeit einer Gestalt, wenn sie deformiert wird. Dies führt zu der Vermutung, dass ›Unschärfe‹ und ›Verfremdung‹ die beiden Wahrnehmungsparameter sind, über die sich Ambivalenzphänomene herstellen und beschreiben lassen. Wie immer bei einer Eigenwerteanalyse, so wäre auch hier zu zeigen, dass es sich um zwei Größen handelt, die sich bei Ambivalenzerscheinungen wechselseitig ergänzen.

Obwohl ›Unschärfe‹ ein Leitmotiv der Romantik war und die Fotografie ihren Kunstanspruch anfänglich mit einer Vielzahl von Unschärfefeffekten zu legitimieren versuchte, so wurde sie dennoch zu keiner zentralen ästhetischen Kategorie für die Ausbildung der ästhetischen Moderne. Vielmehr »geriet die Unschärfe als zu harmloses, zu unentschiedenes Stilmittel zunehmend ins Abseits«. ⁶⁸ Woran aber lässt sich genau diese Harmlosigkeit festmachen? Modern zu sein hieß damals, in der Mitte des 19. Jahrhunderts, »absolut modern« zu sein. Mit Rimbauds Leitspruch begann sich ein Kunstbegriff durchzusetzen, der nicht länger das Schöne, sondern das ästhetisch Neue mit einer klaren Präferenz ausgestattet hat. Die reinen Unschärfefeffekte, welche nur die Differenz von Gestalt und Grund zum Verschwinden bringen, erfüllen diese Forderung nach ›absoluter Neuheit‹ nur bedingt. Die unscharfe Gestalt verzögert zwar die Wahrnehmung, die Langeweile, der Überdruß und das Desinteresse werden aber nur kurzzeitig suspendiert. Wenn die unscharfe Gestalt mit einem gewissen Mehraufwand an Aufmerksamkeit schließlich doch identifiziert werden kann, dann

verliert sie wie jede andere Gestalt ihre ursprüngliche Attraktivität. Die ambivalente Gestalt führt hingegen nicht bloß zu einer endlichen, sondern zu einer unendlichen Verzögerung der Wahrnehmung, weil sie sich nie vollständig auflösen lässt. Solche unauflösbaren Ambivalenzen sind allein durch den Parameter der Unschärfe nicht zu fassen, sondern stellen sich erst ein, wenn sich eine Gestalt aufgrund ihrer Unschärfe auch verändert – zum Beispiel wenn in der Dämmerung ein Löwe mit seinem Umgebungsschatten verschmilzt und mit deformiertem Körper und monströsem Kopf einen Steinzeitjäger anblickt.

Es gibt eine Vielzahl von Techniken, mit denen sich eine Gestalt ›verunstalten‹ lässt: Gestalten lassen sich verzerren, strecken, stauchen, aufblasen, verdrehen, verfärben, durchlöchern, zerschneiden oder fragmentieren, und erst recht können sie durch die Inklusion von fremden Materialien und Formen verfremdet werden. All diese Verfremdungstechniken gehören zum Standardrepertoire der modernen Künste – und sie lassen sich größtenteils nicht nur in den visuellen Künsten, sondern auch in der Musik, in der Poesie und in der Literatur wiederfinden. Auch melodische Linien können verzerrt, musikalische Motive aufgelöst, Klangfarben verändert und musikalische Gestalten fragmentiert werden.

Ebenso wie die sich nur unscharf von ihrem Hintergrund abhebende Gestalt, bindet auch die verfremdete Gestalt die Aufmerksamkeit länger als gewohnt. Kommen die Verfremdungstechniken in Reinform zur Anwendung, generieren sie jedoch genauso wenig wie die ›reine Unschärfe‹ eine Ambivalenz, sondern bringen höchstens eine Witzfigur, ein Symbol oder eine Hybridform hervor. Wird zum Beispiel ein Körpermerkmal besonders betont, wie etwa eine lange Nase oder abstehende Ohren, dann handelt es sich zwar auch hier um eine Verfremdung, doch die Gestalt wirkt nicht ambivalent, sondern wird zur Karikatur. Auch ist es unter heutigen Beobachtungsverhältnissen evident, dass ein Löwenmensch kein eigenständiges, unteilbares Wesen ist, sondern zum Teil aus einem Löwen und zum Teil aus einem Menschen zusammengesetzt ist.

Damit eine Verfremdungstechnik eine ästhetische Ambivalenz erzeugen kann, muss eine Zusatzbedingung erfüllt sein: das Verfahren darf als solches nicht ausrechenbar sein. Man sieht die überlange Nase sofort, die das Gesicht verfremdet; man bemerkt sogleich, aus welchen zwei Wesen der Löwenmensch zusammengesetzt ist. Die Verfremdung, die derart nachvollziehbar ist, verzögert vielleicht noch die Wahrnehmung, aber sie erzeugt kein substanzielles Wahrnehmungsproblem. Erst wenn die Spuren der Veränderung verwischt werden, wenn die Andersheit nicht

mehr von einer Gestalt abgeleitet werden kann und zum Rätsel wird, kommt es zu unauflösbaren Wahrnehmungsparadoxien. Mit anderen Worten müssen nicht nur die Unschärfefeffekte eine Gestalt verfremden, sondern es müssen auch die Verfremdungseffekte unscharf werden, damit Wahrnehmungsambivalenzen entstehen können.

Die Kunst, die heute ihre Wirkung über den ästhetischen Eigenwert der Ambivalenz entfalten möchte, muss ihre Wahrnehmungsambivalenzen beobachtungsfest machen. In diesem Sinne lassen sich Giacomettis hochaufragende Figuren nicht in derselben Weise visuell dechiffrieren wie der Löwenmensch aus dem Lonetal, der vor über 35000 Jahren ganz sicher eine starke Ambivalenzerfahrung hervorgerufen hat, die sich aber heute – ohne den sozialen Rückhalt in einem Kult – durchschauen lässt. Wie der Löwenmensch, so verdanken sich auch Giacomettis Plastiken einer Verfremdungsstrategie: die menschliche Figur wird extrem in die Länge gestreckt. Würden seine Figuren eine Menschengestalt naturalistisch und detailgetreu nachbilden, dann hätte man es unweigerlich mit einer Comicfigur zu tun. Das plötzliche Wiedererkennen eines Menschen in der überdehnten Gestalt wirkte wie ein Witz. Doch dieser eindeutige Überraschungseffekt wird von Giacometti durch künstliche Unschärfen vermieden. In der schrundigen, dunklen Oberfläche der Bronze bleiben die Fingerabdrücke und das auf- und abgetragene Material des Gipsmodells sichtbar. Die Spuren der modellierenden Hand überformen alle figurativen Details. So verlieren sich die Übergänge zwischen den Gliedmaßen, werden die Grenzen zwischen Beinen, Rumpf, Hals und Kopf fließend, verschmelzen die Füße einer Stehenden zu einem einzigen Klumpfuß, fehlen den Armen die Ellenbogen und den Beinen die Knie. Die unscharfe Oberflächentextur verstärkt den metallischen Charakter der überstreckten Figur, nimmt ihr den Abbildcharakter und entironisiert sie. Erst dieses komplementäre Zusammenspiel von Überstreckung und Unförmigkeit bringt jene Unentschiedenheit in Giacomettis Plastiken, welche die Wahrnehmung nachhaltig fasziniert: Die Ambivalenz zwischen einer starren Metallsäule und einer lebendigen Menschengestalt.

Die Kunst begann sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts vom ästhetischen Wert der Schönheit zu lösen und sich für die alternativen ästhetischen Eigenwerte des Ereignisses und der Ambivalenz zu interessieren. Die traditionellen Werte der Schönheit und des Erhabenen wurden, wenn überhaupt, dann *abstrakt* – d. h. losgelöst von den klassischen Darstellungssystemen – exploriert. Die verblüffende Verwandtschaft zwischen den Werken der prähistorischen Kunst und der Kunst der Klassischen Moderne lässt sich gut nachvollziehen, wenn man davon

ausgehen kann, dass es vier basale ästhetische Eigenwerte gibt, die zu Beginn einer jeden ästhetischen Evolution als evolutionäre Attraktoren wirken können. Die prähistorische Kunst steht mit den Höhlenmalereien und Kleinplastiken am Anfang der ästhetischen Evolution und konnte im Modus der Imitation bereits vollendete Zeichnungen und Skulpturen hervorbringen, ohne dass es allerdings über den Wert der Schönheit zu einer höherstufigen Iteration von Ordnungs- und Kontrastbildungen kam. Die Kunst der Klassischen Moderne hat wiederum genau solche Medienverschachtelungen abgebaut und annulliert, welche in Europa zur Ausbildung der ›schönen Künste‹ führten und hat sich damit künstlich in jenen Anfangszustand einer nicht präparierten Wahrnehmung zurückversetzt, in dem die ästhetischen Eigenwerte so ursprünglich wie in der Eiszeit ihre Wirkung entfalten konnten.

Theoriemodell der ästhetischen Eigenwerte

Die herausgehobene Stellung von ›Schönheit‹, ›Erhabenheit‹, ›Ereignis‹ und ›Ambivalenz‹ in der Ästhetik zeigt sich nicht zuletzt daran, dass in ihrem Spannungsfeld Raum und Zeit ›subjektiv‹ erlebbar werden. Schaut man auf das Theoriemodell der ästhetischen Eigenwerte (Abb. 13), dann sieht man, dass die Werte des Schönen und Erhabenen unter dem Aspekt des Raumes und die Werte des Ereignisses und der Ambivalenz unter dem Aspekt der Zeit angeordnet sind. Normalerweise ist eine Raumerfahrung immer eine Erfahrung von Abständen und Begrenzung und setzt das Vorhandensein von Objekten voraus, zwischen denen sich ein Raum aufspannen kann. Der leere, unbegrenzte Raum lässt sich als solcher nicht wahrnehmen. Ebenso besitzen wir keine Möglichkeit, den reinen Fluss der Zeit zu empfinden, sondern auch Zeit wird erst in dem Moment erfahrbare, wenn sie sich durch die Abfolge von Ereignissen abschätzen lässt. Unsere Lebenswelt wird nun sowohl von Alltagsgegenständen wie Tisch und Stuhl als auch von Alltagszyklen wie dem Aufstehen am Morgen und dem Zubettgehen am Abend strukturiert. Damit machen wir permanent Raum- und Zeiterfahrung, die mit dem Wissen von den Abmessungen des physikalischen Raumes und den Messungen der physikalischen Zeit synchronisiert sind. Die physikalische Raumzeit wird im Alltag automatisch mit der subjektiv erlebten Raumzeit zur Deckung gebracht.

Diese Alltagssynchronisierung wird in der ästhetischen Erfahrung, die sich über die Eigenwerte der Wahrnehmung generiert, außer Kraft gesetzt. Die Erfahrung des Schönen ist eine gesteigerte Gestalterfah-

Modell der ästhetischen Eigenwerte



Abb. 13

rung, bei welcher das einzelne Phänomen eine absolute Präsenz erlangt, die sich kaum noch in Bezug auf andere, benachbarte Gestalten relativiert. Die schöne Gestalt zieht alle Wahrnehmungsressourcen auf sich und ist mehr oder weniger raumlos präsent. Wer von Schönheit fasziniert ist, nimmt nur noch das Naheliegende wahr, was zur Folge hat, dass größere Abstände kaum registriert werden. Die ästhetische Erfahrung führt zu dem Eindruck, dass sich hier die »inneren Maßstäbe« des Betrachters verkürzen und die ungewöhnliche Empfindung eines gestauchten Raumes entsteht. Der *White Cube*, welcher der Raumwahrnehmung fast alle gegenständlichen Anhaltspunkte nimmt, verstärkt genau diese Raumstauchung, auf welche das schöne Kunstwerk an sich bereits zielt.

Demgegenüber erzeugt die Erfahrung des Erhabenen einen umgekehrten Raumeffekt und führt, im Vergleich zur Alltagserfahrung, zu einer Raumstreckung im subjektiven Erleben. Das Verhältnis von Gestalt und Grund ist bei diesen Gestaltbildungsprozessen invertiert, die Wahrnehmung abstrahiert von der Gestalthaftigkeit der sichtbaren und hörbaren Objekte und verwendet diese nur noch als elementare Maßeinheiten, welche der Schätzung von infiniten Größenverhältnissen dienen. Anders als unter einem lebensweltlichen Erfahrungshorizont wird jetzt der Raum als solcher präsent und erscheint dem Subjekt als ein sich bis ins Unendliche erstreckender Raum.

Genauso wie sich ein Unterschied zwischen erlebtem und physikalischem Raum im Spannungsfeld des Schönen und Erhabenen ausbildet, genauso generiert sich eine Differenz von *erlebter* und *physikalischer* Zeit über die beiden Eigenwerte von Ereignis und Ambivalenz. Ein Ereignis bindet für einen Moment alle Aufmerksamkeit; in diesem ereignislosen Zeitfenster steht die Zeit für das erlebende Subjekt still. Wird die Wahrnehmung von ganzen Ereignisketten in den Bann gezogen, bei denen das Aufblitzen eines Ereignisses – noch ehe es richtig registriert werden konnte – von einem Folgeereignis abgelöst wird, dann vergeht die Zeit wie im Flug. Im subjektiven Erleben führt der Ereignisstrom zu einer Stauchung der Zeit; der Zeiger der inneren Uhr bewegt sich schneller als gewohnt.

Ambivalenzerfahrungen hingegen generieren Erwartungen, die sich nicht – wie man es im Alltag erwarten würde – einlösen lassen. Das ambivalente Phänomen könnte die eine oder die andere Gestalt annehmen, es bietet verschiedene Identifikationsmöglichkeiten an, die aber indifferent bleiben und entsprechend zu einer Verzögerung der Wahrnehmung führen. In solchen Momenten, wo man vergeblich wartet, dass etwas Bestimmtes passiert, in der Zeitspanne, die von zwei

Wahrnehmungsmöglichkeiten aufgespannt wird, können Sekunden zur Ewigkeit werden. Das Wahrnehmen einer Ambivalenz lässt die inneren Uhren langsamer laufen und führt zu einer subjektiv empfundenen Streckung der Zeit.

Ein Wahrnehmungsapparat besitzt die primäre Funktion, aus Sinesindrücken identifizierbare Gestalten zu konstruieren. Aus dieser allgemeinen Wahrnehmungsfunktion lässt sich das Faktum, dass es ästhetische Wahrnehmungen gibt, nicht ableiten, sondern diese gründen in Hyper- und Dysfunktionen des Wahrnehmungsapparates. Es gibt spezielle Wahrnehmungssituationen, in denen sich die normalen Gestaltbildungs- und Aufmerksamkeitsprozesse aufschaukeln und potenzieren; und es gibt außergewöhnliche Wahrnehmungssituationen, bei denen sie leerlaufen und blockiert werden. Ein Wahrnehmungsapparat, der in einen derart anomalen Operationsmodus gerät, trifft auf seine ästhetischen Eigenwerte.

Die Eigenwertetheorie wird nicht aus der empirischen Ästhetik abgeleitet, aber sie ist mit grundlegenden Einsichten der empirischen Ästhetik kompatibel und sie versucht, für neuroästhetische Forschung anschlussfähig zu sein. Letztendlich sind es *neuronal* Prozesse, die in ästhetischen Wahrnehmungssituationen jene selbstinduzierten Sekundäreffekte hervorbringen. Die Theorie der ästhetischen Eigenwerte lässt sich nicht unmittelbar durch die Neuroästhetik verifizieren oder falsifizieren, aber sie könnte durchaus ein heuristisches Modell liefern, mit dessen Hilfe sich neuroästhetische Experimente entwerfen oder experimentelle Befunde analysieren lassen.

Eine systematische Verbindung zwischen Eigenwerteästhetik und Evolutionstheorie lässt sich immer dort herstellen, wo es um Ursprungsfragen geht, insbesondere wenn sie den Ursprung der prähistorischen Kunst betreffen. Dann lassen sich Szenarien entwickeln, in denen sich die ästhetischen Eigenwerte als evolutionäre Attraktoren heranziehen lassen, die unter bestimmten sozialen Rahmenbedingungen, wie sie etwa ein Kult bereitstellt, eine ästhetische Evolution auslösen können. Anhand der Höhlenmalereien und Kleinplastiken wird deutlich, dass man bereits vor über 30 000 Jahren die Eigenwerte von Schönheit, Ereignis, Ambivalenz und eventuell auch von Erhabenheit bei der Herstellung und Inszenierung von Kunstwerken exploitiert hat.

