

ÜBER DIE WAHRNEHMUNGS- PSYCHOLOGIE IN DER KUNSTGESCHICHTE ALTE EINHEIT, NEUE CHANCEN

CLAUS-CHRISTIAN CARBON

» PROLOG

Die frühesten Kunstwerke der Menschheit zeugen vom tiefen, wenn auch intuitiven, Wissen über Wahrnehmungspsychologie. Beginnend mit Höhlenmalereien, die eben nicht einfach realistisch abbildeten, sondern Wirkung für sich beanspruchten, indem kontextspezifische Aspekte und vorhandene Techniken geschickt genutzt wurden, über die Verwendung von Perspektive zur Aufmerksamkeitslenkung bis zum Einsatz von Simultankontrasten bei impressionistischen Meisterwerken, um die Farbwirkung zu potenzieren: Künstlerinnen und Künstler verwendeten stets wahrnehmungspsychologisch relevante Verfahren, um die Wahrnehmung zu lenken und Wirkung zu steigern. Das Wissen um Lenkungs- und Verstärkungsmechanismen war nur fragmentarisch und ist bis heute nicht systematisch erfasst. Ohne das dezidierte und ganzheitliche Einbeziehen des wissenschaftlichen Gebiets der Wahrnehmungspsychologie bleiben sowohl die Kunstwerke Schaffenden als auch die geschaffenen Kunstwerke seelen- und bedeutungslos. Menschen schaffen Kunst, weil sie Mensch sein wollen – ohne Erkenntnisse über den Menschen und die menschliche Wahrnehmung verstehen wir die Kunst nicht.

» DIE PSYCHOLOGISCHE WENDE

Bedeutende Teile der Kunstgeschichte der letzten 100 Jahre wurden von wahrnehmungspsychologischen Theorien inspiriert. Durch das gesamte 20. Jahrhundert hindurch bestand eine fruchtbare Allianz zwischen Kunstgeschichte und Wahrnehmungspsychologie, ob Konrad Fiedler,¹ Heinrich Wölfflin,² Hans Gombrich³ oder Rudolf Arnheim,⁴ um nur einige wenige prominente Vertreter zu nennen. So wurde beispielsweise durch Wölfflins konsequentes Einführen der Technik des „vergleichenden Sehens“, einer Technik aus der Wahrnehmungspsychologie, ein Paradigmenwechsel in der Kunstgeschichte eingeläutet.⁵ Faszinierend einfach wie genial war seine Idee, die seinerzeit moderne Technologie von Diaprojektoren zu nutzen, um fotografische Reproduktionen von Meisterwerken parallel mit Hilfe einer Doppelprojektion betrachten zu können. Wenn diese Technik heute als selbstverständlich gilt, so wird meist vollkommen unterschätzt, wie vor Wölfflin gearbeitet worden war: Für Jahrhunderte galt es für die Kunstinteressierten als gesetzt, sowohl wenn man aktiv künstlerisch tätig als auch künstlerisch betrachtend und bewertend orientiert war, dass man weltweit die originalen Meisterwerke aufzusuchen hatte. Dies mit dem Ziel, hernach mittels Vorstellungskraft die erfassten Kunstwerke wieder ins Bewusstsein zu rufen, wenn man einen Vergleich zwischen einzelnen Werken anstrebte. Notizen, sowohl textueller als auch bildlicher Natur, unterstützten dabei den Erinnerungsprozess – als valide oder gar exakt kann diese Technik allerdings nicht gelten, da menschliche Gedächtnisabrufprozesse äußerst verzerrend funktionieren, wie die Empirische Psychologie eindrucksvoll demonstrieren kann. So werden Bilder schematisch wahrgenommen und wiedergegeben⁶ und Porträts von Menschen, die einem persönlich nicht bekannt sind, werden lediglich oberflächlich auf Einzeleigenschaftenebene in sogenannter „ikonischer“ Weise verarbeitet.⁷ Was zusätzlich weithin unterschätzt wird, ist, dass Wölfflins Ansatz nicht einfach ein innovativer Einsatz von moderner Technik war, vielmehr bedeutete er eine Abkehr vom Konzept des universalen Wissens, der den Korpus der Weltkunstwerke in seinem Kopf präsent hält – ein Konzept, welches die Möglichkeiten eines Menschen eben vor allem hinsichtlich Wahrnehmung und Gedächtnisleistungen vollkommen falsch einschätzt und damit zutiefst naiv ist.

Entsprechend vielfältig waren die Auswirkungen von Wölfflins Überlegungen. Durch die konsequente Nutzung von Abbildungen und modernen Techniken der Bildanalyse konnten sich der Kunstgeschichte verwandte Fachgebiete selbstbewusst entwickeln, beispielsweise die Bildwissenschaften durch Aby Warburg.⁸ Die eingesetzten Techniken gehörten bald zur Standardausstattung in jedem kunstgeschichtlichen Seminar. Wölfflin nutzte nicht nur ein wesentlich realistischeres kognitives Modell menschlichen Verarbeitens, sondern führte indirekt zu einer Demokratisierung der kunstgeschichtlichen Arbeitsweise: Ab diesem Moment konnte man nicht nur ferne Kunstwerke betrachten, sondern überdies substantielle komparative Betrachtungen anstellen. Hinter diesen Innovationen standen medienoptimistische und innovative Persönlichkeiten wie Herman [sic!] Grimm, Wölfflins Vorgänger auf dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Berlin, der als der erste Kunsthistoriker gelten kann, der die Lichtbildprojektion für das Fach zugänglich gemacht hat⁹, sowie Bruno [Ludwig Julius Boguslaus] Meyer, der als Professor für Kunstgeschichte in Karlsruhe jene Technik endgültig zur Blüte brachte.¹⁰ Das heute kaum mehr bekannte Skioptikon, eine optimierte Art der Later-

na Magica, und damit der Vorgänger des Diaprojektors, wurde konsequent zur Verbesserung der kunstwissenschaftlichen Didaktik eingesetzt¹¹ und konnte zu einer objektiveren Beurteilung von Kunstwerken beitragen,¹² wenigstens solange rigoros eine sehr hohe Qualität bei den Fotografien erreicht wurde, so wie es von Bruno Meyer gefordert und durchgesetzt wurde.¹³ Das Publikum konnte fortan direkte Vergleiche durchführen und für die Werke begeistert werden. Die damals oft eingesetzte Technik der Überblendung, die noch einen erheblichen apparativen Aufwand mit sich brachte, um Paralaxen wirkungsvoll zu minimieren, ist heute einfach zu realisieren, wird aber kaum mehr angewendet. Vielmehr begnügt man sich mit einer Doppelprojektion oder der mittlerweile computergestützten Darstellung im Sinne von zwei parallel gezeigten Werken, die ein ständiges Springen von einem Bild zum anderen nötig machen.

1 Konrad Fiedler, Konrad Fiedlers Schriften über Kunst, München 1913.

2 Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899; Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 2. Aufl. München 1917.

3 Z. B. Ernst H. Gombrich, The Story of Art, 4. überarb. Aufl. New York 1951; Ernst H. Gombrich, Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, London 2002.

4 Z. B. Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye, Berkeley 1954; Rudolf Arnheim, The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts. The New Version, Berkeley 1988.

5 Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hrsg.), Vergleichen – des Sehen (eikones), Paderborn 2019.

6 Frederic Charles Bartlett, Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology, Cambridge 1932; Claus-Christian Carbon und Sabine Albrecht, Bartlett's Schema Theory. The unreplicated „portrait d'homme“ series from 1932, in: Quarterly Journal of Experimental Psychology 65.11 (2012), S. 2258–2270.

7 Claus-Christian Carbon, Famous Faces as Icons. The Illusion of Being an Expert in the Recognition of Famous Faces, in: Perception 37.5 (2008), S. 801–806.

8 Thomas Hensel, Aby Warburg und die „Verschmelzende Vergleichsform“, in: Bader/Gaier/Wolf 1999, wie Anm. 5, S. 469–490.

9 Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelnunx, Theorie der Fotografie, Bd. 1, München 2006; Wilhelm Schlink, Herman Grimm (1828–1901). Epigone und Vorläufer, in: Aspekte der Romantik. Zur Verleihung des „Brüder Grimm-Preises“ der Philipps-Universität Marburg im Dezember 1999, hrsg. v. Jutta Osinski und Felix Saure, Kassel 2001, S. 73–93.

10 Hensel 2019, wie Anm. 8.

11 Bruno Meyer, Die Photographie im Dienste der Kunstwissenschaft und des Kunstunterrichtes, in: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 47 (1879/1880), S. 196–209.

12 Dorothea Peters, Original – Kopie – Fälschung? Kunstkenner-schaft und der Diskurs über die Echtheit von Rembrandtwerken um 1900, in: Bader/Gaier/Wolf 1999, wie Anm. 5, S. 315–334.

13 Maria Männig, Bruno Meyer and the Invention of Art Historical Slide Projection, in: Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives (Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge Studies 12), hrsg. v. Julia Bärnighausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider und Petra Wodtke, Berlin 2019, S. 275–291.

In den meisten Fällen, in denen schlichtweg eine Parallelität von Themen und Figurengruppen verglichen werden soll, mag diese Technik angebracht sein. Spannend werden Kombinationsprojektionen aber tatsächlich dann, wenn es um den Vergleich einzelner Versionen von Kunstwerken geht, denn hier spielt eine wesentliche Begrenzung des menschlichen visuellen Wahrnehmungsapparats eine wichtige Rolle: Sobald wir eine schnelle Augenbewegung vollziehen, eine sog. „Sakkade“, wird der visuelle Input vom Auge inhibiert, wir sind somit funktional blind.¹⁴ Dieser als sakkadische Suppressionsmechanismus bezeichnete Effekt dauert typischerweise mind. 30 ms, kann aber auch bis zu 120 ms anhalten¹⁵ und tritt scheinbar auch bei anderen Tierarten auf.¹⁶

Zur Einordnung der Relevanz: Wir machen unwillkürlich viele Sakkaden pro Sekunde, egal ob wir zwischen Bildern hin und her springen oder schlichtweg ein singuläres Bild inspizieren. Damit einher geht ein weiterer Effekt, der aufzeigt, dass wir kein bildbasiertes, sondern nur ein schemagetriebenes Wahrnehmungsgedächtnis für visuelle Eindrücke besitzen: Sobald die sakkadische Suppression beendet ist, kann nicht mehr auf das zuvor entwickelte Perzept en détail zugegriffen werden, was sich im Phänomen der Veränderungsblindheit (change blindness) manifestiert.¹⁷ Selbst starke Veränderungen am vorliegenden Bild können nicht detektiert werden, sobald eine kurze Suppression des visuellen Inputs, also eine Durchbrechung des kontinuierlichen Seheindrucks, gegeben war.¹⁸ Unsere Vorstellung und das immanent entwickelte Bild vor unserem „geistigen Auge“ sind also eine bloße Konstruktion, die sich zwar am visuellen Input orientiert, diesen bei weitem aber nicht exakt abzubilden vermag. Die massive Reduktion von Bildinformation ist offensichtlich nötig, um den typischen Anforderungen eines Menschen in einer evolutionär geformten Welt optimal zu begegnen.¹⁹ Ob wir wollen oder nicht, wir können diesen Modus nicht abschalten, wir sind auf diese starken Begrenzungen zurückgeworfen und werden uns ihrer zugleich nicht gewahr – dennoch werden wir von den resultierenden Wahrnehmungsrealitäten maßgeblich bestimmt. Durch das Studium der Wahrnehmungspsychologie können wir diese konstruktiven kognitiven Elemente jedoch explizit einordnen und Maßnahmen, apparativer wie auch wahrnehmungstechnischer Natur, konsequent einsetzen, um qualifizierter mit den gewonnenen Wahrnehmungsergebnissen umzugehen.

» EIN KUNSTWERK OHNE GESTALT KANNT NICHT WIRKEN

Heutige Digitalisierungsmöglichkeiten von Kunstwerken erschließen freilich neben der genauen photogrammetrischen Abbildung auch die dreidimensionale Erfassung nebst Abtasten und Speichern von Oberflächenmerkmalen und Materialbestimmungen. Das hilft, Details besser in Augenschein zu nehmen, mit technischen Möglichkeiten zu vergleichen und Unterschiede herauszuarbeiten, jedoch kann man sich dadurch wiederum in Details verlieren, und der Blick für das Ganze, für die „Gestalt“²⁰ kann nicht mehr entstehen. Genau hier kann die Gestaltpsychologie, ein wichtiger Teil der Wahrnehmungspsychologie, produktiv ansetzen. Nicht nur ist eine Gestalt mehr als die Summe der sie konstituierenden Teile – aus den Teilen entsteht durch Wahrnehmungsemergenz die Gestalt als eine neue Qualität.²¹ Wichtig dabei ist, und dies wird oft nicht vollständig klar: Die Teile selbst wirken wiederum, durch die Gestalt, in welche sie eingebettet sind, anders als sie dies freigestellt täten.²² Dieser Effekt betrifft Einschätzungen bzgl. Farbe, Form und Wesen und kann zu dras-

tischen Wahrnehmungsverzerrungen führen.²³ Echte Wirkung eines Kunstwerks kommt erst dann zustande, wenn sich eine Gestalt entwickelt, wenn sich also eine Figur vom Grund prägnant abhebt.²⁴

Man könnte daraus nun den falschen Schluss ziehen, man dürfe sich die Details nicht ansehen, da sie gegen die Möglichkeit einer Gestaltwahrnehmung arbeiten. Man kann jedoch beides zusammen durch ein bewusstes dynamisches Anpassen des Fokus erreichen: Zuerst sollte tatsächlich eine Gesamtschau erfolgen, ohne spezifische Detailansichten. Es geht um die ganzheitliche Wahrnehmung – um das Wirken der Gestalt. Dieser Modus funktioniert automatisch und nicht-bewusst. Hierbei kann psychologisch eine inszenatorische Präsentation helfen, diese Gestalt erscheinen zu lassen – wir sprechen von Immersion.²⁵

14 Sandra Utz und Claus-Christian Carbon, The More-or-Less Morphing Face Illusion Revisited. Perceiving Natural Transient Changes in Faces Despite Fast Saccades, in: *i-Perception* 11.4 (2020), S. 1–10.

15 Markus Joos, Matthias Rötting und Boris M. Velichkovsky, Spezielle Verfahren I. Bewegungen des menschlichen Auges; Fakten, Methoden und innovative Anwendungen, in: *Psycholinguistik. Psycholinguistics. Ein internationales Handbuch* (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 24), hrsg. v. Gert Rickheit, Theo Herrmann und Werner Deutsch, Berlin 2008, S. 142–168.

16 Alexander Pastukhov und Claus-Christian Carbon, Clever Cats. Do They Utilize Change Blindness as a Covered Approaching Strategy?, in: *i-Perception* 12.1 (2021), S. 1–4.

17 Daniel J. Simons und Daniel T. Levin, Change Blindness. *Trends in Cognitive Sciences* 1.7 (1997), S. 261–267.

18 Claus-Christian Carbon, Wahrnehmungspsychologie [Perceptual psychology], in: *Psychologie. Eine Einführung in ihre Grundlagen- und Anwendungsfelder* [Psychology. An Introduction to its Fundamental as well as Applied Fields], hrsg. v. Astrid Schütz, Matthias Brand, Herbert Selg und Stefan Lautenbacher, Stuttgart 2015, S. 73–85.

19 Claus-Christian Carbon, Understanding Human Perception by Human-made Illusions, in: *Frontiers in Human Neuroscience* 8.566 (2014), S. 1–6.

20 Gestalt in weiteren Kontexten, siehe Daniela Bohde, Gestalt, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 150–153; Gestalt in seiner Ursprungsbedeutung, siehe Christian von Ehrenfels, Über Gestaltqualitäten [On the Qualities of Form], in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14 (1890), S. 249–292.

21 Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, New York 1935.

22 Mary Henle, *The Selected Papers of Wolfgang Köhler*, Oxford 1971.

23 Helmut Leder und Claus-Christian Carbon, When Context Hinders! Learn-test Compatibility in Face Recognition, in: *Quarterly Journal of Experimental Psychology Section A. Human Experimental Psychology* 58.2 (2005), S. 235–250.

24 Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology*, New York 1929.

25 Julia Diemer, Georg W. Alpers, Henrik M. Pepernkorn, Youssef Shiban und Andreas Mühlberger, The Impact of Perception and Presence on Emotional Reactions. A Review of Research in Virtual Reality, in: *Frontiers in Psychology* 6.26 (2015), S. 1–9.

Durch eine solche inszenatorische Präsentation wird es ermöglicht, das Kunstwerk multisensorisch zu erfassen: Visuelle Wahrnehmung (das inszenierte Bildzeigen) und semantische Informationen (via performativen Sprachakt) können im Hörsaal nun synchron erfolgen. Zum anderen kann durch die Verdunkelung des Raums die visuelle Präsenz des nun durch Projektion stark vergrößerten und hell leuchtenden Kunstobjekts deutlich erhöht werden. Diese Wirkung kann durch performative Aspekte des Vortragenden zusätzlich gesteigert werden.²⁶ So ist beispielsweise von Wölfflins Vorlesungen bekannt, dass durch dessen äußerst engagierte und mitreißende Vorträge, die er spannenweise aus der Mitte der Studierenden unter Nutzung von deren Sehachse frei darbrachte, bei den Zuhörenden das Gefühl erzeugt wurde, die von Wölfflin beschriebenen Seherfahrungen selbst gemacht zu haben.²⁷ In einem weiteren Schritt, ähnlich einer Schuss-Gegenschuss-Technik, welche in der Filmkunst ebenfalls erfolgreich zur Illustration dialektischer Prozesse verwendet wird, wechselte Wölfflin die Position und erklärte tiefergehende Details, die in der ersten Inaugenscheinnahme u. U. verborgen geblieben waren.²⁸ Durch diesen psychologischen Kunstgriff gelang es ihm vermutlich, einen Wechsel von Gestaltsicht zu Detailsicht systematisch herbeizurufen, um das Kunstwerk sowohl hinsichtlich subjektiver Gesamtwirkung als auch hinsichtlich objektiver Materialeigenschaften schauen zu lassen. Solch ein performatives Vortragen unter Einsatz modernster Medienmöglichkeiten kann ein tiefes Verständnis und eine hohe Erinnerungsleistung bezüglich der betrachteten Kunstwerke schaffen. Gleichzeitig birgt es jedoch die Gefahr, die subjektive Wirkung, die der Vortragende durch Rezeption des Kunstwerks spürt, auf die Studierenden zu übertragen, ohne dass diese einen eigenen Wirkungseindruck authentisch erleben. Dies konnte mit anderen Inhalten in der Forschung zum autobiografischen Gedächtnis wiederholt gezeigt werden.²⁹ Trotz dieser möglichen Gefahren ist eine entsprechende Inszenierung eines Kunstwerks eine gute Möglichkeit, um eine Gestalt sich entwickeln zu lassen. So kann nicht nur die Wirkung eines Kunstwerks selbst erfahren werden, sondern man kann sich qua Wirkung in die Absicht und den schöpferischen Akt der dahinterstehenden Künstlerin besser einfühlen, um dadurch ein erweitertes Verständnis für das Kunstwerk zu erhalten. Die bewusste Beschränkung auf rein deskriptive Ausführungen würde zwar zweifelsohne zu einer objektiveren Detailbeschreibung führen können, doch die Details für sich alleine ergeben keine sinnhaften Einheiten.³⁰ Wir benötigen zu allererst die Imagination, denn ohne sie scheint gar keine Urteilskraft bezüglich des künstlerischen Wertes möglich zu sein.³¹ Man könnte sagen, dass man durch die Detailansicht durchaus die kunsthandwerklichen Qualitäten einschätzen kann, was das Werk aber zum Kunstwerk macht, bleibt der Gesamtschau vorbehalten und so dem imaginierten *Tertium Comparationis*.³²

» EIN KUNSTWERK OHNE KONTEXT BESITZT KEINE BEDEUTUNG

Selbst wenn es uns gelingt, das Abbild eines Kunstwerks durch den performativen und psychologisch geschickt gelenkten Akt des Inszenierens im Hörsaal lebendig, anschaulich und erfahrbar in Gestalt und Wirkung zu machen, so bleibt es doch meist ein Abbild ohne Kontext. Das birgt zweierlei Probleme: Zum einen kann die Wirkung nicht vollständig erfasst werden, wenn typische Sehbedingungen des Originalsettings nicht eingehalten werden, wie zum Beispiel die Originalgröße,³³ der typische Abstand,³⁴ den Betrachtende einnehmen, oder die originalen Beleuchtungsverhältnisse.³⁵ Zudem kann sich das Wesen des Originalen nicht entfalten, denn man kann sich als Betrachterin oder Betrachter immer gewahr werden, dass das in Augenschein Genommene nicht einzigartig ist.³⁶ Man spricht in der Psychologie in diesem Zusammenhang auch von „ökologisch validen Wahrnehmungsbedingungen“, welche erst das wahre Kunsterleben ermöglichen.³⁷ Zum anderen wirkt der Kontext des Kunstwerks selbst als Referenz für und auf das Kunstwerk, d. h. wir erwarten in spezifischen Kontexten andere Wirkungen und gehen mit ihnen auch unterschiedlich um.³⁸ Vor allem aber erhält das Werk durch den Kontext erst eine Semantik. Man kann sagen, dass das Kunstwerk ohne kontextuelle Einbettung keine oder zumindest eine andere Bedeutung besitzt, denn es ist aus dem Bedeutungszusammenhang gerissen und steht für sich alleine, wie eine gotische Kathedrale in einer Hochhauskulisse, ohne Domvorplatz, Geläut und Gläubige. Wie entkommt man nun dem Problem, dass man ökologisch valide Sehbedingungen und Kontextinformationen kaum einfach herstellen kann? Zu allererst ist es wichtig, auf solche Aspekte überhaupt einzugehen und sie zu thematisieren. Weiterhin ist es aber wichtig, sich diesen wichtigen bedeutungserzeugenden Dimensionen zu stellen. Die semantische Einbettung eines Kunstwerks ist dabei Pflicht, die möglichst genaue Rekonstruktion der psychologischen Wahrnehmungs- und Kontextbedingungen aber nicht nur Kür, sondern ein entscheidendes Moment, um das Kunstwerk erleben und verstehen zu können.

26 Marina Unger, Tagungsbericht. Faktizität und Gebrauch früher Fotografie, 2017.

27 Robert S. Nelson, The Slide Lecture, or the Work of Art „History“ in the Age of Mechanical Reproduction, in: Critical Inquiry 26.3 (2000), S. 414–434.

28 Nelson 2000, wie Anm. 27.

29 Elizabeth F. Loftus und Jacqueline E. Pickrell, The Formation of False Memories, in: Psychiatric Annals 25.12 (1995), S. 720–725.

30 Wolfgang Köhler, Die Eigenschaften von Wahrnehmungsge-
stalten, in: Psychologische Probleme, hrsg. v. Wolfgang Köhler,
Berlin 1933, S. 118–140.

31 Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, Bild und Einbildungskraft, Paderborn 2006.

32 Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel, Vergleich als Methode, in: Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, hrsg. v. Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel, Berlin 2008, S. 24–29.

33 Claus-Christian Carbon, Ecological Art Experience. How We Can Gain Experimental Control While Preserving Ecologically Valid Settings and Contexts, in: Frontiers in Psychology 11.800 (2020), S. 1–14.

34 Claus-Christian Carbon, Art Perception in the Museum. How We Spend Time and Space in Art Exhibitions, in: i-Perception 8.1 (2017), S. 1–15.

35 Claus-Christian Carbon und Pia Deininger, Golden Perception. Simulating Perceptual Habits of the Past, in: i-Perception 4.6 (2013), S. 468–476.

36 Stefanie H. Wolz und Claus-Christian Carbon, What's Wrong with an Art Fake? Cognitive and Emotional Variables Influenced by Authenticity Status of Artworks, in: Leonardo 47.5 (2014), S. 467–473.

37 Carbon 2020, wie Anm. 33.

38 Claudia Muth, Marius Raab und Claus-Cristian Carbon, Expecting the Unexpected. How Gallery Visitors Experience Semantic Instability in Art, in: Art & Perception 5.2 (2017), S. 1–22.

Ein persönliches Kennenlernen des Kunstwerks in situ ist dabei vermutlich zwar die umwelttechnisch problematischste Methode, aber sie ist auch die ökologisch valideste. Moderne Visualisierungstechniken wie das Herstellen von ganzen musealen Kontexten via Virtueller Realität (VR) in höchstauflösender Grafik können nicht nur dazu beitragen, das Kunsterlebnis zu emulieren,³⁹ sondern in speziellen Fällen dieses sogar steigern. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn Texturelemente erfahrbarer gemacht werden können als im Original oder wenn ungewöhnliche Perspektiven eingenommen werden können.⁴⁰ Da die Möglichkeiten von VR immer noch extrem beschränkt sind, kann dies nur eine Möglichkeit in Verbindung mit anderen Techniken sein, die den Bedeutungsaspekt konsequent adressieren. Das genaue Nachstellen von Perspektiven⁴¹ oder das Simulieren von authentischen Licht- oder Raumbedingungen⁴² kann weiter helfen, die Wirkung und die Bedeutung von Kunstwerken näher zu bringen als dies je mit standardisierten und kontextfreien Darstellungsweisen gelingen mag.

» EIN KUNSTWERK OHNE RESONANZ EXISTIERT NICHT

Bei all diesem Einsatz von medientechnischen Innovationen zur Unterstützung von psychologischen Prozessen ist stets zu beachten, diesen Einsatz so auf das Zielpublikum anzupassen, dass es zu einer Resonanz mit dem Kunstwerk kommen kann. Unterbleibt der viszerale Kontakt zum Werk kann es nicht beginnen zu existieren und so bleibt es tatsächlich nur ein physisches Artefakt ohne Wirkung, Bedeutung und persönliche Relevanz. Erst durch persönlich relevante Assoziationen kann das Kunstwerk tiefer erschlossen werden. Solche Assoziationen sind kaum bewusst steuerbar, bilden aber eine maßgebliche Grundlage zur Bewertung der Qualität eines Kunstwerks wie bereits Fechner mit seinem Ästhetischen Assoziationsprinzip treffend beschrieb.⁴³ Bereits Kant verweist auf jene Assoziationen, die er weiter in unterschiedliche Formen unterteilte: Neben der reproduktiven Einbildungskraft (*imaginatio associans*), die Vorstellungen nach Assoziationsgesetzen verbindet, existiert auch eine produktive Einbildungskraft (*imaginatio plastica*), die nach Regeln des Verstandes funktioniert und zu den subjektiven Erkenntnisquellen gezählt wird.⁴⁴ Man könnte den Annäherungsprozess zu einem Kunstwerk als Akt der Einfühlung⁴⁵ oder Empathie⁴⁶ bezeichnen – hirnpfysiologisch wird sie gemeinhin mit der Aktivität von Spiegelneuronen in Verbindung gebracht,⁴⁷ die auch für das ästhetische Erleben maßgeblich sind.⁴⁸ Die Resonanz, die sich zwischen dem Wirken eines Kunstwerks und dem eigenen Fühlen einstellt, welches man auch von erfolgreichen zwischenmenschlichen Dyaden, beispielsweise in der psychotherapeutischen Praxis, kennt,⁴⁹ schafft eine affektive und tiefgründig verstehende Qualität, bis hin zu weiterführenden Möglichkeiten der Interpretation mentaler und affektiver Zustände, welche die Künstlerin oder den Künstler beim Schaffen des Kunstwerks innewohnten.⁵⁰

39 Maja Madjarev, Teodora Pavlovic, Claus-Christian Carbon und Dragan Janković, Aesthetic Experience of Artworks in VR gallery. The Role of Affective Dimensions, in: Art & Perception 7 (2019), S. 330.

40 Dragan Janković, Vitomir Jevremović und Claus-Christian Carbon, Visual Art in the Digital Age. About the Art Experience in VR vs. Ordinary Displayed Museum Contexts, in: Art & Perception 7 (2019), S. 291.

41 Robert L. Solso, Cognition and the Visual Arts, Boston 1994.

42 Carbon/Deininger 2013, wie Anm. 35; Bissera V. Pentcheva, Glittering Eyes. Animation in the Byzantine Eikōn and the Western Imago, in: Codex Aquilarensis 32 (2016), S. 209–236.

43 Stefan A. Ortlieb, Werner A. Kügel und Claus-Christian Carbon, Fechner (1866). The Aesthetic Association Principle – A Commented Translation, in: i-Perception 11.3 (2020), S. 1–20.

44 Rudolf Eisler, Kant-Lexikon. Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften, Briefen und handschriftlichem Nachlass, Hildesheim 1930.

45 Theodor Lipps, Einfühlung, innere Nachahmung und Organempfindungen, in: Revue Philosophique de la France et de l'Étranger 56 (1903), S. 660–661.

46 David A. Freedberg und Vittorio Gallese, Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience, in: Trends in Cognitive Sciences 11.5 (2007), S. 197–203.

47 Matthew D. Lieberman, Social Cognitive Neuroscience. A Review of Core Processes, in: Annual Review of Psychology 58 (2007), S. 259–289.

48 Vittorio Gallese und David A. Freedberg, Mirror and Canonical Neurons are Crucial Elements in Esthetic Response, in: Trends in Cognitive Sciences 11.10 (2007), S. 411–411.

49 Wolfgang Tschacher und Fabian T. Ramseyer, Synchronie in dyadischer Interaktion. Verkörperte Kommunikation in Psychotherapie, Beratung, Paargesprächen, in: Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst, hrsg. v. Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder und Elke Schumann, Bielefeld 2017, S. 319–334.

50 Irene Daum, Psychologie und Kunst, in: w/k - Zwischen Wissenschaft & Kunst (2016), S. 1–13.

» EPILOG

Abschließend muss betont werden, dass gerade der klassische kunsthistorische Zugang zu Kunstwerken à la Panofsky im Sinne eines fixen Interpretationsschemas, welches einzelne Bedeutungsschichten des zu interpretierenden Kunstwerkes aufdecken soll,⁵¹ als limitierend und unvollständig erscheint. Bestimmt gehört vor allem Panofskys dreiteilige Analysemethode, beruhend auf einer vorikonographischen Beschreibung, einer ikonographischen Analyse und einer ikonologischen Interpretation, zum beeindruckenden klassischen Methodenkanon der Kunstgeschichte, der freilich heutzutage im Sinne eines Methoden-Mix erweitert und kontextualisiert wird. Trotz methodischer Weiterentwicklung kann die Annäherung an das Kunstwerk kaum umfassend im psychologischen Sinne erfolgen. Zweifelsohne erlauben klare methodische Anweisungen das systematische Erfassen, man möchte fast sagen aseptische Abtasten eines Kunstwerks, jedoch wird dabei der Rezeptions- und Wirkungsaspekt nicht nur ignoriert, sondern auch verunmöglicht. Wie im vorliegenden Text ausgeführt, ist es wesentlich, zu allererst alle Rahmenbedingungen zu erfüllen, um den Wahrnehmungseffekt eines Kunstwerks unvoreingenommen, assoziativ und nicht intellektuell überlagert auf sich wirken zu lassen, ansonsten wird nur ein Werk aber kein Kunstwerk beschreibbar. Um diese Wirkung zu erzielen, kann der generelle Ansatz der Rezeptionsästhetik⁵² helfen, da diese Herangehensweise explizit die gedanklichen und emotionalen Prozesse der Wahrnehmung künstlerischer Werke zulässt. Allerdings ist der Ansatz bisher vor allem auf Literatur angewendet worden und berücksichtigt nicht die vielfältigen Erkenntnisfortschritte in der Wahrnehmungspsychologie neuerer Zeit.

EINE LEBENDIGE ZUSAMMENARBEIT ZWISCHEN DEN DISZIPLINEN DER KUNSTGESCHICHTE UND DER WAHRNEHMUNGS- PSYCHOLOGIE

Ich schlage daher folgende Verfahrensweise vor, die ich als „Kaskadierenden Erkenntniswelten-Ansatz“ (KEWA) benennen will: Die Erkenntnisgewinnung läuft als Kaskade unterschiedlicher Erkenntniswelten, die sich aber ganz im Sinne einer Kaskade gegenseitig bedingen. Zuerst widmet man sich in der *Wirkungswelt* (Erkenntniswelt 1) dem Kunstwerk: Man taucht ein, man erlebt Immersion, man fühlt sich ein, fühlt und spürt. Diese synthetische Wahrnehmungs- und Wirkungsebene operiert auf Basis von Gestaltwahrnehmung, es geht um ganzheitliches Erleben, d. h. man sollte tunlichst noch nicht interpretieren, da man sonst den Erlebnisakt nachhaltig destruiert. Anschließend begibt man sich in die *Analysewelt* (Erkenntniswelt 2), in der mittels analytischer Methode zergliedert und zerteilt wird und so mittels ikonographischer Ansätze sezierend operiert werden kann. Im Sinne einer Kaskade soll hier vor allem das Produkt von Erkenntniswelt 1, i.e. Objekt und Wirkung, als Input für Erkenntniswelt 2 dienen und dort weiterverarbeitet werden. Während in Erkenntniswelt 1 der *viszerale* Erkenntniszugang nebst Resonanzphänomenen ermöglicht wird, kann durch die Nutzung eines systematischen Methodenkoffers in Erkenntniswelt 2 ein *cephalader* Erkenntniszugang geschaffen werden. Daran anschließend eröffnet sich die essentielle Erkenntniswelt 3, welche ich als *Dialektikwelt* bezeichnen will: Hierin befinden sich, wiederum im Bild der Kaskade verbleibend, die Ausflüsse der beiden vorangegangenen Erkenntniswelten. Die Essenzen beider Erkenntnisgewinnungsstrategien können nun miteinander interagieren und es wird ein dialektischer Prozess in Gang gesetzt, der als Ziel hat, ein vorläufiges Urteil zu fällen. Als vorläufig muss das Urteil schon deswegen gelten, da sich sowohl die Wirkung durch Zeitgeist, neue Assoziationen und adaptierte Sehgewohnheiten verändern kann als auch die ikonologische Bewertung durch innovative und ergänzende Methoden, Erkenntnisfortschritte und neue Einschätzungen einer kontinuierlichen Revisionsnotwendigkeit unterworfen ist. Um dieses kaskadierte Verfahren sinnvoll mit Methoden und Inhalten anzureichern, ist eine lebendige Zusammenarbeit zwischen den Disziplinen der Kunstgeschichte und der Wahrnehmungspsychologie dringend nötig. Für diesen Dialog und die gemeinsame Arbeit sind fachübergreifende Lehrveranstaltungen, interdisziplinäre Forschungsteams und gemeinsame Publikationen notwendig. Dabei kann man auf bereits etablierte Institutionen setzen, die unterschiedliche Erkenntniswelten zusammenbringen, beispielsweise einschlägige interdisziplinäre Kongresse wie die *Visual Science of Art Conference* (VSAC) oder Publikationsorgane wie *Leonardo* und *Art & Perception*. Folgt man diesem spannenden Weg, werden sich für beide Fachdisziplinen großartige neue Möglichkeiten ergeben, Kunst zu genießen, auf sich wirken zu lassen und besser zu verstehen.

51 Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual arts. Papers in and on Art History*, Garden City/New York 1955.

52 Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015.