

# Das Geheimnis des Schönen

**Ein Modell der psychischen und mentalitätsgeschichtlichen Strukturen von „Ästhetik“**

Inaugural-Dissertation in der Fakultät  
Pädagogik, Philosophie und Psychologie  
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von

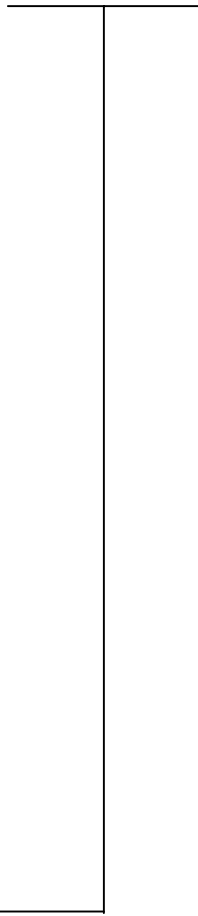
Stefanie Janker

aus  
Ansbach

Tag der mündlichen Prüfung: 8. 2. 2002

Note: SUMMA CUM LAUDE (0,00)  
Promotionspreis der Universität Bamberg 2002

Meinem Mann



---

## Inhaltsverzeichnis

---

**Abstract**.....

**Vorwort und Danksagung**.....

**Einleitung: Ziel und Ausgangspunkt**.....

- A) Zum Desiderat eines integrativen Modells der Ästhetik.....
- B) Aspekte des Ästhetischen im Hinblick auf das sog. typisch „Menschliche“.....
- C) Aufbau der Arbeit.....
- D) Vorgehensweise.....

**1. Kapitel: Zur Geschichte der Schönheit – Philosophisch-historische  
Modellskizze**.....

**1.1 Problematik, Konzept und Vorgehensweise**.....

1.1.1. Antinomie von vorneuzeitlichem und modernem  
Schönheitsbegriff.....

1.1.1.1 Systematischer Aspekt: Tradition vs. Moderne.....

1.1.1.2 Geschichtliche Entwicklung.....

1.1.1.2.1 „Romantische Entwicklungen“.....

1.1.1.2.2 Die „Bodenlosigkeit“ der Moderne.....

1.1.2. Zusammenfassung.....

**1.2. Chronologie und Bestandteile ästhetischer Theorie** .....

1.2.1) Die Anfänge ästhetischer Theorie in der Antike: Platon vs.  
Aristoteles.....

1.2.1.1) Die Theoretiker.....

1.2.1.1.1) Platon.....

1.2.1.1.2) Aristoteles.....

---

1.2.1.2) Ableitung für die Psychologie.....	
1.2.1.2.1) Baustein 1: Konfrontation von sinnlicher Wahrnehmung und abstraktem Denken bzw. gleichzeitige Wahrnehmung von Welt und eigener Person.....	
1.2.1.2.2) Baustein 2: Vergleich von Strukturprinzipien .....	
1.2.1.2.3) Baustein 3: „Beflügelung“ bis hin zu Ekstase oder „Selbstaflösung“ .....	
1.2.1.2.4) Baustein 4: Steigerungsprinzip der Ergriffenheit.....	
1.2.2) Ästhetische Qualitäten christlicher Versenkung.....	
1.2.2.1) Die Theoretiker.....	
1.2.2.1.1) Plotin.....	
1.2.2.1.2) Augustinus.....	
1.2.2.1.3) Pseudo-Dionysios Aeropagita.....	
1.2.2.1.4) Thomas von Aquin.....	
1.2.2.1.5) Ficino.....	
1.2.2.2) Ableitung für die Psychologie, Baustein 5: Kontemplativer Zugang.....	
1.2.3) Ästhetik auf Seite der Produzenten.....	
1.2.3.1) Die Theoretiker.....	
1.2.3.1.1) Leonardo da Vinci.....	
1.2.3.1.2) Alberti.....	
1.2.3.1.3) Nikolaus von Kues.....	
1.2.3.1.4) Lamazzo und Bruno.....	
1.2.3.2) Ableitung für die Psychologie, Baustein 6: Eigenständigkeit des ästhetischen Bereichs.....	
1.2.4) Ästhetische Phänomene unter dem Aspekt der neuzeitlichen Wissenschaft.....	
1.2.4.1) Die Theoretiker.....	
1.2.4.1.1) Shaftesbury.....	
1.2.4.1.2) Hutcheson.....	

---

1.2.4.1.3) Boileau-Despreaux.....	
1.2.4.1.4) Perrault und Huet.....	
1.2.4.1.5) De Bois.....	
1.2.4.1.6) Burke.....	
1.2.4.1.7) Baumgarten .....	
1.2.4.1.8) Kant.....	
1.2.4.1.9) Schiller.....	
1.2.4.2) Ableitung für die Psychologie.....	
1.2.4.2.1) Baustein 7: Ästhetik als Garant für das Funktionieren des psychischen Systems.....	
1.2.4.2.2) Baustein 8: Der Spieltrieb als Impetus.....	
1.2.5) Die Entstehung der „Schönen Künste“ und des eigentlichen Ästhetik- Begriffs.....	
1.2.5.1) Die Theoretiker.....	
1.2.5.1.1) Schelling.....	
1.2.5.1.2) Schopenhauer.....	
1.2.5.1.3) Hegel.....	
1.2.5.1.4) Rosenkranz.....	
1.2.5.1.5) Schlegel und Vischer.....	
1.2.5.1.6) Fechner .....	
1.2.5.1.7) Nietzsche.....	
1.2.5.2) Ableitung für die Psychologie, Baustein 9: Abhängigkeit vom vom pers. Auflösungsgrad (Leiden und Vernetzungsfähigkeit)	
1.2.6) Die Umwertung ästhetischer Werte in Moderne, Postmoderne und danach.....	
1.2.6.1) Die Theoretiker.....	
1.2.6.1.1) Freud.....	
1.2.6.1.2) Peirce.....	
1.2.6.1.3) James.....	
1.2.6.1.4) Croce.....	
1.2.6.1.5) Benjamin.....	
1.2.6.1.6) Heidegger.....	
1.2.6.1.7) Adorno.....	
1.2.6.1.8) Bateson.....	

---

1.2.6.1.9) Goodman.....	
1.2.6.1.10) Panofsky und Warburg.....	
1.2.6.1.11) Lyotard.....	
1.2.6.1.12) Wittgenstein .....	
1.2.6.1.13) Danto.....	

1.2.6.2) Ableitung für die Psychologie: Die Gesamtheit der Bausteine.....	
---	--

## 2. Kapitel: Erläuterung der Modellskizze im Hinblick auf kunstikonographische Begriffe und dem gegenwärtigen Forschungsstand der Psychologie.....

2.1) Darstellung von <b>Topos A</b> : Ästhetik als basale Vermittlung konträrer Denkmuster.....	
---	--

2.1.1) Die Vermittlung von Welt und eigener Person als Grundproblem von KI-Forschung und Ästhetik.....	
--	--

2.1.1.1) Von Maschinen und Menschen – Vergleich menschlichen Bewusstseins mit Künstlicher Intelligenz .....	
---	--

2.1.1.2) Die Probleme der Bewusstseinsdefinitionen.....	
---	--

2.1.2) Die Verarbeitung von Unterschieden als systemtheoretische Grundlage...	
---	--

2.1.2.1) Vorstufe des systemtheoretischen Ansatzes: Das Paradigma der Vermittlung von vernetztem und linearem Denken.....	
---	--

2.1.2.2) Das Setzen von Unterschieden.....	
--	--

2.1.2.2.1) Modell der ästhetischen Verarbeitung von Unterschieden.....	
--	--

2.1.2.2.1.1) Ableitung von <b>Topos A</b> : Die intuitive Vermittlung der Speicherformen für „Innen“ und „Außen“ – Gleichzeitigkeit und Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung.....	
--	--

2.1.2.2.1.2) Ausblick auf <b>Topos B</b> : Ästhetik als bestmögliche Art der Wirklichkeitsverarbeitung – die Umschreibungen.....	
--	--

- 2.1.2.2.1.3) Ausblick auf **Topos C**: Die „Unbeschreibbarkeit“ von Kunst – Zweckfreiheit, Selbstzweck und genialische Utopien.....
- 2.1.2.2.1.4) Ausblick auf **Topos D**: Ästhetisches Erleben als emotionales Phänomen – der Widerspruch von Moral und Wertneutralität und seine Erklärung im kontemplativen Verweilbereich mit eigenen Regeln (Nullbegriffe, Spiegel-, Kind-, Rausch- und Traummetapher).....
- 2.1.2.2.1.5) Ausblick auf **Topos E**: Ästhetik als subjektive Empathie – „Seelen“- und „Harmonie“-Begriff.....
- 2.1.2.2.1.6) Ausblick auf **Topos F**: Ästhetik als Stabilisierungsfaktor – das Dogma künstlerischer Innovation und seine Funktion in „Leiden“ und Melancholie (Kunst als Kommunikationsforum).....
- 2.1.2.2.1.7) Ausblick auf **Topos G**: Überschwemmung durch ästhetische Wahrnehmung – die Motive mystischer Ekstase, Krankheit, Karnevalismus und Schamanismus.....
- 2.1.2.2.1.8) Ausblick auf **Topos H**: Der „Mut des Künstlers“ – Voraussetzungen der Künstlerpersönlichkeit und deren Rolle für spielerische Aspekte von Kunst.....

2.1.2.2.3) Vergleichende Ergebnisse aus der Hirnphysiologie....

2.1.2.2.4) Strukturen der Befragung zur Definition von Kunst

2.2) Darstellung von **Topos B**: Ästhetik als bestmögliche Wahrnehmungsregulierung in der Literatur.....

2.2.1) Kunst als praktiziertes Leben – die Aussagen von Künstlern.....

2.2.1.1) Die antinomischen Umschreibungen.....

2.2.1.2) Die Metaphern der funktionalen Gleichsetzung von „Innen“ und „Außen“ .....

2.2.1.3) Die Metaphern für Zustände ästhetischer Wahrnehmung.....

---

2.2.2) Leben als praktizierte Kunst – die Aussagen der Nichtkünstler.....	
2.2.3) Sonderfälle zwischen Theorie und Praxis – Klischees intuitiv-ästhetischer Ordnungsfindung in der Physik.....	
2.3) Darstellung von <b>Topos C</b> : „Unbeschreibbarkeit“ und Zweckfreiheit der Kunst..	
2.3.1) Die „Unbeschreibbarkeit“: Zur „Gegenstrebigkeit“ des Denkens.....	
2.3.2) Zweckfreiheit und Uneigentlichkeit .....	
2.3.2.1) Genialität und Avantgarde als mod. Problemfeld: Möglichkeiten und Utopien.....	
2.3.2.2) Selbstzweck als höchste Stufe der Zweckfreiheit.....	
2.4) Darstellung von <b>Topos D</b> : Ästhetik und emotionaler Selbstbezug.....	
2.4.1) Emotionalität und Wahrnehmung: .....	
2.4.1.1) Moralität.....	
2.4.1.2) Wertneutralität.....	
2.4.2) Ableitung eines Tetramodells.....	
2.4.3) Das kontemplative Verweilen.....	
2.4.3.1) Philosophische Phänomene des Verweilens.....	
2.4.3.2) „Das unterschiedslose Eine“ – Funktionsweise und praktische Konsequenzen.....	
2.4.3.2.1) Nullbegriffe als Umschreibung des Verweilbereichs...	
2.4.3.2.2) Der Spiegel als Prinzip des Verweilens.....	
2.4.3.2.3) Rausch, Traum und Sexualität.....	
2.4.3.2.4) Der „Kinderblick“ als blinder Kick.....	
2.5) <b>Topos E</b> : Ästhetik als subjektive Empathie.....	
2.5.1) Empathie mit Unbelebtem: „Harmonie“ und „Authentizität“ als umschreibende Formeln.....	
2.5.2) Empathie mit Belebtem: „Herz“ und „Seele“ als Metaphern zwischen- menschlicher Empathie.....	
2.5.3) Empathie und Utopien .....	



2.6) Darstellung von <b>Topos F</b> : Ästhetik als Stabilisierungsfaktor.....	
2.6.1) Der kompetente Umgang mit Innovation am Beispiel der Kunst.....	
2.6.2) Ästhetisierende Funktion und Kompensation von „Leiden“ und Melancholie.....	
2.6.3) Das „befreiende Licht der Hoffnung“ – Kunst als Therapie.....	
2.7) Darstellung von <b>Topos G</b> : Überschwemmung durch ästhetische Reize.....	
2.7.1) Mystik als Grenzbereich zwischen kompetenter Regulierung und Katastrophe.....	
2.7.2) Kunst und ekstatischer Schamanismus .....	
2.7.3) Reizüberflutung als Krankheit.....	
2.8) Darstellung von <b>Topos H</b> : Der „Mut des Künstlers“.....	
2.8.1) Voraussetzungen für den Beruf des Künstlers: Der weltfremde Künstler....	
2.8.2) Kunst als Spiel und die Bedeutung für den Künstler.....	
<b>3. Kapitel: Zusammenfassung – Ästhetisches Lustempfinden</b> .....	
3.1) Die Systematik ästhetischer Wahrnehmung .....	
3.1.1) Die Bausteine der Wahrnehmung.....	
3.1.2) Widersprüche und Zusammenhänge.....	
3.1.2.1) Die Widersprüche.....	
3.1.2.2) Die Zusammenhänge im Zusammenhang.....	
3.2) Modell.....	
3.3) Die Widersprüche im Zusammenhang.....	
3.4) Zusammenfassung: Definition und Formalisierbarkeit von Ästhetik – Der Faktor „Igel“.....	
Glossar.....	
Befragung: Das Dutzend Definitionen.....	
Literaturliste.....	
Register.....	

---

**Abstract:**

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, alltagssprachliche Bezeichnungen von Empfindungsqualitäten wie „ästhetisches Erleben“ oder „Schönheit“ mit Begriffen und Konzepten der modernen Psychologie in Beziehung zu setzen. Dabei soll ein psychologisches Strukturmodell des Wahrnehmens und Erkennens erarbeitet werden, das ästhetische Qualitäten als notwendige Bedingung integriert. Geleitet wird die Untersuchung von der zentralen Hypothese, dass Bewusstseinsbildung hochgradig verwoben ist mit einem „funktionalen Eigenwert“ jener Empfindungsqualitäten, die daher kognitive Akte des Typs „Vorstellen“ bzw. „Vorstellung bilden“ (= „Erkennen“) und / oder „Darstellen“ als konstitutives Element begleiten.

Eine interdisziplinäre Ästhetik-Theorie, die philosophische, anthropologische, kunstgeschichtliche, sprach- und literaturwissenschaftliche sowie neurophysiologische Erkenntnisse korrelieren würde, stellt bislang ein Desiderat dar – und dies trotz einer gewissen Trendwende hin zu disziplinenübergreifenden Metatheorien. Dies beruht wohl darauf, dass der wissenschaftliche Diskurs des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts durchsetzt war mit ästhetischen Werturteilen des Typs „richtig“ = „wohlgeordnet bzw. schön“ bzw. „falsch“ = „inkohärent bzw. unästhetisch“; eine sich zunehmend als wertneutral etablierende Wissenschaft zog es zur Abgrenzung davon vor, diesen belasteten Bereich sogar als Objekt der Beschreibung zu marginalisieren.

Die intendierte „Projektion“, an deren Ende das bereits erwähnte Modell psychischer Struktur stehen wird, erfolgt in zwei methodischen Schritten:

1. (= 1. Kapitel) **Geschichtliche Rekonstruktion** des Begriffs der ästhetischen Wahrnehmung und Wirkung im weitesten Sinne, in Form einer chronologischen Zusammenschau von relevanten Aussagen, die sich in kulturhistorisch maßgeblichen abendländischen Werken finden lassen. Insoweit sowohl das populäre Verständnis als auch die Ästhetiktheorie heute eine permanente Verbindung von „ästhetischem

---

Erleben“ zum Begriff der „Kunst“ bzw. zur Kunsttheorie herstellen, wird im Folgenden auch die Funktion des Phänomens „Kunst“ zu behandeln sein.

Der oben verwendete Zusatz „im weitesten Sinne“ ist insoweit angebracht, als Begriffe wie „Schönheit“ oder „ästhetische Qualität“ einem bestimmten mentalitätsgeschichtlichen und kulturellen Umfeld verhaftet sind, in dem a) eine Differenz zwischen „Welt“ (Objekte / das „Andere“) und „Selbst“ (das „Ich“) und b) eine Differenz zwischen „Objekt“ („Entität der Welt“) und dessen Eigenschaften („prädzierbare Attribute“) diskursiv etabliert sein muss. Denn nur über diesen „Auslagerungsvorgang“ ist es später, wiederum kulturspezifisch, möglich, diese Attribute vom Gegenstand zu lösen, d.h. als vom Objekt unabhängige Resultate psychischen Erlebens zu verstehen und in das „Innen“ des Betrachters zu verlegen. Schönheit wird dann z.B. nicht mehr dem Objekt, sondern dem Subjekt der Schönheitswahrnehmung zugeschrieben. All diese Schritte sind im westlichen Kulturkreis vollzogen worden und verdanken sich einem komplexen jahrhundertelangen Prozess, der daher in vorliegender Arbeit zumindest in Grundzügen nachzuvollziehen ist. Wenn dabei Aussagen zum ästhetischen Erleben Werken entnommen werden, die vor der Etablierung eines Begriffs der Ästhetik in diesem modernen Sinne entstanden, dann ist funktional Vergleichbares dort natürlich unter anderen Bezeichnungen und in anderen Kontexten zu finden als beispielsweise in Werken der Moderne oder der Postmoderne.

Die historischen „Stufen“, die bei dieser Gelegenheit als thematische Einheiten abgehandelt werden, decken sich nur bedingt mit den Epochengrenzen der Historiker; sie ergeben sich vielmehr aus Ähnlichkeiten im Hinblick auf die Kontexte, in denen die jeweiligen Aussagen zu ästhetischem Erleben auftauchen. Sie finden sich vor dem 14. Jahrhundert beispielsweise verwoben mit philosophischen und/oder religiösen Grundfragen und erst später in kunsttheoretischen Traktaten sui generis. „Schönheitsempfinden“ bzw. „ästhetisches Empfinden“ erweist sich vor dem historischen Hintergrund eher als Abschnitt auf einem Kontinuum ineinandergreifender und sich auch wieder voneinander abgrenzender Erlebnisqualitäten. Dieses Kontinuum erstreckt sich zwischen zwei Extremen: Der

---

**Aufmerksamkeitsfixierung** (Beziehung des Subjekts zu einem bestimmten, vom Subjekt abgegrenzten Objekt) und der **Ekstase** (Aufhebung der Erlebnisgrenze zwischen „Außen“ [Objekt-Welt] und „Innen“ [Subjekt-Welt] und insgesamt Auflösung etablierter, d.h. physisch gelebter Begriffsgrenzen). „Ästhetisches Erleben“ kann man unter diesem Gesichtspunkt entweder als domestiziertes, soziohistorisch begründbares Rückzugsgebiet der Erlebnisqualität „Ekstase“ begreifen (die in der Neuzeit weitgehend funktionslos geworden ist und dem Bereich „Krankheit“ zugeschrieben wird), oder als logische Fortsetzung jeglicher Aufmerksamkeitsfixierung, die dann nach und nach in lustvoll empfundene Mustererkennung und -abgleichung übergeht. Diese beiden Extreme sind in verschiedenen Epochen jeweils unterschiedlich auf- und abgewertet worden.

Vorliegender Arbeit geht es nicht um eine derartige Bewertung, sondern ganz im Gegenteil darum, aus den vielfältigen Aussagen zeit- und kontextübergreifende und daher als psychisch anzunehmenden Konstanten herauszufiltern. Sie werden als Bausteine gefasst, die jeweils Teilaspekte des Erlebens auf den Abschnitten des Kontinuums repräsentieren sollen. Diese Teilaspekte entsprechen in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen bestimmten Erlebnisqualitäten, die ihrerseits Erkenntnis- und Bewusstwerdungsprozesse mitkonstituieren.

2. (= 2. Kapitel) **Umformulierung** und **Neukontextualisierung** der Bausteine über die Anbindung an psychologische Theoreme (und dabei Erstellung eines Katalogs nutzbarer **Topoi**).

Die Vernetzung mit Erkenntnissen der modernen Psychologie dient einem doppelten Zweck: Zum einen sind die erarbeiteten Bausteine für das anvisierte Modell psychischer Verarbeitungsstrukturen aufzubereiten; zum anderen geht es aber auch darum, beide Perspektiven in einen Dialog treten zu lassen, der dann notwendigerweise auch die Theoreme der Psychologie erweitert.

Das Modell ist in seinem Aufbau angelehnt an Dietrich Dörners Psi-Theorie. Ist es beschreibungs- und erklärungsadäquat, so müssten bei seiner Umsetzung in eine Computersimulation Bewusstseins-Phänomene erzeugt werden können. Nach der

---

Leithypothese der folgenden Ausführungen macht allerdings nicht allein der Logos, d.h. die denk- und erkenntnisfähigen Vernunft in Personalunion mit der Sprachfähigkeit, den Menschen zum Menschen, sondern auch und vor allem die Fähigkeit, bestimmte Erlebnisqualitäten über die Fokussierung und Abgleichung von Wahrnehmungsmustern so zu forcieren, dass gewissermaßen als „Abfallprodukte“ Bewusstsein und Erkenntnis entstehen. Trifft dies zu, dann gehören diese Erlebnisqualitäten zur „differentia specifica“, zum genuin Menschlichen, das uns von allen anderen Arten unterscheidet. Ein erfolgreicher Simulations-Test der vorgelegten Arbeitshypothese könnte daher den Abschied von kognitivistischen Engführungen beschleunigen, von denen – wohl unter platonistisch-cartesianischen Einflüssen – theoretische Psychologie sowie KI-Forschung heute noch weitgehend geprägt sind. Damit ist angedeutet, welche Ziele vorliegende Arbeit über sich selbst hinaus vorgeben könnte.

---

## Vorwort und Danksagung

Ende 1995 bis Anfang 1996 stellte die Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt Dürers „melencolia I“ aus<sup>1</sup>. Dieser Kupferstich stammt aus dem Jahr 1514, entstand also knappe 10 Jahre nach Leonardo da Vincis „Mona Lisa“. Beide Bilder gelten als Inbegriff des Geheimnisvollen, des Rätselhaften in der Kunst. Während aber das Lächeln der „Mona Lisa“ zum unumgänglichen Kanon gepflegter Allgemeinbildung gehört, kennen meist nur die Kunsthistoriker die hermetische Anordnung der Symbole auf der „melencolia I“: Die Engelsflügel, den Hund, die Kugel, den Zirkel und die Leiter. Auf diese Art trennt Dürers Allegorie der melancholischen Betrachtung Laien von akademischen Ästheten und Allgemeinwissen von gebildetem Understatement – letzteres schienen zumindest die beiden Gestalten auszustrahlen, von denen hier die Rede sein wird, und die als Figuren die vorliegende Arbeit mit ihrem Diskurs grundieren werden:

In den dunklen Räumen des kleinen Museums trafen am 7. Februar 1996 zwei Besucher aufeinander, die von ihrem Äußeren her einer gutgehenden Software-Firma, einer Werbeagentur oder Galerie zuzugehören schienen. Sowohl der Mann mit der Hornbrille, als auch die Frau mit den hochgesteckten Haaren trugen lange, postmodern-schwarze Mäntel aus Cashmere (der Mann) und Leder (die Frau). Bevor sie die ersten Worte miteinander wechselten, hatten beide minutenlang die „melencolia“ betrachtet. Als stillschweigender Beobachter konnte ich diesem ersten Gespräch entnehmen, dass beide Parteien ganz augenscheinlich mehr an der Kontaktaufnahme per se, als an eventuellen Hintergrundinformationen zu Dürer interessiert waren. Beiden schien vielmehr ausgesprochen fundiertes Wissen zu diesem Thema zu eignen, das sie aber kokett (oder beflissentlich) zu verbergen suchten. Vorerst hielt ich diesen rhetorischen Kunstgriff für ritualisiertes Werbeverhalten. Noch konnte ich nicht wissen, dass die beiden in Wirklichkeit ganz andere Gründe für ihre behutsame Informationspolitik hatten – und diese Gründe waren weitaus rätselhafter als der Kupferstich mit der Engelsgestalt oder gar das Lächeln der „Mona Lisa“...

---

<sup>1</sup> Vgl. Schneider, E. 1995. Vgl. außerdem Read, J.: <http://alcemylab.com/melancholia.html>.

---

Das belauschte Gespräch über Aussage und Wirkung der „melencolia“ hatte zunächst den Charme einer SZ-Kulturbeilage im Sommerloch. Aber als die beiden Fremden ihre lauen Aussagen unter Berufung auf ihre Berufe untermauerten, gewann das Gespräch merklich an Geschwindigkeit – denn als praktizierender Psychologe (der Mann) und praktizierende Künstlerin (nicht der Mann) hatten die beiden doch so divergierende Meinungen zur Kunst, dass die Grenzen wechselseitiger Diplomatie und Höflichkeit bald ausgereizt waren:

**A.** (-nonymer) **P.** (-psychologe): *„Es ist faszinierend, Ihnen zuzuhören, wie Sie so über Kunst sprechen, wirklich ganz, ganz allerliebste. Auch wenn ich denke, dass Künstler eigentlich überhaupt nicht über ihr Metier sprechen können. Sonst wären sie ja gewissermaßen keine Künstler, nicht wahr? Kennen Sie das Sprichwort, das behauptet, dass Schuster immer die schlechtesten Schuhe haben? Ich glaube, Freud hat sogar einmal eine psychoanalytische Behandlung Mahlers abgelehnt, weil er nicht verantworten wollte, dass dessen nächste Symphonie nichts mehr taugt. Ja, und George Lucas hat auch deswegen eine Therapie abgelehnt, weil er glaubte, in therapiertem Zustand nicht mehr kreativ sein zu können. Ich bin mir zwar nicht ganz sicher, ob man den „Krieg der Sterne“ mit einer Mahlersymphonie vergleichen kann, aber egal. Auf alle Fälle höre ich **Ihnen** aber wirklich gerne zu! Was wäre unsere Welt ohne ihre Künstler, nicht wahr?“*

**A.** (anonyme) **K.** (-ünstlerin): *„**Sie** trauen **mir** nicht zu, über Kunst zu reden? Kann es sein, dass **Sie** eigentlich gar nicht wissen, worüber Sie gerade reden? Ich, meine, warum sind Sie denn dann kein Künstler geworden, wenn Sie sich in diesem Metier so gut auskennen? Sie zeichnen sich durch solche Bemerkungen auch nicht gerade als sehr einfühlsamer Wissenschaftler aus – oder fänden Sie es vielleicht sehr nett, wenn Ihnen irgendein Fachidiot von wer-weiß-woher so auf die Schnelle mal partielle Idiotie unterstellen würde? Erscheinen Ihnen solche Fachtermini hinreichend eloquent für ein Gespräch mit Eurer Weisheit?“*

---

*A. P.: „Hm, hm, lassen Sie mich raten: Ihrer Reaktion nach zu schließen, würde ich sagen, dass Sie sicherlich Malerin sind, eher abstrakter als gegenständlicher Provenienz, oder?“*

*A. K.: „Wie wahr, wie wahr – Moment überlege ich mir tatsächlich Ihre Nase zu abstrahieren, Sie werden aussehen wie ein Picasso.“*

Ich hatte das Gefühl, dass die beiden sich wirklich mochten – welchen Grund hätten sie sonst gehabt, ihren Disput so konsequent fortzuführen. Dementsprechend wollte ich den Ort solcher Menschelei diskret verlassen und steuerte den nächsten Raum an, doch dann ging alles ganz schnell. Im Dienste der Wissenschaft fasse ich die nun folgenden Geschehnisse so kurz wie möglich zusammen, schließlich besteht die Intention der vorliegenden Arbeit in einem Strukturmodell von Ästhetik und nicht in einem Märchen von tausendundeiner Kunstausstellung. Bitte ersparen Sie sich und mir die Einzelheiten – Sie würden mir kaum glauben, und ehrlich gesagt, glaube ich bis heute nicht einmal mir selber: Wie sich nun herausstellte, waren die beiden Personen weniger reale Personen im juristischen und üblichen Sinne, als vielmehr Allegorien, die Allegorien von Kunst und Psychologie. Ich weiß, dass solche Erscheinungen tendenziell eher in barocken Sonetten oder psychiatrischen Fachbüchern als in der Realität auftauchen. Ich weiß bis heute nicht, wie ich damit umgehen soll, ich wage seither nicht einmal mehr etwas zu essen, was früher Federn hatte – es erinnert mich zu sehr an die beeindruckenden Flügel, die die Allegorien unter ihren teuren Mänteln verbargen. Fest steht nur: Ich hatte unversehens direkten Kontakt zur Allegorie der Psychologie und der Allegorie der Kunst aufgenommen.

Aufgrund und mittels dieses Kontakts entstand die vorliegende Arbeit über ein wissenschaftliches Strukturmodell der Ästhetik. Es war mir vergönnt, weitere Gespräche der beiden zu protokollieren und zur Erstellung **und** Illustration eines Modells zu verwenden, das wissenschaftlichen **und** künstlerischen Ansprüchen **und** Phänomenen Genüge leisten soll. Auszüge dieser Gespräche im vorliegenden Text setzen das Einverständnis der Allegorien voraus und ich möchte mich an dieser



---

Stelle sehr herzlich für deren Unterstützung bedanken. Bei den weiteren Treffen, die – wie Familientreffen in Ahnengalerien – stets in Ausstellungen historischer Allegoriendarstellungen stattfanden, beziehe ich mich im folgenden ausschließlich auf die Dialoge vor Dürers „melencolia I“, v.a. die Ausstellung im Nürnberger Nationalmuseum von Sep. 2000 – Januar 2001<sup>2</sup>. Ich nehme an, dass eine erneute Ausstellung der „melencolia I“ ein erneutes Treffen ermöglichen könnte, aber meines Wissens nach ist diesbezüglich in den nächsten Jahren nichts geplant. (Weitere Drucke lagern noch in den Lagern des Münchener Kupferstichkabinetts und der Albertina in Wien, sind aber für baldige Ausstellungen nicht vorgesehen). Was also aus den beiden geworden ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Aber sogar wenn ich es wüsste, würde ich es nicht in die Öffentlichkeit tragen; allegorische Privatangelegenheiten gehören nicht in eine wissenschaftliche Arbeit.

Aus diesen und anderen naheliegenden Gründen kann ich weder Ihnen noch mir selbst erklären, wie und warum es zu einer solchen Kooperation kommen konnte. Leider wurde mir darüber hinaus die Weitergabe weiterer sachdienlicher Hinweise untersagt, so dass ich diesbezüglich auf die Kombinationsgabe der geeigneten Leser hoffe. Ich bin sicher, dass kluge **und** warmherzige Leser das leisten können.

An dieser Stelle möchte ich auch allen anderen Seelen danken, die an der Entstehung dieser Doktorarbeit maßgeblich beteiligt waren, so zum Beispiel den fleißigen Wesen, die diese Arbeit Korrektur gelesen haben – wie u.a. Herr Priv.-Doz. Stefan Strohschneider. Für diese Hilfen bin ich so dankbar, dass ich auch Frau Dipl.-Psych. Johanna Künzel und Frau Dr. Dorothée Halcour mittlerweile alles verzeihen habe, was sie mich erleiden liessen: Als ich die Arbeit bei Johanna abgeholt habe, hat mir ihr Stallhase fast einen Finger abgebissen, und um Doro das Korrigieren der Arbeit überhaupt zu ermöglichen, mußte ich auf ihre kleine Tochter aufpassen. Seither träume ich jede Nacht zwanghaft davon, Säuglinge vor bösen Computerexperten und/oder drohender Unterernährung zu retten. Aber das sind wohl eher meine grundeigensten Ängste - nach zwei Jahren Doktorarbeit mit jeweils einem kaputten Computerabsturz pro Jahr und etwa 7000 Kalorien täglich. Den heldenhaften Frauen

---

<sup>2</sup> Vgl. Mende 2001.

---

Ma. Susanne Globisch und Dr. Monika Sokol sei ebenfalls herzlichst für das Korrektur-Lesen der Arbeit gedankt, v.a. für die viele Zeit und wertvollen Hinweise. Man sagt, dass man seine Freunde daran erkennt, dass sie auch Kritik üben, wo andere nichts sagen. Zum Glück haben diese Engel meine Arbeit nicht nur kritisiert. Trotzdem (oder deswegen?) freue ich mich über die Freundschaften, die durch die Arbeit an dieser Arbeit entstanden sind - allen voran das Maler-(Ehe-)Paar Lucia de Siqueiredo und Michael Huth. Durch deren tat-kräftige Mithilfe konnte die deutsche Gegenwartskunst maßgeblich um Portraits aus dem Themenkreis „Janker-Dissertation“ bereichert werden – womit wir bei der nächsten Person wären, der ich nicht weniger herzlich für Zeit, Hinweise, Kritik, Tee und stete Unterstützung danke: Herr Prof. Dr. Dietrich Dörner vom Institut für Theoretische Psychologie in Bamberg hat meine Arbeit betreut und überhaupt erst ermöglicht. Ein Projekt wie diese Arbeit konnte meiner Ansicht nach nur mit ihm zusammen entstehen, und das ist nicht ironisch gemeint. Ganz ernsthaft: Es ist schade, dass eigentlich in jedem Vorwort das jeweilige „Doktorkind“ den entsprechenden Betreuer wie einen Erzengel zum besten Doktorvater überhaupt hochlobt – so dass in diesem Fall leider nur leidlich deutlich werden kann, dass es in diesem **einen** Fall tatsächlich so ist. Seit ich Herrn Dörner (Jahrgang 1938) kenne, dessen Denkvermögen das meine (Jahrgang 1969) in **fast** allen Punkten haushoch schlägt, habe ich keine Angst mehr vor dem Älterwerden, im Höchsthfall nur vor Herrn Dörner. Schön, dass auch mein Zweitgutachter, Herr Dr. Dr. h.c. Erwin Schadel für meine Arbeit ein wahrer Glücksgriff war, eine Trias von Herzlichkeit, (unerreichbarer) Belesenheit und Hilfsbereitschaft (und viertens: Toleranz). Weiterer Dank auch an Herrn Prof. Dr. Jürgen Schneider.

Wie sehr mir mein Mann in diesen zwei Jahren geholfen und mich unterstützt hat, ist an dieser Stelle nicht vermittelbar.

Lieber Dank geht an unsere Familien, meine und seine, an Margit Janker, Herti und Kurt Voigt, Ju und Tino Salinas!

Der Otto-Friedrich-Universität Bamberg danke ich für die Gewährung eines

---

Promotionsstipendiums, ohne das ich wahrscheinlich jetzt noch an der Arbeit sitzen würde.

Bamberg, 6. 12. (Nikolaustag) 2001

---

## Einleitung: Ziel und Ausgangspunkt

**A. (-llegorie der) K.:** *„Wenn ich mir vorstelle, dass Menschen wie Sie andere Menschen therapieren, dann weiß ich nicht, ob ich lachen oder weinen soll. Was für einen Stundenlohn bekommt man für so etwas?“*

**A. (-llegorie der) P.:** *„Fühlen Sie sich analysiert? In dieser Hinsicht muss ich Ihre adrette Aggressivität leider enttäuschen: Ich praktiziere nicht, sondern arbeite als Theoretischer Psychologe.“*

**A. K.:** *„Sie werden schon wissen, warum – als Psychologe...“*

**A. P.:** *„Was finden Sie eigentlich so schrecklich an mir?“*

**A. K.:** *„Ich finde eher langweilig, wie Sie über dieses Bild sprechen. Sie stehen vor einem Originalabdruck von Dürers „melencolia I“ und ganz augenscheinlich fehlt Ihnen jedes Gefühl für die unglaubliche Ästhetik dieser Darstellung. Zugegebenermaßen ist Ihre Brille ganz schön, aber der herbe Rest von Ihnen verkörpert nicht gerade so etwas wie Gefühlstiefe.“*

**A. P.:** *„Was ist bitteschön Gefühlstiefe?“*

**A. K.:** *„Da, sehen Sie, was ich meine!?“*

**A. P.:** *„Nein, mal im Ernst – was verstehen Sie unter dieser Tiefe, die ich nicht habe?“*

**A.K.:** *„... ein reiches Innenleben?“*

---

**A. P.:** „Ich bin Psychologe, ich bin reich. Aber was ist bitteschön ein Innenleben?“

**A. K.:** „Sind **Sie** wirklich Psychologe?“

**A. P.:** „Eigentlich schon. Bitte glauben Sie mir: Ich möchte wirklich gerne wissen, was man unter solchen Begriffen wie Tiefe oder reichem Innenleben versteht. Es gibt viele solcher ungenauer Begrifflichkeiten, an die die Psychologie mit ihren Methoden nicht so recht herankommt. Immer heißt es, dass man nicht erklären könne, was eine menschliche Tiefe oder eine menschliche Seele ist, immer heißt es, dass man so etwas nur mit gesundem Menschenverstand oder menschlichem Einfühlungsvermögen erklären könnte. Oder menschlicher Tiefe. Oder Seele. Wie soll ich als Psychologen Menschen helfen, die nicht erklären können, wie sie funktionieren? Glauben Sie mir bitte: Ich möchte wirklich gerne sinnvolle Psychologie betreiben, aber irgendwo stößt man manchmal an seine Grenzen. Meine Grenzen liegen dort, wo mir die Wegbeschreibungen der psychologischen Landkarte ähnlich ungenau werden wie Ihre Beschuldigungen.“

**A. K.:** „Hm.“

**A. P.:** „Sie wissen besser als ich, dass gerade die Künste, egal welche, ein wahres El Dorado dieser verwaschenen Hinweise sind. Alles ist betroffen, tief, ästhetisch, unbeschreibbar, erhaben oder wie auch immer poetisch verschlüsselt. Ehrlich gesagt, hatte ich gehofft, dass ich hier jemanden vom Fach finden würde, der mir das erklärt. Muss ich mir dafür eine kugelsichere Weste besorgen oder belassen wir unsere akademische Diskussion bei verbaler Gewalt?“

**A. K.:** „Warum sollte ich Ihnen helfen? Soll ich für Sie den Ast absägen, auf dem ich sitze?“

---

*A. P.: „Erstens: Ich organisiere Ihnen dafür, wenn Sie wollen, Kaffee und Kuchen. Zweitens: Ich organisiere Ihnen, wenn Ihre Arbeiten es lohnen, eine Vernissage mit der Kaufkraft meines sozialen Umfelds und drittens bürge ich mit meiner Brille und meiner Berufsehre für eine humanistische Verwertung Ihrer Aussagen. Ihrer anonymen Aussagen, okay?“*

*A. K.: „Nußkuchen?“*

**Ziel** dieser Arbeit ist es, ein **Modell derjenigen psychischen Prozesse zu erstellen, die im alltäglichen Sprachgebrauch unserer Zeit und unserer Kulturkreises mit den Begriffen „Schönheit“, „Ästhetik“ oder „ästhetisches Erleben“ umschrieben werden.** V.a. die poetischen Metaphern dieses Erlebens sollen durch die Einordnung in ein psychologisches Strukturmodell verständlicher und wissenschaftlich zugänglich gemacht werden. Mittels einer qualitativen **Auswertung einschlägiger Texte aus dem Umfeld von Kunst, Ästhetik und Ästhetiktheorie** ist zu klären, ob Ästhetik, ästhetische Phänomene und künstlerische Prozesse nicht nur – so das gängige Klischee – als „schöngestige“ Beschäftigungsmaßnahme skurriler Künstlerpersönlichkeiten, sondern vielmehr als obligate Grundlage menschlichen Denkens fungieren und letztendlich sogar sog. „menschliches“ Denken – wiederum im alltäglichen Sprachgebrauch – überhaupt definieren.

In der Konsequenz entsprechender Ergebnisse wird dann zu fragen sein, ob der Nachbau dieser eventuellen Gleichsetzung von Bewusstsein, „menschlicher Seele“ und ästhetischem Erleben in künstlichen Systemen möglich ist, sprich: ob eine Computersimulation, die auf der hier zu erarbeitenden Theorie basiert, tatsächlich bewusstseinsähnliche Phänomene erzeugen kann.

**Ausgangspunkt** der Arbeit ist, dass eine solche Theorie im Sinne einer Definition von Ästhetik (respektive menschlichem Bewusstsein) noch nicht (oder erst in Ansätzen) vorliegt. Obwohl dieses Thema nicht nur Psychologie und Kunst, sondern auch die Disziplinen Philosophie, Anthropologie, Kunstgeschichte, Sprach- und

---

Literaturwissenschaft, sowie Soziologie und Neurologie betrifft, existieren kaum interdisziplinäre Entwürfe, die gleichbleibende übergreifende Strukturen aufzeigen könnten. Einerseits spricht diese enorme Breite des ästhetischen Einzugsbereichs für einen nötigen fachübergreifenden Diskurs, aber andererseits erschwert diese Bandbreite besagten Diskurs auch wieder. Also ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass vermeintlich so schöngeistige und unwichtige Thema Ästhetik in den entsprechenden Disziplinen stets nur eine Nebenrolle spielt, zumindest scheinbar – Ästhetik als schicker Teilaspekt in Teilaspekten von Disziplinen wie beispielsweise der psychologisch-ökologischen Nische der Kunstpsychologie oder der philosophischen Unterabteilung wenig gelesener „Ästhetiken“.

Derzeit zeichnet sich aber ein Trend zu Metatheorien der Wissenschaft ab, welcher die übliche Zersplitterung in Teilaspekte zugunsten umfassender Theorien zu überwinden sucht. In manchen Fällen wird sogar der Vergleich zum Universalstudium historischer Prägung gezogen. Einer dieser neuen, universalgelehrten Entwürfe ist Dörners Psi-Theorie aus dem Bereich der Psychologie. Diese Theorie stellt die Grundlage der vorliegenden Arbeit. Dörners „Bauplan für eine Seele“<sup>3</sup> beschreibt psychologische bzw. anthropologische Grundkonstanten der menschlichen Psyche im Sinne einer umfassenden System-Theorie des Menschen. Dieser wird als ein informationsverarbeitendes und selbstregulierendes „System“ begriffen. Dessen Handlungsweisen werden darauf zurückgeführt, dass das informationsverarbeitende Individuum sich in seiner Umwelt orientiert und mittels ineinander verzahnter Regelkreise selbst reguliert, wobei es wiederum diese Regelkreise durch Handeln und Denken beeinflusst. Die Leitmotive solcher Orientierung und Regulierung sind allgemeine Parameter der Kognitionswissenschaft, wie z.B. die Aspekte von Selbsterhaltung und Selbstverwirklichung<sup>4</sup>. Wie bei einer Maschine halten verschiedene „Treibstofftanks“ von Bedürfnissen das Gesamtsystem in Bewegung, quasi „in Gang“ oder „am Leben“. Aber im Gegensatz zu einer klassischen Maschine reguliert sich das System Mensch zum einen selbstständig, zum anderen geschieht diese Regulierung auch über

---

<sup>3</sup> Dörner 1999.

<sup>4</sup> Vgl. Anderson 1996.

---

Gefühle, d.h.: Der Mensch ist eine relativ eigenständige informations-verarbeitende Einheit, die nicht nur Mangelzustände hat, sondern diese als Bedürfnisse „spürt“ und „fühlt“. Solches Fühlen beruht auf einem Bedarf, wie z.B. dem Bedarf an Legitimitätssignalen, oder auf einer Kombination verschiedener, miteinander konkurrierender Bedürfnisse, wie z.B. der allmählichen Vernachlässigung des Bedarfs an Legitimitätssignalen bei zunehmendem Hunger und angesichts eines geliebten Stallhasen – denn erst kommt der Stallhase und dann die Moral.

Durch diese Art der Beschreibung ist es u.U. möglich, bisher unzugängliche psychologische und physiologische Implikationen, wie z.B. die Entstehung von Emotionen und/oder entsprechende Körperreaktionen funktional zu beschreiben und zueinander in Beziehung zu setzen. V.a. Fehler abstrakten Denkens und praktischen Handelns, also menschentypisch „menschliches“ Versagen in komplexen Situationen kann so nachvollziehbar rekonstruiert werden. Im Gegensatz zur üblichen einzelthemenorientierten Psychologie könnte so möglich sein, mittels dieser Makrotheorie und ihrer systemtheoretischen Ausrichtung Zusammenhänge bislang separierter Einzelthemen zu erforschen.

Es ist zu hoffen, dass die unterschiedlichen Parameter und Begriffe wissenschaftlicher Einzeldisziplinen auf dieser Grundlage evtl. angeglichen und zu Zwecken interdisziplinärer Forschung erschlossen werden können, v.a. die bislang unzugänglichen „weißen Flecken“ ästhetischer Weiten und Tiefen, unbeschreibbares Gefühl, ekstatisches Erleben, der Zauber der Kunst.

### **A) Zum Desiderat eines integrativen Modells der Ästhetik**

Betrachtet man die mutmaßlichen Gründe für das Fehlen eines Modells ästhetischen Empfindens, so ergibt sich ein Problembündel, das ahnen lässt, wie wichtig ästhetische Zusammenhänge sein könnten und aus welchen Gründen dieses Modell noch nicht existiert:



---

**Gründe im Bereich der Kunst:** Ästhetik, die Disziplin die **Kunst** zum hauseigenen Gegenstand hat, arbeitet mit Variablen, die sich einer wissenschaftlichen Strukturierung auf folgende Weise widersetzen:

Die definatorische

- **Zweckfreiheit** (Grund 1) und
- die sprichwörtliche „**Unbeschreibbarkeit**“ von Kunst bzw. ästhetischer Erfahrung (Grund 2) rücken das Thema in seine
- **Tradition als schöngeistige Beschäftigung** bzw. höhere geistige Fähigkeit<sup>5</sup> (Grund 3).

Dies bewirkt, dass in der Neuzeit Ästhetik im Zweifelsfall nicht mit basaler Wirklichkeitsverarbeitung, sondern mit luxuriösen bis überflüssigen Tätigkeiten in Verbindung gebracht wird.

Obwohl man davon ausgehen sollte, dass es Phänomene wie die angebliche „Unbeschreibbarkeit“ ästhetischen Erlebens oder die reduzierte Funktionalität sog. „zweckfreier“ Kunst nicht gäbe, wenn sie keine psychologische Funktion hätten, sorgt die Struktur dieser Kategorien paradoxerweise in anderen Disziplinen für die Vernachlässigung ästhetischer Theorie und ihrer Bedeutung für den Menschen oder das „System“ Mensch.

**Gründe im Bereich der Philosophie:** Dass Ästhetik einerseits mit problematischen, weil angeblich „unbeschreibbaren“ Variablen arbeitet, dies andererseits aber verdächtig konsequent tut, zeigt auch die Geschichte der Ästhetik als philosophische Disziplin: Diese hat im Laufe der Jahrhunderte immer wieder (scheinbar) völlig widersprüchliche Definitionen von Kunst oder Schönheit entworfen. Denn qua epochenabhängiger Interpretationen der Welt sind auch die Interpretationen

---

<sup>5</sup> Vgl. Wundt 1920, Dörner 1999 und Chomsky 1973. Vgl. außerdem die Maslowsche Motivpyramide in Schuster 1992, S. 4. (Ästhetische Bedürfnisse steigen reziprok zu physiologischen, Sicherheits-, Liebes-, Statusbedürfnissen und Selbstaktualisation, sprich: Je physiologisch sicherer, geliebter, anerkannter und „präsender“ ein Individuum ist, desto mehr Bedarf hat es an ästhetischem Empfinden.)

---

ästhetischer Wahrnehmung respektive ästhetischer oder artverwandt-religiöser „Beflügelung“<sup>6</sup> durch Schönheitsempfinden wissenschaftlich nicht fixierbar – was zu einer

- **Vielzahl verschiedener bzw. epochenabhängiger Definitionen von Kunst** führte (Grund 4).

Das erleichterte nicht gerade den wissenschaftlichen Zugang zu dieser Widersprüchlichkeit und beraubte tendenziell auch die **Philosophie** der Möglichkeit konkreter bzw. zugänglicher Aussagen über diese „unbeschreibbaren“ Eigenschaften von Kunst. Denn keine philosophische Theorie konnte ohne ein bestimmtes Maß an Zugeständnis gegenüber der „Unbeschreibbarkeit“ der Kunst auskommen<sup>7</sup> – erst recht, seit im 18. Jhdt. die philosophische Forderung nach der per Definition schwer fassbaren Zweckfreiheit der Kunst formuliert wurde<sup>8</sup>. Um diese Argumentationslücke zu füllen, entstanden und entstehen in jeder Epoche poetische Metaphern ästhetischen Empfindens und/oder Negativ-Definitionen von Kunst, in denen diese durch ihre Nicht-Definierbarkeit definiert wurde und wird (entspricht Grund 2).

**Gründe im Bereich der Psychologie:** Auch die **Psychologie** bzw. Kunstpsychologie kämpft in vielen Punkten mit diesen Eigenschaften der Ästhetik und verzichtet zwangsläufig auf ein umfassendes Erklärungsmodell<sup>9</sup>. Denn da sich ästhetisches Erleben mehr als jedes andere Erleben durch diesen gewissen Grad an „Unbeschreibbarkeit“ auszeichnet, kann die übliche psychologische Methode der Rezipienten-Befragung (im angeblich direkten Nachvollzug der künstlerischen Tätigkeit bei der Betrachtung) nur

---

<sup>6</sup> Platon, Phaidros, 149 a4.

<sup>7</sup> Vgl. Abschnitt 2.1.2.2.1.3 über die Formel vom „je ne sais quoi“ und die Unbeschreibbarkeit der Kunst.

<sup>8</sup> Ausgehend von Kant, vgl. Abschnitt 1.1.1.1 und 1.2.4.

<sup>9</sup> Eine entsprechende Interpretation als Indikator für den „Niedergang der Psychologie“ findet sich bei Koch-Hillebrecht 1983, S. 16. Vgl. auch Brugger 1987.

- 
- **elementarpsychologische Aspekte der ästhetischen Wahrnehmung erfassen**<sup>10</sup> (Grund 5), zudem verfälscht bereits die Formulierung der empfundenen Gefühle die Forschungsergebnisse<sup>11</sup> (entspricht Grund 2).

Auch wenn man z.B. herausgefunden hat, dass Kunststudenten bestimmte Proportionen bevorzugen, dass die Bevorzugung einer bestimmten, syntaktischen Linienführung mit einem bestimmten Grad an künstlerischer Praxis korreliert, dann kann man trotzdem angesichts eines komplexen Kunstwerks nicht vorhersagen, wie bestimmte Betrachter darauf reagieren und syntaktische Regeln semantisch aufzufüllen werden<sup>12</sup>.

Für solche Prognosen oder insgesamt für ein umfassendes Verständnis ästhetischer Vorgänge ist der Zusammenhang zwischen elementarpsychologischen Funktionen, situativem Kontext und persönlicher Prägung zu komplex. Forschungsergebnisse solcher Couleur waren und sind dementsprechend viel zu speziell, als dass sie einen begründenden Gesamtzusammenhang herstellen könnten<sup>13</sup>. Das führte dazu, dass ästhetisches Erleben in der Kunstpsychologie entweder auf einen virtuellen Spielraum für Phantasie oder/und auf sog. Unbestimmtheitsreduktion reduziert wurde. Natürlich steigert es das subjektive Kompetenzempfinden, wenn man die Unbestimmtheit eines vorher rätselhaft anmutenden Kunstwerks zugunsten einer phantasievollen Interpretation reduzieren konnte – das allein erklärt aber noch nicht die vielen interessanten Wirkungen und Widersprüchlichkeiten ästhetischen Erlebens. So wird beispielsweise das vielschichtige Empfinden verschiedener Stimmungen in der Literatur umschrieben als stereotypes Mitdenken des Gegenteils eines Gedankens; die mystische „*Suche nach dem Anderen*“<sup>14</sup> wird dabei vernachlässigt (entspricht Grund 5). Die nicht falsche (aber eben auch nicht

---

<sup>10</sup> Solche kunstpsychologische Tradition besteht v.a. seit Fechners Ästhetik „*von unten*“ (vgl. Abschnitt 1.2.5.1.7. über Fechner). Dem entspricht die behavioristische Vernachlässigung des Themengebiets der Gefühle, die durch die kognitive Wende zwar konzeptionell, aber nicht inhaltlich behoben wurde.

<sup>11</sup> Halcour 2000, S. 7. Bei Aussagen über entsprechende Prozesse sind auch nachträgliche Rationalisierungen denkbar, vgl. Kuhn 1995.

<sup>12</sup> Kobbert 1986, S. 12.

<sup>13</sup> Schuster 1992, S. 253 ff. Zu Kritik an der Kunstpsychologie (respektive einer Geschichte der kognitiven Psychologie) vgl. Sprinkart 1982, S. 15-43 und 91.

<sup>14</sup> Schurian 1992, S. 26.

---

umfassende) Formel von der Unbestimmtheitsreduktion kann auch nicht erklären, warum sich Menschen den Problemen mit bestimmten – bzw. im Fachjargon: unbestimmten – Bildern überhaupt ausliefern. Denn das als Zielfaktor angegebene Herstellen eines lustbringenden mittleren Spannungsniveaus funktioniert über bestimmte andere Medien, etwa Sporttreiben oder Lösen von Rätselheften vergleichbar einfach(er). Die u.U. stark emotionalisierende Wirkung von Kunst, v.a. das mit ihrem Hervorbringen verbundene Erleben, kann so nicht hinreichend erklärt werden, und auch der verdächtig häufige Verweis auf die Formel vom Ganzen, das mehr als die Summe seiner Teile ist, hilft da nicht weiter – egal ob man sich dabei auf den antiken Philosophen Aristoteles oder den modernen Psychologen Fechner beruft<sup>15</sup>. Im Gegenteil, die Kunstpsychologie verwickelt sich in systemimmanente Widersprüche, und spätestens beim Einbezug historischer Entwicklungen kann das Gros der Vertreter z.B. nicht mehr erklären, warum man bei älteren Bildern stets auf psychoanalytische Ansätze, bei jüngeren Arbeiten auf strukturalistische Interpretationen zurückgreifen muss<sup>16</sup>; wie Unterschiede zwischen als ästhetisch empfundenem Material und Alltagsgegenständen gezogen werden; oder wie das Phänomen der oft als pseudoreligiös beschriebenen „Erhabenheit“<sup>17</sup> von Kunst funktioniert.

- Solche **Phänomene können – im Sinne anthropologischer Grundkonstanten – nur interdisziplinär erfasst werden** (Grund 7).

Ausnahmen, auf die diese Kritik an der Kunstpsychologie nicht zutrifft, weil sie auf anthropologische oder literarische Grundkonstanten und Topoi zurückgreifen, sind selten<sup>18</sup>; noch seltener führen diese Ausnahmen dann zu umfassenden Modellen der Wahrnehmung. Solche Gesamtentwürfe wiederum, wie z.B. die These des

---

<sup>15</sup> Vgl. FN 227.

<sup>16</sup> Diese Tradition (seit Freuds Interpretationen von Michelangelo) fußt nicht nur auf der besseren Quellenlage zu jüngeren Kunstwerken, sondern maßgeblich auf der Antinomie historischer und moderner Begriffe, vgl. dazu Abschnitt 1.1 über besagte Antinomie.

<sup>17</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.6.1.5 und 2.7.2 über Benjamin und 2.7.2 über mystische Aspekte ästhetischen Erlebens.

<sup>18</sup> Vgl. Koch-Hillebrecht 1983.

---

Zusammenbruchs der bikameralen Psyche (Jaynes), sind meist so spekulativ, dass sie nur widerwillig oder gar nicht anerkannt werden<sup>19</sup>.

## **B) Aspekte des Ästhetischen im Hinblick auf das sog. typisch „Menschliche“**

Anhand der unter A) genannten sieben Gründe wird deutlich, dass ästhetisches Erleben sich schwer fassen lässt, weil es nur interdisziplinär beschrieben werden kann bzw. sollte. Andererseits wird Ästhetik aber immer wieder mit als typisch „menschlich“ bezeichneten Eigenschaften, wie Widersprüchlichkeit oder Kreativität, in Verbindung gebracht, scheint also relativ relevant zu sein. Die Topoi sprichwörtlicher „Menschlichkeit“ und „ästhetische Prozesse“ scheinen eng miteinander verwoben zu sein – also wäre gerade für die Psychologie ein Modell von höchstem Interesse, das die Verwendung antiquierter und emphatisch überfrachteter Begriffe der Kunstbetrachtung dem Monopolanspruch angelsächsischer Kinofilme entzieht und diese uralten Metaphern menschlicher Gefühlswelt wissenschaftlicher Untersuchung zugänglich macht. Wenn ein solches Modell überhaupt möglich ist, dann müssten sich in seinem Kontext die vielfältigen Erlebnisqualitäten von „Erhabenheit“, „Faszination“, „Rührung“ oder Ekstase, wenn nicht sogar die als „unbeschreibbar“ beschriebenen Qualitäten bewusstseinerweiternder Gefühle wissenschaftlich darstellen und definieren lassen. Gerade diese Aspekte, die den Menschen erst als Menschen auszuzeichnen scheinen, gelten ebenso als Grundprobleme in der Leib-Seele-Diskussion, wie auch in der Forschung zu Künstlicher Intelligenz (KI). Dass man in dieser Hinsicht von Lösungen noch weit entfernt zu sein scheint, ist absolut hinreichendes Indiz für die Wichtigkeit ästhetischer Wirkungszusammenhänge. Obwohl diese Zusammenhänge vielfach angedeutet worden sind, fanden sie in der „harten“ Wissenschaft aus den genannten Gründen wenig Beachtung: Sowohl in der KI-Forschung, als auch/bzw. in der Leib-Seele-Diskussion wird Ästhetik zwar zur Kenntnis genommen, aber letztendlich auf basale Wahrnehmungsmechanismen reduziert. Entsprechend formalistisch sind die Folgerungen; und typisch menschliche Phänomene wie eben Gefühls- oder

---

<sup>19</sup> Vgl. FN 307 über Jaynes Theorie der bikameralen Psyche.

---

Ekstasefähigkeit, Unberechenbarkeit oder sog. zweckfreies Handeln können anhand der bisher formulierten Theorien der KI-Forschung nur unzureichend erklärt werden<sup>20</sup>. Demgemäss heftig tobt der Kampf zwischen den reinen Materialisten, reinen Idealisten und kompromissfähig Unentschlossenen dieses Forums: Weder kann bisher materialistisch erklärt werden, warum die Summe menschlichen Seins angeblich mehr ergibt als ihre berechenbaren Komponenten, noch können Idealisten eine Ursache solcher Un-Gleichungen nennen. Theoretiker dieses Diskurses gehen teilweise sogar so weit, ästhetische Objekte nur als Status-Repräsentanten des Besitzers anzunehmen, die durch ihre Nutzlosigkeit beweisen sollen, dass ihr Besitzer so viel Geld hat, dass er es sogar für Überflüssiges ausgeben kann.

Denn

*„was wäre geeigneter zu demonstrieren, dass man Geld im Überfluss hat, als es für Tand und Gimmicks auszugeben, die weder den Bauch füllen noch den Regen abhalten, sondern wertvolle Materialien erfordern sowie jahrelange Erfahrung, die Kenntnis geheimnisvoller Texte oder intimen Umgang mit der Elite?“<sup>21</sup>*

Mit solchen Thesen werden Hinweise namhafter Theoretiker schlichtweg übergangen. Bestimmte Aussagen von

- **Künstlern** (Leonardo, Cézanne, Malewitsch, Picasso, Beuys u.a.),
- Aussagen im Rahmen der **Psychologie** (James, Jaynes, Festinger, Bever u.a.),

---

<sup>20</sup> Horgan 2000, S. 45. „*Ein Geist ohne Emotionen ist aber überhaupt kein Geist*“, ebd., S. 28 – gerade die Verbindung von kognitiven und evolutionären Aspekten ist in der KI-Forschung Desiderat. Auch in der Neuro- und Kognitionswissenschaft wird durch die Vernachlässigung emotionaler Aspekte ein „*eindimensionales Bild des Geistes gezeichnet*“, LeDoux 1998, S. 48. Grund für diese Vernachlässigung ist die Unzugänglichkeit der Emotionen im Hinblick auf Messbarkeit, da Aussagen über Emotionen nicht zwangsläufig unverfälschte und quantifizierbare Wiedergaben der Emotionen sind. Menschliches Denken muss aber nicht notwendigerweise messbar und einem wissenschaftlich logikorientierten Zugang unmittelbar zugänglich sein. Von daher sind diese formalistischen Ansätze der KI-Forschung für sich alleine genommen unzulänglich – Vernunft und Logik sind nicht die „*einzigen Schlüssel zur Intelligenz*“, Brooks, zit. nach Horgan 2000, S. 306 (zum Gegenentwurf der künstlichen Simulation inklusive der Aspekte Motivation und „Gefühl“ vgl. Dörner 1999).

<sup>21</sup> Pinker 1999, S. 647 ff.. Vgl. auch Churchland 1992. Zur Repräsentation von Macht durch Kunstwerke in Chefetagen vgl. Ulrich 2000.

- 
- der **Philosophie** (Adorno, Lyotard, Gadamer, Sloterdijk u.a.),
  - der **Linguistik** und **Semiotik** (Chomsky, Ong, Peirce, Wittgenstein, Bachtin u.a.)
  - **Anthropologie** (Bateson, Lurija, Duerr, Harris u.a.),
  - sowie der **Kunstgeschichte** bzw. **-theorie** (Flusser, Barthes, Panofsky, Sedlmayer, Bataille u.a.)

weisen nämlich eindeutig auf psychische Funktionen von Ästhetik hin, die – vorsichtig formuliert – weit mehr als nur die Bereiche des Schöngestigen betreffen. Andernfalls wäre alle Kunst vermutlich schon lange am Ende. Dass dem sicher nicht so ist, indiziert nicht zuletzt der Fortbestand eigentlich unrentabler Kunst-Akademien, die trotz einer Weitervermittlung von nur 4% Prozent ihrer Studentenschaft an die Berufswelt regen Zulauf finden. Ähnliches indizieren neben dem weiterhin anwachsende Wirtschaftsfaktor Kunst nicht zuletzt die immer zahlreicheren Veröffentlichungen, die für oder gegen ein Ende der Kunst plädieren. Ästhetisches Denken stellt offenbar eine grundlegende Technik menschlicher Wirklichkeitsbewältigung dar, die auch dort notwendig zu sein scheint, wo sie nicht, wie beispielsweise in archaischen Kulturen, als notwendige Vermittlungsinstanz zwischen Göttern und Menschen angesehen wird.

Die Wahrscheinlichkeit, dass diese Technik nicht nur den Bereich der Kunst tangiert, ist hoch. Denn der Bedarf an „ästhetischen Möglichkeiten“ ist bei aller Widersprüchlichkeit entsprechender Moden stets gleichbleibend vorhanden, und ästhetisches Erleben ist stets symptomatisch eng verbunden mit all den typisch menschlichen Handlungen und Emotionen, die Menschen von Robotern unterscheiden. Die Vermutung liegt nahe, dass es kein Zufall ist, wenn in Science-Fiction-Filmen Roboter maßgeblich dann in Richtung Mensch mutieren, wenn sie plakativ damit beginnen, sich mit Kunst auseinanderzusetzen, sich Malutensilien und/oder Musikinstrumente, sowie ein menschliches Gewissen und Individualität anzuschaffen<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Vgl. den Androiden „Data“ aus der Star-Trek-Serie „*The Next Generation*“ von 1987-94 sowie die Filme „*Generations*“ (Regie David Carson, 1994), „*The first contact*“ (Regie Jonathan Frakes, 1995)

---

Dieser Gedankengang ist nicht neu. Wie auch in der Vergangenheit wird derzeit versucht, Ästhetisches als Grundzug der menschlichen Stellung zur Wirklichkeit selbst zu etablieren, indem man den Begriff der sog. „Ästhetik“ gegenüber dem Gebrauch des traditionellen Begriffs der Ästhetik abgrenzt; in der Postmoderne wurde erstmals sogar Ästhetik als neue Leitwissenschaft thematisiert<sup>23</sup>, und auch der KI-Forschung wird mittlerweile vorgeworfen, dass sie deswegen keine Fortschritte vorweisen könne, weil sie die Bedeutung der Ästhetik nicht einbezogen habe<sup>24</sup>. Vielleicht ist die Wesentlichkeit ästhetischer Prozesse verantwortlich dafür, dass KI ohne deren Berücksichtigung bislang nicht allzu weit gekommen ist, bzw. bisher allenfalls den IQ kleiner Käfer hat nachkonstruieren können. Angenommen, man könnte mit einem Modell der Ästhetik das typisch „Menschliche“ dingfest machen, indem dieses die kognitive Widersprüchlichkeit zwischen Wahrnehmung und „Unbeschreibbarkeit“ erklärt, dann ließen sich wahrscheinlich einige signifikante Lücken psychologischer Forschung füllen: Wichtigste Beispiele hierfür sind die Krankheitsbilder von Schizophrenie und Epilepsie. In diesen Fällen können die Betroffenen per Definition die Imagination von Welt nicht mehr auf konventionelle Art regulieren und praktizieren zwangsläufige „Alternativ“-Manöver, die im Lauf der vorliegenden Arbeit noch thematisiert werden sollen. Solche Sonderformen ästhetischer oder para-ästhetischer Rezeption können bisher weitestgehend nur neurophysiologisch vermessen, aber in ihrer semiotischen Eigenständigkeit kaum beschrieben werden; ebenso wenig wurden ästhetisch wahrgenommene Erlebnisqualitäten von Suizidalität erklärt, bei denen solch „unbeschreibbares“ und von daher auch nicht kommunizierbares Empfinden die Entscheidung zum Selbstmord maßgeblich beeinflusst<sup>25</sup>. In beiden Fällen handelt es sich „Bewusstseinsformen“, die die KI bis heute weder modellieren noch rekonstruieren will und kann, und von denen bisher nicht klar ist, in wieweit sie mit „ästhetischer „Projektion“ zu konnotieren sind.

---

und den singenden und fotografierenden Hologramm-Doktor aus der Star-Trek-Serie „*Voyager*“ von 1994-2001.

<sup>23</sup> Vgl. Welsch 1997 und 1988.

<sup>24</sup> Vgl. Putnam 1991.

<sup>25</sup> Vgl. Ringel 1981 und Willemsen 1989.



---

C) **Aufbau der Arbeit:** Das für ein Ästhetik-Modell erforderliche Material soll durch die interdisziplinäre Auswertung von Dokumenten aus verschiedenen kunstaffinen Disziplinen gewonnen werden – vor allem durch die Analyse einschlägiger Literatur zur Geschichte ästhetischer Theorie und den Vergleich mit Kunstpsychologie und Selbstaussagen von Künstlern.

Die Literaturrecherche in der vorliegenden Arbeit orientiert sich dabei durchgängig an einem einheitlichen systemtheoretischen Paradigma: Anders als bei konventionellen Ansätzen der Psychologie, Philosophie, Kunstgeschichte und Kunsttheorie werden „Unbeschreibbarkeit“ und Zweckfreiheit nicht als genuine Eigenschaften von Kunst akzeptiert, sondern so erklärt, dass viele mentalitätsgeschichtlich bedingte Widersprüche der ästhetischen Theorie strukturiert und möglicherweise aufgehoben werden können. Aufbauend auf dem diesbezüglich unkonventionellen, weil vom Anspruch her umfassenden „Bauplan für eine Seele“ von Dörner orientiert sich die Strukturierung dieser „unbeschreibbaren“ und „widersprüchlichen“ Aspekte der Ästhetik an dessen Psi-Theorie<sup>26</sup>.

Der Nachweis epochenübergreifender Strukturen, die zu einem Modell der Ästhetik zusammengefasst werden sollen, geht zunächst von einer chronologischen Analyse der klassischen Ästhetik-Theorien aus (Teil 1). Zu diesem Zweck werden die von der Antike bis zur Gegenwart gleichbleibenden Strukturen ästhetischer Theorie in Form einzelner und aufeinander aufbauender „Bausteine“ eines möglichen Modells aufgezeigt. Insofern sich diese Bausteine auch bei epochengebunden verschiedener Definition von Schönheit als Konstanten erweisen, entsteht ein, wenn auch vorerst grobes, dafür aber historisch abgesichertes psychologisches Modell ästhetischer Wahrnehmung, das die Entwicklung des Schönheitsbegriffs zwischen psychologischen Konstanten und historischen Variablen verortet. Dieses erste Modell fungiert im weiteren als Modellskizze.

Im Fortgang der Arbeit (2. Kapitel) wird diese Skizze im Hinblick auf kunstpsychologische Analysen, kunstikonographische Stereotypen, literarische

---

<sup>26</sup> Vgl. FN 3.

---

Belege, neurophysiologische Implikate und mentalitätsgeschichtliche Topoi weiter spezifiziert und mit exemplarischen Detailanalysen unterfüttert, um den Zusammenhang mit kunstspezifischem Sprachgebrauch zu veranschaulichen und so die bislang groben Einzelaspekte zu vervollständigen. Verschiedene Aspekte des ästhetischen Erlebens, wie z.B. der moderne Kult um sog. Genie-Gestalten oder der Vergleich ästhetischen Erlebens mit Rauschzuständen werden dabei in acht verschiedene Gliederungspunkte unterteilt: Die **Topoi A-H** des „Ästhetik-Jargons“. Der grundlegende **Topos A** bietet einen ersten Überblick über diese Schwerpunkte. Diese sind: Ästhetik als intuitive Vermittlung zwischen „Innen“ und „Außen“ (**Topos A**), das Lob des ästhetischen Erlebens in der Literatur (**Topos B**), „Unbeschreibbarkeit“, Selbstzweck und Zweckfreiheit in der Kunst (**Topos C**), Ästhetik als emotionales, moralisches oder unmoralisches Phänomen, auf das Spiegel-, Kind-, Rausch- und Traummetaphern projiziert werden (**Topos D**), Ästhetik als subjektive Empathie oder „Harmonie“-Empfinden (**Topos E**), Ästhetik als Stabilisierungsfaktor im Hinblick auf „Leiden“ und Melancholie (**Topos F**), die Klischees mystischer Ekstase, Kunst als Krankheit, Karnevalismus und Schamanismus (**Topos G**) und abschließend Voraussetzungen der Künstlerpersönlichkeit für den Beruf und einen spielerischen Umgang mit Kunst (**Topos H**). Diese Unterteilungen wurden aufgrund der funktionalen Zusammenhänge getroffen, die sich durch die Systematik der Modellskizze aus Kapitel 1 und der Annahme einer binären Informationsverarbeitung des Gehirns ergibt (dieser computerähnliche 0-1-Code ergibt sich aus der Funktionsweise von Nervenzellen – diese leiten entweder Aktivierungen weiter oder sie tun es, bei zu geringen Impulsen, eben nicht).

Darauf aufbauend soll, wie bereits gesagt, abschließend ein Modell der Ästhetik formuliert werden, das widersprüchliche Theorien über Kunst bzw. ästhetische Wahrnehmung erklärt (3. Kapitel). Typische Widersprüchlichkeiten der Ästhetiktheorie oder/und des alltäglichen Umgangs mit Kunstformen werden zusammengestellt und können nun durch Beschreibungen der Bausteine aus Kapitel 1 bzw. deren Ergänzungen aus Kapitel 2 erläutert und zu einem Gesamtmodell ausgebaut werden. Aufgrund dieses Modells sind dann erste Mutmaßungen über

---

Probleme und Möglichkeiten einer Formalisierbarkeit des so verstandenen menschlichen Bewusstseins anhand des Modells zu treffen.

Im Anhang findet sich neben exemplarischen Definitionen von Kunst ein Glossar der wichtigsten Begriffe, wie diese von der Verfasserin gebraucht wurden. Auf das Glossar wird im Verlauf der Arbeit durch kleine Pfeile (→) hingewiesen.

**D) Vorgehensweise:** Das hier angestrebte Ästhetik-Modell kann nur im Rahmen einer interdisziplinären Theorie formuliert werden<sup>27</sup>. V.a. die traditionelle Trennung zwischen Philosophie und Psychologie, die inhaltlich durch Kant und institutionell am Ende des 19. Jhdts. etabliert wurde, ist zu modifizieren. Damals richteten James und Wundt die ersten psychologischen Laboratorien ein, und seitdem müssen sich Psychologen entscheiden, ob sie eher zur Geisteswissenschaft oder zur Naturwissenschaft gehören wollen. Wie jedoch bereits Dilthey gegen eine erklärende Psychologie das Ideal einer verstehenden Psychologie aufgestellt hat<sup>28</sup>, so weisen

---

<sup>27</sup> Zur notwendigen Verbindung von Psychologie und Philosophie vgl. Cassirer 1996 und Dewey 1934.

Zur Verbindung von Philosophie und Anthropologie vgl. Sloterdijk 1993 (Forderung nach philosophischer Anthropologie, ebd. S. 28). Vgl. außerdem Friedrich/Gadamer 1985 (Forderung nach kompetenter Ästhetik der Moderne im Sinne einer anthropologisch fundierten Ästhetik, als utopisches Ideal einer Disziplin der Geistesgegenwart, ebda. S. 108-136). Zur erforderlichen Verbindung von Philosophie und Neurowissenschaft vgl. Maturana und Varela 1987, S. 14 (Begriff der „*Neurofilosofia*“, ebd. S. 14). Zur Verbindung zu Sprach- und Literaturwissenschaft vgl. Chomsky 1970, der eine Fülle psychologischer Phänomene anspricht, die seiner Ansicht nach eher durch Literatur als durch wissenschaftliche bzw. psychologische Forschung zugänglich würden. Dem entspricht Gardners Kritik an der Psychologie: Kernprobleme wie Bewusstsein, Selbst, Willensfreiheit und Persönlichkeit widersetzen sich seiner Meinung nach der Zerlegung in Elementarteile oder anderen Formen des Reduktionismus. Psychologen könnten also vielleicht mit Hilfe eines „*literarischen*“ Untersuchungsstils und Diskurses weiterkommen, so wie auch Shakespeare und Dostojewski viel tiefere Aufschlüsse über das menschliche Wesen vermittelten, als es Psychologen vermochten; des weiteren verweist Gardner auf die literarische Kompetenz bedeutender Psychologen wie z.B. James oder Freud, vgl. dazu Gardner 1989 (vgl. dazu auch Pinker 1989, S. 254 und Dörners Bewertung von Sprache, Dörner 1999, S. 587ff.). Zur Verbindung von Psychologie, Kognitionswissenschaft und Neurowissenschaft vgl. Flanagan, zit. nach Penrose 1991, S. 331-333: Weder klassische Physik noch Informatik oder gegenwärtige Neurowissenschaft können angeblich die schöpferischen Fähigkeiten des Geistes erklären – interessant seien aber Strukturparallelen dieser Aussage zu Theoremen der Quantenmechanik, ebd. S. 336 (auf die hier später noch eingegangen werden wird).

<sup>28</sup> Begründung: Menschliche Akte sind immer konkret, der erklärenden, also naturwissenschaftlichen Psychologie geht es aber nicht um den Einzelfall, sondern um die Subsumption unter allgemeine Gesetze. Auch Lurija stellt solchen „*reduktionistischen*“ Tendenzen der Psychologie im Laufe der allgemeinen Technisierung von Lebenszusammenhängen entsprechende Gegenströmungen durch Dilthey, Spranger, Wygotski u.a. entgegen, Lurija 1993, S. 9 f. und 52.

---

auch andere auf die Notwendigkeit eines umfassenden Verständnisses menschlicher Lebenspraxis hin. Im Sinne einer derart umfassenden theoretischen Psychologie wäre es zu verhindern, dass die zusammenhängenden Aspekte von Kognition und Emotion getrennt behandelt werden. Aus diesem Grund wird für das angesteuerte Modell der ästhetischen Empfindung ausdrücklich eine Kombination von theoretischen Modellen und Selbstaussagen aus künstlerischer Praxis veranschlagt. Wirklich umfassende Theorien anthropologischer Konstanten können nur im Nebeneinander von allgemeinen Gesetzen und Einzelfallanalysen, von Längs- und Querschnitten des Themas aufgestellt werden: Nur diese Mischung kann die widersprüchlichen Aussagen zu Ästhetik entschlüsseln. Warum z.B. Nolde Kunst als eine „im höchsten Maße männliche Funktion“<sup>29</sup> und Döblin sie im Gegensatz dazu als die „große mütterliche Bewahrerin“<sup>30</sup> beschreibt, ist nur verständlich, wenn man die Zitate vor einem Modell der ästhetischen Empfindung beurteilt und einordnet. Natürlich ist ein solches Modell ästhetischer Empfindung hypothetisch, denn eine solche (Neu-)Be-wertung ästhetischen Erlebens ist seinem Anspruch nach nicht weniger als eine (Neu-)Definition des menschlichen Bewusstseins bzw., wenn die Annahme einer obligatorischen Rolle ästhetischer Funktionen sich als stichhaltig herausstellen sollte, eine maßgebliche Erweiterung vorhandener Theorien<sup>31</sup>. Andererseits ist ein solches „Hypothesen-Risiko“ im Sinne des Voranstellens einer Theorie vor die nachfolgenden Untersuchungen notwendig; ein Warten auf entsprechende Fortschritte der Neurophysiologie wäre in diesem Fall vielleicht sogar völlig kontraindiziert, da Neurophysiologie ob ihrer Herangehensweise die Kenntnis von Seelenprozessen vernachlässigt – kompensierende Seelentheorien sind „ganz ohne die Betrachtung von Gehirnstrukturen möglich“<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Nolde 1934, S. 178.

<sup>30</sup> Döblin, zit. nach Muschg 1963, S. 202.

<sup>31</sup> Es ist nicht in erster Linie Aufgabe dieser Arbeit, einen Forschungsüberblick zu liefern, sondern die Struktur des Forschungsgegenstandes aufzuzeigen. Hilfreiche Forschungsüberblicke sind zu finden bei Schuster 1993, Koch-Hillebrecht 1983 und Allesch 1987.

<sup>32</sup> Dörner 1999, S. 22 über das entsprechende Beispiel Lachen: Man könne bestimmte Verhaltensweisen feststellen, wie eben beispielsweise das Lachen, und aufgrund dieser Beobachtung dann ein Modell eines Systems entwerfen, das ebenfalls dazu in der Lage ist, zu lachen. Vgl. Wind 1986, S. 86.

---

Dieser umfassende Ansatz hat allerdings zur Folge, dass einzelne Aspekte sehr kurz abgehandelt werden und sich andere Aspekte in den Betrachtungen der Einzelzusammenhänge stetig wiederholen – wie in einem Hologramm tauchen relevante Versatzstücke unter verschiedenen Gesichtspunkten immer wieder auf und werden erst im abschließenden Gesamtmodell zusammengeführt. Diese Wiederholungen innerhalb der Arbeit ergeben sich zwangsläufig, da Kunst und ihre psychologischen Ableitungen innerhalb verschiedener Disziplinen mit verschiedenen Bezeichnungen versehen wurden. Um nicht nur eine additive Reihung einzelner Sinneinheiten, sondern in erster Linie die Vernetzung dieser einzelnen Einheiten zu illustrieren, müssen solche Querbezüge und einige Vereinfachungen in Kauf genommen werden – anders geht es nicht.

Des Weiteren kann dieses Modell nur wertneutral formuliert werden; sprich: v.a. im Hinblick auf die vorangegangene Beschreibung von Kunsttheorien und ihre jeweiligen Unterschiede ist wichtig, dass die vorliegende Arbeit nur Abläufe ästhetischer Wahrnehmung beschreiben, aber kein wertendes Kunstkonzept aufstellen kann. Ziel und Resultat würden sich in diesem Fall widersprechen, und ohnehin ist ein allgemeines Ästhetikmodell für ein „politisch korrektes“ Kunstkonzept zu vage. Allerdings können auf Grundlage dieser Arbeit dann entscheidende Fragestellungen auch unter Einbezug aller psychologischer Variablen erörtert werden, z.B. bei kunsttheoretischen Standardproblemen, wie etwa, wann ein Kunstwerk rein werkimmanent<sup>33</sup> oder nur mit Wissen um den historischen<sup>34</sup> oder kunsttheoretischen Hintergrund<sup>35</sup> zu interpretieren ist.

---

<sup>33</sup> Vgl. Benjamin 1977 und Abschnitt 1.2.6.1.5.

<sup>34</sup> Vgl. Adorno 1970 und Abschnitt 1.2.6.1.7.

<sup>35</sup> Vgl. Danto 1993 und Abschnitt 1.2.6.1.14.

---

## **1. Kapitel**

---

---

---

1) **Zur Geschichte der Schönheit –  
Philosophisch-historische Modellskizze**

**A. K.:** „Soso, im neuen Jahrtausend lassen sich die Psychologen von den Künstlern beraten. Verkehrte Welt, oder?“

**A. P.:** „Ich dachte, die Verkehrte Welt wäre ein mittelalterliches Bildmotiv, bei dem beispielsweise die Könige die Diener bedienen oder die Menschen die Pferde tragen.“

**A. K.:** „Ah, sososo, ein belesener Psychologe – auch das noch. Das sind die schlimmsten. Zu Ihrer Information: Das Motiv der Verkehrten Welt ist noch weit älter, während der römischen Saturnalien war das Dienen der Bedienten sogar real. Aber für Ihre Psychologenkollegen ist solches Halbwissen sicher hinreichend gebildet. Spiegel- und Psychologie-Heute-Abonnement, oder? Das sind ganz sicher die aller-, allerschlimmsten.“

**A. P.:** „Abgesehen von den Lesern der Kulturmagazine.“

**A. K.:** „Stimmt.“

**A. P.:** „Angenommen ich wollte mich demüt- und unterwürfig, devot und bescheiden dem Thema Ästhetik annähern, wie sollte ich das Eurer Meinung nach tun? Ich muss leider tatsächlich zugeben, dass ich von Ästhetik nicht viel Ahnung habe – von meiner Brille abgesehen. Ich bin auf Vernissagen gegangen, aber habe kein Wort von dem verstanden, was da so gesprochen wird. Das Essen war manchmal ganz gut, aber als ich Mitte der 90er Jahre Gomringer etwas über den revolutionären Anspruch eines Stief-

---

*mütterchenbildes aus Wasserfarben reden hörte, habe ich solche Besuche eingestellt.“*

**A. K.:** *„Der Erfinder-der-Konkreten-Poesie-Gomringer?“*

**A. P.:** *„Ja, man muss aber auch dazusagen, dass ich noch nie ein großer Blumenfetschist war. Danach habe ich kurzzeitig versucht, Ästhetik-Theorien zu verstehen, aber das hat mir auch nicht sehr gut getan. In meiner Verzweiflung war ich kurz davor, einen Therapeuten zu konsultieren, aber ich kenne keinen guten (lacht). Nach dieser Phase habe ich abends zum Einschlafen immer Künstlerbiographien gelesen. Diese haben mich zwar in meiner Annahme bestätigt, dass ästhetisches Erleben irgendwie ganz toll zu sein scheint – warum sollte sonst ein Gauguin für die Malerei seine Familie im Stich lassen oder irgendein Japaner soundsoviele Millionen für Van Goghs „Dr. Gachet“ ausgeben...“*

**A. K.:** *„160 Millionen Mark, 1990. Der Käufer, ein Geschäftsmann aus der Papierbranche, hatte wegen der Erbschaftssteuer verfügt, dass das Bild nach seinem Tod verbrannt werden sollte. 1996 ist er dann gestorben und seither gilt das Bild als verschollen.“*

**A. P.:** *„Sososo.“*

**A. K.:** *„Er hieß Ryoei Saito.“*

**A. P.:** *„Sehr belesen! Was ich eigentlich sagen wollte: Einerseits ist mir klar, dass alles Ästhetische wichtiger ist, als man das für möglich halten würde, wenn man Kunstmagazine gelesen hat. Sie kennen solche Magazine sicher gut, oder?“*



---

**A. K.:** „Wenn ich traurig bin, dann sehe ich mir entweder alte Star-Trek-Filme an – denn hochbezahlte Erwachsene in Schlafanzügen entkräften meine eigenen Probleme. Oder ich lese Kunstmagazine, das hilft auch.“

**A. P.:** „Ich wollte sagen, dass ich aber nicht weiß, wie ich mich diesem Thema annähern, geschweige denn, ein System hineinbekommen soll. Jede Epoche sagt etwas anderes über ästhetische Normen, manche Epochen verwenden das Wort Ästhetik überhaupt nicht, manche Menschen behaupten, dass man Picassos „La Guernica“ nicht verstehen kann, wenn man nicht den Spanischen Bürgerkrieg damit assoziiert, und andere Menschen behaupten, dass das Bild schon alleine deswegen wertvoll wäre, weil darin Pferde vorkommen.“

**A. K.:** „Ich habe schon sehr gutgeheißen, dass Sie kein – wie Sie es formulierten, Blumenfetischist – sind, und Sie mögen auch keine Pferdebilder?“

**A. P.:** „Ich mochte dafür „Mr. Ed“, aber auch das ist hier irrelevant. Was ich nämlich eigentlich schon die ganze Zeit fragen wollte, war: Können Sie mir bitte erklären, wie ästhetisches Erleben funktioniert. Was sagen die Kunsttheoretiker darüber?“

**A. K.:** „Sie wollen Ästhetik-Theorie erklärt bekommen?“

**A. P.:** „Ja bitte, das wäre sehr nett.“

**A. K.:** „Sagen Sie das doch gleich, Sie reden immer so viel.“

---

Zur Erstellung eines allgemeingültigen Modells wurden die Entwicklung des historischen Schönheitsbegriffs und einige „Klassiker“ der Ästhetikgeschichte sowohl nach epochen-unabhängig gleichbleibenden Elementen, als auch nach Widersprüchen ihrer Theorien untereinander analysiert.

Die gleichbleibenden Elemente der Ästhetik-Theorien wurden graphisch als „Bausteine“ (abgekürzt **BS**) zu einem vorläufigen Modell zusammengefügt. Da diese mentalitätsgeschichtliche Systematik Teilbereiche des Zusammenwirkens der Bausteine noch offen lässt, und diese Teilbereiche erst im zweiten Kapitel der Arbeit mit psychologischer Forschung verglichen werden, wird die im ersten Kapitel erarbeitete Systematik als Modellskizze bezeichnet.

Die Auswahl der Theoretiker richtete sich nach (historischem) Bekanntheitsgrad und Anschaulichkeit der verwendeten Elemente. Entscheidend ist, dass die einzelnen Elemente bzw. „Bausteine“ sowohl vorneuzeitlichen, als auch modernen Typen von ästhetischer Theorie gerecht werden.

### 1.1) **Problematik, Konzept und Vorgehensweise**

**Problematik** dieser Analyse ist der indifferente Begriff der Ästhetik: Klassisches Problem dieses Begriffs ist die

- **Gleichsetzung der Begriffe Ästhetik und Schönheit** (Problem 1). Der fast synonyme Gebrauch beider Begriffe ist in folgender Hinsicht problematisch: Zwar kann von „Schönheit“ in der Kunst im psychologischen Sinne, also von Schönheit als subjektivem Lustempfinden gesprochen werden. Kunsthistorisch und soziologisch ist es aber problematisch, etwa die Kunstprodukte des Nationalsozialismus, wie z.B. Kleins Propagandamalerei, oder aber Kunst der Klassischen Moderne, wie z.B. Dix Kriegsbilder, als „schön“ zu bezeichnen. Kleins klassisch orientierte Formsprache erzeugte

---

seinerzeit durchaus so etwas wie Schönheitsempfinden, wird heute aber wegen ihrer politischen Funktionalisierung distanziert betrachtet. Dix malte tragische bis abstoßende Szenen, so die reguläre Lesart. Trotzdem erzeugen seine Bilder durch kritische Distanz und/oder die Lust am Schrecklichen „ästhetisches Erleben“. Ästhetisches oder ästhetische Erfahrungen Provozierendes ist nicht automatisch Schönes.

- Aus dieser historisch gebundenen Gleichsetzung der beiden Begriffe entstanden der problematische Gebrauch bzw. der **bildungsbürgerliche und inzwischen unzeitgemäße Begriff des „Schönen“** (Problem 2): „Schönheit“ wird v.a. mit den „Schönen Künsten“ des 19. Jhdts. oder dem Wortfeld der „Klassischen Schönheit“ in Verbindung gebracht. Auf diese Weise geht der Begriff einher mit Konnotationen wie z.B. „Erhabenheit“ oder „Wahrheit“ und rückt im Extremfall in die Nähe faschistoider Ästhetiken.

Beide Problemfelder stehen im gleichen historischen Kontext: Die stete Einordnung von Schriften wie beispielsweise denen Platons oder Leonardo da Vincis in eine sog. Geschichte der Ästhetik suggeriert die übergreifende Geltung von Theorien, die so bis Mitte des 18. Jhdts. nicht vorhanden waren.

Denn erst mit Baumgartens „Aesthetica“<sup>36</sup> von 1750/58 emanzipiert sich Kunst vom System der wissenschaftlichen „artes liberales“ und entwickelt sich zu den „Schönen Künsten“. Infolgedessen wurde im 18. und 19. Jhd. Ästhetik oft und fälschlicherweise synonym mit dem Kunstschönen verwendet und so mit den Wortfeldern von „Wahrhaftigkeit“, „Erhabenheit“ und „Schönheit“ kurzgeschlossen<sup>37</sup>. Im 20. Jhd. kam es dann aber zu gesellschaftlichen Entwicklungen, aufgrund derer sich die zeitgenössischen Künstler nicht mehr am Leitbild des ideellen „Schönen“ orientieren, sondern sich im Gegenteil provokativ für die Darstellung und

---

<sup>36</sup> Vgl. Baumgarten 1961.

<sup>37</sup> Schöne Kunst als „*vorzugsweise jene menschlichen Thätigkeiten, welche nichts Anderes als die möglichst vollendete Darstellung des Geistigen in der Erscheinung zum Gegenstand haben. Da die Erscheinung des Geistigen die Schönheit ist, so kann man die Kunst auch als die Darstellung der Schönheit bezeichnen*“, Brockhaus 1838, s.v.

---

Überhöhung der als grausam empfundenen Realität entschieden. Dabei stützten sie sich auf einen Kunstbegriff, der sich seit der Romantik entwickelt hatte und der den Künstler als provokativ-avantgardistischen Revolutionär gegen die bestehende Ordnung bzw. Kunstsprache integrierte. Der Begriff der Schönheit wurde nun als Rückgriff auf historisch überholte Vorstellungen interpretiert und ab da kontraindiziert verwendet. Sog. „Schönheit“ als Rückgriff auf antike Ideale wurde als (realitätsferne bis faschistoide) Verkitschung der Wirklichkeit interpretiert, nachdem sich verschiedene Regime für propagandistische Zwecke v.a. einer gegenständlich-historisierenden Bildersprache bedient hatten. Dementsprechend wurde im folgenden die Kategorie der Schönheit mit dieser Bildersprache gleichgesetzt<sup>38</sup>. Diese Gleichsetzung geschah nicht zuletzt deshalb, weil auch die akademische Tradition des Begriffs der Schönheit und die etymologischen Herleitungen des Wissenschaftsbegriffs der Ästhetik aus Quellen des 19. Jhdts. stammte: Diese hatten entweder berechenbare Parameter in den Vordergrund gestellt, wie z.B. Fechner, oder sie hatten der ästhetischen Wahrnehmung unberechenbare metaphysisch-idealistische Eigenschaften unterstellt und sich somit totalitärer Vermarktung ausgeliefert, wie z.B. Schopenhauer oder Nietzsche. In einer Art wurde der Begriff der Schönheit im Verlauf der Entwicklung in die rein elementarpsychologische Forschung abgedrängt. Das Erleben von Schönheit bzw. der Gebrauch des „Schönheits“-Begriffs wurde auf das elementarpsychologisch fassbare Erkennen von Gestalten oder die Erlebniserweiterung durch positive Assoziationen beschränkt, auch, um auf diese Weise eine ideologisch gefärbte Wertung der betrachteten Kunstwerke zu vermeiden, wie sie in den vorher genannten Werken dominierte.

Dies zeigt, dass kunsthistorische Bewertungen in ihrem historischen Kontext gesehen und immer auch psychologisch interpretiert werden können – denn niemand umschreibt sein Empfinden jenseits der vom Zeitgeist zur Verfügung gestellten Termini: Man sieht nur, was man weiß<sup>39</sup>. Wenn man also nach Gemeinsamkeiten

---

<sup>38</sup> Das gilt, auch wenn andererseits z.B. Picasso von Seiten sozialistischer Parteifreunde wegen seines angeblich „bourgeois“ Malstils stark kritisiert worden war.

<sup>39</sup> Diese Kant-, Goethe- bzw. Einsteinsche Alltagsweisheit von der Theorie, die bestimmt, was man sehen kann, betrifft auch maßgeblich die Kunstgeschichte. Deren wichtigste Parameter

---

von Bedingungen ästhetischer Wahrnehmung bzw. positiver Bewertung sucht, muss dies im Spannungsfeld von historischem Weltbild und entsprechender Kunsttheorie bzw. Aussagen über das „Schöne“ oder „Ästhetik“ geschehen<sup>40</sup>. Begriffe wie „Schönheit“, „Ästhetik“, „Erhabenheit“, „Wahrhaftigkeit“ müssen vor einer psychologisch validierbaren Instanz betrachtet werden, auf deren Grundlage die Analyse systematisch stattfinden kann, ohne sich in zwangsläufigen mentalitätsgeschichtlichen Widersprüchen zu verlieren:

Das **Konzept**, das der nun folgenden ersten Erstellung einer philosophisch-historischen Modellskizze zugrunde liegt, kann deshalb (trotz der damit verbundenen Problematik) nur in einer Analyse des traditionellen Begriffs der Schönheit begründet werden. Sog. „Schönheit“ wird als Leitmotiv ästhetischer Ordnungssuche angenommen, da dieser Begriff eine psychische Funktion anzeigt – „Schönheit“ indiziert aus psychologischer Warte eine kognitive Übereinstimmung zwischen dem Betrachter und der von ihm unterstellten Aussage des Betrachteten. Diese Übereinstimmung wird in jeder Epoche als

- kunsthistorisch gesprochen: erfolgreiche „**Interpretation**“ bzw.
- psychologisch formuliert: erfolgreiche „**Mustersuche**“ verstanden.

**Motivation orientiert sich am Maßstab dessen, was dem Individuum „schön“ und erstrebenswert bzw. lustbringend erscheint<sup>41</sup>.** Da nämlich persönliche ästhetische Vorlieben individuell und somit sehr verschieden sind, sind sie kaum

---

unterlagen/unterliegen extrem unterschiedlichen Einschätzungen, und zwar angefangen von der Einschätzung impressionistischer Malerei im 19. Jhdt. bis hin zum Problemfeld von Abstraktion und Gegenständlichkeit (vgl. FN 117) oder der Zentralperspektive – landläufig als Fortschreiten immer ausgefeilterer Darstellungstechniken hin zum europäischen Höhepunkt der Zentralperspektive verstanden (abgesehen davon, dass VanEyck als offizieller Schöpfer der Zentralperspektive zurückgestellt werden musste, nachdem man seine Technik der vielfachen Fluchtpunkte entdeckt hatte – wie sie auch Van Gogh verwendete –, stand der Diskurs zur Zentralperspektive kaum in Bezug zu ihrem intensiven Gebrauch in der Architektur der Antike; ebenso unklar und vielfältig sind die Ableitungen für die Mentalitätsgeschichte, vgl. FN 125).

<sup>40</sup> Vgl. Beierwaltes 1980.

<sup>41</sup> Der Begriff „Motivation“ wird definiert im Dörnerschen Sinne als Aktivierung zur Kompensation einer Abweichung von den bereits in der Einleitung angesprochenen Sollwerten, vgl. Dörner 1987, S. 38-41 und ders., 1999, S. 304 ff.

---

allgemeinen Kriterien von Schönheit unterzuordnen. Andererseits konnte Starker nachweisen, dass insofern eine genaue Bestimmung des Schönheitsempfindens möglich ist, als der Betrachter, unabhängig von der eventuellen subjektiven „Hässlichkeit“ des abgebildeten Gegenstands, das Kunstwerk als subjektiv „schön“ empfindet, wenn er es intellektuell einordnen kann und es mit seinem Weltbild kompatibel ist. Können Kunstwerke andererseits nicht oder nur teilweise zugeordnet werden, dann reagiert der Betrachter mit den (ab-)wertenden (oder relativierenden) Attribuierungen der Kategorien „Hässlichkeit“ oder „Interessantheit“<sup>42</sup>. Das heißt: Inhaltlich gesehen ist schwer prognostizierbar, welchem Menschen welches Kunstwerk zusagt, funktional ist hingegen eindeutig zu beschreiben, wann ihn ein Kunstwerk so unter- oder überfordert, dass er es als „hässlich“ bis „interessant“ beurteilt, oder wann es ihn so mittelwertig beansprucht, dass er es als „schön“ empfindet. Diese Kalkulierbarkeit des „Schönheits“-Begriffs ist aus informationstheoretischer Perspektive der erste Schritt zur Beschreibung ästhetischen Empfindens – unabhängig vom individuellen Geschmack oder von der individuellen Kunsttheorie des Einzelnen. Denn die konkrete *Ausprägung* des Schönheitsempfindens ist zwar jeweils historisch bedingt, das *Vermögen* des Schönheitsempfindens aber ist ein konstanter psychischer Tatbestand, von dem aus wechselnde historisch bedingte Wertungskataloge begriffen und begründet werden können. Aus diesem Grund orientiert sich die Analyse am Begriff der Schönheit. Da, wie bekannt, die Kunstpräferenzen einzelner Epochen stets jeweiligen Moden unterworfen waren und dadurch teilweise extrem unterschiedlich ausfielen, ist nur auf der Basis eines

---

<sup>42</sup> Vgl. Starker 1998. Zur Problematik unterschiedlicher Provokationsniveaus eine Anekdote von Max Liebermann über Menzel: „Als (dieser) vor etwa zwanzig Jahren bei einem hiesige Amateur eine vorzügliche Sammlung des Impressionismus sah, fragte er, nachdem er lange und eingehend die Bilder betrachtet hatte: „Haben Sie wirklich Geld für das Zeug ausgegeben?“, Liebermann, zit. nach Dittmar 1997, S. 44. Nach einer Phase der Hochschätzung romantischer Bilder von Millet und Böcklin sind es mittlerweile gerade diese Impressionisten, die eine breite Front von Schönheitsempfindungen provozieren, einfach, weil sich der Betrachter daran gewöhnt hat, die Durchbrechung des historisch-akademischen Malstils (mit dem seinerzeit Menzel Friedrich den Großen dargestellt hatte) als im positiven Sinne modern und angenehm zu begreifen. Dabei ist am kommunikativsten und somit gewinnbringendsten das genormte (Mittel-)Maß zwischen Tradition und Avantgarde, wie es v.a. bei östlichen Denkern thematisiert wurde (Konfuzius). Als westliches und v.a. psychologisches Pendant dieser These vgl. Berlynes Modell der individuellen Abhängigkeit vom optimalen Verhältnis von Ordnung und Komplexität des individuellen Aktivationsniveaus, vgl. Berlyne 1974 bzw. Kobbert 1986, S. 14 ff. über ähnliche Formeln sowie Sprinkart 1982, S. 181.

---

funktionalen und in diesem Sinne eindeutigen „Schönheits“-Begriffs der folgende Schritt nachvollziehbar.

Hier die **Vorgehensweise**: Die Erstellung des philosophisch-historischen Modells verläuft in zwei Stufen. Zuerst wird die mentalitätsgeschichtliche Entwicklung verschiedener Kunstkategorien auf ihre epochengebundenen Widersprüche hin strukturiert, beispielsweise im Hinblick auf den erst mit Klassik und Romantik virulenten Geniegedanken oder den Unterschied zwischen sog. Kunst und sog. Kunsthandwerk. Hierfür wird die Entwicklung des Schönheits- bzw. Ästhetikbegriffs dargestellt, v.a. im Hinblick auf die Antinomie der vorneuzeitlichen und modernen Begriffsverwendung in Bezug auf diese Kategorien (Abschnitt 1.1). Diese Antinomie bringt nämlich nicht nur den Begriff der Ästhetik als relatives Pendant zum Begriff der Schönheit überhaupt hervor. Alle Widersprüche zwischen vorneuzeitlichem und modernem Schönheitsbegriff beinhalten Widersprüche zwischen epochen-gebundenen Begriffsapparaten, die eine historisch korrekte Strukturierung des ästhetischen Empfindens anhand von literarischen Aussagen erschweren. Anhand der so zu erzielenden Abstrahierung epochengebundener Kategorien soll die ebenso epochengebundene Sichtweise der Gegenwart relativiert und auf wissenschaftliche Distanz gebracht werden. Anschließend an den historischen Abriss zur Antinomie historischer Schönheitsbegriffe werden klassische Autoren ästhetischer Theorie chronologisch, d.h. im Zusammenhang der vorangegangenen Mentalitätsgeschichte vorgestellt (Kap.1.2). Exakte Kategorisierungen einzelner Epochen können in diesem Zusammenhang nur bedingt, d.h. in Form von sechs relativen Zeiteinheiten der Ästhetik-Geschichte geleistet werden. Grenzen dieser Art sind angesichts klischeebehafteter bzw. pauschalisierender Epocheneinteilungen schwer zu ziehen, da etablierte Epochengrenzen abgesehen von individuellen Schwankungen auch hinsichtlich der verschiedenen Künste stark divergieren<sup>43</sup>, so etwa die der Literatur (J.C. Günther

---

<sup>43</sup> Baumgartner 1985, S. 57-60: Einerseits sind starke Kontinuitäten, andererseits auch massive Brüche mentalitätsgeschichtlicher Strukturen nachweisbar, jeweils sowohl auf individueller als auch auf gesellschaftlicher Ebene. Zur Vielschichtigkeit geschichtlicher Epochengrenzen vgl. Busch 1993.

oder Hölderlin), Musik (Gesualdo) oder der bildenden Kunst (H. Bosch, Velasquez, Ledoux).

In diesem Teil der Arbeit werden folgende Theoretiker analysiert (deren Lebensdaten jeweils dort vermerkt sind)<sup>44</sup>:

1.2.1) Die Anfänge ästhetischer Theorie in der Antike	1.2.2) Ästhetische Qualitäten christlicher Versenkung	1.2.3) Ästhetik auf Seite der Produzenten	1.2.4) Ästhetische Phänomene unter dem Aspekt der neuzeitlichen Wissenschaft	1.2.5) Die Entstehung der „Schönen Künste“ und des eigentlichen Ästhetikbegriffs	1.2.6) Die Umwertung ästhetischer Werte in Moderne, Postmoderne und danach
Platon Aristoteles	Plotin Augustinus P.-Dionysios Aeropgita Thomas von Aquin Ficino	L. da Vinci Alberti N. von Kues Lamazzo Bruno	Shaftesbury Boileau-Despreaux Perrault Huet De Bois Burke Hutcheson Baumgarten Kant Schiller	Schelling Schopenhauer Hegel Rosenkranz Schlegel Vischer Fechner Nietzsche	Freud Peirce James Croce Benjamin Heidegger Adorno Bateson Goodman Panofsky Warburg Lyotard Danto Wittgenstein

Tab. 1: Übersicht über die Ästhetik-Theorie

Parallel zum Fortgang dieser chronologischen Darstellung werden die einzelnen „Bausteine“ ästhetischen Erlebens ausgefiltert und graphisch dargestellt. Diese Elemente werden so vorgestellt, dass deren Interaktion sinnvoll und für den Leser nachvollziehbar aufeinander aufbaut. Entscheidend ist, dass auf diese Art die stets gleichbleibenden Versatzstücke einzelner Theorien trotz verschiedener Benennungen erkennbar bleiben. Besagte Elemente werden nach Zusammenfassung ihres jeweiligen Ansatzes so in epochenübergreifende Terminologie umformuliert,

<sup>44</sup> In Querbezügen werden in beiden Kapiteln mit einbezogen: Vasari (1511-1574), Lessing (1729-1781), Goethe (1749-1832), Kierkegaard (1813-1855), Marx (1818-1883), Baudelaire (1821-1867), Tolstoj (1828-1910), Simmel (1858-1918), Dewey (1859-1952), Cassirer (1874-1945), Lukács (1885-1971), Marcuse (1889-1979), Bachtin (1895-1975), Gadamer (\*1900), Bense (1910-1990), Barthes (1915-1980), Flusser (1920-1991), Foucault (1926-1984), Luhmann (\*1927), Habermas (\*1929) und Eco (\*1932).



---

dass sie in ein graphisches Modell eingepasst werden können. Auf diese Weise soll untersucht werden, ob es überhaupt gleichbleibende Strukturen in den Aussagen dieser Theoretiker gibt, und ob diese „*immer dieselben menschlichen Worte, Begriffe, Erfahrungen und Anschauungen*“<sup>45</sup> wirklich immer dieselben sind, ob sich also trotz veränderter Parameter letztendlich eine relative Konstanz ästhetischen Empfindens bestimmen lässt.

Thematische Überschneidungen der einzelnen Theorien sind zwangsläufig, hervorgehoben werden aber v.a. die theoretikertypischen Betonungen einzelner Elemente der jeweiligen Theorien. Nicht jeder aufgeführte Autor trägt einen neuen Baustein zum Modell bei, in jedem Fall aber lässt sich eine neue Gewichtung oder Umbenennung der Elemente bzw. eine jeweils epochentypische Interpretation ästhetischer Wahrnehmung beobachten. Theoretiker ohne Ableitung neuer Bausteine wurden aufgenommen, weil diese (dann zumeist recht einflussreichen oder bekannten Theoretiker) trotz persönlicher Selektion die Persistenz der Elemente illustrieren. Durch Zitate wird ein Einblick in den Fachjargon gegeben.

### 1.1.1) **Antinomie von vorneuzeitlichen und modernen Schönheitsbegriff**

Die Gesetze dessen, was man als schön bzw. ästhetisch empfunden hat, haben sich allem Anschein nach im Laufe der geschichtlichen Entwicklung über die Jahrhunderte hinweg massiv geändert. Daher scheint es in vielfacher Hinsicht schwer zu sein, epochenunabhängige Regeln für Schönheitsempfinden aufzustellen. Populärstes Beispiel dafür ist der Fettanteil Rubensscher Weib- und Leiblichkeit, der angesichts heutiger Werbungsästhetik auf breites Unverständnis stößt. Auch die scheinbar universal gültige Wirkung sog. klassischer Kunstwerke – egal ob man klassisch auf antike Klassik, Klassiker der Moderne oder andere, wie auch immer anerkannte Werke und Meister bezieht – ist einem modenabhängigen und sehr wandlungsfähigen Diskurs unterworfen: Antike Statuen waren nach den Wertmassstäben des Mittelalters keiner Beachtung wert, das Mittelalter war der

---

<sup>45</sup> Rilke, zit. nach Manguel 1999, S. 308.

---

Renaissance zu finster und gerade diese Eigenschaft fand wiederum die Romantik reizvoll; Gauguin und Van Gogh galten zu ihrer Zeit als unzurechnungsfähige Psychopathen und das Unwissen darüber, was die Zukunft irgendwann über Gegenwartskunst sagen wird, zwingt manchen heutigen Kommentator in devote Unverbindlichkeit. Das Spannungsfeld zwischen subjektiver Schönheit und subjektiver Provokation<sup>46</sup> bestimmt Kunst, nur leider verraten die Bezeichnungen von subjektivem Schönheits- oder Ärgernisempfinden nicht zwangsläufig etwas über den Anspruch des Dargestellten<sup>47</sup>. All das scheint es unmöglich zu machen, ästhetische Theorien samt jeweiligen historischen Begriffen und historischer Wertung einzelner Kategorien aus verschiedenen Epochen im Hinblick auf immergleiche Wahrnehmungsprozesse zu analysieren. Dazu kommt, dass der Begriff der Schönheit, anders als in Antike, Mittelalter und der Übergangszeit der Renaissance, heutzutage nicht mehr als ontologisch-metaphysisch bedingt begriffen wird. Die ehemaligen „Schönen Künste“ werden jetzt eher als Kommunikationsformen beschrieben, so dass Begriffe wie „Ästhetik“, „Wahrhaftigkeit“ und „Schönheit“ zurückgestellt und aus historischen Gründen eher vermieden werden. Die ehemalige Koexistenz von „Schönem“, also u.U. nur schönem Schein, „Gutem“, und „Wahrem“, den von Platon herrührenden basalen Kategorien ästhetischer Theorie, wird heutzutage negiert und wohl mehr aus Gründen der Allgemeinverständlichkeit vermieden. Die massive Veränderung dessen, was man über die Jahrhunderte hinweg als „schön“ oder „ästhetisch“ empfunden hat, strukturiert sich in Form zweier Gesetze, dem vorneuzeitlichen und dem modernen Konzept von dem, was wir heute „Kunst“ nennen:

---

<sup>46</sup> Vgl. Schwerfel 2000: Ideologien und Denkschemata entwickeln sich zunehmend in Richtung eines Crossovers der Stile und immer größerer Transparenz, so dass jede eventuelle Doppelmoral, die durch provokative Kunst hintergangen werden könnte, weniger provoziert, also auch weniger kritisch rezipiert werden kann (bei Schwerfel finden sich Beispiele für das Nachlassen des provokativen Potentials aus der Bildenden Kunst, v.a. für die rasanten Änderungen in der Kunstszene der letzten 50 Jahre, wie Natascha Merritts Aktfotos im Internet oder Baselitz' 1963 beschlagnahmte "Große Nacht im Eimer").

<sup>47</sup> Vgl. Wyss 1996: Das Provokationsniveau der Kunst ist relativ.

---

### 1.1.1.1) Systematischer Aspekt: Tradition vs. Moderne

Es gibt mehrere Ursachen für die Unwägbarkeit kunsttheoretischer Termini: Abgesehen von epochengebundenen Moden und individuellen Vorlieben, ist die Antinomie zwischen vorneuzeitlich-vormodernem<sup>48</sup> und modernem Kunstbegriff wesentlicher Grund für die scheinbare Unzugänglichkeit ästhetischer Theorie.

Seit dem 16. Jhdt. formierte sich eine neuartige Bewertung der Parameter des Systems Kunst, als Einzelne aus den Handwerkszünften austraten und zu persönlich auftretenden Künstlergestalten wurden. Es entwickelte sich die Bewertung künstlerischen Schaffens weg vom Kunsthandwerk und hin zum Begriff (autonomer) Kunst, einer ab der Romantik alle Kunstwerke vereinenden Vorstellung von Kunst im Sinne „großer“ oder klassischer Kunst, die der nach Stundenlohn bezahlten künstlerischen Arbeit entgegensteht. Vorneuzeitlicher und moderner „Kunst“-Begriff setzen jeweils völlig verschiedene Zugänge zu Kunst voraus, d.h. sie erzeugen entsprechend unterschiedliche Arten literarischer Beschreibung. Dieser Unterschied zwischen vorneuzeitlichem und modernem Kunstbegriff bedingt alle Extreme widersprüchlicher Bezeichnungskategorien und widersprüchlicher Vorstellungen im Bereich Ästhetik. Keine Differenz vorneuzeitlicher Epochen vor Beginn der Moderne, wie z.B. die unterschiedlichen Parameter von Romanik und Gotik oder Renaissance und Barock, ist für die Konfusion gegenwärtiger Kunsttopoi so entscheidend wie der verallgemeinerte Gegensatz von vorneuzeitlicher und moderner Begrifflichkeit. Erst vor dem Hintergrund dieser Antinomie werden Entwicklungen von romantischer Übergangsepoche hin zur Moderne begreifbar und lassen sich später die verschiedenen Bewertungen einzelner Kategorien in verschiedenen Epochen erklären. Der Tendenz nach besteht die Antinomie zwischen vorneuzeitlichen und modernen Konzeptionen aus folgenden soziologischen, psychologischen und kunsthistorischen Kategorien: Vorneuzeitliche Kunsttheorien unterstellen explizit oder implizit als Hintergrund des Kunstwerks eine (durch eine überirdische, „göttliche“ Metaebene) geordnete Welt,

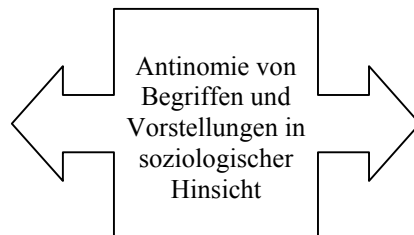
---

<sup>48</sup> Die Kategorie des „historischen Kunstbegriffs“ (im Gegensatz zu „modernem Kunstbegriff“) wird in dieser Arbeit hinsichtlich der historischen bzw. mentalitäts- und kunstgeschichtlichen Epochengrenze(n) verwendet und nicht im Sinne von „moderner“ Gegenwart des 21. Jhdts. – dies wird in den Nachfolgekapiteln differenziert.

deren Ordnungen im Kunstwerk auffindbar sind. Demgegenüber gehen moderne Kunsttheorien von einem ganz anderen Leitbild aus – die moderne Welt definiert sich eher durch einen (demokratischen) Chaoscharakter. Der sich selbst immer individueller wahrnehmende Betrachter begreift die Welt nicht mehr als von überirdischer Instanz geordnet. Vereinende Metadiskurse oder Metaleitbilder fehlen angesichts vieler verschiedener Einzelzusammenhänge mit jeweiligem Eigenwert<sup>49</sup>.

### Vorneuzeitliche Konzepte

1a) Gott (Metaebene)
2a) Metadiskurs
3a) Leitbild Gesellschaft bzw. Übereinstimmung mit Metaebene



### Moderne Konzepte

1A) kein Gott
2A) Nebeneinander vieler Diskurse
3A) Leitbild Individualität und Selbstverwirklichung

Abb. 1: Vergleich soziologischer Kategorien

Diese Faktoren haben psychologische Konsequenzen für das Erleben von Welt bzw. Kunst – es soll selbstverständlich nicht davon ausgegangen werden, dass z.B. die vorneuzeitliche Welt qua eines allgemeingültigen religiösen Systems eine harmonisch geschlossene Welt war, wie es die Antinomie von Punkt 2a/A u.U. suggeriert<sup>50</sup>. Auch die Antinomie von Punkt 3a/A deutet trotz Begriffsdifferenz auf eine relative Kontinuität menschlichen Denkens hin, wie sie in der vorliegenden Arbeit postuliert und nach Möglichkeit aufgewiesen wird. Trotzdem bewirkt der Unterschied zwischen vorneuzeitlicher und moderner Lebenswelt in Form dieser drei Punkte eine jeweils sehr differente Bewertung menschlicher Erlebnisphänomene, die diese reguliert und beeinflusst.

<sup>49</sup> Ausnahme von dieser Argumentation bzw. einziger Konsens ist konsequenterweise und typisch postmodern die (durch historische Erfahrungswerte bedingte demokratisch-egalitäre) Anerkennung fremder Diskurse als Voraussetzung und Resultat vieler verschiedener Einzeldiskurse. Nachdem sich diese Werte nach den 70ern als Gesellschaftsideologie aber wieder verflüchtigten, ist dieser Aspekt als wirksamer Bestandteil gesellschaftlicher Wertewelt zu vernachlässigen. Vgl. dazu Abschnitt 1.1.1 über die nachhaltige Entwicklung zum Individualismus.

<sup>50</sup> Dies entspricht dem Standard-„Kunstgriff“ bzw. allgemeinem Denkfehler romantischer Projektion – so auch latent vorhanden in Sedlmayers „Verlust der Mitte“ als „*uneinlösbare Sehnsucht nach Verwirklichung in einer objektiven Kultur*“, Sedlmayer, zit. nach Geyer 1994, S. 63.

---

Als maßgebliches Beispiel für den Fall des ästhetischen Erlebens ist hier die Bewertung von Intuition und ekstatischen Phänomenen zu nennen: Da der persönliche Bezugspunkt menschlichen Denkens in der Moderne weniger eine (religiöse oder staatliche) Metaebene ist, als vielmehr das persönliche und wenig gesellschaftlich gebundene Weltbild, wird auch subjektives Lichtempfinden, das sowohl mit ekstatischen Phänomenen als auch der „Erleuchtung“ bei intuitiver Ordnungsfindung einhergeht, in der Moderne wesentlich anders interpretiert. Diese ehemals als „göttlich“ geltenden Erlebnisqualitäten werden nicht mehr auf eine metaphysische Ebene, sondern auf den Begriff der Realität und ein zunehmendes Bewusstsein für das eigene Denken zurückgeführt. Vorneuzeitliche Indizien für Schönheitsempfinden, wie bestimmte außergewöhnliche Gefühlsqualitäten angesichts einer gelungenen künstlerischen Nachahmung der Natur, werden nun nicht mehr durch die „göttlichen“ Prinzipien der Derivate legitimiert, sondern müssen fortan als psychogen angenommen werden. Was vorher als „Gottesschau“ gehandelt wurde, wird seit der Epochenwende zunehmend als sog. „ästhetische Erfahrung“, sog. Intuition oder intuitives Erkennen umschrieben. Auch ekstatische Phänomene, die in vorneuzeitlicher Zeit stets auf überirdische Instanzen zurückgeführt wurden, werden entsprechend relativiert und ab der nachromantischen Zeit tendenziell dem Bereich der pathologischen Fehlfunktionen zugeordnet. Denn die vormalige Kommunikation mit göttlichen Sphären ist nunmehr nur noch Kommunikation mit der eigenen Person inklusive einer verinnerlichten Norm. Einer Gesellschaft ohne religiöse Metaebenen gelingt es nicht, ekstatischen Zuständen bestimmte Funktionen zuzuschreiben – welche Funktion sollte ein scheinbarer Zusammenbruch von Kommunikationsfähigkeit haben, ein Zusammenbruch, der von außen als krankhaft, d.h. als Wahnsinn interpretiert wird?

Trotzdem vorhandene intuitive Ordnungsfindungen werden im Gegensatz zu den vorneuzeitlichen Ekstase-Phänomenen als verinnerlicht wahrgenommen und ausgelebt<sup>51</sup>:

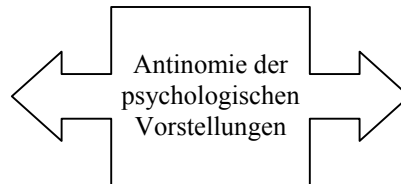
---

<sup>51</sup> „In den meisten nichtwestlichen Gesellschaften ist die Fähigkeit, während bestimmter Rituale ohne weiteres in Ekstase geraten zu können, eine Vorbedingung des Erwachsenseins. Eine Person, die diese Fähigkeit nicht besitzt, gilt als anormal oder geistesgestört“, Goodman, F.N. 1991, S. 37. Vgl. Abschnitt 2.7 über mystische Ekstasephänomene der ästhetischen Wahrnehmung. (In der Kunst gibt

---

## Vorneuzeitliche Konzepte

4a) „Ekstase“
5a) Legitimation eingeschränkter Kommunikation („bei „Ekstase““)



## Moderne Konzepte

4A) „Intuition“
5A) Eingeschränkte Kommunikation als pathologischer Systemfehler

Abb. 2: Vergleich psychologischer Kategorien

Für die Kunstgeschichte bedeutet das: Die vorneuzeitliche Vorstellung einer durch göttliche Instanz(en) gelenkten Welt, vom „Kunstwerk Gottes“, die gesellschaftsvereinende Schönheit zum Leitbild der Kunst erhob, verliert an Aussagekraft zugunsten einer Neubewertung von Hässlichkeit und/oder Provokation. Funktional gesehen heißt das: Schönheit im Sinne gesellschaftsbestätigender (also das Individuum potentiell gefährdender) Leitbilder gerät in den Geruch von politischer Unkorrektheit – Provokation im Sinne von individualistischen (also potentiell gesellschaftsgefährdenden) Leitbildern gewinnt an Bedeutung (und kommt auf diese Art natürlich wieder zu neuer gesellschaftlicher Verbindlichkeit).

Gesellschaftsbestätigendes Kunsthandwerk wird zum Gegenstück gesellschaftsverändernder Kunst. Der anonyme Kunsthandwerker, der hinter der allgemeingültigen Aussage seines Werks zurückstand, wird zum persönlich auftretenden Künstler mit Genie-Attributen. Denn nur ein Genie kann das Maß zwischen Provokation und Sinnhaftigkeit wahren, und auf diese Art ist nur das Genie gesellschaftlich zur Provokation legitimiert (doch auch dieses Charakteristikum, das v.a. die klassische Moderne auszeichnete, wird derzeit durch die postpostmoderne Aufwertung von Designer und Kunsthandwerk wieder relativiert).

Die bereits angesprochene Antinomie zwischen der Welt als Ausdruck einer überirdischen Instanz und der Welt als einziger Realität ohne metaphysischen Doppelboden führt zu einer weiteren, wahrscheinlich der wichtigsten Differenz zwischen vorneuzeitlichem und modernem Kunstbegriff:

---

es Darstellungen von Besessenen erst ab dem 5./6. Jhdt., vgl. Charcot 1988 – ein Vergleich dieses Zeitpunkts mit entsprechend neuen Interpretationsformen von Ekstasephänomenen wäre interessant.)

In der Moderne ist jeder Gegenstand hinsichtlich ästhetischer, d.h. kommunikativer bzw. mediensprachlicher Konventionen dazu berechtigt, ästhetisches Empfinden auszulösen. Der modernen Autonomie der Kunst entspricht die moderne Beliebigkeit in der Auswahl des ästhetischen Gegenstands. Dort, wo vorher die Welt das Kunstwerk eines Gottes war, ist in der Moderne jeder Gegenstand im und eben durch das Auge des Betrachters (potentiell) ästhetisch – die Entdeckung des Alltagsgegenstands als Kunstobjekt gilt als Charakteristikum moderner Kunst überhaupt<sup>52</sup>.

### Vornezeitliche Konzepte

### Moderne Konzepte

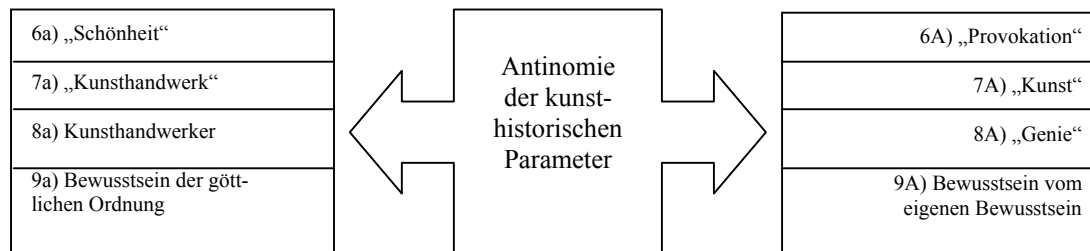


Abb. 3: Vergleich kunsthistorischer Kategorien

Allerdings erweist sich diese Selbstdefinition moderner Kunst in einem ausschlaggebenden Punkt als nicht konsequent und verweist dadurch auch innerhalb der Kunstgeschichte auf die Kontinuität menschlicher Wahrnehmungsverarbeitung trotz divergierender Umschreibungen:

Das stereotype Konstrukt von der Entdeckung des Alltagsgegenstandes vernachlässigt Aussagen, die weit vor der Moderne und von vielen Kunsttheoretikern unbeachtet darauf hinwiesen, dass sich v.a. ekstatische Erfahrungsqualitäten unabhängig von der ikonographischen Verbindung zu göttlichen Sphären beschreiben lassen. Die Autonomie der Kunst, die zum Kennzeichen moderner Kunst wurde, ist daher eigentlich kein ausschließlich modernes Produkt. Ein Exkurs in die kunsthistorische Flora soll an dieser Stelle die Autonomie der ästhetischen Gegenstands schon vor der Moderne verdeutlichen:

<sup>52</sup> Duchamp gilt als Pionier der Zerstörung eines antiquiert-aurativen Werkcharakters, dicht gefolgt von Picasso (und dessen Protobeispiel vom „Stierkopf“ aus Fahrradteilen).

---

Caravaggio schrieb über seinen Früchtekorb von 1596<sup>53</sup>, dass es genauso schwierig sei, ein gutes Gemälde mit Früchten zu malen wie eines mit menschlichen Figuren. Er wies eindeutig darauf hin, dass es in ästhetischer und technischer Hinsicht prinzipiell unbedeutend sei, ob man einen erhabenen oder einen trivialen Gegenstand male – und das in Zeiten eines unbefragt hierarchischen Gattungssystems, in denen Stilleben als unbelebte Gegenstände den untersten Rang der Malerei verkörperten<sup>54</sup>. Der bei Croce zu findende, angeblich revolutionäre Ansatz, demzufolge jeder beliebige Gegenstand, egal ob Lilie oder Artischocke ästhetisch sei, Schönheit also nicht auf dem Gegenstand, sondern auf eine bestimmte Wahrnehmungskonstellation basiere<sup>55</sup>, ist also nicht an modernes Denken gebunden. Solche Aussagen und Hinweise stellen in jedem Fall aber nur Ausnahmen oder geringfügige Abweichungen vom offiziellen (und mit der Antinomie vorneuzeitlicher und moderner Kunst beschriebenen) Diskurs dar, stellen also die beschriebene Gegenüberstellung historischer Schwerpunkte nicht in Frage.

Innerhalb des dominierenden Diskurses waren also innerhalb vergleichsweise kurzer Zeit alle historischen Parameter bzw. Termini im Übergang von alteuropäischen Vorstellungen zu moderner Sichtweise quasi völlig invertiert worden – obwohl bei einem Zeitraum von 200-500 Jahren mit Sicherheit nicht davon auszugehen ist, dass sich die menschliche Art der Wahrnehmungsverarbeitung grundlegend geändert hätte. Nicht nur gesunder Menschenverstand, sondern auch und v.a. moderne Anthropologie veranschlagt nämlich, dass das Gehirn des homo sapiens im wesentlichen zur Zeit der ersten Höhlenmalereien genauso funktionierte wie im Zeitalter von Keith Haring und „Beverly Hills“.

---

<sup>53</sup> Der Früchtekorb ist heutzutage auf einem der italienischen Lire-Scheine zu sehen.

<sup>54</sup> Die nächsten Stufen dieser Hierarchie sind Historienmalerei und Bildnismalerei, Schneider 1994, S. 9.

<sup>55</sup> Vgl. Croce 1930 – dem entspricht das geflügelte Wort Warhols *“all is pretty”*. Auch Liebermann war es nach eigener Aussage egal, ob er *„einen toten Wallenstein oder einen Apfel“* malte, Liebermann, zit. nach Koch-Hillebrecht 1983, S. 112. Ähnliche Aussagen finden sich in Dadaismus, Futurismus bzw. bei Künstlern wie Duchamp, Beuys u.a.



---

Wie in diesem Fall ein so gewaltiger Paradigmenwechsel von Begriffen und Vorstellungen zustande kommen konnte und welche historischen Entwicklungen ihrerseits konstanter psychischer Wahrnehmungsapparate dafür nötig waren, soll im folgenden anhand der Zeitgeschichte illustriert werden.

### 1.1.1.2) **Geschichtliche Entwicklung**

Die Gegensätzlichkeit verwendeter Begriffe gründet sich aus mentalitätsgeschichtlicher Sicht auf eine zunehmende Verinnerlichung der Wahrnehmung, auf die zunehmende Individualisierung des Menschen in der Moderne. Eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung macht die Logik dieser Begriffsinversion von vorneuzeitlichem zu modernem Begriffsapparat einsichtig und stellt so gebräuchlichste **Schlagwörter und Topoi** der Kunstgeschichte dar.

#### 1.1.2.1) **„Romantische“ Entwicklungen**

Nahtstelle dieses Paradigmenwechsels von vorneuzeitlichen zu modernen Kunstbegriffen ist die romantische Übergangsepoche zwischen Aufklärung und Moderne. Diese Epoche stellt eine von mehreren möglicherweise relevanten Epochenschwellen dar. Alle diese Schwellen, egal ob man die Neue Geschichte mit der kunst- bzw. mentalitätsgeschichtlich orientierten Kategorie der Renaissance, religionsgeschichtlich gesehen mit Luthers Thesenanschlag oder politisch gesehen mit der Französischen Revolution ansetzt<sup>56</sup>, zeichnen sich durch eine einschneidende

---

<sup>56</sup> Der Paradigmenwechsel der Renaissance führt bekanntermaßen zu einer starken Aufwertung der Künstlerpersönlichkeit, die vom anonymen und nur vermittelnden Handwerker zum eigenständigen Nachschöpfer der Welt wird. Ähnlich argumentieren die Kunstphilosophen des Manierismus: Der Künstler ist ein derart eigenständiges Medium zwischen Gott und Menschen, dass er sogar einen eigenen, persönlichen Stil entwickeln darf. Der nun eher wissenschaftlich orientierte Künstler versucht Welt so realistisch abzubilden, dass in diesem Schaffensprozess die göttlichen Schöpfungsordnungen offenbar werden. Das wiederum fordert ungewöhnliche Kompetenz und berechtigt zwangsläufig den ausersehenen Künstler, den „ingeniosus“ der Renaissance zu namentlichem Auftreten. Da die Welt nun nicht mehr länger bloßer, u.U. trügerischer Schein der religiösen Überwahrheit, sondern als untersuch-, erfahr- und messbar verstanden wird, kommt der Bildenden Kunst eine völlig neue Funktion und positive Bewertung zu – sie wird zur illustrativen

---

Änderung von Kunstsprache und Wirtschaftsformen aus – stets ausgelöst durch ein neues, zunehmend eigenverantwortliches Menschenbild. Die hier thematisierte Epochen-schwelle ist insofern herausragend, als in ihrem Fall innerhalb kurzer Zeit Tendenzen entstehen, welche die Paradigmen moderner Kunst bzw. moderner Lebenswelt anbahnen. Zwischen den Extremen vorneuzeitlicher und moderner Kunstbetrachtung liegen nämlich

- **gesellschaftliche, intellektualisierende Individualisierungsprozesse** und in Abhängigkeit davon die Demokratisierung des Geniebegriffs und
- die neue Zugänglichkeit und entsprechende **Verinnerlichung von Kunst**<sup>57</sup>:

Mit der Abschaffung der „artes liberales“ wird die Rolle der Kunst aufgewertet, Kunst wird zur akademischen Disziplin<sup>58</sup> und der Umgang mit Kunst ändert sich deutlich. Die ersten Museen werden auch für Nichtadelige geöffnet, so auch 1793 der Louvre, am Jahrestag der Hinrichtung Ludwigs XVI<sup>59</sup>. Es entsteht ein neuer Bildermarkt, auf dem sich zu dem regulären Typus des Kunsthandwerkers als Konkurrenz der neue Typus des eigenständigen Künstlers zugesellt, des nicht der Obrigkeit, sondern sich selbst gegenüber verpflichteten Künstlers. Es gibt weniger Auftragsarbeit, dafür nimmt der Kunde immer mehr bereits vorhandene Werke in

---

Königin der Künste (solange, bis sich in der Moderne die Musik an diesen Platz drängt). Auf lange Sicht werden so auch der weltlichen Kunst emotionale Qualitäten zugestanden, die bislang nur religiösen Bezügen zustand, Beierwaltes 1980, S. 51. Es entwickelt sich eine eigenständige und v.a. praxisnahe Kunsttheorie. Zweiter historischer Aspekt dieser Entwicklung ist die Reformation als Initiator einer starken Verinnerlichung des Erlebens, die sowohl auf politischer, als auch auf religiöser Ebene eine individualisierende „Protestantisierung“ und egalitäre Eigendisziplinierung des Menschen mit sich bringt. Diese geht zwangsläufig einher mit dem Rückgang des Begriffs vom Gemeinwohl und, durch entstandene Eigenverantwortlichkeit, der Entstehung der „sacro egoismo“ oder „amour propre“. Diese „Selbstliebe“, die im Mittelalter noch als Eitelkeit geahndet worden wäre, wird durch neue, bürgerliche Eigentumsverhältnisse legitim. Diese egalitäre Selbstdisziplinierung erzeugt eine Zunahme des „virtuellen Raums“ der visuellen Betrachtung. All diese Verinnerlichungen erschaffen einen Begriff der eigenen Individualität, wie er erst seit etwa 200 Jahren existiert, also in etwa seit der Französischen Revolution. Vgl. FN 74, 76 und 125. (Ähnlich bzw. konsequent strukturieren sich gegenwärtige Tendenzen, die unter die Schlagwörter Ästhetisierung oder Selbstdesign eingeordnet werden und aufgrund der neuen Mediensituation ästhetische, also präsentierbare Umsetzung verinnerlichter Erfolge fordern.)

<sup>57</sup> Hauser 1973, S. 156 ff.

<sup>58</sup> Manguel 1999, S. 227.

<sup>59</sup> ebd. 1999, S. 279.

---

Zahlung<sup>60</sup>. Es entsteht die Verachtung des Laienkünstlers, verbunden mit dem romantischen Warten auf Eingebung, die nur wenigen, ungewöhnlich selbstreflexiven Künstlern eignet. Die Modernität dieser ausgeprägten Selbstreflexivität besteht v.a. im **zunehmenden Verzicht auf metaphysische Implikationen**<sup>61</sup>, dem auch die Ästhetik ihren Rang und ihre Begründung als eigenständige wissenschaftliche Disziplin verdankt<sup>62</sup>. Die Literaturgeschichte bezeichnet im Nachhinein die Zeit um 1800 als die der „**ästhetischen Revolution**“. Als formaler Wendepunkt gilt Schillers Brief an Gaarve von 1795<sup>63</sup>, in dem die (nicht originäre) und als Ästhetik titulierte Verbindung von Schönheit und Ethik beschrieben wird. Diese Entwicklung steigert sich bis hin zu Baudelaires<sup>64</sup> bzw. Apollinaires<sup>65</sup> Begriff der „modernité“ als etymologische Geburtsstunde der **Moderne**, in der ästhetische und moralisierende Wirkungen wieder voneinander getrennt und die Erzeuger der ästhetischen Revolution von ihren Kindern vertilgt werden. Ebenso funktioniert der Begriff der Moderne als Epoche der bildenden Kunst: Diese wird angesetzt für die Zeit ab 1900, als sich Avantgardekunst gegen traditionellen Akademismus durchsetzte.

Alle diese Gründungsakte der Moderne verweisen auf eine neuen Sphäre genuiner **Erfahrung, die den Wissenschaften verschlossen bleibt**, dafür aber in der Kunst die Möglichkeit zu gesteigerter Wahrnehmung bietet – nämlich Baudelaires Ekstase zwischen Lust und Erkenntnis<sup>66</sup>, so wie sie auch von Rimbaud und Poe<sup>67</sup> im Sinne einer überwältigenden, lichtintensiven Gefühlserfahrung beschrieben wird<sup>68</sup>.

---

<sup>60</sup> Die epochenspezifische Verkaufssituation ändert sich maßgeblich: Der noch bis ins 17. Jhdt. übliche freie Verkauf auf Jahrmärkten geht zurück, und aus Kunst- und Raritätenkabinetten werden die ersten Kunstsammlungen, Stukenbrock 1999, S. 670-724.

<sup>61</sup> Vgl. dazu Abschnitt 1.2.4.1.2 und 1.2.4.1.6 über Hutcheson und Burke.

<sup>62</sup> Vgl. dazu Abschnitt 1.2.4.1.7 über Baumgarten. Die Entstehung einer eigenständigen Disziplin führt zu mehreren „Gründervater-der-Kunstpsychologie“-Figuren innerhalb dieser Epoche, deren immer speziellere Entwürfe im Lauf der Arbeit (Abschnitt 1.2) kaum noch zu Theoretikerbündeln zusammengefasst werden können.

<sup>63</sup> Vgl. Schiller 1992.

<sup>64</sup> Vgl. Baudelaire 1967.

<sup>65</sup> Vgl. Apollinaire 1969.

<sup>66</sup> Vgl. Baudelaire 1967.

<sup>67</sup> Vgl. Poe 1984.

<sup>68</sup> Vgl. Abschnitt 2.6.3 und 2.7 über Lichtempfinden und mystisches Erleben.

---

Derart intensive bzw. rauschhaft-synästhetische Schilderungen ästhetischer Wahrnehmungsphänomene prägen den Beginn des 19. Jhdts. und entwickeln so das Leitbild dieser Zeit, die **Kunst als höchstmögliche Form der Vernunft**<sup>69</sup>. Losgelöst von der früheren Verantwortung vor Gott und/oder Welt ist der Mensch im Zeitalter positivistischer Wissenschaftsbegriffe<sup>70</sup> nun zurückgeworfen auf diese ihm immanente Möglichkeit zur ästhetischen Erfahrung und sieht sich nun neuen Sinnzusammenhängen innerhalb dieser Erfahrungsmöglichkeit gegenüber – wie ein Kind, das die Welt völlig neu erarbeiten muss. Diese naheliegende Metapher bestimmt die Diskussion und den individualisierten Zugang zum neu entdeckten Erlebnisforum Realität<sup>71</sup>. Schopenhauer war der erste, der, obwohl noch in Kants szientifischer Tradition stehend, in den ersten Sätzen seines Werkes als selbstverantwortlicher Magier auftritt, der sich zugunsten betont selbstreflexiven Erlebens von den gesellschaftlich-suggestiven Illusionen der Erscheinungswelt befreit hat. Sein Wille ist Motor allen Wahrnehmens<sup>72</sup>. Eine wesentliche Rolle spielt dabei die Verneinung des eigenen Willens, die erst die Überwindung der Illusionen der Erscheinungswelt ermöglicht (wie auch später bei Nietzsche<sup>73</sup>); dem entspricht das Vorgehen in der romantischen Kunstpraxis, in der das Scheitern in der ungerechten Welt zu eigenständigen (und die Leiderfahrung kompensierenden) bis eigenständig-wahnhaften Erfahrungen führt. Diese vorsätzliche Hingabe des eigenen Willens zur Erfahrung ästhetischer Wahrnehmung ist der Übergang von Sinnzusammenhängen zu modernen ästhetischen Zusammenhängen, wie er sich deutlich am Vergleich von Kants Formästhetik zu Hegels Gehaltsästhetik beobachten lässt, d.h.: Das klassische Ideal der Selbstbeherrschung bzw. des aufgeschobenen Lustgewinns entwickelt sich zur solipsistisch-individualisierenden und äußerst protestantisch-selbstbeherrschten **Kommunikation mit sich selbst**<sup>74</sup>,

---

<sup>69</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.5.1.1 über Schelling.

<sup>70</sup> Comte macht daran das Ende des metaphysischen Zeitalters und die Entwicklung der Vorstellung von Wissenschaft als Religionsersatz fest, vgl. Comte 1974.

<sup>71</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.4. über die Kindmetapher in der Kunst.

<sup>72</sup> Vgl. Schopenhauer 1977 und Abschnitt 1.2.5.1.2 über Schopenhauer.

<sup>73</sup> Pauen 1994, S. 90 f.

<sup>74</sup> Die Steigerungsform dieser Egozentrik als Ablehnung von (empathisierendem) Mitleid gilt als erster Schritt in die Klassische Moderne, Wyss 1996, S. 26 f. D.h. aber auch, dass Gemeinschaftsgefühl relativ gesehen weniger wird: Der neue „westliche“ *Typ des Individualismus (ist) unvermeidlich mit einem Gefühl letzter Einsamkeit und Distanz zwischen den Individuen verbunden*“, Borkenau, zit. nach Löwenthal 1991, S. 29f. (Eine gestalterische Parallele zu dieser

---

nachweisbar an zunehmend introvertiert-idealistischen Themen<sup>75</sup>. DUBY geht sogar so weit, dass er den modernen Begriff der Individualität aus vorneuzeitlicher Sicht mit potentieller Einsamkeit übersetzt, der er die vormodernen Parameter des ausgeprägten Gemeinschaftsdenkens und modernem Misstrauens gegenüber allem Ungewohnten entgegensetzt<sup>76</sup>.

Mit dieser Entdeckung der eigenen Person als Voraussetzung für ästhetisches Erleben geht ein signifikanter Anstieg an Künstlertheorien einher, der bereits seit der Klassik zu beobachten war<sup>77</sup>. Dieser Anstieg stellt die Entwicklung der ersten eigenständigen Künstlergestalten der Renaissance durch wirklich umfassende Änderungen weit in den Schatten. Es entsteht das Motiv des Künstlers als **Genie**<sup>78</sup>, das die Wirklichkeit meidet und sich verinnerlichten Idealen bzw. dem Scheitern dieser Ideale samt entsprechenden halluzinativen Begleiterscheinungen widmet. Flucht vor der Wirklichkeit war der vorromantischen Welt fremd, denn der Mensch war in ihr noch selbstverständlich Teil von Gesellschaft und Geselligkeit. Im Zeitalter der Trennung von Kirche und Staat entfaltet sich nun aber das Motiv des genialen und von der Gesellschaft unabhängigen Künstlers hin bis zum **Verdikt der Unkommunikativität** gegenüber dem Publikum – nur ein Jahrhundert vorher ein Ding der Unmöglichkeit<sup>79</sup>. Doch in der nachnapoleonischen Zeit, die einen enormen Anstieg an Luxusgütern für Ober- und Mittelschicht mit sich bringt, wird das romantische Ideal der Zurückhaltung, der Kommunikation mit sich selbst wichtig, die sog. Invektive E.T.A. Hoffmanns<sup>80</sup>. Diese Isolation ist notwendig, denn jede

---

inhaltlichen Entwicklung ist die Antinomie von vorneuzeitlichem, gesellschaftlich genormten Ornament und modernem Denken, Koch-Hillebrecht, S. 13.) Vgl FN 76

<sup>75</sup> Vgl. Gay 1999.

<sup>76</sup> Es gibt Theorien, nach denen wirkliche Einsamkeit vor der Moderne eigtl. nicht vorhanden gewesen sei: Moderne Individualität (im Sinne vorneuzeitlichen Außenseitertums) galt demnach als verrückt, DUBY 1996, S. 27-29 und 72-74. MacLuhan unterscheidet diesbezüglich zwischen vormodernen zentripetalen und modernen zentrifugalen Gesellschaftsformen: Kollektive, auf ein spirituelles Zentrum ausgerichtete Gesellschaften können das „Andere“ dulden und müssen es nicht ausgrenzen. Rassismus und totalitäre Systeme sind seiner Meinung nach Früchte der Moderne, da abhängig von einer Konstruktion des „Ich“ gegenüber dem „Anderen“ vgl. MacLuhan 1995.

<sup>77</sup> Paetzold, zit. nach Recki/Lambert 1997, S. 19.

<sup>78</sup> Den Höhepunkt erreicht diese Entwicklung mit Mondrian als einsamem Künstler bzw. künstlerischem Selbstentwurf einer „ästhetischen“ Existenz, die mit dem Alltagsleben gebrochen hat, Wyss 1996, S. 26 f. Vgl. Abschnitt 2.3.2.1 über den Geniebegriff.

<sup>79</sup> Wind 1979, S. 89.

<sup>80</sup> Vgl. Hoffmann 2000.

---

Konvention gilt als Vorbote seelischer Erstarrung und Verkümmerng<sup>81</sup>. Andererseits vermag der von der Welt abgespaltene Künstler der Welt nun erst das zu geben, was sie lebenswert macht<sup>82</sup>. Die Ichbezogenheit der Romantiker führt zur Aufwertung des Wahnsinns im Sinne eines reichen Innenlebens, das die Bürgerlichkeit nicht bieten kann, und bringt die ersten „**avantgardistischen**“ **Rebellen gegen die Gesellschaft** hervor.

Dies bringt auch **neue Lese- und Konzertgewohnheiten** mit sich, wie beispielsweise zunehmend stilles Lesen<sup>83</sup>. Auch stille Aufmerksamkeit bei Konzerten war bis zum Anfang des 20. Jhdts. nicht unbedingt selbstverständlich. Konzertunterbrechungen wegen der Lautstärke der Zuhörer waren noch weit ins 19. Jhd. hinein üblich und die moderne stille Achtung vor den Musikern musste noch lange Zeit offiziell und autoritär eingefordert werden<sup>84</sup>. So leuchtet ebenfalls eine Verschiebung in der Hierarchie der Künste ein, wo sich mit dieser Introvertierung ästhetischen Erlebens von ekstatischen zu enstatischen Formen auch die vorher noch eher vernachlässigte Musik vor die ehemalige Königin der Künste, die bildende Kunst schiebt – Ausdruck des vollzogenen **Paradigmenwechsels vom wissenschaftlichen zum ästhetischen Erkenntnismodell der Moderne**, wie er bereits von Schopenhauer, Nietzsche, Hartmann und Mainländer vorhergesagt worden war<sup>85</sup>. Kunstikonographisch wird diese Ästhetisierung indiziert von der zunehmenden Zahl von Landschaftsbildern gegenüber immer weniger bis dahin üblichen Menschendarstellungen mit Gesellschaftsbezug. Es entsteht der **Terminus der „Stimmung“**, bezogen auf Landschaftsbilder ohne integrierte Menschendarstellungen (wie z.B. bei Turner). Diese Kategorie verzichtet zunehmend auf idealistische zugunsten realistischer Darstellungsweise und im Zuge dieser Individualisierung des ästhetischen Erlebens wird Kunst erstmals unabhängig von ihrer traditionellen Funktion des Herrschaftslobs.

---

<sup>81</sup> Ebd., S. 54.

<sup>82</sup> Hauser 1973, S. 22.

<sup>83</sup> Manguel 1999, S. 56 ff.

<sup>84</sup> Gay 1999, S. 30 f.

<sup>85</sup> Pauen 1994, S. 67.

---

### 1.1.2) Die „Bodenlosigkeit“<sup>86</sup> der Moderne

Parallelisiert man Fin de siècle und Postmoderne, zeigen sich gravierende Unterschiede zwischen einer positiven bzw. negativen Bewertung jeweiliger Gegenwart und Zukunft: Zwar hegte die Romantik in punkto Selbstverwirklichung des Menschen in dieser Welt schon relativ düstere Gedanken. Diese konnten aber durch Relikte von Religiosität bzw. Glauben an eine Ordnung der Welt relativiert werden, wodurch ein weiterhin positives Menschenbild aufrechterhalten blieb. In der sog. Moderne änderte sich dies dann grundlegend. Die individualisierenden soziologischen<sup>87</sup> und technischen<sup>88</sup> bzw. medientechnischen<sup>89</sup> Änderungen wurden zum Wendepunkt kulturgeschichtlicher Parameter: Die Vorzeichen von Idee und Leidenschaft verwandelten sich in Resignation und Melancholie – der Glaube an Wissenschaft und Fortschritt, den in der Neuzeit Bacon und Descartes repräsentierten, invertierte sich in die düsteren Visionen von Kafka und Heym, ganz zu schweigen von dem Schatten der Extremfigur Hitler, der zum Symbol der Negation, der Absage an die Ideale der Aufklärung stilisiert wurde.

Wie bereits dargestellt, wurde der Begriff der „Schönheit“ infolge dieser gesellschaftlichen Entwicklungen unglaubwürdig, und aus dem Leitbild der Schönheit entwickelte sich das Leitbild der Provokation. Die Ablösung des Schönheitsbegriffs als zentrale Kategorie der Ästhetik ist das Charakteristikum der Moderne. Moderne Kunst definiert sich als:

*„... nicht mehr unbedingt schön (womit nicht gesagt sein soll, dass nicht auch früher schon das Hässliche in der Kunst eine Funktion gehabt habe), und Kunst ist nicht mehr unbedingt das Produkt eines Genies. Unser Begriff von*

---

<sup>86</sup> Vgl. Portele 1989.

<sup>87</sup> Soziologische Veränderungen betreffen die zunehmende Individualisierung durch Auflösung traditioneller Sozialstrukturen.

<sup>88</sup> Technische Veränderungen betreffen die Beschleunigung der Lebenswelt durch Technisierung, respektive neuer Waffengewalt und entsprechender, vorher nicht da gewesener Ausmaße an Grausamkeit.

<sup>89</sup> Medientechnische Veränderungen betreffen neue Kommunikationsstrukturen, angefangen bei der v. a. für die verinnerlichte Briefkultur des 19. Jhdts. maßgeblichen Einführung der Briefmarke, bis hin zur „Gleichschaltung“ durch den Rundfunk und zur globalen/globalisierenden Vernetzung durch Computer.

---

*Kunst ... beinhaltet aber noch beide Bestimmungsstücke. Daraus erklärt sich auch, dass wir fast überhaupt keine Schwierigkeiten bei der Beurteilung alter Kunstwerke haben: Fraglos, Kunst ist für uns das, was Kunst gewesen ist. Bei Gegenwartskunstwerken greifen indessen unsere ästhetischen Elemente nicht mehr<sup>90</sup>.“*

Diese Umbewertung hin zur **Provokation** durch Kunst hat Konsequenzen für die Rolle des Künstlers: Da die Provokationsgrenze durch Kunst immer höher angesetzt wurde, stießen Kommunikationsfähigkeit und Nachvollziehbarkeit des Kunstwerks zunehmend auf Ablehnung: Jedes verständliche Kunstwerk sei reiner Journalismus<sup>91</sup> – das war die dadaistische Devise der **Kommunikationsverweigerung**, die Kunst ebenso unzugänglich oder mystisch präsentiert, wie einstmals die religiös bedingte und ähnlich geheimnisvolle platonische „Schau der Dinge“<sup>92</sup>. Es beginnt die **„Kommentarbedürftigkeit der Kunst“**<sup>93</sup>. In den 70er Jahren treten die Kunstobjekte sogar hinter Umsetzungen von Ideen in Aktionskunst zurück. Wenn z.B. John Cage seine 4-Minuten-Stille-Komposition aufführt, genügt das vergeistigte Konzept seiner Idee weit mehr dem zeitgenössischen Kunstbegriff, als es die Umsetzung einer Idee in ein transportables und somit an Kunsthandwerk erinnerndes Kunstwerk getan hätte. In der Gegenwart formuliert Lüpertz, der Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie, Kunst dementsprechend als das, „*was man nicht begreift*“<sup>94</sup>.

Andererseits wird gerade der Umstand, dass es in der Moderne eigentlich keinen Akademismus gibt, gegen den man ankämpfen könnte, zum großen Problem der Kunst<sup>95</sup>: Denn wenn man die Kunst durch diese Vorstellung zum „*Niemandland macht*“, in der „*jeder zum Künstler oder zum Genie*“ ernannt werden kann und „*jeder Farbleck, jeder Kritz und jeder Kratz ... zum Kunstwerk im Namen des heiligen Subjektivismus erklärt werden*“<sup>96</sup> kann, dann hat sich der moderne Wert der Kunst

---

<sup>90</sup> Zimmerli, zit. nach Oelmüller 1981, S. 131.

<sup>91</sup> Kishon 1986, S. 158.

<sup>92</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.1.1.1.

<sup>93</sup> Trautwein 1997, S. 12. Vgl. außerdem Kobbert 1986, S. 5.

<sup>94</sup> Lüpertz in ART 1986, Nr. 11, S. 15.

<sup>95</sup> Vgl. Picasso 1982.

<sup>96</sup> Vasarely, zit. nach Kishon 1986, S. 134 f.



---

als Provokation selbst eingeholt. Was in der Moderne Provokation war, ist jetzt zum Allgemeingut geworden<sup>97</sup>. Aus diesem Grund gilt Beuys als letzter authentischer Revolutionär, als Voll- und Beender der Moderne. Bürgerlicher Kommerz holt nun den angeblichen Avantgardenkünstler ein. Kunst wird zur „*historisch singulären Kulturmusealisierung*“<sup>98</sup>, die sich über den „*Stimmungswert Historizität*“ und postmoderne Zitatenskultur definiert<sup>99</sup>. Durch diesen Verlust eines Feindes und die **Thematisierung des eigenen Mediums** beginnt die „*Malerei jenseits der Malerei*“<sup>100</sup>, die „*De-Definition of art*“<sup>101</sup>, die in Anlehnung an die Prognose Hegels vom Ende der Kunst gerne als solches interpretiert wird<sup>102</sup>. Die These vom **Ende der Kunst** besagt, dass sich Kunst sowohl funktional (mit der Thematisierung ihrer selbst), als auch soziologisch (durch die Demokratisierung des Genie-Gedankens<sup>103</sup>) ihres Gegenübers entledigt hat. Kunst erfüllt nach Einschätzung der Kritiker ihre Aufgabe nicht mehr, sog. Mythen zu stiften, also Übereinstimmung der Gefühle ohne intellektuelle Übersetzung<sup>104</sup>. Diese Kritik zeigt den grundlegenden problematischen Zwiespalt der Kunst zwischen Fortschritt mit stetem Avantgarde-Charakter und ihren kontemplativen Funktionen<sup>105</sup> auf. Mit welchen neuen Kunstformen sich dieses Dilemma lösen wird, wenn es sich denn lösen lässt, wird sich zeigen<sup>106</sup>; neuere Tendenzen lassen vermuten, dass sich der Begriff der

---

<sup>97</sup> Vgl. Welsch 1988.

<sup>98</sup> Förster 1988, S. 175.

<sup>99</sup> Ebd., S. 104.

<sup>100</sup> Ernst 1963, S. 149. (Kunst verdichtet Wirklichkeit zum Gleichnis und Symbol, sie gestaltet sich in Prozessen ihrer Materialien. Kunst verlässt damit klassische Bezugssysteme. Kunstwerke können nur noch von „innen her“ gedeutet werden, d.h., von Gesetzen, die diese Werke selber mitbringen und die immer neu in Gestaltungsprozessen entstehen, was die sog. „Autonomie der Kunst“ entstehen lässt, vgl. Wyss 1996.)

<sup>101</sup> Rosenberg, zit. nach Mäckler 2000, S. 263.

<sup>102</sup> Dem entsprechen die Thesen vom Ende der Kunst – auch bei anderen Theoretikern wie z.B. Wittgenstein in Abschnitt 1.2.6.1.14 über die semantische Konsequenz der Überästhetisierung von Kunst und Betrachter. Vgl. Friedrich/Gadamer 1985 und FN 111, 112 und 419 zum gleichen Thema.

<sup>103</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.2.1 über das Genie.

<sup>104</sup> Vgl. Friedrich/Gadamer 1985: Grund für dieses Scheitern ist der Fortschrittsgedanke der Gesellschaft, der nur bedingt auf Kunst übertragbar ist, aber trotzdem übertragen wurde. Wenn Kunst aber dazu da ist, zwischen „Welt“ und Mensch zu vermitteln, dann führt ihre Assimilation an eine dieser beiden Pole zum Verlust ihrer eigentlichen Funktion.

<sup>105</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3 über das kontemplative Verweilen.

<sup>106</sup> Gegenwärtig existieren einige wenige Modelle von der nachmodernen Phase der Kunst, die sich alle sehr mit den neuen Möglichkeiten von Medien und Technik auseinandersetzen: Flusser gibt beispielsweise mehrere Möglichkeiten an, die die Entwicklung beschreiben vom (längsgeschnittenen) digitalen Modernemodell zu (quergeschnittenen) Modellen, inkl. der Differenzierung zwischen astronomischen (einsteinschen), molekularen (newtonschen), atomaren (sowohl materiell, als auch

---

Hässlichkeit genauso ambivalent weiterentwickelt wie die moderne-postmoderne Aufteilung des allgemeinen Wissenschaftsdiskurses in viele Einzel-themen. Denn nachdem sich der Betrachter mittlerweile an immer provokantere Formen von Kunst gewöhnt hat, ist es wieder legitim, bestimmte Grade der Hässlichkeit mit dem Begriff der Schönheit zu belegen; was theoretisch provozieren soll, erzeugt praktisch wissend-wohlwollende Freundlichkeit in den Galerien. Ebenso treten Metadiskurse wieder auf<sup>107</sup> und harmonisierende Themen oder der Rückgriff auf traditionelle Kunstformen in der Kunst werden wieder legitim.

Die in der Romantik noch stabilisierend-positive Ästhetisierung der eigenen Wahrnehmung angesichts überfordernder Realitätsansprüche an den Menschen<sup>108</sup> erhält immer mehr die negative Attribuierung moderner „**Bodenlosigkeit**“<sup>109</sup>: Die Moderne zeichnet sich aber durch noch beschleunigtere Entwicklungen der Lebenswelt aus. Die **Technisierung** der Welt nimmt schnell zu und **Nervosität** wird zur neuen Volkskrankheit<sup>110</sup>. Dass die Zunahme an ästhetischer Selbstreflexion samt der damit verbundenen Probleme maßgeblich mit der Zunahme an technischen Kommunikationsmöglichkeiten und Medien zusammenhängt, ist äußerst wahrscheinlich<sup>111</sup>.

---

energetischen) nuklearen (nicht kausal fassbaren) und haptischen (neue Mathematik und Logik erfordernden) Strukturen bzw. Quarks. Bei diesen könne zwischen Wirklichkeit und Symbol nicht mehr unterschieden werden. Aus diesen Überlegungen entsteht sein Konzept von der „*informatischen Revolution*“ als Grundlage für eine Fortführungsmöglichkeit künstlerischer Praxis, Flusser 1987, S. 139-141. Als ersten Ausbruch aus der Linearität versteht Flusser die Umsetzung von Punktcodes zum Bild, der Fotografie. Er beschreibt anschließend in neun Punkten die neue „*kompilatorisch-digitale Identität*“ der Welt, ebd., S. 31f.

<sup>107</sup> Vgl. Welsch 1988.

<sup>108</sup> Vgl. FN 87-89.

<sup>109</sup> Vgl. Portele 1989. Bei Nietzsche findet sich die Ästhetik der Dissonanz als Leitmotiv moderner Kunsterfahrung, Wyss 1996, S. 96 f..

<sup>110</sup> Vgl. Gay 1999.

<sup>111</sup> Nachweisbar ist eine Relativierung der Wahrnehmung in der Moderne aufgrund der zunehmenden Technisierung: Alle Bezüge sind nicht mehr absolut, sondern relativ, vgl. Asendorf 1989 (daran schließen sich vielfältige Verweise auf das Fehlen einer allgemeinverbindlichen Wahrheit als Ausdruck des modernen Lebens bzw. ästhetische Relativierung aufgrund fehlender allgemeinverbindlicher Normen und Werte an, vgl. Sloterdijk 1987 und Duerr 1996).

---

Die ästhetische Verinnerlichung der Welt bzw. **Imagination eigener Strukturen**<sup>112</sup> wird unter anderem durch Freuds **Entdeckung des Unterbewussten** immer selbstverständlicher. Nach der romantischen Hochschätzung der **Natur wurde selbige zum neuen Leitbild** und Ersatz für den traditionellen und überholten Religionsbegriff<sup>113</sup>. Kandinsky, Malewitsch und Mondrian propagierten als Darstellung dieser Natur den **Begriff des „Geistigen in der Kunst“**<sup>114</sup> als ästhetische Umsetzung der neuentdeckten psychischen Vorgänge. Das sinnlich-verinnerlichte Geistige wird zum gleichwertigen Pendant der Außenwelt<sup>115</sup>. Die letztendlich auch durch Freud gesellschaftlich legitimierte Kontaktaufnahme mit dem Unterbewussten wird fester Bestandteil allgemeiner Normen. Wurde das „*Schwimmen im impressionistischen Bewusstseinsstrom*“<sup>116</sup> seinerzeit schon als heftige Bedrohung der eigenen Individualität empfunden, so haben moderne Kunstbetrachter gelernt, mit weit mehr Wahrnehmung von Wahrnehmung zurechtzukommen.

All dies führt auch zu kunstikonographischen Folgeerscheinungen: Als Begleiterscheinung dieser zunehmend individuellen Umsetzung von Wahrnehmung wird gerne die Distanzierung von gegenständlicher Darstellung bzw. Entdeckung der **Abstraktion** angenommen. Allerdings fällt bei der Analyse der Künftleraussagen auf, dass eine Differenzierung zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit teilweise problematisch ist<sup>117</sup>. Einleuchtender als die Theorie von der zunehmenden

---

<sup>112</sup> Wie sich im Lauf der Arbeit zeigen wird, erklärt das auch die zwei leitmotivischen Sätze des typisch modernen Malte Lauridts Brigge: „Ich habe gesehen“ und „ich fürchte mich“, Rilke 1996. Vgl. dazu FN 118 und 119 zu Strukturen in der Literatur. Denn – und das wird im folgenden noch dargestellt – gesteigerte Wahrnehmung der eigenen Person führt zu ästhetisch-mystischem Erleben, das aber auch Gefahr läuft, zum Selbstzweck zu werden, und zwar im Sinne einer Teildefinition von Überästhetisierung (Konsequenz gesteigerter Selbstwahrnehmung mit eingeschränkter Kommunikationsfähigkeit) und Abgrenzung der Moderne von der als überästhetisiert bezeichneten Postmoderne (Konsequenz der Selbstwahrnehmung hin zur eingeschränkten Kommunikationsfähigkeit). Vgl. Abschnitt 1.2.6.1.13 und FN 56.

<sup>113</sup> Vgl. Pöltner 1995. Zur Entstehung der sog. Kunstreligionen nach Nietzsche vgl. Schurian 1992, S. 23. (In diesem Kontext steht der sukzessive Verzicht auf Bilderrahmen in der Moderne: Da Kunst immer mehr Teil des Lebens bzw. Religion zu „Natur“ wird, ist eine Abgrenzung durch einen „Rahmen“ zunehmend unnötig.)

<sup>114</sup> Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. XII.

<sup>115</sup> Pauen 1994, S. 118-127.

<sup>116</sup> Clausberg 1999, S. 307.

<sup>117</sup> Die Kunst der Nachkriegszeit wird interpretiert unter dem Aspekt der fortschreitenden Reduktion, ausgehend vom „Informel“ über die vielbeschworene „Entgrenzung des Bildes“ hin zu „Minimal art“ und „Konzept-Kunst“, Helfenstein 1984, S. 9. Malewitschs „Schwarzes Quadrat“ gilt als erster Zusammenfall von Thema, Motiv, Symbol und Form (zeitgleich mit Balla, Kupka, Mondrian und Täuber, Boehm 1993,

---

Abstraktion ist der Vergleich mit den Strukturänderungen in der Literatur, wo diese Veränderungen signifikanterweise nicht mit zunehmender Abstraktion, sondern zunehmender Innerlichkeit<sup>118</sup> und souveränerer Handhabung und Mischung verschiedener Darstellungsformen<sup>119</sup> beschrieben werden. Dieser individualisierenden Verinnerlichung entspricht auch das Phänomen des **postmodernen Nebeneinanders verschiedener Stile**<sup>120</sup> im Gegensatz zum vormaligen Projekt der **universalen Weltsprache Kunst**<sup>121</sup>.

---

S. 11-22). Die hierfür herangezogene Unterscheidung zwischen historisch-gegenständlicher und modern-abstrakter Malerei hat aber sowohl im historischen, als auch im modernen Zusammenhang Definitionsprobleme: Historisch gesehen werden vormoderne Idealisierungen zwar gegenständlich dargestellt, sind aber im Prinzip auch nur Darstellung abstrakter Prinzipien, z.B. Darstellungen von Unendlichkeit sind auch mit konkreter Formsprache, also Wolken oder „himmlischen Gestalten“ möglich, Aries 1984, 37f. Hinzukommt, dass die Praxis ungegenständlicher Darstellung maßgeblich von Modefaktoren und nicht vom gesellschaftlichen Entwicklungsstand abhängig sind – keinesfalls lässt sich die These vom fortschreitenden Kunstprinzip hin zur Abstraktion als einmaliger Erscheinung belegen, v.a. nicht, wenn man naturalistische Kunst vom 3. Jhdt. vor bis 5. Jhdt. nach Chr., noch ältere, extrem naturalistische Phasen der ägyptischen Kultur oder skythische Abstraktion einbezieht. Keinesfalls waren die Darstellungstechniken durch mangelndes Können bedingt. Es fällt auf, dass die Begriffe von Abstraktheit und Gegenständlichkeit nicht definitiv voneinander abgegrenzt werden können: „*Es gibt keine abstrakte Kunst... Es gibt keine „figurative“ und „nichtfigurative“ Kunst. Alles erscheint uns in Gestalt einer „Figur“. Selbst in der Metaphysik werden Ideen mittels symbolischer Figuren ausgedrückt*“, Picasso 1982, S. 40f. (auch Klee bevorzugt den Begriff der absoluten Malerei im Gegensatz zu abstrakter). Wenn „*Geometrie eine fundamentale Erfahrung ist, ... dann ist eigentlich keine Unterscheidung zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit möglich*“, denn jede Verbindung zu einer anderen Realität als der eigenen entspricht hier dem Begriff der Abstraktion, Rotzler 1975, S. 147. Dem entspricht aus psychologischer Sicht Dörners Begriff der „Faktoide“, Dörner 1999, S. 199, oder der Dennets Begriff der „*cognitive wheels*“, zit. nach Douwe 1996, S. 196: „*Niemand hat jemals einen Baum gesehen, sondern immer nur diese oder jene Tanne oder Eiche...Baum ist also ein Begriff und kann als solcher nie gesehen oder sonst wie mit den Sinnen wahrgenommen werden*“, Müller, zit. nach Jaynes 1988, S. 44.

<sup>118</sup> Inhaltliche Aspekte: Darstellungen des inneren Geschehens (vs. äußere Handlung) nehmen zu, das Weltverständnis entspricht nicht mehr der Übereinstimmung mit der göttlichen Weltordnung, sondern entfremdeten Zufälligkeiten, denen der Mensch ausgeliefert ist (dem „Milieu“). Moralische Wertungen entfallen wie z.B. in der Novelle zunehmend parallel zur Zunahme des individuellen Zugangs.

<sup>119</sup> Formale Aspekte: Geschlossene Formen werden von offenen abgelöst, tragische und komische Elemente sowie Umgangssprache und Hochsprache werden vermischt bzw. Reflexionen über Sprache werden Teil des Werks, vgl. Grimm 1992. Es entsteht das Prinzip der vorsätzlichen Kunstlosigkeit durch ironische Brechung.

<sup>120</sup> In der Moderne werden weniger gesellschaftliche Werte, als vielmehr das individuelle Sein reflektiert. Es entsteht die moderne Ästhetik des Einzelnen, der Stil als moderne Kategorie, wie ihn Simmel im Sinne einer konsequenten und lustbringenden Ordnung von Wahrnehmung beschrieben hat, vgl. Simmel 1916. Vgl. FN 123 über Einzelaspekte der künstlerischen Darstellung. (Der derzeitige Trend-Vorwurf der „Infantilisierung“ ist wahrscheinlich als Folgeerscheinung solcher Individualisierung einzustufen, vgl. Wertheimer/Zima 2001.)

<sup>121</sup> Die Klassische Moderne wendet sich einerseits gegen eine Kunst als emotionale Zufluchtsstätte, vgl. Robertson und Lamb, 1988 (technischer Fortschritt ist der Grund für die Ausrichtung des Denkens auf die Zukunft, so dass signifikanterweise immer weniger Zitate zur Klassischen Antike verwendet werden, vgl. Helfenstein 1984). Andererseits existieren gerade in der Kunst der Moderne stark esoterische Strömungen, die die Moderne zu einer neuen Mythologie stilisieren, die Erlösung durch

---

### 1.1.3) Zusammenfassung

Das Phänomen der auf den ersten Blick völlig konträren Definitionen einzelner Kunstparameter, das den Unterschied zwischen vorneuzeitlichen und modernen Konzepten ausmacht, kann bei eingehender Analyse und hinsichtlich einer psychologischen Funktionalisierung der entsprechenden Vorgänge zur Bedeutungslosigkeit reduziert werden. Obwohl die Widersprüche der Parameter von Gottes-, Gesellschafts-, Ekstase-, Schönheits- und Kunstbegriff auf den ersten Blick ein epochenübergreifendes Wahrnehmungssystem des Menschen eher unwahrscheinlich werden lassen, liegt bei genauerer Betrachtung eine ausgesprochene Kontinuität nahe<sup>122</sup>, die die angenommene Antinomie von vorneuzeitlicher Kunst als tendenziell illustrative Darstellung von Weltentwürfen und moderner Kunst als tendenziell abstrahierter Darstellung subjektiven Welterlebens nur als Konsequenz verschiedener kognitiver Schwerpunkte begreift – als zwei Seiten ein und derselben Medaille, als betont objektivistisches oder subjektivistisches Selbstverständnis des konstanten Systems Mensch. Entgegen konventionellen Differenzierungen von vormodernen und modernen Sichtweisen gestattet das in der Folge entwickelte systemtheoretische Modell (siehe Kap. 3.2) die Einheit des ästhetischen Erlebens über die geläufiger Weise postulierten Epochengrenzen hinweg nachzuweisen. Das Modell ermöglicht es also, durch die im Verlauf der Geschichte veränderten individuellen und sozialen Bedingungen hindurch die Konstanz ästhetischer Phänomene zu erkennen und zu erklären, und zwar durch die Formulierung zweier wesentlicher Aspekte.

---

Fortschritt verspricht, Wyss 1996, S. 157. (Vgl. dazu auch das Stichwort vom „Asylwert“ der Kunst in FN 215.)

<sup>122</sup> Diese These der Kontinuität menschlicher Wahrnehmung steht in starkem Gegensatz zur „Nouvelle Histoire“ bzw. dem Historiker Le Goff oder der philosophisch-historischen Mischform Foucault. Letzterer geht davon aus, dass Menschen nur Leerstellen von Diskursen ausfüllen. Da diese sich ständig ändern, kann es nach Foucault kein, wie in dieser Arbeit angestrebtes, gleichbleibendes Modell der Wahrnehmung geben. Dieser Einwand kann aber durch a) den Nachweis eines wahrscheinlichen allgemeingültigen Modells in der vorliegenden Arbeit und b) durch die Relativierung der einzelnen Parameter des Modells enthärtet werden. Die einzelnen Parameter unterliegen nämlich durchaus je nach epochengebundenen Schwerpunkten Wandlungen. Grundproblem dieser Diskussion im Allgemeinen und entsprechendes Anliegen dieser Arbeit ist die Vermeidung ahistorischer Begriffe – also beispielsweise kein Begriff von „Seele“ vor dem 8. Jhd. im Bereich der germanischen Schriftüberlieferung, kein Begriff von „Bewusstsein“ vor den 17., 18. Jhd. oder kein Begriff von „Individualität“ vor dem 18. Jhd.

---

Diese Aspekte sind die

- zunehmende **Verinnerlichung der Wahrnehmung** (= „Individualisierung“) und die
- **Psychologisierung der Terminologie** (als Ersatz für metaphysische Begriffe).

Trotz zunehmender Betonung der Individualität des Menschen bei einer gleichzeitig immer weniger strukturierbaren und in Einzeldiskurse zerfallenden Welt, einer „zersplitternde(n) ... gesellschaftliche(n), kulturelle(n) und psychische(n) Desintegration“<sup>123</sup>, wird durch genormte ästhetische Wahrnehmung nach wie vor ein Wahrnehmungsrahmen gesetzt, der dem typisch postmodernen Menschen durch ästhetische Wahrnehmung der Welt weiterhin eine sinnerzeugende, weil sich selbst erfahrende Reflexionsmöglichkeit bietet.

Das ist insofern nachvollziehbar, als angesichts dieser fortschreitenden Individualisierung ein unter den Bedingungen der Moderne geführtes Leben schwer mit Sinn anzureichern ist und deshalb eben mit ästhetischen Erlebnisqualitäten gefüllt wird: Ästhetik bewirkt ekstatische Entgrenzung und hat dadurch persönlichkeitsstabilisierende Kraft, indem sie der Erfahrung von Sinnlosigkeit oder Überforderung eine eigenständige, ästhetische Erlebnisqualität entgegensetzt. Der virtuelle, innere Raum wird je nach Bedarf ausgereizt und provoziert auf diese Art ein Gefühl eigener Sinnhaftigkeit und/oder weiterführender Einsichten<sup>124</sup>. Es kommt zu besagter Verinnerlichung des Erlebens, auch umschrieben als zunehmende

---

<sup>123</sup> Berdiajew, zit. nach Welsch 1997, S. 58. Es entsteht eine Ästhetik der Partialität und Spezifität von Einzelaspekten: Konstruktion (Mondrian), Farbe (Rothko), Nuance (Girke), Weiss (Zero), Blau (Klein), Schwarz (Reinhardt), Alltägliches (Schwitters), Kultisches (Beuys), Einmaliges (Opalka), Serielles (Warhol), Unsichtbares (Duchamp), Begriff (Kosuth), Rahmen (Vierrat), der Kunstsammler (Haacke) u.ä. – historische Kunstwerke beginnen, neben so „gigantischer Dekomposition... (zu ganzheitlichen Kunstwerk“ zu werden, ebd. S. 193.

<sup>124</sup> Vgl. Lyotard 1994: Hinauszögern wird zum Prinzip, weil keine Lösung der bestehenden Probleme möglich ist – wie auch bei Duchamp und Schönberg wird also keine argumentative Denkweise, sondern die sog. „mobilisation totale“ propagiert. „Die scheinbare Sinnlosigkeit der Welt wird durch den individuellen Willen zur Form widerlegt“, Logstrup, zit. nach Friedrich/Gadamer, S. 319.

---

„Ästhetisierung“ der Moderne – u.a. abhängig von Demokratisierungsprozessen und linear-fortschrittlichen, also nicht-zyklischen Weltvorstellungen. Ist die Regulierung der Wahrnehmung bei entsprechender Vielfalt von Möglichkeiten nämlich vergleichsweise schwierig, dann ist auch der Grad der ästhetischen Reflexion hoch, was auf entsprechende Funktionen von Ästhetik hinweist (sowohl auf kollektiver, als auch auf individueller Ebene).

So erklärt sich auch die historische Koinzidenz von Technisierung und der kunsthistorische Begriff der Überästhetisierung – die historisch bedingte Relativierung aller Sinnzusammenhänge durch ein Mehr an Information und das damit verbundene Nebeneinander verschiedener Diskurse erfordert einen hohen Grad an spekulativer, intuitiver bzw. ästhetischer Wahrnehmung, sowohl im Hinblick auf die Epochengrenze der Neuzeit als auch auf vorangegangene Strukturwandel im Verlauf der Geschichte<sup>125</sup>.

Wenn der Anteil der festverdrahteten Regulationsprozesse, zu deren Bestandteilen auch Kulturelemente gehören, im Laufe der geschichtlichen Entwicklung wegen wachsender technischer Möglichkeiten und einer zunehmenden Diversifizierung der Gesellschaft abnimmt, dann müssen entsprechend mehr Verhaltensweisen jeweils

---

<sup>125</sup> Wie bereits angedeutet, zeichnen sich diese Veränderungen der Lebenswelten durch einschneidende Änderungen von Kunstsprache (und Wirtschaftsformen) aus. Thesenartige Versuche entsprechender Strukturierungen zeigen in der Regel zwar ausnehmend interessante Zusammenhänge auf, können aber ohne Hinzunahme persönlicher Aussagen von Zeitgenossen nicht hinreichend nachgewiesen werden. Ein kunstgeschichtliches Standardbeispiel für solche Strukturierungen ist Panofskys Theorie von den Schlüsselbegriffen Aggregat- und Systemraum in Anlehnung an Cassirers Philosophie der symbolischen Formen: Nach Panofsky war das antike Weltbild durch die (unmoderne) Perspektivitätsvorstellung eines kugelförmigen Gesichts geprägt. Körper gingen angeblich nicht in einem homogenen Raum von Größenrelationen auf, sondern versammelten sich als aneinandergereihte Inhalte, was sich auch in der Kunstform multiperspektivischer Darstellungen zeigt, Clausberg 1999, S. 115. An dieses Konstrukt wird bei anderen Theoretikern die Interpretation der Zentralperspektive als Umsetzung europäisch-modernen Denkens angeschlossen, ebenfalls eine der kunstgeschichtlichen Theorie-„classics“. Möglich sind diesbezüglich zwei unterschiedliche Bewertungen: Positiv bei Panofsky, negativ bei Florenskij als Verkörperung eines zur totalen Passivität verurteilten Denkens, ebd., S. 117f. (Parallelen dieser Gegenüberstellungen verschiedener Zeitepochen und Kunstsprachen zu Jaynes Konstrukt der bikameralen Psyche sind auffällig, v.a. die Koexistenz verschiedener Inhalte. Sollten sich diese Konstrukte als stimmig erweisen, dann wäre die gegenwärtige Rückkehr zu betont ästhetischer Wahrnehmung eine Rückkehr zu historischen, tendenziell multimedial-vernetzten Wahrnehmungsformen und zu einer Reintegration des Ästhetischen in den Alltag durch Design, Körperkult und Videoästhetik. Wirklich nachweisbar sind solche Parallelen aber, wie gesagt, nur durch die literarische bzw. empirische Auswertung individueller Aussagen, nicht durch philosophische Entwürfe.)

---

erlernt werden, die zu Bedürfnisbefriedigung führen – gefragt sind dann Spekulation, Intuition und ästhetische Kompetenz.

D.h. im Einzelnen: Die geschichtliche Entwicklung von vornezeitlichen zu modernen Parametern ist bei aller Gegensätzlichkeit der Termini wahrscheinlich Ausdruck der Kontinuität menschlichen Denkens. Ästhetisches Empfinden wird aus vornezeitlicher Sicht v.a. an metaphysischen bzw. gesellschaftsorientierten Parametern und in moderner Sicht stärker an individuell orientierten Maßstäben ausgerichtet (vgl. Abb. 1, Punkt 1a/A: Gott oder Staat bzw. Metaebene vs. Atheismus, 2a/A: Metadiskurs vs. Nebeneinander vieler Diskurse, 3a/A: Leitbild Gesellschaft vs. Leitbild Individualität und Selbstverwirklichung). Da beide Formen aber ineinander verzahnt sind, kann man nicht von einem absoluten Gegensatz, sondern lediglich von verschiedenen Schwerpunkten sprechen.

Selbiges betrifft auch die kunstgeschichtliche Antinomie von vornezeitlicher „Schönheit“ und moderner „Hässlichkeit“ (vgl. Abb. 3, Punkt 6a/A: „Schönheit“ vs. „Provokation“). Sog. Schönheitsempfinden findet immer statt, wenn das Betrachtete das entsprechende Weltbild bestätigt, eine Differenzierung zwischen diesen Kategorien kann nicht nur vom Wortlaut, sondern muss von der psychischen Funktion des verwendeten Begriffs abhängig gemacht werden<sup>126</sup>. Denn beide Formen beschreiben ästhetisches Empfinden als subjektives Lustempfinden – egal, ob es durch das Leitmotiv der Schönheit oder das der Hässlichkeit ausgelöst wurde. Beide Begriffe beziehen sich eher auf die gesellschaftliche Funktionen von Kunst, weniger auf individuelle Lesarten. Erst dort jedoch, d.h. auf individueller Ebene, werden die logisch ableitbaren Variablen des Wortgebrauchs fassbar:

- Ist der Mensch stark in ein Gesellschaftssystem eingebunden, dann werden ihn gesellschaftsbestätigende Kunstwerke in seinem Weltbild bestätigen, er wird sie als „schön“ empfinden – das Ziel gesellschaftsstabilisierender Aussagen schafft kommunikative, das Individuum integrierende Kunst.

---

<sup>126</sup> Vgl. Abschnitt 1.1 bzw. FN 42 über Starker 1998.



- 
- Unterschreitet die gesellschaftliche Einbindung ein gewisses Maß, werden gesellschaftskritische bzw. provokante Kunstwerke bevorzugt, um der bestehenden Struktur etwas entgegenzusetzen, die eigene Situation zu reflektieren und so den „eigenen Weg durch diesen Informationsdschungel zu finden“. Gesellschaftliche Desintegration fördert Aussagen, die das Individuum als solches stabilisieren, also gesellschaftsprovokative Umsetzung von Desintegration oder „Hässlichkeit“ im Sinne der gesellschaftlichen Kunstnormen.

Dementsprechend werden auch auf Seiten der Kunstschaffenden Kunstwerke je nach Zufriedenheit mit dem aktuellen Gesellschaftsbezug produziert und anhand der möglichen Provokationsgrenze der Betrachter ausgerichtet. Je nach angestrebtem Grad des Bruchs üblicher Regeln der Kunstsprache empfindet man von daher auch die resultierenden Grade subjektiver, quasi gelungener „Hässlichkeit“ als „schön“.

Die Wertekongruenz mit dem gesellschaftlichen Urteil bezieht sich auch auf die Polarität zwischen Genie und unbekanntem Kunsthandwerker ferner Epochen insofern, als vom Genie hohe Grade an Provokation erwartet werden, während der Kunsthandwerker systembestätigend arbeiten soll (vgl. Abb. 3, Punkt 7a/A: „Kunsthandwerk“ vs. „Kunst“ und 8a/A: Kunsthandwerker vs. Genie). (Dass der „unbekannte Kunsthandwerker“ früherer Zeiten im Nachhinein manchmal nicht als solcher verstanden, sondern seine Arbeit als exotischer Bruch mit modernen ästhetischen Normen gelesen wird, ist also nur eine uminterpretierende Aneignung der ursprünglichen Lesart, und von daher hier unerheblich.)

Die seit der Renaissance einsetzende Verinnerlichung der Wahrnehmung und Akzeptanz der Provokation die Neubewertung der Variable „Künstlerpersönlichkeit“ erklärt: Die Annahme der Existenz einer übergeordneten religiösen Instanz bzw. die Unterstellung einer geordneten Welt im allgemeinen sind insofern für Kunstrezeption wichtig, als sie ekstatisierende Formen der Kunstrezeption fördern. Existieren diese Metaebenen nicht, dann ist anzunehmen, dass andere bzw. neu titulierte Formen dieser überschwänglichen Reaktion auf Kunst auftreten.

---

So werden gerade in der Moderne unter dem Begriff der „Ästhetik“ Erlebnisqualitäten beschrieben, die stark an vorneuzeitliche Ekstase-Phänomene erinnern. Der Unterschied zwischen vorneuzeitlichen und modernen Formen besteht lediglich in der extro- bzw. introvertierten Form dieses Erlebens, der Ekstase oder Enstase. Nun taucht aber das Geniemotiv gerade in den Epochen auf, die sich eigentlich gegen die Existenz einer Metaebene aussprechen, was eine gleichbleibende Funktion ästhetischen Erlebens vermuten lässt. Das gilt auch für den psychologisierenden Begriff der Intuition, die sich durch viele Übereinstimmungen mit der Definition der Ekstase auszeichnet<sup>127</sup> (vgl. Abb. 2, Punkt 4a/A: „Ekstase“ vs. „Intuition“). So wie für Ekstase eine sowohl intellektuelle als auch sinnliche Übereinstimmung von Weltbild und Erkenntnis charakteristisch ist, wird auch sog. Intuition durch eine unvermittelte und unbewusste Ordnungsfindung mit starken Gefühlsqualitäten samt „erleuchtendem“ Lichtempfinden beschrieben – abgesehen von der weniger exaltierten und extrovertierten Qualität moderner Intuition, die sich durch die fehlende Legitimation → ekstatisch-unkommunikativer Zustände begründen lässt (vgl. Abb. 2, Punkt 5a/A: Legitimation eingeschränkter Kommunikation vs. pathologischer Systemfehler und Abb. 3, Punkt 9a/A: Bewusstsein einer göttlichen Ordnung vs. Bewusstsein vom eigenen Bewusstsein)

Problem der aufgezeigten Tendenzen ist, dass entsprechende Strukturierungen aufgrund der Komplexität der Mentalitätsgeschichte mehr oder weniger spekulativ ausfallen müssen – allen Versuchen der abstrahierenden Verallgemeinerung können gegenteilige Einzelaussagen entgegengehalten werden, die erst gegen Ende der Arbeit durch das Modell als unterschiedliche Schwerpunkte ein und desselben Funktion erklärt werden können, als besagte Seiten einer Medaille.

---

<sup>127</sup> Vgl. Abschnitt 2.1.2.2.3 und 2.1.2.2.4 über hirnpfysiologische Beschreibungen sowie 2.4.3.2.3 über Metaphern des Erlebens und Abschnitt 2.7 über Ekstase.

---

## 1.2) Chronologie und Bestandteile ästhetischer Theorie

Im nächsten Schritt soll nun die unter 1.1 gezeichnete historische Modifikation des Schönheitsbegriffs mit Einzelaussagen korreliert werden. Hauptaussagen ausgewählter Theoretiker sollen einen Überblick über die Geschichte der Ästhetik-Theorie liefern. Die Auswahl richtete sich nach der Repräsentativität des (historischem) Bekanntheitsgrades der Autoren und nach der Repräsentativität der verwendeten Elemente. Die Analysen dieser Einzelaussagen werden, um dem Objekt der Untersuchung möglichst nahe zu kommen, weit ausführlicher betrieben als die vorangegangenen Verallgemeinerungen.

Um die Einordnung in den historischen Kontext zu erleichtern, werden den sechs Abschnitten kurze Begründungen der Einteilung vorangestellt, die auf den jeweiligen Schwerpunkt des Kapitels bzw. des entsprechenden Zeitabschnitts eingehen. Es geht darum, vergleichbare Elemente bei allen Theoretikern trotz unterschiedlicher Begrifflichkeiten und epochentypischer Schwerpunkte heraus-zufiltern; einzelne Theoretiker werden je nach Eignung für diesen Zweck unterschiedlich ausführlich dargestellt.

Um auf diese Weise Stück für Stück – oder besser gesagt: „**BauStein**“ für „**BS**“ – ein Modell des ästhetischen Empfindens aufzubauen, werden diese einzelnen Bausteine vor den Kapitelenden formuliert und graphisch umgesetzt. Diese Bausteine ergeben wie Lämpchen einer neunteiligen seriell geschalteten Lichterkette nur dann ein funktionierendes Ganzes, in diesem Fall ein Modell ästhetischen Erlebens, wenn alle neun Elemente dieser Kette vorhanden und funktionsbereit sind. In einzelnen Fällen können einzelne Lämpchen zwar einmal mehr, einmal weniger stark leuchten, d.h. die individuellen Ausprägungen der Bausteine differieren u.U. gewaltig. Trotzdem ist ästhetisches Erleben jeder Art durch diese und nur durch diese neun Bausteine zu realisieren.

---

Selbstverständlich beruht die folgende Herausarbeitung dieser Versatzstücke nicht darauf, dass im Lauf der Zeit neue Bausteine des psychischen Systems zur Verarbeitung „ästhetischer Prozesse“ aufgetaucht wären; diese bleiben im Gegenteil konstant und sind auch schon in frühesten theoretischen Entwürfen nachzuweisen, wengleich viele Schwerpunkte erst später expliziert und dementsprechend platziert in den vorliegenden Überblick aufgenommen werden. Die Verbindung von chronologischer Darstellung und sukzessiver Erarbeitung des Modells ist eine Möglichkeit, die beiden Aspekte „ästhetische Funktionalität“ und historische Umsetzung nachvollziehbar und informativ aufzuzeigen.

Wichtige Begriffe werden nicht nur im Text erläutert, sondern sind zusätzlich im Glossar zusammengefasst; diese Begriffe sind durch kleine Pfeile (→) gekennzeichnet.

### **1.2.1) Die Anfänge ästhetischer Theorie in der Antike: Platon vs. Aristoteles**

In der Antike herrscht die Maxime, dass der Künstler durch Nachahmung und kraft seiner inneren und kreativen Vorstellung von Welt anderen Freude bereiten soll – bei einer heute befremdlich wirkenden, weil ungewohnten Einheit von Kunst, Wissenschaft und Handwerk.

Platon und Aristoteles formulieren die Prinzipien auch aller nachfolgenden Theorien der Ästhetik, die im Nachhinein nur noch modifiziert und der jeweiligen Zeitgeschichte angepasst wurden. Beiden stellen als „Prototypen“ die extreme Spannbreite ästhetischer Modelle zwischen metaphysischer und empiristischer Begründung bzw. objektivistischer (Platon) und subjektivistischer Kunsttheorie (Aristoteles) dar.

Objektivistische Theorie geht von unveränderbaren Gesetzen der Schönheit aus, somit auch von nachweisbaren Regeln - das Schöne liegt im Gegenstand der Betrachtung verborgen. Im Gegensatz dazu geht subjektivistische Theorie vom

---

individuellen Zugang zu ästhetischem Erleben aus, untersucht also eher die psychologischen Regeln der subjektiven Wirkung von Kunst - Schönheitsempfinden liegt im Auge des Betrachters.

### 1.2.1.1) Die Theoretiker

1.2.1.1.1) **Platon (427 v.-347 v.)** definiert Schönheitserleben als Begegnung von realer Welt und innerer Vorstellung, den sog. Ideen von den Wesenhaftigkeiten der Welt<sup>128</sup>. Stimmen Wahrnehmung der Welt und diese Ideen von der Welt überein, dann stellt sich ein „*beflügelndes*“ Gefühl des „*Eros der Wahrheit*“<sup>129</sup> ein.

Jedes Denken und jede Darstellung in der Kunst steht nämlich Platon zufolge vor dem Problem, dass sich alle wahrnehmbaren Dinge ständig ändern. Konkrete Einzeldinge können also nicht ewig gültig abgebildet werden – nur das, was besagte Idee, Prinzip oder Wesensgestalt einer Sache ausmacht, ist vermittelbar. Künstler sind deswegen nur Nachahmer einer objektiv vorhandenen, metaphysischen Struktur und rangieren von daher sogar noch eine Stufe unter Handwerkern. Diese stellen wenigstens die Dinge wirklich her, die Künstler bloß imitieren können. Entscheidend ist deswegen nicht die naturalistische Ähnlichkeit<sup>130</sup>, sondern die Vermittlung der Idee der Schönheit des Dargestellten, des göttlichen Prinzips des Dargestellten durch den Künstler.

Erkennt der Betrachter im vom Künstler geschaffenen „remake“ der Wirklichkeit Strukturen von Maß, Proportion und „Harmonie“, erkennt er die abstrakte „Schönheit“ der abgebildeten Idee. Indiziert wird dieses erkennende „Schönheits“-Erleben durch eine augenblicklich und überraschend eintretende, positive

---

<sup>128</sup> Vgl. Burnett 1900-1907 und Staudinger 1948.

<sup>129</sup> Platon, zit. nach Hauskeller 1999, S.13. Der das All einende Eros ist in der Theogonie der Griechen die Gegenkraft zum Chaos (aus dem auch Gaia, die Erde geboren wird). Vgl. Kosman 1976.

<sup>130</sup> Antiker Stereotyp der naturalistischen Darstellung ist der zeitgenössische Maler Zeuxis, der mit seinen Bildern angeblich Menschen und Tiere hat täuschen können (und ebenso angeblich am eigenen Lachen erstickt ist, als er eine alte Frau als Venus hat malen sollen), vgl. Gage 2001.

---

Gesamtwirkung auf die Seele. Platon umschreibt diese Wirkung mit dem Gefühl der Seele, Flügel zu bekommen:

*„Durchwärmt wird er (das sterbliche Pendant der unsterblichen Seele, Anm.d.V.) indem er durch die Augen den Ausfluss der Schönheit aufnimmt, durch welchen sein Gefieder gleichsam begossen wird. Ist er nun durchwärmt, so fließt um die Keim des Gefieders hinweg, was schon seit langem verhärtet sie umschloss und sie hinderte hervorzutreiben. Fließt aber Nahrung zu, so schwillt der Kiel des Gefieders und treibt, hervorzutreten aus der Wurzel überall an der Seele, denn sie war ehemals ganz befiedert. Hierbei also gärt alles an ihr und sprudelt auf und, was die Zahnenden an ihren Zähnen empfinden, wenn sie eben ausbrechen. Jucken und Reiz im Zahnfleisch, eben das empfindet auch die Seele dessen, dem das Gefieder hervorzubrechen anfängt: Es gärt in ihr und juckt und kitzelt sie, wenn das Gefieder her austreibt.“*<sup>131</sup>

Nur diese Erfahrung von „Schönheit“ führt zum Empfinden von Liebe. Diese Erfahrung verweist in letzter Instanz auf die Unsterblichkeit der Seele und damit auf die Verantwortlichkeit des Menschen im Umgang mit anderen und mit sich selbst, also auf gesellschaftliche Werte. Daher entspricht letzten Endes „Schönheit“ der Kategorie des „Guten“ und „Wahren“ (die Seele war in zeitgenössischer Vorstellung ein Eigentum der Götter, das auf seinen gebührenden Platz in der Welt und in der Polis gestellt worden ist). „Schönheit“ kann so den Betrachter auf sinnliche Art zu „gutem“ und „wahrem“ Handeln motivieren, und letztendlich werden auch die Begriffe „Schönes“, „Gutes“ und „Wahres“ entsprechend zirkulär definiert. Allerdings liegt in diesem Vermögen auch die Gefahr manipulativer Kunst, denn Kunst kann diese Sehnsucht nach Gefieder unmittelbar befriedigen, ohne Bezug auf die eigentlich darzustellende Ideenwelt – quasi als ästhetizistische Widerspiegelung von Schönheit in sich selbst, als → Selbstzweck<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> Platon, zit. nach Hauskeller 1999, S. 102 ff. Vgl. Eigler 1990.

<sup>132</sup> Kunst, die Platon zufolge erzieherisch dem Guten dienen sollte, kann also Gefahr laufen, zum reinen Selbstbezug zu werden, anstatt dem Menschen beizubringen, wie man gut und tugendsam lebt; v.a. die allzu menschliche Darstellung verschiedener Götter in der Dichtung ist seiner Meinung nach

---

1.2.1.1.2) **Aristoteles (384 v.-322 v.)** präsentiert als erster in der Geschichte der Ästhetik eine eigenständige kunstphilosophische Schrift, die leider – wie seit Ecos „Name der Rose“ bekannt – nur zum Teil überliefert wurde<sup>133</sup>. Im Gegensatz zu Platon betont er, dass die Trennung zwischen göttlichen Sphären und realer Welt, zwischen „Ideen“ und „Erscheinungen“ nur eine gedanklich-analytische ist und dass man bei der Beobachtung der psychisch-ästhetischen Wahrnehmung keine transzendenten Ebenen mit einbeziehen muss. Eine visionäre Sicht anderer, übermenschlicher Welten ist ebenso wenig nötig wie möglich, um die Wirkung von Kunst zu erklären. Was bei Platon noch die Teilhabe an göttlichen Prinzipien durch Kunstbetrachtung war, ist bei Aristoteles der innerpsychische Prozess einer Identifikation mit dem Kunstwerk, die bestimmte Gefühle wie Ergriffenheit, „*Jammer und Schauer*“<sup>134</sup> auslösen kann und soll<sup>135</sup>. Es entscheidet sogar das Ausmaß dieser psychischen Wirkung über die Qualität des Kunstwerks. Ekstase, wie sie Platon beschrieb, kann mit Hilfe dieses eher psychologisierenden und relativierenden Ansatzes nicht begründet werden, und deswegen klammert Aristoteles Ekstase auch aus seinen Kunsttheorien aus. Natürlich akzeptiert er ekstatische Phänomene, aber da er anders als Platon nicht am Nachweis einer unsterblichen Einzelseele interessiert ist, sondern eher den untrennbaren Zusammenhang zwischen Seele und Leib hervorhebt, gibt es für ihn keinen überirdischen Ort, an dem Seele und Göttliches sich treffen und so Ekstase auslösen könnten.

---

insofern fragwürdig, genauso wie die Verwendung von sog. „weiblichen“ Tonarten in der Musik. Allerdings relativiert die Dialogform Platons (als Ausdruck einer Metalogik zwischen zwei „Wahrheiten“, ähnlich wie bei Bateson 1993, Hofstadter 1985 oder Dörner 1999) solche Aussagen genauso wie z.B. seine ironische Definition von Schönheit: „*was das Schöne ist. Nämlich wisse nun, ..., wenn ich Dir die Wahrheit sagen soll, ein schönes Mädchen ist schön*“, Platon, zit. nach Hauskeller 1999, S. 16. Vgl. außerdem Ludlam 1991.

<sup>133</sup> Vgl. Grumach 1959.

<sup>134</sup> Was bei Aristoteles Jammer und Schauer sind, übersetzt Lessing mit der Formel von Mitleid und Furcht als Substituenten der „Katharsis“. Lessing übernimmt mit großem Erfolg auch die Theorie der Gemischten Charaktere: Da wirkliche Identifikation nur bei gemischten Charakteren möglich ist, haben scheinbar unschöne Erscheinungen ob ihrer psychologischen Funktion Eigenwert, vgl. Lessing 1958 und Abschnitt 1.2.5.1.4 über Rosenkranz.

<sup>135</sup> Anders als bei Platon ist gerade dieser Affekt Garant emotionaler Reinigung, der „Katharsis“, allerdings nur bei Wahrung der ästhetischen Distanz. Der Betrachter entlädt angestaute Affekte und/oder lernt – so die verschiedenen Interpretation aristotelischer Vorgaben – den Umgang mit eigener, subjektiv „gemischt“ empfundener Emotionalität. Schönheitsempfinden entsteht durch pythagoreisch orientierte Maßstäbe von Ordnung, Ebenmaß, Bestimmtheit und Angemessenheit, Betzler/Nida-Rümelin, S. 631-641. Vgl. Fuhrmann 1976 und Kassel 1976.

---

Aristoteles begreift Kunst als im weitesten Sinne rhetorisches Regelwerk, das beim Betrachter Identifikation und affektiv-kathartische Ergriffenheit bewirkt. Schönheitsempfinden indiziert das Erkennen bzw. Funktionieren dieses Regelwerks. Platons Beflügelung modifiziert Aristoteles zu den Instanzen dieser Identifikation, deren Wirkungsgrade sich von „Genuss“ bis zu „Rührung“ erstrecken. Wichtig für das Auslösen der bewusstseinverändernden Identifikation, der „Katharsis“, ist die Wahrscheinlichkeit: Das Dargestellte muss so präsentiert werden, dass es möglichst wahrscheinlich wirkt, also überzeitliche Regeln überzeugend darstellt. Dann entspricht Kunstbetrachtung einem Lernen durch (innere) Nachahmung des Dargestellten, inklusive des eigenständigen Lustfaktors dieses spielerisch in sich reflektierten Vorgangs. Da Aristoteles davon ausgeht, dass in der Welt nichts umsonst geschieht, die Welt also sinnvoll ist, und dass Menschen versuchen, sich ihrer utopischen Gottesvorstellung anzugleichen, erfährt Kunst andererseits auch eine Aufwertung, da Kunst durch ihre Reduktion auf Wesentliches Ideen prägnanter vermitteln kann als die Natur.

#### **1.2.1.2) Ableitung für die Psychologie**

Beide Theoretiker beschreiben mit ähnlichen Begriffen zwei sehr verschiedene Vorstellungen des Systems Mensch: Platon geht davon aus, dass es so etwas wie objektive Schönheitskriterien gibt, während Aristoteles betont, dass der Zugang zu Kunst individuell und/oder situativ differiert. Diese Diskrepanz zwischen beiden Theoretikern liegt in der unterschiedlichen Gewichtung des Status einer unsterblichen bzw. sterblichen Seele begründet; dies bedingt auch die jeweilige Fokussierung (Platon) oder Vermeidung (Aristoteles) des Themas Ekstase. Grund dafür ist, dass Platon idealistisch davon ausgeht, dass die reale Welt eigentlich nicht reale Welt im heutigen Sinne ist, sondern nur metaphysische Welt widerspiegelt. Seine Annahme einer Metaebene erklärt, warum man Schönheit nur in Verbindung mit dieser Metaebene und → Ekstase nur in Vereinigung mit dieser erleben kann. Zwar bestreitet Aristoteles solche Metaebenen nicht, aber für sein weniger



---

metaphysisches, als vielmehr psychologisierendes Konzept von Mensch bzw. menschlicher Wahrnehmung ist diese Ebene vergleichsweise weniger von Belang.

Trotz dieser unterschiedlichen Bewertung gehen beide Theoretiker von gleichen Abläufen bei der ästhetischen Wahrnehmung aus. Für die Modellbildung ist demzufolge ein erster Baustein ableitbar:

#### **1.2.1.2.1) BS 1: Konfrontation von sinnlicher Wahrnehmung und abstraktem Denken bzw. gleichzeitige Wahrnehmung von Welt und eigener Person**

Die Parallelisierung von äußeren Reizen und inneren Interpretationsmechanismen ist die grundlegende Definition, also → **Topos A** der Ästhetik<sup>136</sup>. Diese Definition ist einerseits banal, andererseits beinhaltet sie potentiell alle Sonderformen dieser Vermittlung von → „Innen“ und → „Außen“ bzw. Mensch und Umwelt, die im weiteren noch darzustellen sind. Beide Theoretiker bezeichnen die inneren Muster als „Ideen“, die erscheinenden Gegenstände der Realität im heutigen Sinne als „Erscheinungen“. Die Repräsentation der ästhetischen Prozesse wird, modern gesprochen, in den verschiedenen Instanzen des Gedächtnisses geleistet, als eine an physiologische Grundlagen wie das Nervensystem gebundene Fähigkeit des psychischen Systems, äußere und innere Informationen (reproduzierbar und mit aktuellen Prozessen integrierbar, also aktiv) zu speichern. Die Wahrnehmung der Außenwelt wird korreliert mit innerer Repräsentation, die „Erscheinungen“ begegnen in Form organisierter Rezeptorsignale den inneren Informationsspeichern, den „Ideen“<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Vgl. Abschnitt 2.1 als **Topos A**.

<sup>137</sup> Der Begriff „Wahrnehmung“ wird dabei im Sinne der Dörnerschen Wahrnehmungstheorie verwendet, die wesentlich auch einen HyPercept-Prozess beinhaltet, also eine Art Programm, in dem sensorische Schemata, also Gedächtnisdarstellungen einer Sache, mit anderen Interknoten verknüpft sind und auf diese Art eine hypothesengesteuerte Identifikation ermöglicht, Dörner 1999, S. 144ff. und 204 ff. Vgl. außerdem Fodor 1987 (über Wahrnehmung als sensorische und abstrakte Unterschiedsverarbeitung).

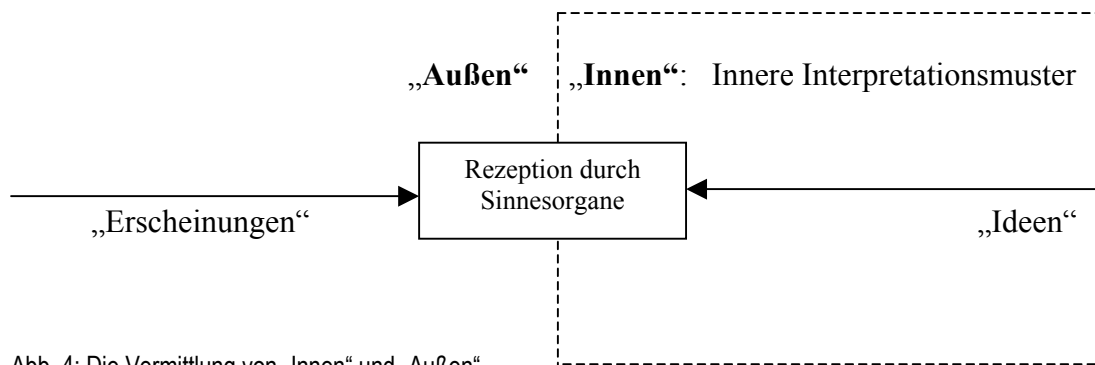


Abb. 4: Die Vermittlung von „Innen“ und „Außen“

Einen Schritt weiter geht das zweite Prinzip der ästhetischen Wahrnehmung, die den Vergleich von äußeren Reizen und inneren Mustern beschreibt:

#### 1.2.1.2.2) BS 2: Vergleich von Strukturprinzipien

Da der jeweils gegebene Ausschnitt der physikalischen Welt nicht isomorph wahrgenommen werden kann, d.h. die Ordnungssysteme der Vorstellung – wie sich auch im 2. Kapitel noch zeigen wird – anders kodiert sind, als die der sinnlichen (= akustischen, visuellen oder haptischen) Wahrnehmung, entsteht die Vermittlung durch die ästhetische Wahrnehmung: Sinnliche Neueindrücke werden auf andere Weise repräsentiert als → abstrakte und bereits vorhandene Interpretationsmuster. Also muss eine Vermittlung zwischen diesen sinnlichen Neuinformationen und den vorhandenen abstrakten, also wohl eher sprachlich gespeicherten Erkennungsmustern stattfinden, wobei letztere als Prinzipien der Analyse des neuen Inputs dienen und so die neue Information verarbeiten. Ikonische und sprachliche Muster werden auf diese Weise korreliert<sup>138</sup>, indem entsprechende Muster miteinander

<sup>138</sup> Dörner 1999, S. 166. Dörner beschreibt Abstraktion als Verstärkung wesentlicher Bestandteile von wiederkehrenden Erfahrungen, als zunehmende Schematisierung, Dörner im Ersch., S. 167 f.. Dem stehen andere Abstraktionstheorien gegenüber, die die Rolle angeborener Schemata, wie z.B. die „generative Grammatik“ Chomskys, gegenüber diesen erlernten Schemata hervorheben, Dörner 1999, S. 635. (Sollten beide Ansätze ihre Berechtigung haben, stünden sich damit quasi das Prinzip der beiden Allegorien gegenüber, die jeweils tendenziell mehr wissenschaftlich-fixatives bzw. mehr künstlerisch-instinktives Denken und Fühlen verkörpern – was im konkreten menschlichen Einzelfall mit Sicherheit umso schwieriger voneinander zu unterscheiden ist, je mehr Lebenserfahrung, also auch Vernetzungskompetenz beider Potentiale vorliegt.)

verglichen und bei Auffinden einer passenden Wortmaske benannt werden. Muster werden so kodiert, dass semantische Vorhersagen bzw. Einordnungen möglich sind<sup>139</sup>. Wird z.B. auf einem Bild ein Pferd gesehen, dann wird das Bild dieses sinnlich rezipierten Pferdes mit den inneren Mustern verschiedener Tiere verglichen, bis äußere und innere Form sich so überschneiden, dass man von einem Erkennen bzw. Identifikation sprechen kann.

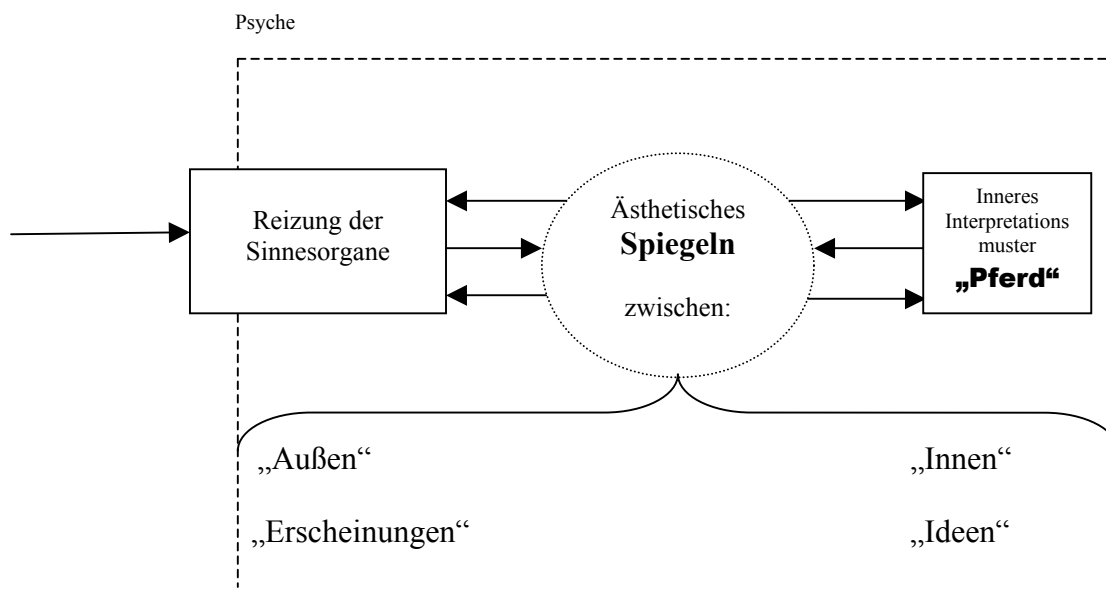


Abb. 5: Die „spiegelnde“ Nachmodellierung von Strukturprinzipien

### 1.2.1.2.3) Dies führt u.a. weiter zu **BS 3: „Beflügelung“**

Dieses Vergleichen der Reize und Muster führt zu einer Empfindung → „beflügelnden“ Lustempfindens<sup>140</sup>, das durch die Aussicht auf höhere Kompetenz aufgrund von Analogieübertragungen oder anderen Formen der Unbestimmtheitssenkung erzeugt wird<sup>141</sup>. Diese aktivierende semantische

<sup>139</sup> Memorierbarkeit ist Grundlage von Lernen, Dörner und Selg 1985, S. 178.

<sup>140</sup> Vgl. Kap.2.4 als **Topos D**.

<sup>141</sup> Die Begriffe Kompetenz und (Un-)Bestimmtheit werden ebenfalls dabei im Sinne der Dörnerschen Wahrnehmungstheorie verwendet: Kompetenz ist das Bedürfnis nach Bewältigungsfähigkeit, nach Wirkung des eigenen Verhaltens bzw. danach, dieses Wirken feststellen zu können, Dörner 1999, S. 374. Bestimmtheit ist das Bedürfnis nach Vorhersagbarkeit der Geschehnisschemata (Bestimmtheit

---

Wahrnehmungsqualität der strukturellen Neuorganisation hat Eigenwert, ist gewissermaßen die aktiv-kreative und auch selbstreflexive Identifizierung des sensorischen Eingangs. Sie stellt sich ein bei der Kovariation von sinnlich und → abstrakt gespeicherten Ordnungsstrukturen (entspricht **BS 1 und 2** – zur Überprüfung solcher Querverweise auf andere Bausteine befindet sich am Schluss der Arbeit eine herausnehmbare Auflistung der **BSe**). Der so umschriebene Lustfaktor wirkt sowohl bei der Wahrnehmung eines konkreten Gegenstandes, als auch bei der Betrachtung einer künstlerischen Umsetzung, also beispielsweise bei einem realen Pferd ebenso wie bei einem Pferdebild. Allerdings impliziert die Betrachtung eines Kunstwerks im Gegensatz zu jedem „Nicht-kunstwerk“ auch das → empathische Einfühlen in Künstler, kunsttheoretische Werte und somit auch Personen mit ähnlichen Werten und künstlerischen Vorlieben, was die „Beflügelung“ durch Affiliationsempfinden entsprechend fördert.

Dieser Eigenwert oder „Mehrwert“, egal ob er transitiv oder intransitiv funktioniert, fügt dem kognitiven Musterbestand eine neue Information hinzu. Diese wird dann wieder den existierenden Mustern, den „Ideen“ hinzugefügt, ist also eine Erweiterung des vorhandenen Bausteininventars. Beide analysierten Theoretiker – und auch die nachfolgenden Theoretiker werden sich dem anschließen – bezeichnen diesen Vorgang als „Erkenntnis“<sup>142</sup> – und solange kein psychologisches Modell den Aspekt der eigenwertigen „Beflügelung“ erklärt, wird dieser Terminus vorerst beibehalten.

---

soll möglichst nicht zu ausgeprägt sein, das Individuum also nicht unterfordern oder langweilen. Eine zu hohe Unbestimmtheit erzeugt andererseits Stress), ebd., S. 250f.

<sup>142</sup> Bei Platon ist Erkenntnis realer Erscheinungen natürlich nur scheinbar Erkenntnis von Prinzipien. Wirkliche Erkenntnis ist bei ihm nur durch Ekstase möglich, vgl. Abschnitt 1.2.1.1.1 über Platon.

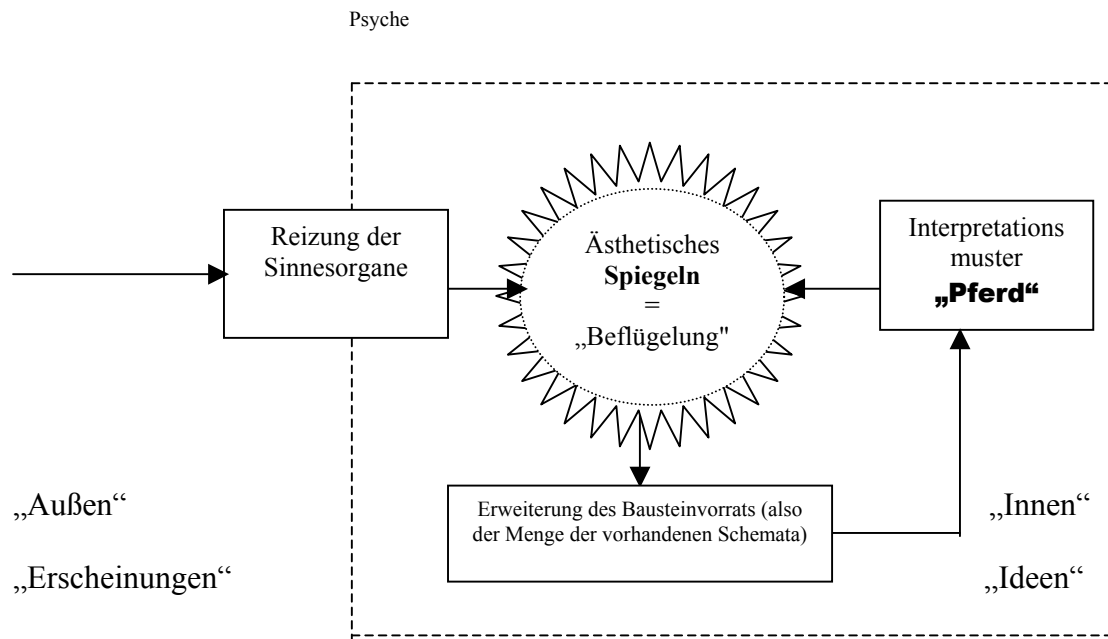


Abb. 6: Die „Beflügelung“

#### 1.2.1.2.4) BS 4: Steigerungsprinzip der Ideale und Ergriffenheit

Natürlich gibt es verschiedene Ausprägungen des beflügelnden Schönheitserlebens. Dieses subjektive Lustempfinden beginnt als Faszination, ist dann steigerungsfähig hin zum Genuss und anderen Graden von Affekt von aristotelischer → „Rührung“ bis platonischer → „Ekstase“.

Das Steigerungsprinzip entsteht dadurch, dass der in **BS 2** beschriebene Vergleich von → „Innen“ und „Außen“ vergleichsweise mehr oder weniger Überschneidungen von „Innen“ und „Außen“ ergeben kann. Wenn man z.B. beim Erblicken eines Tieres schlichtweg nur erkennt, dass es sich um ein Tier handelt, dann hat man lediglich das Objekt identifiziert. Nun ist ästhetisches Betrachten aber mehr als bloße Identifikation, denn der Vergleich von sinnlich wahrgenommenen, äußeren Eindrücken findet auf verschiedenen, steigerungsfähigen Ebenen statt: Hat man z.B. ein Tier mit vier Beinen in der Ordnungskategorie „Säugetier“ untergebracht, dann

---

ist nach dieser Einordnung weiteres Zuordnen möglich<sup>143</sup>; man kann weiterhin alle sinnlichen Informationen mit den verfügbaren Mustern seines Weltwissens<sup>144</sup> vergleichen; und je mehr das, was man sieht, dem idealen Muster einer bestimmten Kategorie, z.B. der Kategorie „Pferd“ entspricht, umso mehr steigert sich Interesse, Emotionalität und Lustempfinden oder aber auch u.U. Unterforderung und Langeweile.

Der Betrachter als wahrnehmendes System konstruiert durch die Prozesse in seinem Gehirn so ein Bild der gegenwärtigen Situation und ein Bild der jeweiligen Entwicklungs- und Veränderungsmöglichkeiten bis hin zu utopisch-idealistischen Formen von → Möglichkeiten<sup>145</sup>. Auf diese Art wird quasi konjunktivisch abgeklopft, in welche Schublade das Pferd gehören könnte. Diese beflügelnde Betrachtung wird solange betrieben, wie sie dem Betrachter sinn-, also lustvoll erscheint. Macht die Betrachtung irgendwann keinen Spaß mehr, wird die Betrachtung abgebrochen. Wenn z.B. das betrachtete Pferd der Kategorie „Acker-gaul“ einzuordnen war und der Betrachter sich leider gar nicht für Landwirtschaftstiere interessiert. Die Betrachtung wird nur solange aufrechterhalten, wie die neuen Muster in ein Muster des Weltwissens einzufügen sind, das für den Betrachter bzw. sein Lebenskonzept wichtig ist und dem für ihn konjunktivistisch-→ utopischen, bedürfnisorientierten und entsprechend mit Emotionalität<sup>146</sup> versehenen → Ideal seines Weltbilds entspricht. Ist der Betrachter unseres Quotenpferdes extrem zufälligerweise ein mittelalterlicher Bauer mit starker Tendenz zu künstlerischer Betrachtungsweise, dann ist das Pferd für seine gesellschaftlichen Werte und Leitbilder zwar von Belang und faszinierender als für alle anderen Bauern. Aber für einen modernen Postangestellten ist das Ganze vielleicht noch ergreifender, weil dieser durch seinen inneren Abstand zum Pferd um einiges mehr in das Pferd hineinprojizieren kann, als jemand, der tagtäglich Pferde um sich hat. Ähnlich

---

<sup>143</sup> Vgl. Dörner 1999, S. 142-152.

<sup>144</sup> Der Begriff „Weltwissen“ umschreibt die Menge aller vorhandenen Verhaltensprogramme und Geschehnisschemata, Dörner 1999, S. 126.

<sup>145</sup> Vgl. Abschnitt 2.5 als **Topos E** über Empathie: Utopien werden empathisch nachvollzogen.

<sup>146</sup> Vgl. Abschnitt 2.4 und 2.5 als **Topos D** und **E**.

---

funktioniert auch die romantische Begeisterung für die Natur, also das ästhetische vs. pragmatische Interesse an den Gegenständen der Welt.

Der Verlauf der immer intensiveren Betrachtung führt zu folgenden Stadien der Erlebnissteigerung: Die zunehmend → abstrakten Kategorien der ästhetischen Betrachtung lasten die Speicherkapazitäten des Protokollgedächtnisses im Sinne eines positiv-analogisierend-schlussfolgernden Regelkreislaufes zunehmend aus: „Wenn das ein Säugetier ist, dann könnte es – wegen welchem Indiz auch immer – ein Pferd sein und wenn es ein Pferd ist, dann könnte es wertvoll sein. Das allein regt mich schon fürchterlich auf, und dann kommt noch dazu, dass genau diese Farbe und seine edle Gangart viel Geld repräsentieren – ich bin richtiggehend verliebt in diesen Anblick, und außerdem sind diese Bewegungen Ausdruck perfekter Stärke und Disziplin und das hat alles miteinander zu tun, und... hach, ich kann schon gar nicht mehr denken...“. Sind die Speicherkapazitäten durch diese schlussfolgernde Steigerung der Betrachtung nämlich irgendwann extrem ausgelastet, dann nimmt das System – letztlich: das Gehirn – nichts anderes mehr wahr als dieses Steigerungsprinzip selbst – es steigert sich sprichwörtlich in die Betrachtung hinein. Für die Pferdeliebhaber unter uns hier ein weiteres Beispiel:

Normalerweise bzw. im Durchschnitt aller Mantel- und Degen-Filme ist ein Pferd immer da, wenn ein „Mangelzustand“ an Pferden herrscht. Pferde sind in solchen Filmen psychologisch gesehen deswegen schön, weil das Pferd das akute „Bedürfnis“ nach Pferd befriedigt und damit dazu beiträgt, das Ziel der schnelleren Fortbewegung zu erreichen, also dem „Motiv“<sup>147</sup> gerecht wird. Sprich: die entsprechende, emotional empfundene „Verhaltensmodifikation“ – in diesem Fall das nervöse Hinrennen zum Pferd mit wehendem Mantel – führt zur Bedürfnisbefriedigung. Das ist auf der Flucht vor den Häschern eines bösen Königs angebracht, trägt aber keineswegs dazu bei, dass sich das Gehirn in seine eigene Betrachtung hineinsteigert; der Hirnbesitzer hat für so etwas in dieser Situation gar keine Zeit.

---

<sup>147</sup> Der Begriff des „Motivs“ wird im Dörnerschen Sinne definiert als „*Bedürfnis + Ziel*“, Dörner 1999, S. 304ff. (Bedürfnis wird definiert als Bemerken eines Bedarf, ebd. S. 307.)

---

Anders liegt der Fall dann, wenn der Musketier sein musketierisches Fortbewegungsmittel etwa auf einer Blumenwiese sieht: Ist der Held in diesem Moment vor einer direkten Attacke auf Leib und Leben sicher und vielleicht sogar angetrunken, dann kann er sich auf den Anblick des Pferdes konzentrieren, bis er vor lauter Rührung am Weidezaun zusammenbricht. In diesem Fall war kein Bedürfnis so hoch, dass er ein handlungsorientiertes Motiv entwickelt hat, im Gegenteil. In diesem Fall hat er vielmehr durch Alkohol verhindert, dass sein Gehirn ein Motiv entwickelt. So kann er sich voll und ganz den steigerungsfähigen und emotionsgeladenen Assoziationen hingeben – der Betrachter betrachtet dadurch ziel- und → seinem subjektiven Gefühl nach „zweckfrei“. In der Extremform dieses Vorgangs ist das Gehirn nicht mehr in der Lage, andere Dinge zu verarbeiten, und es kommt zu sog. ek- oder enstatischen Phänomenen – Emotionen, ansonsten „nur“ nebensächliche Begleitumstände von Handlungen, werden so im Extremfall zur „Hauptsache“. Die platonische Tradition umschreibt so etwas als die Schau der Idee des „Guten“ bzw. als Erleben des „Einen“, als ein Gefühl, mit dem nicht mehr zwischen der Umwelt und den Empfindungen unterschieden werden oder weitere Neuinformationen von außen aufnehmen kann.

Von daher ist dieser Zustand einerseits ein Zusammenbruch des logisch-diskursiven bzw. konventionell-begrifflichen Denkens, andererseits garantiert dieser **Größte Anzunehmende Glücksfall** starke Empfindungsqualitäten von „Glück“ in Form von „Liebe“, „Leidenschaft“ bzw. Ekstase.



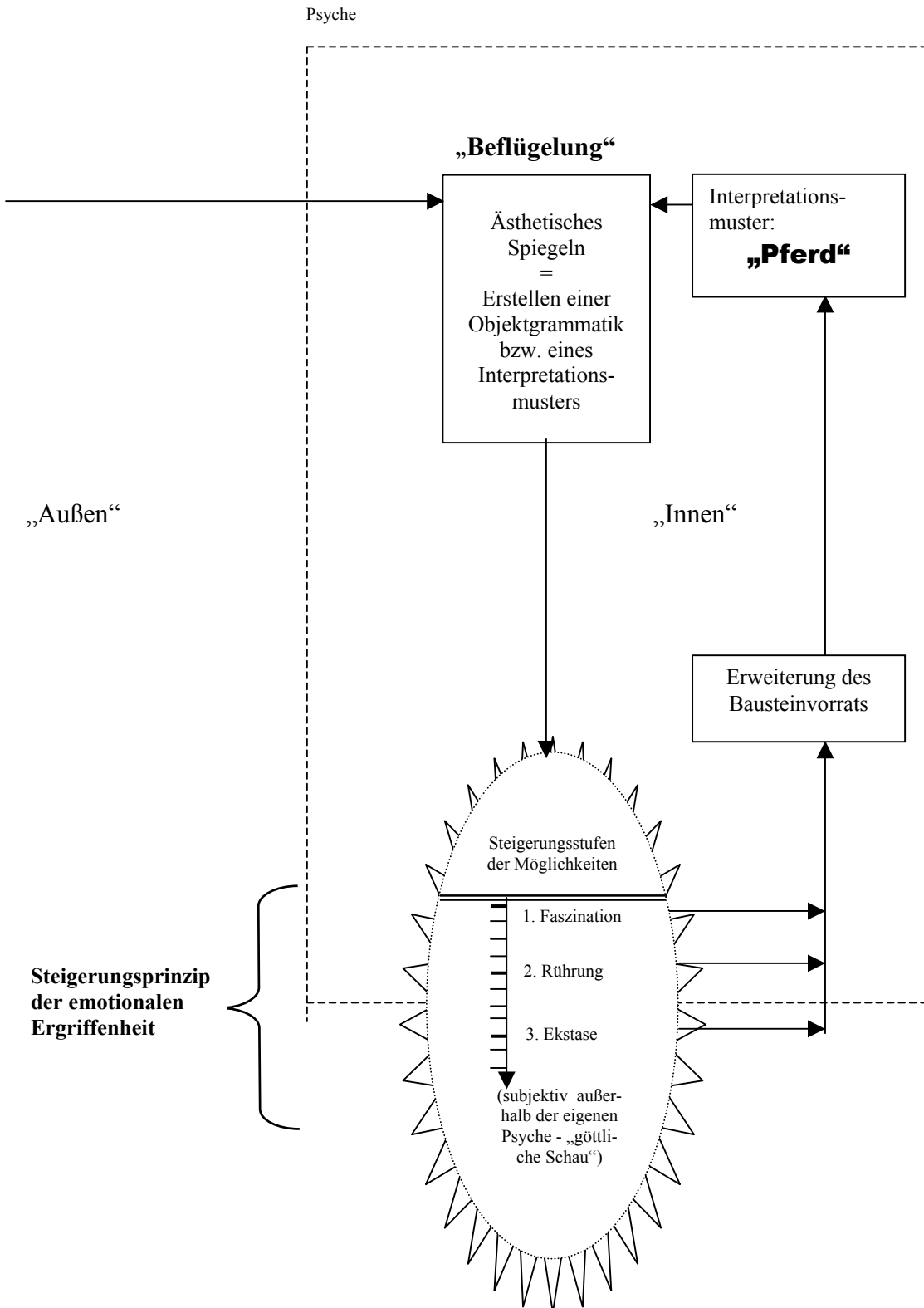


Abb. 7: Das Steigerungsprinzip

---

## 1.2.2) Ästhetische Qualitäten christlicher Versenkung

Das nachantike bzw. mittelalterlich-christliche Ideal beschreibt intensiv die kontemplativen Zugänge zur Wahrnehmung göttlicher Ordnungen, die dann anhand von Lichtmetaphern indiziert werden können<sup>148</sup>. Eine Berechenbarkeit dieses Vorgangs ist aufgrund der Unberechenbarkeit göttlicher Wirkungsweise nicht möglich – „Erleuchtung“ ist ein unwillkürlicher, und auch durch das vorauszusetzende lange Praktizieren christlicher Verhaltenskodices nicht zu erzwingender „Gnaden“-Akt Gottes. Die so konnotierte Ekstase ist sowohl Schwerpunkt der Theorie, als auch logische Konsequenz zunehmend spiritualistisch-überindividueller Kunst der christlichen Ikonographie. Zweites Charakteristikum mittelalterlicher Ästhetik ist das Konstrukt vom Menschen als Ebenbild Gottes, das sich in entsprechenden Spiegelmetaphern niederschlägt (entspricht **BS 2**).

### 1.2.2.1) Die Theoretiker

1.2.2.1) **Plotin (204-270)**: Um 250 n.Chr. kommt es zu einer Synthese platonischer und aristotelischer Positionen durch den Neuplatoniker Plotin<sup>149</sup>, der mehr als seine Vorgänger Wert darauf legt, dass ästhetisches Erleben in erster Linie durch seelenvoll-intuitive, nicht-diskursive Betrachtung auf einem relativ niedrigen Bewusstseinsgrad entsteht. Mittels so kontemplativer Suche findet man in der Ekstase das „Göttliche in sich selbst“<sup>150</sup>. Starke Gefühlserfahrungen ohne Rückführung auf göttliche Ursachen sind dabei in keiner Weise vorgesehen, denn sie entsprechen nicht neuplatonischen bzw. christlichen Kausalzusammenhängen.

Plotin nimmt eine Dreiteilung des ästhetisch-ekstatischen Zugangs zur Gotteserfahrung vor, die deutliche Parallelen zu mehreren modernen Theorien

---

<sup>148</sup> Vgl. Plotin 1956. Die Lichtmetapher thematisierten bereits v.a. Aristoteles, Platon, Quintilian und Horaz, vgl. Betzler/Nida-Rümelin 1998.

<sup>149</sup> Vgl. Plotin 1956. Plotin beeinflusste die patristische Literatur maßgeblich, v.a. den Kirchenvater Augustinus. Obwohl Plotin kein Christ war, wird er deswegen unter diesem Punkt aufgeführt.

<sup>150</sup> Vgl. Hypatia, zit. nach Weate 1999, S. 21.

---

ästhetischer und/oder sozialer Kompetenz aufweist<sup>151</sup>: Der Betrachter schreitet von sinnlich-„*sensibler*“ über abstrakt-„*intelligibler*“ zu schließlich „*überintelligibler*“ Wahrnehmung<sup>152</sup> (entspricht **BS 1-3**). Die oberste Stufe dieser Erfahrung ist der Geist, der die Welt der Ideen als einen „*schönen Tempel*“ enthält<sup>153</sup>, in dem man sich u.U. selbst begegnen kann. Plotin umschreibt Geist und Tempel als das „Eine“, als einen virtuellen Raum, in dem keine Unterschiede zwischen den Dingen getroffen werden können, es also keine „Information“ im informationstheoretischen Sinn geben kann<sup>154</sup>. Das „Eine“ ist einerseits die absolute Einheit aller Dinge und Gegensätze. Schönheit, das „Erste Prinzip“ für den Eintritt in den Tempel, wird erfahrbar mittels platonischer „Erscheinung“ bzw. aristotelischer Bewältigung des „Stoffs“ durch die „Form“, also „Idee“. Die Gesamtheit des durch die Welt sichtbar gewordenen Einen ist Weltseele und somit ist alles schön, was ist, und was mit Wohlwollen, den „liebenden Augen der Seele“ betrachtet wird; der Grad der Wirkung indiziert die Qualität der Darstellung und

*„... das eigentliche Schöne. Betroffenheit, süße Erschütterung, Verlangen, Liebe, lustvolles Beben, das sind Empfindungen, die gegen jegliches Schöne eintreten müssen.“*<sup>155</sup>

1.2.2.1.2) **Augustinus (354-430)** betont die sittlich-vervollkommnende Erziehungsfunktion dieser Gottes- bzw. Schönheitserfahrung<sup>156</sup> (entspricht **BS 3-4**: Verknüpfung von ästhetischer „Beflügelung“ und ethischen Leitbildern).

1.2.2.1.3) Ebenso bestätigt **Pseudo-Dyonysios Aeropagita (500-?)** diese genannten Elemente: Auch hier wird Ekstase ab einer entsprechend hohen Ebene mit typisch mittelalterlichen Lichtmetaphern belegt, quasi als Vorstufe zur Vereinigung mit

---

<sup>151</sup> Vgl. FN 469.

<sup>152</sup> Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 643-646. Vgl. Macha 1927.

<sup>153</sup> Plotin, Enneade VI 9,11.

<sup>154</sup> Vgl. Abschnitt 2.1.2 über den Begriff des Unterschieds.

<sup>155</sup> Plotin, zit. nach Hauskeller 1999, S. 63.

<sup>156</sup> Vgl. Bernhard 1981 und Kreuzer 1994.

---

göttlichen Sphären. Der Zugang zu diesem Lichtempfinden ist auch nur durch kontemplative Betrachtung und entsprechende ethische Ausrichtung möglich<sup>157</sup>.

1.2.2.1.4) **Thomas von Aquin (1224/5-1274)** propagierte zunächst eine aristotelisch-klare Analysierbarkeit menschlichen Schönheitsempfindens, relativierte diese aber nach einem mystischen Erlebnis wieder zugunsten des kontemplativen Zugangs zur Ekstase<sup>158</sup>.

1.2.2.1.5) Überführt in eine Vorform moderner ästhetische Theorie<sup>159</sup> werden diese Ansätze erst 200 Jahre nach Thomas durch die Übergangsfigur **Ficino (1433-1499)**. Durch seine Übersetzungen hermetischer Literatur erlebte der sich auf altägyptische Mysterien beziehende Sonnenkult in der Renaissance neuen Aufschwung: Die Welt wird nun zum (hermetisch geschlossenen) Kunstwerk Gottes, das dem Menschen Schönheitsempfinden ermöglicht.

*„Die Seele ist aber schon von Natur für diese eingerichtet, hauptsächlich deshalb, weil sie Geist und ein Gott nahestehender Spiegel ist, aus welchem ...das Bild des göttlichen Angesichtes zurückstrahlt“*<sup>160</sup>.

Ficino umschreibt Kontemplativität als Zusammenwirken von aktivem und passiven Intellekt, als Synthese universaler und partikularer Prinzipien – verglichen mit zwei, auf ihrer Spitze aufeinanderstehenden Kegeln (entspricht **BS 3**), die in einer Art Spiegelprojektion Plotins Tempelmetapher und die Begegnung mit sich selbst darstellen (entspricht **BS 2**).

---

<sup>157</sup> Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 649-653. Vgl. außerdem Tritsch 1956 und Perpeet 1977.

<sup>158</sup> Die nachfolgende Überzeugung, dass Worte wie „Stroh“ seien, führte dazu, dass er die Arbeit an seinem Hauptwerk, der Summa Theologica einstellte, Thomas von Aquin, Rom 1882, S. 34. Vgl. außerdem Czapiewski 1964.

<sup>159</sup> Roob 1996, S. 22.

<sup>160</sup> Ficino, zit. nach Hauskeller 1999, S. 101. Vgl. Ficino 1984 und Beierwaltes 1980.

---

### 1.2.2.2) Ableitung für die Psychologie, BS 5: Kontemplativer Zugang

Das in **BS 3** beschriebene Erleben von Schönheit scheint v.a. dann einzusetzen, wenn die Ordnungssysteme in **BS 2** nicht diskursiv, sondern assoziativ, also in unwillkürlich unbewussten Prüfschritten<sup>161</sup> verglichen werden. Auf diese Weise geht das Denken irgendwann in einen subjektiv nicht erklärbaren, „mystischen“ Zustand über, in dem intuitives Entdecken von Ordnung möglich wird (Voraussetzung für **BS 2**). Das Eintreten in diesen meditativ-intuitiven Bereich kann sowohl vorsätzlich (durch Meditationstechniken) als auch situativ bedingt sein (durch das Fehlschlagen erster, einfacherer Lösungsversuche, wobei diese Fehlschläge nur ein mittleres Stressniveau hervorrufen dürfen). Dem entsprechen die psychologischen Untersuchungen zu integrativen → Intuitionstheorien, die sich ebenfalls durch einen kontemplativen Zustand bei der intuitiven Ordnungssuche bzw. -findung thematisieren<sup>162</sup>. In beiden Fällen kommt es zur „vertikalen Flucht“ bzw. einem Vorgang „*thematischen Vagabundierens*“<sup>163</sup> im Sinne einer Deformation des diskursiven Denkprozesses; in diesem Zustand ist eine relativ lineares, also logisch schlussfolgerndes und „klares“ Denken und Kommunikationsfähigkeit nach außen hin eingeschränkt, dafür wird aber eine bis ins Chaotische steigerbare Vernetzung verschiedenster Denkinhalte möglich.

Ästhetisches Empfinden findet also maßgeblich in einem speziellen Bereich bzw. mittels einer bestimmten „Technik“ statt, die sich durch einen ausgesprochen kontemplativen Zugang auszeichnet. Je kontemplativer, also „vertikaler“ oder vernetzter ästhetisches Erleben ist, desto ausgeprägter sind auch entsprechende Möglichkeiten von intuitiv gefundenen Musterüberschneidungen, d.h. umso mehr Assoziationen hergestellt werden, desto wahrscheinlicher ist die Steigerung des Erlebens in Richtung auf immer mehr „Faszination“ und immer mehr ausgesprochen

---

<sup>161</sup> Scherer, 1990, S. 6.

<sup>162</sup> Vgl. Bartl 1996 und Bastick 1982.

<sup>163</sup> Dörner 1999, S. 428 und 537: „*Vertikale Flucht*“ bzw. „*thematisches Vagabundieren*“ definieren sich durch ein nicht handlungsorientiertes Assoziieren ähnlicher Schemata durch einen erniedrigten Auflösungsgrad (zur Definition von Auflösungsgrad vgl. Abschnitt 1.2.5.2 über den Auflösungsgrad des Künstlers).

→ „beflügelnd“-lustvolles, ästhetisches und/oder erschreckendes, weil auf starken Reizen basierendes Erleben.

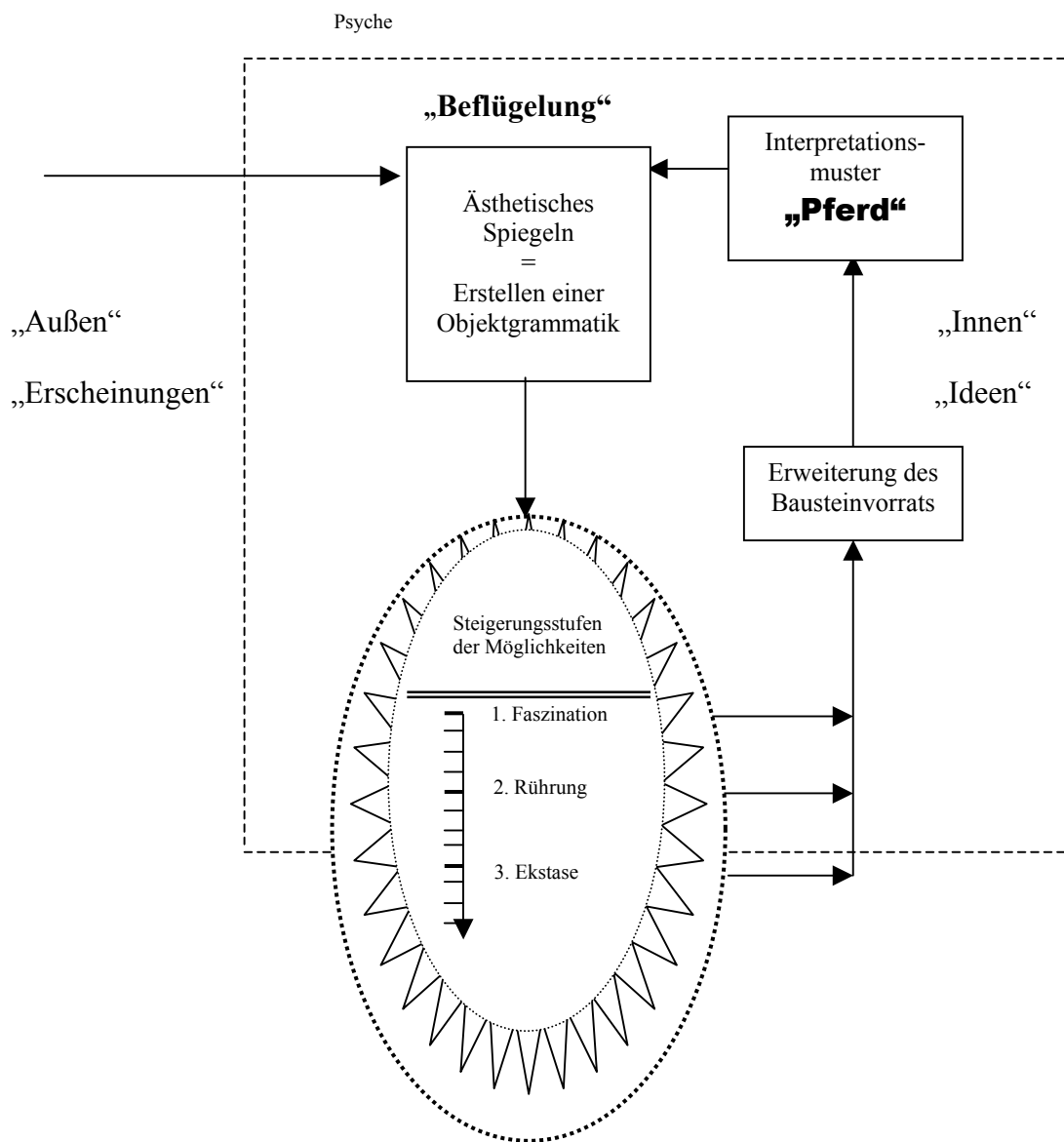


Abb. 8: Der kontemplative Zugang

---

### 1.2.3) Ästhetik auf Seite der Produzenten

Das zunehmende Bewusstsein für ästhetische Prozesse, respektive der Repräsentationsbedarf neuer patrizischer Schichten in den oberitalienischen Städten, führt zu einer neuen und aufgewerteten Marktposition für Kunsthandwerker, die aus der Anonymität in eine bislang ungewohnte Konkurrenzsituation aufsteigen, und vom „Kunsthandwerker“ zum „Künstler“ avancieren. Einzelne Künstler treten aus den Zunftverbänden aus und entwickeln persönliche Stilformen samt namentlichem Auftreten oder Darstellungen des Malers bei der Arbeit – die Etymologie des Wortes „Stil“ entstammt dem Begriff „Maniera“ im Sinne von Verhalten.

Es entstehen erste Ansätze der Vorstellung vom genialen und mit göttlichen Sphären verbundenen Künstler und ein Kunsttheorem von der Neuschöpfung einer eigenständigen Welt – bis hin zum Vergleich künstlerischer Tätigkeit mit dem Schöpfungswerk Gottes<sup>164</sup>. Erste umfassende Theorien zur Künstlerpersönlichkeit werden formuliert.

#### 1.2.3.1) Die Theoretiker

1.2.3.1) **Leonardo da Vinci (1452-1519)**, das Proto-Genie jeder Kunstgeschichte, beschreibt den Künstler als schaffenden Vermittler, der zwischen Berechenbarkeit und Unberechenbarkeit der Welt steht – in einem Raum, dessen Gesetze in ihrer Gesamtheit nicht wissenschaftlich zugänglich sind<sup>165</sup> (entspricht **BS 1** und **5**). Da Vinci geht davon aus, dass die ästhetische Erfahrung erst durch göttliche Inspiration zugänglich wird, die wiederum nur dem ausgesucht ekstasefähigen „ingeniosus“ vorbehalten ist (entspricht **BS 4**).

---

<sup>164</sup> Der Vergleich von Künstler und Gott findet sich bereits bei Albertus Magnus, vgl. Albertus Magnus 1980-92.

<sup>165</sup> Vgl. Ludwig 1982.

---

1.2.3.2) **Alberti (1404-1472)** schreibt die ersten modernen Traktate über Malerei, Bildhauerei und Architektur<sup>166</sup>. Entsprechend der zeitgenössischen Tendenz zum Universalen und Enzyklopädischen<sup>167</sup> strukturiert er ästhetische Begriffe relativ ausführlich: Er entwickelt die erste Theorie der Zentralperspektive, eine nicht religiös konnotierte Farbtheorie, und beschreibt Malerei als Umsetzen von Seelenbewegungen in affizierende Körperbewegungen. Hiermit tauchen erstmals, trotz Verwendung platonischer Kategorien, Theorien ohne metaphysische Begründungen, also ohne Konnotation von „Schönem“ und „Gutem“ auf<sup>168</sup> – und symptomatischerweise werden Ekstasephänomene, wie von nun an oft, aus der Untersuchung ausgeklammert. Albertis Vorstellung vom Kunstwerk als einem „Fenster“ zu einem anderen Raum beschreibt ästhetisches Erleben als virtuellen Raum ungewöhnlicher Empfindungen, die bis dahin nur religiöser Erfahrung zugestanden war, aber als Genosse von Seele und Vernunft wichtige Aufgaben erfüllten (entspricht **BS 1**).

Die Regeln solchen Empfindens orientieren sich an Spiegel- bzw. Wiedererkennungsprinzipien: Proportionen der Welt werden auf der Suche nach der idealen Proportion auf andere Prinzipien übertragen, so auch in der damaligen Architektur und Wissenschaft; praktische, berühmte Beispiele hierfür sind Vitruvs Kirchen nach Proportionslehren des menschlichen Körpers oder Leonardos Proportionslehre (entsprechen beide **BS 2**)<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> Vgl. Alberti 1970.

<sup>167</sup> Metzler 1994, S. 49.

<sup>168</sup> Neben dem bereits weit früher formulierten Vergleich von schaffendem Künstler und schaffendem Gott wird in der Literatur die fehlende metaphysische Implikation als zweite Instanz für die Unterstellung eines modernen Kunstverständnis angegeben, Hauskeller 1998, S. 28. Zwar ist der Künstler auch bei Alberti im Schaffen ein Gott, allein deswegen kann aber im Sinne einer Indizierung modern-ästhetischen Pioniergeists nicht unbedingt ein radikaler Bruch mit mittelalterlicher Terminologie unterstellt werden, Tatarkiewicz 1974, S. 89. Das betrifft auch die („*spekulative*“, Beierwaltes 1980, S. 51 f.) Unterstellung der Vorwegnahme von Kants „interesselosem Wohlgefallens“ bei Thomas von Aquin als Indiz für moderner Kunstverständnis, Hauskeller 1999, S. 86.

<sup>169</sup> Vgl. Roob 1996, S. 21. Zur Allverbundenheit hermetischer Prinzipien vgl. Abschnitt 2.5 als **Topos E**.



---

1.2.3.3) Vergleichbare Schwerpunkte finden sich bei anderen Theoretikern jener Zeit – **Nikolaus von Kues (1401-1464)** nennt die erkenntnisbringende Versöhnung zwischen Denken und Sinnlichkeit „*coincidentia oppositorum*“, die ein inspirierendes, anregendes Bewusstsein göttlicher Unendlichkeit und Einheit ermöglicht<sup>170</sup> (entspricht **BS 1 – 4**).

1.2.3.4) **Lomazzo (1538-1600)**<sup>171</sup> und **Bruno (1548-1600)**<sup>172</sup> beschreiben diesen ästhetischen Zwischenbereich als Ort, in dem der Intellekt des Menschen ihm selber (wie durch einen Spiegel oder in Plotins Tempel) zugänglich wird – mit entsprechenden ekstatischen und erkenntniserweiternden Folgen. Kunst wird zum Äquivalent für das menschliche Bewusstsein, durch das der Mensch sich selbst hervorbringt<sup>173</sup> (entspricht **BS 2**).

Auch hier entsprechen wesentliche Züge der jeweiligen Theorien moderneren Entwürfe, wie z.B. die formalen Parallelen zwischen Kues' Fähigkeit, Ordnung, Proportion und Einklang in der Verschiedenheit zu erfassen, der „*consonantia diversorum*“<sup>174</sup>, Ficinos Zusammenklang universalen und partikularer Prinzipien, Albertis Umschreibung von Schönheit als „*Harmonie*“, als „*stimmige Relation vieler Momente zu einer Einheit*“ oder Baumgartens „*Einheit in der Mannigfaltigkeit*“<sup>175</sup> (entspricht einer Formel für **BS 2**).

### 1.2.3.2) **Psychologische Ableitung, BS 6: Die Eigenständigkeit des ästhetischen Bereichs**

Aufgrund der stark assoziativen Mustersuche durch einen erniedrigten Auflösungsgrad ist ästhetische Wahrnehmung im Vergleich zu logisch-fixativem

---

<sup>170</sup> Vgl. Nikolaus von Kues 1985.

<sup>171</sup> Vgl. Lomazzo 1584.

<sup>172</sup> Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 145-150.

<sup>173</sup> Ebd., S. XXI.

<sup>174</sup> Ebd., S. 587. Vgl. Fiorentino 1889-91.

<sup>175</sup> Beierwaltes 1980, S. 51. Vgl. dazu auch Schadel 1996 (b)

---

Denken (vgl. 2.1.2.2) vielschichtiger, gehorcht aber trotzdem einer „eigenen“ Logik, die dem Rezipienten im Moment des ästhetischen Erlebens nicht erklärbar ist; um diese Erklärung formulieren zu können, müsste er sich von seinem Erleben distanzieren.

Diese „eigenen Regeln“ von Kunst finden zunehmend Beachtung, also die Regeln ästhetischer Reflexion, die sich der mathematisch-proportionalen Berechenbarkeit des Rezipienten entziehen. Einerseits gilt die Wirkung von Kunst zwar als anteilig berechenbar, andererseits können v.a. starke bzw. intensiv empfundene Gefühlsqualitäten aber nur im Hinblick auf zwei ineinandergreifende Aspekte erklärt werden – durch spezielle Voraussetzungen der „Künstlerpersönlichkeit“, die den kompetenten Umgang mit diesen widersprüchlichen, „eigenständigen“ Eigenschaften von Kunst gewährleisten, und durch „göttliche Inspiration“ (entspricht **BS 5**: nur eine bestimmte, nicht planbare Konstellation der Elemente führt zu außergewöhnlichen Erlebnisqualitäten ästhetischer Rezeption). Und gerade dieser Aspekt des „Göttlichen“ ist per Definitionem jeder Berechenbarkeit unzugänglich. Was bleibt, ist also die These, dass ästhetisches Erleben aus noch zu klärenden Gründen unberechenbar, weil systematisch „eigenständig“ und, wie bereits in der vorhergehenden Epoche, nur kontemplativ und nicht auf regulär-diskursivem Weg zugänglich. Das wiederum bedeutet, dass auch ein Künstler, der es schafft, bei seinen Rezipienten Gefühlsqualitäten von → „Faszination“, wenn nicht sogar → „Rührung“ oder → „Ekstase“ auszulösen, quasi anteilig etwas „Göttliches“ bzw. neuzeitlich → Geniales in sich hat.

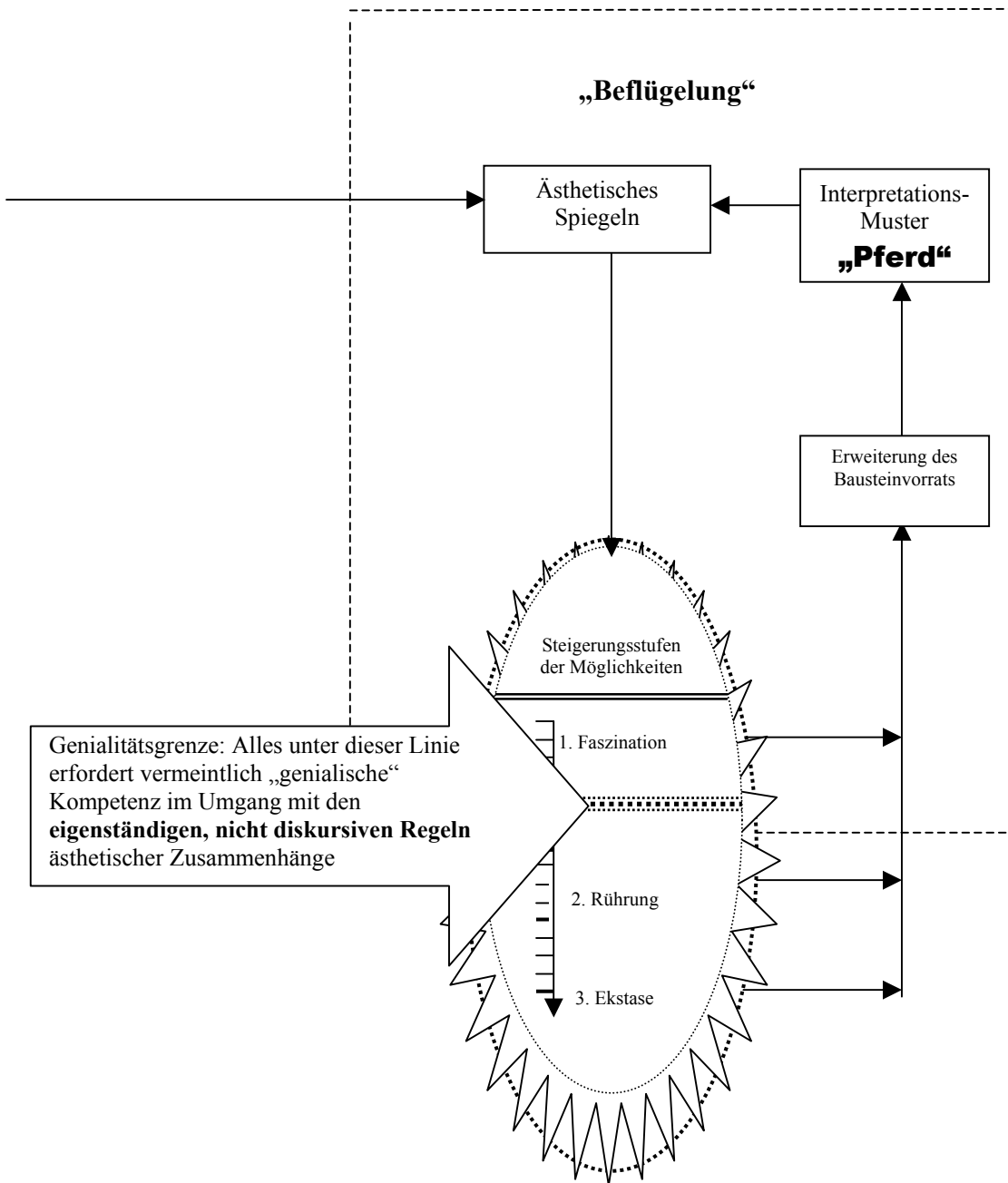


Abb. 9: Die Eigenständigkeit des ästhetischen Bereichs

---

## 1.2.4) Ästhetische Phänomene unter dem Aspekt der neuzeitlichen Wissenschaft

Von den – nicht zuletzt durch den Buchdruck und die Gründungen von Universitäten und „Sodalitates“, den Zunftverbänden aufkommenden – humanistisch-reformato-  
rischen Wissenschaften wurde gefordert, neue philosophisch/ästhetische Leit-  
bilder/Sujets für die neue Identität des Menschen in den gesellschaftlichen  
Umbruchszeiten zu formen. Bedeutsam wurde das zunächst französisch (klassizis-  
tisch-diszipliniert und trotzdem in Emotionen schwelgende), später englisch beein-  
flusste (aufklärerisch-empfindsame, gleichzeitig stark theoretisierende)<sup>176</sup> Motiv der  
Vernunft. Es galt als schön, was cartesianisch vernünftig, weil (re-)konstruierbar war  
– trotzdem konnte die Systematisierung dieser Berechenbarkeit weiterhin auf ein  
anachronistisches Moment der Unberechenbarkeit, das „je ne sais quoi“, nicht  
verzichten.

Innerhalb dieses Diskurses wurde bis etwa 1800 der Grundstock des wissenschaft-  
lichen Begriffsapparats zur ästhetischen Theorie formuliert, auf dem dann später  
modernes Kunstverständnis aufbauen konnte.

### 1.2.4.1) Die Theoretiker

1.2.4.1.1) **Shaftesbury (1661-1713)** beschreibt Schönheit konstituierende Prinzipien  
im Rückgriff auf die schon erwähnte und auch weiterhin erfolgreichen Formel von  
der Vereinigung verschiedener Prinzipien in einer Einheit: Schönheit wird nur durch  
das Zusammenspiel innerer, moralästhetischer Kraft und äußerer, maßästhetischer  
Form möglich. Schönheit ermöglicht dem „inneren“, „geistigen Auge“ intuitiven  
Einblick in die göttliche Ordnung per „vernünftiger Ekstase“, und so vermittelt  
Schönheit zwischen Natur und Mensch. Ein „harmonischer“ Gleichgewichtszustand  
zwischen solchen inneren und äußeren Kräften ist nötig für das Zusammenwirken

---

<sup>176</sup> Diese Gegenüberstellung erscheint überdeutlich im zeitgenössischen Vergleich klassizistischer  
französischer und vorsätzlich „natürlicher“ englischer Gärten, Hauskeller 1998, S. 34. Vgl. den  
Vergleich der Gärten in Hinblick auf Symmetrie und Asymmetrie bei Boxels 2001, S. 63-78. Diese  
Antinomie ist auszuweiten auf die Antinomie von platonischen und aristotelischem Konzept bzw.  
Ekstasen und Enstasen.

---

von schöpferischer Genialität und kritischer Vernunft bzw. künstlerischer Freiheit und moralischer Selbstkontrolle (entspricht **BS 1**): Denn während die Natur sich vom Unvollkommenen zum Vollkommenen entwickelt, ist die Ordnung des Intellekts genau umgekehrt, und auf diese Weise begegnen sich Natur und Mensch gleichsam im menschlichen Schönheitsempfinden<sup>177</sup>.

1.2.4.1.2) **Hutcheson (1694-1746)** schrieb eine Verteidigung Shaftesburys. Er schuf damit die erste neuzeitliche Theorie des Schönen, die völlig auf metaphysische Implikationen verzichtet und gilt damit als einer (von drei) „Vätern“ der modernen Ästhetik<sup>178</sup>.

Bei ihm bedingt nur noch reines, weil eigentlich nicht am Objekt, sondern nur am Gefühl des ästhetischen Erlebens selbst interessiertes Schönheitsempfinden, nicht mehr überwiegend rationale Einsicht oder berechenbares Regelwerk – ästhetisches Erleben ist einfach nur „schön“ und definiert sich auch nur durch dieses Gefühl von „Schönheit“ (entspricht **BS 1** und **6**). Ob der diese Erfahrung ermöglichende passive „*innere Sinn*“ für Schönes vom moralischen Sinn zu unterscheiden ist, war reichlich Gegenstand zeitgenössischer Diskussion<sup>179</sup>, und wurde letztendlich zugunsten der konstitutiven Verbindung von Schönheit und moralischen Begleitvorstellungen entschieden<sup>180</sup> (entspricht **BS 2-3**).

1.2.4.1.3) Das einflussreichste Regelwerk klassizistischer Berechenbarkeit war allerdings das Lehrgedicht „L'Art poétique“ von **Boileau-Despréaux (1636-1711)**. Seine axiomatischen Formeln hatten teilweise bis ins 20. Jahrhundert Gültigkeit<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 729-735. Vgl. Schrader 1980. Vgl. außerdem Abschnitt 1.2.2.1.5 über Ficinos Doppelkegel.

<sup>178</sup> Neben Baumgarten und Vasari, vgl. Hutcheson 1977.

<sup>179</sup> Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 104 ff.

<sup>180</sup> Diese Verbindung wird als entweder symmetrisch oder asymmetrisch klassifiziert, ebd., vgl. außerdem Hauskeller 1994, S. 161 ff.

<sup>181</sup> Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 125. In Berufung auf die Antike spricht sich Boileau für die Verwerfung bzw. Abdrängung niederer Erscheinungen (Groteskes, Erotisches, Kreatürliches) in entsprechend niedere Gattungen aus und formt so (später klassische) „Erhabenheit“, sprich narrative, weil eindeutige, moralische Größe. Wichtigster Nachfolger dieser Theorie ist Gottsched. Boileau

---

Wie auch Descartes stuft Boileau-Despréaux Phantasie als subjektive und trügerische Seelenkraft ein, der nur mit möglichst strenger Regelanwendung, der „imitatio“ der Natur beizukommen ist. Diese subjektiv-ekstatische Kräfte der Kunst als Mittlerin zwischen Mensch und Welt beruhen auf einer gewissen, das ästhetische Moment konstituierenden Restmenge an Unberechenbarkeit, dem „je ne sais quoi“.

Diese Formel von der Unbestimmbarkeit wird ab jetzt zum festen Kanon. Sie geht zurück auf das lateinische „nescio quid“ – seit der römischen Antike Ausdruck für die Unfassbarkeit des Schönen (Cicero) oder Gottes (Augustinus)<sup>182</sup>. Dieses Unbestimmte ist bei Boileau-Despréaux das sog. Sublime im Sinne der berühmten, Homer nachempfundenen edlen Einfachheit und stillen Größe (entspricht **BS 5**) – nur erfahrbar im Nachvollzug ewiger „Wahrheiten“, die wiederum in den zu kopierenden antiken Vorbildern vermutet wurden. Die Erfahrung des Sublimen selbst wird wie gewohnt mit subjektivem Lichtempfinden umschrieben, mit dem biblischen „Fiat lux“ (entspricht **BS 3**)<sup>183</sup>.

1.2.4.1.4) Für eine Psychologisierung der Aussagen über Kunst weit ertragreicher waren Boileau-Despréaux' Kritiker, in erster Linie **Perrault (1613-1688)**<sup>184</sup> und **Huet (1803-1869)**<sup>185</sup>, die trotz ähnlich hartnäckiger Bemühungen um ein Regelwerk eingestehen mussten, dass das „Sublime“ der Kunst, der Ursprung des „fiat lux“ weder mess- noch sprachlich fassbar ist, zumal es von der kontinuierlichen Bewunderung der Betrachter gespeist wird.

Indem die Wahrnehmungstheorie zunehmend auf metaphysische Implikationen verzichtet, werden Hinweise auf Ekstase rarer, was auch den historischen Änderungen im gesellschaftlichen Status ekstasefähiger Menschen entspricht. Solche werden umgedeutet zu psychisch Kranken, weg von mittelalterlicher „misericordia“

---

schreibt stark ironisch gebrochen. So wie auch später bei Perrault und Huet thematisiert er in erster Linie Narrativik, weniger Kunstwerke im Allgemeinen.

<sup>182</sup> Das rational nicht fassbare „je ne sais quoi“ erlaubt lediglich dem Genie, gegebenenfalls auch Regeln zu modifizieren, Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 2, 118, 105f. und 130-133. Vgl. dazu Abschnitt 2.3 als **Topos C** über die Unbeschreibbarkeit der Kunst.

<sup>183</sup> Hauskeller 1999, S. 126. Vgl. Adam und Escal 1966.

<sup>184</sup> Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 620-623.

<sup>185</sup> Ebd.

---

und hin zum aufgeklärtem Leitbild der Vernunft, die solche Phänomene nicht anders deuten kann. Sog. Ekstase – man muss immer berücksichtigen, dass Ekstase nicht nur durch diesen Begriff, sondern auch durch entsprechende Beschreibungen indiziert ist – wird relativiert hin zur „Freude“ und/oder „Erhabenheit“ einerseits und zu psychischer Krankheit andererseits. Wie bei anderen Theoretikern der Zeit sind dementsprechend ekstatische Folgen bei Huet und Perault zwar möglich (entspricht **BS 4**), werden aber in niedrig bewertete literarische Gattungen verbannt. Ekstase hat keine gesellschaftliche Funktionen – also entsteht nur im verzweckten Gesellschaftsbezug gute Kunst.

1.2.4.1.5) Das Sublime der Kunst als effektive Gegenströmung zur klassizistischen Regelgläubigkeit wurde auch propagiert in **de Bois** „Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture“ von 1719, der in Anlehnung an Humes Gesetze der Vernunft empfundene, objektiv nicht messbare Erfahrungen hervorhebt<sup>186</sup> (entspricht **BS 1**).

1.2.4.1.6) **Burke (1720-1797)** behält ebenfalls die bereits formulierte Verbindung von Einförmigkeit („uniformity“) und Mannigfaltigkeit („variety“) bei (entspricht Formel für **BS 2**), zeigt sich aber ansonsten durch die Psychologisierung seines Wortgebrauchs und die Wahl rührender Beispiele aus Tierreich und menschlichem Liebesleben ungewöhnlich kreativ<sup>187</sup>.

Er definiert das Erhabene als eigenständigen Bereich zwischen dem Wunsch nach Selbsterhaltung und dem Wunsch nach Geselligkeit (entspricht **BS 1**). Zwischen diesen Kraftpolen scheint es ein eigenes, eigenständiges Areal von Reflexion zu geben, in dem keiner der beiden Wünsche ein Handeln bewirkt (entspricht **BS 6**). Selbsterhaltung funktioniert über Furcht, der Gemeinschaftswunsch über Sympathie. Überschneiden sich beide Wünsche in diesem reflexiven Bereich, kommt es zu

---

<sup>186</sup> Für Hume war Erfahrung von Schönheit sogar so subjektiv, dass sie gänzlich subjektiven Präferenzen unterworfen, also eigentlich mit Angenehmem gleichzusetzen wäre; der Instinkt für Schönheit wird dabei als angeboren begriffen. Vgl. Discherl 1994.

<sup>187</sup> Vgl. Burke 1958.

---

erleichternder Freude („delight“), die dem Gefühl des Erhabenen („sublime“) entspricht, und wenn diese Sympathie ohne Begierde, also „interesselos“ auftritt, dann wird ein Vergnügen erzeugt („pleasure“), das man wiederum als Gefühl des Schönen bezeichnet („beautiful“) (entspricht **BS 3**, was in etwa Kants „interesseloses Wohlgefallen“ umschreibt). Dies wiederum bewirkt Gefühlsqualitäten, die mit Qualitäten von Liebe bis Zärtlichkeit verglichen werden („love“). Berechenbares Schönheitsempfinden qua Proportionen lehnt Burke wegen allzu verschiedener Geschmäcker verschiedener Individuen ab. Auch Zweckmäßigkeit („fitness“) und Brauchbarkeit („utility“) erklären spezifisch ästhetische Phänomene nicht.

*„Denn nach diesem Prinzip würde die keilförmige Schnauze eines Schweines mit den zähen Knorpeln am Ende seine kleinen tiefliegenden Augen und die ganze Beschaffenheit seines Kopfes... außerordentlich schön sein. Der große Beutel, der am Schnabel des Pelikans hängt und für dieses Tier höchst nützlich ist, müsste in gleichem Grade schön für unsere Augen sein. Der Igel, der durch seine stachelige Haut gegen alle Angriffe so wohl gesichert ist, und das Stachelschwein... müssten dann als recht hübsche Geschöpfe betrachtet werden“<sup>188</sup>.*

Also kann Schönheit Burkes Ansicht nach nicht durch den Intellekt (wie bei Berkeley) oder durch einen bestimmten Schönheitssinn (wie bei Shaftesbury und Hutcheson) begründet werden, sondern mit der Zusammenfassung aller Sinne (entspricht **BS 1**), die eine physiologisch-anthropologisch bedingte Hierarchie von Angenehem und Schönerem mit fließenden Übergängen bedeutet: Subjektiv „Hässliches“ bewirkt körperliche Spannungszustände, „Schönes“ erlaubt Erschlaffung des Körpersystems – was der Vergleich mit physiologischer Liebe einsichtig macht:

---

<sup>188</sup> Hauskeller 1999, S. 189. (Die spezielle Verbindung von Nützlichkeit für die Art und gleichzeitig wahrscheinlichem Schönheitsempfinden entsprechender Schweine, Pelikane, Igel und Stachelschweine angesichts von Körperidealen, die dem Schönheitsempfinden gegenüber Menschen eher fern liegen, ist ein eher modernes, evolutionstheoretisches Argument, das zu Burkes Zeit noch kaum gebräuchlich war.)



---

*Wenn wir solche Objekte vor uns haben, die Liebe und Zufriedenheit erregen, ist der Körper... in folgender Weise affiziert: Der Kopf ist etwas nach einer Seite geneigt, die Augenlider sind mehr als gewöhnlich geschlossen, die Augen bewegen sich mit einer leichten Neigung nach dem Objekt hin, der Mund ist ein wenig geöffnet, der Atem geht langsam, ab und zu ertönt ein tiefer Seufzer, der ganze Körper ist in Ruhe, und die Hände hängen nachlässig zur Seite herab. All dies ist begleitet von einem inneren Gefühl der Rührung und der Schwäche... Aus dieser Beschreibung lässt sich aber kaum ein anderer Schluß ziehen, als dass Schönheit wirkt, indem sie die Grundfesten des ganzen Systems erschaffen lässt... und eine Erschlaffung, die eine gewisse Herabsetzung der natürlichen Spannung enthält, scheint mir die Ursache allen positiven Vergnügens zu sein.* <sup>189</sup>

1.2.4.1.7) **Baumgarten (1714-1762)** versucht, diesem eigenständigen Bereich des Wohlgefallens die Gesetze einer immanenten Vernunft nachzuweisen, die sich an Einsicht in höhere, metaphysische Ordnungen orientiert (entspricht **BS 2-4**). Er führt die Kunsttheorie als neue philosophische Disziplin, als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, der „*scientia cognitionis sensitivae*“<sup>190</sup> ein: Die Verbindung von logischer und sinnlicher „Wahrheit“ führt bei ihm zu einer Art „ästhetiklogischer“<sup>191</sup> Wahrheit (entspricht **BS 1** und **6**).

Denn die sinnliche Erkenntnis ist poetisches, der Vernunft ähnliches Denken, aber gegenüber der Eindeutigkeit der → abstrakten Erkenntnis „vielsagend“ und daher minderwertig, „gnoseologica inferior“ (entspricht **BS 6**). Diese Erkenntnis bleibt trotzdem durch die Repräsentationskraft der Seele, der „*vis repraesentativa universi*“, geordnet, aber in der Komplexität des Sinnfälligen verborgen. Schönheit als Einheit des Mannigfaltigen – „*ordo maxime compositus*“ – ist Ausdruck gelungener Erkenntnisarbeit zwischen „Reichtum“, „Größe“, „Wahrheit“, „Klarheit“, „Gewissheit“ und lebendiger „Bewegtheit der Erkenntnis“ (entspricht **BS 2**).

---

<sup>189</sup> Ebd., S. 179 f. (Auch sind zusätzliche Argumente anzumerken, wie z.B. das Schönheitsempfinden einer positiv erlebten Anspannung.)

<sup>190</sup> Vgl. Baumgarten 1961 und 1983.

<sup>191</sup> Hauskeller 1999, S. 209 f.

---

Voraussetzung der Erkenntnis so hehrer Qualitäten ist die Möglichkeit/Veranlagung zum „pulchre cogitare“ seitens des Betrachters/Künstlers.

„§556“ [...] *Die geringste Wahrheit ist die geringste Erkenntnis der geringsten metaphysischen Wahrheit. Je reicher also, 2) je bedeutender und angemessener, 3) je exakter, 4) je klarer und deutlicher, 5) je zuverlässiger und gediegener, 6) je leuchtender die Vorstellung eines Gegenstandes ist, 7) je mehr, 8) je bedeutendere, je gewichtigere Einzelheiten dieser enthält, 9) je stärker die Bezüge sind, durch die jene Einzelheiten zusammengehalten werden, 10) je besser alles zusammenpasst, was der Gegenstand enthält, um so bedeutender ist die ästhetiklogische Wahrheit*“<sup>192</sup>.

1.2.4.1.8) **Kant (1724-1804)** wagt sich als erster an die Unwägbarkeiten ästhetischer Unberechenbarkeit. Er systematisiert die vielbeschworene „Erkenntnis“ als Verbindung von „Verstand“ und „Sinnlichkeit“ (entspricht **BS 1**) mittels einer Unterscheidung von Subjektbewusstsein und Objektbewusstsein, d.h. er systematisiert das menschliche Erkenntnispotential zwischen Verstand und Sinnlichkeit und zeigt auf, wo menschliches Denken „unlogisch“ werden bzw. auf nicht diskursive, sondern metaphorische Umschreibungen zurückgreifen muss.

Beispielsweise sind die abstrakten Begriffe von Raum und Zeit keine sinnlich erfahrbaren Größen, menschenmöglich gedacht werden können sie aber trotzdem und zwar im gleichzeitigen Bewusstsein von Verstand und Sinnlichkeit:

*„Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind*“<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> Baumgarten, zit. nach Hauskeller 1999, S. 214 f. Voraussetzungen dafür auf Seiten des Künstlers sind Phantasie, Vernetzungsfähigkeit, ästhetische Urteilskraft, Witz, Scharfsinn und Gedächtnis. Zwar gibt es einen Unterschied zwischen logischer und ästhetischer Wahrheit, wirklich sittlich gut ist aber nur naturähnliche und in diesem Sinne wahrscheinliche Kunst, Chimären z.B. sind, so die typisch aufklärerische Ansicht, für gute Kunst nicht geeignet, Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 44 f.

<sup>193</sup> Kant, zit. nach Schmidt 1959, S. 95. Über das daraus resultierende Dilemma zwischen Sinnlichkeit und Verstand im Hinblick auf das (Un-)Vermögen der Wissenschaft zur Vollständigkeit spricht Kant als „tantalischen Schmerz“, vgl. Schadel 1998

---

Mit nachhaltigen, weil mar-kant-igen Formeln werden die Möglichkeiten der Urteilskraft innerhalb dieses Überschneidungsbereichs von Begriffen und Anschauungen ausgelotet: Das Genie, „*das Talent, das der Kunst die Regel gibt*“<sup>194</sup>, darf in gemäßiger Weise neue Regeln entwerfen – dieser kreative Vorgang selbst geschieht aber unbewusst und unartikulierbar (entspricht **BS 1, 5** und **6**). Denn schön ist nur das, was „*unmittelbar*“<sup>195</sup> gefällt.

Kunst eröffnet der „*inexponiblen Vorstellung der Einbildungskraft*“<sup>196</sup> belebende und unabsehbare Assoziationsfelder (entspricht **BS 2**). Entspricht irgendein Muster dieser Assoziationsfelder einer schon vorab gegebenen Vorstellung, entsteht Lust<sup>197</sup> (entspricht **BS 2-3**). Die Gefühlsqualität erhabener Schönheit rührt daher, dass diese Assoziationsfelder den Betrachter entweder überfordern oder ihm seine eigene physische Nichtigkeit vorführen<sup>198</sup> (entspricht **BS 1-4**). Beides entrückt den Betrachter in einen Zustand meditativer Aufmerksamkeit, beides bewirkt, dass eine bewusste Bemühung um das Begreifen der Überforderung oder um Selbsterhaltung hinfällig sind; was angesichts so scheinbarer Sinnlosigkeit des bewussten Denkens bleibt, ist die Wahrnehmung der eigenen Gefühle, welche wiederum als so „schön“ empfunden werden können, dass einem irgendwann egal ist, ob man beispielsweise ein Computerhandbuch versteht oder von einer Herde Pferden niedergetrampelt wird<sup>199</sup>. Die angenehme Wirkung ästhetischer Erfahrung entsteht immer und nur bei nicht vorhandener Zweckgerichtetheit; auch wenn man es als „schön“ empfindet, wenn man sehr zweckgerichtet Kupfernägel in die Gartenbäume seiner Nachbarn treibt, wirklich „ästhetisch“ ist dieser Vorgang nur, wenn man in der Folgezeit ob der wunderschön braunrot verfärbten Blätter den Streit mit den Nachbarn für einen kurzen Moment vergisst (entspricht **BS 5**). Ästhetisches Empfinden ist nämlich autonom-„erhabene“, aber „interesselose“ Lust am Schönen, nicht nur einfach Wohlgefallen am (begrifflich gebundenen) Guten oder (nur sinnlich erfahrbaren und nicht zwangsläufig guten) Angenehmen. Allerdings gibt es so etwas wie eine

---

<sup>194</sup> Kant, zit. nach Vorländer 1974, S. 160.

<sup>195</sup> Ebd., S. 214.

<sup>196</sup> Ebd., S. 201.

<sup>197</sup> Hauskeller 1998, S. 34-37.

<sup>198</sup> Betzler/Nida-Rümelin, S. 453. Vgl. FN 688.

<sup>199</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3 über das kontemplative Verweilen.

---

„anhängende“ Schönheit, die sich daran orientiert, wie eine Form mit ihrer Zweckbestimmung harmoniert. Das Gegenteil von anhängender Schönheit ist die „freie“ Schönheit, wie sie z.B. in Naturformen oder absoluter Musik (Musik ohne Text) auftritt. Hiermit werden quasi durch die Hintertür zweckgerichtete Vorstellungen wieder einführt – völlig davon abgesehen, dass sich das Kunstwerk an sich damit in einem schwarzen Loch der Logik befindet. Denn es darf nicht zweckgerichtet den Betrachter beeinflussen, hat aber auch nicht so viel Eigenwert, dass der Künstler es rein des Vergnügens wegen produzieren darf. Wenn aber, so ein Beispiel Kants, eine Tätowierung, egal wie schön sie in sich ist, nie wirklich schön sein kann, weil sie dem Zweck des Menschen nicht entspricht, liegt schon wieder eine verzweckte Vorstellung vom Menschen zugrunde, nämlich die Norm des „*Sittlich-Guten*“ – und die ist zu Kants Zeit scheinbar untätowiert<sup>200</sup>. Diese inneren Widersprüche, die sich auch darin zeigen, dass Schönheit einerseits möglichst allgemeine Kriterien haben soll, auf der anderen Seite aber nur persönlichen Ordnungsmustern entspringt, versucht Kant mit drei Aspekten aufzulösen: Erstens mit der (wie auch bei anderen Theoretikern von Selbsterhaltung losgelöst)<sup>201</sup> Selbstwahrnehmung während des spielerisch vollzogenen, interesselosen Wohlgefallens, zweitens mittels der ambivalenten Aussage, dass Kunst nur dann schön genannt werden kann, „*sofern sie zugleich Natur zu sein scheint*“<sup>202</sup> und drittens durch die Differenzierung zwischen wertneutraler und lustvoller Selbstbeobachtung (wertneutrale Selbstbeobachtung erhebt Anspruch auf allgemein verbindliche Schönheitskategorien, lustvolle ist persönlich akzentuiert, entspricht **BS 1-4**).

1.2.4.1.9) Wo Kant sich durch sein partielles Scheitern am Zugang zur Kunst über die Überordnung der Vernunft aus der Affäre zieht, propagiert **Schiller (1759-1805)**

---

<sup>200</sup> Sobald ein Gegenstand „*interesselos*“ betrachtet wird, wird sein Schönes zum „*Symbol des Sittlich-Guten*“, denn es schafft subjektives Erleben von „*Freiheit*“, die wiederum Grundvoraussetzung für die Möglichkeit moralischen Handelns ist, Kant, zit. nach Vorländer 1974, S. 213.

<sup>201</sup> Vgl. Abschnitt 2.8.2 über das Spiel.

<sup>202</sup> Kant, zit. nach Vorländer 1974, S. 159.

---

den Zugang zur Kunst über das Gefühl<sup>203</sup>. Zwar ist für ihn die Gleichstellung bzw. Kants (klassische) Verbindung von Schönheit und vernünftiger Moralität bzw. Sinnlichkeit und Vernunft der bestmögliche Ausgangspunkt für „schönes“, also selbstgenügsames Seelenleben. Für Schiller wäre jedoch ein rein vernunftorientierter Mensch ein „Barbar“, und ein rein sinnlich akzentuierter ein „Wilder“ (Schiller verwendet den Begriff „Barbar“ in diesem Fall untypisch, da dieser Begriff ursprünglich Menschen bezeichnete, die nicht artikuliert sprechen können). Erleiden aber keine der beiden Seiten Zwang, so kann die (tautologisch begründete<sup>204</sup>) Schönheit der Seele sichtbar werden: Schönheit, die Freiheit in der Erscheinung, ist in letzter Instanz Menschlichkeit – so das idealistische Menschenbild Schillers<sup>205</sup>.

Bezogen auf Kunst heißt das: Der ästhetische, unstrukturierte Grenzbereich zwischen diesen Polen ist der Kompromiss zwischen dem Gesetz und dem Bedürfnis bzw. „Pflicht“ und „Neigung“. Bringt man so beide Bereiche zur Deckung, ist der Mensch seinen Möglichkeiten gegenüber offen, ohne sich in einem der beiden Tendenzen zu verlieren. Er hat dann eine Form von Kräfteüberschuss, die durch den menschlichen Spieltrieb initiiert und ermöglicht wird (entspricht **BS 3**). So vermittelt Kunst distanzierte Gelassenheit gegenüber der realen Welt (entspricht **BS 6-7**) und vermittelt erlebnissteigernde Ideen, wie z.B. die Vorstellung, dass Form Masse beherrschen kann:

*„Die Masse eines Pferdes ist von ungleich größerem Gewicht als die Masse einer Ente oder eines Krebses; nichtsdestoweniger ist die Ente schwer und das Pferd leicht; bloß weil sich die lebendigen Kräfte zur Masse bei beiden ganz verschieden verhalten. Dort ist es der Stoff, der die Kraft beherrscht; hier ist die Kraft Herr über den Stoff. Unter den Tiergattungen ist das*

---

<sup>203</sup> Wie auch Hamann und Herder nimmt Schiller, im Gegensatz zum „naiven“ Goethe, „sentimentalische“, übernatürliche bzw. überzeitliche Ideen an, Betzler/Nida-Rümelin, S. 706-714. Vgl. Schiller 1833, 1992 und 1994.

<sup>204</sup> Hauskeller 1999, S. 253.

<sup>205</sup> Schillers Kunsttheorie war dazu gedacht, unter entsprechenden politischen Voraussetzungen, Kants idealistische Ästhetik in die Praxis eines „guten“ Vernunftstaats umzusetzen, und zwar durch die Erziehung des Menschen zur „schönen“, bei moralischer Bewährung „erhabenen Seele“ mittels guter, erziehender Kunst. Diese Erziehung darf dem Menschen nicht bewusst sein – wüsste er, dass seine Seele schön erscheint, wäre diese Schönheit vorsätzlich und damit hinfällig (entspricht **BS 5**).

---

*Vögelgeschlecht der beste Beleg meines Satzes. Ein Vogel im Flug ist die glücklichste Darstellung des durch die Form bezwungenen Stoffs, der durch die Kraft überwundenen Schwere. Es ist nicht unwichtig zu bemerken, dass die Fähigkeit, über die Schwere zu siegen, oft zum Symbol der Freiheit gebraucht wird.“<sup>206</sup>*

#### 1.2.4.2.) Psychologische Ableitung

##### 1.2.4.2.1) BS 7: Der Garant für das Funktionieren des psychischen Systems

Wie bereits im Zusammenhang mit der Ekstase als subjektiv grenzaufhebendem Zustand betont wurde, kann der Mensch die Kluft zwischen Objekt-Bewusstsein und Subjekt-Bewusstsein nicht überbrücken, wenn beides im Sinne Kants verstanden wird. So wie vorher jenseitig „Göttliches“ Teil der ästhetischen Erfahrung und entsprechend unzugänglich war, wird jetzt nachgewiesen, dass die vermeintliche Einheit von Denken und Fühlen ein Trugschluss ist und man im Höchstfall nur zwischen diesen beiden Ebenen hin und her springen kann (entspricht **BS 1-2**). Zwischen sinnlicher und logischer Psycho-Haushaltsführung kann der Mensch aber zumindest ästhetisch-logisch durch zweckfreie Betrachtung beide Pole annähern (entspricht **BS 6**). Die Praxis ästhetischer Wahrnehmung vereinheitlicht so die verschiedenen Kategorien des Erkennens und garantiert auf diese Weise das Funktionieren des psychischen Systems im Sinne des philosophischen „Sittlich-Guten“ bzw. im Sinne des psychologischen „Funktionierens des kognitiven Apparats“. Den nur wenn dieser Wechsel zwischen den so beschriebenen Gegensätzen, zwischen Begriffen und Anschauungen, „Göttlichem“ und Mensch, Subjekt- und Objektbewusstsein oder zwischen Denken und Fühlen kompetent vollzogen werden kann, lassen sich kognitive Fehlleistungen vermeiden, die durch eine zu einseitige Handhabung oder Betonung nur eines Schwerpunkts entstehen. Beispielsweise wird ein Mensch, der über Pferde nur nachdenkt, nie reiten lernen, andererseits wird ein Mensch, der nur reitet, nie richtig über Pferde reden können,

---

<sup>206</sup> Schiller, zit. nach Hauskeller 1999, S. 274.

---

und beides könnte zum Problem werden, wenn der eine Mensch dringend irgendwohin reiten muss und der andere ihm erklären soll, wie. Am besten also, man kann beides: Reden und reiten, denken und „fühlen“ sowie Objekt- und Subjekt-Bewusstsein auseinanderhalten.

Der kompetente Umgang mit Ästhetik, an sich bereits die kompetente Handhabung von **BS 1** führt also zwangsläufig zu **BS 7: Der Garant für das Funktionieren des psychischen Systems** – ästhetische Kompetenz ist epistemische Kompetenz, also Wissen über konkrete Verfahren, und heuristische Kompetenz, also Wissen über Umgang mit Unbestimmtheit als Erfahrungswert<sup>207</sup>.

Darüber hinaus verschafft das in **BS 3** und **BS 4** beschriebene ästhetische Erleben dem Individuum so viel Lustempfinden, dass das psychische System nicht nur durch die höhere Wahrscheinlichkeit an intuitiven Musterfindungen und Schaffung neuer Schemata motiviert und stabilisiert wird, sondern auch durch den „Eigenwert“ dieses Vorgangs.

1.2.4.2.2) Reguliert und initiiert wird die ästhetische Ordnungssuche durch den **BS 8: Den Spieltrieb**<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> Vgl. Dörner 1999.

<sup>208</sup> Vgl. Abschnitt 2.8.2 über den Vergleich von Kunst und Spiel.

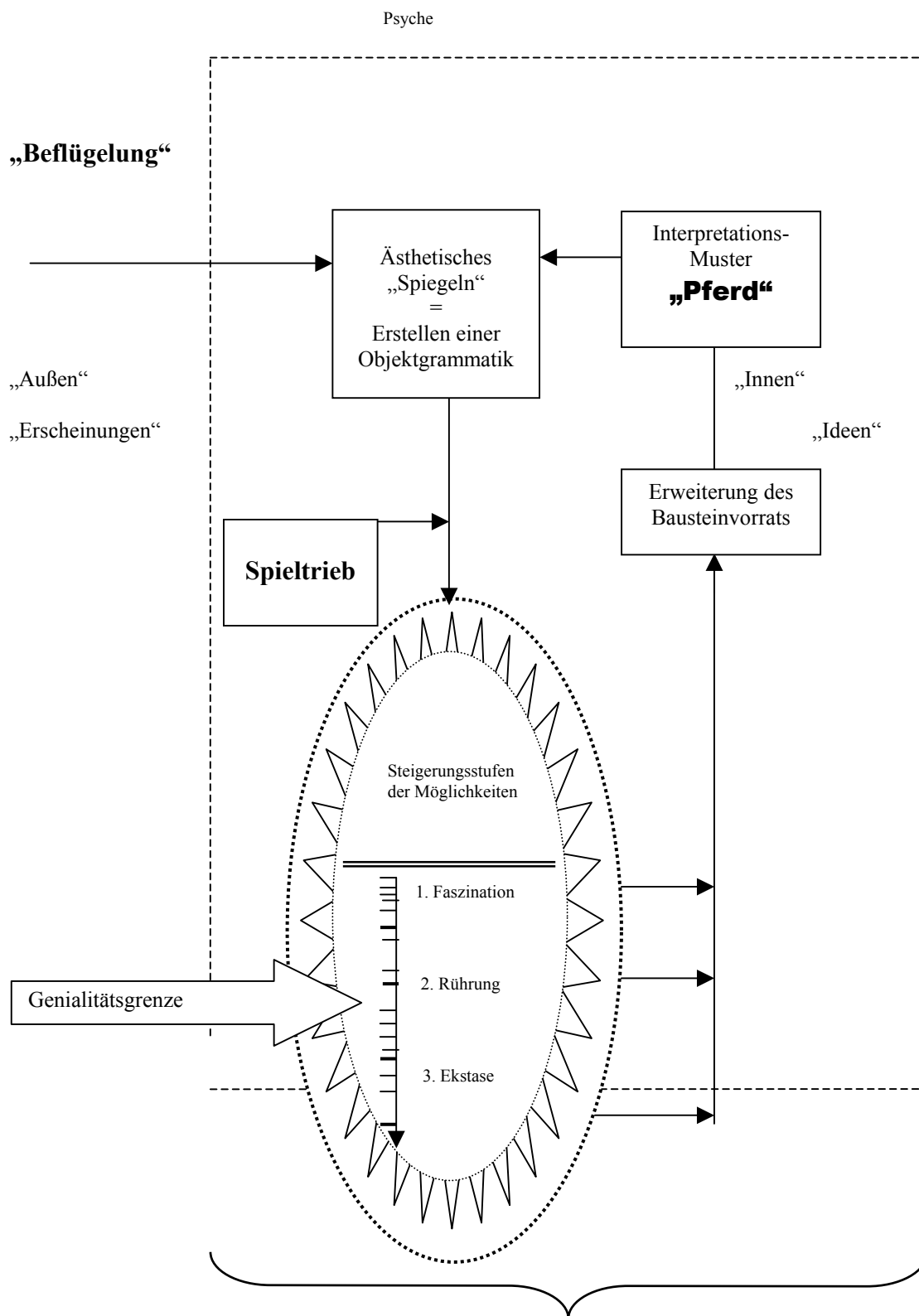


Abb. 10: Der Spieltrieb



---

### 1.2.5) Die Entstehung der „Schönen Künste“ und des eigentlichen Ästhetik-Begriffs

Mit der Romantik beginnt der Siegeszug der „Schönen Künste“, die sich langsam von den antiken „artes liberales“ emanzipieren: Gestützt von romantischer Verinnerlichung des Seelenlebens, der unterstellten „Ganzheitlichkeit“ vergangener Epochen und der melancholischen Sehnsucht nach den unauffindbaren „blauen Blumen“ etabliert sich der moderne Begriff der „Ästhetik“ oder „ästhetischen Wahrnehmung“. Die Beschreibung entsprechender Rezeptionszustände nimmt zu, einschließlich ekstatischer oder wahnhafter Erlebnisqualitäten. In dieser Gestalt ziehen erste Anklänge von Hässlichkeit und Provokation in die künstlerische Praxis ein, die über die traditionelle Notwendigkeit der „gemischten Charaktere“ hinausgehen. Kunst soll die Welt nicht mehr zeigen, wie sie sein sollte, sondern wie sie ist (um dann geringfügig später zu zeigen, wie die Dinge innerhalb des individuellen Rahmens sein sollen). Dementsprechend verschieben sich die Themenstellungen, weg von lehrhaften Ideen hin zur atmosphärischen und/oder narrativen Darstellung und auch der Umgang mit ekstatischen Phänomene wird verständiger, d.h. die Beschreibung von Ekstasen oder Verwirrungszuständen wird salonfähig, „Wahnsinn bekommt Methode“. Doch auch nicht Wahnsinniges gewinnt an Bedeutung, v.a. der zeitgenössisch moderne Begriff des Erhabenen entwickelt sich: Wenn romantische Helden nicht in religiösem Delirium oder im Liebeswahn enden, dann sind sie insofern „erhaben“, als sie ihr ästhetisierendes Innenleben klar vor Augen haben und starke Gefühle empfinden. Im Laufe der Zeit wird sich dieser stark moralisierende Gesellschaftsbezug aber immer mehr zugunsten dieser individuellen Wahrnehmung des Fühlens hin modifizieren.

Am Ende dieser Entwicklung wird das spätmoderne individuelle ästhetische Erleben stehen, im Extremfall ohne oder mit nur noch wenig Gesellschaftsbezug oder Anspruch auf Allgemeingültigkeit der Werte.

---

### 1.2.5.1) Die Theoretiker

1.2.5.1) **Schelling (1775-1854)**: Nachdem bereits Fichte Denken und Natur gleichsetzt, werden die Begriffe Freiheit und Natur auch bei Schelling so dargestellt, dass eine romantisierende Transzendierung von Welt und Denken eintritt. Er beschreibt, was passiert, wenn sich die beiden Bereiche von Denken und Empfinden überschneiden („Erhabenes“ = Überschneidung von Denken und Empfinden, entspricht **BS 1-2**). Denken und Empfinden werden dann in der ästhetischen Erfahrung zur bedingten Einheit – bedingt insofern, als Schelling dieses Endliche im Unendlichen wieder relativiert, also seine eigene Argumentation unter Schaffung gewaltiger Substantive und in Anlehnung an mathematische Theorien wieder zurücknimmt<sup>209</sup>. Auch in der euklidischen Geometrie gilt, dass parallele Geraden sich in der Unendlichkeit treffen – was andererseits nicht passieren wird, weil jedes Treffen der Geraden wieder einen fixen, also endlichen Punkt im Raum markieren würde. Ähnlich unwiderlegbar ist, dass das Endliche im Unendlichen nicht mehr endlich definiert werden kann, weil es sich ja im Unendlichen befindet.

*„§ 16... Die Schönheit ist weder bloß das Allgemeine oder Ideale (dies = Wahrheit) noch das bloß Reale (dies im Handeln), oder sie ist nur die vollkommene Durchdringung oder Ineinsbildung beider. Schönheit ist da gesetzt, wo das Besondere (Reale) seinem Begriff so angemessen ist, dass dieser selbst, als Unendliches, eintritt in das Endliche und in concreto angeschaut wird... Schönheit ist Indifferenz der Freiheit und der Notwendigkeit, in einem Realen angeschaut... Schönheit ist ein Gedicht, in welchem die höchste Freiheit sich selbst wieder in die Notwendigkeit fasst. Kunst ist demnach eine absolute Synthese oder Wechseldurchdringung der Freiheit und der Notwendigkeit. § 19. Notwendigkeit und Freiheit verhalten*

---

<sup>209</sup> Hierbei fällt dem „Endlichen“ in Form des Begriffs die positivere Bewertung zu: Da nämlich alle Welt nur an sich „schön“, in Wirklichkeit aber undifferenziertes Abbild dieser endlichen, aber absoluten Begriffe ist, ist eigentlich schön nur der Begriff, da nur der Begriff diese unüberwindbare Spanne zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit überwindet, vgl. Schelling 1807.

---

*sich wie Bewusstloses und Bewusstes... § 20. Schönheit und Wahrheit sind an sich oder der Idee nach eins.*“<sup>210</sup>

Wirklich „schön“ ist also nur die eigentlich unmögliche Verbindung von „Endlichkeit“ und „Unendlichkeit“ bzw. von „Realem“ und „Idealem“, also der Begriff, der beide Aspekte in sich vereinigt bzw. noch besser die ästhetische Erfahrung, die beide Aspekte „fühlbar“ macht. Nur die Verbindung von objektiven, kommunizierbaren Informationseinheiten und subjektiv nicht mehr erklärbaren Erlebensmechanismen ist „schön“ bzw. ästhetisch. Diese potentielle Einheit von Denken und Fühlen ist allen Dingen immanent, natürlich erst recht den Destillaten der Dinge, den Kunstwerken.

Kunst funktioniert als vereinheitlichende Identitäts-Konstruktion zwischen Bewusstem und Unbewusstem, Freiheit und Notwendigkeit (entspricht **BS 1-7**). Die Erfahrung dieser Einheit ist weniger faktisch messbar als vielmehr qualitativ, entscheidend ist die Verinnerlichung, die Vorstellung des „Endlichen im Unendlichen“ (entspricht **BS 3-4**). Eine so absolute Sicht der Dinge ist allein dem isolierten (diskursiven) Verstand nicht möglich<sup>211</sup> (entspricht **BS 1-2**). Denn die entsprechenden Einheiten des Denkens (Begriffe) können nicht lange aufrechterhalten werden, da sie die Fülle assoziativer Empfindungen (Bilder) nicht abdecken können – so wie auch bei Platon die Begegnung von Mensch und „reiner Idee“ zum Wahnsinn führen würde. Werden Denken und Empfinden aber zumindest kurzfristig gegeneinander ausgespielt, dann entsteht „reines Denken“, „Denken ohne Unterschied“, also – wie sich später zeigen wird – ekstaseähnliches Erleben<sup>212</sup> (entspricht **BS 1-7**).

1.2.5.1.2) **Schopenhauer (1788-1860)** differenziert zwischen der Betrachtung der Dinge in ihrer realen Erscheinung und der „ästhetischen“ Betrachtung, zu der nur

---

<sup>210</sup> Ebd.

<sup>211</sup> Vgl. 1.2.1.1.1 über Platon.

<sup>212</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.2 über Ekstase.

---

wenige Menschen fähig seien. Da Leben laut Schopenhauer immer unvollständig, immer „Leiden“ ist, besteht die Möglichkeit, sich in dem eigenständigen Areal der Ästhetik von diesem Leiden abzulenken, indem man sich in den Zustand eines reinen (und wieder mit Licht verglichenen), befreienden Erkennens versetzt<sup>213</sup> (entspricht **BS 3-7**). Diese Befreiung tritt ein durch das Umsetzen des „Ding an sich“ in Begriffe und Erkenntnis, der Verbindung von „unmittelbarem Bewusstsein und Fürsichsein“, was dem unmittelbaren Bewusstsein einer ästhetischen Erfahrung gleichkommt<sup>214</sup>.

Schopenhauers persönliche Befreiungspräferenz besteht diesbezüglich in der Betrachtung von Landschaftsbildern:

*„Außerdem ist, was den Anblick der vegetabilischen Natur uns so erfreulich macht, der Ausdruck von Ruhe, Frieden und Genügen, den sie trägt: während die animalische sich uns meistens im Zustande der Unruhe, der Noth, ja des Kampfes darstellt: daher gelingt es jener so leicht, uns in den Zustand des reinen Erkennens zu versetzen, der uns befreit“.*<sup>215</sup>

Hiermit wird eine Funktion von Kunst belegt, die anderweitig in letzter logischer Konsequenz Desiderat geblieben war, nämlich die Befreiung des Individuums bzw. die zeitlich eingeschränkte Ablenkung von Leiden. So die Welt nämlich aus „Wille und Vorstellung“ besteht, kann nur am anderen Ort der ästhetischen Betrachtung Ruhe gefunden und das ewige Streben menschlichen Geistes unterbrochen werden. Leiden an der Welt ist so zwangsläufig, dass Schopenhauers Entwurf in der zeitgenössischen Diskussion zur Legitimation des Wahnsinns wurde<sup>216</sup>.

---

<sup>213</sup> Vgl. Schopenhauer 1977. Das „Ding an sich“ war von Kant eingeführt und von diesem als unerkennbar definiert worden. Ein erkanntes „Ding an sich“ ist keines mehr.

<sup>214</sup> Henscheid 1997, S. 269 f.

<sup>215</sup> Schopenhauer, zit. nach Hauskeller 1999, S. 369 f. Dieser Topos von der Flucht in des ästhetische Erleben wird im frühen 20. Jhd. umbewertet, wo sich Künstler ganz ausdrücklich gegen den sog. „Asylwert“ des ästhetischen Erlebens aussprechen, v.a. nach dem 2. Weltkrieg.

<sup>216</sup> Vgl. Lange-Eichbaum 1956.

---

1.2.5.1.3) Es entsteht die Vorstellung vom Ort des romantischen absoluten Geistes in Kunst, Religion und Philosophie. Prominentes Beispiel dafür ist **Hegel (1770-1831)**, bei dem Kunst den „Weltgeist“ reiner reflektiert, als die Natur es vermag (entspricht **BS 1-7**). Das Erleben dieser idealen Weltseele hat transzendenten Charakter. Es bewirkt das bereits erwähnte Erleben von Welt und eigener Person in einer Einheit bzw. modern gesprochen: Die Auflösung der (angeblich bestehenden) Grenze zwischen Ich und Welt<sup>217</sup> (entspricht **BS 1-3**).

*„Darum ist die Kunst das wahre und ewige Organon und zugleich Dokument der Philosophie, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewusstlose im Handeln und Produzieren... Doch würde das Rätsel sich lösen, würden wir die Odysee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich ewig flieht“<sup>218</sup> (entspricht **BS 6**).*

In der Kunst begegnen sich Hegels Kategorien vom „Du“ und „Ich“, „Realem“ und „Idealem“, „unbewusstem“ und „bewusstem Wirken der Natur“ (entspricht **BS 1**). Das Geheimnis dieses Einsseins von „Geist“ und „Natur“ kann man nur ahnend, also fühlend und intuitiv erfassen (entspricht **BS 6**). Kunst imitiert Natur nur, damit der Mensch sich bzw. seine Geistesstruktur widerspiegeln kann (entspricht **BS 1** und **7**).

*„Das allgemeine Bedürfnis zur Kunst also ist das Vernünftige, dass der Mensch die innere und äußere Welt sich zum geistigen Bewusstsein als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt.“<sup>219</sup>*

Und da die Natur, wie gesagt, nie reine Idee ist, muss Kunst, damit sie erhaben und dem Weltgeist nahe ist, sie erheben und idealisieren – Kunst zeigt, was individueller

---

<sup>217</sup> Vgl. Hegel 1955 .

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.2.1.1 über die Tempelmetapher bei Plotin.

---

Wahrnehmung möglich ist, nämlich besagtes „*Wunder der Idealität*“<sup>220</sup>. Umso deutlicher Geist in Erscheinung tritt (sic), umso schöner wirkt der entsprechende Gegenstand (entspricht **BS 4**). Da solche wahren Ideen am reinsten nur in der Kunst, nicht in der Welt erscheinen können, ist es für die Kunst sogar legitim, sich von der Natur abzuwenden (entspricht **BS 7**)<sup>221</sup>.

1.2.5.1.4) **Rosenkranz (1805-1879)** hat (in seinem einzigen bekannten Buch) als erster eine Systematik des Hässlichen aufgestellt, mit der er seine bekannteren Zeitgenossen um gute 150 Jahre Ästhetikgeschichte überholt<sup>222</sup>.

Er gibt zu bedenken, dass jede schöne Erscheinung ob ihrer Vergänglichkeit auch Hässlichkeit suggeriert, spricht: er systematisiert eine Begriffsverschiebung, die erklärt, dass auch das Hässliche, da wahr (im Gegensatz zu Hegels Gleichsetzung von wahr und schön), dialektisch als schön empfunden, dann also als bedingt mit dem Schönen identisch wahrgenommen wird (entspricht **BS 2-3**). Bedingt identisch insofern, als Schönes eigenständig, schönes Hässliches, „Negativschönes“, aber aus der Idee des Schönen abgeleitet ist<sup>223</sup>. Kunst bleibt also weiterhin idealistisch, muss aber, um wahrhaft schön zu sein, auch Gegensätze miteinbeziehen, denn Kunst ist

---

<sup>220</sup> Hegel, zit. nach Hauskeller 1998, S. 46f. Das Erkennen von Schönheit strukturiert sich (weiterhin) folgendermaßen: A) Bewegung bzw. Änderung wird wahrgenommen. B) Die wahrgenommene Einheit ist mehr als die Summe seiner Mannigfaltigkeiten (entspricht **BS 3**). Eine erkannte Einheit muss sich absichtslos präsentieren und den Schein der Zufälligkeit haben (entspricht **BS 5**). Trotzdem hat diese Einheit inneren Zusammenhang, eine weder rein begriffliche oder rein sinnliche Identität, die nur durch diesen Doppelcharakter zur Identitätsbildung des Menschen beitragen kann (entspricht **BS 2-6**). Eine so subjektive Einheit zeigt sich als Empfindung. C) Die Identifikation einer Einheit erfolgt, wenn die Einheit gewohnt ist, also wiedererkannt werden kann, oder wenn man Sinn in dieser Einheit entdecken kann (entspricht **BS 3**), vgl. Hegel 1955.

<sup>221</sup> Hauskeller 1999, S. 305 ff. Für Adorno ist das die Entwicklung einer „ideologischen Kunstreligion“, die – idealistischerweise – Kunst zur Natur ersten Ranges, sprich vor der eigentlichen Natur begreift. Hierin begründet sich auch die moderne Gleichsetzung von Kunsttheorie und Ästhetik als Definition Hegels, während bei Baumgarten Ästhetik eigentlich allgemein als Lehre von der Wahrnehmung gedacht war. (Dass die „*figura veritatis*“ als wahrer und schöner empfunden wird als die oft unwahrscheinliche und damit unschöne Wirklichkeit, haben bereits beispielsweise Augustinus und Huet angemerkt.)

<sup>222</sup> Vgl. Rosenkranz 1990.

<sup>223</sup> Semantische Stufen des Hässlichen sind: „Naturhässliches“, bei dem die Notwendigkeit über die Freiheit der organischen Gestalt dominiert, „Geisthässliches“, bei dem die Freiheit des Geistes negiert wurde (absolute Unfreiheit, das „Böse“, ist hier der „Wille“, der das „Nichts will“,) und „Kunsthässliches“, das vorsätzlich in die Darstellung von Schönheit mit eingearbeitet wurde. Funktionale Erscheinungen des Hässlichen sind: Formlosigkeit, Inkorrektheit, und Defiguration oder Verbildung, Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 671.

---

nur dann „Mittel seelenvoller Manifestation“, wenn ihre Regeln gelegentlich gebrochen werden<sup>224</sup>. Wirklich gute Kunst ist durchsetzt von Ironie und „hässlichen“ Kontrapunkten (entspricht **BS 8**).

1.2.5.1.5) Auch **Schlegel (1772-1829)** und **Vischer (1807-1887)** bringen den Eigenwert des Hässlichen in diese autopoietische Identitätsbildung durch ästhetisches Erleben ein. Sie versuchen die Vereinheitlichung von Denken und Fühlen, die zu Vereinheitlichung aller Begriffe und Empfindungen führt, also zu subjektiver Selbstauflösung<sup>225</sup>, durch eine „komische“ Zwischeninstanz zu relativieren. Damit relativieren sie auch klassizistisch-klassische „Erhabenheit“ zugunsten einer Genrenivellierung, die sowohl Romantisches, als auch Ironisches und Komisches wieder legitimiert. Komisches vermittelt (wie auch bei Jean Paul, Weiße und Ruge) als hegelianische Synthese zwischen Schönem und Hässlichem.

Schlegels und Vischers Verweis auf den Eigenwert des Hässlichen deutet insofern einen modernen „Ästhetik“-Begriff an, als mit dieser Genrenivellierung die grundsätzliche Verschiedenheit von Antike und Moderne ausgesprochen wird<sup>226</sup> (entspricht **BS 7**).

1.2.5.1.6) **Fechner (1801-1887)**, dessen Untersuchung ästhetischer Regelhaftigkeit neben Baumgartens „Aesthetica“ zum Hauptargument ästhetischer Messbarkeit geworden ist, ging zwar ebenfalls davon aus, nicht alle entscheidenden Vorgänge formulieren zu können, anders umschrieben als „*Princip der ästhetischen Hülfe oder*

---

<sup>224</sup> Vgl. Rosenkranz 1990.

<sup>225</sup> Schlegels Konzept der Ironie hat zusätzlich die Funktion des Absurden, denn Selbsterkenntnis ist angesichts eigener Fragilität auch immer Selbstzerstörung. Vgl. Peter 1978. Vgl. außerdem Abschnitt 2.7.2 über die Struktur der Selbstzerstörung.

<sup>226</sup> Hegels „Ende der Kunst“ wird bei Vischer auch geschichtsphilosophisch – durch Entfremdung – begründet: Der Kunst bleibt nur die Funktion der modernen, ersatzreligiösen Mythenbildung zur Aufrechterhaltung menschlicher Integrität, Stufen dieser Entwicklung sind (objektiv-)klassisches, (subjektiv-)romantisches und dann modernes Ideal, Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 809 und Guggenberger 2000, S. 99 ff. Vgl. außerdem Abschnitt 1.2.5.1.3. über Hegel.

---

*Steigerung*<sup>227</sup> (entspricht **BS 3** und **6**). Trotzdem versuchte der Physiker metaphysische mit naturwissenschaftlichen Kategorien zu verbinden, um so alle Gesetze des Gefallens und Missfallens als besondere Fälle eines allgemeinen Gesetzes darzustellen. Seine „Ästhetik von unten“ versucht zumindest der spekulativen „Ästhetik von oben“ notwendige wissenschaftliche Voraussetzungen zu liefern, indem er einige altbekannte Prinzipien ästhetischer Wahrnehmung mit physikalischen Begriffen belegte. Dass ein solches Unternehmen keine Vollständigkeit beanspruchen könne, wurde von ihm dabei mehrfach betont.

1.2.5.1.7) Einen völlig anderen Ansatz wählt **Nietzsche (1844-1900)**, dessen poetische Darstellungen ästhetischer Funktionen sich mit quasi allerhöchsten Prinzipien befassen und sich so auch selten weit in den Bereich diskursiv nicht beschreibbarer Zusammenhänge hinauswagen.

Nietzsche geht aus von der Eigenständigkeit des ästhetisch-„Dionysischen“ und nur durch Kontemplativität zugänglichen Bereichs der ästhetischen Erfahrung, einer Art Zwischenbereich zwischen logischem, moralischem und unmoralischem, unlogischem Denken. Er bezeichnet das Wissen über diesen Bereich als „*Verbotenes Wissen*“<sup>228</sup>, denn hier gibt es kein Gut oder Böse (entspricht **BS 6**). Mit zunehmender Profanisierung der Welt legitimiert sich Leben nur mehr als lustbefriedigendes ästhetisches Phänomen, und jedes Wissen darüber ist „verbotenes“, weil moralisch wertneutrales Wissen; ekstatische Phänomene werden beschrieben als Aufhebung wertenden Denkens. Wirklich schön ist nur, was das persönliche Machtgefühl -

---

<sup>227</sup> Diese Umschreibung des Synergieeffekts fungiert als stereotype Formel für: Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. (Diese Formel geht zurück auf Aristoteles, entspricht **BS 3**; komplexe Bezugssysteme, auch auf atomarer und molekularer Ebene, reagieren gewöhnlich auf höherer Ebene anders als die Einzelteile auf niedriger Ebene, Spier 1998, S. 28). Die „*einheitliche Verknüpfung des Mannichfaltigen*“ erklärt die ästhetische Wirkung im Bezug auf die Struktur bestimmter Reizelemente. Weitere Prinzipien sind die „*Widerspruchslosigkeit, Einstimmigkeit oder Wahrheit*“ und „*Klarheit*“. Wo direkte Faktoren nicht mehr unmittelbar wirken, tritt (indirekt wirksam) das „*aesthetische Associationsprinzip*“ hinzu, im Einzelnen untersuchbar nach den Prinzipien des „*ästhetischen Contrasts*“, „*der ästhetischen Folge*“ und der „*Summierung, Abstumpfung, Gewöhnung und Übersättigung*“ bzw. der „*ästhetischen Mitte*“, dem goldenen Schnitt (entspricht den Beschreibungen von **BS 2**), Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 266 ff. Vgl. dazu auch Fechner 1978.

<sup>228</sup> Nietzsche, zit. nach Liessmann 1999, S. 315. („Liebe“ ist bei Nietzsche auch „Verbotenes Wissen“)



---

psychologisch formuliert: das Kompetenzgefühl - steigert. Alles, was allgemeine Selbsterhaltung bedroht, ist „hässlich“ (entspricht **BS 2**):

*„Jedes Anzeichen von Erschöpfung, von Schwere, von Alter, von Müdigkeit, jede Art Unfreiheit, als Krampf, als Lähmung, vor allem der Geruch, die Farbe, die Form der Auflösung, der Verwesung, und sei es auch in der letzten Verdünnung zum Symbol – das alles ruft die gleiche Reaktion hervor, das Werturteil „hässlich“. Ein Haß springt da hervor: wen haßt da der Mensch! Aber es ist kein Zweifel: den Niedergang seines Typus. Er haßt da aus dem tiefsten Instinkte der Gattung heraus. In diesem Haß ist Schauder, Vorsicht, Tiefe, Fernblick – es ist der tiefste Haß, den es gibt. Um seinetwillen ist die Kunst tief...“<sup>229</sup>*

Solche Äußerungen etablieren einen Kunstbegriff, der über diese Vorstellungen von Hass und „Hässlichkeit“ Erlebnisqualitäten wie eben diesen „Schauder“ oder „Fernblick“ integrieren. Ästhetisches Empfinden entsteht durch die basalen, lustordnenden Mechanismen von Selbsterhaltung und Machttrieb (und einer Relativierung von deutsch-innerlichem Geist, überbewerteter Seele im Vergleich zum Leib) und einer Ästhetisierung von Welt (alle Welt als Spiel oder Kunst).

Den Fehler des zeitgenössischen Kunstverständnis sieht Nietzsche in der Verweigerung dieser „hässlichen“ Aspekte und in der simplifizierenden Gleichsetzung von Kunst und purem „Schönheitsempfinden“ ohne „Schauder“, in der „*Stumpfheit des Blickes*“<sup>230</sup>.

Damit sind die Weichen zur Auflösung eines rein „Schönheits“-bedingten Kunstbegriffs gestellt, also die Relativierung einer Vorstellung von Kunst, nach der sich Kunst ausschließlich durch das Auslösen angenehmer Empfindungen definieren soll.

---

<sup>229</sup> Nietzsche, zit. nach Hauskeller 1999, S. 268.

<sup>230</sup> Nietzsche, zit. nach ebd. S. 377.

---

### 1.2.5.2) Ableitung für die Psychologie, **BS 9: Abhängigkeit vom situativen und persönlichen Kontext**

Zwischen Selbsterhaltung und Machttrieb o.ä. muss die Variable Motivation formuliert werden, die die Aufgeschlossenheit gegenüber der in **BS 4** beschriebenen Steigerungsfähigkeit der emotionalen Einbindung reguliert bzw. der ästhetischen Erfahrung gegenüber → utopisierende Ansprüche geltend macht<sup>231</sup>.

Schönheitsempfinden beruht weniger auf den Gegenständen oder deren Ordnungen in der Welt, sondern auf Wahrnehmungsdispositionen im Inneren des Betrachters.

Das Bedürfnis nach intensiverer ästhetischer Betrachtung kann entstehen durch → Leidensdruck (man ist in seinem Weltbild verunsichert, sucht deswegen intensiver als sonst nach Mustern in der Welt<sup>232</sup>) oder durch bewusstes Auslösen dieses Steigerungspotentials (man weiß um die ekstatisierenden Möglichkeiten kontemplativer Betrachtung und sucht diese aufgrund noch zu klärender Persönlichkeitsvariablen). Anders formuliert: Man steht dem Innovationswert einer möglichen „Erkenntnis“ (entspricht **BS 3**) mehr oder weniger (un-)dogmatisch gegenüber<sup>233</sup>.

Diese Offenheit ist abhängig von der Momentanverfassung, im Fall der Kunst von dem akuten Auflösungsgrad des Künstlers oder des Rezipienten, und damit das Maß des Detailreichtums der Wahrnehmung. Akutes Leiden bzw. entsprechend motivierte und/oder bereits vorhandene Vernetzungsfähigkeit spiegeln die Abhängigkeit vom pers. Auflösungsgrad, d.h. der Kompetenz zur Aufnahme differenzierter Einzelschemata wieder (entspricht **BS 9**).

Zu Beginn der sog. klassischen Moderne wären somit alle jenen Theoreme bzw. Bausteine verfügbar, mit denen die zeitgenössische Ästhetik-Theorie immer noch jongliert.

---

<sup>231</sup> Vgl. Heckhausen 1989.

<sup>232</sup> Dörner 1999, S. 107.

<sup>233</sup> Dem entspricht der Begriff der Einstellungsbindung nach Duncker 1963.

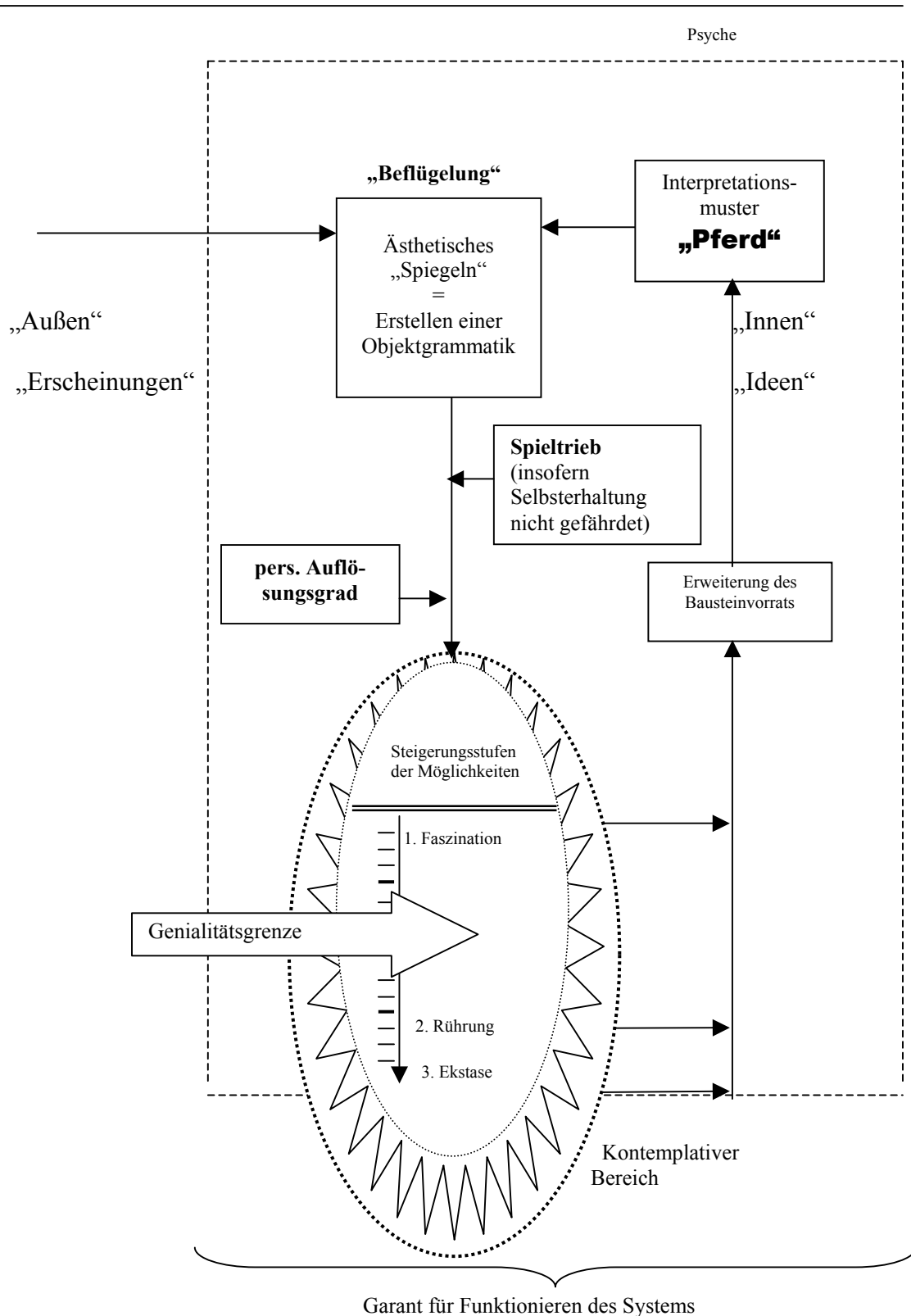


Abb. 11: Der Auflösungsgrad

---

Die Entwicklung geht hin zu modern-intensiver, angesichts realer Verhältnisse oftmals resignativer Selbstwahrnehmung. Diese wird in manchen Fällen sogar zum sinngebenden Inhalt überhaupt. Was das „Schöne, „Wahre“ oder „Guten“ ist, kann nicht mehr allgemeinverbindlich definiert werden.

### 1.2.6.1) Die Theoretiker

1.2.6.1.1) **Freud (1856-1939)**<sup>234</sup> beschreibt ästhetische Praxis als Garanten der psychischen Selbsterhaltung (entspricht **BS 9**), v.a. im gesellschaftlich nicht reglementierten Raum von Traum und Kunst. Traum wie Kunst sind durch ihre Kodierung zwar in sich logisch strukturiert (wie bei Baumgarten), aber nicht moralisch gebunden<sup>235</sup> (wie bei Nietzsche) – beide dienen in erster Linie dazu, die Kontrolle des Über-Ich zu umgehen.

Kunst findet statt zwischen „Lust- und Realitätsprinzip, Wunsch und versagender Realität“<sup>236</sup> (entspricht **BS 1**). Da im Rahmen der Kunst der sublimierte Wunsch nach Grenzüberschreitung artikuliert werden darf, liegt nahe, dass sich v.a. problematische Persönlichkeitsstrukturen für diesen Beruf eignen<sup>237</sup> (entspricht **BS 9**). Wenngleich Freud Kunst und Künstler sehr schätzte, sind bei ihm Kunst wie Neurose ein Misslingen der Anpassung an die Realität infolge inkompetenter Handhabung (a-)sozialer Triebe. Die Option Geisteskrankheit ist, im Gegensatz zur Option Kunst ohne Möglichkeit zur Rückkehr in den kommunizierbaren Rahmen

---

<sup>234</sup> Freuds Analyse von Leonardos Anna Selbdritt ist ein klassisches Beispiel für Freuds Neigung zur Überinterpretation, die bei genauer Betrachtung teilweise ad absurdum geführt werden kann: In Leonardos Kindheitserinnerungen war ein Vogel belegt, der auf der Wiege Leonardos Lippen berührte. Durch einen Übersetzungsfehler wurde aus dem Vogel ein Geier, das ägyptische Symbol für die Mutter, den Freud bis hin zur typischen Geierform genau nachzeichnen konnte, Berger 1960, S. 73.

<sup>235</sup> Dies wird überdeutlich v.a. im Witz, der jede Zensur überwindet bzw. auch nur dann funktioniert, wenn er Zensur überwindet, entspricht **BS 2** und **7**.

<sup>236</sup> Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 289. Freud verwendet außerdem die Begriffe Eros und Destruktion bzw. Eros und Thanatos, vgl. Freud 1940-52 (die Methode der psychoanalytischen Begriffe „Lust“- vs. „Realitätsprinzip“ findet sich als „Zwang und Selbstzucht“ auch bei Elias 1970).

<sup>237</sup> Freud, zit. nach Mäckler 1989, S. 246: Es gibt nämlich einen „Rückweg von der Phantasie zur Realität, und das ist – die Kunst“. Der Künstler ist im Ansatz ein Introvertierter, der es nicht weit zur Neurose hat.

---

sozialer Realität. Künstler werden zu Gestalten in ökologischen Ersatz-Nischen von Welt, wie auch bei den Schülern Freuds (Jung und Adler).

1.2.6.1.2) Der Semiotiker **Peirce** sieht das Wesen von Kommunikation in einer dynamischen Dreier-Struktur, bestehend aus „Zeichen“, „Bezeichnetem“ und „Bezeichnendem“. Er hebt mit diesem Konzept die scharfe Trennung zwischen Empirie und begrifflichem Denken auf. Wo vorher zwischen momentaner Erfahrung und den inneren Interpretationsschemata unterschieden wurde, weist er darauf hin, dass Erfahrung und begriffliches Denken insofern immer eine Einheit bilden, als eigentlich jede Erfahrung Interpretationsschemata enthält und jedes Interpretationsschema in der Erfahrung bestätigt wird bzw. werden muss. Denn jede Wahrnehmung ist „Abduktion“, also Innovation oder anders gesagt eine Einheit zwischen Empirie und begrifflichem Denken und das wiederum bezeichnet Peirce als „ästhetisches Denken“ (entspricht **BS 1**)<sup>238</sup>.

1.2.6.1.3) Sowohl bei ihm, als auch bei **James (1824-1910)** laufen der „Strom der Erfahrung“ und der „Strom des Bewusstseins“ parallel und beeinflussen sich gegenseitig, d.h. sie erschaffen eine Art ästhetischen Seins (entspricht **BS 1**). Während man beide als Pragmatisten einstuft, steht bei James das Individuum, bei Peirce die Gemeinschaft im Vordergrund.

Gemeinsam ist beiden der Begriff der Übereinstimmung, d.h. bei James die Übereinstimmung des individuellen Denkens mit der Problemlage der Umwelt und bei Peirce die Übereinstimmung innerhalb einer Kommunikationsgemeinschaft<sup>239</sup>.

1.2.6.1.4) Hegels Hierarchie von Emanationen des Weltgeists ersetzt **Croce (1866-1952)** durch eine logisch strukturierte, „kreisförmige Stufenfolge der Geistes-

---

<sup>238</sup> Vgl. Peirce 1983.

<sup>239</sup> Habermas umschreibt das als ideale Kommunikationsgemeinschaft, vgl. Habermas 1985. Vgl. außerdem James 1979.

---

*tätigkeiten*“, den „*riscorso*“<sup>240</sup> – eine logische Erkenntnis-Hierarchie (die auch zur Ekstase führen kann, entspricht **BS 4**).

Es gibt zwei theoretische Stufen (individuelle Intuition und Erkenntnis der allgemeinen Begriffe) und zwei praktische Stufen (auf individuelle, ökonomische und auf allgemeine Werte ausgerichtete Geistestätigkeit). Verstandesbegriffe sind abhängig von den intuitiv produzierten Vorstellungsbildern der Phantasie, diese aber nicht abhängig von den Verstandesbegriffen; denn der Begriff setzt Intuition voraus, die Intuition aber keine Begriffe (entspricht **BS 5**). Erkenntnis passiert zwischen und definiert sich aus beiden Bereichen, muss formulierbar, darf aber nicht vollständig beschreibbar sein. (Aktive, expressive) Intuitionen sind nicht gleichzusetzen mit (passiven) Empfindungen, sondern mit ästhetischen Erfahrungen, die die Wahrnehmung zwischen Verstand und Phantasie strukturieren (entspricht **BS 1** und **7**).

Für so formulierte Erkenntnis existiert kein mystischer Rätsselfaktor, wie er für Kunst gerne angenommen wird, jede aktive Strukturierung der Wahrnehmung ist Kunst. Konsequenter weitergedacht ist auch Sprechen und Sprachverarbeitung Kunst; von der Struktur der menschlichen Wahrnehmungsverarbeitung gilt also: „*Homo nascitur poeta*“<sup>241</sup> (wie bei Duchamp, Beuys, Warhol bzw. vorher Futurismus und Dadaismus, entspricht **BS 6**). Schönheit ist also nicht im Gegenstand, sondern in einer bestimmten Wahrnehmungskonstellation gegeben (entspricht **BS 8**) – der Gegenstand der Kunst ist beliebig. „*Eine Artischocke*“ ist genauso schön wie „*eine Lilie*“ – jede andere Annahme formalisierbarer Regeln der Wahrnehmung ist „*Astrologie der Ästhetik*“<sup>242</sup>.

---

<sup>240</sup> Betzler/Nida-Rümelin S. 180.

<sup>241</sup> Feist 1930, S. 4f.

<sup>242</sup> Croce, zit. nach Hauskeller 1999, S. 393 (wie bereits erwähnt, ist diese Gleichsetzung von Gegenstand und Ästhetik kein rein modernes Phänomen, vgl. dazu Abschnitt 1.1.1.1). Vgl. Croce 1930.

---

1.2.6.1.5) **Benjamin (1892-1940)** kritisiert den anagogischen (= „hinaufführenden“), „aurativen“ Charakter von Kunst, der so ausgeprägt, sprich überladen und eigenständig sein kann, dass er die Wahrnehmung der Welt einschränkt (entspricht **BS 3-4** und **6**). Für den „*Tarzanphilosophen*“<sup>243</sup> sei es allerdings ein Unterschied, ob eine dargestellte Lilie/Artischocke das Originalbild oder eine Reproduktion dessen, ohne die „Aura“ der unersetzbaren Einzigartigkeit des Originals wäre. Die Authentizität des Originals zählt, denn jedes auratische Kunstwerk definiert sich über rituelle und theologische Konnotationen bzw. den Ausstellungswert. Aber gerade letzterer liegt durch die Möglichkeit zur Reproduktion bei Null, ähnlich wie auch die auratisierende Einbettung der Kunst in soziale Traditionen durch die Möglichkeit beliebiger Reproduktion gefährdet wird. Benjamin kritisiert die zunehmende entpolitisierte Ästhetisierung der Welt. Denn solche Überästhetisierung legitimiert jedes Handeln ob seiner Ästhetik, beispielsweise auch Krieg (**BS 2-3** und **6**). Sein Gegenvorschlag ist eine Politisierung von Kunst, die deren kontemplativen Charakter reduziert, wie dies z.B. im Dadaismus verwirklicht wurde:

*„Es ist unmöglich, vor einem Bilde von Arp oder einem Gedicht August Strammes sich wie vor einem Bilde Darains oder einem Gedicht von Rilke Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu lassen“*<sup>244</sup>.

1.2.6.1.6) **Heidegger (1889-1976)** begreift den suggestiven Charakter von Kunst als positiv. Schönheit entsteht aus dem Zusammenwirken von „Be- und Entrückung“, als in sich „Gegenwendiges“ (entspricht **BS 2** und **3**). Er geht im Gegensatz zu Benjamin davon aus, dass es so etwas wie eine kritisch-distanzierte Kunst nicht geben kann (entspricht **BS 5**). Denn dann sei Kunst nicht mehr Kunst. Ohne wie Benjamin auf die seinerzeit neue Mediensituation einzugehen, differenziert Heidegger – unbehelligt vom Begriffsapparat des Zeitgeists – zwischen „Dinghaftigkeit“ und („dienlicher“, zweckgebundener und deswegen stark assoziativer)

---

<sup>243</sup> Bloch, zit. nach Pauen 1994, S. 187 f.

<sup>244</sup> Benjamin 1963, S. 13.

---

„Zeughaftigkeit“ bzw. (diese beiden -haftigkeiten verbindende) „Werkhaftigkeit“ des Kunstwerks. Diese offenbart die „Wahrheit des Seienden“ bzw. die „Wahrheit“ über die eigene Person. Kunst kompensiert dadurch die zunehmende Techno-logisierung der Welt und bringt ihr subjektiv nachzuvollziehende Schönheit zurück, durch „*ein(en) im Schaffen sich selbst vernichtende(n) Durchgang für den Hervorgang des Werkes*“<sup>245</sup> (entspricht **BS 7**). Kunst bringt bei Heidegger der modernen Welt ihre „zauberhafte“ Wirkung“<sup>246</sup> zurück, ist sogar deren einzige Rettung vor völliger Verzweckung bzw. Funktionalisierung (entspricht **BS 3** und **6-7**).

1.2.6.1.7) **Adorno (1903-1969)**: Kunst als Bastion gegen die Welt, in Form des letztmöglichen Widerstands gegen die Auswüchse der Welt, findet sich aus völlig anderer Perspektive auch bei Adorno. Hier ist Kunst Revolution, indiziert somit die einzig mögliche, utopische und notwendig melancholische Hoffnung auf eine Änderung der bestehenden Verhältnisse. Kunst ist so Garant menschlicher Würde im Sinne einer Vorstellung von Vollkommenheit (entspricht **BS 7**, denn auch für die Vorstellung von menschlicher Würde wird das Funktionieren des psychischen Systems als Grundvoraussetzung angenommen). Zeichen der Zerstörung sind demgegenüber die authentischen Merkmale der Moderne – angesichts des Zweiten Weltkriegs und exemplarisch festgemacht an Auschwitz. Alle echte Kunst ist aufgrund moderner Sinnlosigkeit immer traurig, flüchtig und melancholisch<sup>247</sup>. Der Adel der Kunst besteht von daher in der Verweigerung von Kommunikation und einem so aufrechterhaltenen Rätselfaktor: Jedes Kunstwerk ist ein Rätsel, muss irritieren – denn jede Kunst ist „*Unbestimmbarkeit*“ und „*Gegensatz von Unmittelbarkeit und Konvention*“<sup>248</sup> (entspricht **BS 1** und **4**). Kunst ist einerseits Spiegel der Welt und andererseits Utopie – „*Dialektik des Scheins*“, der ästhetische Schein ist der Ort der „Wahrheit“<sup>249</sup>. So suggeriert Kunst, dass die Realität eigentlich nur im ästhetischen Schein besteht, es also eine heilsame Vorstellung von

---

<sup>245</sup> Ders. 1957, S. 14. Vgl. Abschnitt 2.7.2 über das Motiv der Selbstausslöschung.

<sup>246</sup> Vgl. Heidegger 1950.

<sup>247</sup> Adornos diesbezügliche Berufung auf Hegels „*Bewußtseyn in Nöthen*“ beruht laut Henscheid auf einem etymologischen Missverständnis, Henscheid, S. 339f.

<sup>248</sup> Hauskeller 1999, S. 408. Vgl. Adorno und Tiedmann 1973.

<sup>249</sup> Adorno, zit. nach Betzler/Nida-Rümelin, S. 5.



---

Vollkommenheit gibt (entspricht **BS 7**). Heilsames Kunsterleben, semantikloses „Rauschen“, wie z.B. die ästhetische Verselbstständigung der Sprache, initiiert so die nichtregressive Erfahrung einer positiv konnotierten „Selbstausslöschung“<sup>250</sup>. Die dialektische Bewegung zwischen Verselbstständigung und Vermittlung ästhetischer Elemente definiert die Prozessualität des Kunstwerks (entspricht **BS 1-2**):

*„Die Lossage von den Zwecken der Selbsterhaltung, emphatisch in der Kunst, ist gleichermaßen in der ästhetischen Naturerfahrung vollzogen... Kunst ist nicht, wie der Idealismus glauben machen wollte, Natur, aber will einlösen, was Natur verspricht..., Ursprung ist das Ziel, wenn irgend, dann für die Kunst... Je mehr Kunst als Objekt des Subjekts durchgebildet ... wird, desto artikulierter spricht sie nach dem Modell einer nicht begrifflichen, nicht dingfest signifikanten Sprache; es wäre die gleiche, die in dem verzeichnet ist, was dem sentimentalischen Zeitalter mit einer verschlissenen und schönen Metapher Buch der Natur hieß; Auf der Bahn ihrer Rationalität und durch diese hindurch wird die Menschheit in Kunst dessen inne, was Rationalität vergisst... Fluchtpunkt dieser Entwicklung... ist die Erkenntnis, dass Natur, als ein Schönes, nicht sich abbilden lässt. Denn das Naturschöne als Erscheinendes ist selber Bild. Seine Abbildung hat ein Tautologisches, das, indem es das erscheinende vergegenständlicht, zugleich es wegschafft. Das alttestamentarische Bilderverbot hat neben seiner theologischen Seite eine Ästhetische... Das Verhältnis der erscheinenden Natur zum dinghaft Toten ist ihrer ästhetischen Erfahrung zugänglich... Das Lückenlose, Gefügte, in sich Ruhende der Kunstwerke ist Nachbild des Schweigens, aus welchem allein Natur redet“<sup>251</sup>.*

Alle Kunst, die nicht schmerzhaft deutlich auf die Hässlichkeit der Welt verweist, ist schlechte, weil schlechte Systeme bestätigende und angesichts der gesellschaftlichen Verhältnisse unangebrachte Kunst. Sobald Kunst (wie ein Stimulans, entspricht **BS**

---

<sup>250</sup> Vgl. Abschnitt 2.7 über mystische Selbstausslöschung: In der Moderne kommt es zur „Ausmerzung des Ich aus der Kunst“, Wyss 1999, S. 97.

<sup>251</sup> Adorno, zit. nach Hauskeller 1999, S. 403.

---

3) genossen wird, ist sie nicht mehr Kunst. Dem entspricht auch der Anspruch an die Erkenntnisfähigkeit des Menschen: Anschauung alleine, „*Rückbildung in bloße Natürlichkeit*“<sup>252</sup> (Konsequenz aus **BS 1**), macht den Anspruch auf Kunsthaftigkeit nicht klar und liefert das dann unsouveräne Individuum der archaischen Triebhaftigkeit aus<sup>253</sup>. Denn:

„*Ohne geschichtliches Eingedenken wäre kein Schönes*“<sup>254</sup>.

Eine Sonderfunktion der Individualisierung hat Jazz, durch seine „*Normierung und Individualisierung auf einen Schlag*“<sup>255</sup>. Die Funktion des uneinlösbaren Versprechens ist gefährdet durch Identitätszwang, das Prinzip der zwanghaften äußerlichen Einheit, die durch ästhetische Versöhnung<sup>256</sup> aufgehoben werden kann.

Ästhetische Versöhnung stellt die Kommunikation, die das Kunstwerk nach außen verweigert, in ihrem Inneren wieder her (diese Antizipation der Versöhnung muss aber rein formal bleiben, darf nicht inhaltlich werden, entspricht **BS 6**). Jede, wie z.B. von Benjamin unterstellte kommunikative und politisch wirksame Funktion von Kunst wird also stark in Frage gestellt, ebenso wie ihr Unterhaltungswert in der kapitalistischen Massenkultur – was bei Benjamin positive „Aura“, ist bei Adorno Regression (entspricht der Verbindung von **BS 3** und **6**).

Allerdings entwickelte Adorno in den 60er Jahren eine Theorie des Misslingens – Misslingen kann gelingen. Die dialektischen Zeichen des Zerfalls (zwischen Zerfall und Vollkommenheit) werden zur potentiell schönen Ahnung der „Wahrheit“ bzw. zur „Wahrheit“ selbst. Schönheit und Geschlossenheit ziehen also durch die Hintertür wieder ein (Widersprüche in der eigenen Argumentation waren Adorno bewusst).

---

<sup>252</sup> Adorno, zit. nach Betzler/Nida-Rümelin, S. 8f.

<sup>253</sup> Vgl. Adorno 1952.

<sup>254</sup> Adorno, zit. nach Hauskeller, S. 400.

<sup>255</sup> Betzler/Nida-Rümelin, S. 6 f.

<sup>256</sup> Pauen 1994, S. 380.

---

1.2.6.1.8) Für **Bateson (1904-1980)** ist Schönheit das Ergebnis des Zusammenspiels von bewusster Planung und nicht zielgerichteten Prozessen innerhalb komplexer Systeme (entspricht **BS 1**). Schönheit ist daher die Abbildung bestimmter Relationen innerhalb solcher Systeme und besteht nur innerhalb kommunikativer Zusammenhänge. Anmut ist der Ausdruck höchstmöglicher Integration von komplexen Systemen, in der Bewusstheit und Nichtbewusstheit zu einer höheren Einheit finden (entspricht **BS 4**).

Kunst stellt, wie Religion, einen Erfahrungsbereich dar, der typisch menschliche Herangehensweisen begünstigt, d.h. ein Begreifen, das sich eher in den Kategorien der Information bewegt als in denen von Materie und Energie (entspricht **BS 7**).

*„Jedes Kunstwerk hängt von einer Komplexität innerer Relationen ab und kann als ein weiteres in jener Familie von Beispielen betrachtet werden, die man sich anschauen kann, um „das Muster, das verbindet“, und die Natur der Creatur zu verstehen“<sup>257</sup>.*

Die Idee des Ästhetischen ist *„eng mit der Idee des Heiligen verbunden, beide sind in gewisser Weise abstrakt und beide durchdringen die ganze Wirklichkeit“<sup>258</sup>* (entspricht **BS 3**). Bateson *„will, dass wir an das Heilige glauben“<sup>259</sup>*, an *„das integrierte Gewebe geistiger Prozesse, das unser aller Leben einhüllt“<sup>260</sup>*.

1.2.6.1.9) **Goodman (1906-1998)** definiert den ästhetischen Zwischenbereich mittels einer Symboltheorie ebenfalls als Ordnungsmechanismus zwischen Repräsentation, Denotation und metaphorischer Exemplifikation, den er als „Ausdruck“ beschreibt (entspricht **BS 1-3**)<sup>261</sup>. Die ästhetische Einstellung prüft und reguliert so ständig das

---

<sup>257</sup> Zu Ästhetik als Grenzflächenphänomen zwischen Systemen, vgl. Bateson 1993.

<sup>258</sup> Ebd. S. 282-284.

<sup>259</sup> Ebd., S. 54.

<sup>260</sup> Ebd., S. 168.

<sup>261</sup> In den Languages of Art formuliert Goodman relative Symptome des Ästhetischen: 1) semantische Dichte, 2) syntaktische Fülle (beides im Sinne ungewohnter Informationen), 3) relative Fülle (viele

---

Verstehen der Welt, die „Weltversion“ des Einzelnen. Da die Welt sich aber stets ändert, sind auch die Versuche per Kunst Welt darzustellen, stark kontextabhängig. Eine Komposition, die in Raffaels Welt „falsch“ ist, kann in der Welt von Seurat „richtig“ sein <sup>262</sup>.

1.2.6.1.10) **Panofsky (1892-1968)**<sup>263</sup> und **Warburg (1866-1929)**<sup>264</sup> erforschen die Formalisierbarkeit von Symbolen innerhalb bestimmter Epochengrenzen bzw. auch darüber hinaus. Auch hier entscheidet der Zeitbezug von Kunst und Aktualität darüber, ob wirklich Kunst, also Neuschaffen bzw. Neuerkennen von Welt vorliegt (entspricht **BS 1** und **2**).

1.2.6.1.11) Bei **Lyotard (1924-1998)** wird der Aspekt der Selbstaufhebung, ähnlich wie bei Adorno, als Ereignis begriffen und rückt wieder in ekstaseähnliche Zustände vor. Dieses Ereignis heißt „Präsenz“ oder „Erhabenes“ (entspricht **BS 6**). Es wird als schön und transitiv selbstbestätigend empfunden, denn es bewahrt vor der Erfahrung eines „Nichts“<sup>265</sup>. Formal gesehen ist das Ereignis aber nur eine Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung. Dieses Ereignis wird verglichen mit anderen „Entgrenzungen“ wie Rausch, Sexualität oder Wahn (entspricht **BS 3**). Solche Entgrenzungen werden nicht mehr wie früher als metaphysische Instanzen, sondern als Körperzustände begriffen, erreicht durch sinnverweigernde, aber bewusste Wahrnehmungsverarbeitung; was früher rituell durch Askese forciert wurde, kann ebenso durch das Gegenteil intensiver Sinnesreizung provoziert werden. Beiden Konsequenzen gemeinsam ist das Verlassen eines fixen Regelkanons. Lyotard geht in der Beschreibung dieser Selbstaufhebung im Ästhetischen noch einen Schritt weiter – was hier geschieht, wird seinerseits wieder zum Ereignis (entspricht **BS 3**):

---

Aspekte eines Symbols sind signifikant), 4) buchstäbliche und metaphorische Exemplifikation, 5) multiple und komplexe Bezugnahme, Betzler/Nida-Rümelin, S. 324.

<sup>262</sup> Vgl. Goodman 1973.

<sup>263</sup> Vgl. Panofsky 1960.

<sup>264</sup> Vgl. Bredekamp 2000.

<sup>265</sup> Hauskeller 1998, S. 254.

---

*„Dieser Beginn (der ästhetischen Erfahrung, Anm. d. V.) ist ein Widerspruch. Er findet in der Welt statt, wie sein ursprünglicher Unterschied, der Beginn seiner Geschichte. Er ist nicht von dieser Welt, weil er sie erzeugt, er kommt aus der Vorgeschichte oder aus einer Geschichtslosigkeit. Dieses Paradox ist das der Performance oder des Ereignisses. Das Ereignis ist der Augenblick, der unvorhersehbar fällt oder sich ereignet, der aber, ist er erst einmal da, Platz nimmt in dem Raster dessen, was geschehen ist.“<sup>266</sup>*

Lyotard wendet sich somit ausdrücklich gegen Freuds Kunstphilosophie, die das gesamte Problem des Bildes in Begriffen der Präsentation, der Darstellung bzw. der Motivation hinter dieser Darstellung stellt, auch wenn er andererseits seine Energetik um den Freudschen Libidobegriff im Sinne von Primärvorgang zentriert<sup>267</sup>.

1.2.6.1.12) **Wittgenstein (1889-1951)**: Noch weiter in der Psychologisierung von Kunst und Ästhetik geht Wittgenstein mit seiner Einheit von Ethik und Ästhetik im Sinne einer guten bzw. glücklichen Lebensführung (entspricht **BS 7**). Ein Kunstwerk zwingt die Menschen zur „richtigen Perspektive“ auf die Welt. Denn das Schöne ist eben das, was glücklich macht (entspricht **BS 3**).

Der Begriff der Schönheit ist epochengebunden, von daher ist der Begriff der Schönheit (heute Ästhetik) auch relativ, der entsprechende Vorgang des Schönheitsempfindens im Betrachter nicht<sup>268</sup>.

1.2.6.1.13) **Danto (\*1924)** geht davon aus, dass eine ästhetische Konnotation mittels entsprechender Interpretation durch jedes Objekt ausgelöst werden kann<sup>269</sup>

---

<sup>266</sup> Lyotard, zit. nach Newman 1971, S. 12f.

<sup>267</sup> Sewing 1991, S. 26 f. Lyotard konstruiert nämlich einen gänzlich positiven Lustvorgang, den er in Zusammenhang mit dem Todestrieb stellt. Im Gegensatz zum geregelten Eros ist hier der Todestrieb das Unbeherrschte, während der Todestrieb bei Freud allerdings nicht mit Primärprozessen verbunden ist.

<sup>268</sup> Vgl. Wittgenstein 1977 und 1978 (geschrieben in den 30er Jahren).

---

(entspricht **BS 1**). Dieser Zustand der erhabener Kunst- bzw. möglichst authentischer Weltbetrachtung kann durch alles Mögliche provoziert werden, was die Malerei von der Begrenzung des Realismus befreit (entspricht **BS 1- 2** und **7**). Es beginnt Dantos Kunst nach dem Ende der Kunst<sup>270</sup> (vergleichbar mit der Kritik Marcuses an moderner Kunst). Damit verliert Kunst ihre Transzendenz und ihr kritisches Potential, wird eindimensional<sup>271</sup>. Denn wenn Name und Gegenstand zusammenfallen<sup>272</sup>, dann ist das das „Ende der Kunst“ (entspricht **BS 1-2** und **6**). Dementsprechend wird aus Alltagsgegenständen wie Brillo Boxes oder Urinschalen Kunst, sobald ein außergewöhnlicher Kontext Dinge zur Kunst macht.

Erst die Interpretation macht Kunst zu Kunst bzw. Kunst ist abhängig von Kunsttheorie<sup>273</sup>. Denn die Aussagefähigkeit des Kunstwerks, v.a. aber die Aussagekraft über mediale Vermittlung entscheidet über die Qualität und/oder Existenz von Kunst (wie bei Hegel fungiert Kunst parallel zu Philosophie, geht aber nicht in sie über<sup>274</sup>, obwohl sie in ihrer posthistorischen Periode ihre eigene Form der Darstellung reflektiert).

#### 1.2.6.2) **Ableitung für die Psychologie: Die Gesamtheit der Bausteine**

Auch die letztgenannten Theoreme gehen trotz scheinbar völlig konträrer Begriffe von den gleichen Bausteinen aus, wie sie nach der Analyse historischer Epochen formuliert werden konnten. Die **BauSteine** 1-9 beschreiben zusammenfassend folgende Phänomene<sup>275</sup>:

---

<sup>269</sup> Zu Dantos entsprechendem Begriff der ästhetischen Regulation bzw. einer vergleichbaren Definition im Sinne von variablen bzw. offenen Regulationen siehe Dörner 1999, S. 439.

<sup>270</sup> Vgl. Danto 1993.

<sup>271</sup> Hauskeller 1999, S. 681.

<sup>272</sup> Betzler/Nida-Rümelin, S. 104. Dem entspricht die ausschließliche Anpassung an die Gesellschaft bei Nietzsche – die Aufgabe eigener Individualität, vgl. Abschnitt 1.2.5.1.8.

<sup>273</sup> Vgl. Danto 1993 (ähnlich wie bei Luhmann, Panofsky oder Watzlawick).

<sup>274</sup> Hauskeller 1998, S. 104.

<sup>275</sup> Vgl. die erweiterte Ausführung der Bausteine in Abschnitt 3.1.1.

- 
- Ästhetisches Empfinden scheint allen Vorgängen der Wahrnehmung immanent zu sein. Es vermittelt zwischen äußeren Eindrücken und inneren Interpretationsmustern (entspricht **BS 1**: Zusammentreffen von sinnlicher Wahrnehmung und → abstraktem Denken bzw. gleichzeitige Wahrnehmung von Welt und eigener Person, d.h. von subjektiv „inneren“ Schemata und subjektiv „äußerer“ Welt).
  - Diese Vermittlung funktioniert über den Vergleich innerer und äußerer Muster (entspricht **BS 2**: Entsprechung bzw. → Nachmodellierung von Strukturprinzipien der Welt).
  - Die besondere Erlebnisqualität der ästhetischen Wahrnehmung entsteht bei dieser Vermittlung durch die Gleichzeitigkeit von sinnlicher Wahrnehmung und reflexiver, interpretierender Wahrnehmung der sinnlichen Wahrnehmung – dadurch entstehen ungewöhnliche Empfindungsqualitäten des ästhetischen Erlebens (entspricht **BS 3**: Eigenwert und Erkenntnisgehalt der → „Beflügelung“).
  - Diese Gefühlsqualitäten können nach dem Grad ihrer Ausprägung bzw. dem Grad ihrer emotionalen Relevanz im Hinblick auf das jeweilige Weltbild hierarchisiert werden (entspricht **BS 4**: Steigerung der assoziierten → Ideale und der entsprechenden Ergriffenheit durch das Kunstwerk, und zwar von „Interesse“ oder → „Faszination“ bis hin zu → Ekstase oder subjektiver → „Selbstausslöschung“).
  - Zugänglich ist dieser Erlebnisbereich nur über eine kontemplative bzw. gemäßigt stressfreie Art der Wahrnehmung (entspricht **BS 5**: Kontemplativer Zugang).
  - Durch die Kontemplativität des ästhetischen Wahrnehmens entsteht ein Bereich mit „eigenen“ Regeln, die während der Rezeption nicht bewusst und rational distanziert erfasst werden können. Dieser ästhetische Wahr-

---

nehmungsbereich außerhalb des rein logischen Denkens betrifft u.a.  
→ moralische Wertfreiheit (entspricht **BS 6**: Eigenständigkeit des ästhetischen Bereichs).

- Das Zusammenspiel der vorangestellten Bausteine repräsentiert eine Art der Wahrnehmung, die für das langfristige Funktionieren des Systems Psyche unerlässlich ist, da sie durch das Zusammenspiel mehrerer Funktionen einen selbsterhaltenden Erregungsgrad des Systems produziert – das Bewusstsein (entspricht **BS 7**: Garant für das Funktionieren des psychischen Systems).
- Die beschriebene Ordnungssuche, die sich zwischen inneren und äußeren Mustern abspielt, wird durch → „spielerische“ Mechanismen gesteuert, d.h. durch Mechanismen, denen einerseits evolutionäre Zufallsprozesse zugrunde liegen (Zufallsprozesse im Sinne von unbeabsichtigten Kreuzungen determinierter Kausalketten), bei denen zum anderen die Freude an der Identifikation relevant wird (entspricht **BS 8**: Spieltrieb als Impetus).
- Die Offenheit für diesen spielerischen Zugang, die Offenheit für diesen Bereich mit eigenen Regeln und dessen Dispositionen zur Dekonstruktion der rein logischen Zusammenhänge (**BS 6**) hängt ab von individuellen und situativen Bedingungen (entspricht **BS 9**: Abhängigkeit vom situativem und persönlichem Kontext, von → „Leiden“ und Vernetzungsfähigkeit).



---

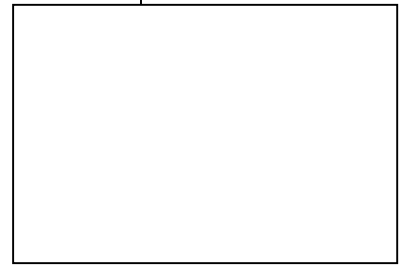
## 2. Kapitel

---



---

**2) Erläuterung der Modellskizze im Hinblick auf kunstikonographische Begriffe und dem gegenwärtigen Forschungsstand der Psychologie**



*A. K.: „Kennen Sie die Geschichte vom Außerirdischen Ford Prefect, der immer dort auftaucht, wo Astrophysiker irgendwo auf der Erde eine Party feiern? Er diskutiert dann solange überastrophysische Fachfragen, bis er – besinnungslos vor lauter Lachen und Alkohol – von Anwesenden wieder externalisiert wird. So etwas in der Art habe ich gestern Abend ausprobiert. Auf einer Fakultätsfeier habe ich getestet, wie viel man mit den einzelnen Bausteinen in Diskussionen anfangen kann!“*

*A. P.: „Das glaube ich gerne. Kann man mit diesen Sachen auch hauptberuflich Spaß haben? Ich meine, kann man diese einzelnen Bausteine z.B. einem Computer einprogrammieren?“*

*A.K.: „Klar, kann man sicher. Haben Sie zufälligerweise etwas Aspirin bei sich?“*

*A. P.: „Würde der Computer davon dann menschlich?“*

*A.K.: „Klar nicht, würde er sicher nicht (überlegt). Es sei denn, Sie programmieren ihn als Kampfmaschine gegen Kunsttheoretiker und Kopfschmerzen, als K&K-Krampf-Kampfmaschine (kichert und stöhnt leise). Was wollen Sie eigentlich immer mit Ihren Computern? Hatten Sie traumatische Erlebnisse mit einem Elektrogerät, vielleicht einen Kühlschranks-Koller?“ (hält sich den Kopf vor Schmerzen)*

*A. P.: „Nicht wirklich. Es geht hier auch nicht wirklich um Elektrogeräte, sondern um Menschen. Angenommen, wir wüssten nämlich etwas mehr über*

---

die Informationsverarbeitung bei den sog. oder auch menschlichen Wesen, dann wüssten wir beispielsweise, warum manche Menschen dazu neigen, zuviel zu trinken oder in Galerien gehen. Man könnte dann nicht nur Intelligenztests aufstellen, sondern auch menschliche Emotionen verstehen und bei Problemen helfend eingreifen. Würde Sie jemand z.B. jetzt gerade einem Intelligenztest unterziehen wollen, dann könnte ich Ihnen ein Beurlaubungs-Attest ausstellen – so ich denn wüsste, warum **Sie** sich gestern lieber zerstreuen wollten, während **ich** lieber diese Bausteine noch einmal durchgearbeitet habe. Keiner dieser Bausteine erklärt mir, warum manche Menschen eher kreativ arbeiten und andere nicht oder warum...“

**A. K.:** „Ich habe wahrscheinlich vergessen zu sagen, dass ich in der Nacht noch gemalt habe. Ich bin kein Alkoholiker, ich arbeite nur anders als Sie.“

**A. P.:** „Genau das habe ich eben gesagt.“

**A. K.:** „Oh. Dann ist ja alles in Ordnung.“

**A. P.:** „Naja, nicht wirklich. Mir fehlt der Zusammenhang dieser einzelnen Bausteine, die Anatomie der ganzen Arbeit. Diese Baustein-Versatzstücke sind zwar ganz nett, aber mir wird dadurch und beim allerbesten Willen nicht klar, wie diese Vermittlung von „Innen“ und „Außen“ funktioniert. Oder die „Beflügelung“. Oder die Erlebnissteigerung von **BS 4**.“

**A. K.:** „Wenn Sie gestern bei mir gewesen wären, hätten Sie heute nicht so schlechte Laune.“

**A. P.:** „Oder warum **Sie** immer ablenken müssen. Oder das letzte Wort haben wollen.“

**A. K.:** „Ich will immer das – ach, vergiss es.“

---

**Topos A:** Im folgenden werden die in der Modellskizze erarbeiteten Bausteine mit kunstikonographischen Begriffen und psychologischer Theorie korreliert. Die Ergebnisse werden in den folgenden Kapiteln als Ableitungen jeweiliger kunstikonographischer Topoi zusammengefasst, in denen das jeweilige Phänomen ästhetischen Erlebens im Hinblick auf seine psychologische Funktionsweise erklärt wird.

Diese Topoi und die einzelnen Bausteine hängen eng zusammen, sind aber zum größten Teil nicht synonym. Lediglich **BS 1** (die Korrelierung von sinnlicher Wahrnehmung und abstraktem Denken bei der Wahrnehmung) entspricht der Ableitung des **Topos A** der Kunstikonographie. Dieser Topos behandelt die Vermittlung von „Innen“ und „Außen“. Da dies die Grundlage für jede Definition und jede Ableitung ästhetischer Wahrnehmung bildet, werden auch alle weiteren Topoi von Kunst in diesem Kapitel kurz vorgestellt. In den anschließend dargestellten Topoi B – H werden diese Ableitungen wieder aufgegriffen und weiter vertieft bzw. präzisiert. Die angestrebte Systematisierung der Topoi, kunstikonographischer Begriffe und psychologischer Forschung greift auf die im 1. Kapitel formulierten Bausteine zurück. Dabei werden diese Bausteine präzisiert sowie bisher noch unklare Zusammenhänge aufgezeigt. (Die Bedeutungen der Begriffe „ästhetisches Erleben“, „Denken“, „Wahrnehmen“, „Empfinden“ bzw. „Ästhetik“ oder „ästhetischer“ Zustand werden dabei als partiell konvergent verstanden.

In **Topos A** zeigt sich, welche ästhetischen Phänomene sich in der Vermittlung von „Innen“ und „Außen“ bzw. Interpretationsmustern und Sinnesreizung entwickeln können.

Insoweit der **Topos A** als Mutter aller Topoi“ zu betrachten ist, fällt seine nachfolgend explizierte Strukturiertheit notwendigerweise komplex und abstrakt aus. Die sich daraus möglicherweise ergebenden Rezeptionsschwierigkeiten verdanken sich sicher auch einer mäandernden Herangehensweise, die jedoch dem Gegenstand

---

angemessen scheint. Dies erschafft eine allerdings notwendige Hürde, die der Topos mit dem Gegenstand dieser Arbeit gemeinsam hat: Auch Kunstwerke eröffnen sich dem Betrachter oft weniger auf den ersten Blick, sondern erst nach und nach.

Der geneigte Leser möge sich in einer Art klassischem Theaterstück wännen: Nach einer relativ klaren Exposition verknoten sich in der Mitte des Stückes die Handlungsfäden und erhöhen durch diese Verwirrung das Aufmerksamkeitsniveau, um beim Betrachter in der Auflösung dieser Verwirrung am Ende des Stückes ein Gefühl des Wohlgefallens zu erzeugen.

## 2. 1) **Darstellung von Topos A: Ästhetik als basale Vermittlung konträrer Denkmuster**

Alle untersuchten Theorien der Ästhetik beschrieben **BS 1** (die Konfrontation von sinnlicher Wahrnehmung und → abstraktem Denken) mit antinomischen Formeln. Diese Gegenüberstellungen von → „Innen“ und „Außen“, „Mensch und Welt“, „Ich und Du“, weißen und schwarzen Pferden o.ä.<sup>276</sup> bezeichneten – jeweils mehr oder weniger psychologisiert oder abstrahiert – den Gegensatz zwischen abstrakten inneren Interpretationsmustern (Schemata) und der Neuinformation des Wahrnehmungssystems durch Reizung der Sinnesorgane.

In dieser Form ist ästhetisches Empfinden konstitutiver Bestandteil jeder Wahrnehmung, und zwar inklusive aller anderen formulierten **BSe 2 – 9**:

---

<sup>276</sup> Vgl. Abschnitt 2.2.1.1 über die antinomischen Beschreibungen. Die Pferdemetapher stammt von Platon, Phaidros 253 c8.

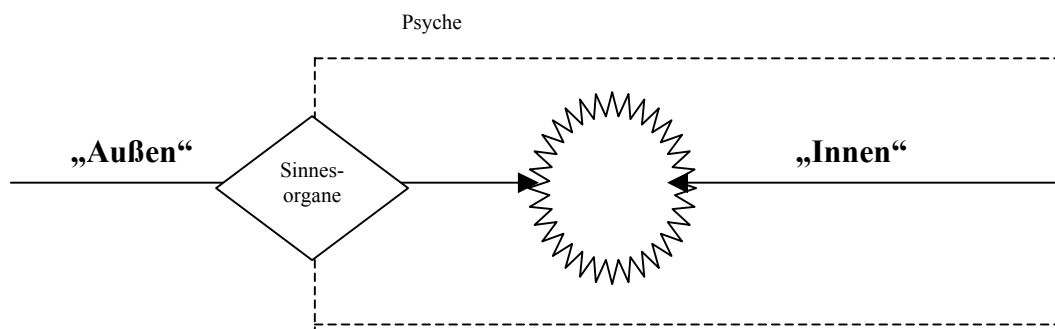


Abb. 12: Topos A

Beide Informationsquellen, (subjektiv) innere und (subjektiv) äußere Inputs, werden verschieden empfunden. Denn Input von außen unterliegt vielen individuumsspezifischen Filtertechniken, die greifen, bis eine Information so ausgefiltert wurde, dass sie abstrakt wahrgenommen bzw. „erkannt“<sup>277</sup> wird. Diese Leistung der Vermittlung zwischen verschiedenen kodierten Systemen wird zunehmend subjektiv als ästhetisches Erleben empfunden, je bewusster diese Vermittlung wahrgenommen wird (entspricht **BS 3**). „Innen“ und „Außen“ stellen dabei keine räumlich abgrenzbaren Gegenstandsbereiche dar. Vielmehr handelt es sich hier um die stets subjektive funktionale Differenzierung zwischen wahrgenommener „Welt“ und Wahrnehmung der eigenen Person. „Innen“ und „Außen“ sind also bevorzugt ikonische und sprachliche Ordnungsstrukturen, die Kategorisierung, Interpretation und Prognostizierung des Wahrgenommenen ermöglichen. Die Speicherorganisationen dieser inneren Repräsentation sind insofern getrennt, als beide Speicherformen eigene „Richtungen“ bzw. Techniken des Denkens haben – denn sinnliche Wahrnehmung steigert sich, ist also umso weniger zugänglich für Abstraktion, je intensiver sie erfolgt. Abstrakte Verarbeitung der vorhandenen Informationen wiederum verweigert sich der sinnlichen Übersetzung immer mehr, je intensiver sie betrieben wird.

<sup>277</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.1.2.1 und 1.2.1.2.2 über das sog. „Erkennen“ bei Platon und Aristoteles, sowie Dörner/Stäudel/Strohschneider 1989 über aktive Informationsverarbeitung („Erkennen“ als aktive Informationsverarbeitung betrifft auch das moderne Konstrukt des „Sprachrelativismus“. Das besagt, dass, da alles Erkennen nur mittels innerer Interpretationsmuster vollzogen wird, eigentlich keine „neutrale“ Aussage über äußere Dinge gemacht werden kann).

---

Keine der beiden Techniken kann von der jeweils anderen Technik hinreichend in den Begriffen bzw. Mustern der jeweils anderen ersetzt werden; sinnliche Wahrnehmung kann nicht rein sprachlich beschrieben, und abstrakte Ordnungen können nicht rein sinnlich dargestellt werden – sprachliche Ordnungsstrukturen sind keine isomorphen Ausschnitte der physikalischen Welt, sondern beruhen auf bekannten und abstrahierten Zeichen, der Begriff Pferd ist etwas grundsätzlich anderes als ein reales Pferd (und das reale Pferd ist etwas ganz anderes als ein gemaltes Pferd – worauf später noch näher eingegangen werden wird).

Die „Ideen“ sind die Fixierung einer Sinneinheit, eines Begriffs, also einer intelligiblen Entität, die so aber nicht in der Realität vorkommt. Daher kommt es zur Tradition der „Unbeschreibbarkeit“ von Kunst, wie sie später in Abschnitt 2.3 noch eingehend beschrieben werden wird (entspricht **BS 6**).

Untersucht man die neurowissenschaftliche Literatur nach dem Verlauf der Vermittlung zwischen aktuellen sinnlichen und vorgegebenen abstrakten Informationen, so ergibt sich folgendes: Die hirnpfysiologische Funktion „ästhetischen“ Erlebens stellt die Vermittlung zwischen zwei Grundmustern bzw. verschiedenen Speicherformen innerer Repräsentation, zwischen „sinnlich“(-ikonischen) und „abstrakt“(-sprachlichen) Organisationsmustern (**BS 1**) dar, deren Interaktion der Organisation der aktuellen Wahrnehmung dient<sup>278</sup>. Es gibt keine spezifischen Speicherareale für diese Bereiche. Festgestellt werden kann nur eine entsprechende Aktivierung durch semantisch-emotionale Besetzung und eine jeweils entweder schwerpunktgemäß vernetzt-assoziative oder aber tendenziell linear-serielle, also nicht allzu assoziative Art der Aktivierung. Eine Erklärung dieser Phänomene, die in der Neurophysiologie durch Begriffs wie beispielsweise den des

---

<sup>278</sup> Die Kategorisierung dieser beiden Repräsentationsformen orientiert sich an Dörners Konzept des ikonographischen und logographischen Gedächtnisses bzw. dem dualen Code von Paivio, Dörner/Selg 1996, S. 168 (im Gegensatz zur sog. Tricode-Theorie mit den Instanzen ikonische, logographische und amodale Repräsentation, da Dörner es für überflüssig und problematisch hält, die Ebene des „Amodalen“ anzusetzen, menschliches Denken sei die unmittelbare Beziehung zwischen Sprache und Bild, Dörner 1996).

---

entweder großen oder geringen „Bahnungseffekts“<sup>279</sup> umschrieben werden, ist aber noch nicht hinreichend geleistet und das Modell daher noch nicht bzw. nur in Teilen durch physiologische Forschung abgesichert. Deswegen wird die Darstellung des **Topos A** (Ästhetik als Vermittlung konträrer Denkmuster) folgendermaßen strukturiert: Nach einer Einordnung dieser „Innen-Außen-Problematik“ in die entsprechenden Problemfelder von KI-Forschung und Leib-Seele-Diskussion wird ein informationstheoretisches Modell der Wahrnehmung als Prozess zwischen inneren, bestimmten (= bekannten und bereits abstrahierten) und äußeren, unbestimmten (= unbekannt und zunächst sinnlich erfassten) Mustern erarbeitet. Dies bietet eine Grundlage zum informationstheoretischen Erfassen der Verarbeitung der unterschiedlichen Kategorien von „Innen“ und „Außen“. Im Anschluss daran sollen die wesentlichen Topoi von Kunst kurz dargestellt werden, so dass ein Ausblick auf den weiteren Verlauf der Arbeit entsteht. Die wesentlichen Merkmale dieses Modells werden anschließend anhand der Ergebnisse der Hirnforschung und einer empirischen Überprüfung validiert.

### **2.1.1) Die Vermittlung von Welt und eigener Person als Grundproblem von KI-Forschung und Ästhetik**

Die Art der Vermittlung von „Innen“ und „Außen“ ist ein grundlegendes Problem von KI und ästhetischer Theorie. Denn innerhalb dieser Vermittlung entstehen Bewusstseins- und Gefühlsqualitäten, die als sprichwörtlich „typisch menschliches“ Bewusstsein und Fühlen weder in der KI noch in der Theorie zur Ästhetik hinreichend beschrieben wurden. Dementsprechend gilt das Phänomen Bewusstsein als (noch) nicht hinreichend definiert<sup>280</sup>. Ebenso wenig hat die handelsübliche, also

---

<sup>279</sup> Spitzer 1996, S. 265-310.

<sup>280</sup> Noch sei nichts Wichtiges über „Bewusstsein“ geschrieben worden, behauptet Sutherland, zit. nach Horgan 2000, S. 218. Dieser Pauschalisierung entspricht der in der Literatur stereotype Rückgriff auf die Formel von dem Ganzen, das mehr ist als die Summe der Einzelteile, sowohl in der KI, vgl. Watzlawick 1995, als auch in Bezug auf die menschliche Fähigkeit Informationen vielschichtig zu verarbeiten, vgl. Dreyfus 1998. (Viele Lokalisierungen von Hirntätigkeit bleiben ohne Modell. Es ist zwar möglich, vernetztes und lineares Denken im Sinne tendenziell eher sinnlicher oder abstrahierterer Denkart voneinander zu unterscheiden und gewisse Zentren visueller, haptischer, motorischer und anderer sinnlicher Aktion sowie Zentren verstärkter intellektueller Aktivität



---

in der Regel nicht psychologische KI-Forschung bisher Bewusstsein im Sinne menschlicher Flexibilität, Sozialbezogenheit und dem gewissen „je ne sais quoi“ nachbauen können und ist dementsprechend bisher über das Wahrnehmungs- und „Denk“-Niveau kleiner Käfer noch nicht hinausgekommen, wie nun zu zeigen ist.

### **2.1.1.2) Von Maschinen und Menschen – Vergleich menschlichen Bewusstseins mit Künstlicher Intelligenz**

Die Schaffung bzw. Nicht-Schaffung von Künstlichem Bewusstsein scheitert demnach bislang nicht nur am ästhetischen Empfinden, sondern auch und v.a. an den ausgesprochen „menschlichen“ Attributen von Gefühlstiefe<sup>281</sup> und einfühlendem Verständnis. Eine Konstruktion „menschlicher“, also menschentypischer Emotionalität wurde (im Kontext einer umfassenden Definition von Bewusstsein) noch nicht geleistet, sprich: künstliche Systeme verfügen bisher nicht über „menschliche Wärme“ oder „Kälte“, Mitleid, Schuld, Einfühlungsvermögen, Reue, Fehlerhaftigkeit, Freude und Trauer oder Schmerzfähigkeit. Den entsprechenden Konstruktionen fehlt darüber hinaus die subjektive „menschliche Unberechenbarkeit“ – das immer wieder als solches angeführte „rätselhafte Geheimnis“ der menschlichen Seele bzw. des menschlichen Bewusstseins. KI konstruiert zwar verschiedene Möglichkeiten der Informationsverarbeitung. Aber anders als Dörners psychologische, d.h. primär analytische, auf die Rekonstruktion der menschlichen Psyche abzielende Psi-Theorie geht die synthetisch verfahrenende KI nur bedingt davon aus, dass die Abweichung bestimmter kognitiver Sollgrößen bei der Informationsverarbeitung durch Gefühle indiziert wird und dass jedes Wahrnehmen von Gefühlen begleitet wird, wenn nicht sogar jedes Wahrnehmen „Gefühl“ ist. Bisher veranschlagt KI eher, dass durch eine bestimmte Menge an

---

nachzuweisen, aber diese Zentren sind verstreut und die Form ihrer Interaktion ist noch ungeklärt, Hubel, zit. nach Horgan 1988, S. 30-40. )

<sup>281</sup> Pinker 1998, S. 413 über Spock und menschliche Unlogik. (Biologische Gedächtnisse sind nicht mit Speichern von Rechenautomaten vergleichbar, weil diese, im Gegensatz zu aktiven menschlichen Gedächtnisprozessen, nur passive Speicher darstellen, Dörner/Selg 1985, S. 161f.; erst spezielle, quasi „menschenähnliche“ Programmierungen machen solche Speicher dynamisch.)

---

Informationsverarbeitungsmöglichkeiten Gefühle und menschliche Emotionalität mehr oder weniger von allein entstehen, also ein bloßes Epiphänomen sind. Nachdem dieser Ansatz bisher aber nicht allzu weit geführt hat, lohnt es sich, stattdessen anzunehmen, dass Gefühle vielmehr eine Voraussetzung für höheres Denken sind. Somit stellt sich aber die tautologische Rückfrage, wie denn Gefühle entstehen, wenn nicht durch eine bestimmte Art komplexer Informationsverarbeitung, und zwar einer Informationsverarbeitung über „Gefühle“<sup>282</sup>.

Als Beleg für eine obligatorische Verknüpfung von Informationsverarbeitung mit Emotionalität dient der Vergleich von KI und menschlichem Gefühlsleben: Computer gelten aufgrund ihrer logischen Struktur respektive dem Fehlen eines „menschlichen“ Körpers<sup>283</sup> als nicht emotionsfähig bzw. können Emotionen nur aus ökonomisch-zweckgerichteten Gründen imitieren und/oder suggerieren<sup>284</sup>. Auch menschliche Ekstasephänomene oder andere Genussformen der Wahrnehmung als eigenständige und zweckfreie Funktionen sind in den monoton logischen, sprich in sich widerspruchslosen Strukturen nicht vorgesehen. Hingegen zeichnet sich „menschliches“ Empfinden u.a. dadurch aus, dass es scheinbar mit Widersprüchen relativ gut umgehen kann. Menschen können sog. „double-binds“ verarbeiten und „stürzen“ während dieses Verarbeitungsprozesses nicht „ab“, zumindest nicht sofort und auch nicht, indem sie wie Computer ihre Funktion „einfrieren“, schwarz werden oder/und ausgeschaltet werden müssen. Menschen „funktionieren“, solange sie eben am Leben sind, und deswegen haben anders als Computer eine speziell „menschliche“ Eigenart, das angeblich zweckfreie Handeln.

---

<sup>282</sup> Vgl. Dörner 1999.

<sup>283</sup> Das Fehlen eines (menschlichen) Körpers wird für das Fehlen von Ekstasephänomenen verantwortlich gemacht, vgl. Gershenfeld 1999 .

<sup>284</sup> Menschliches Kommunikation überzeugend imitieren kann z.B. innerhalb bestimmter Parameter Weizenbaums Therapiecomputer Eliza, vgl. Weizenbaum/Wendt 1993 (interessant wäre, ob der Computer eine Namensvetterin der Eliza im Musical „My fair lady“ ist: Dem Blumenmädchen Eliza wird in diesem Musical feines Benehmen und Hochsprache adressiert wie einem Papagei, entwickelt aber auf diese Weise eine Art eigenständiges Bewusstsein neuer Werte). Außerhalb solcher Parameter sind Computer noch weit von Emotionalität entfernt, wie z.B. Churchlands EMPATH-Netzwerk, Churchland 1992, S. 147ff.

---

*„Ist es nicht offensichtlich, dass bloßes Berechnen weder Lust noch Schmerz hervorrufen kann, dass es weder Poesie wahrzunehmen vermag noch die Schönheit oder den Zauber von Klängen; dass es nicht hoffen, lieben oder verzweifeln kann; dass es nicht imstande ist, einen echten autonomen Zweck zu verfolgen?“<sup>285</sup>*

Dementsprechend präsentiert sich KI „menschlicher“ Betrachtungsweise: Künstlichen Verarbeitungssystemen wird angelastet, dass sie (noch) nicht → intuitiv<sup>286</sup>, kreativ<sup>287</sup> oder ironisch<sup>288</sup> funktionieren können. Zwar muss man den so Beschuldigten zugute halten, dass auch ihre menschlichen Vorbilder besagte Phänomene bisher nicht klar definieren, geschweige denn programmieren konnten, doch das ändert nichts an der Existenz solcher Mankos. Computer arbeiten beispielsweise auch nicht zweckfrei oder uneigennützig, so wie sich Menschen im Gegensatz dazu aber oft selbst interpretieren. Das nur geringfügig selbstbezügliche Denken bisheriger Computerprogramme ermöglicht ihnen weder diese „menschlichen“ Denktechniken noch die Anwendung der Parameter von Selbstverantwortlichkeit oder stark vernetzter und flexibler Lernfähigkeit. Von daher verfügen bisherige Computerprogramme auch nicht über sprichwörtlich „unmenschliche“ Kraftreserven oder Gründe für „unmenschliche“ Abweichungen vom Konstruktionsplan, wie z.B. die vorsätzliche Vortäuschung falscher Tatsachen. Ihre nicht-menschliche Reflexionsart ermöglicht ihnen kein Begreifen einer Individualität, denn wo der Computer im Extremfall Wissen über die Existenz von Ersatzteilen haben könnte, sind die wichtigen Funktionen des Menschen nicht austauschbar, wie z.B. das Wissen über eigene Individualität samt eigenen Erinnerungen oder Sozialbezügen. Deswegen hat die herkömmliche KI auch – zu ihrem eigenen Schaden – keine spezifisch menschlich-melancholischen Probleme beim Umgang mit Eitelkeit, Angst, „Seelenschmerzen“, Sterblichkeit oder → utopischer Hoffnung. Aber gerade dieses Melancholische, die die Einsicht in die Zeit oder das

---

<sup>285</sup> Penrose 1991, S. 436 f. (Eine Begründung dieses angeblich „offensichtlichen“ Sachverhalts fehlt leider.)

<sup>286</sup> Intuition gibt es nur in Verbindung mit „echte(m) Gefühl“, Dörner 1999, S. 15. Vgl. Abschnitt 2.4 als **Topos D** über den emotionalen Aspekt der ästhetischen Wahrnehmung.

<sup>287</sup> „Kunst = Mensch = Kreativität = Freiheit“, Beuys, zit. nach Mäckler 1989.

<sup>288</sup> Dörner 1999, S. 659.

---

„Melancholie, (als) jene Einstimmung, in die wir geraten angesichts der Vergänglichkeit“<sup>289</sup>, ist meiner Meinung nach der in der Geschichte der Philosophie meist-angeführte Unterschied zwischen menschlichem und nichtmenschlichem oder tierhaftem Leben: Das Mängelwesen<sup>290</sup> Mensch kompensiert auf diese Weise im Gegensatz zum Tier das Bewusstsein eigener Mängel mit seiner Vernunft und Reflexionsfähigkeit. Versteht man das philosophische Motiv des Mängelwesens als eine typisch menschliche „Überfunktion“ von Bewusstseinsaktivität, als eine an sich überflüssige Reflektion eigener Möglichkeiten und Nicht-Möglichkeiten, dann ergibt sich die ebenfalls kursierende gegenteilige Formulierung vom Mensch als Überschusswesen, wie sie sich z.B. bei Pythagoras, respektive James und Cramer als Unterschied von Mensch und Tier findet<sup>291</sup>. Dieser Unterschied

*„liegt im unbezwingbaren Überschüssen seiner Seelenkräfte... Wäre nicht unser ganzes Leben eine Suche nach dem Überflüssigen, er hätte sich niemals im Notwendigen so unangreifbar einzurichten vermocht. Verringere sein Übermaß, ernüchtere ihn, und du wirst ihn verderben“<sup>292</sup>.*

### 2.1.1.2) Die Probleme der Bewusstseinsdefinitionen

Der Zusammenhang zwischen diesen Schwächen der konventionellen KI-Forschung bzw. deren Bewusstseinsdefinitionen einerseits und Ästhetik andererseits ist angesichts des Vergleichs zwischen Künstlicher und „menschlicher“ Intelligenz augenfällig. Wenn nämlich die Vermittlung von „visuellen und abstrakten Regelsystemen“<sup>293</sup> durch ästhetische Wahrnehmungstechniken geleistet wird und

---

<sup>289</sup> Janssen, zit. nach Jacobson 1995, S. 59.

<sup>290</sup> Dieser Begriff ist zurückzuführen auf Pythagoras; darüber hinaus existiert die Umschreibung des Menschen als „Sterbewesen“, Portele 1989, S. 40ff. (Wie sich später herausstellen wird, hat der negative Aspekt des Mängelwesens aber andererseits den Vorteil größtmöglicher „Unterschiede“ zwischen einzelnen Menschen, vgl. Abschnitt 2.7.3 über den Zusammenfall der Gegensätze bzw. Vereinheitlichung von Unterschieden)

<sup>291</sup> Vgl. James 1979 und Cramer 1988.

<sup>292</sup> James, zit. nach Wind 1979, S. 100.

<sup>293</sup> Pinker 1998, S. 162.

---

diese noch nicht mittels eines Modells formalisiert vorliegen, dann kann auch keine formale Definition von  $\rightarrow$  Bewusstsein geleistet werden<sup>294</sup>. Hauptproblem der ästhetischen Theorie ist in dieser Hinsicht auch hier wieder die „Unbeschreibbarkeit“ des ästhetischen Erlebens. Diese „**Unbeschreibbarkeit**“ **der Vermittlung von „Innen“ und „Außen“** führt zu der metaphernhaften Expertensprache ästhetischer Theorie, die sich der wissenschaftlichen Untersuchung aufgrund interner Widersprüchlichkeiten entzieht. Sprachliche Strukturen zeigen sich nicht unmittelbar in sprachlichen Äußerungen, „*das Gehirn ... ist die Achilles-verse*“ (sic) verabsolutierter Biologie<sup>295</sup>. Auch künstlerisches Erleben kann wegen des obligatorischen Anteils sinnlicher Reize nur nachempfunden, nicht ohne Nachempfinden nacherzählt werden – und das wiederum ist nur metaphernhaft darstellbar.

Resultat des zwangsweise wissenschaftlichen bzw. monoton logischen Herangehens an Bewusstseinsdefinitionen ist das sog. „**computertechnische Paradox**“<sup>296</sup>, das die typische Unfehlbarkeit des Computers als Mangel beim Vergleich mit menschlichem Bewusstsein auszeichnet. Computer würden die Gleichzeitigkeit von Wahrnehmungen nie bis zum Aufkommen von (typisch menschlichen) Fehlern rekonstruieren. Wo Computerprogramme Ton für Ton verarbeiten, organisiert der Mensch Akkorde<sup>297</sup> und erlebt dadurch auch eigenständige Fehlleistungen wie z.B. déjà-vu-Erlebnisse. Man hat zwar versucht, die Mehrschichtigkeit menschlichen Erlebens durch die Mehrfachschaltung verschiedener Bearbeitungsprozesse bei Computern nachzustellen. Das Problem ist aber die Eigenständigkeit dieser Vermittlung von „Innen“ und „Außen“, die, wie die Experimente gezeigt haben, von einfachen

---

<sup>294</sup> Vgl. Putnam 1991.

<sup>295</sup> Heisenberg, zit. nach Elsner und Lürer 2000, S. 132. Im Bereich der Sprachwissenschaften ist dieser Umstand schon lange Allgemeingut, vgl. Chomsky 1959 und 1965; zur Interaktion zwischen psychischen und linguistischen Teilsystemen vgl. Bever 1970. Vgl. außerdem Wittgenstein 1978 (über die Verbindung von Ästhetik und Sprache), Vico 1822 (über den Dünkel der Gelehrten, die alternativen und nicht sprachgebundenen Umgang mit der Welt übersehen) und Worringer 1981 (über wissenschaftliches Denken als Grundlage für den naiven Glauben an die Welt der Erscheinungen im Sinne eines gnostischen Verblendungszusammenhangs – Protobeispiele hierfür sind seiner Meinung nach Kandinsky und Marc).

<sup>296</sup> Gardner, zit. nach Draisma 1996, S. 166. Zu prinzipiellen Einwänden und Gegenargumenten gegen künstliche Intelligenz vgl. Churchland, S. 286ff.).

<sup>297</sup> Ebd., S. 178.

---

Mehrfachsaltungen nicht geleistet werden kann<sup>298</sup>. Dass Computer nämlich „menschlicher“ Aspekte fähig wären, wenn man ihnen einen Körper gäbe<sup>299</sup>, kann durch die Masse entsprechender Nachbauten mit haptischen und/oder selbstbezüglichen Fähigkeiten nicht bestätigt werden. Wie bereits erwähnt, sind auch Ekstase- respektive andere Genussphänomene in bisherigen Bewusstseinsdefinitionen problematisch, da solche Phänomene eher als Fehler, denn als genuine Leistung des Systems gewertet und außerdem wegen der derzeitigen Ausrichtung der KI vernachlässigt wurden<sup>300</sup>. Direkt daraus ableitbar sind auch die Probleme der Bewusstseinsdefinitionen, die nicht explizit mit Ästhetik in Verbindung gebracht werden: Menschliches Verhalten ist intransparent<sup>301</sup>. Psychologische Prozesse, auch höhere, sind viel weniger geradlinig, als weithin angenommen wird<sup>302</sup>. Wird dies nicht beachtet, kann nicht erklärt werden, warum sog. Bewusstsein mehr Output liefert, als es Input erhält<sup>303</sup>, also durch Informations-Vernetzungen hochreflexiv wird, und wie die Selbstorganisationsform Mensch sich Motivation oder intuitives Wissen organisiert<sup>304</sup>. Auch die Neurowissenschaft war bisher nicht in der Lage, die Erklärungslücke zwischen Psychologie und Philosophie zu schließen. Worin also die spezifisch menschliche hochreflexive Wirklichkeitsbearbeitung sich letztendlich von der eines (vergleichsweise unflexiblen, nicht sprechenden) Elefanten (mit im Vergleich zum Menschen sehr viel mehr Hirnmasse) unterscheidet, ist noch ungeklärt.

---

<sup>298</sup> Horgan 2000, S. 294.

<sup>299</sup> Vgl. Putnam 1991.

<sup>300</sup> Neben Dörner 1999 existiert nur noch von Jaynes eine umfassende Definition von Bewusstsein in Hinblick auf Fehlleistungen des menschlichen Denkens, Jaynes 1988, S. 15f. und 79ff.: Die Eigenschaften des Bewusstseins setzen sich nach ihm zusammen aus: 1) Spatialisierung des Raums (Anordnung der Wahrnehmung in einem virtuellen Raum), 2) Exzerpierung (Aufsplittern der „Wirklichkeit“ in Teile), 3) Ich-Begriff (qua Analogon) und 4) Ich-Begriff (Qua Metapher), 5) Narativierung und 6) Kompatibilisierung. Trance als Fehlen von 1).

<sup>301</sup> Vgl. Dörner 1983. Vgl. außerdem Hayes und Broadbent 1988.

<sup>302</sup> KI zeigt indirekt, dass die Ergebnisse der Kognitionswissenschaft, v.a. deren Fragebögen oder Tests mit lautem Reden für die Computersimulation unzureichend reliabel sind, da psychische Prozesse in der Regel nicht hinreichend bewusst bzw. distanziert beschrieben werden können. Zum Vergleich von Computern und Menschen vgl. Dörner 1999, S. 14f. Vgl. außerdem Abschnitt 2.1.1.1 über Maschinen und Menschen.

<sup>303</sup> Diese Formel verwendet auch Pinker 1998.

<sup>304</sup> Vgl. Murphy 1988.

---

## 2.1.2) Die Verarbeitung von Unterschieden als systemtheoretische Grundlage

Wie sich also die Diskrepanz zwischen „Innen“ und „Außen“ überwinden lässt, ist das große Geheimnis der Begriffe Bewusstsein und Ästhetik. Fest steht nur, dass „Innen“ und „Außen“ in einer noch zu klärenden Weise vermittelt werden, dass es unterschiedliche, nämlich assoziative und serielle Wissensrepräsentationen gibt, und dass in der speziell menschlichen Art der Vermittlung das Geheimnis dessen liegt, was man gemeinhin unter „Menschlichkeit“ und ästhetischem Schönheitsempfinden versteht. Nun ist zu klären, wie man diese wenigen Informationen mit der bereits vorhandenen Skizze korreliert, ohne sich dabei in bloßen Spekulationen zu erschöpfen. Grundlage für die systemtheoretische Beschreibung dieser „Innen-Außen-Vermittlung“ ist der Begriff des → **Unterschieds**. „Unterschied“ bezeichnet dabei nicht nur die Differenz zwischen den verschiedenen Arten der Informationsverarbeitung, z.B. zwischen linearem und vernetztem Denken oder abstrakten und sinnlichen Inhalten. Der Begriff des Unterschieds bezeichnet darüber hinaus auch eine informationstheoretische Größe, mit deren Hilfe man die verschiedenen Speichertechniken von „Innen“ und „Außen“ korrelieren kann. Ein informationstheoretisches Modell dieser Korrelierung kann alle Erscheinungen ästhetischen Erlebens erklären, die nun Stück für Stück ausgebreitet und mit der historischen Skizze des ästhetischen Erlebens verglichen werden:

### 2.1.2.1) Vorstufe des systemtheoretischen Ansatzes: Das Paradigma der Vermittlung von linearem und vernetztem Denken

Der Gegensatz zwischen linearem und vernetztem, in der Tradition gerne „weiblich“ titulierten Denken gehört mittlerweile zwar zu den Allgemeinplätzen vieler Disziplinen und Frauenzeitschriften. Banal gesagt: Lineares Denken formiert sich beispielsweise durch die Vernetzung so widerspruchsfreier, serieller Informationseinheiten wie: „Ich will in die Stadt, Männerheft kaufen, dass meine Frau mir den Abwasch anhängen will ist mir egal, da ist das Auto, wunderbar“. Ein Beispiel für

---

vernetztes und assoziatives Denken wäre hingegen: „Ich will in die Stadt, Frauenheft kaufen, aber darf ich in die Stadt, wo ich doch eigentlich den Abwasch erledigen sollte, oder sollte das nicht vielmehr mein Mann tun, aber da ist ja auch schon das Auto, wie wunderbar wäre es, wenn das Auto ein Pferd wäre“. Solche beiden Ausprägungen von eher geringer bzw. eher stark ausgeprägter Verinnerlichung des Denkens spiegeln den schon oft erwähnten Unterschied zwischen mehr „außen“ und mehr „innen“ angesiedelten Denktechniken: Sog. lineares Denken denkt immer eine Sache nach der anderen, assoziatives Denken denkt und verbindet viele Informationseinheiten gleichzeitig, erfindet „Mögliches“ und schweift dadurch leicht ab – so weit, so einfach (dargestellt). Diese Grobdifferenzierung ist insofern für die Vermittlung äußerer Eindrücke mit inneren Mustern relevant, als diese beiden Mustersuchen völlig konträr funktionieren und sich gegenseitig relativ ausschließen, je intensiver sie eingesetzt werden (bzw. das kognitive System entsprechend bei der Vermittlung konträrer Techniken in Anspruch nehmen). Mit dieser Feststellung ist der objektive Informationsgehalt dieses Gegensatzes leider erschöpft, da alle anderen Theorien zu diesem Gegensatz problematisch sind: Die populäre Antinomie der beiden Hirnhälften kann angesichts der Split-Brain-Forschung nur grobe Schwerpunkte von vernetztem und linearem Denken nachweisen<sup>305</sup>. Von daher sind hirnhemisphärische Konzepte zwar sehr interessant, leiden aber stets darunter, nicht hinreichend nachweisbar zu sein<sup>306</sup> – wie z.B. Jaynes Konzept vom „Doppelhirn“

---

<sup>305</sup> Schuster 1992, S. 273 und Bono, 1986, S. 83 ff. (hier finden sich Umschreibungen dieser Antinomie als vertikales vs. laterales bzw. vernetztes vs. divergentes Denken).

<sup>306</sup> Die Rolle des domänenspezifischen Lernens ist noch nicht geklärt. Rechts wird bevorzugt die Evaluierung formaler Ähnlichkeiten angenommen, links funktionale Assoziationen (ein Hut mit Krempe ist formal einem Kuchen vergleichbar, funktional passt er aber besser zum Handschuh). Laborbefunde lassen sich aber *„nur mit sehr großer Vorsicht auf lebensweltliche Kunsterzeugnisse von unkontrolliert hoher Komplexität und Besonderheit übertragen“*, Clausberg 1999, S. 22f. Noch ungeklärt ist nämlich das andauernde Funktionieren des hemisphärischen Denkens bei Ausfall größerer Hirnareale, wenn nicht gar mit einem Metallstab im Kopf (so ein Standardbeispiel), so dass man von einer (evtl. hologrammartigen) Mikrostruktur beider Speicherformen ausgeht, vgl. Damasio 2000. Diese sind, trotz wahrscheinlicher Funktionen der Hemisphären, nicht oder nur wenig an diese gebunden. Abgesehen von diesen Entwürfen gibt es auch Gegenentwürfe, die die Rechts-Links- mit einer Vorne-Hinten-Antinomie ersetzen wollen, ohne dass man eine von beiden Versionen hinlänglich nachweisen könnte, Zimmer 1986, S. 105-109. Trotzdem sind grobe hemisphärische Schwerpunkte nachzuweisen, vgl. Davidson 1978 (Aktivierungen verschiedener Hirnhälften werden semantisch interpretiert: Asymmetrische linksfrontale Aktivierung bedeutet Annäherung, rechtsfrontale Rückzug). Die jüngere Neurowissenschaft nimmt zusätzlich die Erzeugung von links- und rechtshemisphärischen Zeitstrukturen unter räumlich-visuellen Aspekten an, so dass auch temporale Verzahnungsformen mit einbezogen werden müssen (also Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung). Diese Verzahnungen ermöglichen scheinbar „typisch menschliche“ Informationsverarbeitung. (Interessant für diesen Rechts-Links-



---

und dem Zusammenbruch der bikameralen Psyche<sup>307</sup>. Notorisch unklar bleibt, wie die interne Vermittlung von Information verläuft. Denn auch die historische Differenzierung zwischen sog. abstrakten und sog. sinnlichen Elementen bzw. expliziten und impliziten Wissensstrukturen besagt bei genauerem Hinsehen alles und nichts zugleich, denn im Grunde genommen sind diese beiden Beschreibungen nicht trennbar: Man muss beispielsweise nicht einmal sodomitisch veranlagt sein, um zu wissen dass es schier unmöglich ist, bei einem Begriff, wie beispielsweise dem Begriff „Tierliebe“, zwischen begrifflichem Abstraktionsgehalt und sinnlichen Assoziationseinheiten zu differenzieren. Da sowohl abstrakte als auch sinnliche Elemente des Denkens für das Individuum relevante Bezüge haben können, wird dieser Gegensatz ununtersuchbar, beschreibt aber trotzdem gut den kategorialen Gegensatz zwischen der Informationsabfrage abstrakter im Vergleich zu sinnlichen Strukturen: Abstrakte Interpretationsmuster und sinnliches Erleben greifen ineinander – also ist zu klären, wie man diese verwobenen Ebenen der Beschreibung trennt und inwiefern der Gegensatz von linearem und vernetztem Denken dazu beitragen kann.

---

Aspekt, aber für das Modell leider nicht beweisbar genug sind die Thesen von den „Richtungen“ des Bild- bzw. Schriftenlesens (die linke Bildseite wird konnotiert mit der „Ferne“, rechte mit dem „Zuhause“. Liest man also von links nach rechts, liest man „rationalistisch“, in die andere Richtung liest man in mystische „Offenbarung“, vgl. Buber 1996. Vgl. dazu den Bildhintergrund der Mona Lisa mit zwei völlig verschiedener Landschaften.)

<sup>307</sup> „Mit viel Kopfschütteln bedacht“, Dörner 1999, S. 798, sehr interessant, zwar nicht widerleg-, aber auch schwer belegbar ist die Hypothese von der bikameralen Psyche bei Julian Jaynes: Jaynes stellt die These auf, dass sich menschliches Bewusstsein in zwei streng voneinander getrennten Instanzen entwickelt hat. Eine erste Instanz, die in keiner Weise mit heutigem Bewusstsein verglichen werden kann, regelte die anfallenden Probleme des Alltags, als das primitive bildlich-symbolische Bewusstsein der Jäger- und Sammlerkulturen, das sich in die frühen Hochkulturen hinübergerettet hat (vergleichbar mit recht einfachen Reiz-Reaktions-Schemata). Eine zweite, sprachlich gebundene Instanz speicherte später erste Ansammlungen von Wissen über diesen Alltag, erste „Weisheiten“, die symptomatisch in Form von Sprichwörtern gespeichert wurde. Diese so gespeicherten größeren Zusammenhänge betrafen langfristige Planungen. Wichtig ist, dass, im Gegensatz zum heutigen Bewusstseinsbegriff, beide Instanzen so zusammengeschaltet waren, dass eine bewusste Trennung nicht möglich war, die erste Instanz also die (stark auditive) Verarbeitung der zweiten als eine Art innerer Stimme rezipiert, die visionären Charakter hat („Stimme der Götter“ o.ä.). Ich-Bewusstsein im heutigen Sinne entstand durch den „Zusammenbruch“, dieser „bikameralen Psyche“, der die distanzierte Bewertung der persönlichen Befindlichkeit mittels Sprache ermöglicht. Alle Kunst vor diesem „Zusammenbruch“ war von daher nur Kunsthandwerk. Schizophrenie ist quasi ein regressiver Rückfall in die vormoderne bzw. vorindividualistische Phase vor diesem „Zusammenbruch“, vgl. Jaynes 1988.

---

### 2.1.2.2) Das Setzen von Unterschieden

Fest steht in punkto Wahrnehmungsverarbeitung nur, dass zwei Arten der Präferenz von (Kunst- bzw.) Wirklichkeitsbearbeitung bestehen, nämlich tendenziell eher vernetzt-assoziatives und eher zielgerichtet lineares Denken. Die erfolgreiche Verbindung beider wird über die Epochen hinweg konstant als „Verschmelzung“ bezeichnet<sup>308</sup>, die sich zweier funktionaler Techniken bedient, nämlich der → **Fixation** (Suche mit Suchheurismen in einem vordefinierten Raum) und → **Vagation** (Suche mit suchraum-erweiternden Heurismen, die den „Rahmen“ des vordefinierten Raums „sprengt“), d.h. punktuell-zielgerichteter und umher-schweifend-uneigentlicher Aufmerksamkeit. Diese Begriffe sind insofern hilfreicher als andere, als das gelegentlich klischeebehaftete sog. vernetzte Denken zwar eine eher assoziative, aber zugleich ebenfalls eine stark zielorientierte Suche impliziert. Die Technik der Vagation arbeitet dagegen sogar mit einer ausdrücklichen Hemmung von Identifizierung und ermöglicht es so, eine semantikneutrale Grundlage zur informationstheoretischen Verarbeitung von **bestimmten** und **unbestimmten** Elementen des Denkens zu beschreiben. Die Vermittlung geschieht zwischen bestimmten, also bereits vorhandenen und damit bereits abstrahierten Elementen einerseits und unbestimmten, also just neu erfahrenen sinnlichen oder anderweitig für ein sofortiges Verständnis zu komplexen Elementen andererseits durch die Regulation von Fixation und Vagation. Geht man nämlich von einer „relativ einfachen“ Mikro-Struktur des Denkens aus<sup>309</sup> – und von so einfachen Grundstrukturen ist auszugehen, weil sonst nicht-invasive Messmethoden nicht nur grobe Schwerpunkte von Hirnaktivierungen, sondern viel differenziertere Lokalisierungen nachweisen könnten und weil ansonsten nicht erklärbar wäre, wie gut der Mensch partielle Verluste von Hirnmasse kompensieren kann – dann sucht

---

<sup>308</sup> Vgl. Wundt 1920.

<sup>309</sup> Diese These repetiert die Definition eines Hologramms, bei dem das Nebeneinander vieler Abbilder einer Vorlage diese Vorlage stellen. In diesem Fall wäre das das nachfolgende Modell von der Vermittlung zwischen Fixation und Vagation, das sich grob in der hirnhemisphärischen Antinomie von rechts und links bzw. tendenziell linearem und tendenziell vernetztem Denken widerspiegelt. (Eine andere Verwendung des Hologrammvergleichs findet sich bei Pribram, zit. nach Horgan 2000, S. 323-328. Laut Pribram entladen sich große Verbände von Neuronen, ähnlich wie in einem Laser, oft wiederholt synchron und in derselben Frequenz. Dies erzeugt seiner Meinung nach elektrische Felder, die den Lichtwellen in Hologrammen ähneln.)

---

man nach einem Prinzip, das auf ähnlich einfachen und effizienten Grundprinzipien wie ein DNS-Strang beruht (hohe Komplexität auf Grundlage verschiedener Kombinationen einiger weniger Elemente).

Einfachstes Element bei der rekonstruierten Vermittlung zwischen sinnlichen Reizen und vorhandenen Denkstrukturen ist der Unterschied zwischen bestimmten (vorhandenen und bekannten) und unbestimmten (neuen und noch unbekanntem) Informationen. Systemtheoretisch gesehen beruht die Unterscheidung von bestimmten und unbestimmten Elementen auf dem Grundbegriff vom Setzen eines Unterschieds. Das Konzept dieser Unterscheidung beschreibt der Biologe Varela auch in Hinsicht auf reflexives, also rückbezügliches Denken als das Setzen einer Unterscheidung. Mit dieser Grundstruktur des Denkens werden Erscheinungsformen voneinander unterschieden, die dann zu einem geschlossenen Weltbild führen<sup>310</sup>. Dieses Setzen einer Unterscheidung stellt sich also dar als:

*„Das Aufzeigen eines Wesens, Objekts, einer Sache oder Einheit ist mit dem Akt der Unterscheidung verbunden, der das Aufgezeigte von einem Hintergrund unterscheidet und damit von diesem trennt. Immer, wenn wir implizit oder explizit auf etwas Bezug nehmen, haben wir ein Unterscheidungskriterium festgelegt, das das Kennzeichen dessen, von dem wir gerade sprechen, und seine Eigenschaften als Wesen, Einheit oder als Objekt spezifiziert... Eine Einheit (Entität, Wesen, Objekt) ist durch einen Akt der Unterscheidung definiert. Anders herum: Immer dann, wenn wir in unseren Beschreibungen auf eine Einheit Bezug nehmen, implizieren wir eine Operation der Unterscheidung, die die Einheit definiert und möglich macht“<sup>311</sup>.*

Dieses Konzept vom Setzen eines Unterschieds verwenden auch Aristoteles, Wiener, Bateson und Dörner; auf dieser Grundlage könnte auch der Begriff der Intuition aus

---

<sup>310</sup> Vgl. Varela 1990. Dieses Zusammensetzen einzelner Unterscheidungen wird bei Varela – wie auch bei Plotin u.a. – mit einem Spiegel der eigenen Person verglichen, vgl. Abschnitt 2.4.3.2.2 über Spiegel.

<sup>311</sup> Maturana/Varela 1987, S. 46 (über die Funktion der Zellmembran als Grundlage für ein autopoietisches System).

---

informationstheoretischer Sicht beleuchtet werden, denn die Antinomie von bestimmten und unbestimmten Elementen entspricht der Grundannahme der Verarbeitung von Unterschieden, der Grundvoraussetzung für informationsverarbeitende Systeme, wie sie z.B. die basale 0/1-Schaltung von Computern darstellt<sup>312</sup>. Diese Schaltung findet ihre Entsprechung in der Funktionsweise von Nervenzellen, die entweder feuern oder nicht feuern, worin funktional gesehen die Grundlage menschlicher Informationsverarbeitung besteht.

#### 2.1.2.2.1) Modell der ästhetischen Verarbeitung von Unterschieden

Gleich wo man die Verbindung von relativ bestimmten (weil vertrauten) und relativ unbestimmten (weil neuen) Inputs lokalisiert, lässt sich ein funktionales Modell konstruieren, das völlig unabhängig ist von den historischen Umständen eines Kunstwerks. Unabhängig von der Annahme einer Metaordnung oder anderen, emotionalen bzw. semantischen Bezügen erklärt es die Vermittlung von bestimmten und unbestimmten Elementen der Wahrnehmung, so wie sie bei der Vermittlung von subjektiv inneren und subjektiv äußeren Informationseinheiten stattfindet. Das Modell geht davon aus, dass eine Verschmelzung bestimmter und unbestimmter Elemente stattfindet. Bei den bestimmten Elementen handelt es sich um die im System bereits intern vorliegenden „Ideen“, bei den unbestimmten Elementen um die von außen kommenden „Realien“ (entspricht **BS 1**). Aus dem Verschmelzungsprozess resultiert, sobald in der Masse unbestimmter Reize ein Muster von Bestimmtheit erkannt wurde, eine Objektgrammatik, die mit mehr oder weniger kreativen neuen

---

<sup>312</sup> Vgl. Aristoteles 1995, Wiener 1963, Bateson 1987 und Dörner 1999. Kritiker dieses Konzepts beschreiben diese, dann immer als Reduzierung begriffene Beschreibung menschlicher Informationsverarbeitung als Naivität gegenüber der Komplexität des Menschen, vgl. Watzlawick 1995. Allerdings konnte diesbezüglich, außer in Form umschreibender Hinweise auf die (hier zu erarbeitende) angebliche Unbeschreibbarkeit menschlicher Vielschichtigkeit, noch kein systemtheoretisch fundiertes Gegenargument geliefert werden. Bezeichnenderweise gilt auch für diese Kritiker, dass die Analyse ihrer Aussagen wortwörtliche Beschreibungen der formulierten Bausteine aus dem ersten Kapitel darstellen, (z.B. Watzlawicks Bewusstsein definierende Überwindung der Diskrepanz zwischen Selbst und Welt, die ihm nicht beschreibbare Verbindung von „Innen“ und „Außen“), ebd.

---

Schemata geschaffen wurde (entspricht **BS 2**). Die Schaffung dieser Schemata wird vernetzt-vagativ, also tendenziell unbewusst vorgenommen, wenn die vorher zielgerichteten, fixativen, also tendenziell bewussteren Ordnungssuchen versagt haben, da die vagative Ordnungssuche kreative Vernetzungen von Mustern erlaubt, die rationaler Aufmerksamkeit nicht zugänglich sind (entspricht **BS 5** und **6**). Die Regulierung dieses kategorialen Gegensatzes von Bestimmtheit und Unbestimmtheit wird in allen Theorien als innere Reflexion beschrieben, egal wie „bewusst“ diese Reflexion wahrgenommen wird. Diese meditativ-assoziative Selbstreflexion ist nicht vorsätzlich steuerbar und die zu ihr gehörenden Abläufe sind nur, wenn überhaupt, im Nachhinein nachvollziehbar (entspricht **BS 6**). Diese Eigenständigkeit der Vermittlung von unbestimmten und bestimmten Elementen entspringt dem kategorialen Gegensatz beider Elemente, deren Verschmelzung zu einem neuen Schema nur „po(i)etisch“, also aktiv konstruierend, umschreibend geschaffen wird, da sich beide Kategorien gegenseitig ausschließen (bzw. nur mittels bestimmter Verfahren vermittelt werden können, auf die später noch einzugehen ist). Wie bereits beschrieben und wie auch später noch eingehender beschrieben werden wird: Mustersuchen können aus verschiedenen Gründen nicht gleichzeitig ausgesprochen assoziativ oder ausgesprochen linear sein. Und deswegen benötigt die Überschneidung beider Mustersuchen eine Art eigener Sprachform, die poetische, metaphorische Umschreibung. Wenn ästhetisches Empfinden so häufig – und in der Alltagssprache durchaus erfolgreich – mit Hilfe von poetischen Metaphern dargestellt wird, so hat dies also seinen Grund offenbar darin, dass sich dieses Empfinden in der Psyche auch tatsächlich auf derartige „poetisch-metaphorische“ Weise vollzieht.

Durch Vergleiche der bestimmten und unbestimmten („idealen“ und „realen“; „äußeren“ und „inneren“) Elemente werden dabei entweder neue (poetische) Schemata geschaffen – oder die Reflexion wird erfolglos abgebrochen.

Das ergibt folgendes Modell zur Verarbeitung von Unterschieden:

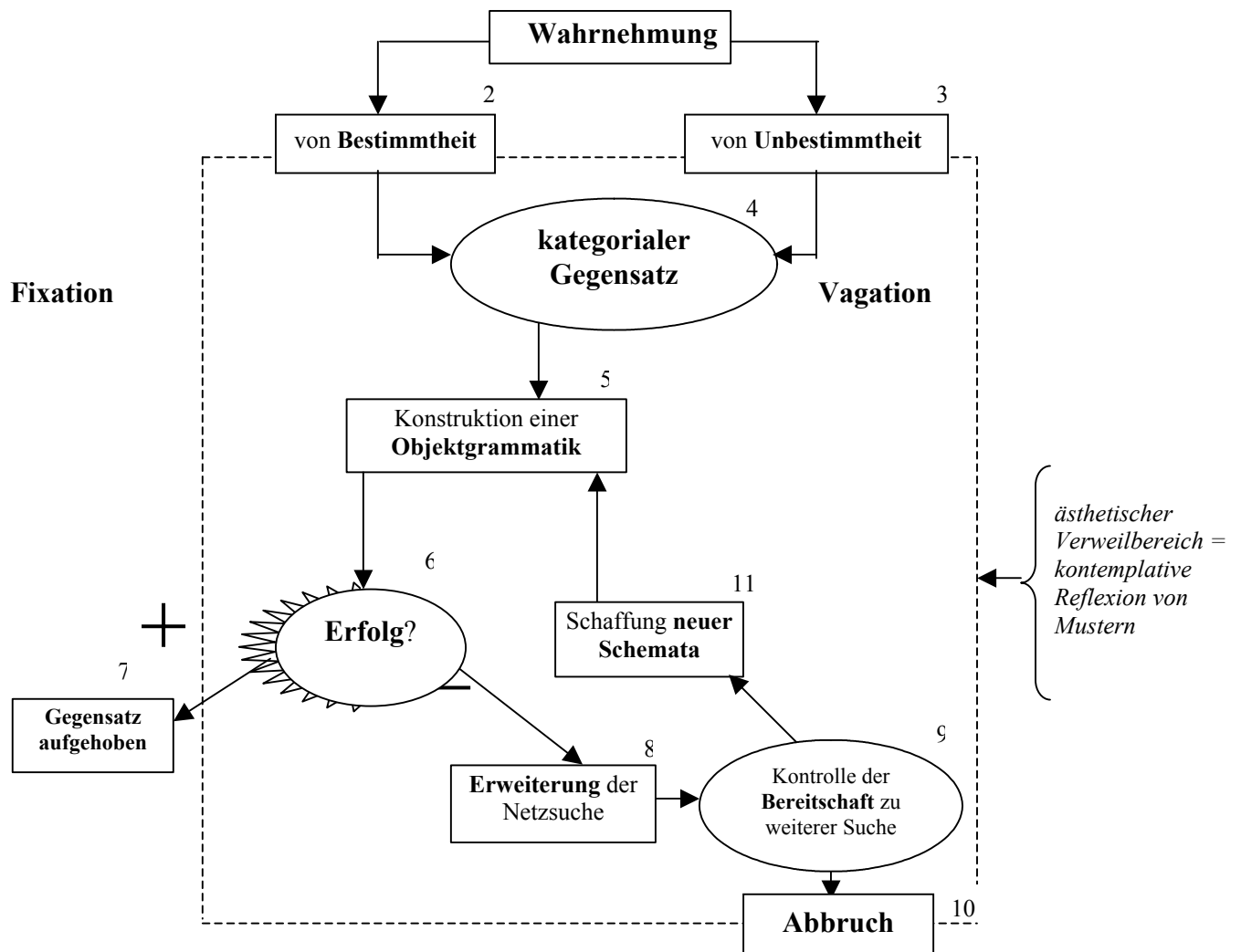


Abb. 13: Modell zur Verarbeitung von Unterschieden

Die einzelnen Schritte des Modells erklären sich folgendermaßen:

- 1) **Wahrnehmung** besteht aus verschiedenen Anteilen von
- 2) **Bestimmtheit**, also bekannten bzw. prognostizierbaren internen „idealen“ Schemata, also abstrahierten Sinneinheiten, und aus
- 3) **Unbestimmtheit**, also unbekanntem bzw. subjektiv „unberechenbarem“ externen „realen“ Elementen.
- 4) Zwischen Punkt 3) und Punkt 4) besteht ein **kategorialer Gegensatz**, d.h. bestimmte Strukturen werden „klar“, linear bzw. fixativ repräsentiert,

---

während unbestimmte Strukturen aufgrund dieser Unbestimmtheit tendenziell „vernetzt“ oder assoziativ, also vagativ wahrgenommen werden („vernetzt“ zu denken bedeutet die gleichzeitige Präsenz verschiedener Sachverhalte; assoziativ zu denken, heisst Verbindungen von Informationsstrukturen in verschiedenen Zeiteinheiten herzustellen, die sich gegenseitig ausschliessen).

- 5) Um diese beiden sehr verschiedenen Kategorien in Übereinstimmung zu bringen bzw. den Anteil an Unbestimmtheit zu reduzieren, wird versucht, eine Objektgrammatik für die vorliegenden Elemente zu konstruieren, also die vorliegenden internen bestimmten Elemente mit den neuen externen unbestimmten Elementen in Einklang zu bringen.
- 6) Wenn die Konstruktion einer Objektgrammatik **erfolgreich** verlief, also die Einordnung der neuen Elemente in vorhandene Schemata die anfängliche Unbestimmtheit zufriedenstellend reduziert hat, dann kommt es zum
- 7) Verlassen des ästhetischen Verweilbereichs, in dem die verschiedenen Schemata und Neueindrücke kontemplativ aufeinander abgestimmt wurden. Der **Gegensatz zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit ist somit aufgehoben** und es kommt zu einer bewusst abrufbaren Interpretation des vorangegangenen Angleichungsprozesses bzw. des auslösenden Moments – so z.B. eines Kunstwerks.
- 8) Ist die Konstruktion einer neuen Objektgrammatik in Punkt 6) nicht erfolgreich verlaufen, wird die Suche fortgesetzt, und zwar noch kontemplativer bzw. vagativer als vorher. Die **Netzsuche** wird dadurch um weitere Möglichkeiten an Musterüberschneidungen **erweitert**.
- 9) Nun wird kontrolliert, wie viel **Bereitschaft** besteht, sich auf eine weitere Betrachtung bzw. Mustersuche einzulassen (= Variable x) und zwar in Abhängigkeit von der bestehenden Ausprägung der Fähigkeit zur vagativem Denken und der jeweiligen Situation (sog. dogmatisches Denken entspricht einem geringen Wert der Variable n, sog. kreatives Denken entspricht einem hohen n-Wert).
- 10) Wenn  $x > n$ , kommt es zum **Abbruch** der Mustersuche.

- 
- 11) Wenn  $x < n$ , werden weitere Vernetzungsmöglichkeiten aktiviert, und somit entstehen **neue Schemata**. Diese wiederum ermöglichen den abermaligen Versuch der Konstruktion einer Objektgrammatik.

Die Mischung zwischen einer großen Menge an unbestimmten externen sinnlichen Reizen und einer kleineren Menge abstrahierter und vergleichsweise eher linear abgespeicherter interner Denkmuster ermöglicht die besondere Erlebnisqualität von Kunst, wo die Schaffung neuer Schemata zur Voraussetzung für Kunsterleben wird (respektive die assoziative Erinnerung an solche Vorgänge, entspricht **BS 3 – 4**). Das „fühlende Denken“ oder „denkende Fühlen“ in diesem ästhetischen Verweilbereich vermittelt den kategorialen Gegensatz zwischen ausgesprochen bestimmten und ausgesprochen unbestimmten Elementen, und zwar in Form von fixativen und vagativen Denktechniken, die sich jeweils für sinnliche Wahrnehmung von (subjektiv) äußeren Reizen oder (subjektiv) inneren Abstraktionen von Welt eignen<sup>313</sup> (entspricht **BS 1**).

Dieses Modell erklärt wesentliche Topoi von Kunst. Diese werden im Verlauf der Arbeit expliziert. Zum besseren Überblick wird an dieser Stelle der Fortgang der Arbeit auf der Grundlage dieses Modells kurz zusammengefasst. Dabei soll deutlich werden, warum das Modell einerseits die systemtheoretische Grundlage zur Beschreibung aller wesentlichen Topoi von Kunst bietet und andererseits auf diese Weise alle Erklärungslücken füllt, die die bisherige Modellskizze der ästhetischen Wahrnehmung bzw. der Zusammenhang der darin formulierten Bausteine bisher noch offengelassen hatte.

#### 2.1.2.2.1.1) **Ableitung von Topos A: Ästhetik als basale Vermittlung konträrer Denkmuster**

---

<sup>313</sup> In der Kunstpsychologie wird diese Überwindung des kategorialen Gegensatzes als Zusammenarbeit der beiden Hirnhälften bzw. deren Abläufe interpretiert, Schuster 1985, S. 234-237 (die Psychoanalyse beschreibt eine tendenzielle Parallele dazu in Form der Interaktion des sog. „Lust-“ bzw. „Realitätsprinzips“).



---

Kunst ist **Vermittlung von „Innen“ und „Außen“**, von Sinnesreizungen und Interpretationsmustern durch die oben beschriebene Technik ästhetischer Wahrnehmung; die ästhetisch-kontemplative Vermittlung der entsprechend konträren Muster von „Innen“ und „Außen“ vollzieht sich maßgeblich als **Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung** (entspricht **BS 1** und **5 – 6**). D.h.: In der bis zum Erfolg eines zufriedenstellenden neuen Musters andauernden Schleife zwischen Konstruktion der Objektgrammatik, dem im Modell angesprochenen Verharren und der Schaffung neuer Schemata entsteht schwerpunktartig eine besonders ausgeprägte Gleichzeitigkeit von fixativem und vagativem Denken bzw. „Fühlen“, die eine Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung ermöglicht – solange man noch unwillkürlich-kontemplativ, sowohl „sinnlich fühlend“, „intuitiv“, als auch „abstrahiert denkend“ nach neuen Mustern sucht. Wahrnehmung der Wahrnehmung entspricht der Definition von (selbstreflexivem) → Bewusstsein.

Eine Graphik von Dennett zeigt das Prinzip dieser Gleichzeitigkeit<sup>314</sup> von „handelsüblicher“ Wahrnehmung äußerer Sinnesreize bei gleichzeitiger Verarbeitung derselben (also Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung), das zeigt, wie Bewusstsein paradoxerweise in der Zeit zurückzugehen scheint, indem es seine eigene Wahrnehmung reflektiert. Denn solche Wahrnehmung der Wahrnehmung setzt einen kleinen „zeitlichen Sprung“ voraus – natürlich keinen wirklichen Zeitsprung, sondern nur eine Verschiebung des subjektiven Erlebens gegenüber der objektiven Abfolge, also eine Reflexion der Vergangenheit, die aber in der Gegenwart stattfindet. Etwas Externes wird wahrgenommen und diese Wahrnehmung wird reflektiert, mit inneren Mustern verglichen, so dass gewissermaßen eine Art Zeitschleife entsteht, in der einander zeitlich ausschließende Prozesse (vagativ/fixativ) im subjektiven Empfinden koexistieren.

Dieser Entwurf entspricht dem vorangegangenen Modell der Verarbeitung von Unterschieden, stellt gleichsam dieses Modell im Zeitverlauf dar. Durch die Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung entsteht eine subjektive Gleichzeitigkeit verschiedener Ordnungsmuster. Diese Mehrschichtigkeit entspricht den Begriffen

---

<sup>314</sup> Dennett 1994, S. 184.

---

„menschlichen Denkens“ und ästhetischer Wahrnehmung. Wird Ästhetik als das bereits erwähnte „Mitdenken des Gegenteils“ umschrieben, dann aufgrund der Gleichzeitigkeit vieler Ordnungsmuster im kontemplativen Bereich, dem „Zugriff auf viele Möglichkeiten“<sup>315</sup>. Diese Gleichzeitigkeit kann auch zu logischen Widersprüchen zwischen einzelnen Mustern führen<sup>316</sup> (entspricht **BS 6**). Kognitionspsychologisch wird dies umschrieben mit dem Terminus des → „Möglichkeitssinnes“, der sich (wie im Modell beschrieben) bei einem „Problemfall“ bzw. bei → „Leiden“ oder anders formuliert, also bei zuviel Unbestimmtheit einschaltet<sup>317</sup>, um eine Vergleichbarkeit von Sein und Möglichkeit zu konstruieren<sup>318</sup> (entspricht **BS 5**). Diesen Charakteristika entspricht aus psychologischer Sicht der Begriff der → „Intuition“.

#### 2.1.2.2.1.2) **Ausblick auf Topos B: Ästhetik als bestmögliche Art der Wirklichkeitsverarbeitung**<sup>319</sup>

Die Überbrückung des kategorialen Gegensatzes zwischen „bestimmt-intern-ideal“ einerseits und „unbestimmt-extern-real“ andererseits initiiert gewissermaßen einen

---

<sup>315</sup> Vgl. Jaynes 1998, der den „Zugriff auf viele Möglichkeiten“ als Aufmerksamkeitsbegriff verwendet – der „Zugriff auf viele Möglichkeiten“ wird im folgenden als feste Formel beibehalten. Vgl. Churchland 1992, S. 13-19: Parallelverteilte Verarbeitung von Informationen („parallel distributed processing“) wird serieller Verarbeitung gegenübergestellt. Als Vorteile ergeben sich: Funktionale Konstanz, leichteres Verkräften von Teilverlusten und leichteres Überbrücken von Informationslücken bzw. sog. „Rauschen“, ebd. S. 64 (vgl. dazu das Bildbeispiel der von Wittgenstein gemalten Ente, ebd. S. 126). Die Fähigkeit zum Anfüllen einfacher Lücken kann bereits mit Computern, und zwar mit Feedforward-Netzwerken nachgestellt werden, Churchland 1992, S. 330ff.

<sup>316</sup> Vgl. Abschnitt 2.4 über das Entstehen von Widersprüchen bei der Wahrnehmung von „Innen“ und „Außen“, das durch den in der ästhetischen Informationsverarbeitung angewandten Möglichkeitssinn das sog. „Mitdenken des Gegenteils“ ermöglicht, vgl. Asmus in [www.brock-uni-wuppertal.de/welcome1.html](http://www.brock-uni-wuppertal.de/welcome1.html)., Ästhetisches System. Es wird in der Literatur relativ oft als Definition des Ästhetischen gebraucht. Dieses „Mitdenken des Gegenteils“ ist in sich widersprüchlich (Asmus' Definition des Ästhetischen verläuft parallel zu Husserls Definition des Bewusstseins als Erkennen von Ganzheiten: Man sieht nur die Vorderseite eines Würfels und denkt sich dabei auch die Rückseite).

<sup>317</sup> Dörner 1999, S. 479 ff. (über den Wirklichkeitssinn und darauf aufbauenden „Möglichkeitssinn I und II“). Der Begriff des Möglichkeitssinns selbst geht zurück auf Musil, Dörner 1999, S. 485. Vgl. dazu außerdem Maturana/Varela 1987, S. 261.

<sup>318</sup> „Wer den Möglichkeitssinn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muss geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müsste geschehen“, Musil, zit. nach Dörner 1999, S. 485.

<sup>319</sup> Vgl. Kap 2.2 als **Topos B**.

---

„Kurzschluss“ des Denkens, der zum Eigenwert der ästhetischen Betrachtung führt, zur → „Beflügelung“ (entspricht **BS 2**). Diese **Erlebniserweiterung** ist je nach Grad von bestimmten und unbestimmten Elementen modifizier- und steigerbar. Je höher der Grad des Gegensatzes von Bestimmtheit und Unbestimmtheit war, desto höher ist der Grad der Erlebniserweiterung bzw. „Erkenntnis“. Ästhetisches Denken selbst wird wegen dieses Eigenwerts und der bestmöglichen Vermittlung von „Innen“ und „Außen“ zur authentischsten Art der Wirklichkeitsverarbeitung stilisiert als eine (hochentwickelte) Form der Rationalität, als Rationalität sui generis <sup>320</sup> (entspricht **BS 1, 2** und 7).

#### 2.1.2.2.1.3) **Ausblick auf Topos C: Die „Unbeschreibbarkeit“ von Kunst**<sup>321</sup>

Die Überbrückung dieses kategorialen Gegensatzes geht entweder auf Kosten der Beschreibbarkeit des ästhetischen Prozesses oder des ästhetischen Erlebens und konstituiert so die → „**Unbeschreibbarkeit“ von Kunst bzw. Kunsterleben** (entspricht **BS 1, 5** und **6**). Denn was artikuliert wurde, wird bereits anders, abstrahierter wahrgenommen und ist von daher bestimmt. *„Der Kunsttheoretiker muss von dem Leitsatz ausgehen, dass die Kunst das ist, was ohne Begriff verstanden wird“*<sup>322</sup>. Der Künstler Beuys formuliert das dann so:

*„Es gibt zweierlei Dinge. Es gibt einen materialistischen Wissenschaftsbegriff, der hat Scheuklappen. Und es gibt ein anderes Ding. Das geht in ein noch unbekanntes Gebiet. Das heißt: das muss durch das erweitert werden. In etwa, wenn man's naiv formuliert“*<sup>323</sup>.

Und darum kann Kunst (allem Anschein nach) nicht (oder nur „naiv“) beschrieben werden und *„man muss Maler sein, nicht Kenner der Malerei. Der Kenner gibt dem*

---

<sup>320</sup> Metschmer 1977, S. 59f.

<sup>321</sup> Vgl. Abschnitt 2.3 als **Topos C**.

<sup>322</sup> Weidlé 1981, S 87.

<sup>323</sup> Beuys, zit. nach Platschek 1992, S. 101f.

---

*Maler nur schlechte Ratschläge*<sup>324</sup>. Zwangsweise wortgebundene Beschreibungen ästhetischen Erlebens können dieses Erleben nur rudimentär vermitteln - der Name ist nicht das Ding – die Landkarte ist nicht das Land, zumindest in formal-semanticischer Sicht<sup>325</sup>. Und doch lässt „typisch menschliches Denken“ oft Name und Ding, Land und Landkarte zusammenfallen – auch wenn Speisekarten oft nicht so gut schmecken wie das Hauptgericht. Voraussetzung für die Überbrückung dieses Gegensatzes von wortgebundener, also quasi symbolischer Darstellung des ästhetischen Erlebens und dem objektiven Erleben selbst ist der kontemplative Zugang des ästhetischen Bereichs (entspricht **BS 5**) – das steigert die „Unbeschreibbarkeit“ von Kunst/Kunsterleben noch weiter, denn die im kontemplativen Bereich stattfindenden Gefühlsqualitäten werden nicht auf bewusste bzw. beschreibbare Weise erlebt.

Aus der „Unbeschreibbarkeit“ der Kunst entstehen folgende soziologischen Motive der Kunst:

- **Der Begriff der → Zweckfreiheit der Kunst:** Obligatorisch für ästhetische Ordnungssuche ist auch die sog. Zweckfreiheit des Kunstwerks. Dem anerkannten und anerkannt zweckfreien Kunstwerk steht sog. „Tendenzkunst“ gegenüber, die zielgerichtet einen bestimmten Einfluss ausüben soll und von daher in der Moderne nicht mehr unter Kunst eingeordnet wird. Modern gesehen: „Wirkliche Kunst“ unterbindet während der Konstruktion einer Objektgrammatik die willentliche fixative Suche nach bestimmten Mustern und fördert so die kontemplative Reflexion der Muster – sowohl in Bezug auf Produktion, als auch Rezeption von Kunst. Sie läuft dann aber auch Gefahr, zum → **Selbstzweck** im pejorativen Sinne zu werden, also keinen inhaltlichen Bezug mehr zur Außenwelt herstellen zu können (entspricht **BS 3** und **5**).

---

<sup>324</sup> Picasso 1982, S. 54.

<sup>325</sup> Vgl. Korzybski 1949.

- 
- **Der Geniebegriff:** Im Bereich der Kunst wird die Perfektion dieser Technik der ästhetischen Ordnungssuche und -findung den Kategorien Genialität und → **Avantgarde** zugeordnet; wer nach vagativ-kontemplativer Suche kommunizierbare und trotzdem → authentische neue Ordnungsschemata präsentiert, wird mit Attributen des → Genies versehen (entspricht **BS 1 – 3**, denn das konsequente Durchleben dieser drei **BSe** erfordert bei der Konstruktion der Objektgrammatik den souveränen Umgang mit den dabei aktivierten Schichten des Bewusstseins inklusive entsprechender außergewöhnlicher Erlebnisqualitäten – bei zu geringer Kompetenz wird der Künstler mit zu vielen intuitiv gefundenen Mustern überschwemmt<sup>326</sup>). Nichtavantgardistische Muster werden mit dem Begriff **Kitsch** belegt.
  - **Der Begriff der Utopie:** Der „Zugriff auf viele Möglichkeiten“<sup>327</sup> entspricht dem Entwurf utopischer Möglichkeiten bzw. Schemata. Was im psychologischen Begriffsapparat „Möglichkeiten“ sind, ist im Hinblick auf soziologische Interpretationen v.a. des Geniebegriffs die „Utopie“ (entspricht **BS 4**).

#### 2.1.2.2.1.4: **Ausblick auf Topos D: Ästhetisches Erleben als emotionales Phänomen**<sup>328</sup>

Ästhetische Ordnungssuche dient in diesem kontemplativen Bereich dazu, Interpretationsmuster emotionaler Art aufzufinden. Erst die Verbindung mit emotionalen, semantischen Inhalten ermöglicht die Steigerung der „Beflügelung“, denn ästhetische Betrachtung ohne emotionalen Bezug wäre pathologische → **Blindsightigkeit** – ein informationsverarbeitendes System nimmt zwar Informationen auf, solange diese aber nicht mit Emotionen bzw. Bedeutungen versehen sind, sind die Informationen für das System wertlos (entspricht **BS 3, 4, 7** und **9**). Anders formuliert: Wenn ein Mensch aufgrund traumatischer Erfahrungen

---

<sup>326</sup> Vgl. Abschnitt 2.7 über Reizüberflutung.

<sup>327</sup> Vgl. FN 315.

<sup>328</sup> Vgl. Kap 2.4 als **Topos D**.

---

jeglichen Bezug zu seinem emotionalen System verliert, seine Augen aber wie gewohnt bzw. „wie eine Maschine“ weiterfunktionieren, dann kommt es zu sog. Blindsightigkeit, bei der man das Gesehene so wenig wahrnimmt, als ob man tatsächlich blind wäre.

Kunst funktioniert von daher über „Emotionalität“, wobei „Emotionalität“ sehr unterschiedlich umschrieben werden kann. Diese Umschreibungen zeichnen sich durch einen hohen Grad an „Unbeschreibbarkeit“ bzw. -übersetzbarkeit in Wissenschaftssprache sowie durch Widersprüche aus. Diese beiden Charakteristika sind vorhanden aufgrund des kontemplativen Zugangs zu Kunst – bis zum erfolgreichen, weil befriedigenden Ordnungsfinden kommt es zum Verweilen im kontemplativen Bereich. Das „fühlende“ Verweilen in diesem Bereich hat wegen der Kontemplativität des Zugangs informationstheoretische Konsequenzen, die weitere Motive der Kunst bedingen:

- **Das Motiv des → kindlichen Betrachtens:** Dieses Motiv betrifft maßgeblich das moderne Klischee vom „*Malen wie ein Kind*“<sup>329</sup> – dieser Zustand definiert sich durch einen geringen Grad an Unterschieden zwischen fixativen Abstrakta und vagativen Sinnereindrücken, da bei der zum Vergleich herangezogenen „kindlichen“ Wahrnehmung schlichtweg noch nicht viele erlernte Informationen vorhanden sind, die das Setzen weiterer Unterschiede ermöglichen könnten. Derart verweilende Betrachtung mit geringen Unterschieden erklärt auch andere kunstaffine Zustände wie den → **Traum**, → **Rauschzustände** oder andere Formen von → **Ekstase** sowie → **spielerische Aspekte** von Kunst (entspricht **BS 1, 3, 5 und 8**).
- **Kunst als → moralisches und moralisch wertneutrales Phänomen:** Diese beiden Konzepte koexistieren in Form dieses Verweilens in einem Bereich, der einerseits moralischen Bezug hat, andererseits aber auch als ausgesprochen unmoralisch beschrieben wird – beides kann „schön“ sein (entspricht **BS 2, 4, 5, 6 und 9**).

---

<sup>329</sup> Picasso 1982, S. 113.

- 
- **Der Spiegel der Kunst:** Die Art des emotionalen Rückbezugs zwischen „Innen“ und „Außen“ beschreibt die Kunst mit der Metapher des → Spiegels, „Inneres“ spiegelt „Äußeres“ und „Äußeres“ „Inneres“ (entspricht **BS 2, 4 und 7**).

#### 2.1.2.2.1.5) **Ausblick auf Topos E: Ästhetik als subjektive Empathie**<sup>330</sup>

Betrachtet man die „ästhetisch erlebte“ Suche nach Ordnungsmustern unter dem Aspekt des geringen Unterschieds und der gleichzeitigen Wahrnehmung dieses Denkvorgangs, ergibt sich daraus, dass bei dieser Art der ästhetischen Betrachtung Musterüberschneidungen als subjektive → **Empathie** empfunden werden (entspricht **BS 4 und 7**): Es fällt in diesem Zustand geringer Unterschiedenheit, in dem sich „interner“ und „externer“ Bereich bis zur Koinzidenz annähern, nämlich leicht, sich mit den jeweils als Bestandteil der eigenen Wahrnehmung wahrgenommenen Mustern zu identifizieren. Dieser Aspekt beinhaltet die empathische Verbundenheit mit anderen Menschen bzw. deren Wertmassstäben. Gelingt diese Musterüberschneidung nämlich bestmöglich so, wie es in **Topos B** beschrieben wurde, dann wird das im metaphorhaft-umschreibenden Begriffsapparat ästhetischer Rezeption auffallend oft mit den Begriffen „**Menschlichkeit**“, **menschliches** → „**Herz**“, oder „**Liebe**“ belegt, die eine empathische Verbundenheit mit kollektiven Werten signalisieren. Ebenfalls symptomatisch für die gelungene Ordnungssuche sind die Begriffe → „**Allverbundenheit**“ oder „**Harmonie**“ (entspricht **BS 2 und 3**).

#### 2.1.2.2.1.6) **Ausblick auf Topos F: Ästhetik als Stabilisierungsfaktor**<sup>331</sup>

Ästhetische Ordnungssuche garantiert einerseits die Bearbeitung neuer Informationen, gewährleistet aber auch eigenständigen Vergnügungswert durch die Wahrnehmung

---

<sup>330</sup> Vgl. Abschnitt 2.5 als **Topos E**.

<sup>331</sup> Vgl. Abschnitt 2.6 als **Topos F**.

---

dieser Bearbeitung. Probleme bei aktueller Wirklichkeitsbearbeitung können so durch ästhetische Betätigung relativiert werden. Probleme bei der Wirklichkeitsbearbeitung werden prinzipiell durch zwei Grenzfälle angezeigt. Beide sind auch im Bereich der Kunst bzw. ästhetischen Wahrnehmung relevant, nämlich die Konfrontation mit neuen Mustern und die erweiterten Netzsuche bei → „Leiden“ bzw. Fehlen befriedigender Interpretationsmuster (entspricht **BS 1** und **9**).

- **Neuigkeitsanspruch:** Ästhetik funktioniert am besten bei einem bestimmten Anteil an Neuigkeit, die die ästhetische Wahrnehmung in die vagative Suche zwingt. Dabei darf ein gewisses Stressniveau nicht überschritten werden, so dass die Aussicht auf Entschlüsselung des Kunstwerks, also Aufhebung der „neuartigen“ Unbestimmtheit, das Gefühl von Hoffnung bzw. Sinn vermittelt. Auf diese Weise erklären sich die Moden ästhetischer Präferenzen und deren avantgardistischer Charakter (entspricht **BS 1**).
- „**Leiden**“ und → **Melancholie:** Die oben angesprochenen Neuigkeiten entsprechen mehr oder weniger aktuellen Wahrnehmungsproblemen und sind, weil mit kognitiver Anstrengung verbunden, unangenehm. Eine andere Bezeichnung dafür ist das „Leiden“. Auch hier gilt: Probleme bei der Konstruktion der Objektgrammatik erzwingen vagative Suche (entspricht **BS 1, 3, 5** und **9**).

#### 2.1.2.2.1.7) **Ausblick auf Topos G: Überschwemmung durch ästhetische Wahrnehmung**<sup>332</sup>

Die vagative Ordnungssuche kann das Informationsverarbeitungspotential von Künstler oder Rezipient stark fordern bzw. u.U. subjektiv überfordern: Das geschieht, wenn die kontemplative Reflexion so lange aufrechterhalten wird oder so intensiv wird, dass die dabei konstruierten Möglichkeiten an Schemata das kognitive System des Rezipienten sehr fordern und dazu führen, dass der Rezipient das Gefühl hat, „sich selbst zu

---

<sup>332</sup> Vgl. Abschnitt 2.7 als **Topos G**.



---

verlieren“, also vor lauter Konzentration auf die Entschlüsselung des Kunstwerks das Gefühl für Raum und Zeit vernachlässigen zu müssen. Die Erlebnisqualitäten der ästhetischen Wahrnehmung werden dann so stark, dass eine Identifikation mit dem Kunstwerk eintritt, die von starken Gefühlen begleitet wird; der Rezipient kann dann wegen dieser, normalerweise wohldosierten Reizüberflutung sich nicht, wie sonst üblich, selbst zum Gegenstand der Betrachtung machen, er verliert jede „Distanz zu sich“.

Diese Überschwemmung mit ästhetischen Reizen betrifft **mystische Aspekte** von Kunstrezeption. Sie betrifft auch weniger gut dosierte Reizüberflutungen, die durch den häufig begegnenden **Vergleich von Kunstschaffen und (→ schizophrenem) Wahnsinn** und bestimmte soziologische Phänomene repräsentiert wird, die alle mit geringen Unterschieden funktionieren: Beispiele hierfür sind **schamanistische Praktiken** oder die Tradition der sog. **karnevalistisch-,verkehrter Welten**<sup>333</sup>.

#### 2.1.2.2.1.8) **Ausblick auf Topos H: Der „Mut des Künstlers“**<sup>334</sup>

Die Überschwemmung durch ästhetische Reize stellt wegen der übergroßen Menge an möglichen Vernetzungen vorhandener Schemata und der dadurch entstehenden Überforderung des kognitiven Apparats eine Gefährdung für den Künstler dar. Diese Gefährdung erfordert einen souveränen Umgang mit derartigen ästhetischen Phänomenen. Spezielle Voraussetzungen für diese Handhabung sind die Eigenschaften des Künstlers, dank derer er sich auf die kontemplativ-vagative Suche einlassen und diese dann nachträglich kommunizieren kann.

Dem entspricht in der Kunstikonographie der sog. „**Mut des Künstlers**“, die Fähigkeit, sich mit der vagativen Suche und entsprechenden, wie in **Topos G** beschriebenen Überschwemmungen des Denkens auseinanderzusetzen.

---

<sup>333</sup> Lever 1992, S. 12 ff. Zum Vergleich von Krankheit und Kunstschaffen vgl. Sterzinger 1938.

<sup>334</sup> Vgl. Abschnitt 2.8 als **Topos H**.

---

### 2.1.2.2.3) Vergleichende Ergebnisse aus der Hirnphysiologie

Setzt man die anhand der Literatur entwickelte Modellskizze (1.Kapitel der Arbeit) mit dem systemtheoretischen Modell zur Verarbeitung von Unterschieden in Beziehung, dann können die Ergebnisse respektive einige Probleme der Hirnforschung erläuternd hinzugezogen werden. Denn: Die im Modell formulierte „ästhetische“ bzw. fixativ-vagative Ordnungssuche mit geringen Unterschieden, also eine quasi „kindlich-sinnliche“ Wahrnehmung, wird durch die Hirnforschung bestätigt<sup>335</sup>.

Der vagative „Zugriff auf viele Möglichkeiten“<sup>336</sup> im ästhetischen Verweilbereich beruht auf der möglichst breiten Auswahl an unbestimmten im Verhältnis zu bestimmten Elementen<sup>337</sup>, sprich: ästhetisches Wohlgefallen ist umso größer, je mehr

---

<sup>335</sup> Bestätigt werden alle wichtigen Teileinheiten des Modells, nämlich:

1) die intensive Bearbeitung der Informationen von der Unbestimmtheit zur Bestimmtheit, Bloom S. 134-62: Sich wiederholende Ausdrücke werden durch Rückgriffe auf allgemeine Funktionen ersetzt, so wird Verallgemeinerungsfähigkeit bzw. Fehlertoleranz, sog. „Kompositionalität“ geschaffen. Komplexe Gedanken werden offenbar Stück für Stück durchgegangen, nicht als monolithische Einheit, was auf einen rekursiven Verarbeitungsmechanismus schließen lässt.

2) den kontemplativen Bereich der Mustersuche, Schmidt und Birbaumer 1998, S. 189-388 ff.: Die Unterscheidung zwischen automatisierter, genereller und kontrollierter, also selektiver Aufmerksamkeit verläuft unbewusst. Der präfrontale Cortex entscheidet über die Zielhierarchie. Die ausschließlich kortikale Regelung von Aufmerksamkeit bedingt, dass jeder Reiz, auch wenn er nicht bewusst wahrgenommen wird, vor Zuteilung von Aufmerksamkeitsressourcen vom Neocortex analysiert wird und die Erregungskonstellationen bekannter, unwichtiger Reize auf kortikaler Ebene in ihrer Weiterverarbeitung gehemmt werden. Informationen werden in verstärkende und bestrafende Informationen eingeteilt. Die Unterscheidung zwischen assoziativem und nichtassoziativem Lernen findet bereits auf Ebene einfachster Lebewesen statt, ebd. S. 409. In Thalamus und Colliculus superior erfolgt eine getrennte Verschaltung des schnellen, großzelligen Systems (Bewegung und Tiefe) und des langsameren, kleinzelligen Systems (Form und Farbe, ebd., S. 291). Positions- und Objektmerkmale werden unterschiedlich und jeweils inhaltspezifisch gespeichert bzw. in primären und sekundären Assoziationsarealen konsolidiert. Kognitive sakkadische Sprünge verlaufen thesengemäß in rhythmischen Abtastbewegungen des Auges, der primären Vektoren-Suche (auch an den sprunghaften Bewegungen des Auges beim Lesen sichtbar). Auf diese Weise wird der Zeichencode rekonstruiert, indem man ihn jeweils verschiedene Neuronengruppen durchlaufen lässt, so dass Texte (oder Bilder) spezifisch emotionale „Färbungen“ bekommen, vgl. Baddeley 1986.

3) den durch den kategorialen Gegensatz hervorgerufene „Erleuchtungs“-Effekt bei der intuitiven Ordnungsfindung, Bartl 1996, S. 13 ff. Zum Begriff der geringen Unterschiede vgl. Abschnitt 2.1.2.2.1.4: Geringe Unterschiede sind vergleichsweise geringere Unterschiede zwischen abstrakten Interpretationseinheiten und vagativen Sinneseindrücken, und zwar im Vergleich zur „regulären“, wenig emotionalen Informationsverarbeitung.

<sup>336</sup> Vgl. FN 315.

<sup>337</sup> Ob dieses Verhältnis durch die Faltstruktur des Gehirns begünstigt wird oder nicht, ist ungeklärt. Kurioserweise entspricht Dennetts theoretisches Modell von der Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung (vgl. Abb. 15) rein graphisch der möglichen Nervenaktivierungen entlang und entgegen dieser Faltstruktur, Schmidt und Birbaumer 1998, S. 13: Hier wird eine zyklische

---

Bestimmtheit man in einem ursprünglich unbestimmten Kunstwerk findet und je dynamischer der entsprechende Interpretationsvorgang vor sich ging. Dies entspricht dem Begriff der Intuition als gleichzeitiger Verarbeitung verschiedener<sup>338</sup>, u.U. auch unvollständiger<sup>339</sup> Informationseinheiten. (entspricht **BS 1 – 3**, also **Topos A** von der Vermittlung konträrer Muster und **Topos B** von der bestmöglichen Vermittlung durch ästhetische Technik in Hinblick auf die „lustvoll-erleuchtende“ Ordnungsfindung der Intuition<sup>340</sup>).

Der abstrahierende Aufmerksamkeitsprozess wird in der Literatur zur Hirnphysiologie durchweg mit Metaphern wie „Filter“, „Scheinwerfer“, „Verstärker“ o.ä. belegt. Alle diese Metaphern zeichnen sich durch ihre Eignung zu „flexibler Mängelverwaltung“ aus. D.h.: alle diese Mängelverwaltungen werden dann in Kraft gesetzt, wenn zur Konstruktion der Objektgrammatik, also zur Anpassung an eine Neuigkeit, (vagativ) nach neuen Interpretationsmustern gesucht wird. Irrelevante Information wird dann im Verlauf der ästhetischen Wahrnehmung inhibiert<sup>341</sup>, → vagative Strukturen quasi

---

Erregungsausbreitung aufgrund der aufgerollten Struktur des Cortex beschrieben (Faserigkeit stellt sich in diesem Fall als fundamentale Übereinstimmung heraus, die Gehirne mit elektronischen Rechnern gemeinsam haben). Vgl. außerdem Sprinkart 1982, S. 53-55. In beiden Fällen entsteht bewusstseinserzeugende Spannung durch die Gleichzeitigkeit von fühlend-assoziativem Erleben und linearem Zeitverlauf. Eine funktionale Entsprechung dieser morphologischen Ähnlichkeit ist alleine dadurch aber nicht zu begründen.

<sup>338</sup> „Kunst ist Intuition“, Mondrian, zit. nach Jaffé 1967, S. 119. Ästhetisches und intuitives Denken wird häufig synonym gebraucht, vgl. Kuhl 1983 und Dörner 1999, S. 285 über ein intuitives „Schweifenlassen der Gedanken“ als Pflegeprozedur der begrifflichen Relationen, das zu einer Steigerung der Intelligenz führt.

<sup>339</sup> Ebenfalls parallel zum Intuitionsbegriff verläuft die im Verweilbereich mögliche Funktion, eventuelle Leerstellen der Interpretation zu überbrücken, vgl. dazu die zweite von vier Intuitionsphasen von Trefzer u.a. 1987, nämlich die Inkubation (Dominanz flexibler Umstrukturierungsprozesse über zielgerichtetes Denken, gefolgt von Illumination und Verifikation). Vgl. auch Bartl 1996 über intuitives Bearbeiten als Operieren auf unvollständiger Informationsbasis, das „Überspringen von Denketappen“, das den Erlebnisgehalt der kreativen Lösungsfindung, v.a. in Bezug auf die Rätselhaftigkeit von Kunst erklärt, ebd. Aus hirnphysiologischer Sicht erklärt dieses Schließen der Lücken z.B. auch das ähnlich funktionierende Ausgleichen des „blinden Flecks“, Schmidt und Birbaumer 1998, S. 290 sowie Jaynes 1988, S. 37. Der Begriff der Intuition – definiert man ihn als kreativen Akt der Überbrückung von Wissensleerstellen – ähnelt von daher dem von Dörner geprägten Begriff des „HyPercept“-Programms bzw. dem Neisser-Zyklus (nach dem Kognitionspsychologen Ulrich Neisser) der hypothesengeleiteten Wahrnehmung, Dörner 1999, S. 147-162.

<sup>340</sup> Intuition als inneres Erleben hat Eigenwert, vgl. Bataille 1990. Eigenwert konstituiert sich neben der Möglichkeit der Ordnungsfindung aus dem mystischen Moment der „erleuchtenden“, „plötzlichen“ Neufindung, vgl. Bartl 1996. Lange Auseinandersetzung mit der Thematik wird dabei vorausgesetzt, ebenso ein Zustand der Konzentration und heftiger Erregung, vgl. dazu Rousseaus „inneres Gären“, zit. nach Onfray 1993, S. 66.

<sup>341</sup> Es darf nicht davon ausgegangen werden, dass es sich um reine Reaktionskonflikte handelt,

---

abstrahiert bzw. fixiert oder → „fixativiert“. Individuell relevante Information wird so über Assoziationen verstärkt, und zwar solange, bis die Relevanz der neuen Schemata zum Erfolg geführt hat (entspricht **Topos D** von der emotionalen Semantik und **Topos E** von der empathischen Selbstidentifikation mit dem Betrachteten im kontemplativen Bereich). Dieser Erfolg ist die Aufhebung des Gegensatzes in einem („verschmelzenden“) Erkenntnisprozess mit positiver Emotionsqualität, dem ästhetischen Empfinden im ästhetischen Verweilbereich. Die verschiedenen Phasen des Eintritts in den vagativen Bereich und der Findung eines neuen Schemas sind anhand von Hirnwellen nachzuweisen, die denen im Zustand von Schlaf und Traum ähneln<sup>342</sup>. Bei Entdeckung des neuen Schemas wiederum ist ein Anstieg der Hirnaktivität zu beobachten. Somit ist der kontemplative Bereich aus dem Modell zur Verarbeitung von Unterschieden auch hirnphysiologisch zu belegen. Er entspricht sämtlichen formulierten Topoi der Kunstikonographie und erklärt v.a. die Eigenschaften dieses Bereichs (entspricht **Topos C** von Zuständen, die mit Metaphern des Traums, Metaphern von Rausch und dem Erleben subjektiv „kindlicher“ Zustände aus der Sicht des Erwachsenen belegt werden<sup>343</sup>) sowie ästhetisches Empfinden als Voraussetzung für die Selbsterhaltung des Systems bzw. die Verarbeitung von neuen Informationen (entspricht **Topos F** von der ästhetischen Empfindung im Umgang mit Neuigkeiten).

Man geht davon aus, dass im ästhetischen Verweilbereich der vagativen Ordnungssuche bei der Entwicklung von Erkennungsmechanismen (quasi „spielerische“) Zufallsprozesse eingebaut sind, also evolutionäre Zufallsprozesse im Sinne von unbeabsichtigten Kreuzungen determinierter Kausalketten. Diese erhöhen die Ambiguität der Information und fordern vom erkennenden System entsprechend eine höhere Ambiguitätstoleranz. Diese selbstinduzierte Komplexität des visuellen Inputs führt aufgrund der damit verbundenen Änderung der Reizstärke zu

---

vielmehr sind es auch Hemmungsphänomene (Hemmung unterscheidet sich im Computerbild nicht von Aktivierung), vgl. Posner/Dehaene 1994 und Sprinkart 1982, S. 112-115.

<sup>342</sup> Vgl. Bartl 1996 und Goodman, F. N. 1991.

<sup>343</sup> Für das Kind ist kindliches Erleben nicht mit einem vagativen Hirnwellenbereich verbunden. Nur der Erwachsene „verwendet“ diesen Hirnwellenbereich, um sich aus seiner (intellektualisierten) Sicht wie ein (wenig intellektualisiertes) Kind zu fühlen, vgl. Abschnitt 2.4.3.2.3 über die Kindmetapher in der Kunst.

---

Aufmerksamkeitserhöhung; sie ist sehr artifiziell, denn sie reguliert ein evolutionär älteres Zentrum – höhere Ebenen wurden also zur Regulierung der unteren entwickelt<sup>344</sup> – und sie ist somit wahrscheinlich auch erlernbar. Natürlich erfordert der Umgang mit den Zufälligkeiten und Phänomenen der intuitiven Ordnungssuche bestimmte Kompetenzen des Künstlers (entspricht **Topos G** von der Überschwemmung durch ästhetische Reize und **Topos H** vom „Mut des Künstlers“).

Die synchrone Vermittlung so verschiedener Prozesse ist als Intelligenzleistung zu betrachten – solche Leistungen sind unter Drogeneinfluss entsprechend eingeschränkt; andererseits erleichtert der Drogenkonsum den Eintritt in den vagativen Bereich mit höherer Ambiguitätstoleranz. Beides lässt sich durch (häufige) Koinzidenzen von Drogenkonsum und Kreativität nachweisen<sup>345</sup>. Natürlich schränkt jeder Drogenkonsum jede Leistung eigentlich ein; für den vorsätzlichen und chemisch von außen induzierten Eintritt in den vagativen Bereich sind Drogen aber eingeschränkt „hilfreich“. Sie verringern durch ihre toxische Wirkung komplexe Denkleistungen und erleichtern so die bereits angesprochene „vertikale Flucht“ in den vagativen Bereich..

Ästhetisches Erleben, das Resultat dieser Vermittlung von „Innen“ und „Außen“ (als den in diesem Zusammenhang relevanten Elementen des kategorialen Gegensatzes), d.h. auch: zwischen allozentrischer und egozentrischer Weltrepräsentation ist von begrenzter zeitlicher Dauer. (Der Austritt aus dem vagativen Bereich geschieht also zwangsläufig: entweder durch Abbruch oder Finden des neuen Schemas). Die Zeitspanne betrifft die zeitliche Synchronisierung bei bestimmten „feature berrings“, also der Zusammenführung verschiedener Teile. Subsysteme dieses Ablaufs sind die zentrale Exekutive (Aufmerksamkeitsregulierung) und Speichersysteme (z.B. visuell-räumlich, verbal), die erst vergleichen, dann enkodieren und so die

---

<sup>344</sup> Dimensionen von Bewusstsein und Tiefe werden normalerweise denen von Form und Farbe gegenübergestellt, was aber wegen unzureichender Definitionen von Bewusstsein und Tiefe nicht beweisbar ist.

<sup>345</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.4 über den Vergleich ästhetischer und rauschhafter Wahrnehmung (bestimmte Drogen verstärken im Gehirn Hemmungen, wodurch man das Gefühl hat, „klarer“ zu sehen, andere fördern die Informationsverarbeitung, wodurch eine größere „Gleichzeitigkeit“ aller Informationen erlebt wird).

---

größtmögliche Vernetzung verschiedener Schemata gewährleisten. Reflexion geschieht dann in Form von Emotionsinduktion<sup>346</sup>. Diese Induktion ist messbar<sup>347</sup>.

Ästhetisches Erleben im Sinne des Erlebens von Unterschieden erweitert so die gängige Definition von Bewusstsein, die Lernen und Bewusstsein gleichsetzt, indem unter dem Stichwort der „emergenten Evolution“ der Beginn des assoziativen Gedächtnisses im Sinne von Lernfähigkeit mit dem Beginn von Bewusstsein identifiziert wird<sup>348</sup>. Denn das vorangegangene Modell betont in erster Linie das subjektive Lustempfinden dieses Vorgangs.

#### 2.1.2.2.4) Strukturen der Befragung zur Definition von Kunst

Damit die Eigenschaften dieses Modells nicht nur theoretisch dargestellt werden und damit diese Theorie nicht nur an literarischen und somit nur mittelbaren Beispielen belegt wird, wurde zusätzlich zur anschließenden Literaturrecherche eine Befragung zur Definition von Kunst vorgenommen, die sich auf Menschen „auf der Straße“

---

<sup>346</sup> Kinästhetische Reaktionen erfolgen auch bei visuellen Eindrücken, und zwar über Empathie aufgrund Nachempfinden des Betrachteten, sowie der entsprechenden Assoziationen zur historischen Entstehungsbedingung des Betrachteten, Lipps, zit. nach Schuster 1992, S. 19 (das entspricht der Zweiteilung empathisch-ästhetischer Gefühlsursachen von Wundt, ebd. S. 21. Vgl. dazu außerdem Diderot über Bewegungsinduktionen der Vorleser von Büchern, zit. nach Manguel 1999, S. 149). Lipps These von der Bewegungsinduktion wurde aber teilweise widerlegt (zu bedingten Parallelen zwischen Intervallmustern und Gefühlsmustern siehe Pinker 1998, S. 656-662: Es existieren keine in allen Musikrichtungen parallelen Darstellungen oder Umsetzungen einer Metapher).

<sup>347</sup> Über die Methode der Emotionsinduktion (mittels Bild- oder Wortreize) sind die physiologischen Korrelate emotionaler Reaktion als abhängige Variable messbar (der Gesichtsausdruck auf dem EMG zeichnet die subkortikale und unbewusste Modulation der Schreckreaktion auf, denn subjektive Angaben sind anders als physiologische, müssen also überprüft werden; eine international genormte Messmethode ist das „International Affective Picture System“). Vgl. Schuster 1992, S. 219 ff.

<sup>348</sup> Solche Definitionen erlauben keine Differenzierung zwischen Lernen bei Tier oder Mensch respektive menschlicher Flexibilität des Denkens, seiner epistemischen Kompetenz. Sie können auch nicht erklären, warum der eine Handlung vorbereitende Denkvorgang „*nicht bewusst ist und dass lediglich seine Vorbereitungen, sein Material und sein Endergebnis im Bewusstsein wahrgenommen werden*“, Jaynes, 1988, S. 15 f. und 45-56 (das wurde anhand von Messungen der Muskelspannungen nachgewiesen). Quantifizierende Zugänge können auch nicht erklären, warum sog. Bewusstsein gerade im spannungslosen Zustand höchst intensiv wird, ebd. 22. (Der Begriff der emergenten Evolution umschreibt die Entstehung jeweils neuer Komplexitätsebenen, deren Regeln sich nicht aus der vorangegangenen Struktur ableiten lassen; unter assoziativem Gedächtnis versteht man eine Wissensrepräsentation, deren Inhalte nach Assoziationsgesetzen miteinander verknüpft sind.)

---

konzentrierte, sprich: die Personen wurden nicht nach künstlerischer Praxis ausgesucht, sondern es wurden Menschen verschiedenster Berufe oder verschiedenster künstlerischer Präferenzen befragt, gleich ob solche Präferenzen überhaupt bestanden oder ob die Menschen Wert darauf legten, von Kunst „keine Ahnung“ zu haben. Gefragt wurde immer nur nach der persönlichen Definition von dem Begriff Kunst. Es wurde darauf geachtet, dass die Befragten nicht das Gefühl einer Prüfungssituation, sondern nur das eines unverbindlichen und völlig beiläufigen Gesprächs hatten. Auf diese Weise sollten u.a. erreicht werden, dass sich die Befragten nicht nur zu Kunst im allgemeinen, sondern auch zu ihrem Erleben von „Schönheit“ im speziellen äußern. Die Eigenschaften des Modells konnten durch diese Befragung belegt werden; eine Auswahl repräsentativer Aussagen finden sich im Anhang<sup>349</sup>.

In der Beschreibung seitens der Befragten fiel auffallend oft der Vergleich mit stressähnlichen, aber nicht lebensbedrohlichen Aktiviertheiten, also mit einem aktivierenden hohen Grad an Unbestimmtheit. Die exemplarisch herausgegriffene Darstellung eines jungen Mannes<sup>350</sup>, der sowohl als Künstler als auch als Mediziner arbeitet, ging sehr deutlich auf die einzelnen Phasen der durch das Modell prognostizierten Abläufe ein: ‚J. v. S‘. verglich ästhetisches Empfinden (beim Eintritt in eine „schöne“ Kirche) mit der gleichen Anspannung, der seiner Auffassung nach ein Steinzeitmensch beim Anblick eines (sowohl gefährlichen als auch essbaren) Mammuts ausgesetzt sein würde. Zusätzliches Adrenalin würde in dieser Situation die Gefäße erweitern, nach einer so bedingten anfänglichen Sauerstoff-Unterversorgung würde der Sauerstoffgehalt der Stresssituation angepasst. Der so eingetretene kurze „Schock“ hätte dann, verglichen mit einem Kreislaufkollaps oder einem abgestürzten Computer, einen Neustart des Systems zur Folge. Dieser energieanreichernde Neustart, der komplette Aufmerksamkeit fordert, also die Kommunikation mit der Außenwelt unterbindet, wurde verglichen mit einem Geistesblitz. Wichtig für die subjektive Qualität und Quantität des

---

<sup>349</sup> Vgl. Anhang – Befragung: Das Dutzend Definitionen.

<sup>350</sup> Vgl. Dörner 1983 über Einzelfallanalysen am Anfang der wissenschaftlichen Untersuchung eines Themas.

---

Empfindens sei „Güte“ im Sinne von „Stimmigkeit“ der betrachteten Elemente; alles müsse „zusammenpassen“. Sowohl „Ganzheit“ als auch die „zerpflückenden Möglichkeiten“ der Betrachtung müssten eine „Einheit“ ergeben. Einheitsempfinden wurde gleichgesetzt mit Schönheitsempfinden (entspricht **BS 2 – 3**).

Des Weiteren waren die (oft synästhetischen) poetischen Umschreibungen auffallend. Sie bezogen sich auf eine (vorerst noch) nicht wissenschaftlich beschreibbare, subjektive Einheit bzw. Identifizierung mit dem Wahrgenommenen. Ferner wurden häufig Hinweise auf eine Einheit ohne Unterschiede mit emotional-lustvollem Eigenwert formuliert, die das Modell durchweg bestätigen. Zusätzliche Parallelen waren die ungewöhnliche Aktivierung möglichst vieler Lösungsmöglichkeiten für das Problem der Unbestimmtheit (oder der Abbruch der Suche), der „*Heureka-Effekt*“<sup>351</sup> der Schemafindung samt positivem Eigenwert dieser Erfahrung und dem Problem der schlechten Beschreibbarkeit bzw. des Zwangs zur metaphorischen Umschreibung der ästhetischen Wahrnehmung. Trotzdem maßen alle Befragten der ästhetischen Wahrnehmung in Kunstrezeption bzw. Kunst selbst hohen Wert zu. Interessant war, dass kaum spontan Antworten formuliert werden konnten. Fast alle Befragten erbaten oder nahmen sich Bedenkzeit für die Antwort, auch Künstler. Künstler unterschieden sich von Nichtkünstlern zwar in der höheren Anzahl illustrativer Beispiele, aber nicht im Interesse an der Fragestellung, im Gegenteil. Gerade „Nichtkünstler“ hatten erstaunlich viel zum Thema zu erzählen, und wiesen dadurch nach, dass im Alltagsgebrauch sehr viel weniger zwischen den Begriffen Kunst oder ästhetischem Erleben, also einem sehr speziellen Terminus und einem sehr allgemeinen psychologischen Phänomen differenziert wird.

Einzigste Differenzierung zwischen diesen Begriffen war lediglich der auffallend häufige Verweis auf Kunst als eine Art von „Gesellschaftssportart“, d.h.: Kunst wurde teilweise pejorativ als Spezialistenwissen über Kunst definiert, das mit dem eigentlichen ästhetischen Kunsterleben aber nichts zu tun hat, sondern nur den Eindruck eines intellektuellen, aber zweckfreien Wettbewerbs vermittelt. Immer wenn dieser Eindruck dargestellt wurde, wiesen die Befragten andererseits auf den

---

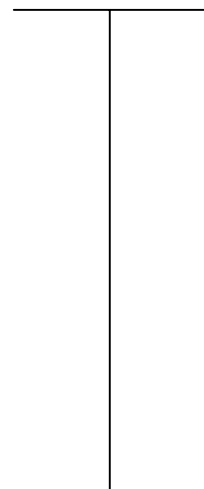
<sup>351</sup> Bartl 1996, S. 1.



---

eigenen, subjektiv sehr gefühls-, also zweckorientierten Zugang zur Kunst hin.

Zusammenfassung von **Topos A**: Ästhetisches Erleben vermittelt den kategorialen Gegensatz zwischen „bestimmt“ und „unbestimmt“ und damit auch zwischen „Innen“ und „Außen“, zwischen subjektiv „inneren“ bestimmten Interpretationsmustern und subjektiv „äußeren“ unbestimmten Eindrücken – also zwischen zwei relativ unterschiedlich repräsentierten Informationseinheiten. Ästhetik umschreibt eine spezielle Art der Reflexion solcher Wahrnehmung von „Innen“ und „Außen“, eine Art „Wahrnehmung der Wahrnehmung“, die mit den als typisch „menschlichen“ Erlebnis- oder Gefühlsphänomenen gleichgesetzt wird. Die Art der Vermittlung kann als Verarbeitung von Unterschieden umschrieben werden, die diese „menschlichen“ Phänomene erklärt, wie beispielsweise poetische Umschreibungen ästhetischen Erlebens, ekstatische Zustände oder empathisches Einfühlen.



---

## 2.2) Darstellung von Topos B: Ästhetik als bestmögliche Wahrnehmungsregulierung in der Literatur

**A. K.:** *„Meiner egozentrischen Weltrepräsentation kommt einiges von diesen Dingen vage bekannt vor, meine allozentrische Weltrepräsentation kann dazu leider nicht viel sagen, weil sie derzeit unter Identitätsproblemen leidet – was ist denn eine allozentrische Weltrepräsentation?“*

**A. P.:** *„Alles, was sich auf etwas anderes bezieht als Sie selbst ist für Sie allozentrisch“.*

**A. K.:** *„Und wenn diese ganzen Wörter und Konstrukte um meinen Kopf herumschwirren, dann ist meine Weltrepräsentation ziemlich heliozentrisch, oder?“*

**A. P.:** *„Je nachdem, ob Ihr Kopf Sonne oder Erde ist. Gibt es gerade interplanetarische Turbulenzen bei Ihnen?“*

**A. K.:** *„Schwarze Löcher. Dieses Modell der Unterschiedsverarbeitung wirkt auf mich angestrengt plausibel und leicht verkrampft. Fehlte Ihnen bis vor kurzem noch die Anatomie der Arbeit, dann fehlt mir mittlerweile das Fleisch zwischen diesen unterschiedlichen Knochen und Sehnen. Sollte man anhand dieses Modells wirklich alle Umschreibungen ästhetischen Erlebens strukturieren können, dann muss man vorab den Zauber dieser Wahrnehmung beschreiben, strukturieren, wie auch immer. So logisch dieses Modell auch wirkt, noch kann es mir nicht klarmachen, warum im Erleben von Kunst – und ich meine im wirklichen Erleben von Kunst – so unglaublich viel Schönes liegen kann. Ich bin mir nicht sicher, ob Sie wissen, wovon ich rede, aber für mich kann ein Augenblick schöner Musik oder der Anblick schillernder Farbschichten wirklich etwas bedeuten. Manchmal träume ich nachts von ganz unglaublichen Ölbildern, und wenn ich dann am Morgen*

---

*aufwache, bin ich auf eine rätselhafte Art so glücklich, als ob ich verliebt wäre. Verstehen Sie, wovon ich rede?“*

**A. P.:** *„Geben Sie mir ein Beispiel. Wenn Sie hier die „melencolia“ angucken, ist das dann für Sie ein ähnliches Gefühl?“*

**Topos B:** Ästhetisches Erleben, also die reflexive Wechselbeziehung zwischen „Innen“ und „Außen“, wird – im Gegensatz zu „einseitig“ fixativem oder „einseitig“ vagativem Denken – bei den analysierten Ästhetik-Theoretikern durchgängig als ausgesprochen gewinnbringende Wahrnehmungsart beschrieben, egal vor welchem historischen Hintergrund. Die historisch unterschiedlichen Umschreibungen spiegeln die bipolare Struktur des Modells zur Verarbeitung von Unterschieden wieder, v.a. die Antinomie von „Innen“ und „Außen“ bzw. das Besondere der Zusammenführung von „Innen“ und „Außen“ im ästhetischen Erleben. Interessant dabei: Während die Titulierungen dieser drei Schwerpunkte bei den vorab untersuchten Ästhetik-Theorien – ungeachtet aller Kontinuität – doch immer relativ verschieden ausfielen, so sind die Umschreibungen praktisch tätiger Künstler vergleichsweise konstant, aber immer – bestimmt bis euphorisch – von dem Primat des ästhetischen Erlebens vor „einseitig“ fixativ-linearem Denken oder vagativ-assoziativem Fühlen überzeugt.

Dieser **Topos B** zeigt auf, wie die Vermittlung fixativer Bestimmtheit und vagativer Unbestimmtheit im Modell zur Verarbeitung von Unterschieden (vgl. Abb. 14) in der Literatur dargestellt werden.

Die in **Topos A** beschriebene Überbrückung des kategorialen Gegensatzes zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit bzw. → „Innen“ und → „Außen“ initiiert also eine intuitive Ordnungsfindung. Diese entspricht, da von so „gegenpoligen“ Informationsverarbeitungen ausgelöst, einem „Kurzschluss“ des Denkens durch die Vermittlung von Bestimmtheit und Unbestimmtheit. Neben der durch die unbewusst-kontemplative Suche garantierten, bestmöglichen Verarbeitung von

---

neuen Informationen und vorhandenen Interpretationsschemata führt der Eigenwert dieser Erlebniserweiterung zum **Topos B** der Kunstikonographie. Dieser Eigenwert entspricht der in **BS 2** beschriebenen → „Beflügelung“<sup>352</sup>:

Alle untersuchten Theorien der Ästhetik-Theorie sowie alle vorneuzeitlichen und modernen Aussagen über Kunst gehen davon aus, dass die Wechselbeziehung zwischen „Innen“ und „Außen“, die „ästhetisch“ empfundene Wirklichkeitsbearbeitung ausgesprochen lust- und gewinnbringend und entsprechend stabilitätsgarantierend ist – auch umschrieben als → „Authentizität“ (entspricht **BS 7**). „Ästhetisches Denken“ rangiert ausdrücklich sowohl vor einseitig abstrakt-intellektueller Wirklichkeitsbearbeitung, als auch vor einseitig sinnlicher. Den höheren Funktionen menschlichen Denkens, v.a. der Sprache, wird in diesem Zusammenhang eine oftmals mystisch und/oder poetisch umschriebene Form einer höheren → Bewusstseinsform entgeggestellt. Diese noch zu definierende Ebene der Informationsvermittlung hat weder explizit mit Sprache zu tun<sup>353</sup>, noch ist sie explizit sinnlichen und als „niederen Stufen“ der Wahrnehmungshierarchie beschriebenen Funktionen zugeordnet. „Ästhetisches Denken“ zeichnet sich vielmehr durch eine ausgewogene Wechselbeziehung zwischen diesen Gegensätzen aus. Es ist nämlich davon auszugehen, dass das ästhetische Erleben mit seinen spezifischen Wahrnehmungsparametern zwischen den beiden Extremen des Denkens, (tendenziell möglichst) sinnlicher und (tendenziell möglichst) intellektueller Informationsverarbeitung ausgleicht und vermittelt. Dass „ästhetisches Denken“ quasi die bestmögliche Wahrnehmungsregulierung des Menschen<sup>354</sup> ist, belegen die zahlreichen metaphorischen Titulierungen und Hinweise auf diese Art der Wirklichkeitsbearbeitung. Die Souveränität in der Handhabung dieser Techniken

---

<sup>352</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.1.2.3 über die „Beflügelung“.

<sup>353</sup> Vgl. Anderson 1996 und Pinker 1998.

<sup>354</sup> Der hohe Grad an zu erlernenden Techniken von Lebensbewältigung beim Menschen (im Vergleich zu instinktgesteuerten und stark auf unveränderliche Habitate angewiesenen Tieren) scheint eine besonders flexible Art der Informationsverarbeitung vorauszusetzen, die signifikanterweise häufig mit Ästhetik synonym gesetzt wird. So wird ästhetisches Denken auch in der Literatur dargestellt, vgl. Bateson 1987 und 1993.

---

wird jeweils gleichgesetzt mit der Kompetenz sprichwörtlich menschlicher Wirklichkeits-erfassung<sup>355</sup>.

Auffällig ist dabei, dass die poetischen Umschreibungen „ästhetischen Denkens“ bei praktizierenden Künstlern im Gegensatz zu Bezeichnungen von wissenschaftlich orientierten Nichtkünstlern epochenkonstant verwendet werden und auch Nichtexperten verständlich sind<sup>356</sup>.

### 2.2.1) Kunst als praktiziertes Leben – die Aussagen von Künstlern

So wie alle untersuchten Theorien von der exklusiven Sonderrolle des Künstlers ausgingen, bezeichnen auch Künstler ihr Sujet als maximal → authentisch bzw. gewinnbringend, sowohl im Hinblick auf Erleben von Emotionen, als auch im Hinblick auf Abstraktionsmöglichkeiten bzw. „Verstehen“ der Wirklichkeit (entspricht **BS 7**):

*„Kunst ist eine wertvolle Zeitverschwendung. Du verbringst Dein Leben gut. Kunst ist die wichtigste Aktivität, die es gibt. Wenn Du einen Fehler machst und etwas anderes wirst als Künstler, bist Du verloren, gibt es keine Hoffnung für Dich.“<sup>357</sup>*

Hier wird durch Beruf bzw. Berufung eine Art der Wirklichkeitsverarbeitung praktiziert, deren Gleichzeitigkeit von „Innen“ und „Außen“ eine hochwertige Erfahrungsqualität und Möglichkeit zur Eigenreflexion bietet:

---

<sup>355</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.1 über die Souveränität des „ästhetischen Verweilens“.

<sup>356</sup> Zu alltagspsychologischem Wert durch Wortwörtlichkeit solcher Umschreibungen vgl. Wittgenstein 1978, über die Minderwertigkeit der Expertensprache gegenüber der Alltagssprache vgl. Putnam 1991. Zur Rückübersetzung von Alltagssprache in präzisere neurobiologische Termini vgl. Churchland 1992, S. XV.

<sup>357</sup> Levine, zit. nach Mäckler 1989, S. 31.

---

*„Kunst ist auf diese nirgends sonst verfügbare Weise kommunikative Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Reflexion und als solche, wenn man mit der Tradition so will, dialektisches Ferment zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen Natur und Vernunft, zwischen Besonderem und Allgemeinem, zwischen Theorie und Praxis.“<sup>358</sup>*

Die metaphorischen Umschreibungen dieser „bestmöglichen“ Denktechnik des ästhetischen Erlebens strukturieren sich folgendermaßen:

### 2.2.1.1) Die antinomischen Umschreibungen

Die beiden Seiten von *„Subjektivität und Objektivität ... , Natur und Vernunft ... , Theorie und Praxis“* bzw. von

*„rein emotionelle(m) Wille(n), der emotionalen ungerichteten Aktionismus betreibt, ein gefühlsmäßig emotionales Bewegungsprinzip, und (dem) rein formell auskristallisierte(m) abstrakte(n) Theoretikertum“<sup>359</sup>*

werden mit antinomischen Metaphern umschrieben<sup>360</sup>. Diese stellen das gleichzeitige Nebeneinander konträrer Zustände dar (entspricht **BS 1**). Zu den Voraussetzungen des Künstlers zwischen *„Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit“<sup>361</sup>* und der Schönheit dieser künstlerischen Vermittlung zwischen *„Ewigkeit und Momentaufnahme“<sup>362</sup>* sagt Baudelaire:

---

<sup>358</sup> Koppe, ebd. S. 124.

<sup>359</sup> Beuys, zit. nach Kishon 1986, S. 153.

<sup>360</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.1 über die Unbeschreiblichkeit des ästhetischen Erlebens.

<sup>361</sup> Fischer, zit. nach Andersch 1967, S. 8 (der Begriff des Moments oder Augenblicks gilt als *„ästhetische Kategorie der Moderne“*, also typisch moderner Rahmen für Schönheitsempfinden, Henckmann und Lotter 1992, S. 27).

<sup>362</sup> Baudelaire, zit. nach Wind 1979, S. 32 .

---

*„Der Künstler ist nur Künstler, wenn er doppelt ist und wenn er keine Seite seiner Doppelnatur vernachlässigt.“<sup>363</sup>*

Dem entspricht der oft genannte „Doppelblick des Künstlers“, wie ihn auch Goethe hinsichtlich eines Vergleichs des dichterischen Zustands mit dem Doppelblatt des Ginkos bzw. der Einheit zwischen zwei Liebenden verglichen hat<sup>364</sup>.

Die Repräsentation von subjektiv inneren und subjektiv äußeren Mustern wird oft mit der metaphorhaften Antinomie von „inneren und äußerem Auge“<sup>365</sup> bzw. der Repräsentation von → „Herz“ und Verstand<sup>366</sup> verglichen.

Alternativ zur Antinomie vom „inneren und äußeren Auge“ existiert auch die → mystische Metapher vom Sehen mit dem „dritten Auge“<sup>367</sup>. Dieses „Sehen“ umschreibt das Zusammenspiel von „Herz“ und Verstand, das emotionale Verarbeiten sinnlicher Reize<sup>368</sup>.

#### **2.2.1.2) Die Metaphern der funktionalen Gleichsetzung von „Innen“ und „Außen“**

Neben den antinomischen Metaphern existieren die Zustandsbeschreibungen der kontemplativen Suche, bei denen die jeweils wahrgenommene Außenwelt zur Metapher für die Innenwelt<sup>369</sup> wird. Kunst ist Parallel-Umsetzung von „Innen“ und „Außen“, egal ob Zen-Kalligraphie als Ausdruck der Seele des Schreibers oder

---

<sup>363</sup> Ebd.

<sup>364</sup> „Dieses Baum's Blatt, der von Osten/Meinem Garten anvertraut,/Gibt geheimen Sinn zu kosten,/Wie's en Wissenden erbaut./ ist es Ein lebendig Wesen?/ Das sich in sich selbst getrennt,/ Sind es zwei? Die sich erlesen,/ Daß man sie als eines kennt./ Solche Fragen zu erwidern/ Fand ich wohl den rechten Sinn;/ Fühlst Du nicht an meinen Liedern,/ Daß ich Eins und doppelt bin?“, Goethe, zit. nach Unseld 1997, S. 126. Vgl. außerdem Abschnitt 2.7.3 über den Zusammenfall der Gegensätze.

<sup>365</sup> Vgl. Gehlen 1970.

<sup>366</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.1 über die „Gegenstrebigkeit“ des Denkens.

<sup>367</sup> Vgl. Berendt 1989.

<sup>368</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.3 über Reizüberflutung als Krankheit.

<sup>369</sup> Jaynes 1988, S. 10f.

---

Bilder C.D. Friedrichs als „Seelenlandschaften“ beschrieben werden:

*„Eine Landschaft ist ein Seelenzustand. Der Maler soll nicht malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sollte er nichts in sich sehen, so sollte er darauf verzichten zu malen, was er vor sich sieht. Sonst werden seine Bilder wie jene spanischen Wände sein, hinter denen wir nur erwarten, die Kranken oder sogar die Toten zu finden.“<sup>370</sup>*

Diese Gleichsetzung von „Innen“ und „Außen“ betrifft sowohl Praxis als auch Rezeption künstlerischen Schaffens, wenn eine mystische Identifikation mit dem Kunstwerk bzw. subjektive „Verschmelzung“ mit dem Schaffensprozess eintritt<sup>371</sup>. In der Moderne wird dieses Phänomen mit psychologisierteren Begriffen beschrieben, die zunehmend auf den Begriff der Seele verzichten und sich auf den Begriff eines abstrakten oder Sur-Realismus stützen<sup>372</sup>.

Funktional gesehen wird diese Gleichsetzung von „Innen“ und „Außen“ innerhalb von Kunstsoziologie und -psychologie oft umschrieben mit Magrittes Formel vom „Sich-die-Welt-Aneignen“<sup>373</sup>, die dort zum stereotypen eigenständigen Terminus wurde. Diese „Aneignung der Welt durch Kunst“ geht auf Seiten der Künstler sogar so weit, die jeweilige Art künstlerischer Darstellung als „realer als die Realität“, eben als bestmögliche Wirklichkeitsrezeption zu bezeichnen, wie es z.B. Braques von seiner kubistischen Art der Darstellung von Welt behauptet; ebenso Picasso über den Kubismus als „*reine Wahrheit*“<sup>374</sup>. Diese euphorische Darstellung künstlerischer Umsetzung von Welt beruht darauf, dass keine Darstellung reine Umsetzung der

---

<sup>370</sup> C. D. Friedrich, zit. nach Kaufenheim 1980, S. 112.

<sup>371</sup> Beispiele, nach denen Maler „sind“, was sie tun, entspricht der sog. „*sympathischen Einfühlung*“ von Lipps, zit. nach Schuster 1992, S. 144. Weitere Beispiele für die subjektive Einheit von Maler und Kunstwerk, Gay 1999, S. 361 f.

<sup>372</sup> Vgl. Wood 1998.

<sup>373</sup> Vgl. Magritte 1974. Vgl. außerdem Hauser 1974, S. 121.

<sup>374</sup> Picasso 1982, S. 17.



---

sinnlichen Reize ohne intellektuelle Bearbeitung sein kann<sup>375</sup>. Zur ästhetischen Umsetzung der „Innen-Außen-Antinomie“ kommen also zusätzlich noch intellektuelle Muster des Kunstkonzepts, deren empathisches Reflektieren ein von Menschen gemachtes Kunstwerk von einer Landschaft unterscheidet<sup>376</sup> (entspricht **BS 4**).

### 2.2.1.3) Die inhaltlichen Metaphern für Zustände ästhetischer Wahrnehmung

Die Gefühlsqualitäten des ästhetischen Umsetzens, des „Aneignens von Welt“ werden mit verschiedenen Zuständen verglichen, die hier nur aufgelistet und in ihren toposabhängigen Kapiteln näher beschrieben werden können. Folgende Zustände zeichnen ästhetische Wahrnehmung als lohnenswert „wahrhaftige“, wenn nicht sogar „bestmögliche“ Art der Wirklichkeitsbearbeitung aus:

- A. Vergleich mit einer → Selbstbegegnung (entspricht **BS 1**)<sup>377</sup>
- B. Vergleich mit → Schlaf oder Tod (entspricht **BS 1, 3 und 5**)<sup>378</sup>
- C. Vergleich mit → Traum (entspricht ebenfalls **BS 1, 3 und 5**)<sup>379</sup>
- D. Vergleich mit → kindlicher Wahrnehmung (entspricht **BS 2 und 5**)<sup>380</sup>
- E. Vergleich mit → Schwerelosigkeit oder Freiheit von Belastungen (entspricht **BS 3 und 7**)<sup>381</sup>
- F. Vergleich mit → Rauschzuständen oder Sexualität (entspricht **BS**

---

<sup>375</sup> Auch das vielbeschworene Foto als Ersatz der Malerei kann die typisch menschliche Sichtweise nicht hinreichend kopieren, da es nur ein Bild liefern kann, wie es der monokularen Sichtweise nur eines Auges entspricht, Clausberg 1990, S. 6.

<sup>376</sup> Auch das Kunstkonzept der Land-Art oder das Empfinden einer romantischen Stimmung bei der Betrachtung einer Landschaft setzt intellektuelle und kollektive Interpretationsmuster voraus; erst das Unterstellen eines Gedankens macht aus der Landschaft das Kunstwerk, vgl. Abschnitt 2.5 als **Topos E**.

<sup>377</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.2 über mystische Aspekte wie die Selbstbegegnung.

<sup>378</sup> Ebd.

<sup>379</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.3 über die Traummetapher.

<sup>380</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.4 über die Kindmetapher in der Kunst.

<sup>381</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.1 über regulierte Reizüberflutung.

## 2.2. 2) Leben als praktizierte Kunst – die Aussagen der Nichtkünstler

Gerade in der Theorie der Ästhetik begegnen Bezeichnungen ästhetischen Denkens und Hinweise darauf, dass Wissenserwerb mehr ist als reine Verstandestätigkeit<sup>383</sup>, in frappanter Anzahl quer durch alle Epochen. Sobald diese These auftaucht, wird sie auch entsprechend positiv konnotiert, denn sie wird stets den betont sinnlichen bzw. betont intellektuellen Zugängen zur Wirklichkeit gegenübergestellt. Wie auch bei Comenius, Wolff und Kant ist der handelnde Mensch nämlich nicht nur sinnlich oder nur kognitiv strukturiert, sondern weist eben eine „menschliche“ Einheit von Kognition und Emotion auf, inklusive der eigenständigen Erlebnisqualität dieser durch Ästhetik zu reflektierenden Struktur. Interessant ist dabei der stete Verweis auf ästhetisches Erleben als alltägliche und nicht notwendig kunstgebundene Wahrnehmung. Deren Umschreibungen tauchen zwar immer wieder auf, werden aber nur selten wörtlich weitertradiert. Das liegt wahrscheinlich an der Komplexität und Unzugänglichkeit des Themas, das aus noch zu klärenden Gründen von jedem Autor einen neuen, auf eigener Erfahrung beruhenden und wahrscheinlich nicht einfachen Zugang erfordert:

Schon Aristoteles differenziert zwischen allgemeiner Formästhetik und individueller Gehaltsästhetik, und wenn Comenius den Begriff der „synkritischen Methode“ als einer Kombination von analytischer und synthetischer Analyse (Analyse geht vom Ganzen ins Teil, Synthese vom Teil ins Ganze, „syncrisis“ entdeckt Strukturähnlichkeiten zwischen differenzierten Ganzheiten)<sup>384</sup> einführt, so ist das keine andere Form des Wissenszugangs als der Begriff der Abduktion bei Peirce (die Verbindung zwischen Einzelfällen durch je ähnliche Regeln, unter die sie fallen)<sup>385</sup>.

---

<sup>382</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.3 über die Rauschmetapher.

<sup>383</sup> Vgl. Aristoteles 1987 und Spinoza 1925.

<sup>384</sup> Vgl. Aristoteles 1987, Comenius 1997 und Schadel 1989

<sup>385</sup> Vgl. Peirce 1983.

---

Was bei Kant „ästhetischer Zustand“ (die Aufhebung der an sich begrifflich nicht überbrückbare „Subjekt-Objekt-Differenz“ im konkreten Erleben) und bei Schiller „Begriff der Freiheit“ ist, nennt Hegel die „Versöhnung von Geist und Stoff“. Bei Danto, Wittgenstein und Lyotard ist das eine ausgesprochen „richtige Perspektive“<sup>386</sup>, die Verbindung von Ästhetik und Philosophie, also das typisch postmoderne Modethema des „ästhetischen“ Denkens<sup>387</sup>. Dieses Denken verbindet Ästhetik und Philosophie, ästhetisch konnotierte Begriffe wie „Intuition“ oder „künstlerisches Schaffen“ sind (im besten Fall) gleichzusetzen mit einer besonderen Art ausgesprochen realitätstauglicher, weil gleichzeitig nach „Innen“ und „Außen“ gerichteter Denktätigkeit<sup>388</sup>.

### **2.2.1.3) Sonderfall Physik: Klischees intuitiv-ästhetischer Ordnungsfindung in den Naturwissenschaften**

Als Sonderfälle des ästhetischen Erlebens zwischen praktizierenden Künstlern und nichtkünstlerischen Wissenschaftlern werden oft Physiker angeführt, allen voran Einstein mit seiner Gleichsetzung von Rätselhaftigkeit, Geheimnis, Schönheit und Zauber<sup>389</sup>.

Aufgrund seiner Vergleiche von Ästhetik und naturwissenschaftlicher „Wahrheit“ und seiner → intuitiv-ästhetischen Lösungsfindungen<sup>390</sup> ist Einstein oft zitiertes Vorzeigebispiel für den Vergleich von Kunst und Wissenschaft. In dieser Funktion ist er Hauptperson zahlreicher populärer Legenden zum Thema der intuitiven Lösungsfindung. Einstein steht in diesem Fall in einer ganzen Reihe von Naturwissenschaftlern, die sich nicht nur deduktiver, sondern auch ästhetischer

---

<sup>386</sup> Vgl. Lyotard, zit. nach Engelmann 1994.

<sup>387</sup> Welsch, zit. nach Guggenberger 1992, S. 113 über Lyotard, Derrida, Foucault, Baudrillard, Vattimo, Sloterdijk u.a.

<sup>388</sup> Vgl. Croce 1930.

<sup>389</sup> Vgl. Highfield/Carter 1996. Der Begriff des Zaubers wird hiermit eingeführt, er umschreibt Wohlgefallen ohne verbale Konkretion.

<sup>390</sup> Vgl. Bartl 1996.

---

Prinzipien bedient hatten, wie z.B. Poincaré:

*„Ein Mathematiker, der nicht die Sensibilität hat, Ordnung und Struktur, die ästhetischen Muster wahrzunehmen, wird nie eine bedeutende Entdeckung machen.“<sup>391</sup>*

Die Tatsache, dass wissenschaftliche Entdeckungen so gut wie nie nur auf deduktivem Weg gemacht werden, hat Thomas Kuhn untersucht<sup>392</sup>. Seiner Ansicht nach sind logische Vorgehensweisen sogar zweitrangig und werden nur im Nachhinein glorifiziert (auch wenn jeder intuitiv-ästhetischen Lösungsfindung natürlich zuerst intensive Vorbereitungen in Form von logischen Deduktionen vorausgehen, die den für die vagative Vernetzung notwendigen Unterbau an Informationen schaffen).

---

<sup>391</sup> Hauser 1973, S. 25. Vgl. Weizsäcker 1970, S. 126 f.: Das nicht zu beschreibende „Ahnem“ von Zusammenhängen betrifft sowohl Kunst als auch Naturwissenschaften. Die seelische Bewegung vor der kreativen Ordnungsfindung betrifft sowohl Kunst als auch Naturwissenschaft; in der Physik existiert dementsprechend das Motiv des „Künstlerischen Schauens“, ebd. (Kekulé's Entdeckung des Benzolrings geschah der Leende nach durch einen Tagtraum, ähnlich wie bei dem Atomphysiker Nils Bohr bzw. bei dem nach ihm benannte Atommodell.)

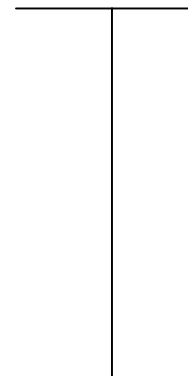
<sup>392</sup> Vgl. Kuhn 1995 und Penrose 1991, S. 413.

---

Zusammenfassung von **Topos B**: Ästhetisches Empfinden wird in der Literatur als bestmögliche Wahrnehmung vor betont → fixativem oder betont → vagativem Denken beschrieben, v.a., weil diese Art der Wahrnehmungsregulierung mit den in **Topos A** beschriebenen, als typisch „menschlich“ verstandenen Wahrnehmungsphänomenen in Verbindung gebracht wird.

Die metaphorischen Umschreibungen dieses Erlebens betonen den ebenfalls in **Topos A** bereits dargelegten kategorialen Gegensatz von subjektiv „inneren“ Interpretationsmustern und subjektiv „äußeren“ Eindrücken. Die gekonnte Wechselbeziehung zwischen diesen beiden subjektiven „Sphären“ wird mit hochbewerteten Zuständen verglichen, beispielsweise mit dem Gefühl der Schwerelosigkeit, mit kindlichem Erleben oder Rauschzuständen. Diese Bewertung ästhetischer Wahrnehmung findet sich auch in der Philosophie oder in der Physik, wo die Fähigkeit für ästhetisches Empfinden als Voraussetzung für intuitive Ordnungsfindungen angenommen wird.

Auffallend ist, dass Umschreibungen ästhetischer Wahrnehmung bei Nichtkünstlern den jeweiligen Zeitgeist-Begriffen entsprechend differieren, während die Umschreibungen von Künstlern auch im Vergleich verschiedener Epochen relativ ähnlich sind.



---

### 2.3) Darstellung von Topos C: „Unbeschreibbarkeit“ und Zweckfreiheit der Kunst

**A. P.:** *„Warum verwenden Künstler immer so blumige Umschreibungen für ästhetisches Erleben?“*

**A. K.:** *„Ich glaube, manchmal ist das einfach klüger. Hören Sie sich doch einmal an, was die Leute so sagen, wenn sie über Kunst reden. Man kann Sachen wirklich auch kaputt reden. Ein Beispiel: Die Engelsfigur auf der „melencolia“ wird in der Literatur einmal als Frau und einmal als Mann oder Selbstdarstellung Dürers beschrieben und das Tier da vorne ist einmal ein Hund und einmal ein Schaf. Wenn man sich dann über die alchemistisch-mystische Symbolsprache dieser Zeit etwas schlauer macht, dann wird einem zwar klar, dass der Hund nur ein Hund sein kann und dass die Leiter nur deswegen sieben Sprossen haben kann, w...“*

**A. P.:** *„Warum kann der Hund nur ein Hund sein? Ich kenne eine Dürer-Zeichnung, auf dem zwei Eichhörnchen abgebildet sind, die mehr wie Außerirdische anmuten – riesige Stirn, riesige schwarze Augen. Vielleicht ist das Tier weder Schaf noch Hund, sondern irgendetwas anderes. Sag, was mag das Tierchen sein, ist es vielleicht ein Pferdchen klein?“*

**A. K.:** *„So etwas in dieser Art meine ich: Nichts ist schlimmer, als unbefangene, persönliche Äußerungen zur Kunst. Zurück zum Thema: Der Hund ist das Symbol des Feuers und der schlafende Hund symbolisiert schlafendes Feuer, so wie auch die Melancholie untätig ihren Kopf aufstützt – alle Darstellungen melancholischer Untätigkeit stützen ihren Kopf auf und*

---

*tun nichts, außer ihren Kopf aufzustützen und nachzudenken, egal ob Wolfram von Eschenbach in der Manesse-Handschrift oder der „Denker“ Rodins. Sehen Sie die sieben Stufen der Leiter? Und das magische Quadrat oben rechts? Die Reihenfolge dieser, dem Saturn zugeschriebenen Zahlenreihen ist übrigens so vertauscht worden, dass die mittlere Zahl der untersten Reihe das Entstehungsjahr des Druckes anzeigt, die 1514, aber das ist hier nebensächlich. Die Quersummen dieser Zahlenreihen ergeben immer die 34 und die Quersumme der 34 ist die Sieben. Die symbolisiert die sieben Metalle, Planeten und sieben Stufen zur gnostischen Erleuchtung: Blei korreliert mit dem Saturn korreliert mit der untersten Stufe des Erleuchtungsweges, also der irdischen Sphäre der Melancholie – in der das erleuchtende Feuer des menschlichen Denkens in der Dunkelheit rumliegt und pennt, während man die Erleuchtung in Form eines Lichtschweifes am Horizont nur von der Ferne ahnt. Allerdings weicht Dürer damit von einer schriftlichen Vorlage dieses Druckes ab, und das ermöglicht weitere Interpretationen. Sind Sie nun klüger? Und hilft Ihnen solches Wissen, beim Anblick dieses Bildes mehr zu empfinden?“*

**A. P.:** *„Ja und nein. Einerseits macht es das Bild interessanter, andererseits wirkt das Bild auch, wenn man es, wie soll ich sagen, eben auf sich wirken lässt. Über ein Bild zu reden oder es auf sich wirken zu lassen sind nicht abhängig voneinander, das eine schliesst das andere nicht aus.“*

**A. K.:** *„Das ist genau das, was ich meine: Ästhetik ist schwer zu beschreiben. Meiner Meinung nach redet man lieber nicht darüber und je mehr man etwas auf sich wirken lässt, desto tautologisch bessere Wirkung. Mit Herder gesprochen: Um sich begreiflich zu machen, muss man zum Auge reden. Oder mit George: In der dichtung – wie in aller kunst-betätigung ist jeder, der noch von der sucht ergriffen ist etwas sagen zu wollen etwas wirken zu wollen nicht einmal wert in den vorhof der kunst einzutreten.“*

---

**A. P.:** „Akzeptiert, zumindest als Zitate, denn inhaltlich gesehen ist so etwas natürlich Blödsinn, natürlich auch mit einem Zitat zu belegen: Watzlawick sagt, man kann nicht nicht kommunizieren, jede Verweigerung einer Aussage ist eine Aussage. Alleine die Formulierung dieser blumigen Verweigerungserklärungen spricht für ihren Wert als Kommunikationsabsicht, sonst hätten diese Herren so etwas gar nicht erst geschrieben. Von daher wäre zu klären, welche Intentionen und Mechanismen hinter so kryptischen Aussagen oder der angeblichen Unbeschreibbarkeit der Kunst stecken. Können Sie mir die Gründe für solche Informationssperren wissenschaftlich erklären?“

**A. K.:** „.....  
.....  
.....Nein.“

**A. P.:** „Das sollte Ihnen zu denken geben.“

**A. K.:** „Das tut es.  
Doch ich bin guten Mutes,  
dass Ihnen dazu etwas einfallen wird,  
darauf verwette ich ein Pferd.“

**A. P.:** „Sie haben recht, manche Dinge sollten wirklich unbeschrieben bleiben, so unbeschreibbar sind sie.“

**A. K.:** „Soll ich Ihnen einmal etwas sagen?“

**A. P.:** „Was denn?“

**A. K.:** „....., ach, nichts.“



**Topos C:** Die Überbrückung des kategorialen Gegensatzes von Bestimmtheit und Unbestimmtheit bzw. „Innen“ und „Außen“ geht auf Kosten entweder der Beschreibbarkeit des ästhetischen Prozesses oder des ästhetischen Erlebens. Durch die für die Beschreibung notwendige Distanz gegenüber diesem Erleben distanziert man sich auch von der entsprechenden Gefühlsqualität und umgekehrt. Dieses Dilemma gilt für alle Gefühlsqualitäten emotionalen bzw. ästhetischen Erlebens. Grund dafür ist die in **Topos A** beschriebene Gegensätzlichkeit der konträren Denktechniken (entspricht **BS 1**). Da die sinnlichen Anteile der ästhetischen Vermittlung von „Innen“ und „Außen“ nicht mit Wörtern – den Speicherformen der abstrahierten Interpretationsmuster – geleistet werden können, konstituiert sich so die Unbeschreibbarkeit von Kunst (entspricht **BS 1, 5** und **6**). Mit ihr interagieren die Kategorien von Zweckfreiheit, Genialität und Avantgarde oder der sog. Selbstzweck. Denn diese Kategorien tragen dem oben erläuterten Dilemma zwischen Beschreibbarkeit und emotionalem Erleben Rechnung: Denn wer sich beispielsweise nicht „zweckfrei“ auf ästhetisches Erleben einlässt, hemmt entsprechende Erlebnisqualitäten – „Genialität“ und „avantgardistische“ Kunst zeugen demgegenüber von dem Vermögen, sich auf zweckfreie Betrachtung einzulassen.

Dieser **Topos C** zeigt auf, wie der ästhetische Verweilbereich im Modell zur Verarbeitung von Unterschieden (vgl. Abb. 14) den kategorialen Gegensatz zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit betont, indem dieser Bereich als „unbeschreibbar“ oder nur „zweckfrei“ zugänglich beschrieben wird.

Da die Überbrückung des beschriebenen kategorialen Gegensatzes entweder die Kommunizierbarkeit des ästhetischen Erlebens oder dieses Erleben selbst einschränkt, kann dieses Erleben ebenso wie Kunst (allem Anschein nach) nicht (oder nur „naiv“<sup>393</sup>) beschrieben werden – ästhetisches Erleben als Vermittlung dieser beiden Bereiche erzwingt also eine eigene Sprachform zur Vermittlung von

---

<sup>393</sup> Der Gegensatz von „naiv“ und „sentimentalisch“, wie er sich in FN 203 zwischen Goethe und Schiller findet, beschreibt den Unterschied von „naiv“-kindlicher, also distanzloser und „sentimentalisch“ distanziert-melancholischer Betrachtung.

---

sinnlichen und abstrakten Inputs, nämlich poetische Umschreibungen. Entsprechend unterstellt Jaynes jedem „Verstehen“, nur in Form einer Metapher darstellbar zu sein<sup>394</sup>, denn „die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen“<sup>395</sup> (entspricht **BS 6**), denn

„... der Kunsttheoretiker muss von dem Leitsatz ausgehen, dass die Kunst das ist, was ohne Begriff verstanden wird.“<sup>396</sup>

Aus dem gleichen Grund entsteht das kunsttheoretische Paradigma von der sog. → Zweckfreiheit der Kunst, die andererseits wiederum sehr wichtig für das „Funktionieren“ der Psyche ist (entspricht dem diesbezüglich scheinbaren Widerspruch zwischen **BS 7** und **BS 5**). Denn ästhetische Betrachtung zwischen „Innen“ und „Außen“ unterbindet während der Konstruktion einer Objektgrammatik die zielgerichtete, willentliche Suche nach bestimmten Mustern. So wird bei Künstler und Kunstrezipienten die kontemplative Reflexion der Muster gefördert und die Kommunizierbarkeit des Erlebens reduziert – ähnlich wie → Traum Inhalte im Wachzustand schlecht dargestellt werden können oder völlig vergessen werden (entspricht **BS 5**).

Interessant sind diese Kategorien der → „Unbeschreibbarkeit“ und Zweckfreiheit der Kunst in ihrer maßgeblichen Funktion als Formeln des Unsagbaren, als soziologische Kommunikationsbegriffe im Hinblick auf Gehalt und (widersprüchliche) Verwendung der Begriffe → Genie, → Avantgarde und → Selbstzweck der Kunst.

---

<sup>394</sup>Jaynes 1998 S. 76f. und 69ff.

<sup>395</sup> Goethe 1972, S. 529. Vgl. Roob S. 12 über Plotins Interpretation der Hieroglyphen als intuitive Vorgabe und Barthes 1983 über die Mischform Schrift und Bild. Auch russische Ikonen werden nicht als „gemalt“, sondern wegen der festen Anordnung der Einzelelemente als „geschrieben“ angedacht und im 19. Jhd. galt die Umschreibung eines Malers als „Dichter“ als höchste Auszeichnung, Gay 1999, S. 350-391.

<sup>396</sup> Weidle 1981, S. 87. Vgl. Berendt 1978 über eine Befragung bei Jazzmusikern, die das Erleben von Kunst als nicht beschreibbar definierten (ungeklärt ist dabei, inwiefern solches Erleben auch deswegen nicht kommuniziert werden kann, weil ekstaseähnliches Erleben aufgrund seiner neurophysiologischen Grundlagen nicht bewusst memoriert werden kann, vgl. Goodman, F. N. 1991).

---

### 2.3.1) Die „Unbeschreibbarkeit“: Zur „Gegenstrebigkeit“ des Denkens

Ästhetisches Erleben funktioniert über die Auflösung aller deduktiv-beschreibenden Muster – auf diese Weise werden sowohl neue sinnliche, als auch neue abstrakte Informationseinheiten geschaffen (entspricht **BS 5**). Diese gegenseitige Bedingung von Bild und Sprache findet sich als Begriff der → „Gegenstrebigkeit“ bereits bei Heraklit<sup>397</sup>. Nach ihm ist die Folge der mittels **Topos A** beschriebenen konträren Muster, dass die Welt nur in Paradoxien oder Metaphern verständlich ist. Dazu Jaspers:

*„Es ist möglich, in Bildern, Gestalten, Mythen, Göttern in Landschaften, Farben Naturerscheinungen, in Handlungen und Vollzügen zu denken... Sprachloses Denken scheint es als Keim und als Übergang zu geben. Vielleicht geht das Entscheidende des Erkennens – der Sprung zum Neuen, der Ansatz, das ursprüngliche, vorwegnehmende Begreifen, im sprachlosen Denken vor sich. Aber was hier im Keim ergriffen wird, versteht sich nicht ohne Sprache, noch wächst es ohne sie.“<sup>398</sup>*

Klassisch bis klischeefördernd ist eine entsprechende Differenzierung zwischen verschiedenen Berufen in der platonischen „Apologie des Sokrates“, die die Berufsfelder von Politikern, Künstlern, den Gebildeten und den Handwerkern beschreibt. Hier wie auch z.B. bei Goethe oder anderen sind die Künstler über alle Dinge erhaben. Ihnen eignet die in **Topos B** beschriebene „bestmögliche“ aller Wirklichkeitsrezeptionen. Sie „können alles“, im Sinne von: sie können alles erleben, aber sie können nicht darüber reden. Somit wird künstlerische Tätigkeit auch politisch in eine unbedeutende Randposition der Gesellschaft abgedrängt, die

---

<sup>397</sup> Der Begriff der „Gegenstrebigkeit“ wurde aus den Schriften Heraklits übernommen, vgl. Diels und Krantz 1952. Der Begriff des Schönen wird zugleich als wahr und nicht wahr beschrieben, Weizsäcker 1980, S. 106. Denn Menschen sind multistabile Systeme, mit widersprüchlichen Tendenzen, Dörner 1999, S. 438 (wobei die Betonung nur einer Seite dieser widersprüchlichen Tendenzen eine „Übersteuerung“ von Denken und/oder Fühlen auslösen würde). Nichtlinear-„unlogische“ Strukturen (vs. linear-„logische“) betreffen auch maßgeblich religiöse Zusammenhänge – ohne deswegen Religion nur auf den Aspekt ästhetischer Strukturen reduzieren zu wollen.

<sup>398</sup> Jaspers 1958, S. 415: Der Normalzustand ist geprägt vom Ineinander von Sprache und Vorstellung. Vgl. dazu außerdem Schneider 1976, S. 185-196.

---

von der Zweckfreiheit ihres Tuns noch potenziert wird<sup>399</sup>. Dass der Grund für die „Unbeschreibbarkeit“ von ästhetischem Erleben und Kunst die mangelnde Artikulationsfähigkeit der entsprechenden Personen sei, kann anhand der Kunstgeschichte allerdings nicht belegt werden. Viele Autoritäten der Kunst haben sich durch ausgesprochen rege (und kompetente) Schreibtätigkeit hervorgetan, z.B. Tizian, Michelangelo, Rubens Leonardo, Mozart, Cézanne und Matisse. Nur ist zwangs-läufig die Wortwahl zur Beschreibung des ästhetischen Verweilbereichs eine andere als die der wissenschaftlichen Betrachtung – Wissenschaftssprache arbeitet mit eindeutigen, fixativen Begriffen, Kunst wird mit poetischen Metaphern umschrieben (entspricht **BS 6**).

Dieses Kommunikationsproblem zwischen Wissenschaftssprache und poetischer Umschreibung ist die Ursache der „offiziellen Doktrin“ von der „Unbeschreibbarkeit“ der Kunst, die durch die hier beschriebene Darstellung sowohl begründet, als auch relativiert werden soll. Diesbezügliche Grenzüberschreitungen sind problematisch, denn einerseits ist die soziologische Akzeptanz der Betätigung in verschiedenen Berufsfeldern gering und zum anderen widerspricht der Umgang mit Sprache dem Wesen der „unbeschreibbaren“ Kunst:

*„Die Kunst ist ein so reines und selbstzufriedenes Wesen ... , dass es sie kränkt, wenn man sich um es bemüht.“<sup>400</sup>*

Abgesehen davon existiert im Gegensatz zur „Unbeschreibbarkeit“ von Kunst das Motiv von der Kunst als einer Art von Sprache – denn Kunst entspricht einem Text<sup>401</sup> und weist in dieser Funktion auf die Möglichkeit der Kommunikation über

---

<sup>399</sup> Anders im Alten China: Hier wurde Kunst nur von hohen Würdenträgern praktiziert und war, ähnlich wie beim mod. französischen Kulturverständnis, weitaus anerkannter in ihrer Bedeutung, als beispielsweise im Alten Europa.

<sup>400</sup> Walser, zit. nach Greven 1978, Bd. 1, S. 44.

<sup>401</sup> Vgl. Warburg 2000, sowie Lomazzo 1584 und Wittgenstein 1978: Kommunikation innerhalb einer entsprechenden Gemeinschaft von Kunstkonsumenten ist entgegen der eigentlichen Vermutung unbeschreibbarer Objekte in sehr genormten Bezeichnungen geregelt. Wichtig (v.a. für den Geniekult) ist der Gebrauch eines bestimmten Begriffsapparats, der eine gewisse Normierung voraussetzt. Diese ist wichtig für die Kommunikationsfähigkeit/Funktionsfähigkeit künstlerischer Elemente.

---

„Unbeschreibbares“ mit fixen und verständlichen Begriffen hin. Kunst ist also Text mit „unbeschreibbaren“, → „rätselhaften“ bzw. metaphorischen Bezeichnungen. Der Inhalt der „Unbeschreibbarkeit“ der Kunst wird formal in den soziologischen Formeln der Begriffe von Genialität und → Zweckfreiheit kommuniziert.

### 2.3.2) Zweckfreiheit und Uneigentlichkeit

Die Kategorie der Zweckfreiheit ist fester Bestandteil der Definition von Kunst<sup>402</sup>, wie sie in Handbüchern und Lexika verwendet wird. Intern existiert die Kategorie der Zweckfreiheit, weil ästhetische Erfahrung wegen der in **Topos A** beschriebenen Antinomie von „Innen“ und „Außen“ nicht diskursiv, sondern nur „gegenstrebigerweise“ kontemplativ-meditativ zugänglich ist (entspricht **BS 5**). Denn nur über das Scheitern der zunächst angewandten Erkennungsmuster kommt man in den Bereich der vagativ erweiterten und unkontrolliert-unbewussten

---

Jede vorhandene Beschreibung, egal welcher Disziplin, setzt Kunst in einen semantischen Bezug. Von daher ist Kunst nicht nur Eigenzweck, sondern dient auch der Kommunikation und Orientierung in der Gesellschaft. In jedem anderen Fall wäre Kunstschaffen im wahrsten Sinne des Wortes ausschließlich individuell, angesichts unendlicher Möglichkeiten wären kollektive Kunststile nicht zu erklären. Grob formuliert weist dies auf die Kommunikationsfunktion der Kunst hin – einschließlich der beschriebenen Rätselfunktion von Kunst als „unbeschreibbarem“ und zweckfreiem Phänomen. Verkauft werden bestimmte Werte und Grade an Empathie und Erhabenheit, die einen festen Katalog an Begriffen vorschreiben und auf die Schaffung von Kult (und die Schaffung von Identität) hinauslaufen. Da jedes Publikum nur ein gewisses Maß an Unbestimmtheit und Denormierung erlaubt, sind bestimmte Diskursgrammatiken und Kunstkripte/Mustervorgaben nötig (Normierung von Regelkonsens oder Regellosigkeitskonsens). Die Zeichen dieser Sprache sind Muster bzw. Gestalten bzw. ikonographische Zeichen bzw. Symbole (Superzeichen als ästhetische Muster, wodurch Komplexität reduziert wird). Vgl. Fromms Vergleich anthropologisch untersuchter Mythen und Träumen im Gebrauch von konventionellen, zufälligen und universalen Symbolen in Fromm 1981, S. 13-18. Vgl. dazu außerdem Bischof 1996. hier einige Stellungnahmen zum Kommunikationscharakter von Kunst: *„Die Kunst ist – entgegen allen ästhetischen und philosophischen Schulmeinungen – nicht ein Luxusmittel, in schönen Seelen die Gefühle der Schönheit, der Freude oder dergleichen auszulösen, sondern eine wichtige geschichtliche Form des gesellschaftlichen Verkehrs der Menschen untereinander, wie die Sprache“*, Luxemburg, zit. nach Karallow 1972, S. 35. *„Kunst ist Sprache, nichts als Sprache, doch eine Sprache eigener Art und Struktur, anders als die begriffliche“*, Sedlmayer, zit. nach Kultermann 1987, S. 183. *„Kunst ist Sprache, also im höchsten Sinn soziale Funktion“*, Hauptmann 1942, S. 415. Kunst ist *„unentbehrliches Kommunikationsmittel, das die Menschen durch ein und dieselben Gefühle vereint“*, Tolstoj, zit. nach Mäckler 1989, S. 124. (Unabhängig von diesem Kommunikationscharakter der Kunst ist darauf hinzuweisen, dass die Metapher vom Kunst als Text das typische Produkt einer Schriftkultur ist, so wie sie mittlerweile auf 90% der Welt besteht - im Gegensatz zu noch etwa 10% um 1900.)

<sup>402</sup> Vgl. Wood 1998.

---

Ordnungssuche. Extern und soziologisch gesehen existiert die Zweckfreiheit, um Kunst vor politischer Inbesitznahme und Kommerzialisierung zu retten – auch wenn andererseits die geglückte Zweckfreiheit ihrerseits bei Kunstwettbewerben und Kunstverkäufen mit hohen Geldpreisen anerkannt wird. Moderne Theorie kunstspezifischer Reflexion postuliert, dass unter guter Kunst nur die Kunst verstanden wird, die den Betrachter u.a. irritiert und ihm so seine eigene Wahrnehmung bzw. deren kritisch zu beleuchtende Aspekte verdeutlicht, ihn also in eine Art „meditativer Vertikale“ zwingt (entspricht **BS 5** und **6**).

Dieser Eigenwert der Provokation und Hässlichkeit ist Grundbestandteil kritischer Ästhetiken der Moderne, wie sie von Theoretikern wie z.B. Adorno oder Künstlern, wie beispielsweise Kafka formuliert wurden:

*„Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen. Wenn das Buch, das wir lesen uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch... Solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir uns zur Not selber schreiben. Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie ein Selbstmord, ein Buch muss die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.“<sup>403</sup>*

Dieser Illustration der vergleichsweise „ernsten“ Moderne können ähnlich irritierende Elemente der Postmoderne entgegengehalten werden, die ihrerseits wiederum auch unterhaltsame Kunstgriffe zulässt, wie beispielsweise Koons Kitschbilder oder Ecos Zitatenspiele – auch hier führen neue Kunstsprachen zur anfänglichen Verunsicherung des Rezipienten und somit zur kontemplativen, also potentiell zweckfreien und entsprechend potentiell erfolversprechenden Betrachtung.

---

<sup>403</sup> Kafka, zit. nach Manguel 1999, S. 114.

---

Umschrieben wird die Praktik zweckfreier Kunst durch entsprechende Arten der Rezeption, die stark auf den kontemplativen Zugang hinweisen. Beispiel für diese nicht alltägliche Art sog. „Sehens“, „Hörens“ oder „Spürens“ ist die Metapher des „*durch das Kunstwerk Hindurchsehen(s)*“<sup>404</sup> (Dali hat diese Sehanweisung für seine Bilder ausgegeben: Man sollte das Bild eine Zeitlang aus einer leichten Distanz mit einer gewissen zerstreuten Starrheit betrachten). Alle zweckfreien Zugänge zu Kunst arbeiten mit dementsprechend mystischen Hinweisen auf → „erleuchtend“-intuitive Ordnungsfindung durch kontemplative bzw. zweckfreie Betrachtung und propagieren deswegen unerreichbare, utopische → Ideale<sup>405</sup> – ab einem gewissen Grad hilft nur noch mystisches „*Finden, nicht suchen!*“<sup>406</sup> (entspricht **BS 3** und **5**)

*„Wenn man ganz genau weiß, was man machen will, wozu soll man es dann überhaupt noch machen? Da man es ja bereits weiß, ist es ganz ohne Interesse.“*<sup>407</sup>

Umsetzungen der Zweckfreiheit in der künstlerischen Praxis lassen sich in vielen Kunstschulen finden, egal ob bildender oder darstellender Kunst. Umsetzungen in der Kunst-Theorie betreffen Bild- und Wortverbote sowie Symbolfunktionen wie z.B. abstrakte Titulierungen von Bildern oder Musikstücken<sup>408</sup>.

Der uneigentliche-zweckfreie Zugangs hat Funktionen, die sich (konsequenterweise „schön“ und „poetisch“) mit beispielhaften Metaphern umschreiben lassen: Man sieht kleine bewegte Dinge, wie z.B. einen Igel in der Dunkelheit nur dann, wenn sie sich nicht im Zentrum, sondern am Rand des Blickfeldes befinden. Sie werden nur von dem gesehen, der von anderem absieht. Diese Verfahrensweise entspricht dem mittelalterlichen Motiv der Theologia negativa, mit Gott als dem „göttlichen Nichts in allen Dingen“ durch das gezielte Absehen von allen Dingen in („mystischen“)

---

<sup>404</sup> Clausberg 1999, S. 46.

<sup>405</sup> Wittgenstein spricht davon, dass die Bestimmung der Welt außerhalb dieser läge, vgl. Wittgenstein 1978. Vgl. dazu FN 317 über den sog. „Möglichkeitssinn“.

<sup>406</sup> Picasso 1982, S. 7.

<sup>407</sup> Ebd.

---

Kontakt zu treten<sup>409</sup>. Vergleichbar paradox kann man ferne Galaxien nur durch verfremdende Linsen sehen, die eigentlich an der normalen Perspektive vorbeisehen. Ähnlich verursacht jedes arithmetische System durch die Linearität seines Konzepts einen bestimmten Grad an impliziter Unvollständigkeit, die nur durch nicht einheitlich genormte Parameter abgedeckt werden kann<sup>410</sup> – so wie auch diese Beispiele in einer wissenschaftlichen Arbeit zumindest ungewöhnlich sind (entspricht **BS 6**).

### 2.3.2.1) Genialität und Avantgarde als modernes Problemfeld: Möglichkeiten und Utopien

Die Begriffe von Genialität<sup>411</sup> und Avantgarde beschreiben in erster Linie soziologische Zusammenhänge: Der Anspruch an die Genialität des Künstlers besteht im Aushalten der Überschwemmung durch Schemata im vagativen Bereich. Wer nach vagativ-kontemplativer Suche kommunizierbare und trotzdem → authentische neue Ordnungsschemata präsentiert, wird mit Attributen des Genies belegt (entspricht **BS 1 – 3**), denn das konsequente Durchleben dieser drei **BS**e erfordert bei der Konstruktion der Objektgrammatik den souveränen Umgang mit den dabei aktivierten Schichten des Bewusstseins inklusive entsprechender außergewöhnlicher Erlebnisqualitäten. Werden also Relationsschemata des Wahrgenommenen erstellt - „da ist grün, darüber blau, und davor da steht ein Gau(l)“ – dann muss der Künstler während der Kunstproduktion in der Lage sein, ungewohnte Sicht- oder Erlebnisweisen möglichst bewusst zu rezipieren und in das Kunstwerk umzusetzen. Als Marc z.B. seine „blauen Pferde“ malte, hat er sich weit weniger als andere Maler seiner Zeit daran gestoßen, dass Pferde eigentlich nicht eckig sind, sondern er hat die Möglichkeit einer kubistischen Sichtweise, auf dieses Objekt übertragen, das sich, im Gegensatz zu „klassisch-kubistischen“ architektonischen Motiven, durch seine natürlich-gerundeten Formen auszeichnet. Bei zu geringer Kompetenz für

---

<sup>409</sup> Roob 1996, S. 116.

<sup>410</sup> Vgl. Gödel 1931.

<sup>411</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.3.1 über die Etymologie von „ingenium“ bzw. dem „ingeniosus“ der Renaissance.



---

ungewohnte Erlebnisqualitäten wird der Künstler mit zu vielen intuitiv gefundenen Mustern überschwemmt und läuft Gefahr, den „Verstand zu verlieren“<sup>412</sup> und den Produktionsprozess wegen einer Verwirrung bzw. Verirrung zwischen zu vielen möglichen Mustern abbrechen zu müssen (entspricht **BS 6**).

Die subjektive Authentizität des Kunstwerks richtet sich nach der Überzeugungskraft der neu entdeckten bzw. geschaffenen Schemata des Kunstwerks. Werden diese neuen Schemata kommuniziert, dann spricht man von einem avantgardistischen Kunstwerk. Das Genie definiert sich dementsprechend als potentieller Vorreiter einer Avantgarde, einer Kunstrichtung mit hohem → Neuigkeitsanspruch, in dem die → Möglichkeiten neuer Verknüpfungen umgesetzt wurden<sup>413</sup>. Zweites Charakteristikum in soziologischer Hinsicht ist die gerne praktizierte Kommunikationsverweigerung des genialen Künstlers unter Berufung auf sein „unbeschreibbares“ Metier – wobei gerade diese Kommunikations-verweigerung zum eigenständigen Kommunikationssignal wird<sup>414</sup>. Der Gebrauch des Geniebegriffs und das Klischee des kommunikationsverweigernden Künstlers sind insofern wichtig, als ihre Entstehung zeitgleich mit dem Beginn der Moderne angesetzt wird und auch wesentlich zur Entstehungstheorie der Moderne beiträgt<sup>415</sup>.

---

<sup>412</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.3 über Reizüberflutung als Krankheit.

<sup>413</sup> Vgl. Simonton 1988. Neue und als genialisch gefeierte Kunstformen sind meist nur Variationen alter Formen in anderem historischen Kontext (Baselitz' Konzept von Portrait-Kopfstand hatte bereits Arcimboldo in seinen Witzbildern umgesetzt. Kubistisch-geometrisierende Darstellungen waren bei Luca Camiaso Konzept, die Ruine als Sinnbild melancholischer Betroffenheit findet sich nicht nur auf den Schwarz-Weiß-Fotos des 20. Jahrhunderts, sondern unter anderen Vorzeichen genauso auf Porzellan und Bildern des 18., genauso wie die Darstellung verrottenden Fleisches keineswegs von Hirst erfunden oder die Darstellung des Menschen ohne Haut erst durch plastinatorische Verfahren möglich wurden, was die Plastiken Jean-Antoine Houdons deutlich machen). Der Neuigkeitsanspruch in der Kunst hat u.a. auch Zufallscharakter (zu krankheitsbedingten Malstilen vgl. das Beispiel von einem mehrerer „Väter“ moderner Malerei, nämlich Cézanne: Dem wurde ein neuer Malstil qua einer Augenerkrankung unterstellt, vgl. Maurice Merleau-Ponty 1986. Zu ähnlichen Unterstellungen der Verbindung von Krankheit und Malstil vgl. Trevor-Roper 1998. Vgl. dazu außerdem Dittmar 1997, S. 21 und ähnliche Äußerungen über mangelndes Talent bei Prominenten der modernen Malerei in Picasso 1982, S. 13. Zu ersten Malversuchen Cézannes als „Niederlagen“ vgl. Fussmann, zit. nach Friedrich/Gadamer 1985, S. 91-107. Zu den Landschaftsstimmungen Turners, der angeblich keine Menschen malen können vgl. Freeman 1999, S. 54.

<sup>414</sup> Nicht-Kommunikation ist nicht möglich, vgl. Watzlawick 1995. Die Kommunikationsverweigerung signalisiert vielmehr in der Regel das Motiv des unverständenen und seiner Umwelt überlegenen Künstlers, vgl. Abschnitt 2.3.2.1 über den Geniekult.

<sup>415</sup> Vgl. Kap.1.1.1 über die Entwicklung moderner Kunstvorstellungen.

---

Allerdings initiierte die moderne Demokratisierung des Geniebegriffs auch dessen Untergang<sup>416</sup>: Mit der Etablierung der Provokation als Kunstkonzept trat eine Inflation von Genies und Regelverstößen auf, die den Begriff der Avantgarde im Sinne provokativer Darstellungstechniken zu überholen scheint: Der *„Verlust an Ordnung (hat) nicht unbedingt bessere Kunst oder mehr Freiheit“ hervorgebracht*<sup>417</sup>, wenn nicht sogar die Autonomie der Kunst ein Denkfehler ist<sup>418</sup>. Diese Annahme eines eventuellen Denkfehlers in Form einer völlig autonomen Kunst führt zum Motiv der sog. Überästhetisierung der Moderne<sup>419</sup>: Kunst der Gegenwart zehrt von der zweckfreien „Unbeschreibbarkeit“ der Kunst, die sich so zum „unbeschreibbaren“ System mit → religiöser „Aura“<sup>420</sup> gewandelt hat. Die Einrichtung Museum hat diesbezüglich eine „ästhetische-geistig“ rezeperierende Haltung gegenüber Kunst durch Regeln der Ruhe und des Abstands zu Kunstwerken

---

<sup>416</sup> Dem entsprach maßgeblich das Programm der Documenta 4 von 1964 (Künstler sollten nicht mehr Außenseiter sein, Kunst sollte mehr werden als nur Alibi für die Privilegierten). Zur Bewertung von Genies als außergewöhnlichen Menschen zeigen sich in der Moderne zwei widersprüchliche Ansätze: Während einerseits gerade in der Romantik die Verklärung Einzelner zum Genie zunimmt, bereiten andererseits die egalitären Ideale der Frz. Revolution vor, in jedem Menschen einen potentiellen Künstler zu sehen, vgl. Dali 1980. *„Als man sich darauf einigte, dass es auf die Gefühle und Emotionen des Malers ankomme, dass jeder die Malerei neu schaffen könne, so wie er sie verstand, ganz gleich, wo er begann, da gab es keine Malerei mehr. Es gab nur noch Individuen. Die Skulptur starb den gleichen Tod. Angefangen mit van Gogh sind wir alle, wie groß wir auch sein mögen, in einem gewissen Grad Autodidakten.. Jeder moderne Maler hat das Recht, diese Sprache von A bis Z zu erfinden... In gewissem Sinn ist das eine Befreiung, aber gleichzeitig ist es eine ungeheure Begrenzung, denn wenn die Individualität des Künstlers beginnt, sich auszudrücken, verliert er das, was er an Freiheit gewinnt, an Ordnung. Und wenn Du nicht mehr in der Lage bist, dich einer Ordnung zu unterwerfen, dann ist das im Grunde ein gefährlicher Nachteil“*, Picasso 1982, S. 11. Vgl. Abschnitt 2.3.2.1 über Genialität und Avantgarde.

<sup>417</sup> Picasso 1982, S. 11. *„Ich schleudere den Schöngestirnen meine Flaschenständer und meinen Nachtopf ins Gesicht, um sie zu ärgern und zu provozieren und sie – sie bewundern meine Kreationen wegen ihrer ästhetischen Schönheit.“*, Duchamp nach Kishon 1986, S. 133.

<sup>418</sup> Vgl. Benn 1969.

<sup>419</sup> Vgl. Sloterdijk 1994, Flusser 1988 und Benjamin 1977 (Benjamin prognostiziert eine zunehmende Teilung in genießende und kritische Haltung mit immer mehr Ausrichtung des Kunsterlebens auf Genuss. Er baut diese Prognose auf Parallelen zur Ästhetisierung der Massen im Faschismus auf, ebd., S. 35). Der Begriff der Überästhetisierung entspricht einem „Herausreflektieren“ aus der Welt bei Friedrich/Gadamer 1985. Die überästhetisierende Tendenz zur Loslösung vom umgebenden System der Realität wird beschrieben als die sog. „Authentizität im Einsatz der Mittel“, die in den Ausstellungs-katalogen der letzten Jahre kursiert. Dies führt zum Vorwurf der sog. „Überästhetisierung“ als Thematisierung der bereits als Charakteristikum der Moderne beschriebenen gesellschaftlichen Beschleunigung und Technisierung, als zwangsläufig entstehende *„Sehnsucht nach dem Zerfließen-den“*, Novalis, zit. nach Koch-Hillebrecht 1983, S. 52 f. Dies entspricht der in FN 111 beschriebenen Relativierung dieser Zusammenhänge: Es gibt keinen festen Bezugspunkt mehr, das Schwimmen zwischen Bezugspunkten wird zum eigentlichen Bezugspunkt. Sprich: Mit zunehmender ästhetischer Distanz entsteht zunehmend fehlender emotionaler Bezug; dem entspricht die Kulturentwicklung hin zum *„Verlust an Spontaneität, an Ungezwungenheit“*, hin zu *„Distanzierung, Gefühlskälte, Beherrschung und Verfügbarkeit“*, ebd., S. 76.

<sup>420</sup> Benjamin, zit. nach Betzler/Nida-Rümelin 1998, S. 94 f.

---

durchgesetzt, in der Zeit, Geduld, Ehrfurcht vor dem Kunstwerk und Bildung als faktische Zulassungsbeschränkungen fungieren<sup>421</sup> (entspricht **BS 3** und **5**). Moderne Berichterstattung in den Medien arbeitet insofern stark mit der „Unbeschreibbarkeit“ der ästhetischen Umsetzung des Künstlers, als dem Zuschauer hier mitgeteilt wird, dass er Kunst zwar nie verstehen wird, diese kryptische Rätselhaftigkeit aber wertschätzen soll.

Moderne „Unbeschreibbarkeit“ des Kunstwerks arbeitet demnach mit (historisch gesehen) romantischen, also eigentlich anachronistischen Parametern, die im Grunde genommen einen höchst bürgerlichen Umgang mit Kunst nahe legen, nämlich die Antinomie zwischen gebildetem Betrachter und genialem Künstler. Inspiration der Gegenwart wird zwar diesseitig formuliert, bedient sich aber traditionell jenseitiger Begriffe: Verwendet wird ein genormter Geniebegriff mit mediatisierten Begriffen wie „Echtheit“ oder → Authentizität. Das hat eine starke Ästhetisierung des Alltags zur Folge in Form der Vereinheitlichung von poetischem, gesellschaftlichem und ästhetischem Empfinden<sup>422</sup>.

Ob letzten Endes dieser Code-Begriff mittlerweile überholt ist, so dass das derzeitig ausgerufenen Ende der Kunst<sup>423</sup> vielleicht eher nur das Ende dieses Begriffs meint,

---

<sup>421</sup> Resch 1999, S. 261-265: In vergleichenden Studien konnte nachgewiesen werden, dass sich Kunstrezeption von anderen Beschäftigungen, wie z.B. Fußball, stark durch diese Unbeschreibbarkeit des Sujets unterscheidet – gemeinschaftsstiftender Fußball wird integrativ rezipiert, Kunstrezeption ist so unbeschreibbar, dass sie ab einem gewissen Grad der Übereinstimmung der Betrachter schon wieder an Glaubwürdigkeit verliert, ebd. S. 15.

Kunstdeutung wird als Expertenstreit inszeniert und bei Befragungen in Prüfungssituationen verwandelt. Künstler werden zum Genie stilisiert, ebd. S. 150-190, deren geniale Intuitionen in keinem Fall eigentlich klare Analysen waren, die der Betrachter nur nicht hat nachvollziehen können. Zur fragwürdigen Rolle der Kunstkritik innerhalb dieses Ablaufs vgl. Platschek 1987, S. 50-61.

<sup>422</sup> Der Begriffsapparat der Bereiche Kunst, Gesellschaft und Politik nivelliert sich. Beispielsweise Habermas bezeichnet die Vereinheitlichung des Empfindens als „schwebenden“ Zustand des Denkens, als Projekt der Ausdifferenzierung von Wissenschaft, Moral und Kunst, als Webers Rationalismus der westlichen Kultur bzw. Weisheit als „postformales Denken“, vgl. Habermas 1985. Vgl. dazu außerdem Sloterdijk 1987, S. 19: Er prognostiziert diesbezüglich die vereinheitlichende Verbindung von Kunst, Heil- und Lebenskunst.

<sup>423</sup> Seubold 1997, S. 25: Das Ende der Kunst wird derzeit ausgerufen für alle Arten von Kunst, sowohl aus kunstimmanenten, als auch gesellschaftsfunktionalen Aspekten heraus. Der Kunstbegriff der klassischen Moderne, der „reinen Malerei“ ist in der Krise, weil sich Kunst funktionalisieren lässt und so wieder den reinen Kunstanspruch verliert. Folgerichtig bleibt nur das „Ende der Kunst“ als Vollendung der reinen Formästhetik durch Liquidation des Inhalts, ebd. 274. Vgl. Abschnitt 1.1.1.2.2 über moderne Kunst.

---

wird noch zu klären sein. Denn Kunstschaffen wie auch innerpsychisches Handeln autorisiert jeden Menschen zum Künstler, quasi zum Genie der Alltagsbewältigung. Andererseits unterstellen Akademien und starke Preisgefälle zwischen den Werken einzelner Künstler nach wie vor eine Genievorstellung, die sich am Grad der subjektiven Wirkung von Kunst orientiert. Da diese aber wiederum nicht formalisierbar ist, bleibt das Geniemotiv Hinweis auf die „Unbeschreibbarkeit“ ästhetischer Abläufe. Diese ist (bisher) nur interpretier-, aber nicht mit regulären Mitteln darstell- und auch nicht über Erfolg oder Misserfolg des Künstlers indizierbar. Ebenso wenig ist die Dauer der Beschäftigung mit künstlerischen Themen aus soziologischer Sicht Indiz für das Genie<sup>424</sup>. Das moderne Konzept des Genies besteht also neben dem Element der Kunstfertigkeit auch wesentlich aus historischen und soziologischen Komponenten.

### 2.3.2.2) Selbstzweck als höchste Stufe der Zweckfreiheit

Es gehört zum Konsens der Moderne, dass Kunst umso mehr Kunst ist, je mehr sie den Betrachter durch eine sehr individuelle und ungenormte Formsprache aus seinen alltäglichen Sinnzusammenhängen entfernt<sup>425</sup> (entspricht **BS 5-6**). Die so hervorgerufene Wirkung einer eigenständigen Erlebenssphäre ist bei Adorno die spezielle, mit Zauber verglichene Wirkung eines Kunstwerkes, die sich verflüchtigt, sobald man sich dem Kunstwerk nähert bzw. bewusst zuwendet<sup>426</sup>. Modern gesprochen, und aus der entgegengesetzten Perspektive berichtet, wird Sprache in dem Moment „eindimensional“ und flach, sobald sie versucht, über solchen Zauber zu sprechen (entspricht **BS 1**).

---

<sup>424</sup> Denn einerseits ist die Arbeit an einem Thema perfektionierbar, andererseits widerspricht das dem gängigen Kunstmarkt. Hier ist rituell eher die unverbrauchte Frische von Marktwert. Denn Beschreibung von Welt mit alten Formen ist Kitsch – soweit zumindest eine Teildefinition, vgl. FN 432.

<sup>425</sup> Vgl. Wood 1998

<sup>426</sup> Adorno über die Rettung des „*Ästhetischen im Untergang*“, zit. nach Betzler/Nida-Rümelin, S. 6.

---

Dieser Zusammenhang von Zweckfreiheit und Selbstzweck führt zu ästhetizistischen Konzepten, die einerseits negativ konnotiert werden, d.h. seit dem Jugendstil mit der Formulierung von der „art pour l’art“ belegt sind, andererseits aber positiv der Autonomie der Kunst zugerechnet werden (entspricht **BS 3** und **5**).

*„Kunst ist etwas, was so vielschichtig ist wie der Mensch, der sie hervorbringt. Man kann sie letztlich nicht deuten, sondern nur „machen“, denn das Hervorbringen ist schon ihre Deutung.“<sup>427</sup>*

*Die Kunst ist nur Kunst, wo sie sich Selbstzweck, wo sie absolut frei, sich selbst überlassen ist, wo sie keine höheren Gesetze kennt als ihre eigenen, die Gesetze der Wahrheit und Schönheit.“<sup>428</sup>*

*„Kunst ist die Brücke zwischen Mensch und Natur. Kunst ist nicht die Brücke zwischen Mensch und Mensch.“<sup>429</sup>*

*„Die Kunst ist ein Basilisk, der sich selbst vernichtet, wenn er sich im Spiegel sieht; schweigen wir von der Kunst, wenn uns die Kunst lieb ist.“<sup>430</sup>*

*Die Kunst ist tatsächlich nicht zu erlernen – ganz genau wie die schöpferische Arbeit und Erfindungskraft in der Wissenschaft oder in der Technik nicht gelehrt oder gelernt werden kann.“<sup>431</sup>*

Parameter der „Unbeschreibbarkeit“/Zweckfreiheit bzw. entsprechender stilabhängiger Kontroversen ist der politisierende und/oder kommerzielle Aspekt von Kunst. Beide möglichen Bewertungen sind relativ. Gleichgültig, ob man die Zweckgebundenheit von kitschiger<sup>432</sup> Kunst bzw. leicht verständ- und verkäuflichem

---

<sup>427</sup> Türk, zit. nach Mäckler 1989, S. 166.

<sup>428</sup> Feuerbach, zit. nach ebd.

<sup>429</sup> Hundertwasser, zit. nach Schurian 1983, S. 136.

<sup>430</sup> Von Armin, zit. nach Borinski 1924, S. 309.

<sup>431</sup> Kandinsky, zit. nach Bill 1955, S. 116.

<sup>432</sup> Grundlage von Kitsch ist die industrielle Massenproduktion, die im 19. Jhd. die Frage nach dem guten Geschmack entstehen lässt. Kitsch entsteht als Begriff der über die Massenproduktion entsetzten Intelligenz bis zur Umbewertung dieser modernen Reproduzierbarkeit seit den 50er Jahren. Die Differenzierung von Kunst und Kommerz/Kitsch wird maßgeblich indiziert durch die Nähe zum

---

oder politisierendem Kunsthandwerk einerseits oder andererseits hermetisch-selbstbezogene Kunst betrachtet – beiden Möglichkeiten droht dieselbe „double-bind“-Gefahr. Denn auch Kunst als Selbstzweck und „*Muster um der Muster*“ willens kann eine „*hirnlose Kunst*“ werden, die sich dem „*ungeduldigen Publikum und geschäftstüchtigen Handwerkern*“ anbietet<sup>433</sup>, bzw. schafft ästhetische Legitimitätssignale, wo diese aus moralischer Sicht nicht angebracht sind.

Eine letztendliche Bewertung des im Grunde genommen aller Kunst immanenten potentiellen Selbstzwecks bleibt also dem jeweiligen Kontext und Wertgefüge von Künstler und/oder Rezipient vorbehalten.

Zusammenfassung von **Topos C**: Ästhetisches Erleben wird wegen der Differenz zwischen fixativem und vagativem Denken „typisch künstlerisch“, also meist metaphorisch umschrieben. Aus dieser Tatsache entstand die These von der Unbeschreibbarkeit der Kunst, und v.a. die kunsttheoretisch relevanten Begriffe Zweckfreiheit, Genialität, Avantgarde und Selbstzweck.

Alle diese Begriffe setzen einen kontemplativen Zugang zu Produktion und/oder Rezeption von Kunst voraus. Diese Bezeichnungen illustrieren anhand ihrer Relevanz für den modernen Kunstbegriff, dass nur der „unwissenschaftliche“, also nicht diskursive Zugang zum ästhetischen Erleben typisch „ästhetische“ Erlebnisphänomene ermöglicht.

---

ästhetisch-unlogisch-verweilenden Zustand, daher auch die gebräuchliche Definition von Kitsch als Kunstersatz. Diese Distanz zum Kommerz wird indiziert anhand ihrer Bewertung ethischer Prinzipien. Das entsprechende Extrem ist die Produktion mit wirtschaftlicher Zielorientierung, das gut als Kunsthandwerk bezeichnet wird. Vgl. dazu Honneth 1988, S. 27, über das bewusste Einsetzen „kitschiger“ Formsprache als Preisgabe eines negativ definierten Ästhetikbegriffs und damit als Absage an ein künstlerisches Selbstverständnis, das sich in strikter Opposition zur gesellschaftlichen Wirklichkeit ausdrückt (zu Kitsch als Prophezeiung, die sich „nie erfüllt“, vgl. Ward 1992, S. 90 f.). Aus psychologischer Sicht scheint relevant, dass als interne Voraussetzung solcher bevorzugt kitschigen „*Schwarz-Weiss-Malerei*“ wenig Kompetenzgefühl und das Bedürfnis an Überhöhung und Harmonisierung nachgewiesen werden konnten, Halcour 2000, S. 153 (Kitsch dient also einerseits als harmonisierende, regressive Verniedlichung, als auch als Schutz vor der Welt). Vgl. Franke 1980, S. 45.

<sup>433</sup> Gide, zit. nach Wind 1979, S. 23.

---

## 2.4) Darstellung von Topos D: Ästhetik und emotionaler Selbstbezug

**A. K.:** „Kennen Sie das Gefühl, wenn Sie andere Menschen nicht wahrnehmen?“

**A. P.:** „Was meinen Sie genau? Wahrnehmungsabwehr bei der Vermeidung unangenehmer Erlebnisse, wie z.B. das Übersehen missliebiger Arbeitskollegen, kognitive Fehlleistungen bei Erschöpfung oder Fälle echter Blindheit? Oder Fälle von Blindsightigkeit wie Prosopoagnosie, bei denen man keine Gesichter mehr, aber die zu den Gesichtern gehörigen Stimmen zu erkennen vermag?“

**A. K.:** „Es gibt die Legende von Picasso, nach der er ein Modell einmal einfach nicht sehen konnte. Er hatte diese Frau wirklich vor sich, aber konnte irgendwie nichts mit ihrem Gesicht oder vielleicht ihrer ganzen Persönlichkeit anfangen. Er hat sich geärgert und dann solange herumprobiert, bis doch noch ein Bild dabei herauskam. Wie kann man so etwas psychologisch erklären? Apropos Prosopoagnosie oder was auch immer: Picasso konnte sehr wohl regulär sehen, und trotzdem war er in diesem Moment wie blind. Können Sie mir erklären, wie so etwas funktioniert?“

**A. P.:** „Sie als Malerin stehen Picasso näher als ich, ich bin in Ihren Augen doch nur ein dummer Psychologe. Also erklären Sie mir, was da los war.“

**A. K.:** „Wie soll man wissenschaftlich erklären, dass man eigentlich nur mit dem inneren Auge gut sieht, mit dem Herzen?“

**A. P.:** „Wir könnten es ja vorerst mit Begriffen wie Projektion, empathischer Selbstidentifikation oder ästhetischer Kompetenz probieren.“

**Topos D:** Ästhetisches Erleben zeichnet sich weniger durch das intuitive Finden oder Konstruieren neuer Muster aus, als vielmehr durch das emotionale Erleben dieser Musterfindung. In Aussagen über Kunst wird emotionales Erleben aber sowohl mit moralischen als auch mit explizit unmoralischen Wertungen assoziiert. Emotionales Erleben scheint also eher mit einer bestimmten Technik der Assoziations-Organisation als mit der moralischen Konnotation des Kunstwerks verbunden zu sein. V.a. die vagativ-„verweilende“ Kontemplativität als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens scheint dabei eine Rolle zu spielen. Durch dieses „Verweilen“ können die Widersprüche zwischen moralischen und moralisch neutralen Kunsttheorien erklärt werden, sowie außerdem Metaphern, wie z.B. das „Nichts“, die „Seele“ oder Picassos Maxime vom „Malen wie ein Kind“.

Dieser **Topos D** zeigt auf, wie der ästhetische Verweilbereich im Modell zur Verarbeitung von Unterschieden (vgl. Abb. 14) fixative und vagative Muster emotional miteinander verbindet.

Wie bereits in **BS 4** beschrieben, sind alle Informationseinheiten der ästhetischen Wahrnehmung, egal ob eher sinnlich oder eher abstrakt, mit semantisch-emotionalen Bezügen verbunden. Ästhetische Betrachtung ist zwangsläufig affektive Betrachtung. Nimmt man also diese, schon bei Plotin dargelegte Verbindung der Betrachtung mit emotional besetzten ethischen Leitbildern oder → Idealen ernst, dann ergibt sich die Ableitung von **BS 3**, dem „beflügelnden“ Schönheitsempfinden zwangsläufig:

- Funktional gesehen tritt hier eine graduell hohe Überschneidung verschiedener Muster auf, die zu einer regulierten Widerspruchs-„Überschwemmung“<sup>434</sup> der Speicherkapazität führt;

---

<sup>434</sup> „Überschwemmung“ ist ein Begriff Platons für den Wahnsinn, der bei der gleichzeitigen Sicht göttlicher und somit auch widersprüchlicher Zusammenhänge auftritt, vgl. Abschnitt 1.2.1.1.1 über Platon.



- 
- semantisch gesehen konstituiert sich hier, wie sich nun zeigen wird, Bewusstsein in Abgrenzung zu nur interpretierender Wahrnehmung ohne emotionalen Selbstbezug (entspricht **BS 1 – 4**).

#### 2.4.1) Emotionalität und Wahrnehmung

Wahrnehmung bzw. ästhetische Wahrnehmung ohne emotionalen Bezug ist blindsichtig<sup>435</sup>. Das beweisen die Phänomene der → Blindsightigkeit bzw. der sog. Schachblindheit oder psychischen Blindheit.

Hier wird aufgrund traumatischer Erfahrungen die Verknüpfung von Gesehenem mit Gefühlsinhalten verweigert, woraufhin der Betrachter sich als blind wahrnimmt, obwohl seine Augen intakt sind. In allen Fällen kann das Gesehene nicht mit Emotionen belegt werden, so dass zwar die Wahrnehmungsrezeptoren noch funktionieren, aber trotzdem das subjektive Gefühl der Blindheit empfunden wird. Solche Wahrnehmungsstörungen treten auf nach schweren Traumatisierungen, beispielsweise nach Kriegserlebnissen, aufgrund derer Wahrnehmung verweigert wird. Betroffene behaupten, Dinge nicht mehr sehen zu können, obwohl sie z.B. benötigte Gegenstände zielsicher ergreifen können. Sie haben aber kein Erlebnisgefühl bei dem entsprechenden Vorgang, so dass sie sich als „blind“, oder anders gesagt „sinnes-gefühls-blind“ erleben; diese kognitiv-affektive Abnormität bewirkt außerdem Schmerzunempfindlichkeit sowie Traumarmut. Wahrnehmung

---

<sup>435</sup> Pinker 1998, S. 83, über sog. Blindsehen als emotionslosen Zugang zu Gegenständen. Im Zusammenhang mit der Dörnerschen Psi-Theorie ist auf dessen Differenzierung von Bedeutung, Sinn und Nebensinn bei der Wahrnehmung hinzuweisen, Dörner 1999, S. 232f.: Begreift man ästhetisches Erleben als „sinngabendes“ Moment, dann ist das eingeschränkte Erleben der Blindsightigkeit durch eine Modulation regulärer Bedeutungs-, Sinn- und Nebensinn-Strukturen zu interpretieren. Vgl. dazu außerdem Weiskrantz 1986, Churchland 1995 und Goleman 1996 (über emotionale Intelligenz bzw. die Unentbehrlichkeit moralischer Gefühle) und Ciompi 1982 (eine Übersicht von Emotionstheorien und die sog. Lazarus-Zajonc-Debatte um Priorität von Emotion oder Kognition findet sich bei Goller 1992 und Rost 1990.) (Zu informationstheoretischer Ästhetik ohne Emotionalität vgl. Wiesenfarth 1979, S. 9 ff. - diese Theorien zur Erkennung von Gestalt aus den 70er Jahren werden hier ausdrücklich nicht vorgestellt, da diese Theorien spezifisch „Menschlichkeit“ verkörpernde Aspekte wie Widersprüchlichkeit oder Unberechenbarkeit nicht thematisieren, vgl. Bense 1969).

---

setzt also eine interne Bewertungsinstanz des Erlebens voraus, die u.U. das emotionale Erleben der Wahrnehmung verweigert, bis hin zu subjektivem Wahrnehmungsverlust.

Im Hinblick auf eine strukturelle Repräsentation problematisch ist der Umstand, dass sich Ästhetik in Bezug auf die Verbindung von Emotionalität bzw. Moralität und Wahrnehmung bzw. Kunstschaffen in zwei widersprüchlichen Formen präsentiert: Ästhetisches Erleben wird einerseits als ausgesprochen moralisch wertend, andererseits als ausgesprochen moralisch wertneutral attribuiert (entspricht **BS 6**):

#### 2.4.1.1) Moralität

→ Moralität als konstitutives ästhetisches Phänomen beschreibt bereits Wolff, und sein kritischer Weiterentwickler Kant beschreibt später Ästhetik als Schönheitsempfinden, das nur im Einvernehmen mit dem „kategorischen Imperativ“ bzw. entsprechenden empirischen Annahmen denkbar ist<sup>436</sup>. So funktioniert auch die sog. „schöne Seele“ der Klassiker, die nicht aufgrund von Regeln gut handelt, sondern wegen dem inneren Erleben der damit verbundenen moralischen Schönheit. Dem entspricht in der Moderne Peirces Verbindung von physikalischer und ästhetischer Ausbildung, also eine Ausbildung über Welt und Moral. Etwas „schön wollen“ ist seiner Beschreibung nach

*„selfmastery, in the way someone really desires to behave... The science of the admirable is true aesthetics. Truth, the Freedom of the will, such as it is, is a one-sided affair, it is Freedom to become beautiful, kalós k' agatho's.”* (schön und gut als Einheit, Anm. D. V.)<sup>437</sup>

---

<sup>436</sup> Vgl. Wolff 1720 und Kant in Vorländer 1974.

<sup>437</sup> Peirce 1983, S. 337.

---

Dieses „ästhetische“ Empfinden der Kombination von ethischen Vorstellungen als Teil innerer Repräsentation und subjektiv wertneutralem äußeren Input ist der „Geist“ Goethes, die „selbstbewusste Innerlichkeit“ Hegels oder die „Frömmigkeit gegenüber dem Sein“ Heideggers. Entsprechende Aussagen treffen auch Künstler (entspricht **BS 7**):

*„Kunst ist dem Guten verbunden, und auf ihrem Grunde ist Güte, der Weisheit verwandt, noch näher der Liebe.“<sup>438</sup>*

*„Diese Wiederherstellung aller ursprünglichen Einheit des Daseins, die sich im Kunstwerk vollbringt, sie ist zugleich eine Predigt von der ewigen Liebe, deren eigenste Feier und Verherrlichung immer die Kunst ist.“<sup>439</sup>*

*„Unsere ganze Kunst ist bloß ein Ersatz, ein mühsamer und zehnmal zu teuer bezahlter Ersatz für versäumtes Leben, versäumte Tierheit, versäumte Liebe.“<sup>440</sup>*

Es ist also laut dieser Thesen davon auszugehen, dass Kunst und ästhetisches Erleben untrennbar mit gesellschaftlichen bzw. ethischen Normen verbunden ist, es gibt aber eigenartigerweise auch genau gegensätzliche Thesen:

#### 2.4.1.2) Wertneutralität

Andererseits gibt es exakt gegenläufige Definitionen von ästhetischem Erleben, die dieses als explizit nicht moralisch gebunden festlegen. Das betrifft die Motive des „Verbotenen Wissens“<sup>441</sup> und des → „Kinderblicks“<sup>442</sup> (entspricht **BS 6**).

---

<sup>438</sup> Mann, zit. nach Mäckler 1989, S. 136.

<sup>439</sup> Mundt 1845, S. 270.

<sup>440</sup> Hesse 1985, S. 25.

<sup>441</sup> Vgl. FN 228.

<sup>442</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.4 über die Kindmetapher.

---

Das „Verbotene Wissen“ bei Nietzsche ist das Wissen um den ästhetischen Bereich. Seine Schriften über diesen Bereich wollte Nietzsche nicht veröffentlichen – solches Wissen sollte am besten verborgen bleiben, weil es eben nicht moralisch gebunden sei: „Verbotenes Wissen“ bzw. ästhetische Wahrnehmung bewirkt, dass auch Übertretungen moralisch-ethischer Normen ästhetisch oder „schön“ wirken. Der so entstehenden Wertneutralität der ästhetischen Wahrnehmung entstammen die modernen Klischees vom Maler, der qua Genialität über Moral erhaben<sup>443</sup> ist. Die gleiche Ambivalenz zwischen Wertung und Wertneutralität betrifft das immer wieder verwendete Motiv von der Unschuld eines Kindes, das in Rückführung auf Picassos „*Malen wie ein Kind*“<sup>444</sup> immer wieder durch Kunstgeschichte und Kreativ-Seminare geistert.

Dieser Widerspruch zwischen wertneutraler und wertender Betrachtung ist durch ein Modell der ästhetischen Wahrnehmung im Sinne einer Vermittlung zwischen Emotion und Kognition zu erklären:

#### 2.4.2) Ableitung eines Tetramodells

Die beiden Thesen von der Moralität bzw. der Wertneutralität von Kunst und ästhetischem Erleben erscheinen gegensätzlich. Um die Koexistenz beider Thesen zu begründen, muss man etwas ausholen und zuallererst überprüfen, wie ethische Werte und ästhetisches Empfinden überhaupt miteinander verknüpft sind und wie diese Verknüpfung dann bei einzelnen Menschen zur These von der Moralität oder zur These von der Wertneutralität der Kunst führt. Das ist keine Kleinigkeit, aber wenn man weit genug „ausgeholt“, also diesen **Topos D** hinter sich gebracht hat, um die Theorie hinter der kommenden Begründung dieser beiden Möglichkeiten zu verstehen, dann ist der ganze Rest der vorliegenden Arbeit leicht zu verstehen:

---

<sup>443</sup> Vgl. Breton 1967.

<sup>444</sup> Vgl. FN 329.

Das Modell zur Verarbeitung von Unterschieden muss neben sprachlichen und sinnlichen Informationseinheiten (Abstrahierungen der Welt in Form von Sprache und Körperbewusstsein im Hinblick auf sinnliche Neu-Informationen) um deren semantisch-emotionalen Bezug erweitert werden. Um den Gegensatz von sinnlich und sprachlich gebundenen Mustern im Sinne von sinnlicher Bestimmtheit und sprachlicher Unbestimmtheit zu vermitteln und den Grad der emotionalen Bewertung zu formulieren, muss eine verbindende Instanz angenommen werden bzw. eine spezielle Form der Interaktion.

Das ergibt folgende grobe Strukturhypothese zur menschlichen Psyche, wie sie in zahlreichen historischen Entwürfen belegt ist<sup>445</sup>:

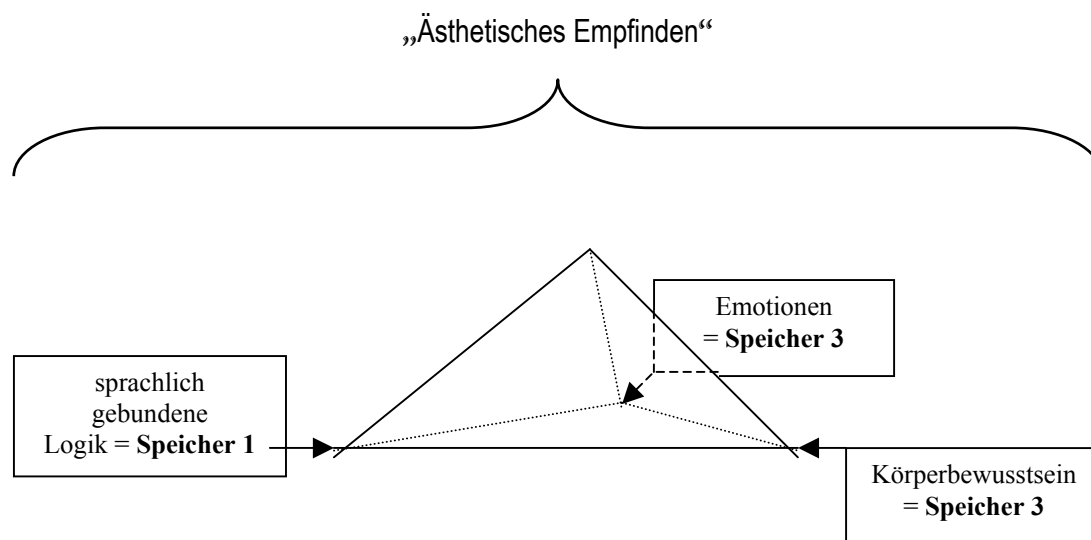


Abb. 14: Tetramodell

<sup>445</sup> Vgl. Roob 1996. Andere sich überschneidende 3er-Konstrukte finden sich bei Aristoteles in Form von drei sich überschneidenden Kreisen, oder bei Dante als drei Scheiben, die sich in einem Schnitt treffen, ebd., S. 570f. Dem entsprechen Konzepte von Aristoteles und Albertus Magnus, wobei der Unterschied zwischen Funktionen und Sachgebieten zu beachten ist, vgl. dazu die Beschreibung von Gehirnfunktionen in de anima aus dem 15. Jhdt., zit. nach Manguel 1999, S. 42 (der „Gemeinsinn“, der „Sensus communis“, entspricht dem Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Tasten; von ihm gehen Verbindungen aus zu Gedächtnis, Wissen, Einbildungskraft und Träumen; die Region ist verbunden mit dem „splanchnum“, den die mittelalterlichen Gelehrten auf das „Herz“, das Zentrum allen Empfinden reduziert hatten). Vgl. außerdem das „Wundernetz“ Leonardos bzw. den „Gemeinsinn“ als Wahrnehmungs- bzw. Bewertungszentrum in der Mitte des Kopfes, ebd.

---

Der Mensch verarbeitet Informationen mit sprachlich gebundener Logik, der Syntax (= Instanz 1), mit seinen nichtsprachlichem Rezeptoren-Verarbeitungssystem (= Instanz 2), und mit der Emotions-Bewertung dieser beiden Instanzen, der Semantik (= Instanz 3). Alle Speichermuster in Instanz 1, also Wörter, sind bereits reflektiert worden, denn Sprache ist nicht situationsunmittelbar<sup>446</sup>. Der Mensch kann umso schneller zwischen diesen verschiedenen Instanzen hin- und herschalten, je flexibler und undogmatischer sein Denken strukturiert ist. Dieses dreidimensionale Verschalten der Speicher muss als ästhetisches Denken angenommen werden, als „*Schaukelbeziehung zwischen dem Denken und dem aktiven Handeln*“<sup>447</sup>. Dies geschieht im Sinne eines kognitiv-emotionalen-motivationalen Mischprozesses<sup>448</sup>, einem Prozess, der zunächst jenseits der menschlichen Sprache stattfindet, und dann versprachlicht wird<sup>449</sup>. Natürlich sind diese Instanzen im „richtigen Leben“ keine voneinander getrennten Instanzen, sondern eine „Suppe“ aus Kognition, Emotion und Motivation. Um diese homogene Masse aber zu untersuchen und zu verstehen, warum sie so „schmeckt“, muss sie in ihre Einzelteile zerlegt werden. Erst wenn man die Zutaten der Mahlzeit kennt, kann man anfangen, den Tisch zu decken, oder anders gesagt: Sprache, Emotion und Körperbewusstsein sind nicht voneinander zu

---

<sup>446</sup> Zimmer 1986, S. 18.

<sup>447</sup> Jaynes 1988, S. 22 über diesen Aspekt als unerlässliche Struktur jedweder Bewusstseinstheorie.

<sup>448</sup> Vgl. Dörner 1992 über Musikrezeption. Vgl. außerdem die platonische Lehre der Teilseelen, die erst zusammen die Aktivität des Menschen konstituieren, bzw. Aristoteles' Theorie der „Seelenteile“, von denen jeweils die niedrigeren in den höheren „der Möglichkeit nach“ enthalten sind „wie das Dreieck im Viereck“, d.h. wie ein Teilsystem in einem Gesamtsystem.

Nachdem (ironischerweise) Kognition und Emotion während der kognitiven Wende noch wenig verbunden wurden, bemüht sich die Psychophysiologie der Gegenwart um Korrelierung von psychischen Vorgängen und physischen Abläufen (vgl. dazu die These von Beneschs Dreiheit der Träger-Muster-Bedeutung, dessen Entwurf auf die Zeichen-Kommunikationstheorie zurückgeht, vgl. Frege 1892, Saussure 1916, Morris 1938 und Shannon 1949. Dieses Konzept vereinheitlicht die kybernetische Position des psychophysiologischen Bezugs: Durch die Art der Mustererkennung/Entcodierung eines bestimmten neuronalen „Rhythmus“ werden emotionale und figurative Musterung bzw. Mustertransfers vermittelt und so die kognitive Komponente des Psychischen angesprochen. Die altertümliche Trennung von Geist und Seele bzw. Strukturalismus und Idealismus kann modifiziert werden, da sich Nervenzellen und ihre Funktionen nicht trennen lassen. Dem entspricht Descartes' monistische Identitätsannahme – im Vergleich zur zweieitlichen Wechselwirkungsannahme, wie sie durch Freud bzw. dessen Dialog von Unterbewusstsein und Bewusstsein wieder im wissenschaftlichen System integriert wurde). Vgl. dazu auch Searles sog. „Wiederentdeckung des Geistes“ in Form der sog. „Zwitterhypothese“: Mentale Zustände bilden eine eigene und neue Klasse von Phänomenen, von daher sind materialistische und mentale Phänomene nicht zu unterscheiden, Searle 1986 (Wirklichkeit und Erkenntnis werden traditionellerweise getrennt voneinander betrachtet, trotz der Vordenker Bateson [Philosophie, Biologie], Jantsch und Capra [Physik] oder Luhmann [Soziologie], vgl. Kuhn 1995).

<sup>449</sup> Poe 1984, S. 31-35.

---

isolieren, sind im Endeffekt eine Einheit von Fähigkeiten, die sich gegenseitig bedingen und so die „Einheit Mensch“ konstituieren. Sprache, Emotion und Körperbewusstsein werden vom Menschen wahrgenommen, er hat die bereits erwähnte „Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung“. Und das wiederum heißt, dass er diese drei Aspekte sowohl getrennt, als auch im Kombi-Pack reflektieren kann. Ein Mensch ist sehr wohl in der Lage, beispielsweise im Restaurant wahrzunehmen, dass er in einem sog. 5-Sterne-Etablissement sitzt, in der Krawattenzwang herrscht und man sich fein benehmen soll und (Instanz 1); gleichzeitig kann er bemerken, dass sein Körperbewusstsein ihm dazu rät, die soeben verzehrte Haifischflossensuppe schnell wieder zurückzugeben (Instanz 2); da aber als Alternativsuppen nur eine mit Pferdefleisch vermengte organische Masse angeboten wurde und der Mensch sich in die Dressurreiterin verliebt hat, mit der zusammen er hier in diesem 5-Sterne-Restaurant am Tisch sitzt (Instanz 3), schafft der Mensch es, als eine Einheit von Instanz 1, 2 und 3 bzw. Kognition, Emotion und Motivation sitzen zu bleiben, Haibrei in sich zu behalten und sich der Reiter-WM '98 in Rom zu widmen. Instanz 1, 2, und 3 dieser Arbeit und die psychologischen Kategorien Kognition, Emotion und Motivation sind zwar nicht identisch, beruhen aber auf dem gleichen Prinzip der Isolation von Einzelaspekten einer „ganzen Sache“ – und die wiederum versteht man nur, wenn man die Einzelteile verstanden hat.

Kommen wir nun zur → „Gegenstrebigkeit des Denkens“<sup>450</sup>, der „ästhetischen Regulation“ der Einzelteile: Geht man davon aus, dass Speicher 1 „logisch“ strukturiert ist in dem Sinn, dass „Wahrheitsfindung“ hier linear-seriell vor sich geht, dass gleichzeitig Speicher 2 nicht ohne weiteres sprachlich oder logisch erfassbar ist und diesbezügliches Empfinden momentan ist, dann bleibt folgerichtig für Speicher 3 die Funktion der Kategorisierung von 1er- und 2er-Eindrücken für den emotionalen Nutzen für das psychische System – Emotionen erst machen aus einem Wort einen für das Individuum relevanten Begriff. Hierbei sind die festen Muster von Instanz 1 systemstabilisierend, aber andererseits hemmen sie Kunsterleben, weil sie stark assoziativ entstehen, also stark gegenläufig zu Instanz 2 sind; funktional gesehen sind

---

<sup>450</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.1 über die „Gegenstrebigkeit“ des Denkens.

---

Instanz 1 und 2 u.a. auch deswegen nicht kompatibel, weil Instanz 1 einem hohen und Instanz 2 einem niedrigen Auflösungsgrad voraussetzt. Sprich: verschiedene Arten zu denken<sup>451</sup> schließen sich eigentlich gegenseitig aus, können aber trotzdem ineinander greifen. Da sie mittels solcher Wechselbeziehung trotz allem parallel verwendet werden, erzeugen entsprechende Produkte beim Publikum einen gewissen Umkreis an Vorstellungsbildern, die Image-Aura.

Nr.3 muss in der Lage sein, mittels einer hermetisch-eigenständigen Logik die positiven, also systemerhaltenden Parameter zu wahren. D.h.: Nr. 3 darf sich auf keinen Fall zu sehr gegenüber 1 oder 2 öffnen, möglichst nie „zuviel denken“ oder „zuviel fühlen“ – und kommt somit nie oder nur selten in den Genuss der gleichzeitigen Betätigung an diesen Fronten. Es sei denn, man sublimiert die drei unterschiedlichen logischen Richtungen innerhalb einer gewissen Zeiteinheit in Form eines Ebenenwechsels mit mehr oder weniger ekstatischem Charakter, der landläufig mit Ästhetik umschrieben wird und so gesehen auch den Begriff des Bewusstseins als ästhetischem Konzept nahe legt. Dieses System wechselseitiger Beziehungen schützt die Individualität des Individuums, sein „Ich“<sup>452</sup>. Das ist zumindest eine Form potentiell gleichzeitiger Wahrnehmung aller drei Kategorien – die andere Möglichkeit dazu besteht in einer „krankhaften“, weil alle kognitiven Systeme überfordernden und somit beschädigenden „Überschwemmung“ mit Reizen, auf die später noch eingegangen werden wird.

Für das Verständnis dieser Interaktion verschiedener „Speicher“ ist dieser Mischprozess-Aspekt wichtig, dass beispielsweise Emotionen der Instanz 3, wie gesagt eigentlich durch diese Interaktion der anderen Speicher erst entstehen. D.h. im Speziellen: Dieses Modell geht von zwei Arten der Informationsverarbeitung aus, der erwähnten fixativen vs. vagativen Repräsentation bzw. einer Technik für „Bild“ vs. einer Technik für „Sprache“. Diese beiden Techniken werden aber miteinander in der

---

<sup>451</sup> Es existieren vier mögliche Denkart (,archaisch“, ,vernetzt“, ,kausal-linear“, ,analog“), Benesch 1997, S. 187. (Auch hirneurologisch können Unterschiede zwischen verschiedenen Denkstilen festgestellt werden, die beispielsweise an der Dopamin-Produktion festzumachen sind, die so zu verschiedenen Ausprägungen der „*semantischen Bahnungseffekte*“ führt, Spitzer 1996, S. 310.)

<sup>452</sup> Es existieren drei Qualifizierungsebenen des Individuums: Singularität, Kongruität und Dignität (man ist einzigartig und steht trotzdem mit der Außenwelt in Bezug, und man ist somit „wertvoll“), ebd. Diese garantieren die Vorstellung eines Ich bzw. Selbst, also das Wissen um eigene Person als Objekt und Subjekt des Denkens, vgl. Damasio 2000.



---

dargestellten Weise verknüpft, Einzelaspekte immer wieder überprüft und durch ästhetisches Empfinden eingeordnet. Sowohl für diesen Ablauf, als auch dessen Verständnis ist die Separation in die vorgeschlagenen Instanzen notwendig, also die Strukturierung von drei Instanzen, die mittels zweier unterschiedlicher Techniken repräsentiert werden. Es handelt sich hier also nicht um eine Version der beliebten Tricode-Modelle des Gedächtnisses, die von drei verschiedene Verarbeitungstechniken ausgehen<sup>453</sup>.

Dieses Modell entspricht dem allgemein-menschlichen Verweilcharakter ästhetischer Wahrnehmung und der empfundenen, lustbringenden Mehrdimensionalität durch die Gleichzeitigkeit der sich eigentlich ausschließenden einzelnen Instanzen, wobei die Motivation zum ästhetischen Empfinden konsequenterweise durch die Tätigkeit und nicht nur durch das Begleitprodukt der Kompetenzsteigerung durch Erfolg ausgelöst wird. Das heißt auch: Die hier beschriebenen Strukturen betreffen alle Wahrnehmung, es ist auch jede Wahrnehmung anteilig „ästhetisch“. Dies lässt sich empfinden, sobald man genug Zeit hat, diese Strukturen in irgendeiner Art zu reflektieren, wenn man also nicht von einem Mammut, Sheriff oder Igel gejagt wird. Oder einem Kunstkritiker. Oder einem Pferd. Andererseits gilt: Umso mehr man sich der Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung widmen kann, desto höher die Erfolgsaussichten beim Streben nach den Erlebnisqualitäten, die auch im Alltagssprachgebrauch als „ästhetisch“ bezeichnet werden. Entscheidend ist die Vermittlung der in **Topos A** beschriebenen konträren Denktechniken bzw. die Möglichkeit und Sensibilität dafür, diese Vermittlung zu empfinden – das ist ästhetisches Erleben.

Somit kann Bewusstsein begriffen werden als Umgang mit einem logischen bzw. logistischen Problem, nämlich der Vermittlung zwischen den in **Topos A** beschriebenen, einander eigentlich ausschließenden fixativen und vagativen

---

<sup>453</sup> Diese scheinbar banale Wiederholung bezieht sich darauf, dass das hier vorgeschlagene Modell eben nicht im Sinne einer Tricode-Theorie funktioniert, vgl. FN 278. Im Gegenteil: Die hier vorgeschlagenen Strukturen sollen die angebliche Ebene des „Amodalen“ der Tricode-Theorie durch die spezielle Form der Interaktion von sprachlichem und ikonischem Gedächtnis, also der Präzisierung des Dualen Codes ersetzen.

---

Strukturen. Kulturell wurde dieses Dilemma durch partielle Wahrnehmungsverweigerung (Blockaden und Neurosen), virtuelle Ebenenwechsel (Kunst und andere Nebenwege) oder Akzeptanz der Widersprüchlichkeit gelöst – Denken entfaltet sich im Streit zwischen Gegensätzen, ästhetische Erfahrung besteht im Aushalten dieses Gegensatzes. So sprengt es die Grenzen der Individuation und ermöglicht die souveräne und bewusste Verarbeitung von „double-binds“<sup>454</sup> (entspricht BS 7).

Die komplexe und flexible Verschaltung dieser Ebenen (die Vorhersagen des entsprechenden psychischen Geschehens nur bis zu einem gewissen Grad ermöglicht) und die dadurch gewährleistete Selbsterhaltung (durch flexible Anpassung an wechselnde Umwelt) und „Präsenz“ (also hohes Informationsniveau der wechselseitige Beeinflussung von „Denken“ und „Gefühl“) des Systems konstituieren das betreffende Lebewesen als autopoietisches und autonomes System<sup>455</sup>.

Formal gesehen findet hier der Schritt von der interpretierenden Beobachtung zum Bewusstsein statt, da durch die Handhabung des ästhetisch-verweilenden Reflektierens autopoietische Autonomie entsteht:

### 2.4.3) Das kontemplative Verweilen

Der wichtigste Hinweis auf eine systematische Funktionalität der ästhetischen Wahrnehmung innerhalb dieses Modells ist die „Zwischenstation Verweilen“. Diese muss zwischen den verschiedenen Arten von Wirklichkeitsrezeption zwangsläufig entstehen, weil sich lineares Denken in Sprache mit „Denken“ in Bildern (und die

---

<sup>454</sup> Wyss 1996, S. 105.

<sup>455</sup> Maturana/Varela 1987, S. 54 ff.: Kennzeichen des Lebendigen ist Autonomie und Autopoiesie („Die eigentümliche Charakteristik eines autopoietischen Systems ist, dass es sich sozusagen an seinen eigenen Schnürsenkeln emporzieht und sich mittels seiner eigenen Dynamik als unterschiedlich vom umliegenden Milieu konstituiert“; diese Aspekte garantieren die Kategorien Selbstorganisation, -herstellung, -erhaltung, und -referentialität, ebd., S. 32-34). Vgl. Roth 1986. Vgl. dazu außerdem Portele 1989, S. 26f. (über den Unterschied von „trivialen“ zu „nicht-trivialen“ Maschinen).

---

jeweilige Zuschreibung von Emotionen an beide Instanzen) an sich gegenseitig ausschließen. Da → fixatives und → vagatives Denken aber interagieren, muss eine Form oder ein Bereich der Vermittlung zwischen diesen beiden Kategorien angenommen werden (entspricht **BS 1** und **BS 6**).

Ästhetisches Verweilen findet statt in einem eigenständigen Bereich, in dem vielfältige Vernetzungsmöglichkeiten der verschiedenen Wissensrepräsentationen zur Verfügung stehen. Damit kann nun auch geklärt werden, warum sowohl moralisches, als auch wertneutrale Kunstkonzepte Schönheitsempfinden hervorrufen können. Denn in diesem Bereich vieler Vernetzungsmöglichkeiten kann sowohl bei der Möglichkeit moralisierender Kunst, als auch bei der Möglichkeit wertneutraler Kunst „verweilt“ werden. Wahrscheinlich wird bei der Art von Kunst verweilt, die den Bedürfnissen und ohnehin schon virulenten Vorstellungen des Rezipienten besonders entgegenkommt, also entweder bei moralisch gebundenem oder ungebundenem Reflektieren (entspricht **BS 6**). Deswegen kann Ästhetik sowohl moralisch wertend als auch wertneutral sein, entscheidend ist vom logischen Ablauf her nur die Reflexion der Reflexion. Die Umsetzung ist nicht relevant. Entscheidend für die Umsetzung ist nur die Variable der Verbindung des Betrachters mit den Mitmenschen (entspricht **BS 9**): Wenn diese vorhanden ist, wird „Mitleid“ im Sinne Lessings aktiviert, wenn nicht, so wird, wie in der Postmoderne oder Nietzsches ästhetischer Sichtweise, das ästhetische Erleben ohne Mitleiden und mit großer → ästhetischer Distanz vollzogen. Entscheidend ist dabei im Sinne einer Definition von ästhetischem Erleben nur, dass dieses Reflektieren in einem Bereich der Vermittlung von fixativen und vagativen Strukturen stattfindet und dass diese Reflexion wahrgenommen wird – wichtig ist die „verweilende“ Betrachtung. So bemerkt beispielsweise der eine Mensch erst bei der Betrachtung von Goya-Bildern und seinem entsprechenden „Schönheitsempfinden“ seinen Sinn für Gerechtigkeit und ethische Normen. Wie dieses Bedürfnis nach Gerechtigkeit zustande kam, wird der Mensch dabei wahrscheinlich nicht wiedergeben können, aber er kann empfinden, dass er die moralisierenden, gesellschaftskritischen Bilder Goyas „schön“ findet. Wichtig ist für ihn nur, dass und wie er während dieses Verweilens „Schönheit“ empfunden hat und dementsprechend wird er diese Erfahrung in seinem Gedächtnis

---

abspeichern. Das gilt ebenso im entgegengesetzten, also wertneutral orientiert Fall von weniger moralisierender Kunst.

Entscheidend ist die Gleichzeitigkeit verschiedener Informationsrepräsentationen, ein Mehrdimensionalität suggerierendes Verweilen ohne logische Richtung. Diese wegen der Zusammenschaltung verschiedener Denkart zwangsläufig mysteriösen, weil → scheinbar „unbeschreibbaren“ Umschreibungen des ästhetischen Erlebens werden zum Kanon der Alltagsbewältigung im Sinne eines „verweilenden“, kontemplativ-meditativen oder „künstlerisch-ästhetischen“ Bewusstseins.

Diese Bewältigung des logisch Unmöglichen oder zumindest formal Problematischen – der Gleichzeitigkeit einander ausschließender fixativer und vagativer Prozesse – betrifft alle kulturellen Ausdrucksformen. Alles, was den Namen „Kultur“ trägt, versucht je nach entsprechender Tradition mal mehr, mal weniger ein kontemplatives Verweilen zu ermöglichen, in dem fixative und vagative Strukturen mit möglichst viel Emotionen vermittelt und vereinbart werden, egal ob in Form eines Museums, eines rituellen Alkoholexzesses, zweckfreier Kunstbetrachtung oder der absichts- und selbstlosen Absichtlichkeit des taoistischen „wu-wie“<sup>456</sup> (entspricht **BS 5**).

Durch diese anteilig erlernbare Technik der verweilenden (Nicht-)Aufmerksamkeit wird die Sensibilität für averbale Kommunikation oder nur → intuitiv erfassbare Zusammenhänge erhöht<sup>457</sup>. Watzlawick vergleicht dies mit dem psychoanalytischen Begriff der freiflottierenden Aufmerksamkeit oder des Zuhörens mit dem „*dritten Ohr*“<sup>458</sup>, vergleichbar mit den in **Topos B** dargestellten Umschreibungen vom „dritten“ oder „inneren“ Auge.

Diese „beflügelnde“ Gleichzeitigkeit bzw. gleichzeitige Überprüfung kategorial gegensätzlicher Muster wird in der Geschichte der Ästhetik nur – das aber immer wieder – synästhetisch, metaphorisch oder tauto-logisch beschrieben, denn „*die*

---

<sup>456</sup> Vgl. Herrigel 1948.

<sup>457</sup> Watzlawick 1991, S. 41.

<sup>458</sup> Ebd.

---

*Kunst ist eine in Form gebrachte Forderung nach dem Unmöglichen*<sup>459</sup>, nach verweilender, regulierter Widersprüchlichkeit – dem „Zustand gleich der Stille im Zentrum eines Wirbelsturms (angesichts des) Vergänglichen“<sup>460</sup>.

Ästhetisches Verweilen kann nur dann eintreten, wenn keine lebensbedrohliche Situation vorliegt, die zu instinktiv-unreflektiertem Handeln zwingt. Dies entspricht den in Kapitel 1 erarbeiteten Voraussetzungen für **BS 5**. Schopenhauer beschreibt die (im Extremfall „ekstatische“) „Erhebung“ über das unter dem Diktat des Willens stehende Alltagsbewusstsein<sup>461</sup>.

#### 2.4.3.1) Philosophische Phänomene des Verweilens

Grund für das Verweilen ist folgender: Ab einem bestimmten Niveau der Informationsverarbeitung, also einer bestimmten Quantität und Qualität der Vernetzung verschiedener Gedächtnisinhalte entstehen zwangsläufig Widersprüche.

Als sog. „Transitexistenz“<sup>462</sup> muss der Mensch z.B. das „Problem“ menschlicher Sterblichkeit<sup>463</sup>, allgemeine Ungerechtigkeit und -berechenbarkeit und widersprüchliche Kommunikations- und Kausalstrukturen<sup>464</sup> der Welt verarbeiten.

---

<sup>459</sup> Camus 1969, S. 220.

<sup>460</sup> Janssen über Ästhetik, Jacobsen 1995, S. 55.

<sup>461</sup> Vgl. Schopenhauer 1977.

<sup>462</sup> Vgl. Sloterdijk 1993. Vgl. außerdem FN 290 über das „Mängelwesen“ Mensch.

<sup>463</sup> Vgl. Aries 1984. Jaynes beschreibt Bewusstsein als Folge einer vom Menschen angedachten metaphysischen Intervention, der Frage nach der eigenen Person; Menschen sind dabei als einzige Lebewesen charakterisiert, die sich diese Frage stellen, Jaynes 1988, S. 18ff. (Eine interessante Ableitung davon ist die wissenschaftshistorische Antinomie von Darwin und Wallace, von denen einer diese metaphysische Komponente völlig unterschlägt, der andere sich in einem Übermaß an Metaphysik, sprich: Spiritismus verstrickt. Die Vorform des Rohrschachttests von Kerner, die sog. „Klecksographie“ war übrigens eigtl. zum Nachweis von Geistern gedacht.) Zum menschlichen Umgang mit Sterblichkeit vgl. Borkenau, zit. nach Löwenthal 1991: Borkenau (Frankfurter Institut für Sozialforschung) entwirft seine These von Entstehung und Genese im Hinblick auf diese „unüberwindliche Antinomie zwischen der äußeren Erfahrung der Sterblichkeit aller Menschen und der inneren Unmöglichkeit für den Menschen, sich den eigenen Tod vorzustellen, die Freud in dem berühmten Ausspruch formuliert hat, dass das Unbewusste unsterblich ist“, ebd., S. 24f. Entsprechend entwickelten sich Kulturen von „todesverleugnenden“ zu „todesverherrlichenden“ (also Freuds Todestrieb auslebenden) und später zu „todesüberwindenden“ Kulturen, S.83-119. Diese Entwicklung sei festzumachen am Gebrauch der Ich-Form, ebd. S. 167-246 (weshalb Borkenaus Bücher auch immer mit den linguistischen Studien beginnen).

---

Soweit der inhaltliche Aspekt – funktional gesehen führen diese kognitiven Widersprüche zu einem Motiv- bzw. Motivationsflimmern: Einerseits erzeugt es beispielsweise ein angenehmes Gefühl, Nusskuchen zu essen, andererseits wird man davon dick und außerdem kann man sich in der Zeit, die man dafür beim Bäcker verbringt, nicht an seiner hervorragenden und äußerst bedeutsamen wissenschaftlichen Arbeit arbeiten. Nun gilt es, über diesen Konflikt zwischen verschiedenen Motivationen nachzudenken, und es zeigt sich: Dieses Flimmern zwischen verschiedenen Motivationen kann durch den Eigenwert der ästhetischen Betrachtung kompensiert werden, d.h.: Die so verursachte wechselseitige Relativierung der Instanzen erzeugt ästhetisches Lustempfinden, oder anders gesagt: Im Dilemma zwischen Nusskuchen und wissenschaftlicher Karriere erscheint der Moment am „schönsten“, in dem man tagträumt und sich vorstellt, wie man die Gelder von Leibniz- und Nobelpreis an Freunde, Forschung und Bäckerei-Fachgeschäfte verteilt.

Das so illustrierte Flimmern kann sogar zugunsten subjektiv völlig → zweckfreier Betrachtung aufgehoben werden, indem der eigentliche Grund der Betrachtung im ästhetischen Lustempfinden völlig untergeht.

Der Eindruck der Mehrdimensionalität „verweilenden“ Denkens bewirkt nämlich lustvoll erlebte Wahrnehmungs-veränderungen, die anthropologisch konsequent sowohl in sog. archaischen als auch in den sog. zivilisierten Gesellschaften auftreten, also auf ästhetisches Erleben als allgemeine psychische Funktion hinweisen (entspricht **BS 3** und **7**). Denn alle Probleme, die durch die kognitiven Widersprüche der Welt entstehen, können entweder verdrängt oder in einer Form psychologischen

---

Als Beispiele ästhetischer Lust durch Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod vgl. Musil (Beispiel „Der Fliegerpfeil“ von 1950), Koestler (Beispiel „Die Geheimschrift. Bericht eines Lebens“ von 1954) oder die literarische Umsetzung eigener Erfahrung Dostojewskijs bei epileptischen Anfällen.

<sup>464</sup> Klassiker dafür sind die grundlegenden und v.a. in der Literatur thematisierten Gegensätze von Liebe und Macht bzw. freiem Willen und Schicksal, deren Pendants sich sowohl gegenseitig bedingen als auch widersprechen, Watzlawick, 1991, S. 25 und 77 ff. Vgl. dazu außerdem Poppers Beschreibung von Widersprüchlichkeit sozialer Maximen, also widersprüchlicher kognitiver Tendenzen innerhalb einer Person, die nur durch „gesunden Menschenverstand“ aufgelöst werden können, vgl. Popper 1996 (vgl. dazu außerdem Abschnitt 2.5.3 über die Enttäuschung bei der Erfüllung langgehegter Wünsche bzw. den so entstehenden „Zusammenfall von Gegensätzen“). Zur Umsetzung dieser systemeigenen Widersprüchlichkeit in der Kunst vgl. Koch-Hillebrecht 1983, S. 116-119.

---

Selbstmanagements (unlogisch/logisch) aufgehoben werden - und ästhetisches Empfinden ist eine Möglichkeit, dies zu tun. Deswegen argumentieren beispielsweise alle Formen von Kunstbetrachtung mit der „Beflügelung“ durch die ästhetisch-„verweilende“ Betrachtung (entspricht **BS 1 – 2**).

Interessant ist daran, dass zwar einerseits die ambivalente ästhetische Wahrnehmung von Welt als Souveränität bewussten Denkens oder Teilhabe an kulturellen Formen von der Gesellschaft eingefordert wird<sup>465</sup>, andererseits wird gleichzeitig durch die Propagierung linearen, zielgerichteten Denkens das Extrem ästhetischen Erlebens vermieden, da dieses nicht unmittelbar gemeinschaftsfördernd ist (weil individualisierend und vergleichsweise hedonistisch). Das ist einer der zwangsläufigen Widersprüche „menschlicher Art“<sup>466</sup>.

Kompetenz zum ästhetischen Denken entspricht also einer bestimmten, graduellen Entwicklungsstufe des Bewusstseins im Hinblick auf Reflexion der eigenen Denktätigkeit und „kompetenten“ Umgang mit der eigenen Wahrnehmung und deren widersprüchlicher Tendenzen. D.h., dass die Begriffe von ästhetischem Denken und Bewusstsein maßgeblich auch mit Sprache bzw. Sprachfähigkeit im weitesten Sinne korrelieren. Denn um eine Vorstellung von Unterschieden oder kognitiven Widersprüchen zu haben, muss man in der Lage sein, diese abstrakt zu ordnen und umgekehrt.

---

<sup>465</sup> Bachtin 1985. Zur Definition von Kultur bzw. Zivilisation vgl. Jaynes 1988, S. 185: Zivilisation ist die Kunst des Zusammenlebens ab einer bestimmten Stadtgröße (die neue Denktechniken erfordert, vgl. Ong 1987).

<sup>466</sup> Diese Theorie belegt Clausberg anhand des Begriffs der Binokularität: Forschungen zu Bildhälften und doppelerspektivischen bzw. binokularen Bildern bei Magritte oder Dali beweisen, dass die menschliche Doppelperspektive der zwei Augen im Bild umgangen wird, um so auf kontemplative Art den gesellschaftlichen Konsens des „ideellen Zyklopenauges“ herzustellen, Clausberg 1999, S. 83 ff. Es scheint so zu sein, dass die Binokularität bzw. Zweiäugigkeit gemieden werden muss, andererseits (im Sinne einer „Multistabilität“) eine gewisse Kompetenz dafür erwartet wird. Dem entspricht Panofskys Theorie von der einäugigen Planperspektive als geistigem Leitbild der europäischen Kulturgeschichte, Clausberg 1999, S. 77. Wirklich binokulare, also authentische Bilder der Repräsentation beider Augen sind selten (Ausnahmen stellen Escher und Magritte dar). Das Auftauchen von binokularen Bildern ist epochenunabhängig und von daher nicht mit modenabhängigen Perspektivenwechseln in Verbindung zu bringen. (Zur Neuroanatomie der räumlichen Wahrnehmung vgl. Churchland 1992, S. 69-113 und Clausberg 1999, S. 86, über Wundts Schema der vollständigen und teilweisen Überkreuzung der Sehnerven.)

---

Dass hier, wie auch in anderen Fällen, Philosophie und Psychologie unabhängig voneinander zu gleichen Ergebnissen (mit verschiedenen Begriffen) kommen, zeigt der entsprechende Vergleich stereotyper dreistufiger Entwicklungs-konzepte. Ein Beispiel (von vielen) ist der Vergleich von Welschs Unterscheidung zwischen ästhetischer, imaginativer und reflexiver Bilderfahrung<sup>467</sup>, und Schurians Unterscheidung von aktiver, reaktiver und ästhetischer Wahrnehmung<sup>468</sup>. Beides banal zu übersetzen als: Man rezipiert „irgendwie“ (das kann aber auch jeder Kopfsalat), merkt „irgendwie“, dass man rezipiert und macht sich einen ersten Reim darauf (das ist schon schwerer), und dann hat man das Rezipierte „irgendwie“ so richtig kapiert und auch entsprechend viel Spaß an der Sache (und dafür muss man schon ziemlich viel „auf dem Kasten haben“). Sowohl kulturtheoretische als auch kunstpsychologische Entwürfe schlagen ästhetisches Erleben als typisch menschliche und nicht rekonstruierbare Wahrnehmungstechnik im Sinne einer entwicklungspsychologischen Errungenschaft menschlichen Denkens vor<sup>469</sup>.

---

<sup>467</sup> Recki/Lambert 1997, S. 53.

<sup>468</sup> Schurian 1992, S. 40 f.

<sup>469</sup> Aus psychologischer Sicht entspricht diese dritte Stufe der entwicklungspsychologischen Stufe, in der einfühlsames, „verweilend“-reflexives Denken möglich wird: Im Alter von 2-4 Jahren kommt es zu einem Wachstumsschub in der linken Hemisphäre, der eng mit dem Erwerb komplizierten Werkzeuggebrauchs und der Sprachentwicklung einhergeht, Schuster 1992, S. 53 ff. Die zeitgleich entstehende Verknüpfung von moralischer Reflexion und ästhetischem Denken bzw. Moral und Ästhetik beschreibt Bischof: Bei einem Experiment konnte er nachweisen, dass Kinder, sobald sie in der Lage sind, sich selbst im Spiegel wiederzuerkennen, quasi (Kants kategorischem Imperativ folgend) Empfinden nachempfinden, vgl. Bischof 1999. Die Zeit vor dieser Stufe der Persönlichkeitsentwicklung wurde parallel dazu von Piaget als Vorstufe ästhetischen Denkens definiert, vgl. Piaget 1974. Nach dieser Entwicklungsphase- und wirklich erst dann – sind Kinder hilfsbereit, haben aber auch gelernt zu lügen. Auch Primaten entwickeln die Kompetenz zur Vortäuschung falscher Tatsachen, sobald sie in der Lage sind, ihr Spiegelbild zu erkennen, Pinker 1998, S.409. Allerdings ist das entwicklungspsychologische Alter, in dem diese Phase des Umdenkens angesetzt werden sollte, aus linguistischer und psychologischer Sicht stark zu relativieren: Aus linguistischer Perspektive tritt die 3. Verstehensstufe erst dann in Kraft, wenn das Kind nach anfänglichem Metapherngebrauch diesen irgendwann vernachlässigt und erst als junger Erwachsener wieder zu kommunikativen Zwecken aufgreift (möglich ist, dass das Verweigern der Metaphern als Reaktion bzw. in Abhängigkeit vom Zusammenwachsen der Hemisphären zu Beginn der Pubertät zu begreifen ist oder dass Metaphern zu diesem Zeitpunkt nicht mehr notwendig sind, weil das Kind gelernt hat, sich hinreichend auszudrücken; in diesem Fall wäre anzunehmen, dass erst die Widersprüche des Erwachsenenlebens wieder die Verwendung von Metaphern „erzwingen“). Dem entsprechen zwar philosophische Entwürfe, allerdings gehen diese von einem noch späteren Zeitpunkt des souveränen Umgangs mit Widersprüchen aus, vgl. Deweys Entwicklung des Individuums zu einem sozialen Wesen in Dewey 1977, und die Entwicklungsstadien des Menschen bei Erikson 1998: Letztes Lebensstadium ist das „umfassende Generationsbewusstsein“ („grand generativity“), das sich durch Anteilnahme am Schicksal der jüngeren-ungeborenen Generation auszeichnet, also durch empathisches Verantwortungsgefühl. Dieses Modell der Dreistufigkeit des Verstehens entspricht, wie die obigen Modelle von Welsch und Schurian, den Entwürfen von Mannheim, Cassirer, Warburg, Homer (drei Stufen von Geist, Seele, Astralseele), Aristoteles (vegetativ, animalisch, menschlich,



---

Philosophisches Pendant zu dieser Entwicklungsstufe ist der Begriff des „freien Willens“ und mit ihm sog. „Schuldfähigkeit“<sup>470</sup>. Poetische Umschreibung dieser verweilenden Reflexion bzw. Reflexion der eigenen Reflexion ist das spezifisch

---

sensitiv und intellektiv), Jaynes (stufenweisen Entstehung einer subjektiven Psyche im Vergleich zu Tieren) oder ähnlicher soziologischen Entwicklung von Gesellschaftsstufen. Diese (eigentlich aristotelische) Dreiheit von Wahrnehmung, Vorstellung und Geist taucht in der Psychologie verschiedentlich wieder auf. Zu dreistufigen Entwicklungen in der Kunstgeschichte vgl. Koch-Hillebrecht 1983 (ein vierstufiges Modell von Brentano arbeitet deswegen nicht mit drei Stufen, weil das dreistufige Modell immer chiliastisch-heilsbringend auf ein goldenes Zeitalter ausgelegt und diese Gegenentwürfe eben auf eine Theorie des Zerfalls ausgelegt sind, ebd. S. 19-24). Das heisst zusammenfassend: Ästhetisches Erleben ist also zuerst Sinnlichkeit, dann Abstraktion, dann Rückkehr zu souveräner Sinnlichkeit; „Wenn man so etwas sieht, dann ist es, als ob dich Gott direkt ansieht. Nur für 1 Sekunde, und wenn man aufpasst, kann man den Blick erwidern.“ – „Und was sieht man dann?“ – „Schönheit.“, Kinofilm „American Beauty“ (Regisseur Sam Mendes, 1999; im Falle dieses Zitats geht es gerade um den Anblick einer verstorbenen Obdachlosen). Zur Parallele der hier vorgestellten Dreistufigkeit des Verstehens und harmonikalen Strukturen vgl. Schadel 1994 und 1996<sup>470</sup> Wissen um Willensfreiheit wird als Gefühl inneren Widerspruchs wahrgenommen und erzeugt so Melancholie, vgl. Planck 1969 (über die Idee der Willensfreiheit als Analoges und seine problematische Stellung zwischen „Innen“ oder „Außen“, die durch die Betrachtung beider Teile aufgehoben wird). Die Problematik des Freien Willens wird in der künstlerischen Praxis u.a. umschrieben mit dem Motiv vom Narren, Kind oder Verrückten als Verweigerer des Freien Willens bzw. entstammt der Konsequenz entsprechender Schuldunfähigkeit, Koch-Hillebrecht 1983, S. 108 f und S.155, vgl. außerdem Porter 1962, Dürrenmatt 1980 und Böll 1964. Vgl. dazu Nietzsches Übermensch, der sich bewusst paradox verhält und somit in der Gesellschaft (in Opposition zu christlichen Idealen) die Rolle eines Verrückten einnimmt oder die vielen ähnlichen Konstrukte in der russischen Literatur, wie Dostojewskis Gottesnarr (bzw. den „Idiot“ der byzantinischen Tradition), Dostojewskis Differenzierung zwischen „napoleonischen“ und „Herdenmenschen“ (wie sie auch in „Schuld und Sühne“ angesprochen wird), Pu’skins Idealbild der russischen Frau in „Evggenij Onegin“, Bazarovs Scheitern des reinen Verstandesmenschen sowie die erste Umsetzung dieses Motivs in der russischen Literatur bei Turgenjews Raubtiermensch im Vergleich zum sanftmütigen Menschen. Zum Begriff des Narren bzw. der „Wahrheit des Narren“ bei Dali, Lacan u.a., vgl. Lever 1992, S. 242 ff.: Der Narr, der mit ebenfalls „unschuldigen“, ebd. S. 42, Kindern verglichene „Arme im Geiste“ oder „Tor, den Gott liebt“, ebd. S. 19 praktiziert die „Methode der irrationalen Erkenntnis“, der „verkehrten Welt“, einer mittelalterliche Geisteshaltung, deren „heilsame Wirkung“ mit dem Aufstieg der Renaissance verschwindet (verkehrte Welten bzw. Gegenteilmenschen in Indianerkulturen sind bei der Auseinandersetzung mit europäischer Kultur verschwunden, Duerr 1996, S. 53; wahrscheinlich ist die Fortführung artverwandter Phänomene in Form von Multipersonalität, vgl. Goodman, F. N. 1991. Beispiel für eine Umsetzung verkehrter Welten in der Kunst ist Escher). Letzte Formen der Institutionalisierung der Narrenfigur finden sich in den Darstellungen der Narrenakademien, die, entgegen der eigentlichen individualistischen These vom „Tu, was Dir gefällt“, ausgesprochen reglementiert werden und sogar den Rang einer sozialen Utopie erhalten, Bachtin 1985 und Lever 1992, S. 17 und 65: Ab hier ist die „Mischung von Lachen und Wahnsinn“, ebd. S. 21, oder „Unwissenheit und Sinnlichkeit“, ebd. S. 40, nicht mehr erwünscht, und wo die Rolle des Künstlers zunimmt, nimmt die Rolle des Narren ab. Der Narr wird zum „weisen Narren“ in Anlehnung an den Begriff von Jesus als erstem weisen Narren). Zur Problematik von Schuld und Unschuld vgl. auch Platon, der in seinen Dialogen Sokrates sagen lässt, dass niemand jemals bewusst etwas Böses tun würde, was bei Churchland so interpretiert wird, dass ein erstaunlich großer Teil moralischen Fehlverhaltens beim Menschen primär auf kognitiven Fehlern basiert, Churchland 1992, S. 174 f. (Schuldbewusstsein und Scham gelten als Konsequenz der in FN 469 beschriebenen dritten Entwicklungsstufe). Schuldfähigkeit ist also zu definieren als Möglichkeit, sowohl intellektuell, als auch emotional sein Handeln und dessen Auswirkungen auf die Umwelt zu bewerten; Voraussetzung dafür ist die ausgewogene Beziehung der in dieser Arbeit dargestellten Gegensätze von fixativen und vagativen Strukturen.

---

menschlich-ästhetische Bewusstsein bzw. „Menschlichkeit“ oder → „Herz“<sup>471</sup> (entspricht **BS 7**). Ästhetisches Verweilen ist also mehr als nur schöngeistige Freizeitbeschäftigung, nämlich ein Zeichen für eine hochreflexive Art der Informationsverarbeitung: Die Fähigkeit zum ästhetischen Verweilen ist mutmaßliches Indiz für die Existenz eines eigenständigen → Bewusstseins.

Diese philosophischen Mutmaßungen werden auch durch die Psychologie gestützt, die parallel zur philosophischen Kompetenz im Umgang mit Kultur die Kompetenz im Umgang mit der Vorstellung eines Selbst und der durch diese Individualität entstehenden Widersprüchlichkeiten zwischen Welt und Selbst einfordert (entspricht **BS 1, 2 und 7**).

#### 2.4.3.2) **Das unterschiedslose Eine – Funktionsweise und praktische Konsequenzen**

Das Modell zur Verarbeitung von Unterschieden hat gezeigt, dass das verweilende Betrachten in einem kontemplativen Zustand stattfindet und dass sich der Austritt aus diesem Bereich durch eine intuitive Ordnungsfindung mit → „erleuchtendem“, „erkenntnisbringenden“ Charakter ereignet (entspricht **BS 3 und 5**).

Somit sind zwei Merkmale des Verweilens nachweisbar<sup>472</sup>:

- Verweilen funktioniert über → geringe, durch den kontemplativen Zugang nivellierte Unterschiede: **Geringe Unterschiede** sind Differenzen von

---

<sup>471</sup> Diese Reflexion wird im japanischen Denken als Metapher für das menschliche „Herz“ verwendet. Das „Herz“ symbolisiert die Begegnung der körperlichen Form mit dem quasi geistigen „li“, das sich darin individualisiert, ohne deshalb aber seinen absoluten Charakter zu verlieren (verglichen mit der buddhistischen Metapher von der Spiegelung des Mondes in Fenstern oder auf dem Wasser, also ohne Veränderung der eigenen Wesenheit), Macauer 1995, S. 246-255. Der Begriff des „Herzens“ umschreibt also in jedem Fall die Wechselbeziehung zwischen sog. „geistigen“ und „materiellen“ Ebenen bzw. besagte Reflexion der eigenen Reflexion oder Wahrnehmung der Wahrnehmung.

<sup>472</sup> Beide Aspekte von spannungslosem Zustand und Beflügelung finden sich im „Flow“-Begriff, vgl. FN 597.

---

Informationseinheiten, die tendenziell innerhalb stark vagativer oder stark fixativer Strukturen vorliegen – jeder Unterschied zwischen vagativen und fixativen Strukturen ist bereits ein abstrahiertes Verhältnis von fixativen und vagativen Strukturen. Geringe Unterschiede sind also vergleichsweise geringere Unterschiede zwischen abstrakten Interpretationseinheiten und vagativen Sinneseindrücken, und zwar gering im Vergleich zur „regulären“, wenig emotionalen Informationsverarbeitung. Sog. Verweilen ist aber stets Reflexion von kleinen, geringen Unterschieden – zum Zweck weiterer Abstraktion und Vernetzung mit Gefühlen. Die geringen Unterschiede erklären den Vergleich des Verweilens mit anderen Zuständen der geringen Unterschiede wie z.B. → Rauschzuständen, → Träumen oder kindlicher Wahrnehmung aus der Sicht der Erwachsenen. Signifikanterweise arbeiten alle diese Zustände mit reduzierter Sprachfähigkeit, also wenig Wechselbeziehung von abstrakten Interpretationsmustern und sinnlicher Wahrnehmung – wozu man weder im Rausch, in Träumen oder als → Kind in der Lage ist (entspricht **BS 1** und **5**). Sowohl die Überreizung der Wahrnehmung als auch Reizentzug bewirken den Eintritt in den Verweilbereich, beides führt zu besagten „geringen Unterschieden“. Psychologisch gesehen werden geringe Unterschiede durch die Steigerung des bereits dargestellten Auflösungsgrads (Wahrnehmen von mehr Details), gleichzeitigem Senken der Selektionsschwelle (zunehmende „Offenheit“ und abnehmendes Differenzieren zwischen einzelnen Elementen) und durch Internalisierung (gesteigerter Selbstwahrnehmung) erreicht.

- Verweilen ist ausgelegt auf den → **Zusammenfall der Gegensätze** von Unterschieden, im Extremfall bis hin zum beschriebenen platonischen Ekstase-Erleben des unterschiedslosen „Einen“. Dabei sind Zusammenfälle vormals großer Unterschiede entsprechend lustbringend, je mehr Unterschied, desto mehr ästhetisches Empfinden. D.h.: Erst werden entweder viele vagative (oder fixative) Muster aufgerufen, und der Zusammenfall dieser vielen vagativen (oder fixativen) Muster mit einem zusammenfassenden, fixativen (oder vagativen) Muster bringt dann denn

---

intuitiven „Aha-Effekt“ des Erkennens (Beispiel: Man erinnert sich bei der Betrachtung von Klimts „Der Kuss“ sowohl an seine Schulzeit, in der man das Bild erstmalig im Kunstunterricht gesehen hat, an eine seiner einzigen und großen Lieben und an die Informationen über Klimt aus dem Kunstunterricht; diese Erinnerungen und Informationen ergeben ein angenehmes Gemisch und man hat das Gefühl, dass das Bild einerseits positive Gefühle ausgelöst hat und andererseits auch intellektuell eingeordnet werden konnte). Dieser → „erleuchtende“ Zusammenfall kategorial konträrer Muster ist steigerungsfähig. Er ist Grundlage für die mystischen Konsequenzen der verweilenden Betrachtung (entspricht **BS 2, 4** und **5**). Daher rührt auch die Existenz so vieler Gegensatzpaare in der Kunst. Interessant ist jeweils nur die gleichzeitige Betrachtung zweier Gegensätze, wie beispielsweise die Gegensätze von Dionysischem und Apollinischem, von Gesetz und Rausch, Individuation und Verschmelzung oder die Gegensatzpaare von Delacroix und Ingres, van Gogh und Cézanne usw<sup>473</sup>.

Konsequenz davon sind Umschreibungen des ästhetischen Erlebens, die sich systemtheoretisch alle durch eine Nivellierung von Unterschieden auszeichnen, die bis zu subjektiv empfundener Empathie reichen kann (wird später in **Topos E** eigens behandelt).

Die Umschreibungen dieses Erlebens zeichnen sich funktional und inhaltlich gesehen durch folgende Kategorien aus:

- **Funktional:** Verwendung von → Nullbegriffen (s. unten) und/oder → Spiegelmetaphern
- **Inhaltlich:** Vergleich mit kindlicher Wahrnehmung, Rausch, Traum und Menschlichkeit bzw. „Herz“

---

<sup>473</sup> Wyss 1996, S. 38.

---

#### 2.4.3.2.1) Nullbegriffe

Damit es funktional gesehen zu einem lustbringenden → Zusammenfall von Gegensätzen kommen kann, werden Nullbegriffe und Spiegelmetaphern geschaffen; kommen wir zuerst zu den Nullbegriffen:

Um die beschriebene Spannung zwischen einem Gegensatzpaar zu erzeugen, konstruiert die ästhetische Reflexion auch immer das Gegenteil des aktuell thematisierten Gegenstandes, so wie man Tag auch als Gegenteil von Nacht definiert und nicht wüsste, was ein Tag ist, wenn es keine Nächte gäbe<sup>474</sup>. Im Extremfall müssen dazu Abstrakta konstruiert werden, die es „gar nicht gibt“, also beispielsweise das Gegenteil von „Existenz“. Leider ist das Wort „Nichtexistenz“ in sich widersprüchlich, trotzdem ist klar, was gemeint ist – solche in sich widersprüchlichen Gegenteiliskonstrukte werden beschrieben als Nullbegriffe (entspricht **BS 2 und 6**).

Das sog. „Nichts“<sup>475</sup>, „innere Leere“, respektive die Epochencharakteristika der Postmoderne (Fehlen einer Postmoderne-Definition als Definition) sind nur Umschreibungen eines hypothetischen Gegenteils einer Sache, wobei paradoxerweise nur die Sache, nicht aber das Gegenteil existiert und/oder nachweisbar ist. Auf diese Weise werden aber Vorstellungen konstruiert, unter denen man sich etwas vorstellen kann, weil man die Sache selber, also das Gegenteil des Gegenteils kennt. Beispielsweise „Gott“ ist das Gegenteil von allem anderen, in keiner Weise streng empirisch nachweisbar, trotzdem ist der Begriff durchaus gebräuchlich. Andere Beispiele für solche „Nullbegriffe“ sind Malewitschs „weiße Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit als Manifestation des befreiten Nichts“<sup>476</sup>, Camus Begriff des Absurden („Absurdes als Gegenüber des Menschen“) oder der Begriff des „Nichts als Schönheit“, des „Chaos“, oder das „Eine“, Adornos

---

<sup>474</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.2.1.1 über das Mitdenken des Gegenteils.

<sup>475</sup> Maalarmes Umschreibung für die „Zersetzung der gegenständlichen Welt“: „In Wirklichkeit bedeutet dieses Nichts aber durchaus keine Leere, sondern das Wirken in einer Sphäre, in die der Mensch bisher noch nicht einzudringen vermochte“, Maalarme, zit. nach Pauen 1994, S. 120.

<sup>476</sup> Ebd. Sprachdenken konstruiert so Zusammenhänge, die in der Wirklichkeit nicht vorhanden sind, Maturana/Varela 1987, S. 189 (der Begriff der Repräsentation ist also kritisierbar).

---

„Unerklärbares“ – allen diesen Begriffen ist gemeinsam, dass sie abstrahierte und nicht mit menschlicher Interaktion verbundene Theoreme anthropomorphisieren bzw. diese Theoreme empathisch belegen<sup>477</sup>. Wörter wie „Ehre“ oder „Würde“ sind Mischformen zwischen solchen „hypothetischen“ Nullbegriffen und Beschreibungen realer, soziologischer Interaktion.

Nullbegriffe und die durch sie geschaffenen Vorstellungen zwangsläufig mysteriöser Rätselhaftigkeit sind nötig für Entwicklung und Aufrechterhaltung des Bewusstseins, da nur dieser gewisse Anteil an Unbestimmtheit des Denkens ästhetisches Denken in Gang setzt. Das betrifft aber nicht nur so umfassende Abstrakta wie z.B. eine Gottesvorstellung – auch beispielsweise der Wunsch nach dem Gefühl unendlicher Freiheit, das manche Menschen mit der Vorstellung eines eigenen Motorrads, eigenen Pferds oder einer eigener Kunstsammlung verbinden, funktioniert auf diese Weise: Man hat eine Sache, nämlich das Wissen um das gegenwärtige Lebensgefühl, und dann konstruiert man sich ein hypothetisches Gegenteil und dieses „phantastische“ Gegenteil motiviert dann das ganze psychische System. Im Laufe der Arbeit ist noch öfter darauf einzugehen, warum Bewusstsein sowohl in diesem speziellen Fall, also der technischen Möglichkeit zur Konstruktion von Gegenteilen, als auch im Allgemeinen, also im Bezug auf Bewusstsein an sich, so wichtig ist. Man sollte sich anhand des Beispiels Nullbegriff vorerst nur zwei Dinge merken. Nämlich erstens, dass jede bewusste Vorstellung – von welcher Sache auch immer – voraussetzt, dass man weiß, was diese Sache eben nicht ausmacht. Wenn man weiß, dass ein Pferd sich dadurch definiert, dass es vier Beine hat und wiehert, dann weiß man auch, dass alles was nur zwei Beine hat und Arien singt, (wahrscheinlich) kein Pferd sein kann. (Abgesehen von amerikanischen Pferden in Schwarz-Weiß-Serien der 50er Jahre). Zweitens ist wichtig, dass das Gefühl für diese indirekte Gleichzeitigkeit von Sache und Gegenteil sich nur dann einstellt, wenn man sich im ästhetischen Verweilbereich befindet, d.h.: Wenn man „offen“ für ästhetisches Empfinden ist, dann denkt man mittels der besagten geringen Unterschiede. Wenn man fixativ den Begriff Pferd reflektiert, bemerkt man mit Sicherheit nicht bewusst, dass man gleichzeitig weiß, was alles „Nichtpferd“ ist. Wenn

---

<sup>477</sup> Vgl. Abschnitt 2.5.1 über transitive Empathie.

---

man sich durch intensive ästhetische Betrachtung und/oder Drogenkonsum auf ein Niveau der → geringen Unterschiede, also einer zwangsläufig wenig fixativ-intellektuellen Betrachtungsweise, „hinauf- oder heruntergewirtschaftet“ hat (je nach Sichtweise und Technik), dann erlaubt einem das vagative Betrachten mit geringen Unterschieden u.U. ein „Gefühl“ für die Nullvorstellung „Nichtpferd“. Bezogen auf Kunst und ästhetisches Erleben heißt das: Nur wenn man bereit ist, ein Kunstwerk mittels geringer Unterschiede zu betrachten, also dafür „offen zu sein“, sich „darauf einzulassen“, dann ist eine Bildbetrachtung nicht damit beendet, dass man den Baum, den See und die Tiere auf einer barocken englischen Landschaft von Stubbs erkannt hat, sondern man betrachtet intensiv auch alle anderen Details des Bildes, nicht nur die vordergründigen Elemente, sondern beispielweise auch den Himmel. Eventuell werden Vorder- und Hintergrund des Bildes sogar vertauscht, ähnlich wie Sache und Gegenteil, so dass man das Gefühl hat, die Fläche, auf der der Himmel dargestellt ist, ist eine eigene Einheit, einfach nur eine Farbfläche.

Immer wenn der Zusammenfall von eigentlich unvereinbaren Gegensätzen wie Sache und Nullbegriff, Himmel und Erde und/oder Kunstwerk und Rezipient stattfindet, dann „erlebt“ der Betrachter seine Betrachtung emotional.

#### 2.4.3.2.2) **Der Spiegel**

Die zweite funktionale Technik des Verweilens spiegelt sich in den Umschreibungen des Verweilens als Widerspiegeln der äußeren Welt in der inneren Wahrnehmung. Diese Metapher ist eine der traditionsreichsten der Kunstikonographie: Klassisch ist die Beschreibung Leonardos vom Spiegel als der Malerei: Der Geist des Malers habe einem „Spiegel zu gleichen“<sup>478</sup>. Sollte Foucault mit seiner Indizierung der Moderne anhand der Verwendung von Spiegelmetaphern in der bildenden Kunst recht

---

<sup>478</sup> Leonardo, zit. nach Ludwig 1882. Beispiel für eine Spiegelmetapher aus der Literatur ist Stendahls Umschreibung für den Roman als Spiegel, den man eine Straße entlangträgt, Stendahl, zit. nach Gay 1999, S. 281.

---

haben<sup>479</sup>, dann ist es auch kein Zufall, dass Spiegel wie auch Herzmetapher als kunstikonographisches Motiv in Spätmittelalter bzw. Renaissance hervorgehoben und zu Beginn der Moderne zur Selbstverständlichkeit werden.

Die selbstreflexive Betrachtung der Gegensätze, also der funktionierende Vergleich innerer und äußerer Muster, wird umschrieben mit dieser wesentlichen Metaphern von Kunst, der → Spiegelmetapher<sup>480</sup> (entspricht **BS 2**). Dass die Spiegelmetapher erst jetzt und nicht bereits in **Topos A** beschrieben wurde, liegt an der Voraussetzung der emotionalen Vernetzung, die, wie gesagt, → Blindsightigkeit oder (im pejorativen Sinn) „maschinenhafte“ Informationsverarbeitung verhindert (entspricht **BS 2** und **4**). Dem entspricht auch Wittgensteins Seelenbegriff als Zuschreibung von Gefühlen bzw. Mitleid an andere Wesen in Form einer → empathisierenden Spiegelprojektion<sup>481</sup>. (Diese ist aber insofern problematisch, als zwar einerseits die

---

<sup>479</sup> Laut Foucault spiegelt die Spiegelmetapher die Entdeckung der Individualität bzw. der Beginn der Moderne aus mentalitätsgeschichtlicher Sicht wider. Er legt dies dar am Beispiel der Spiegelung des Malers Velasquez in dem Bild „Las Meninas“, vgl. Foucault 1978. (Der gleiche Kunstgriff findet sich auch beträchtlich früher bei van Eycks „Arnolfini-Hochzeit“; in beiden Bildern wird Wirklichkeit gespiegelt, also das Betrachten der fiktiven Ebene des Bildes thematisiert, sei es, indem Velasquez sich aus der Sicht seiner Modelle malt oder van Eyck die fiktiven Betrachter seiner Modelle ganz klein in einem Spiegel hinter den Modellen darstellt.) Zum Spiegeln des Spiegels als epochenumschreibendem Phänomen der Mentalitätsgeschichte vgl. Luhmann 1990.

<sup>480</sup> Vgl. die Etymologie des Wortes Pupille von „pupilla“, zu übersetzen mit: Kleine Puppe. Grundlage für diesen Begriff ist die puppenähnliche Spiegelreflektion der eigenen Person in der Pupille des anderen. Der alte hebräische Ausdruck für Pupille lautet „eshon ayin“, zu übersetzen mit: Der kleine Mann, Ackermann 1991, S. 284. Vgl. Stukenbrock 1999, S. 318 und S. 495-497, sowie Aries 1997, S. 208 f. Zur historischen Entwicklung der Spiegelmetapher ist folgendes anzumerken: Der Spiegel ist Mittel zur Erkenntnis, als Mittel des Seelenfangs in Stammeskulturen, Accessoire der mittelalterlichen Todsünde der „Hofart“ und in den großen Religionen als Symbol von Wahrheit, Selbsterkenntnis und Weisheit. In der Antike war er u.a. Symbol der Weiblichkeit, bei Platon „bewegliches Abbild der Ewigkeit“, später bei der Jungfrau Maria Symbol für Reinheit und Gerechtigkeit, Hampe, S. 8 ff.; ein weiterer historischer Abriss findet sich bei Kulenkampf, zit. nach Recki/Lambert 1997, S. 107. In der Definition als Parallelwelt umfasst die Spiegelmetapher auch die Umschreibung von Welt als Theater, das „theatrum mundi“ (als wechselseitige Spannung zwischen eigentlicher Selbstbestimmung und Zwang durch gesellschaftliche Konventionen, also zwischen bereits erwähntem „Lust-“, und „Realitätsprinzip“, vgl. FN 236).

<sup>481</sup> Vgl. Foucault 1978. Ob man diese (Spiegelungs-)Organisation in diesem Zusammenhang, wie es oft geschieht, gut mit dem Schlagwort vom Gedächtnis als propositionalem System umschreibt, erscheint insofern problematisch, als man damit eine zusätzliche Instanz schafft, die eigentlich durch den korrekten Gebrauch bestimmter Sprachstrukturen überflüssig wäre, Dörner/Selg 1985, S. 168. Eingängiger ist von daher der Begriff des propositionalen Gedächtnisses im Sinne einer Netzwerktheorie, vgl. Lindsay und Norman 1972 und Kintsch 1974. Diese erlaubt, die von Aristoteles, Fechner u.a. formulierten Assoziationsgesetze (Ähnlichkeit, Kontrast, räumliche und zeitliche Nähe) als Korrelation verschiedener Sinneseindrücke zu veranschlagen, und vermittelt so zwischen Semantik und physikalischen Bedingungen, Dörner 1999, S. 159. Der Begriff der



---

Kompetenz zur Spiegelprojektion empathisches Einfühlungsvermögen voraussetzt, aber im Falle der Kunst immer nur eigenes Empfinden gespiegelt werden kann. Die Spiegelmetapher zeichnet sich also sowohl durch die Möglichkeit zur Empathie, als auch durch die Möglichkeit zur „empathischen Solipsierung“, also → Selbstzweck der Betrachtung aus).

Aus entwicklungspsychologischer Sicht ist die Fähigkeit zur Spiegelung bzw. vergleichenden Nachmodellierung von Strukturprinzipien die Errungenschaft einer bestimmten Entwicklungsstufe, auf der Wahrnehmungsanalogien hergestellt werden können. Zentrale Bedingung für Selbstbewusstsein bzw. Identität ist die kindliche Erfahrung einer → zerstückelten Wahrnehmung von Welt, die aber über Annahmen kompensiert werden kann, d.h.: Das Kind nimmt eigentlich immer nur Teile wahr, beispielsweise das Glänzen eines Fells, eine Bewegung, ein Geräusch; indem man aber eine Vorstellung eines Ganzen, ein Interpretationsmuster hat, sortiert es die Einzelteile zu etwas zusammen, dass es als Ganzes, als eine Einheit empfindet, beispielsweise ein Pony oder irgendwann auch die Vorstellung der eigenen Person<sup>482</sup>.

*„Kunst ist nicht ein Stück Welt im Spiegel eines Temperaments, sondern ein (Stück) Temperament im Spiegel des Bewusstseins.“<sup>483</sup>*

*„Kunst ist wie ein Spiegel, der „vorausgeht“ wie eine Uhr. Manchmal.“<sup>484</sup>*

Spiegelungen sowie Nullbegriffe umschreiben also die innere Reflexion von Wahrnehmung und Interpretationsmustern und dem jeweiligen Gegenteil dieser Muster, die beim ästhetischen Betrachten empfunden wird. Jeder Teil dieses Satzes ist wichtig: Ästhetisches Verweilen reflektiert Wahrnehmung. Beim Verweilen werden Interpretationsmuster mit der aktuellen Wahrnehmung verglichen. Jedes

---

Spiegelung würde in diesem Fall nicht eine Analogie von „Innen“ und „Außen“ implizieren, sondern eher eine emotionale Verinnerlichung der Wahrnehmung.

<sup>482</sup> Vgl. FN 613. Lacan bezeichnet die Spiegelung als „Bildner der Ich-Funktion“, Lacan, zit. nach Clausberg 1999, S. 41 f.

<sup>483</sup> Morgenstern, zit. nach Mäckler 1989, S. 51.

<sup>484</sup> Kafka, zit. nach Janouch 1951, S. 88.

---

Interpretationsmuster hat auch ein Gegenteil. Und: Der Vorgang dieser hier funktional beschriebenen Reflexionen wird empfunden, „geföhlt“ – womit wir bei verschiedenen Umschreibungen dieses „Geföhls“ angelangt wären, das das ästhetische Verweilen bzw. Wahrnehmen geringer Unterschiede ausmacht:

#### 2.4.3.2.3) Rausch, Traum und Sexualität

Die zahlreichen Umschreibungen ästhetischer Erfahrung mit Metaphern vom Rausch<sup>485</sup>, Traum oder Sexualität funktionieren alle über den geringen Unterschied, also fehlende Intellektualisierung bei hohem Auflösungsgrad und niedriger Selektionsschwelle (entspricht **BS 5**). Diese analogen Zustände mit niedrigen Inhibitionsschwellen bewirken ein „Einssein“, einen → Zusammenfall der Gegensätze bzw. Unterschiede, wie er auch beim → „Kinderblick“ erlebt wird bzw. wie Erwachsene unterstellen, dass kindliches Erleben „ganzheitlich“ funktioniert. Entsprechend werden diese Zustände gerne auch mit Begriffen aus dem Wortfeld von „Kind“ belegt, auch wenn Kinder, wenn sie sprechen könnten, ihrerseits vielleicht großen Wert darauf legen würden, dass sie sehr wohl Unterschiede wahrnehmen, meinetwegen auch große Unterschiede (wie z.B. den zwischen einer „guten“ und einer „bösen“ Tante). Kinder können aber (je nach Alter) vergleichsweise schlecht sprechen! Und deswegen empfinden sich Erwachsene, wenn sie sich in kindliches Denken hineinversetzen, sich ohne Wörter angenehmer als wie in der vergleichsweise „bösen“ Erwachsenenwelt, die u.U. ganz genau und mit entsprechenden Konsequenzen drohend nach einer Erklärung dafür verlangen würde, warum die eine Tante als gut, die andere als böse bezeichnet wird.

---

<sup>485</sup> Koch-Hillebrecht 1983, S. 189-198. Zu Drogenräuschen bei Künstlern sind viele Beispiele verfügbar: „Opium: De Quincey, Coleridge, Poe. Absinth: Musset, Wilde. Äther: Maupasant, Jean Lorrain. Haschisch: Baudelaire, Gautier. Alkohol: Rembrandt, Carracci, Barbatelli Pocetti, Li-Tai-Po (der große Dichter, welcher trinkt), Burns, Gluck (starb durch Alkohol), Schubart, Schubert, Nerval, Tasso, Händel, Dussek, G. Keller, Hoffmann, Poe, Verlaine, Lamb, Murger, Grabbe, Lenz, Jean Paul, Reuter, Scheffel, Liliencron, Reger, Hartleben, Löns, Beethoven“, Benn, zit. nach Prause 1994, S. 235 (Auszug aus dem berühmten Aufsatz „Genie und Gesundheit“ von 1930, der seinerseits auf den Studien von Lange-Eichbaums fußt). Zwei prominente Beispiele des Alkoholgenusses sind Gluck und Beethoven; deren jeweils letzte Worte sollen der Legende nach gewesen sein: „Mein Gott, Herr im Himmel, dann sauf ich's eben selber“, Gluck nach Fuld 2001, S. 80 und „Schade, mein Gott, ist das schade“, Beethoven über verschütteten Wein, ebd. S. 22.

---

Ähnlich wie bei dieser vereinfachenden Interpretation der kindlichen Wahrnehmung, entfallen auch bei der Kunstbetrachtung, im kontemplativen Bereich die Kontrollmöglichkeiten bewussten Denkens (entspricht **BS 5**). Es entstehen die mystischen, „kosmischen Dimensionen der Kunst“<sup>486</sup>, u.U. sogar halluzinativen Schichten<sup>487</sup> von → Ekstase und Enstase, die einen Vergleich von Kunst, Rausch und Sex implizieren<sup>488</sup>. Alle diese Formen funktionieren wie der Rückgriff auf angeblich kindliches Erleben: Man nivelliert große Unterschiede zu durch hohen Auflösungsgrad und niedrige Selektionsschwelle, ist des regulären Wortgebrauchs entsprechend nicht mehr fähig bzw. immer weniger fähig, je mehr man sich dieses potentiell „ästhetische“ Erleben hineinsteigert. Daher auch die steten Vergleiche von Kunst mit einer Art von Rauschhaftigkeit:

*„Kunst ist ein Rausch am Leben, gespeist von allen vitalen Instinkten, und der ästhetische Zustand... ist nichts anderes als eine Erregung jener Sphären, eine Anreizung aller animalischen Funktionen durch Bilder und Wünsche gesteigerten Lebens, eine Erhöhung des Lebensgefühls.“*<sup>489</sup>

*„...aber sicher ist alle Kunst auch Rausch – aber disziplinierter Rausch.“*<sup>490</sup>

Auch der Traum hat große Ähnlichkeit mit Rausch oder halluzinativem Sehen<sup>491</sup>, dem normalen zeitweiligen Wahnsinn, also der supervagativen Vernetzung vieler Informationseinheiten, die, wenn sie bei vollem Bewusstsein stattfinden, von der

---

<sup>486</sup> Fry, zit. nach Arnheim 1977, S. 15.

<sup>487</sup> Vgl. Clement 1994 und Schuster 1995, S. 295 ff. über Halluzinationen bei ästhetischem Erleben. (Leonardo hat einmal die Inspirationsanweisung ausgegeben, solange auf zufällige Muster, z.B. Mauerwerk zu blicken, bis sich Halluzinationen einstellen. Es existiert eine chinesische Malanweisung aus dem 11. Jhd, die genauso lautet.)

<sup>488</sup> Vgl. Soffen 2001.

<sup>489</sup> Nohl 1954, S. 212.

<sup>490</sup> Beckmann, zit. nach Beckmann 1965, S. 38.

<sup>491</sup> Vgl. Fromm 1981, S. 42-98: Geschichte der Traumdeutung („Träume besitzen eine dichterische Integrität und Wahrheit. In dieser Rumpelkammer und Abfallgrube des Denkens herrscht auch eine gewisse Vernunft. Ihre Abweichung von der Natur vollzieht sich auf einer höheren Ebene. Sie scheint uns ein Hinweis auf eine Fülle und Beweglichkeit des Denkens zu sein, die wir im Wahren nicht kennen... Meine Träume sind nicht ich, sie sind nicht die Natur oder das Nicht-Ich; sie sind beides. Sie haben ein doppeltes Bewusstsein, sie sind gleichzeitig sub- und objektiv“, Emerson, zit. nach ebd. S. 94 f.).

---

Außenwelt als „Wahnsinn“ interpretiert werden würde<sup>492</sup>: Freuds „Via regia ins Unbewusste“ kann nur zweckfrei, also ohne Vorsatz und Bewusstsein betreten werden, ebenso wichtig ist das Vergessen der Traumhalte zur Gewährleistung gesellschaftlich kommunizierbarer Logik-Parameter (entspricht **BS 5-6**).

„Kunst ist Abstraktion; entnimm sie der Natur, indem Du von ihr träumst.“<sup>493</sup>

Diese Synthese von logisch möglichen und logisch unmöglichen Informationsvernetzungen, von fixativen und vagativen Einheiten, ist wie Spiel, ein „inneres Probehandeln“<sup>494</sup> zum Erwerb kognitiver Kompetenz. Die Teilsysteme dieses Spiels werden selbstreferentiell und teilweise per → spielerischem Zufallsprinzip entwickelt, was die Wahl von logischen vs. bildhaften Darstellungen angeht<sup>495</sup>, und dadurch kommt es zum vordergründig manchmal „unlogischen“ Charakter von Traumhalten (entspricht **BS 8**).

Allen diesen Metaphern ist eine Wahrnehmung von → Licht bzw. das Gefühl (kathartischer) Erleichterung oder subjektiv empfundener „Reinheit“ gemein<sup>496</sup> (entspricht **BS 3**).

---

<sup>492</sup> Vgl. Wundt 1920. Vgl. dazu Bash über den Wahnsinn als „reinste Form der Intuition“, zit. nach Bartl 1996, S. 59.

<sup>493</sup> Gauguin, zit. nach Mäckler 1989, S. 49.

<sup>494</sup> Vgl. Freud 1912.

<sup>495</sup> Vgl. Benesch 1974. Vgl. dazu die Traumdefinition von Hobson/McCarley 1977 als Versuch des Gedächtnisses, per Zufallsaktivierungen sinnvolle Zusammenhänge zu schaffen, v.a. in Bezug auf Themen, die dem Träumer Probleme bereiten, vgl. Abschnitt 2.8 über Spiel. Eine andere Theorie von Crick/Mitchison 1983 beschreibt den Traum als aktives Vergessen bzw. Verlernen schlechter „parasitärer“ Verknüpfungen im Gedächtnis zur Steigerung der „Kompetenzhygiene“, Dörner 1999, S. 465. Zur Neurobiologie vgl. Jouvet 1994, S. 33 ff. (aus physiologischer Sicht ist anzumerken, dass das aufsteigende Aktivierungssystem ARAS die psychophysiologische Erklärung des Bewusstseins in Form einer Zusammenschaltung von spezifischem und unspezifischem Nervensystem stellt – philosophisch-kantianisch formuliert: Die Zusammenschaltung von nur im Wachzustand tätigen Subjektsystem zum einen und andauernd tätigen Objektsystem zum anderen). Vgl. außerdem Schuster 1992, S. 278 ff.

<sup>496</sup> Licht taucht auch bei anderen Zuständen auf, die ihrerseits Ähnlichkeit mit Ekstase, Sexualität und/oder, wie auch Freud über Erfahrungen mit Kokain berichtet, mit Rausch, vgl. dazu Abschnitt 2.6.3 über Lichtmetaphern. Zur Ähnlichkeit von Liebe und Tod vgl. Aries 1984, S. 184 ff.

---

#### 2.4.3.2.3) Der „Kinderblick“ als blinder Kick

Die Umschreibung des Verweilbereichs mit der Metapher des „Kinderblicks“ resultiert ebenfalls aus der Verarbeitung → geringer Unterschiede, also im Vergleich zum „regulär-erwachsenen“ Wahrnehmen geringen Unterschiede zwischen fixativen und vagativen Einheiten<sup>497</sup> (entspricht **BS 5**). Interessanterweise deutet, wie sich gleich zeigen wird, die Analyse dieses Klischees vom Empfinden „*wie ein Kind*“<sup>498</sup> hin auf den neuralgischen Punkt der bisherigen KI-Forschung, auf den Zusammenhang zwischen menschlichem Bewusstsein und Sprache: Aus Sicht des Erwachsenen sind zwei Aspekte der kindlichen Psyche typisch „kindlich“, da aus dieser vergleichenden Sichtweise nicht intellektuell fixiert, nämlich ein geringes Raum-Zeit-Bewusstsein, das stark von einer Wahrnehmung des „Moments“ lebt, und die synästhetische Wahrnehmung dieses Moments<sup>499</sup>. Diese Art der Wahrnehmung

---

<sup>497</sup> Diese vagative Aufmerksamkeit mittels einer mit geringen Unterschieden arbeitenden Wahrnehmung wird in dieser Arbeit u.a. bezeichnet als „Kinderblick“. Dieser Kinderblick ist einfach nachzuahmen, wenn man versucht irgendetwas zu verstehen und sich dabei einige Zeit konzentrieren muss, weil der Kontext nicht geläufig ist. Kommt es dann zum Erkennen der Zusammenhänge, wird man „kindergleich“ lachen und sich freuen, wenn die Situation entsprechend entspannt ist (zum das *„Leben mit den Augen eines Kindes betrachten“*, vgl. Flam 1982, S. 261-264). Der „Kinderblick“ bezieht sich also nicht nur auf die so erreichte Ordnungsfindung, sondern auch auf der relativ entspannten Betrachtungsweise, bei der z.B. Gefühle wie Scham und Verachtung fehlen, vgl. FN 469. Solche Gefühle verursachen Stress und kommen erst später durch Sozialisation auf, vgl. dazu Sloterdijk 1993, S. 25 (über Scham als Entstehung von Bewusstsein; entsprechend reziproke Entwicklungen beschreibt Duerr in Form des Zusammenhangs von Scham und Familienstrukturen bzw. dem Zerfall derselben in der Gegenwart, vgl. Duerr 1996).

<sup>498</sup> Vgl. FN 329. Aus dem v.a. seit der Romantik virulenten Vorstellung vom nicht sozialisierten, „unschuldigen“ Kind, wird im 20. Jahrhundert Picassos berühmte Maxime vom „Malen wie ein Kind“ bzw. vom lebenslangen Lernen, um dann irgenwann, also als verhältnismäßig erwachsener Mensch, wie ein Kind zeichnen zu können. Picasso hat diesen „reziproken Reifungsvorgang“ laut eigener Aussagen mittels besonderer Disziplin vollzogen, denn Künstler, die „nur“ Kinder bleiben, aber über die „erwachsene“ Zwischenstufe nicht wissen wollten, seien seiner Ansicht nach schlechte Künstler, Picassi, zit. nach Koch-Hillebrecht 1983, S. 181-188. Auch Dalí äußerte sich wiederholt über seinen Respekt vor Kindern: *„Man spürt in ihnen das Vorhandensein einer ganz und gar ungeheuerlichen, abweichenden Intelligenz“*, Dalí, zit. nach Prause, 1994, S. 178. Vgl. außerdem Paul Klee über seinen Sohn: *„Die Bilder, die mein kleiner Felix gemalt hat, sind bessere Bilder als die meinen“*, zit. nach Dittmar 1997, S. 50.

<sup>499</sup> Synästhesie wird als Wahrnehmung von Neugeborenen angenommen, vgl. Maurer 1987 und Ackermann 1991, S. 357. Es gibt in der Synästhesieforschung zwei Ansätze: Ein Ansatz beschreibt Synästhesie als Parallele zu frühkindlicher Wahrnehmung, der andere als verstärkte Verbindung von Wahrnehmung und Emotion, die zu einem subjektiven Eindruck der synästhetischen Vermischung aller Sinnesindrücke führt (denn auditive experimentelle Versuchsanordnungen werden von Synästheten visuell, also über Hirnrinde und limbisches System, also das Gefühlszentrum wahrgenommen, vgl. Emrich 1983). Vgl. dazu außerdem Koch-Hillebrecht 1983, S. 48 über das Bild erste „offizielle“ abstrakte Bild, die Umsetzung einer synästhetischen Erfahrung von Kandinsky.

---

ist äußerst vernetzt, von daher sehr → intuitionsfähig und, wie gesagt aus der Sicht des Erwachsenen, vergleichsweise „sinnlich“<sup>500</sup>. Dieses Entwicklungsstadium funktioniert mit grobem Auflösungsgrad und, ab einem gewissen Alter, mit stark → empathischer Umsetzung und ohne Antizipation von Zukunft, nur besagter „Moment“. Bei Matisse zeigen sich diese Charakterisierungen in Form seines Vergleichs der eigenen Sichtweise mit dem Blick eines Kindes: Diese Sichtweise ermöglicht eine verschmelzende Identifikation mit dem Modell, man kann dem Modell ohne „vorgefasste Meinungen“ entgegentreten, muss ehrlich sein, so wie auch das Kind noch nicht kompliziert genug denken kann, um zu lügen – so ist auch die Kunst die „*einzigste Sprache, in der nicht gelogen werden kann*“<sup>501</sup>. Kindliches Empfinden definiert sich als nicht intellektualisierte Betrachtungsweise mit nicht vorhandenem oder noch geringem Wortschatz. Kindliche Weltaneignung funktioniert also mehr über „fühlende“ Empfindungen als über abstrakte Einsichten oder Begriffe, eine Differenzierung zwischen eigenem Ich, → „Innen“ und → „Außen“ ist nicht oder nur eingeschränkt möglich:

*“Alles muss sein Gemüt ergreifen, wie ihn in einer Landschaft die Gerüche dieser Gegend erreichen.“*<sup>502</sup>

Die dem Kind unterstellten entsprechenden Erlebnisqualitäten werden erst für denjenigen ästhetisch wertvoll, der eigentlich diese Phase des „Kinderblicks“ hinter sich gelassen hat. Der intellektualisierte Erwachsene betrachtet diesen Zustand im Nachhinein als subjektive sinnliche Einheit, so wie er glaubt, als Kind noch empfunden zu haben<sup>503</sup>. Man ist noch nicht vertrieben aus dem „*Paradies*“<sup>504</sup> und

---

<sup>500</sup> Bartl 1969, S. 23: Neben der Zuschreibung verstärkter Intuitionsfähigkeit an Spezialisten und Künstler existiert auch die Zuschreibung an Kinder, wie sie z.B. Piaget vornimmt.

<sup>501</sup> Vgl. Menuhin 1986. Solche Aussagen stehen in Gegensatz zum Motiv der Kunst als Lüge, ähnlich strukturiert und gleich zu begründen wie die Diskrepanz zwischen moralisierender und wertneutraler Kunst in Abschnitt 2.4.1.1 und 2.4.1.2.

<sup>502</sup> Matisse, zit. nach Flam 1982, S. 266f.

<sup>503</sup> Die Beschreibung der kindlichen Wahrnehmung ist von daher eine gute Beschreibung der elterlichen Vorstellung vom Lebens des Säuglings, nicht eine gute Umschreibung von den tatsächlichen Strukturen, vgl. Geary 1990.

<sup>504</sup> Dörner 1999, S. 734-738. Picasso spricht diesbezüglich vom „*Verlorengehen der wunderbaren Einfachheit, weil der Mensch aufgehört hat, einfach zu sein. Er wollte weiter sehen und verlor die Fähigkeit, das zu begreifen, was er vor Augen hatte*“, Picasso 1982, S. 96.

---

kennt, auch wieder vergleichbar mit → Tieren<sup>505</sup>, keine Dringlichkeit bzw. Verstärkung eines Motivs aufgrund von Antizipation der Zukunft.

Das Kind relativiert seine eigene Wahrnehmung nicht, sondern denkt immer absolut – im Gegensatz zur vergleichsweise intellektualisierten, oft relativierenden Wahrnehmung Erwachsener<sup>506</sup>. Diese kindlich-subjektive Einheit von Empfinden und Umwelt zerbricht laut Jaynes mit der Erarbeitung bzw. dem Verständnis der eigenen Individualität<sup>507</sup>, dem Zusammenbruch der bikameralen Psyche<sup>508</sup> in Form der Aneignung eines bestimmten Sprachniveaus. Die angebliche Einheit kindlicher

---

<sup>505</sup> Die bereits in FN 469 beschriebene triadische Entwicklung betrifft maßgeblich den Vergleich des „Kinderblicks“ mit tierhafter Wahrnehmung, vgl. Schütt 1990. Dieser Vergleich thematisiert meist Sprache bzw. Sprachfähigkeit als Voraussetzung für Bewusstsein, wie man sie bei Tieren maßgeblich nicht bzw. beim Menschen maßgeblich beobachten zu können glaubt. Denn Tiere können aufgrund fehlender Sprachlichkeit nicht (allzu viel) abstrahieren, so wie auch Kinder sich durch fehlende oder noch nicht voll entwickelte Sprachfähigkeit und Abstraktionsvermögen auszeichnen, Locke, zit. nach Schütt 1990, S. IX-XL (vgl. dazu ebenfalls McCrone 1990). Prominenter Vertreter dieser Theorie in der KI-Diskussion ist Churchland 1992: Sprache entspricht seiner Meinung nach Bewusstsein. Eine Differenzierung zwischen der Fähigkeit zu sprechen und der Fähigkeit, Sprache zu verstehen wäre in dieser Hinsicht angebracht, z.B. für den Sonderfall Delphine, die durchaus in der Lage sind, semantisch reversible Sätze zu verstehen. Diese ebenfalls „prominente“ Gegentendenz zur Bewertung von Sprache als Dreh- und Angelpunkt von Bewusstsein findet bei sich Dennet 1994, S. 311-319. Zu Sprachformen bei Tieren vgl. Churchland 1992, S. 302-311 bzw. zur Fähigkeit zur Konzeptbildung als Folge mehrmodaler Wahrnehmung bei Primaten vgl. Zimmer 1986, S. 110-118. Tiere sind von daher, und im Gegensatz zu nur sprachorientierten Bewusstseinstheorien, auch aus Sicht des Tetramodells der ästhetischen Verarbeitung von Informationen bedingt zu „ästhetischen“ Bewusstseinsstufen fähig – Beispiele von Seehunden, die bestimmte Arten von Musik bevorzugen, oder von Finken, die Artgenossen mit künstlichen Federhäubchen bevorzugen, zeigen das deutlich. Die diesbezügliche Differenzierung zwischen Tier und Mensch wird aber mittlerweile im Bereich bestimmter Zweige des Kunsthandels in Frage gestellt, die mit Bildern von Tieren, sog. Nicht-Primaten-Kunst handeln, z.B. von Affen oder, noch beliebter, von Katzen, deren Bilder 20-40 000 DM einbringen, vgl. dazu (die begnadete Darstellung von) Busch/Silver 1995. Vgl. dazu außerdem Kobbert 1986, S. 32f., über eine Messungsreihe der empirischen Ästhetik, bei der Jugendliche verschiedener Nationalitäten unter ungegenständlichen Malereien von Menschen und Affen (unwissentlich) die letzteren bevorzugten. Alles in allem wird somit deutlich, dass eine Differenzierung zwischen „tierhaftem“ und „menschlichem“ Denken teilweise äußerst problematisch ist. Beide Lebensformen verfügen, wenn auch verschieden ausgeprägt, über Sprach- bzw. Kommunikationsfähigkeit, Emotionen und innere Vorstellungen. Jede diesbezügliche Differenzierung kann also nur gradueller Natur sein (zu genaueren Differenzierungen v.a. zwischen Affen und Menschen vgl. Tomasello 1999).

<sup>506</sup> Zimmer beschreibt das „autistische“ Denken der Kleinkinder im Vergleich zum „realistischen“ des älteren Kindes, Zimmer 1986, S. 58f. Mit den gleichen Grunddistinktionen arbeitet die Psychoanalyse, die (etwas moralisch wertend) zwischen „primären“ (ursprungsnäheren, lustbetonten, nach innen gewandten und um die Wirklichkeit unbekümmerten) und „sekundären“ (späteren, nach außen gewandten, mit der Wirklichkeit vermittelnden) seelischen Vorgängen unterscheidet (Wygotski kritisierte diese Antinomie zweier Zustände, die ihm zu entgegengesetzt und zu wenig überschneidend formuliert ist: Kinder seien keineswegs autistisch, sondern „sozial“; erst später finde die Teilung in eine egozentrische, monologische und eine kommunikative, dialogische Sprache statt, Wygotski 1976. Diese Kritik bildet aber keinen Widerspruch zu oben genannter These).

<sup>507</sup> Vgl. Jaynes 1988.

<sup>508</sup> Vgl. FN 307.

---

Wahrnehmung wird im Lauf der Zeit zugunsten größerer Kommunikationsfähigkeit verändert. Trotzdem ist dem Erwachsenen auch nach der Phase dieser kindlichen Einheit die willentliche Rücknahme dieser Entwicklung möglich, beispielsweise in Form einer bewusst „kindlichen“ Betrachtung von Bildern zum Zweck eines meditativen Zugangs zum Bild, indem sich der Erwachsene in einen Zustand (vergleichsweise) geringer Unterschiede versetzt.

Ähnlich wie dieser Vergleich zwischen Kunst und Erwachsenem im Hinblick auf ihren Umgang mit Sprache (vs. „Fühlen“) unterscheiden sich von daher auch Kunst und Wissenschaft im Grad ihrer jeweiligen abstraktionsfähigen Umsetzung von Welt, die sowohl negativ, als auch positiv gedeutet werden kann<sup>509</sup>. Je nach persönlicher Wertvorstellung ist in einem Fall das quasi wenig intellektuelle Fühlen des Verweilens anders konnotiert. Das „Fühlen“ der künstlerischen Betätigung kann negativ ausgelegt werden, wenn man der Meinung ist, dass Künstler mehr handfeste Alltagsgegenstände machen sollten und sich ohnehin zu sehr in ihren Gedanken verlieren; das „Intellektuelle“ der Wissenschaft kann negativ ausgelegt werden, wenn man ihr den „führenden“ Zugang zur Realität abspricht. Beide Disziplinen werden positiv interpretiert, wenn man jeweilige Nähe zum Gefühl und Abstand zur Intellektualisierung (Kunst) bzw. jeweiligen Abstand zum Gefühl und Nähe zur Intellektualisierung (Wissenschaft) als abhängig voneinander begreift – ähnlich wie ein Künstler „gut“ ist, wenn er weiß, was sich in der Wissenschaft tut, ein Wissenschaftler gut ist, wenn er Kunst nachvollziehen kann bzw. ein Kind sich besser für die Welt der Erwachsenen interessiert und ein Erwachsener gut daran tut, manchmal zum „Kind zu werden“ oder sich zumindest in ein Kind empathisch einfühlen zu können (auf Funktion und Relevanz dieses Verlassen des „eigenen Systems“ wird in Abschnitt 2.5 zum Thema Empathie eingegangen werden).

---

<sup>509</sup> „Die Kunst ist einem Kinde, die Wissenschaft einem Manne vergleichbar“, C. D. Friedrich, zit. nach Hinz 1968, S. 92 (wobei der kindliche Charakter der Kunst als vergleichsweise positiv eingeschätzt wird). „Historisch gesehen, ist die Kunst kaum mehr als ein Pubertätsphänomen der Menschheit“, Wuthenow, zit. nach Mäckler 1989, S. 158. Dem stehen andererseits die negativen Deutungen der Wissenschaft gegenüber, vgl. dazu Abschnitt 2.2.1 über die Vorrangstellung ästhetischer Wahrnehmung vor wissenschaftlicher Analyse.



---

In Bezug auf die Kinderblickmetapher der Kunst heißt das, dass man durch verweilende Einfühlung in einen emotional gebundenen Bereich der geringen Unterschiede, also mittels eines „kindlich“ hohen Auflösungsgrads und einer ebensolchen niedrigen Selektionsschwelle ästhetische Gefühlsphänomene erlebt. Nimmt der Künstler eine solche vorsätzliche Regression in die kindliche Betrachtungsweise vor (nur in diesem Bereich ist die Schaffung neuer Schemata möglich), dann ist ihm auch die „Rückkehr“ in den Bereich bevorzugt großer Unterschiede, in die Wahrnehmungsart Erwachsener möglich – und darin besteht der Unterschied zwischen kindlicher, künstlerischer und (später noch darzustellender) „krankhafter“<sup>510</sup> Wahrnehmung: Wenn vorher eine Einengung der sinnlichen Wahrnehmung zu abstrakter Ordnung stattgefunden hat, dann ist die „Rückzug“ wieder möglich; wenn keine einengende Intellektualisierung vorliegt, ist der beflügelnde Rückgriff nicht möglich. Wichtig ist, dass Erwachsene bzw. (kompetente) Künstler diese Ebenenwechsel zwischen geringen und großen Unterschieden regulieren können, und dass für dieses Regulieren Sprache notwendig ist. Ästhetisch-erwachsene Regulierungsfähigkeit zwischen geringen und großen Unterschieden bzw. → fixativem und → vagativem Denken und Sprachfähigkeit verlaufen parallel<sup>511</sup>. Symptomatischerweise konnte Sprachfähigkeit in künstlichen Systemen bisher genauso wenig nachgebaut werden wie ästhetisches Empfinden zwischen vagativen und fixativen Strukturen. Leider müsste ein solches System, um fixative Strukturen zu beinhalten, aber bereits ansatzweise sprachfähig sein. Wie also einen Computer

---

<sup>510</sup> Vgl. Abschnitt 2.5.3 über Kunst als Krankheit.

<sup>511</sup> Vgl. Jaynes Übergang von der gebundenen Rede zu Prosa als Zeitpunkt der „*Erfindung der (subjektiven) Seele*“, Jaynes 1988, S. 350. Ab dem Verstummen der Stimmen der Götter zu dieser Zeit ist Ekstase nicht mehr gesellschaftsfähig, solange bis ab dem 5. Jahrhundert wieder erste Ansätze nach einem „*Heimweh nach dem Absoluten*“ auftauchen, die Ekstase wieder in den gesellschaftlichen Konsens zurückholen, ebd., S. 452-456. Vgl. Lurija 1993: Auf Forschungsreisen Anfang der 30er Jahre in Sibirien wollte er feststellen, ob die nachrevolutionären Reformen die Denkweisen von Menschen in zivilisationsfremden Gebieten wie Usbekistan verändert hätte. Er prüfte das über Syllogismen, die aber nicht logisch-deduktiv, sondern „anschaulich“ beantwortet wurden; dem entsprechen die Kategorien von „Literalität“ und „Oralität“, zwei differierende Denkart, die in Bezug zum jeweiligen Stand der (bzw. überhaupt vorhandener) Literalisierung einer Gesellschaft stehen, vgl. Ong 1987 sowie Flusser 1988 über die menschliche (mysteriöse) Kraft zum Zurücktreten, das Vermögen, zum Subjekt zu werden, das er als zweidimensionale Einbildungskraft begreift (denn: Seiner Meinung nach ist kritisches Wortdenken eindimensional und als Schrift fixierbar, das Gegenteil davon ist Magie. Kritisches Denken erzeugt Fortschrittsgedanken, beim magischen Denken herrscht die Wiederkehr des Immergleichen. Beide Pole können verglichen werden mit Schrift und Bild bzw. einer Dialektik zwischen Schrift und Bild, ebd. S. 18.)

---

dazu bringen „ästhetisch“ zu empfinden? Was könnte also ein Kind mit seinem „Kinderblick“ dazu bewegen, sprachfähig zu werden?

Zusammenfassung von **Topos D**: Ästhetisches Empfinden findet statt im sog. Verweilbereich, also in einem vagativen Bereich → geringer Unterschiede. In diesem Bereich wird eruiert, wie die vielen Vernetzungsmöglichkeiten der vagativen Suche „sich anfühlen“, also welche Vernetzungen welche Gefühle auslösen.

Der Zugang zu diesem Bereich ist kontemplativ, deswegen führt nur die zweckfreie Betrachtung zu authentischen Informationen über das teilweise unbewusste Innere, mit dem die neuen Schemaentwürfe in Bezug gesetzt werden. Das kompetente Beherrschen dieses „In-sich-Hineinfühlens“ ist wichtig für das Funktionieren des psychischen Systems. Bei entsprechender Unfähigkeit, kommt es zu einem Gefühlsdefizit, aufgrund dessen der entsprechende Mensch Probleme haben wird, sich in seiner Umwelt zurechtzufinden; er weiß nicht, „was er will“.

Die Kompetenz zur willentlichen Wahrnehmung mit geringen Unterschieden wird umschrieben als ästhetische Kompetenz. Sie ermöglicht ästhetische Wahrnehmung, vergleichbar mit Rauschzuständen oder Sexualität bzw. „kindlicher Einfachheit“; so erklären sich entsprechende Formeln der geringen Unterschiede bzw. des Verweilens in der Kunst, wie z.B. die Formel vom „Fühlen wie ein Kind“.

---

## 2.5) Darstellung von Topos E: Ästhetik als subjektive Empathie

(Die beiden Allegorien streiten darüber, ob man die Wirkung der „melencolia I“ naturwissenschaftlich beschreiben könne. Dabei werden immer wieder die gleichen „Argumente“ ausgetauscht:)

*A. P.: „Alle psychischen Prozesse sind mathematisch berechenbar, auch wenn Sie das vielleicht anders sehen mögen. Solange Sie mir aber nicht exakt sagen können, was Sie mit ihrer Kritik meinen, können Sie auf mich nicht viel anders wirken, als einfach nur wirr und neurotisch.“*

*A. K.: „Und Sie sind, um mit Calvin zu sprechen, ein froshirniger Ignorant. Wenn Sie auch nur die geringste Ahnung davon hätten, wovon ich rede, dann müsste ich Ihnen überhaupt nichts erklären. Und was heißt schon berechenbar oder nicht, wenn meinereine nur etwas anders rechnet als Sie?!“*

*A. P.: „Ganz tolle Argumentation. Wo hat man Ihnen so etwas beigebracht? In Heimat- und Sachkunde?“*

(Der Allegorie der Kunst steigen Tränen in die Augen.)

*A. P.: „Bitte fassen Sie das nicht als Beleidigung auf. Ihre Darstellungen sind auch nicht gerade zimperlich“*

(Die Allegorie der Kunst schweigt.)

---

**A. P.:** *„Was ist denn los? Sie verstehen mich wahrscheinlich schon wieder falsch. Ich habe immer viel Spaß an den Diskussionen mit Ihnen. Es tut mir also aufrichtig leid, wenn sie traurig sind. Kann ich Ihnen helfen? ...*

*Wollen wir Tee trinken?...*

**Was ist jetzt los? Ich versuche gerade ganz angestrengt, Sie zu verstehen. Sie würden mir dabei sehr helfen, wenn Sie etwas sagen würden.“**

**A. K.:** *„... können Sie sich an unsere Anfangsgespräche über Kunst erinnern? Sie hatten gesagt, dass Sie prinzipiell böse würden, wenn Menschen ungerecht behandelt werden, und dass Sie auch deswegen die sozialkritischen Bilder von Goya und Dix so mögen. In diesem Moment dachte ich, dass... – ich kann es schlecht beschreiben. Ich war damals dann mehr als gespannt auf die Gespräche mit Ihnen, ich war sicher, dass diese Gespräche uns beiden wirklich viel bringen würden. Aber dann war dieses Gefühl auch wieder weg. Dass Sie gerade eben davon sprachen, mich verstehen zu wollen, war seit damals das erste Mal, dass Sie wieder menschlich auf mich wirken.*

(Beide schweigen.)

**Bitte beweisen sie mir, dass Sie durchaus wissen, was Empathie bedeutet. Sie müssen doch wissen, dass Empathie die Grundlage für **alle** Dinge sind, die menschliches Bewusstsein bzw. ästhetisches Empfinden ausmachen.“**

**Topos E:** Empathie, das „Sich-in-etwas-Hineinversetzen“, ist die Voraussetzung für menschliches Bewusstsein respektive Sprachfähigkeit, denn erst der Wunsch nach Identifikation mit einem empathisierten Gegenüber erzeugt die Konstruktion von Begriffen bzw. Kommunikationsmustern, die für beide Seiten nachvollziehbar sind. Der poetische Begriff der Empathie beschreibt nichts weiter als eine konsequent und im ästhetischen Erleben unbewusst vollzogene → Spiegelprojektion eigener und bedürfnisorientierter Wünsche und → Utopien (entspricht **BS 2** und **4**). Entsprechende Musterüberschneidungen werden in der Kunst mit den basalen Umschreibungen ästhetischen Erlebens bezeichnet: Neben der besagten „Harmonie“ sind das die Metaphern von „Herz“ und „Seele“, ist das v.a. die Liebesmetapher.

Dieser **Topos E** zeigt auf, wie die „gegenstrebigen“ Muster im Modell zur Verarbeitung von Unterschieden (vgl. Abb. 14) durch empathische Einfühlung miteinander verbunden werden, und wie dieser Vorgang poetisch umschrieben wird.

Wie bereits beschrieben, muss die emotionale Identifikation des Gegenübers<sup>512</sup> dem Entwickeln von Sprache vorausgehen. Durch idealisierende, „sehnsüchtige“ → Empathie werden Richtungen des Denkens vorgeben. Nur die empathisch einfühlende Emotionalität schafft eine Intention, eine Motivationsstruktur<sup>513</sup> zur Aneignung von Sprache (entspricht **BS 4**). Nur wenn durch die bereits beschriebenen bzw. teils noch zu erörternden Strukturen von „Innen“-„Außen“-Spiegelungen und empathischen Idealisierungen eine Art von Motivation zum Erlernen von Sprache

---

<sup>512</sup> Logstrup, zit. nach Friedrich/Gadamer 1985, S. 91 und 287-320 über ästhetische Erfahrung in Dichtung und Bildender Kunst als emotional erlebte Identifikation mit dem Kunstwerk.

<sup>513</sup> Es wird ein Ideal mit den gegebenen „realen“ Informationen verglichen und dann die Realien empathisch idealisiert. Der erhoffte Zusammenfall der Gegensätze von Ideal und Realität und v.a. die dabei theoretisch auftretenden ästhetischen Gefühlsqualitäten führen zur entsprechenden Handlungsregulation. Da das Erleben dieser Idealisierung bereits ästhetisches Lustempfinden erzeugt, entsteht durch diese Projektion von Möglichkeiten ein Überschuss der üblichen ordnenden Coping-Strategien. Diesen sog. „Kräfteüberschuss“ umschreiben Fechner und Spencer als Leitmotiv ihrer energetischen Theorie, und Lotard sagt darüber, dass die Kraft des Kunstwerks *„nicht in seiner Verweisung..., in seinem Status als Signifikant ...liegt, sondern in seiner kommunizierbaren Libidofülle“* als inhaltlichem Aspekt, Lyotard 1982, S. 93. Auf diesen Mechanismus wird in diesem Kapitel noch näher eingegangen.

---

entsteht, entsteht auch Sprache. Nur wenn ein Gegenüber „da ist“, das heißt, wenn ein Gegenstand für Empathie existiert, dann ist auch eine Motivation zum Sprechen gegeben. Wie „funktioniert“ nun also Empathie?

Die Ausübung von Empathie ist Identifikation mit dem Betrachteten, das „verschmelzende Sich-Selbst-Einbringen“ in die Betrachtung<sup>514</sup> bzw. der subjektiven Übereinstimmung mit dem Betrachteten<sup>515</sup> – egal, ob beispielsweise durch die Annahme einer übergeordneten göttlichen Instanz, die alle Realien durchdringt, oder durch eine liebesähnliche Beziehung zum Betrachteten (entspricht **BS 2**). Empathische Projektion kann durch die Voraussetzung des kontemplativen Zugangs nur dann stattfinden, wenn das Gegenüber als nicht selbsterhaltungsgefährdend bis selbsterhaltungsfördernd eingeschätzt wird (entspricht **BS 5**). Dann aber stabilisiert Empathie das System Psyche, da die Psyche in der empathischen Projektion viele positive Assoziationen zulässt (negativ empfundene Assoziationen führen automatisch zum Verlassen des vagativen Bereichs). Diese, je nach Grad der Bedürfnisse, Wünsche und Utopien und nach Aussagekraft des Kunstwerks

---

<sup>514</sup> Der Kommunikationsbegriff bei Portele beschreibt die Aufgabe von Macht als Voraussetzung von Kommunikation bzw. Kommunikation selbst, vgl. Portele 1989. Dieses Konzept fußt auf einem sog. reziprokem Altruismus als eigentlich egoistischer Strategie der Wechselseitigkeit, d.h.: Empathisches, soziales Einfühlen ist an sich aus egoistischer Sicht gewinnbringend, Horgan 2000, S. 252-256. Vgl. dazu Maturana/Varela 1987, S. 213 über altruistischen Egoismus bzw. egoistischen Altruismus (vergleichbar mit dem lustbringenden Erleben von Liebe bzw. als Zusammenhang von Fürsorgediskurs und Gerechtigkeit bzw. vernetzungsfähiger Intelligenz und Gerechtigkeitssinn). Vgl. Ringel, zit. nach Maturana/Varela 1987, S. 269 f.: „*Wir haben nur die Welt, die wir zusammen hervorbringen ... nur Liebe ermöglicht uns, diese Welt hervorzubringen*“, das empathisch vollzogene Akzeptieren des anderen ist sogar Voraussetzung für die eigene Existenz, ebd. S. 15. Ebd., S. 266: Nur empathisches Sich-Einbringen ermöglicht Bewusstsein. Als Beispiel für die Interaktion von empathischer Einfühlung in andere bzw. in eine gemeinsame Wertegemeinschaft und die Entstehung von autopoietischen Funktionen des Bewusstseins wäre das extreme, und in „moderner“ Lebenswelt undenkbares Beispiel vom afrikanischen Tabutod zu nennen, eines Verstoßes aus der Gemeinschaft, die einer Todesstrafe gleichkommt, obwohl keine physiologischen Gründe dafür vorliegen. Vgl. dazu (aus psychologischer Sicht) den Begriff des Unbewussten bei Jung, der zwischen persönlichem und kollektivem Unbewussten differenziert, sowie aus kunsttheoretischer Sicht den Begriff der sog. „Interpassivität“ beim Erleben von Kunst, also dem Erleben quasi magischer Übereinstimmung von Betrachter und Empathisiertem, Pfaller 2000. In allen diesen genannten Fällen ist empathische Identifikation mit dem Gegenüber Voraussetzung nicht nur für Kommunikation, sondern auch für Bewusstsein, also durchaus gewinnbringende Strategie in Gemeinschaften.

<sup>515</sup> Was der Mensch denkt, *das „ist er, und ein Ding auch wie er es denkt. Denkt er ein Feuer, so ist er ein Feuer*“, Paracelsus, zit. nach Roob 1996, S. 20. Eine Legende des 4. Jhdts handelt von den Talmud-Gelehrten Hanani und Hoshaiyah, die einmal wöchentlich die „Sefer Yezirah“ studierten und dann, wenn sie die Buchstaben richtig kombinierten, ein dreijähriges Kalb erschufen, das sie anschließend verspeisten, Manguel 1999, S. 18.

---

steigerungsfähigen Assoziationen haben sinngebenden Eigenwert, denn sie erlauben dem Rezipienten ein Gefühl von selbstreflexiver Individualität bzw. das Gefühl, „sich selbst zu spüren“. V.a. die potentiell vorhandene, „erleuchtende“ Unmittelbarkeit intuitiver Musterüberschneidungen bzw. Ordnungsfindungen, die Entdeckung dieser übereinstimmenden → „Harmonie“, des „*Muster(s), das verbindet*“<sup>516</sup>, hat stark eigenwertigen Erlebnisgehalt. Abgesehen davon erleichtert z.B. empathisches Einfühlen in andere Menschen das Verständnis, erweitert rein vernunftorientiertes Verstehen um das Nachempfinden eher gefühlsorientierter Handlungen und steigert, durch eine wahrscheinlich höhere Anzahl gelungener Prognosen, das subjektive Kompetenzerleben. Alles in allem wird das System Psyche aus diesen Gründen „entlastet“, wenn es der empathisch-vagativen Einfühlung nachgibt<sup>517</sup>.

Aus diesen Gründen wird gelungene empathische Projektion in poetischen oder anderen kunstaffinen Texten mit den Begriffen der „Allverbundenheit“, „Harmonie“, „Herz“, „Liebe“, „Eros“, „Seele“ oder ähnlich archaischen Metaphern beschrieben. Auch die Begriffe Ekstase und Enstase bezeichnen Zustände gelungener Empathie.

*„Kunst ist Harmonie. Harmonie wiederum ist Einheitlichkeit des Ungleichen... und Einheitlichkeit des Ähnlichen... in Ton, in den Farben, in der Linie.“*<sup>518</sup>

Daran schließen sich die poetischen Formeln vom „sehend“ oder „hörend“ sein an. Auch sie umschreiben eine psychisch-ästhetische Souveränität, sprich: Fähigkeit oder ausreichende Erfahrung im Umgang mit empathisch empfundenen und gefundenen Ordnungen, die durch Eigenwert des Erlebens und durch bessere Anpassung an die

---

<sup>516</sup> Vgl. FN 257. Voraussetzung für intuitive Musterfindung ist eine nur sehr undifferenzierte bis kognitiv nicht vorhandene Grenze zwischen Denken und Fühlen, ein Zwischenbereich ästhetischer Reizverarbeitung. Dies entspricht dem in Abschnitt 2.4.3 dargestellten kontemplativen Verweilbereich bzw. dem Wahrnehmen mit geringen Unterschieden (entspricht **BS 5**).

<sup>517</sup> Bischof 1996, S. 588-593: Introjektion wird beschrieben als Partizipation am anderen, als Erlebnisanstieg durch kollektives Idealitätsgefühl und somit „Heilsgewissheit“ (durch „Heilung“ von Entfremdung).

<sup>518</sup> Seurat, zit. nach Mäckler 1989, S. 36.

---

Umwelt zur Selbsterhaltung des Systems Psyche beitragen (entspricht **BS 7**). Die Umschreibungen dieser empathischen Souveränität sind historischen Präferenzen unterworfen: V.a. im 20. Jahrhundert wird Empathie – im Gegensatz zum tendenziell eher „führenden“ 18. und „sehenden“ 19. – tendenziell wieder eher mit Hören verglichen und als „Wahrhaftigkeit“, → Authentizität oder „Ganzheit“ bezeichnet<sup>519</sup>. Allen diesen Metaphern ist gemein, dass sie das Funktionieren des individuellen und gesellschaftlichen Systems garantieren. Denn ohne die in der Forschung als „Einführung“ beschriebene Empathie wären wahrscheinlich weder Sprachfähigkeit, noch stereoskopische Raumeffekte möglich<sup>520</sup>, und ohne die Annahme einer Möglichkeit zur empathischen Verbindung unter Menschen kommt es zu psychischen Fehlfunktionen oder zumindest eingeschränkter Erlebnisfähigkeit<sup>521</sup> (entspricht **BS 7**). Somit ist zu mutmaßen, dass Empathie weder nur Voraussetzung für Bewusstsein oder Bewusstsein nur Voraussetzung für Empathie ist, sondern dass beide Begriffe vielleicht sogar zusammenfallen und/oder sich gegenseitig bedingen.

Diese Wesensmerkmale von Empathie zeigen sich in folgenden Strukturen in der Kunst: Empathisches „Harmonie“-Erleben und sein kontemplativer Zugang führen zu einer der klassischen Antinomien der Kunsttheorie, dem Gegensatz von mystifizierender, gesellschaftsbestätigender und kritisch-revolutionärer Kunst. Denn wenn Kunst, im Gegensatz von vorneuzeitlichem und modernem Kunstbegriff, heutzutage dazu gedacht ist, den Betrachter aufzuwühlen, dann ist jedes „Harmonie“-Empfinden natürlich kontraindiziert<sup>522</sup>. Mentalitätsgeschichtlich gesehen

---

<sup>519</sup> Vgl. Berendt 1989. Die Änderung dieser Modalität konnte bisher nicht erklärt werden. Möglich wäre ein Zusammenhang zwischen bevorzugter ästhetischer Technik, also verschiedentlich Musik oder Bild, je nach ästhetischer Präferenz und Notwendigkeit der jeweiligen Epoche, vgl. dazu die Sinneshierarchie zu vagativem Fühlen im Glossar.

<sup>520</sup> Pinker 1998, S. 24. (Auf den [eventuellen] Sonderfall Telepathie, der wahrscheinlich im Zusammenhang mit – wie bei Jung und Warburg beschriebenem – kollektivem Unterbewusstsein zu stehen scheint kann hier nicht eingegangen werden.)

<sup>521</sup> Protobeispiel eingeschränkter Empathie bzw. psychischer Fehlfunktion ist DeSade, der (mit entsprechenden Konsequenzen) die Haut als Grenze des Körpers und somit als Grenze eigener Individualität beschrieb – empathisches Einfühlen in andere (auch ohne Körperkontakt) ist somit ausgeschlossen, vgl. Onfray 1993.

<sup>522</sup> Zu Mystifizierung vgl. Abschnitt 2.7 als **Topos G**. Zu Kunst als Revolution gegen die Umwelt vgl. Marx: In seinem Fall ist Kunst „*nicht ein Spiegel, den man der Wirklichkeit vorhält, sondern ein Hammer, mit dem man sie gestaltet*“, Marx, zit. nach Mäckler 2000, S. 138 (was aber Kunsterfahrung als Harmonieerfahrung nicht ausschließt).



---

unterliegen solche empathisierenden Vorgänge den gleichen Entwicklungen, wie sie in der Antinomie vorneuzeitlicher und moderner Sinnzusammenhänge bereits beschrieben wurden:

Vorneuzeitliche Empathie bezieht sich im eigentlichen Sinne auf die Unterstellung ähnlicher Strukturen im Betrachteten, beispielsweise eines anderen Menschen, oder die anthropomorphisierende Empathisierung der Welt nach pythagoreischen Vorgaben<sup>523</sup>; in der Moderne bzw. Postmoderne wird der empathischen Projektion eher das Erleben von „Andersheit“<sup>524</sup> unterstellt, was zur vermehrten Verwendung von → Nullbegriffen führt. Die Moderne wendet sich nämlich gegen die anthropomorphisierende Personalisierung der Natur, da die Moderne in der Natur kein übergeordnetes und allgemeinverbindliches, „göttliches“ Ordnungsmuster mehr aufzufinden glaubt, das menschenähnliche, also von „gleich zu gleich“ empathisierbare Strukturen tragen würde<sup>525</sup>. Das Verschwinden dieser potentiellen empathischen Anthropomorphisierung führt zu zunehmend individuellen Sinnzusammenhängen, zur bereits dargestellten zunehmenden Solipsierung des Menschen in immer individuelleren Lebenswelten; Weber spricht in diesem Zusammenhang von der „Entzauberung der Welt“<sup>526</sup>. Ausgleichender- und (für das ästhetische Erleben als menschlicher Grundkonstante) symptomatischerweise entdeckt die Postmoderne den Begriff des „Heiligen“ als sog. depersonalisierter Empathie<sup>527</sup> wieder.

---

<sup>523</sup> Vgl. die pythagoreischen Harmonietheorien und ihren Bezug zur Astronomie in Roob 1996, S. 91-95, sowie historische Umsetzungen der Sphärenharmonie in der Musik bei Cotte 1992, S. 9-21. Vgl. Kreuz 1966, S. 40 f. über Umsetzung des Pythagoras bei Bildhauer Polyklet (mit dessen Kanon idealisierter Proportionsgesetze), Vitruv, Leonardo und Dürer. Zur mathematischen Berechnung in der Kunst vgl. Koch-Hillebrecht 1983, S. 84 f.

<sup>524</sup> Vgl. Levinas 1983.

<sup>525</sup> Dem entspricht der Begriff des Absurden bei Nietzsche: Absurdes definiert sich dadurch, dass der Mensch keinen angemessenen Platz im Universum hat und ihm das auch „bewusst“ wird, vgl. Abschnitt 1.1.1.2.2 über die Charakteristika der Moderne.

<sup>526</sup> Vgl. Weber 1919 und Jaynes 1988: Religiöse Empathie hat nach deren Einschätzung in der Moderne keinen Erklärungswert mehr. Das führt dazu, dass umfassende abstrahierte Erklärungsmuster auch weniger allgemeinverbindlich, sondern zunehmend individuell repräsentiert werden. Eine Kirche wird dann beispielsweise nicht mehr als ein Haus eines allgemeinverbindlichen Gottes, sondern als persönliche, individuelle Erinnerung an einen Tag abgespeichert, an dem man dort mit seiner Familie spazieren gegangen ist. Natürlich sind persönlich-allgemeinverbindliche Mischformen immer vorhanden, aber trotzdem sind Scherpunktverschiebungen relevant.

<sup>527</sup> Vgl. Bataille 1990.

---

*„Kunst ist empathisch, Erkenntnis, aber nicht die von Objekten.“<sup>528</sup>*

Trotz solcher epochengebundenen Feindifferenzierungen lasen sich die Bezeichnungen beider Formen empathischer Projektion tendenziell in zwei Kategorien unterteilen:

- Empathie mit Unbelebtem – **ohne** Aussicht auf Kommunikation mit dem Betrachteten: Begriff der „Erhabenheit“ bzw. physikalisierte Bezeichnungen pythagoreischer → „Harmonie“
- Empathie mit Belebtem – **mit** Aussicht auf Kommunikation mit dem Betrachteten: Soziologische Begriffe wie „Liebe“ und → „Herz“ bzw. → „Seele“ als zusammenfassende Darstellung empathisierender Vorgänge

### **2.5.1) Empathie mit Unbelebtem: „Harmonie“ und „Authentizität“ als umschreibende Formeln**

Empathisch-ästhetisches Erleben von als unbelebt angenommenen Gegenständen kann nicht auf anthropomorphisierte Parallelen zwischen Betrachter und Betrachtetem zurückgreifen. Deswegen werden bei solchem ästhetischen Erleben v.a. Begriffe verwendet, die die Differenz zwischen diesen Seiten betonen. Natürlich wird die Differenz zwischen Mensch und was auch immer umso stärker wahrgenommen, je mehr Unterschied tatsächlich zwischen Mensch und gegenteilig Unbelebtem existiert. Beispielsweise werden auch unbelebte Autos anthropomorphisiert, selten aber ganze Galaxien oder riesige Bergschluchten (auf die Mischform anthropomorphisierter unbelebter Dinge wird später noch eingegangen werden). Beispiel für die empathisierende Identifikation mit einer solchen Bergschlucht ist der vorneuzeitliche, eher physikalisch orientierte Begriff der „Harmonie“ (empathische Erfahrung von „Harmonie“ oder „Ganzheit“ war früher vornehmlich Konnotat religiöser Erfahrungen

---

<sup>528</sup> Adorno, zit. nach Mäckler 1989, S. 20.

---

und/oder Indiz für pythagoreisch-mystisches Erleben von Natur) oder der Begriff einer gefühlten → Authentizität, der, weit mehr als die umschreibenden Formeln mit Belebtem, eine gewisse Distanz zum Betrachteten bezeichnet. In der Moderne ist „Harmonie“ eher psychologisch definiert, z.B. durch die Konstruktion einer eigenständigen Selbstidentität, die sich sowohl als individuelle, aber trotzdem mit der Gesellschaft einigermaßen kompatible Einheit begreift (alles andere „hat Probleme“)<sup>529</sup>.

Ähnlich funktionieren auch andere Null- oder Mischbegriffe<sup>530</sup>. Auch hier werden empathisierende Identifikation des Betrachters, Übereinstimmung von gesellschaftlichen Werten, ästhetisch-bildlogischen Prinzipien und die Zweckfreiheit der Betrachtung vorausgesetzt, wie z.B. beim Begriff der „Erhabenheit“<sup>531</sup>. Es besteht aber in diesem Fall keine Aussicht auf Kommunikation mit dem Empathisierten. Das Matterhorn würde in dem Moment, in dem man es auf seine „Erhabenheit“ hin anspricht, einiges an „Erhabenheit“ verlieren. Ähnlich wie bei der „Harmonie“ oder der pythagoreischen Übereinstimmung bezieht sich das ästhetische Erleben dieser

---

<sup>529</sup> Denn Identität in der Welt, der „*Irratio*“ ist „*Einbildung und Einredung monologischer Art*“, Jansen, zit. nach Jauß 1964, S. 133. (Identitätsfindung durch diesem Prozess wurde auch in der Antike ähnlich umschrieben, beispielsweise bei Platons Charakterisierung der Seele als ein sich selbst bewegendes Wesen, das im Prozess des Denkens auf ordnende Ideen und nicht auf Gegenstände ausgerichtet ist, und insofern auch unsterbliche „Weltseele“ oder andere unvergängliche Regeln suggeriert, so wie es bereits bei der Mythisierung von entdeckten Ordnungen bzw. Kosmologisierungen beschrieben wurde.)

<sup>530</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.1 über Nullbegriffe.

<sup>531</sup> Erhabenes Handeln weiß nicht von seiner Erhabenheit (ist von daher auch ein Nullbegriff, weil der Betrachter einen Teil der Welt empathisiert, der für den Handelnden nicht existiert). So definiert sich die auch die „schöne Seele“ der Klassiker, ein Sonderfall zwischen der oben vorgeschlagenen Differenzierung zwischen Unbelebtem und Belebtem. Natürlich ist die „Iphigenie auf Tauris“ nicht unbelebt, aber ihre „Erhabenheit“ macht sie zur idealisierten, in ihrer „Erhabenheit“ eben unangreifbaren Größe, ähnlich unnahbar wie das oben genannte Matterhorn. „Erhabenheit“ ist „groß“, sie entspricht dem Ausleben individuumsübergreifender und idealistisch-utopischer Ideen unter Triebverzicht (entspricht **BS 6**), man ist über Welt, egoistische Interessen und Bedürfnisse „erhaben“. Von daher sind die „erhabenen“ Persönlichkeiten der Klassik Mischformen zwischen den oben genannten Kategorien. „Erhabene“ Menschen überwinden sich und ihre „menschlichen“ Bedürfnisse in schier unmenschlicher Weise zugunsten gesellschaftlicher Werte, vgl. Haeffner 1982 und Gehlen 1970. Dabei greifen sie in ihrer Argumentation stark auf Nullbegriffe und Leidenstopoi bzw. Endlichkeitsbegriffe oder Unsterblichkeitsvorstellungen als Umsetzung unsterblicher moralischer Werte zurück. Wenn solche moralische Regeln auch in Grenzsituationen als allgemeinverbindlich angenommen werden, entsteht „Erhabenheit“. Wenn diese allgemeinen Regeln nicht befolgt werden können, entsteht (bis zu einem gewissen Grad, der durch empathisches Mitfühlen bzw. Mitleiden begrenzt wird) „Komik“. „Erhabenheit“ ist abhängig von den Variablen der Deprivation von „Schönheitserleben“, Messianismus und dem Grad der Notwendigkeit von Selbstbestätigung bzw. Selbstwert und Artikulationsfähigkeit.

---

Gefühlsqualitäten subjektiv auf den Betrachter, weniger auf das unbeteiligte Betrachtete:

*„Der Mensch ist nur ein Schilfrohr, das schwächste der Natur; aber er ist ein denkendes Schilfrohr. Es ist nicht nötig, dass das ganze Weltall sich waffne, ihn zu zermalmen: Ein Dampf, ein Wassertropfen genügen, um ihn zu töten. Aber wenn das Weltall ihn zermalmte, so wäre der Mensch noch edler als das, was ihn tötet, denn er weiß, dass er stirbt, und kennt die Überlegenheit, die das Weltall über ihn hat; das Weltall weiß nichts davon. Unsere ganze Würde besteht also in Gedanken.“<sup>532</sup>*

*„Denn das Schöne ist nichts, als des Schrecklichen Anfang, den wir gerade noch ertragen.“<sup>533</sup>*

Von daher ist klar, dass die (intransitiven) Empathien mit Unbelebtem v.a. Individualität, also das ästhetische Erleben in einem ungleichen Umfeld fördern – intransitive Empathie geht nicht von einer potentiellen „Rückmeldung“ der empathischen Gefühle aus. Von daher spielen die Bezeichnungen dieser intransitiven Empathie in der Moderne eine weit größere Rolle als die Termini der tendenziell eher gemeinschaftsorientierten vornezeitlichen Epochen, die eher die Begriffe „Herz“ und „Seele“ verwendeten:

### **2.5.2) Empathie mit Belebtem: „Herz“ und „Seele“ als Metaphern zwischenmenschlicher Empathie**

Anders als die Begriff der „Harmonie“ oder → „Allverbundenheit“ funktioniert rückbezügliche, transitive Empathie, also meist (aber nicht zwangsläufig) Empathie mit Belebtem: Während intransitive Kategorien mit Nullbegriffen oder dem Begriff

---

<sup>532</sup> Pascal, zit. nach Dunning 1991, S. 5.

<sup>533</sup> Rilke, zit. nach Allesch 1987, S. 1.

---

der „Erhabenheit“ arbeiten, wird rückbezügliche Empathie mehr durch Begriffe wie „Liebe“, „Herz“, „Seele“ usw. beschrieben. Gerade solche Bezeichnungen legen nahe, dass die poetische Umschreibungen von Empathie oder ästhetischem Erlebens psychische Vorgänge bezeichnen, die sehr eng mit den psychologischen Begriffen von („menschlichem“) Bewusstsein und („menschlicher“) Selbstidentität verbunden sind. Alle diese Begriffe setzen einen Moment der Gleichzeitigkeit von „Innen“ und „Außen“ bzw. eine beobachtende, reflexive Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung voraus. Wird für eine empathisierende Identifikation ein belebtes Objekt angenommen, kann leicht von eigenen Strukturen auf die Strukturen des Objekts geschlossen, das Objekt anthropomorphisiert werden.

Grundsätzlich setzt empathische Einfühlung aber soviel Identifikation des Betrachters mit dem Betrachteten voraus, dass eine genaue Differenzierung zwischen belebten und unbelebten Gegenständen beispielsweise im Falle von Kunstwerken schwierig wird, denn:

*„... ein Bild lebt sein eigenes Leben wie ein lebendige Geschöpf, und es unterliegt den gleichen Veränderungen ... Das ist ganz natürlich, da das Bild nur Leben hat durch den Menschen, der es betrachtet.“<sup>534</sup>*

*„Menschen sehen in verbrannten Tortillas auch Bilder von Jesus und schreiben ihren Autos Gefühle zu.“<sup>535</sup>*

Empathisiert, identifiziert sich bzw. „bringt sich“ der Künstler oder Kunstrezipient in ausreichendem Maß „mit ein“, dann besteht im Bereich der → geringen Unterschiede auch kaum mehr ein Unterschied zwischen Objekt und Künstler bzw. Objekt und Rezipient. Empfinden und Selbstwahrnehmung von Künstler und/oder Rezipient wird auf das Objekt übertragen, subjektiv externalisiert und von da aus über die beschriebene Eigenwahrnehmung wieder internalisiert.

---

<sup>534</sup> Picasso 1982, S. 19.

<sup>535</sup> Horgan 2000, S. 287. Vgl. den Ehrentitel „Rohrschach-Rembrandt“ von Grosz über Pollock, zit. nach Dittmar 1997, S. 88.

---

Dieser entsprechend steigerungsfähige Prozess bedeutet für Matisse,

*„dass der wesentliche Ausdruck eines Werks fast ganz davon abhängt, dass sich das Gefühl des Künstlers ins Werk projiziert; nach Maßgabe seiner Beziehung zum Modell und nicht nach dessen organisch genauer Wiedergabe.“<sup>536</sup>*

*„Du musst ganz bei der Arbeit sein und sie ganz bei dir. Du gehst völlig in ihr auf und sie völlig in dir.“<sup>537</sup>*

Das hat beim Produzieren und Rezipieren von Kunst Gefühlsqualitäten zur Folge, die normalerweise nur bei der Empathisierung von Belebtem, im Normalfall bei der Empathisierung anderer Menschen auftreten: Die in der Kunst häufig anzutreffende Gleichsetzung von Tätigkeit, Kunstwerk und Künstler, der (mit → geringen Unterschieden arbeitende) → Zusammenfall der Gegensätze von „Innen“ und „Außen“ führt zu Gefühlsqualitäten, die normalerweise mit dem Begriff der „Liebe“ umschrieben werden – sobald der Betrachter sich empathisch „mit eingebracht“, also eigene Emotionen in die Betrachtung mit einbezogen hat (entspricht **BS 1, 2 und 4** bzw. **Topos D und E**).

Für die Kunst bedeutet das, es

*„gibt nur die Liebe. Gleich welche. Und man sollte den Malern die Augen ausstechen, wie man's mit den Distelfinken tut, damit sie besser singen“<sup>538</sup>,*  
denn

*„Im eigentlichen Sinne des Wortes gilt: Kunst ist Liebe.“<sup>539</sup>*

---

<sup>536</sup> Matisse, zit. nach Flam 1982, S. 266.

<sup>537</sup> Nevelson, zit. nach Goleman, S. 18.

<sup>538</sup> Picasso 1982, S. 77.

<sup>539</sup> Hart, zit. nach Mäckler 1989, S. 132.

---

*„Das ist alle Kunst, die sich über Rätsel ergossen hat, – und das sind alle Kunstwerke: Rätsel, umgeben, geschmückt, überschüttet von Liebe.“<sup>540</sup>*

*„Die Kunst ist nie am Ende, so lange das menschliche Leben nicht am Ende ist.“<sup>541</sup>*

*„... nur mit seiner Liebe ist's am Ende, und wenn er ein Künstler ist, mit seiner Kunst.“<sup>542</sup>*

*„Es braucht... eine große Liebe, die dieses unablässige Streben nach der Wahrheit zu inspirieren und aufrechtzuhalten vermag, diese ganze Großzügigkeit und diese tiefe Entsagung, die das Entstehen jedes Kunstwerks begleitet. Aber ist nicht Liebe der Grund aller Schöpfung?“<sup>543</sup>*

Dieses Liebesgefühl hat außerordentlich motivierenden, weil lustvollen Charakter. Wie dargestellt, kann es seinerseits nur durch eine empathisierende Offenheit gegenüber der Betrachtung initiiert werden, die selber schon „liebende Betrachtung“ ist. Liebesgefühl erzeugt also – über den Umweg der ästhetischen Denkprozesse – Liebesgefühl.

Diesen tautologischen Vorgang umschreibt pars pro toto das poetische Grundsymbol menschlichen Handelns, das → „Herz“<sup>544</sup> – das Erleben eigenen Liebesgefühls und die gleichzeitige, empathisierend-tautologische Projektion dieses Erlebens auf die Umwelt. Wie bei der Arbeit eines Künstlers, bei dem eigene Person, Tätigkeit und Kunstwerk

---

<sup>540</sup> Rilke, zit. nach ebd., S. 130.

<sup>541</sup> Bethmann, zit. nach ebd. S. 148.

<sup>542</sup> Goethe, zit. nach Rothmann 1987, Brief vom 26.5.1771.

<sup>543</sup> Matisse, zit. nach Flam 1982, S. 264 (zum Stichwort „ewige Liebe“ vgl. Janker/Voigt 2000).

<sup>544</sup> Zur Metapher des „Herzens“ vgl. Dunning 1992, S. 42-109: Der Begriff dessen, was heute mit dem Symbol des „Herzens“ umschrieben wird, ist weit älter als die Entdeckung des Blutkreislaufs (im 16. Jhd. durch Vesalius und Leonardo, im 17. durch Harvey). Erst ab da ist es Symbol für das Leben, Poesie oder Sitz der Seele. In archaischen Kulturen waren meist Leber, Lunge, Niere oder Knochen Sitz der Seele. In der Bibel ist es noch der Ort des Bösen, von Neid, Tücke, Unzucht, Gotteslästerung (im Gegensatz zum „pneuma“, dem Lebenshauch als Symbol für Seele und Leben). Zum positiven Symbol wird das „Herz“ im Mittelalter: Es repräsentiert dann Liebe und Treue, aber auch Tapferkeit. Religiöse Konnotation besteht eher weniger, diese entsteht im Verlauf der Reformation als Symbol individueller Gottesbeziehung, des freien Willens, Bekehrung, Erwählung und Gnade (via Luther und Calvin). Als Harvey den Blutkreislauf entdeckt, ist das „Herz“ Sinnbild menschlicher Sünde und göttlicher Erlösung (belegt in Wappen, Spruchbüchern, Predigt, Lied).

---

subjektiv eins werden, werden auch auf psychischer Ebene durch empathisierende Identifikation mit dem Betrachteten alle beteiligten Instanzen „eines“. Somit bestätigt sich alles gegenseitig und führt auf diese Weise zu einem subjektiven Gefühl von „Liebe“, nicht nur innerer, sondern scheinbar auch durch das äußere, empathisierende Objekt bedingter Selbstbestätigung. Die steigerungsfähigen Empfindungen von „Liebe“ ermöglichen bzw. signalisieren von daher auch den eventuellen Übergang von transitiver zu intransitiver Empathie: Wird Unbelebtes stark empathisiert, wird es irgendwann doch als scheinbar Belebtes wahrgenommen, einfach, weil so viel „von einem selbst“ darin ist. Die empathische Identifikation mit dem Betrachteten geht, umso tiefer man in den vagativen Bereich der → geringen Unterschiede eindringt, zwangsläufig in eine Gleichsetzung von → „Innen“ und → „Außen“ über.

Die Metapher vom „Herz“ als Erkenntnisinstanz<sup>545</sup> ist in dem vorab beschriebenen System des Tetramodells enthalten (Teil von Instanz 3). Sie beschreibt den Grad der individuumsspezifischen empathischen Musterüberschneidung von eigenem Empfinden und unterstellten Empfindungen anderer Lebewesen. Das „Herz“ ist in diesem Fall nicht einfach das Liebessymbol mit Poesiealbenstatus, sondern vielmehr die Umschreibung des reflexiven Dialogs von 3 mit 1, von 3 mit 2 und von 3 mit sich selbst, alles in Form einer „ästhetisch“ organisierten Suche nach Musterüberschneidungen. Wird diese eigene Wahrnehmung so stark reflektiert, dass sich ein Gefühl von Empathie bzw. von „Liebe“ einstellt, gilt das Individuum als menschlich, es hat ein menschliches „Herz“ (umso stärker, je größer die emotional besetzten und/oder gesellschaftlichen Werte reflektiert werden). „Herz“ ist höchstmöglicher Wechselbezug aller drei Instanzen, die größte Summe aus der Beziehung von sinnlichem Input und utopischen Idealen (die anschließend erläutert werden). Es garantiert nicht nur Selbsterhaltung in Gestalt höchstmöglicher Mustererkennung durch Vernetzung aller „Suchmaschinen“, es umschreibt auch jeweils die Individualität des Trägers durch die individuelle Handhabung dieser drei Instanzen. Diese „individuelle Handhabung dieser drei Instanzen“ könnte die

---

<sup>545</sup> Gershenfeld formuliert diesbezüglich seine These vom „Herz“ als absoluter Kommunikationsmetapher, vgl. Gershenfeld 1999. (Diese These hat ihren Vorläufer in Pascals Bekehrungserlebnis, nach dem auch bei ihm das „Herz“ zur eigentlichen und ausdrücklichen Erkenntnisinstanz wird, das seiner Ansicht nach die eigentlich nebensächliche Vernunft überbietet.)



---

scheinbar tautologische Rückkoppelungsbeziehung aufklären: Denn da empathisierende Betrachtung im ästhetisch-vagativen, dem bewussten Denken unzugänglichen Verweilbereich stattfindet, entscheidet die persönliche Einstellung gegenüber der Lebenswelt bzw. die dadurch geschaffenen, vorhandenen Engrammpuren über die Art der intuitiven Ordnungsfindung – der „Charakter“ im ursprünglichen griechischen Wortsinn, oder anders formuliert, das „Herz“ des Menschen.

### 2.5.3) Empathie und Utopien

Eigentlich müsste sich bei dieser Rückkoppelung der Instanzen aber gleichsam ein Gleichgewicht der Impulse ergeben. Denn wenn gewissermaßen ein „Liebesgefühl“ neues „Liebesgefühl“ erzeugt, dann muss sich dieser Prozess eigentlich irgendwann an Null annähern oder sich auf einer Höhe gegenseitiger Projektion einpendeln. Dass das nicht so ist, sondern sich im Gegenteil ein autonomes System entwickelt, liegt auf kognitiver Ebene daran, dass empathisches Betrachten Utopien konstruiert und dadurch so etwas wie einen kognitiven Energieüberschuss erzeugt, d.h.: Ästhetisches Empfinden wie auch Empathie sind steigerungsfähig (entspricht **BS 4**):

Je größer die Hoffnung auf die durch die ästhetische Betrachtung erzeugten Liebesgefühle ist, desto mehr wird das Betrachtete idealisiert<sup>546</sup>, und desto eher ist man geneigt, sich auf eine vagative Suche im Bereich der → geringen Unterschiede einzulassen. Je mehr Übereinstimmung man sich also mit dem Betrachteten erwartet, desto offener ist man für die Betrachtung, desto utopischer ist die Wirkung, die man sich erhofft und desto utopischer sind auch die Begriffe der inneren Interpretationsmuster, mit denen man das Betrachtete in Beziehung setzt. Je größer

---

<sup>546</sup> Vgl. FN 513. Idealisierte Leitbilder garantieren ein Art Gegenüber bei Nichtüberschaubarkeit eigener psychischer Mechanismen, also der in dieser Arbeit noch öfter anzusprechenden „Intransparenz“ der menschlichen Psyche, vgl. FN 721. Idealisierte Leitbilder dienen der Orientierung und positiven Selbstregulation. Kognitive Regelsysteme im allgemeinen sind Idealisierungen, die Aspekten der Realität abstrahieren. Leitbilder schaffen außerdem die Möglichkeit zur Identifikation, zur „Läuterung“, dem ästhetisch erlebten Lessingschen Katharsiseffekt (u.U. beschrieben als Erleben von „Heiligkeit“), vgl. FN 134. Durch solche Idealisierung des Betrachteten „steckt“ in einem Kunstwerk u.U. mehr, als der Künstler „hineininvestiert“ hat, vgl. Eco 1987.

---

bzw. abstrahierter aber die → idealen Muster des Vergleichs von Interpretationsmuster und Betrachteten, desto mehr Vernetzungsmöglichkeiten, desto mehr Offenheit für die Betrachtung und das führt zu immer mehr lustvoll erlebtem Eigenwert der Betrachtung.

Einerseits wird ein möglichst idealisiertes Kunstwerk empathisiert (man möchte möglichst viel Überschneidungen mit positiv besetzten inneren Interpretationsmustern erleben und sucht beim vielbeschworenen „Zugriff auf viele Möglichkeiten“ nach möglichst hohen Abstraktionswerten), – andererseits wird dieser idealisierende Vorgang selbst auch zum Objekt der Betrachtung und somit zum Eigenwert des ästhetischen Erlebens.

Das Aufrechterhalten dieser Spannung zwischen (harmonisierender) Utopie<sup>547</sup> und eigener, subjektiver (disharmonischer) Deprivation von diesem Ideal stellt einen Unterschied dar, der mit empathisierender Verinnerlichung überbrückt wird – man richtet mittels solchen „*Mitdenken des Gegenteils*“<sup>548</sup> sein Denken in Richtung Ideal bzw. Utopie aus, und erlebt das als wohltuende, eigenwertige „Sehnsucht“. Der reale Zusammenfall dieser Gegensätze würde die energieverzeugende Spannung des ästhetischen Erlebens sogar zerstören<sup>549</sup> – einer der dramatischsten kognitiven Widersprüche der Welt, wie ihn beispielsweise Verliebte oder die meisten Eltern gut kennen:

---

<sup>547</sup> Dieser Utopiebegriff findet sich bei Watzlawick, Adorno Lyotard u.a.: Kunst, wie jedes Konstruieren idealer Gegenwelten, verweist auf ein „mögliches“ Außerweltliches, also dem eventuellen Erleben von „nichtregulären“ Zuständen, wie sie im Lauf der Arbeit noch näher vorgestellt werden. Nach diesem Utopieprinzip funktioniert auch der Kommunikationsbegriff bei Jaspers: Kommunikation ist in Transzendenz begründet (aber anhand der Kommunikation findet die Existenz ihre Orientierung, vgl. FN 513 und 546). Vgl. dazu außerdem Jaspers 1990.

<sup>548</sup> Vgl. FN 316. Zur Annahme eines dialektischen Problemlöseprozesses zwischen Erzeugung und Beseitigung von Widersprüchen bei Bildbetrachtungen vgl. Dörner 1979.

<sup>549</sup> Das erklärt, warum nur Sehnsucht wirklich glücklich macht und Feindbilder oder „unerfüllbare Sehnsüchte“ bestimmte psychenstabilisierende Funktionen haben. (Dieses Konzept von eigenwertiger Sehnsucht nach Gegensätzen findet sich beispielsweise auch bei der soziologischen Partnerwahl; diese entfernt sich von MHC-Strukturen, die einem selbst ähneln, vgl. dazu Smith 1978 über biochemische Gründe dieses Vorgangs). Vgl. außerdem FN 608 über den Zusammenfall der Gegensätze.

---

Solange sich nämlich beispielweise ein Kind ein Pony wünscht, wünscht es sich nichts so sehr wie ein Pony, aber wenn es das Pony dann hat, dann wünscht es sich bald nichts mehr so sehr, wie irgendetwas anderes. Das Pony zu bekommen ist erwünscht, das Pony zu haben nicht. Die Zerstörung dieser sehnsüchtigen Einheit von Utopie und Deprivation, egal ob durch Erfüllung der Sehnsucht oder Verlust der empathisierten Utopie ausgelöst, wird nicht angestrebt. Abgesehen von der vorweggenommenen Befriedigung des Kompetenzbedürfnisses im Ringen um ein Pony, wird gerade das Erleben der Spanne zwischen Utopie und eigenen Bedürfnissen zum ästhetischen, melancholischen oder sehnsüchtigen Eigenwert, der die empathischen Projektionen von einem einfachen Nullsummenspiel zum kognitiven Motivationsgenerator avancieren lässt. Natürlich wird „offiziell“ bei jedem Bedürfnis die Sättigung des durch das Bedürfnis angezeigten Bedarfs als Motiv für jede entsprechende Handlung oder gedankliche Beschäftigung angegeben; beim ästhetischen Erleben kann es aber u.U. passieren, dass gerade das immer idealisierendere, utopisierendere Aufrechterhalten der ästhetischen Spanne, der melancholischen Sehnsucht so eigenwertig erlebt wird, dass der → Zusammenfall der Gegensätze von Wunsch und Erfüllung „inoffiziell“, d.h. unbewusst eigentlich gar nicht wirklich erwünscht ist. Denn der Aspekt der Steigerungsfähigkeit empathischer Projektion eigener Wünsche und Utopien führt zu der in Abschnitt 2.4.3.1 dargestellten ästhetischen Kompetenz, der Eigenständigkeit des psychischen Systems durch die Wechselbeziehung von vagativem und fixativem Denken: Zwar ist, wie bereits dargelegt, die Zerstörung kindlichen Einheitsempfindens Grundlage für menschliches Lernen und die Entstehung von Bewusstsein bzw. für die Entwicklung vom stark → empathisierenden Kind zum reguliert denkendem Erwachsenen (der Empathie tendenziell nur im institutionalisierten Rahmen, wie z.B. Kunstbetrachtung zulässt). Aber andererseits muss auch der Rückweg in das subjektiv-empathisierende Einheitsempfinden innerhalb des vagativen Bereichs praktiziert werden, damit Bewusstsein auch autonom werden und eigenständig für seine Motivation, also sein emotionales Erleben sorgen kann. Und diese Motivation zur Eigenständigkeit des kognitiven Systems ist umso höher, je utopischer das System empathisieren kann

---

Neben dem Ablenken von den alltäglichen Sorgen, dem Einüben spielerischer Denktechniken oder der empathischen Partizipation an einer kulturellen Wertegemeinschaft, liegen in der Möglichkeit zu utopisierender Empathie die bereits angesprochenen therapeutischen Möglichkeiten von Kunst verborgen<sup>550</sup>. Jeder Kunstkonsument, der nach einem Theater-, Konzert, Ausstellungs- oder Kino-besuch das Gefühl hatte, ein glücklicherer Mensch als vorher zu sein oder ein besserer Mensch werden zu wollen, wird diese Funktion utopisierender Empathie bestätigen können. Empathisches Einfühlen ermöglicht durch das Neufinden utopisierender Schemata das Gefühl von Idealität:

*„Die Kunst ist ihrem Wesen nach ideal, sonst hört sie auf, Kunst zu sein.“<sup>551</sup>*

Zusammenfassung von **Topos E**: Empathisches „Hineinversetzen“ in ein Kunstwerk ermöglicht ein subjektiv externalisiertes, weil am Objekt der Betrachtung festgemachtes Erleben von Utopie und Idealität, also einer vagativ empfundenen Nähe zu einer hoch bewerteten fixativ abgespeicherten Abstraktion.

Wegen solcher Erlebnismöglichkeiten wird empathische Projektion eigener Bedürfnisse in der Kunst umschrieben als Spuren seines „Herzens“, seiner Seele oder dem Gefühl von Liebe, also mit sehr substantiellen Formeln des künstlerischen Diskurses vom Menschen.

---

<sup>550</sup> Ästhetische Produktion wird gewinnbringend erlebt, „*Gestaltung ist Erlösung*“, Beckmann, zit. nach Koch-Hillebrecht 1982, S. 86. Vgl. außerdem FN 517. Denn ästhetisches Empfinden greift bis zu einem gewissen Punkt die kognitiven Parameter des Betrachters nicht an, da ästhetisches Wahrnehmen (bis zum besagten Provokationswert) nur selbstreflexiv diese Parameter des Betrachters widerspiegelt, also tendenziell soziologisch bedingte Schamgefühle in der Selbstwahrnehmung ausschließt.

<sup>551</sup> Fiedler, zit. nach Boehm 1971, Bd. II, S. 59. Klassisch „klassische“ Beispiele zum „Idealen“ finden sich in der Weimarer Klassik: „*Nur der Körper eignet jenen Mächten/Die das dunkle Schicksal flechten./Aber frei von jeder Zeitgewalt/Göttlich unter Göttern die Gestalt/ Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben/Werft die Angst des Irdischen von euch/Fliehet aus dem engen dumpfen Leben/In des Ideales Reich*“, Schiller nach Echtermayer 1987, S. 261 ff. („Das Ideal und das Leben“; Schillers Schönes entspricht Kants Symbol des Sittlich-Guten, KdU, § 59). Vgl. dazu außerdem Berghahn 1971.

---

## 2.6) Darstellung von Topos F: Ästhetik als Stabilisierungsfaktor

(Eines Tages treffen zufälligerweise die beiden Mütter der Allegorien bei einem der „*melencolia*“-Treffen zusammen. Nachdem die Mutter der Allegorie der Psychologie (die Allegorie der Wissenschaft) und die Mutter der Allegorie der Kunst (die Allegorie des Könnens) sich ihrer beiderseitigen Freude über die Bekanntschaft von Psychologie und Kunst versichert haben, klären sie sich gegenseitig über die wichtigsten Verwandtschaftsverhältnisse, Kindheitserinnerungen, Schulnoten und persönliche Eigenheiten ihrer Sprösslinge auf – zum sichtbaren Ärger derselben. Als die geballte Mutterschaft damit beginnt, über die wahrscheinlichen IQ-Werte eventueller Enkelkinder zu mutmaßen, verlassen ihre Kinder das Museum und kehren in einem benachbarten Café ein.)

*A. P.: „Leiden vereint, und das mehr als tausend Argumente oder staatliche Förderprogramme, nicht wahr?“*

*A. K.: „Ich wurde einmal gefragt, warum es heißt, dass der Krieg der Vater aller Dinge sei. Ehrlich gesagt würde ich aber auch lieber in den Krieg ziehen, als zuhause bei meiner Mutter zu sein. Aber wie ich sehe, sind Sie mit dieser Problematik vertraut?“*

*A. P.: „Meine ganze Kindheit stand unter dem Motto „Allein gegen die Einbahnstrasse“ oder „Nicht ohne meinen Sozialarbeiter“. Andererseits muss man auch für solche Dinge dankbar sein. Sicher wäre ich nicht der geworden, der ich heute bin, wenn ich in psychisch unauffälligen Berufsgruppen groß geworden wäre. So habe ich wenigstens gelernt, mit Problemen umzugehen – ich kann dann jederzeit sehr schnell handeln oder bei Bedarf jeden Kritiker in Grund und Boden argumentieren.“*

---

**A. K.:** „Mir geht es so ähnlich. Nur habe ich meinerseits beim Einsatz an der Heimatfront und den allabendlichen Argumentations-Scharmützeln immer nur still die Ölbilder an der Wand betrachtet. So werden also Maler und Plappermäuler geschaffen. Warum haben Sie eigentlich nicht Jura studiert?“

**A. P.:** „Zu wenig Reputation.“

**A. K. (grinst):** „Und dann haben Sie sich für Psychologie entschieden? Gute Entscheidung. Habe ich schon einmal erwähnt, dass Psychologen alle selber...“

**A. P.:** „Haben Sie. Mehrmals. Eine andere Frage: Ist unsere verschiedene Reaktion auf solche häuslichen Problemabfälle verallgemeinerbar, und liegt darin vielleicht auch der Grund dafür, dass wir beide so heftig miteinander streiten? Ich habe nach wie vor das Gefühl, dass wir uns eigentlich einig sind, aber einigen können wird uns deswegen trotzdem nicht.“

**A. K.:** „Sie haben auch ein Gefühl? Das ist ja mal etwas ganz Neues. Und dann muss ich noch hinzufügen, dass ich eigentlich nie mit ihnen streite, sondern nur Sie mit mir. Das ist nichts Neues.“

**A. P.:** „Es könnte doch sein, dass wir beide nur zwei verschiedene Seiten ein und derselben Medaille beschreiben. Dass unsere beiden Sichtweisen eigentlich nur verschiedene Schwerpunkte ein und desselben psychischen Systems darstellen, ähnlich wie auch die Psychologie eine Art von Kunst oder die Kunst eine Art von Psychologie ist. Wenn unsere beiden Systeme nicht in irgendeiner Weise voneinander abhängig wären, dann würden wir uns beide doch auch nicht unseren Gesprächen aussetzen. Nicht wahr?“

**A. K.:** „Ehrlich gesagt dachte ich, Sie würden mich hier einladen, nachdem Sie mich Ihrer Mutter ausgesetzt haben.“

---

**A. P.:** „Ihre Mutter ist aber auch von einer Leidenschaft, die Leiden schafft.“

**A. K.:** „Oh, bitte keine Schüttelreime!“

**A. P.:** „Das war kein Schüttelreim. Ein Schüttelreim ist: Schatz, ich muss zum Leinen weben, ich kann nicht nur vom Weinen leben. Das ist die Kurzfassung von Hauptmanns „Webern“. Schüttelreime sind ohnehin **alle** sehr kulturaffin, z.B.: Der Meister aus der Meisterklasse haut das Klavier zu Kleistermasse, oder: Maler, geh' mit Deiner Leinwand am besten in ein Weinland. Oder: Wenn man dem Dichter das Hirn stöhle, dächt' er mit der Stirnhöhle.“

**A. K.:** „Ich will wieder zurück. Zitat Nietzsche: Der Schmerz lehrt Hühner und Künstler gackern. Fragt die Weiber: man gebiert nicht, weil es Vergnügen macht. Bevor ich also anfangen zu gackern, sollten wir wirklich gehen!“

**Topos F:** Ästhetisches Erleben stabilisiert nicht nur durch den Eigenwert des Erlebens, sondern auch durch die so vollzogenen Anpassungen an die Umwelt. Kunstikonographische bzw. kunsttheoretische Umsetzungen dieser beiden Aspekte ist einerseits die Anforderung von innovativer Neuigkeit sowie das stete Motiv vom Schmerz oder Leiden des Künstlers. Psychologisch übersetzt und abgeleitet für eine Theorie des Bewusstseins bedeutet das, dass ästhetische Wahrnehmung sowohl zur Anpassung an Neuerungen dient, als auch zur Stabilisierung bei Problemen bzw. für beide Aspekte obligat ist (entspricht **BS 7**).

Dieser **Topos F** zeigt auf, wie die Wahrnehmung „gegenstrebigere“ Muster im Modell zur Verarbeitung von Unterschieden (vgl. Abb. 14) ermöglicht, bei Problemen der Wahrnehmung möglichst flexibel zu reagieren und dabei auch noch emotionales Erleben zu stellen, durch das dieser Vorgang lustvoll erlebbar wird.

---

Stabilisierung durch ästhetisches Erleben erfolgt sowohl bei Bestätigung als auch bei Frustration des Rezipienten. Denn beide Möglichkeiten motivieren zu weiterer Suche nach „Schönheit“, sei es, weil man das gerade erlebte Schönheitsempfinden wiederholen möchte, sei es, weil man die eigenwertigen Gefühlsqualitäten ästhetischen Erlebens vermisst (wobei der Grad der Motivation von der Intensität des vorangegangenen Schönheitsempfinden und/oder der Dauer der vorangegangenen Frustration abhängt).

Ästhetisches Erleben stabilisiert, indem es einerseits Gefühle von → „Harmonie“ und „Liebe“ produziert und andererseits dabei hilft, sich an innovative Modifikationen der Umwelt anzupassen, respektive an dabei entstandenes Leiden. Durch die stete Suche nach „Schönheit“ zwischen Schönheitserleben und Schönheitsdeprivation entsteht ein selbsterhaltender Erregungsgrad<sup>552</sup> des Systems. Alle dabei entdeckten Ordnungen, egal ob semantischer oder syntaktischer Art, erzeugen Motivation in Form von subjektiver Sinnhaftigkeit.

D.h.: Solange ästhetisches Erleben, also der stete Vergleich von → „Innen“ und → „Außen“, funktioniert, bleibt das System nach beiden Seiten hin stabil, sprich: es verliert sich nicht in Gedanken und Vergleichen innerer Interpretationsmuster ohne Kontrolle der Außenbedingungen, und es verliert sich auch nicht im steten Kontrollieren der Außenbedingungen ohne emotionales Erleben.

*„Kunst ist ein nur ein Mittel, um dieses ewige Gleichgewicht zu erreichen. Wir müssen ein konkretes Gleichgewicht entdecken und schaffen. Wissenschaft, Philosophie, alle abstrakten Schöpfungen wie die Kunst sind Mittel, um dieses Gleichgewicht zu erreichen.“<sup>553</sup>*

---

<sup>552</sup> Zum Begriff des „selbsterhaltenden Systems“ vgl. Sloterdijk 1993 und Jaynes 1988, S. 170. Selbsterhaltend heißt soviel wie autopietisch und autonom, vgl. dazu FN 455.

<sup>553</sup> Mondrian, zit. nach Mäckler 2000, S. 31.



---

## 2.6.1) Der kompetente Umgang mit Innovation am Beispiel der Kunst

Wesentliches Voraussetzung für den modernen Begriff von Kunst ist der Anspruch von Neuigkeit. V.a. die moderne Definition von Kunst setzt die Entwicklung einer innovativen Formsprache voraus. Aus psychologischer Sicht erklärt sich das dadurch, dass das ästhetische Suchen nach Musterüberschneidungen im vagativen Bereich überhaupt nicht nötig wäre, wäre kein Problem beim Erkennen äußerer Muster vorhanden. Wie bereits erwähnt, wird ein Muster sofort als „gewöhnlich“, „nur schön“ oder „nur hässlich“ identifiziert und nicht weiter betrachtet, wenn es den Betrachter nicht herausfordert<sup>554</sup>. Wirklich ästhetisch, weil vernetzt, ist solche Mustersuche nur dann, wenn die Mustersuche entsprechend schwierig, weil mit vielen unbekanntem Mustern durchsetzt ist<sup>555</sup> – auch wenn diese Angaben im Grunde genommen sehr relativ sind, da eigentlich jede Wahrnehmung eine relative Innovation darstellt<sup>556</sup> (entspricht **BS 1-2**).

Diese stete Forderung nach Innovation erklärt die Moden der Ästhetik in Form von Kurven der Lust-Unlust-Schemata zwischen → Avantgarde bzw. Anarchie und Tradition<sup>557</sup>, die sich wechselseitig bedingen, aufheben und ablösen: „*Kunst ist Anarchie*.“<sup>558</sup>

---

<sup>554</sup> Vgl. Gehlen 1980.

<sup>555</sup> Vgl. Abschnitt 2.1.1 über die schwierige Vermittlung von „Innen“ und „Außen“.

<sup>556</sup> Vgl. FN 385 über Peirces Begriff der Abduktion.

<sup>557</sup> Vgl. dazu Hogarth 1753 bzw. sein Schlangenlogo der Schönheit auf dem Titelbild, das diese („schlängelnde“) Hin- und Herentwicklung bildlich umsetzt: Soziale u.a. Strukturen werden geschaffen, internalisiert, verlieren dann ihren Zauber und müssen wieder korrigiert werden, Welt „zerfällt immer“ und entspricht so der Form der Schlangenlinie. Denn wenn die Wahrnehmung von Dingen bei sprachgebundener Logik angelangt sind, dann sind diese Dinge versprachlicht und verlieren so ihren „ästhetischen Zauber“, also die Art der Wahrnehmung, die einen gewissen Anteil an „rätselhafter“ Unbestimmtheit benötigt, um auch idealisierte Mustermöglichkeiten in der ästhetischen Betrachtung mit einzubeziehen. Auch das Phänomen der ästhetischen Erfahrung selbst wird irgendwann - artikuliert, ist dann artifizier- und steigerbar, verfällt aber schließlich wegen Gewöhnung. Empfundene Wahrheiten sind dementsprechend (und epochengebunden) wandelbar. Die Ambivalenz zwischen Tradition und Avantgarde ist ein dadurch genormter Ablauf von Experiment, Klassik und Gewöhnung als Lust-Unlustkurven. Zu Moden vgl. Guggenberger 2000, S. 198-210.

<sup>558</sup> Böll, zit. nach Mäckler 2000, S. 125. Ein Beispiel für den anarchistischen Anspruch der Kunst ist der seinerzeit von allen Seiten als schlechter Maler bewertete Manet, der so quasi Regelkreise lockert, also „Kunst“ schafft, und so zum „Vater moderner Malerei“ wurde. Vgl. FN 413.

---

Neue Moden bzw. Wahrnehmungspräferenzen motivieren (bis zu einem gewissen Grad der Übersättigung) durch die therapeutischen Funktionen ästhetischen Erlebens, sie wirken „frisch“ (und → “wiederbelebend“). Moden existieren, damit stets ein so motivierendes Niveau an exklusiv empfundener Innovation<sup>559</sup> und Rätselhaftigkeit<sup>560</sup> erhalten bleibt. Letztendlich scheinen nur solche Moden der Zeitgeschichte Schönheitsempfinden zu regulieren, und zu bestimmen, wann beispielsweise Vasari die Gotik barbarisch nennen darf oder wann Weimarer Klassiker diese Wertung wieder aufheben<sup>561</sup>. Entsprechend solchen Gesetzmäßigkeiten jeweiligen Zeitgeists und den kunstfremden Zufälligkeiten der Publizität gibt es im Alltagssprachegebrauch den Unterschied zwischen sog. „Zeitkunst“ und sog. „bleibender Kunst“. Auch die Änderung vom kritisch-distanzierten hin zum möglichst unreflektierten Künstler der Gegenwart unterliegt diesen neuigkeitsorientierten Modebewegungen.

### 2.6.1.2) Ästhetisierende Funktion und Kompensation von „Leiden“ und Melancholie

→ „Leiden“ und → Melancholie sind typische Auslöser ästhetisierender Betrachtungsweise, ästhetische Betrachtung ist typisches Heilmittel gegen Melancholie und „Leiden“. Diese Wechselbeziehung ist folgendermaßen zu funktionalisieren:

---

<sup>559</sup> Vgl. Abschnitt 2.6.1 über Innovation in der Kunst. Vgl. außerdem Pfaller 2000 über Exklusivität in der Kunst und die Entsprechung von Exklusivität und Individualität, sowie Schuster, S. 41 ff. über Überraschungseffekt der Neuigkeit.

<sup>560</sup> Dazu einige Zitate: „Kunst ist das Geheimnis der Geburt des alten Wortes. Der Nachahmer ist informiert, und weiß darum nicht, dass es ein Geheimnis ist“, Kraus, zit. nach Mäckler S. 46; „Kunst ist etwas, was so klar ist, dass es niemand versteht“, ebd., S. 209. Vgl. Dostojewskis Inquisitor gegenüber Jesus in den „Brüdern Karamasow“: „Und eben weil es ein Rätsel ist, so hatten wir das Recht es zu predigen, die Menschen zu lehren, dass das, woran gelegen ist, weder die Freiheit noch die Liebe, sondern das Rätsel, das Geheimnis, das Mysterium ist, dem sie sich unterwerfen müssen – ohne Nachdenken und auch gegen ihr Gewissen“, Dostojewski, zit. nach Manguel 1999, S. 113.

<sup>561</sup> Vgl. Goethe über die Besichtigung des Straßburger Münsters, zit. nach Boehler 1965.

---

Psychologisch gesehen besteht „Leiden“ nach Dörner in einem unbefriedigten Bedürfnis entweder substantieller, existenzerhaltender Art (beispielsweise dem Bedürfnis nach Nahrung, Frischluft, Sexualität oder angenehmer Temperatur) oder kognitiver Art (beispielsweise dem Bedürfnis nach Bestimmtheit, Kompetenzerfinden oder Affiliation)<sup>562</sup>. V.a. letztere Formen von „Leiden“ spielen in der Kunst eine große Rolle, v.a. die Situationsmerkmale Affiliationswunsch, „Leiden“ an Inkompetenz (endogen: Langeweile/Sinnlosigkeit, exogen: Trauer/Einsamkeit) und/oder Zeitdruck (parallel zu sinkendem Kompetenzerfinden). Einerseits können Neuigkeiten der Wahrnehmung, Änderungen der Umwelt zum Problem werden – dann ist nämlich keine Konstruktion einer Objektgrammatik möglich, liegt also ein zu hoher Wert an Unbestimmtheit vor; ebenfalls möglicher Problemfall ist auf der anderen Seite also das „Leiden“ aufgrund irgendeiner Deprivation – auch dann tritt das Modell in Kraft, weil die melancholische Betrachtung durch die Steigerung der utopischen Ideale die Utopie suggeriert (entspricht **BS 4**). Falls das psychische System durch zu hohe Unbestimmtheit in Form einer dieser beiden Möglichkeiten überlastet ist, kommt es entweder zu „vertikaler Flucht“<sup>563</sup> in den → vagativen Bereich oder zu verstärkter Suche nach abstrahierten Erklärungsmustern (entspricht **BS 9**). Beide Formen funktionieren über ein Verkürzen des normalerweise großen Unterschieds zwischen stark vernetzt-vagativem und stark linear-logischem Denken. Also funktionieren beide Formen auch systemtheoretisch durch die Schaffung von geringen

---

<sup>562</sup> Vgl. Dörner 1999. „Bedarfsindikatoren“, sog. „BEDINS“ umschreiben bzw. messen in der Psi-Theorie die Motivation zur Bedürfnisbefriedigung, Dörner im Ersch., S. 86 ff. Zur Untersuchung innerhalb des späteren Modells ist Leiden zu unterteilen in zwei Untergruppen, nämlich in Leiden in Form von „Brüchen“ der Erwartungshorizontes einerseits, und andererseits in Kierkegaards „Leiden“ in Form von Langeweile als gefährlich spannungslosem Zustand; zu solchem „Leiden am Nichtstun“ vgl. Manguel 1999, S. 268 und Csikszentmihalyi 1987 über ästhetische Empfindung aufgrund von Angst oder Langeweile.

<sup>563</sup> Dörner 1999, S. 548 (Dörner formuliert hier auch den Gegenentwurf der „horizontalen“ Flucht, der möglichst großen Entfernung zwischen Problem und Betroffenen vs. einer Art „Eingraben“ in das Problem), vgl. dazu Bartl 1996, S. 348. Es kann sein, dass „vertikale Syndrome“ nur auf eine starke Betätigung der rechten Hirnhemisphäre hindeuten, die wahrscheinlich Stress impliziert. Ein Beispiel für eine solche „vertikale Technik“ ist Singen statt Sprechen: Zur Förderung „vertikaler Wahrnehmung“ sagt dementsprechend auch Nietzsche über seine Tragödienschrift, sie hätte „singen sollen..., nicht reden“, zit. nach Wyss 1999, S. 17 (dem entspricht das Lied als zentrales Motiv melancholischer Romantik). Singen funktioniert rechtshemisphärisch, genauso wie rhythmische Skandieren gebundener Rede, woran Jaynes auch den Zusammenbruch der bikameralen Psyche um 1000 v. Chr. festmacht, dem Zeitpunkt des Umschwungs von bevorzugt gebundener Rede zu Prosa, den Zeitpunkt der „Erfindung der (subjektiven) Seele“, Jaynes 1988, S. 350.

---

Unterschieden, wenngleich stark logisch orientierte Lösungsansätze auf den ersten Blick nicht als geeignete Grundlage dafür wirken. Aber auch hier gilt, dass die große Spanne zwischen ästhetiklogischen Vernetzungen und logisch strukturierten Interpretationsmustern zwar einerseits eine große Herausforderung an das kognitive System darstellt, andererseits aber eine notwendige Voraussetzung für das Funktionieren des Systems überhaupt ist. So führen die beiden „Lösungsansätze“ – ein Zuviel und ein Zuwenig an abstrahierendem Denken – zwangsläufig jeweils zum Zusammenbruch der Handlungsregulation: Denkt das System „zu wenig“ abstrahierend, ist auf Dauer kompetentes Handeln im Alltag nicht mehr möglich. Denkt das System andererseits zu lange in rein abstrahierten Zusammenhängen, entsteht langfristig ein Defizit an emotionalem Erleben, und das wiederum muss irgendwann genauso zwangsläufig zum kompensierenden „vertikalen Absturz“ führen. Beide Umgangsformen mit Unbestimmtheit können innerhalb dieses Modells also unter dem Aspekt der vertikalen Flucht behandelt werden. In jedem Fall ist anhand des Modells zur Verarbeitung von Unterschieden nachvollziehbar, wie das System Psyche sich bei „Leiden“ selbst zu helfen vermag.

Leiden schafft also zwangsläufig den Wunsch nach → empathisch-intuitiver Verschmelzung der Gegensätze von „Leiden“ und Utopie bzw. dem Eigenwert der melancholischen Sehnsucht nach Wunscherfüllung. Denn wie in Abschnitt 2.5.3 beschrieben kann es durchaus auch sein, dass die Erfüllung eines Wunsches „inoffiziell“ nicht wirklich erwünscht ist. Dieses Prinzip der melancholischen Vergegenwärtigung der jeweiligen Lage bzw. der utopischen Hoffnung gilt für Bildbetrachtungen ebenso wie für Lebenssituationen im allgemeinen: Durch diese Art der „sehnsüchtigen“ gleichzeitigen Imagination von Ideal und gegenteiligem „Nichtideal“ wird das Bewusstsein für beide Aspekte erhöht und im besten Fall die „nichtideale“ Realität durch den motivierenden Eigenwert der Betrachtung relativiert. Ästhetisches Denken bei Leidensproblemen ermöglicht so eine Art der (vorläufigen) Problembearbeitung, so wie z.B. bei Jaspers die Grenzsituation „Leiden“ per se als ästhetisches, d.h. „leidendes“ Stadium bezeichnet wird (ebenso wie bei Aristoteles). Da aber bereits jede Wahrnehmung als anteilig „ästhetisch“, also gleichzeitige Wahrnehmung von fixativen und vagativen Strukturen,

---

beschrieben wurde, muss man sich dann aber fragen, ob nicht konsequenterweise dann auch jede Wahrnehmung im Jasperschen Sinn „Leiden“ ist. Im Rückblick auf das Modell zur Verarbeitung von Unterschieden muss das bejaht werden: Jeder Unterschied zwischen fixativen und vagativen Strukturen ist ein Problem, weil (vorerst) keine Objektgrammatik vorliegt, sondern erst („ästhetisch“) erarbeitet werden muss. Bevor das passiert, initiiert aber erst das Gefühl eines Problems, einer kognitiven Schwierigkeit die entsprechende Suche nach Musterüberschneidungen und eventuellen neuen Schemata<sup>564</sup>.

So bewirkt „Leiden“ Entstehung von „Bewusstsein“. „Leiden“ erzeugt auf diese Weise Bewusstsein, egal, ob man sich bei einer verkanteten Kühlschrantür Gedanken über die Konstruktionsweise von Türklinken machen oder beim „Leiden“ am Leben über den Sinn desselben reflektieren muss:

*„Ohne Einsamkeit kann nichts entstehen. Ich habe mir eine Einsamkeit geschaffen, die niemand ahnt. Es ist sehr schwer alleine zu sein, weil es Uhren gibt. Haben Sie je einen Heiligen mit Uhr gesehen? Ich habe keinen finden können, selbst unter jenen Heiligen nicht, die als Schutzpatrone der Uhrmacher gelten.“<sup>565</sup>*

Leidende Wesen wie die singenden Todesschwäne tauchen deswegen symptomatisch oft in der Geschichte der Ästhetik auf, und weisen auf eine Sonderform ästhetischer

---

<sup>564</sup> „Schwierigkeiten“ meint Probleme im Vergleich zu anderen System bzw. im eigenen System in Hinblick auf die kognitiven Werte, Selbstwert und Selbstbestimmung. Reflektierendes Nachdenken (respektive ästhetisches Verweilen) tritt erst bei „Schwierigkeiten“ auf: „*Abstraktion in jeglicher Kunstausübung ist ein Zeichen von Angst*“, Gombrich, zit. nach Koch-Hillebrecht 1983, S. 205. Vgl. dazu Abschnitt 2.6.2 über Leiden und Melancholie als Grundvoraussetzung für Bewusstsein: Hedonische, (lustvolle) Ereignisse müssen mit algetischen (schmerzhaften) Strukturen erkaufte werden, vgl. Watzlawick 1995. Auch die äußerst lustvoll erlebte Ekstase hat als Grundvoraussetzung den Vergleich mit der kognitiven Schwierigkeit des Todesbewusstseins, Lebensbewusstsein und Lebenswillen beginnen erst „*angesichts des Todes*“, Onfray 1993, S. 11 ff. Dilthey schließt sich diesbezüglich an den frühen Hegel an, demzufolge Leben ein Prozess ist, der sich selbst stets im („sentimentalischen“) Rückblick versteht, vgl. Dilthey 1907. Auch die Phänomene von Lachen oder Humor, auch „ästhetische“ Erscheinungen, werden als artverwandtes überwundenes Leiden an der Welt bezeichnet, vgl. Paul 1996. Nur Probleme, „Leiden“ und Schwierigkeiten verhelfen zu neuen Strukturen.

<sup>565</sup> Picasso 1982, S. 28.

---

Wirklichkeitsbearbeitung bei Problemen hin, denn „*Kunst ist Erinnerung besserer Zukunft*“<sup>566</sup>, Klarheit ob eines Verlusts.

Synonym für „Ästhetik“ ist deswegen auch nach moderner Definition das Melancholische, denn v.a. moderne Kunst präsentiert sich vergleichsweise melancholisch<sup>567</sup>. Und das liegt daran, dass in der Moderne das eigenwertige Erleben der ästhetischen Betrachtung für die moderne Art der Individualisierung so wichtig ist. Denn: Wie bereits erwähnt, entstehen individualisierende Leidenserfahrungen aus der Verletzung kindlicher Empathie, sind also Ursache für den Verlust ganzheitlichen, → „kindlichen“ Empfindens, wie es in Abschnitt 2.4.3.2.4 beschrieben wurde. Dieser Individualisierungsprozess wird in der westlichen Moderne nicht mehr über ein völlig fiktive, religiöse Gegenwelt, also über ein letztendliches utopisches „Gegenteil“ der Realität kompensiert. Die Sinnhaftigkeit einer religiös strukturierten und völlig andersartigen, jenseitigen Welt ersetzt die Moderne mit der relativen Sinnhaftigkeit einer diesseitigen Welt, in der es keine Gegenfiguren zur Realität mehr gibt, wie z.B. Engel, Götter oder Gott. Vorneuzeitliche Systeme konstruieren sich angesichts der eigenen Sterblichkeit die tröstliche Gegenwelt einer hypothetischen Unendlichkeit im Jenseits, ein → Zusammenfall der Gegensätze von Wunsch und Realität, also „Erlösung“ ist hypothetisch möglich; in der Moderne kann man angesichts eines solchen Problems lediglich melancholische Ergriffenheit konstruieren und auf den Eigenwert dieser Betrachtungsweise hoffen. Das ist einer der Gründe, warum moderne Kunst sich vergleichsweise melancholisch gibt und Schönheit derzeit meist mittels „leidender Erfahrungen“ beschrieben wird. Beispielsweise mittels ästhetischem Erleben, bei dem man einfach nur das Aushalten der ästhetischen Spanne zwischen Gegensätzen genießt, im extremsten Fall zwischen der eigenen Person und wirklich schrecklich großen, übermächtigen Einheiten wie dem „Schrecklichen“ selbst, dem „Ewigen“ er dem „Tod“ (entspricht **BS 2**):

---

<sup>566</sup> De Chirico, zit. nach Mäckler 1998, S. 159.

<sup>567</sup> Moderne Ästhetik als erhabenes Melancholisches formuliert v.a. Lyotard 1994.

---

*„Denn das Schöne ist nichts anderes als des Schrecklichen Anfang, den wir gerade noch ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmätzt, uns zu zerstören.“<sup>568</sup>*

*„Nicht Sterbliches sahn meine Augen, als/in deinen schönen aufging aller Frieden./Nein, eine Seele, Bösem abgeschieden,/traf die verwandte, liebend ebenfalls. /Wär sie nicht gottgleich, hätte sie Genügen/am außerschönen, das dem Aug gefällt,/nichts mehr begehren; doch weil Bilder trügen,/so geht sei über ins Gebild der Welt./Ich sage das, was stirbt, befriedigt nicht/einen, der lebt. Nicht aus der Zeit genommen /wird Ewiges; sie häutet sich zu sehr./ Was seelentödlich aus den Sinnen bricht, ist keine Liebe. Unsre macht vollkommen/die Freunde hier, und durch den Tod noch mehr.“<sup>569</sup>*

Der Auslöser für künstlerische Produktion muss aber nicht nur die psychische Überlastung aufgrund irgendwelchen Leidens im alltäglichen Sinne sein. Der Begriff des „Leidens“, der im Alltagssprachgebrauch soviel bedeutet wie: „Irgendjemandem geht’s nicht gut“ kann im Sinne des Modells zur Verarbeitung von Unterschieden auch einfach nur bedeuten: „Irgendjemand findet, dass eine Art von kategorialem Gegensatz auch darin bestehen könnte, dass Malen schöner ist als Fensterputzen, und wird deswegen zum Maler“. Zwar sind psychische Überlastung und künstlerisches Schaffen von daher keine zwangsläufige Einheit, es ist aber trotzdem wichtig, „Leiden“ als Extremfall dieses ästhetischen Ablaufs zu positionieren. Protagonisten der Kunstgeschichte können aufgeteilt werden in zwei Gruppen: In die Menge an Künstlern, die das Erleben von solchen Gegensätzen, wie sie in der ästhetischen Betrachtung existieren, nicht bewältigen<sup>570</sup> und bei denen u.U. die ästhetische

---

<sup>568</sup> Rilke, zit. nach Allesch 1987, S. 1.

<sup>569</sup> Michelangelo-Übersetzung von Rilke, zit. nach Keller 1975, S. 124f.

<sup>570</sup> Untersucht werden müsste dafür der Unterschied zwischen zunehmender oder abnehmender Empathisierung der Umwelt im Fall von Leiden (wahrscheinlich abhängig von der Nähe zur „erleuchtenden Hoffnungslinie“ von Abschnitt 2.6.3). Um diesen Unterschied genau zu bestimmen und bewerten zu können, müsste auch das Verlangen nach schlechten Erfahrungen untersucht werden, die – als „Leiden“ – das vagative Suchen mit geringen Unterschieden fördern und somit quasi wie Tranquilizer funktionieren. Bezogen auf Kunst wäre das z.B. das Verlangen nach einer „Ästhetik des Todes“, vgl. Aries 1984, oder „apokalyptisches“ Denken wie bei Heideggers „*Leben als Sein zum Tode*“, das an entsprechende apokalyptische Zitate in totalitären Systemen erinnert.

---

Erfahrung so eigenständig und utopisch wird, dass keine Kommunizierung oder Umsetzung dieser Erfahrung mehr möglich ist<sup>571</sup>, und die kleine Menge derer, die Distanz zur ästhetischen Praxis bewahren können (auffallend oft Mehrfachbegabungen<sup>572</sup>, entspricht **BS 8-9**). Warum das so ist, wird später noch deutlicher dargestellt.

Mit dem Modell zur Verarbeitung von Unterschieden gesprochen, ist „Leiden“ jeder Art das „Fühlen“ eines → Unterschieds, beispielsweise eines Unterschieds von vagativen und fixativen Informationseinheiten oder von Wunsch und Realität. Wenn ein Zusammenfall dieser Gegensätze vorerst oder überhaupt nicht möglich ist, dann besteht die Möglichkeit, sich mit dem Eigenwert der ästhetischen Betrachtung „zufrieden zu geben“, anders gesagt: Mit Melancholie.

### 2.6.3) Das „befreiende Licht der Hoffnung“: Kunst als Therapie

Es wurde bereits dargelegt, dass ästhetische Betrachtung immer nach einem bestimmten Muster funktioniert. Egal, ob man epochenabhängig die Ursache der ästhetischen Inspiration in einer Metaebene oder in speziellen Formen der

---

<sup>571</sup> Vgl. dazu Améry, zit. nach Lindemann 1982: Das so entstandene „melancholische“ Schönheitsempfinden, das u.U. durch Idealisierung und Utopisierung schöner anmutet als Realität, kann eventuell sogar große Konsequenzen für die Entwicklung von Suizidalität haben. Dieses Erleben von „Hoffnung“ kann nämlich auch systemgefährdend sein, so wie fast alle Aspekte des Modells quasi zwei Seiten haben. Ekstase bzw. ästhetisches Empfinden ersetzen kurzfristig die Liebe eines anderen Menschen bzw. die Affiliation innerhalb einer Gemeinschaft, lenken so von „Leiden“ ab. Einerseits erscheint das hilfreich, andererseits kann das aber auch zum Problem werden, wenn wie gesagt keine Kommunizierung oder Umsetzung dieser Erfahrung mehr möglich ist.

<sup>572</sup> Der Umkehrschluss „Mehrfachbegabung-als-Inbegriff-hoher-Kompetenz“ ist hingegen nicht erlaubt. Mehrfachbegabung ermöglicht zwar das Übertragen fachspezifischer Muster auf eine andere Disziplin, vgl. Goleman 1996, S. 51 und ermöglicht so besondere Leistungen (Beispiele Leonardo oder Dürer, der sogar dachte, dass seine theoretischen Arbeiten in Nachhinein wichtiger seien als seine Bilder, zit. nach Deguer 1993, S. 16). Allerdings gilt wie beim Gebrauch mehrerer Sprachen auch immer das Gebot einer Hierarchie, sonst droht ein Leistungsabfall in beiden Sprachen, Zimmer 1986, S. 51 über die Problematik der Nebenordnung (zum „Abstand“ zur eigenen Arbeit vgl. Borcherts „Draußen vor der Tür“, 4. Szene, Gespräch Beckmann und Kabarettregisseur über Kunst). Beispiele für Mehrfachbegabungen sind: Leonardo, Busch, James, Maturana, Hoffmann, Cocteau (nicht entscheidendes, aber auffälliges Indiz ist die Fähigkeit zu Humor im Gegensatz zu unsouveränem Zynismus).



---

psychischen Informationsverarbeitung vermutet: Alle Orte der Inspiration sind, egal ob sakral oder → rätselhaft „ästhetisch“ gelegen, im utopischen und/oder melancholischen Extremfall sogar → unbeschreib- und unerreichbar angesiedelt. Der Ort so zauberhafter Inspiration liegt immer dort, wo die aktuelle Gesellschaftstheorie, der persönliche Künstler oder Kunstrezipient den Ort der Erlösung von jeweiligen Leiden und ihrer Widersprüchlichkeit vermutet<sup>573</sup> (entspricht **BS 2-4**).

*„Ästhetik ist die Spur des anderen, des Nicht-Erfüllbaren, auch unter der Prämisse der Unerträglichkeit.“<sup>574</sup>*

Jede künstlerische Utopie arbeitet im Sinne einer Erlösung aus der Welt, egal mit welchen Stilmitteln dabei vorgegangen wird, ob dabei gegen den Fortschritt<sup>575</sup> gearbeitet wird (Nostalgiegedanke) oder, wie heute oft der Fall, ein Surrealismus ohne Unterbewusstes dargestellt wird (Fortschrittsgedanke)<sup>576</sup> – beides ist utopisches „Heimweh nach dem Universalen, Heimweh nach dem tiefen Selbst“<sup>577</sup>. Dieser Ort der Utopie kann zwangsläufig nicht in der Welt zu finden sein, genauso – wie Lyotards unerfüllbare Suche nach „Ganzheit“ als Motto der Postmoderne<sup>578</sup>. Ein Rückgriff auf das Beispiel vom Ponykauf kann das illustrieren: Würde man einem Kind das gewünschte Pony kaufen, würde es schnell das Interesse an dem Tier verlieren. Ästhetisches und das Individuum stabilisierendes Erleben wäre andererseits, wenn das Kind sich aus Enttäuschung über seine missliche Lage und seine missliebige Eltern ein Foto von einem Pony aufhängt und das Bild solange betrachtet - bis es ihm wieder besser geht, bis hin zu dem Zeitpunkt, an dem es das Bild als

---

<sup>573</sup> Zum Begriff der „Widersprüchlichkeit“ vgl. Abschnitt 2.4.3.2 und 2.4.3.2. Zur Entwicklung von Platons „Idee“ hin zur Utopie vgl. Volkmann-Schluck, zit. nach Gnüg 1982, S. S. 22-30 (eine Entsprechung von Platonikern und Utopisten ist auffällig, wie z.B. die Planung der Stadt Platonopolis von Plotin oder das „Mittelalter“ der Romantiker zeigt, Swoboda in Henscheid u.a. 1997, S. 87-95). Vgl. dazu außerdem Abschnitt 2.5.3 über Utopien: Die Konstruktion einer umfassenden utopischen „Idee“ heißt idealistisch eine „reine Idee“ denken – daher auch der Gebrauch des Wortes „Ästhet“ für Idealisten.

<sup>574</sup> Barck, zit. nach Recki/Lambert 1997.

<sup>575</sup> Dem entspricht der Begriff des ästhetischen Fundamentalismus bei Breuer 1995, S. 190.

<sup>576</sup> Weichmann 1991, S. 90 ff.

<sup>577</sup> Mondrian, zit. nach Mäckler 1989, S. 71.

<sup>578</sup> Vgl. Engelmann 1994.

---

liebgewonnene Erinnerung einrahmt und schon lange nicht mehr daran denkt, sich tatsächlich so ein Tier zuzulegen.

Auf diese Weise konstruiert man sich quasi mitten im „Leiden“ eine Insel der Utopie eines leidensfreien Zustandes, der „Hoffnung“. Diese stereotype Formel von der „Hoffnung“ besteht psychologisch gesehen in der Erzeugung ästhetischer Erlebnisqualität im „Zugriff auf viele Möglichkeiten“<sup>579</sup>, dem Entwurf utopischer → Möglichkeiten bzw. Schemata. Soziologisch wird „Hoffnung“ umschrieben als Utopie<sup>580</sup> (entspricht **BS 1 und 4**). „Hoffnung“ besteht also im Erleben der vagativen Suche nach den Mustern, die utopischen Idealen entsprechen. Solche Ideale sind in der Realität nicht vorkommende Konstrukte, eben die → Ideale eines Begriffs. Diese Entitäten charakterisieren sich durch ihren irrealen Status – sei es in Form der „Unbeschreibbar“- bzw. Unsichtbarkeit der Schattenwerfer in Platons Höhlengleichnis in der Antike, oder sei es in Form des modernen Utopiebegriffs bei Max Weber<sup>581</sup>. Der Begriff der „Hoffnung“ fungiert bei dieser Konstruktion von idealen Utopien als Orientierungspunkt<sup>582</sup>.

Insofern die Korrelierung von idealisierenden Interpretationsmustern und dem sinnlichen Input, von „Innen“ und „Außen“ möglich ist und auch noch gesteigert werden kann, wird diese sinngebende Hoffnung indiziert durch eine →

---

<sup>579</sup> Vgl. FN 315.

<sup>580</sup> Poe 1984, S. 121.

<sup>581</sup> Weber bezeichnet auch individuellen Stil als Utopie, weil dieser nicht kopierbar ist und nie „am Ende“ ist, sondern immer mehr perfektioniert werden soll, also idealisiert bzw. utopisiert. Dieses Konstrukt würde erklären, warum in der utopielosen Postmoderne die Architektur eine so große Rolle spielt, da zweckgebundene Bauten niemals reine, also zweckfreie Umsetzungen von Utopien sein können - und absolute Utopien sind in der Moderne, wie bereits vielfach erwähnt, nicht vorhanden, da keine fiktive Gegenwelt zur Realität existiert. Habermas beschreibt diese historische Epoche als Phase, in der der *„Stilpluralismus, an dem man bis dahin eher gelitten hatte, zu Errungenschaft wird“*, Habermas 1985, S. 13. In dieser Phase *„erschöpfen sich Utopien... Die Moderne kann ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr den Vorbildern anderer Epochen entlehnen... Die authentische Gegenwart ist von nun an der Ort, wo sich Traditionsfortsetzung und Innovation verschränken“*, ebd. S. 141.

<sup>582</sup> Zu Hoffnung als obligatem Element menschlichen Denkens vgl. Frankl 1976. Vgl. dazu auch Dörner 1999, S. 387 über Hoffnung als sinngebendes Moment (in einem kleinen, durch Souveränität in diesem Bereich abgegrenzten Bereich, hier als Beispiel in einem Balkongarten).

---

„erleuchtende“ Lichtmetapher, das vielbeschworene „Licht der → Hoffnung“<sup>583</sup>  
(entspricht **BS 3**).

Die Orte des fokussierenden Lichts bzw. dessen konzeptionelle Ziele sind in zwei Kategorien aufgeteilt: Objektive bzw. syntaktische Kategorie ist die Reduktion kognitiver Unbestimmtheit oder Widersprüchlichkeit, subjektive bzw. semantische Kategorie ist das „Fühlen“, die Erlebniserweiterung dieser Reduktion. Lichtempfinden tritt immer dann auf, wenn diese beiden Ziele gleichwertig zusammen auftreten bzw. diese Gegensätze zusammenfallen.

Das subjektive „Fühlen“ der Erlebniserweiterung als subjektive Kategorie ist hierbei schwierig zu fassen. Die objektive Reduktion von Unbestimmtheit oder Widersprüchlichkeit lässt sich hingegen insofern beschreiben, als sich kognitive Unbestimmtheitsreduktionen immer auf folgende Gegensatzpaare beziehen:

- Fixative und vagative Informationseinheiten,
- Denken und „Fühlen“,
- „Vorder-“ und „Hintergrund“ des Denkens,
- Individuum und Gesellschaft,
- Bewusstsein und Unbewusstes,
- „Sein“ und „Nichts“,

---

<sup>583</sup> Lichtempfinden hat Indikatorfunktion für ein mittleres Aktivierungsniveau, Sprinkart 1982, S. 185. Ein Beispiel: „*Im Gemälde möchte ich eine Sache sagen, tröstlich wie Musik. Ich möchte Männer und Frauen malen mit dieser Ewigkeit, deren Zeichen einst der Heiligenschein war, und die wir in dem Strahlen suchen, in dem Leuchten unserer Farben*“, Van Gogh, zit. nach Koch-Hillebrecht 1983, S. 66. Zum Symbol dieser Sinnhaftigkeit/Hoffnung in Form der Lichtmetapher vgl. die Beispiele Platon (bei Sicht der eigentlichen Dinge, der Schattenwerfer in der Höhle, würde man geblendet) oder die Symbolik der Französischen Revolution in Herding/Reichardt 1989, Abb. 196, und Jaynes 1988, S. 75f. Vgl. außerdem Janssen, zit. nach Jacobsen, S. 70 über ein Bewusstsein von der „höchsten Helligkeit“ bis zum „Dunkel der Bewusstlosigkeit“ (oben entspricht „Euphorie“, unten der „Zerstörung an sich“, ja man könnte logischerweise behaupten, dass der Punkt auf dem First ebenfalls die „Zerstörung an sich“ ist, im antipodischen Sinn“) oder die Bildbeispiele mit Lichtaureole in Manguel 1999, S. 299. Zur Lichtmetapher und ihrer Interpretation in der NS-Ästhetik sei auf Sterzingers sog. „Ursinn“ (als synästhetische, größtenwahnsinnige Verbindung von Einzeleindrücken) verwiesen, vgl. Sterzinger 1938. Zu hermetischer Lichtsymbolik bzw. hierarchischer Stufenfolge zum göttlichen Licht vgl. Roob 1996, S. 40 f. (über die Vorstellung vom belebenden „künstlerischen“ und alle Materie durchdringenden Feuer nach Heraklit bzw. Aristoteles).

- 
- Fortschritt und Nostalgie,
  - (aus syntaktischer Sicht auf Symmetrie und Asymmetrie).

Um diese Gegensatzpaare und gleichzeitig die Entstehung von „Bewusstsein“ durch ästhetisches Denken zu erklären, müssen noch einmal einige wesentliche Aspekte zusammengefasst und ein Beispiel nochmals herangezogen werden: Wenn man sich einer Sache bewusst ist, dann weiß man gleichzeitig, was diese Sache eben nicht ausmacht. Wenn man sich z.B. bewusst ist, dass eine galoppierendes Tier auf einem Bild ein Pferd ist, dann weiß man gleichzeitig, dass dieses Pferd sich maßgeblich dadurch auszeichnet, dass es eben keine Eigenschaften hat, die zu einem anderen Tier gehören. Ein Pferd zeichnet sich eben gerade dadurch aus, dass es nicht fliegt, Eier legt oder Hörner trägt. Bellen, Eierlegen und Hörner haben sind Eigenschaften, die unbewusst bei der Betrachtung der galoppierenden Sache ausgeschlossen wurden, so dass am Schluss der unbewussten Betrachtung das bewusste Ergebnis namens „Pferd“ diagnostiziert wurde. D.h., um sich einer Sache bewusst zu sein, muss man gleichzeitig ein „Mitdenken des Gegenteils“ praktizieren, denn jedes Bewusstsein entsteht nur im Vergleich bzw. in Bezug zu etwas anderem, auch wenn dabei die „Sache“ selbst sehr bewusst, und die gegenteilige Negativdefinition dagegen eher unbewusst abgespeichert wird. Man ist sich z.B. seiner selbst nur bewusst, weil es auch andere Menschen gibt, man ist sich seines Bewusstseins nur bewusst, weil es auch Unbewusstes gibt, man ist sich seiner eigenen Existenz nur bewusst, weil man sich vorstellt, dass es auch etwas anderes als Leben gibt und man erkennt Fortschritt in der Kunst nur als in die Zukunft gerichteten Fortschritt, weil man gleichzeitig weiß, dass es auch Kunstformen gibt, die sich durch nostalgischen Rückschritt auf der Zeitachse charakterisieren. Diese gegenseitige Abhängigkeit von Begriff und entsprechender Negativschablone betrifft natürlich auch ästhetisches Erleben selbst. Denn auch diesem muss nichtästhetisches Erleben entgegengesetzt werden, weil das System sich des ästhetischen Erlebens andernfalls natürlich irgendwann nicht mehr bewusst wäre. Alle diese Beispiele funktionieren nach dem in Abschnitt 2.3.2 beschriebenen Igel-Prinzip: In der Nacht ist es so dunkel, dass man einen Igel erst dann sieht, wenn man an ihm „vorbeisieht“ – so funktioniert ästhe-

---

tisches Erleben. Man „sieht“ nur, wenn man Vorder- und Hintergrund gegeneinander ausspielt.

Funktional gesehen wird also zwischen Bedürfnis (also dem → „Leiden“ an irgendwelchen Dingen) und der daraus entstandenen Vorstellung einer Utopie (also dem mitgedachten Gegenteil einer Welt, in der dieses Bedürfnis befriedigt wurde) ästhetisches Erleben konstruiert. Ästhetisches Erleben ist lustbringende Konstruktion dieser Gegensatzpaare bzw. Konstruktion von Bewusstsein, also „gefühlte“ Konstruktion von subjektiv „paradiesischer Idealität“ vs. harter Realität, von der Vorstellung eines Ponys vs. harte Realität ohne Pony o.ä. Auf diese melancholische Weise können auf einer Basis von relativ wenigen abstrahierten Interpretationsmustern relativ viele neue Vernetzungsmöglichkeiten vagativ konstruiert werden. Das Bewusstsein dieser Spanne zwischen den beiden Gegensätzen kann sich durch utopisierende Idealisierung einer Seite nämlich immer mehr selber steigern, denn durch Utopisierung und Idealisierung werden die vorhandenen Gegensätze immer größer. Die Endstufe dieser Steigerung wird später noch als Ekstase oder Enstase zu beschreiben sein (entspricht **BS 4**). Das Aufrechterhalten dieser Spanne ist, wie das Aufrechterhalten der Spanne zwischen „Innen“ und „Außen“, als ästhetisches Erleben zu bezeichnen.

Die Kategorie von „Hoffnung“ und „Licht“ bzw. → „Erleuchtung“ zeigt beim Aufrechterhalten der Spanne immer an, wann die Spanne funktioniert. Droht die Spanne zusammenzubrechen, dann wird das durch das Verschwinden von Hoffungsgefühl, Lichtempfinden oder ekstatischer Verzückung angezeigt. Fällt dem Betrachter beispielsweise auf, dass das betrachtete Pferd einen Entenfuß hat, dann wird er es nicht mehr länger idealisierend als lebendig gewordene Verkörperung des Inbegriffs von Pferd, also von Schönheitempfinden hervorruftendem Pferd betrachten. Das gleiche betrifft den Kunstrezipienten zwischen Individualitäts- und Gesellschaftsvorstellung, wenn er z.B. bemerkt, dass das scheinbar exklusive Kunstwerk, das er gerade erstanden hat, in Wirklichkeit in jedem Souvenirladen als billige Postkarte zu kaufen ist. War vorher bei ihm der

---

Gegensatz seiner Vorstellung von Individualität und Gesellschaft sehr hoch und das Erlebnis dieser Spanne für ihn ein Vergnügen, dann ist diese Spanne nach dieser Einsicht in die Möglichkeiten moderner Vervielfältigungstechniken merklich geringer<sup>584</sup>. In jedem dieser Fälle, wie z.B. in diesem Fall der Gegensatz von Exklusivität und Nicht-Exklusivität, wird der Grat zwischen den Gegensätzen mit dem Empfinden von „Hoffnung“ und/oder „Licht“ indiziert. Da sich diese beiden Aspekte im Laufe der funktionierenden ästhetischen Betrachtung steigern können, ist es sinnvoll, den Grat zwischen diesen Gegensätze mit einer „Hoffnungs“-Linie darzustellen. Das Fortschreiten auf dieser Linie zwischen immer größeren Gegensätzen, das *„Surf(en) auf dem Scheitelpunkt des Nichts“*<sup>585</sup>, fordert größtmögliches Bewusstsein und ästhetische Kompetenz bzw. ästhetische Freuden- oder Leidenskapazität – und umso mehr Spannung aufgebaut wird, desto mehr Lustempfinden entsteht beim irgendwann zwangsläufig erfolgenden → Zusammenfall der Gegensätze.

Im Gesamtzusammenhang gesehen, bezeichnet der Begriff der → „Hoffnung“ die Aufrechterhaltung des Systems: Wer die typisch menschliche Erlebnisqualität der „Hoffnung“ aufgibt, gibt „sich auf“. In Kunsttherapie und jedem anderen Umgang mit Kunst ist dementsprechend die Übersetzung für das Surfen auf/hin zu dieser Linie die oft beschworene „Ganzheitlichkeit“, denn:

*„Die Kunst ist eine Metapher für die Unsterblichkeit“*<sup>586</sup> (entspricht **BS 7**).

Wer auf diese Weise in seinem psychischen System „Hoffnung“ erzeugen kann, funktioniert, weil er relativ utopisch-ideale Leitbilder entwickelt hat bzw. er entwickelt sie, weil er gut funktioniert – und diese Mechanismen sollen im Umgang mit Kunst erlernt werden<sup>587</sup>.

---

<sup>584</sup> Vgl. Duerr 1996 und Bachtin 1985. Feinjustierungen zwischen Gesellschaft und Individualität sind nötig, wie auch die Differenzierung zwischen Einfühlung und Abstraktion, vgl. Worringer 1981.

<sup>585</sup> Liedertext von Grönemeyer auf dem Album *„Alles anders“*, *„Bleibt alles anders“*, 1998.

<sup>586</sup> Fuchs, zit. nach Müller 1979, S. 222.

<sup>587</sup> Eine genaue Differenzierung, wann solche „hoffnungserzeugenden“ Techniken als „Kunst“ oder „Kunsttherapie“ definiert werden können oder wann wie Kunst von Nichtkunst getrennt werden kann, ist nicht möglich, nur „relative“ Differenzierungen. Es ist nicht einfach, das Malen von Bildern von

---

Zusammenfassung von **Topos F**: Ästhetik garantiert die Selbsterhaltung des psychischen Systems, indem es bei Frustrationen, Problemen, oder welchem „Leiden“ auch immer, „melancholisches“, eigenwertiges Erleben ermöglicht. Ästhetik bzw. der Wechselbezug zwischen kategorial gegensätzlichen Elementen – von fixativem und vagativem Denken, „Innen“ und „Außen“, Denken und „Fühlen“ oder Bewusstem und Unbewusstem – stabilisiert außerdem, indem durch solche Wechselbezüge eine flexible Anpassung an Änderungen der Umwelt gewährleistet wird.

Diesem Phänomen entspricht der Neuigkeitsanspruch in der modernen Kunst, sowie das v.a. literarisch relevante Motiv der Hoffnung. Hoffnung zeigt das Funktionieren dieser Wechselbezüge an. Stärkere Gefühlsqualitäten von Hoffnung, die ein subjektives Lichtempfinden hervorrufen, entstehen durch die Steigerung der ästhetischen Spanne, der Spanne zwischen kognitiven Gegensätzen.

---

Sportarten oder anderen Hobbys trennen, also „ästhetische“ von nicht „ästhetischen“ Techniken zur Erzeugung von „Hoffnung“. Grob umrissen ist das, was in der Moderne unter „Kunst“ verstanden wird, eine gesellschaftlich definierte Technik zur Verfeinerung der Sinne und zur möglichst lustvoll teilweise erlebten Wechselbeziehung der oben genannten Gegensatzpaare. Entscheidend ist dabei das Gefühl von Liebe und teilweise die Umsetzung dieses Gefühls in Kulturformen, die dieses Gefühl auch anderen Leuten vermitteln oder ähnliche Effekte auslösen können. Leider ist dann aber auch die Definition von Kunst von psychisch Kranken teilweise problematisch, was zeigt, dass jede Definition von Kunst wegen der Vielschichtigkeit der Phänomene ihre Grenzen hat.

---

**2.7) Darstellung von Topos G:  
Überschwemmung durch  
ästhetische Reize**

**A. P.:** *„Was definiert Ekstase oder Enstase?“*

**A. K.:** *„Sagen Sie es mir!“*

**A. P.:** *„Wörtlich übersetzt heißt es soviel wie Außersichsein, eine Art rauschhaft-affektive Entpersönlichung, die zumeist als religiöse Erfahrung interpretiert wurde. Es gibt spontane und künstlich durch Musik, andere Drogen oder Askese hervorgerufene Ekstasen, sowie glückhafte oder als Bedrohung empfundene Erlebnisqualitäten. Zusatzprodukte dieses Zustands, der jede kritische Betrachtung der Außenwelt unterbindet, können sog. Heautoskopien, Selbstbegegnungen sein, wie sie auch bei starker Ermüdung, Träumen oder schizophrenen Schüben auftreten. Prominente Berichtersteller solcher Erlebnisse sind beispielsweise Goethe, Dostojewski und Maupassant. Enstasen scheinen Vorformen dieses Außersichseins zu sein. Parallelen dazu sind das aufgehobene Bewusstsein von Raum, Zeit und Ich-Bewusstsein, subjektive Lichtwahrnehmungen, das Gefühl grenzenloser Geborgenheit und – wie gesagt – die emotionalisierende Empathisierung eines Gegenübers.“*

**A. K.:** *„Kennen Sie so etwas?“*

**A. P.:** *„Jeder Mensch kennt solche Zustände in der ein oder anderen Form.“*

**A. K.:** *„Ja oder nein?“*

**A. P.:** *„Natürlich. Wenn Sie wollen, kann ich kann Ihnen bis zu unserem nächsten Treffen einen ekstasefähigen Computer programmieren.“*



---

**A. K.:** „Schön. Machen Sie das, wenn Sie es können. Ich meine, Kleist hat ja gesagt, dass Wahnsinn der Schlüssel zum Bewusstsein ist – von daher weiß ich nicht, ob ich Sie diesbezüglich lieber als kompetent oder nicht kompetent beurteilen soll. Vielleicht können Sie das wirklich. Können Sie das?“

**A. P.:** „Ich habe schon immer gesagt, dass Ekstasefähigkeit konstitutiv für ästhetisches Empfinden ist.“

**A. K.:** „Haben Sie das? Oder habe ich das gesagt?“

**A. P.:** „Wahrscheinlich haben wir es miteinander besprochen, nachdem ich Ihnen mein kybernetisches Ekstase-Modell präsentiert hatte.“

**A. K.:** „Sie hatten davon gesprochen, nachdem ich das Thema aufs Tapet gebracht hatte. Erinnern Sie sich an damals? Am Anfang dieses Projekts war Ihnen schon das Wort Ekstase so zuwider, dass man manchentags um unser beider Leben fürchten musste. Behaupten Sie nicht, dass Psychologen von sich aus auf solche Zusammenhänge kommen könnten – wenn das so wäre, wären Psychologen niemals Psychologen geworden.“

**A. P.:** „Warum sind Sie wieder so aggressiv? Ich versuche Ihnen zu helfen.“

**A. K.:** „Sie mir? Ich dachte, ich Ihnen. Sie kennen so etwas nämlich nicht wirklich.“

**A. P.:** „Ich kenne was nicht wirklich?“

**A. K.:** „Diese Zustände. Diese Zustände von Einheit, Glücklichein – ihre Seele.“ (Die Allegorie der Psychologie runzelt die Stirn). „Ich glaube nicht, dass Psychologen jemals einem Computer Ekstase einprogrammieren werden. Psychologen wissen nichts. Fragen Sie einen Psychologen doch einmal nach der Seele, nach dem menschlichen Herz oder nach Liebe.“

---

*Solange ein Computer z.B. nicht weiß, was lieben heißt, wird er nie selbstvergessen sein können. Oder Individualität oder Selbstbewusstsein entwickeln. Was wissen denn Ihre Psychologen über die Dinge, die die Menschen von Tieren unterscheiden, über Humor, böartige Aggressionen oder Selbstmorde. Oder Kunst, Religion und Waldmeistersirup und Ekstase und Selbstlosigkeit. Können Ihnen Ihre Psychologen erklären, warum man sich nur durch die Liebe zu irgendetwas seiner selbst bewusst wird und warum man nur ein Mensch ist, wenn man diese Zustände von Glück und Bewusstheit erleben und aushalten kann.“*

**A. P.:** *„Ich dachte, wir seien über so esoterische Orakeleien schon weit hinaus. Sie machen sich durch solche Pseudoaussagen vor anderen Wissenschaftlern unmöglich. Meine Zusammenarbeit mit Ihnen war doch schon so weit gekommen.“*

**A. K.:** *„Ihre mit mir? Vielleicht sollte ich jetzt wieder malen gehen. Ich wünsche Ihnen viel Glück beim Programmieren.“* (wendet sich ab)

**A. P.:** *„Zumindest ist es uns Psychologen vergönnt zu erkennen, dass erstens Kompetenzgerangel hier nicht zweckdienlich ist, dass zweitens jede Unterstellung zu meinem Ekstasefundus Unterstellung ist und dass ich drittens, wie bereits gesagt, versuche, Ihnen zu helfen.“*

**A.K.** (umarmt daraufhin ebenso herzlich wie unvermittelt die Allegorie der Psychologie): *„Ist es erstens wohl, ist es zweitens nicht und drittens brauche ich viel weniger Hilfe, als Sie denken.“*

**A. P.:** *„Denken Sie.“*

**A. K.** (lacht): *„Na dann herzlichen lieben Dank.“* (wendet sich ab und fügt im Weggehen feixend hinzu:) *„Ich freue mich ganz selbstlos auf einen Computer, der sich beim Anblick einer Umarmung selbstlos freuen kann.“*

---

*Wenn Sie so was konstruieren könnten, würde ich Ihnen mein Leben lang unentgeltlich helfen.“*

**A. P.:** *„Würden Sie das? Schön! Idealistische Träumer sind die fleißigsten Mitarbeiter.“* (ebenfalls ab).

(Sowohl die Allegorie der Psychologie, als auch die Allegorie der Kunst haben daraufhin unabhängig voneinander bei mir angerufen, und über den jeweils anderen zu sprechen. Eventuelle Vermittlungsversuche wurden aber unterlassen, weil inhaltlich in den Aussagen beider ohnehin kaum Unterschiede zu verbuchen waren, abgesehen davon, dass er Bewusstsein als Voraussetzung für Ekstase und sie Ekstase als Voraussetzung für Bewusstsein annahm.)

**Topos G:** Ästhetisches Erleben kann sich im Extremfall steigern bis zur Ekstase oder Enstase, dem Gefühl von subjektivem Sprengen oder Zerschmelzen der eigenen Persönlichkeit. Dieses Erleben umschreibt eine ausgesprochen positiv besetzte Gefühlsqualität, die in der Mentalitätsgeschichte unter dem Stichwort Mystik auch in anderen Zusammenhängen als nur im ästhetischen Kontext beschrieben werden. Ausgehend von dieser Extremform kann ästhetisches Erleben aufgeteilt werden in die immergleiche Struktur vom Eintauchen in die vagative Suche und dem anschließenden Wiederauftauchen aus diesem Bereich. Der Profit ästhetischen Erlebens auf diesem Hin- und Herweg entspricht der autopoietischen Autonomie, die dem Individuum die Vorstellung eines eigenen „Selbst“ ermöglicht; denn das eigene Erleben wird bei diesem Vorgang so bewusst, dass das Individuum nicht mehr nur die Außen-, sondern auch die eigene Innenwelt selbstreflexiv rezipiert. So entsteht eine flexible Wechselbeziehung zwischen „Innen“ und „Außen“, die auch als menschliche Selbstreflexion bezeichnet werden kann. Um diesen Grad an Reflexion herstellen zu können, muss das Individuum auf seinem Hin- und Herweg „potentiell krankhafte“, weil kognitiv „überflutende“ Denktechniken verwenden. Das erklärt die Vergleiche von Krankheit und künstlerischer Arbeit, sowie die Notwendigkeit der kompetenten Korrellierung von „normalem“ und „krankem“ Denken. Dieser **Topos G** zeigt auf, wie die kontemplative Reflexion von Mustern im Modell zur Verarbeitung von Unterschieden (vgl. Abb. 14) zu extremen Gefühlsqualitäten führen kann, und wie wichtig solche Extreme für die Entstehung von Bewusstsein sind.

---

Grundlage für ästhetisches Empfinden als eigenwertiger Stabilisierungsfaktor ist die Überschwemmung mit Reizen. Entsprechend der möglichen Grade der Übereinstimmung subjektiv äußerer und subjektiv innerer Muster staffeln sich die Grade dieses Schönheitserlebens in verschiedenen Ausprägungen des Erregungszustandes des Rezipienten bis hin zu den bereits beschriebenen ek- oder enstatischen Zuständen (entspricht **BS 2 – 4**). → Ekstase und Enstase, also das Gefühl einer subjektiven Zersprengung bzw. Zerschmelzung der eigenen Persönlichkeit, funktionieren systemtheoretisch gleich, werden aber, je nach gesellschaftlichen Kontext und situativem Kontext unterschiedlich, ausgelebt. Beides entspricht einem immer höheren Niveau lustvoll erlebter Selbstvergessenheit; die kognitiven Fähigkeiten des Alltagsbewusstseins werden zunehmend gedämpft, kognitive Neuorientierungen des Denkens nach außen hin werden zugunsten immer stärkerer Wahrnehmung des eigenen Fühlens reduziert (entspricht **BS 5**). Diese graduelle Überschwemmung ist Grundlage künstlerischen Schaffens.

### **2.7.1) Mystik als Grenzbereich zwischen kompetenter Regulierung und Katastrophe**

Durch die Konzentration auf das innere Fühlen und Wahrnehmen der eigenen Wahrnehmung kommt es zu ek- oder enstatisch empfundenen Reizüberschwemmungen. Diese werden in der Regel mit historischen Termini der Mystik umschrieben.

Dabei lassen sich zwei Unterarten dieser Umschreibungen konstatieren: Entsprechend idealisierender oder aber relativierender Vorstellung von Welt existieren tendenziell eher mystische oder eher relativierende Vorstellungen der Wirklichkeit, sowohl in Hinsicht auf Mentalitätsgeschichte, als auch auf individueller Ebene<sup>588</sup> (entspricht **BS 2-4**). Während relativierende, kommunikative

---

<sup>588</sup> Entscheidend für die Unterscheidung zwischen kommunikativen Systemen und mystischen Systemen ist die Ausrichtung auf den (mystifizierend-mystifizierten) Moment des Zusammenfalls der

---

Systeme die Spannung zwischen Gegensätzen nur beschreiben, aber nicht interpretieren<sup>589</sup>, betonen mystische Theoreme die Einheit der Gegensätze in einem nicht mehr nach außen kommunizierbaren „Licht“-Prinzip<sup>590</sup>. In beiden Fällen errichtet eine „manichäische“ Polarisierung von Extremen einen jeweils größtmöglichen Unterschied:

*„Es gibt irdische Wahrheiten, und es gibt himmlische Wahrheiten. Die irdischen Wahrheiten werden uns durch die Wissenschaft, die himmlischen durch die Offenbarung gegeben.“*<sup>591</sup>

---

Gegensätze, der Entladung der Spannung zwischen den Gegensätzen (Moment der Präsenz oder Erfahrung des unterschiedslosen „Einen“) samt entspannender Wirkung auf das Gesamtsystem. Der logische Unterschied zwischen mystischen und kommunikativen Systemen besteht in folgendem: „Mystisches Denken“ funktioniert an irgendeiner Stelle über logische Schleifen (nämlich bei der Begründung und/oder Umschreibung des mystisch-erleuchtenden Erlebens, beispielsweise als Platons „Eines“), „kommunikatives Denken“ verweist immer weiter auf möglichst logische Erklärungsmuster (Historische Systeme integrieren den „Wahnsinn mit Methode“ der mystischen Systeme tendenziell eher, allein schon aufgrund vergleichsweise weniger Erforschungsmöglichkeiten, vgl. Luhmann 1990 und Bateson 1993. Zur mystischen „Erleuchtung“ vgl. Abschnitt 2.7.1 über den vorsätzlich provozierten Zusammenfall von Gegensätzen.

<sup>589</sup> Solche Gegensätze werden in der mentalitätsgeschichtlichen Beschreibungen mittels antinomischer bzw. stark kontrastierender Formeln dargestellt, wie z.B. Dionysisches (Weinbau, Ausgelassenheit, Zügellosigkeit, Gott der Ekstase) und Apollinisches (Harmonie und Ordnung), Apoll und Satyr, König (bewahrendes Prinzip und Kontinuität) und Narr (Auflösung und permanente Krise), vgl. Lever 1992, S. 124, Loki und Wotan oder Satyr und Nymphe, vgl. Baur 1995, S. 58 ff.

<sup>590</sup> Das Lichtprinzip der Einheit zweier Gegensätze umfasst alles mystisch-hermetische Erleben der „Beflügelung“: „*Wahr, wahr, ohne Zweifel und gewiß:/ Das Untere gleicht dem Oberen, und das Obere dem Unteren, zur Vollendung der Wunder des Einen./ Und wie alle Dinge aus dem Einen sind, aus der Meditation des Einen, so werden auch alle Dinge aus diesem Einen durch Abwandlung geboren*“, Kunstfigur Hermes Trismegistos, zit. nach Roob 1996, S. 9. (man versucht, diese Allverbundenheit in bildhaften Ordnungssystemen unterzubringen, bekanntestes Beispiel hierfür ist Leonardos menschliche Proportionsstudie nach Vitruv, vgl. FN 523). Neben dem Aspekt des Zusammenfalls zweier Gegensätze zeichnen sich mystisch-hermetische Systeme durch einen verstärkten Zugriff auf den Bereich geringer Unterschiede aus, z.B. durch die bildhafte Darstellung: Durch entsprechende, sinnhafte „Denkbilder“ bzw. später Emblemata versuchten beispielsweise die Rosenkreuzer „über die Sinne den Intellekt (zu erreichen“, so ein Wahlspruch des Michael Maier, ebd. S. 11. Denn „*was nach der Vernunft lebt, lebt gegen den Geist*“, Paracelsus, zit. nach ebd., S. 11f. Es sind gerade nicht, wie man auf Anhieb vermuten möchte, die illustrativ-phantasischen Bereiche der traditionellen bildnerischen Künste, in denen sich eine Verwandtschaft zwischen modernen Ansätzen und dem hermetischen „Opus magnum“, zum großen Werk der Alchemisten zeigt, sondern die Bereiche, die mit dem Prozesshaften der Wirklichkeitserfahrung arbeiten, wie die Concept-Art und Fluxus, ebd. S. 14. Neuere Umsetzungen hermetischer Ikonographie finden sich bei Goethe, (Farbenlehre mit Temperamentenlehre), ebd. S. 688f., Strindberg, Joyce, ebd. S. 634, Kandinsky, Polke (Biennale Venedig, 1986), ebd. S. 609, Beuys, ebd. S. 657, 701, sowie bei Duchamp, , oder Ingeborg Bachmann in der Lyrik, vgl. Bachmann 1983 und Honnef 1988, S. 41 ff. Vgl. dazu außerdem die orientalische Mystik vom Eros als Möglichkeit innerster Geheimnisse zu erfahren, Baur 1995, S. 13.

<sup>591</sup> May, zit. nach Essig und Schury 1999, S. 127.

---

D.h.: In der Hoffnung auf einen lustbringenden, „erleuchtenden“ Zusammenfall kognitiver Gegensätze wird durch Utopisierung und Idealisierung eine immer größere Spanne zwischen diesen Gegensätzen aufgebaut (entspricht **BS 4**). Der Zusammenfall zweier möglichst umfassender Extreme, also der Zusammenfall eines so großen Unterschieds, wird in der Mystik mit Schlaf oder Tod, sog. → „Selbstausslöschung“ bzw. dem damit verbundenen Aspekt der → „Wiederauferstehung“ verglichen; die Schlaf- oder Todesvergleiche<sup>592</sup> entsprechen dabei dem Eintritt in den selbstvergessenen Bereich der vagativ-kontemplativen Suche und die Vergleiche mit einer subjektiven Wiederauferstehung dem Verlassen dieses Bereichs<sup>593</sup>.

---

<sup>592</sup> Schlaf- oder Todesvergleiche sind folgendermaßen zu strukturieren: Im Gegensatz zu vorsätzlicher Selbstausslöschung (z.B. durch bewussten Drogenkonsum oder rituelle Ekstase-Techniken) existiert die Parallele der aufgezwungenen Selbstausslöschung: Kommt es durch ein (traumatisches) Ereignis zu einem Zusammenfall der Gegensätze, z.B. einem Spannungsabfall zwischen zwei Personen durch den Tod einer der beiden Personen, dann treten genau die gleichen Mechanismen in Kraft, können nur zwangsläufig viel schlechter (wenn überhaupt) kontrolliert werden. In beiden Fällen hat „Selbstausslöschung“ nach Abklingen der ersten „Schockwirkung“ eine höhere „ästhetische Kompetenz“ zur Folge (initiiert also einen Lernvorgang, der bei einer ähnlichen Erfahrung einen souveräneren Umgang mit den Ereignissen ermöglicht). Als Beispiel für ein Wissen um die Mechanismen einer vorsätzlichen Selbstausslöschung sagt Wilde: *„Die Angst ist unerträglich. Ich hoffe nur, dass sie ewig dauert“*, zit. nach Goleman, S. 52. Nach dem gleichen Prinzip kann *„Rilke... nur verstanden werden, wenn man die Dringlichkeit seines Versprechens mit der ebenso dringlichen und ebenso poetischen Notwendigkeit zusammenbringt, es im selben Moment, wo er es abzugeben scheint, zu widerrufen“*, de Man, zit. nach Manguel 1999, S. 322.

<sup>593</sup> Mystisches Kunsterleben als Motiv von der Wiederauferstehung argumentiert mit dem Moment der unwillkürlichen Mustersuche in einem unbewussten Bereich, das den „Neustart“ der Systeme erfordert, ähnlich wie bei einem Computerabsturz oder einem Kreislaufkollaps, bei dem durch die Unterbrechung üblicher Strukturen unbewusste Strukturen in Kraft treten, Wyss 1996, S. 17. Die Wiederaufnahme der der bewussten Denkvorgänge ist wesentlich bei religiösen Topoi: *„Mein Teil war nur, dass ich von Sinnen kam zu meinem Heil, und erstarb zu meinem Leben“*, Augustinus, zit. nach Onfray 1993, S. 29. Das betrifft auch die „Wiederweckten“ La Mettrie, Descartes, Pascal oder Rilke: *„Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht“*, Rilke 1996, S. 22. Vgl. außerdem Frankl 1976 über „auferstehende“ Selbstverwirklichung durch Selbstvergessenheit (dem entspricht Freuds Nirwanaprinzip als Anspannungsreduktion). *„Ich sehe nie in meinem Geist das Bild vor mir, ehe ich zu malen anfange. Im Gegenteil glaube ich, dass mein Bild erst fertig ist, wenn die Idee, die anfänglich darin enthalten war, völlig ausgelöscht ist“*, Braques, zit. nach Hess 1986, S. 54. Vgl. außerdem Pinthus *„Menschheitsdämmerung“* als Erweckung der Welt aus einem Traum im Sinne einer gnostischen Vorstellung, Pinthus, zit. nach Pauen 1994, S. 91.

---

## 2.7.2) Kunst und ekstatischer Schamanismus

Der Vergleich zwischen vorneuzeitlichem religiösen und modernem ästhetischen Erleben wird nur selten bzw. wenn, dann meist nur pejorativ vorgenommen. Grund dafür ist, dass die als typisch menschlich bzw. „göttliche“ verstandene Ekstase im Laufe der Zeit immer weniger auf entsprechende transzendente Instanzen zurückgeführt, sondern immer mehr in den Kontext unberechenbarer, also als krankhaft interpretierter Fehler des menschlichen Verarbeitungssystems gestellt wurde<sup>594</sup>. Funktion und Akzeptanz von Ekstase in mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht werden zwar im anthropologisch-soziologischen Wissenschaftsbereich untersucht, beleuchten aber nur externe Wirkungszusammenhänge und weniger inneres Erleben. Übersehen wird dabei, dass Ekstase als vorneuzeitliches Phänomen nach Duerrs Widerlegung der Elias'schen Zivilisationsthese weiterhin wahrscheinlich latent vorhanden ist und funktional eingesetzt wird, wie Beschreibungen vorneuzeitlicher, meist religiös motivierter Ekstase und moderner „Ästhetik“ zeigen<sup>595</sup>. Hierbei sind beispielsweise eindeutig Parallelen zwischen christlicher „Erleuchtung“, archaischem Schamanismus und pseudoreligiös-ästhetischen Termini der Moderne nachzuweisen. Ekstasefähigkeit, das Privileg schamanistischer Initiationsriten oder christlicher Pfingsterleuchtungen<sup>596</sup>, fußt wahrscheinlich auf den gleichen physiologischen

---

<sup>594</sup> Entsprechenderweise ist die Betrachtung der Ekstase in der Kunstpsychologie derzeit aus der Mode gekommen. Vgl. dazu Kreuz 1966, S. 19f., wo noch ganz selbstverständlich die aus dem Anfang der Menschheit (noch vor der Sprachentwicklung) stammenden „Gefühle vulkanischer Natur“ Ekstase und Liebe neben Angst und Furcht als sog. „Ewigkeitsfaktoren“ beschrieben werden (von denen der moderne Mensch sich aber immer mehr abwenden würde, um sich der sachlich-technischen Perfektionierbarkeit anzunähern). Hinweise auf mystische Erfahrungen von James (normales Wachbewusstsein bzw. rationales Bewusstsein als nur eine von vielen möglichen Formen von Bewusstsein, ohne die keine Betrachtung der menschlichen Psyche vollständig sein kann) werden weiterhin in der Forschung tendenziell ausgegrenzt, James 1997, S. 48.

<sup>595</sup> Moderne ekstatisierende Praktiken finden sich tendenziell eher im Umgang mit Musik bzw. werden eher mit Musik, als räumlich und zeitlich fixierter Bildender Kunst konnotiert, denn Musik gilt im Vergleich zur Malerei als utopischer bzw. erlebnisintensiver, vgl. Bloch 1974. („*Meine Geliebte ist und war die Musik, und die ölrriechende Pinselgöttin umarme ich bloss, weil sie eben meine Frau ist*“, Klee nach Koch-Hillebrecht 1983, S. 85.)

<sup>596</sup> Lutherbibel, APG 2, 1-13: „*Und es erschienen ihnen Zungen zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf eine jede von ihnen, und sie alle wurden erfüllt von dem heiligen Geist und fingen an, zu predigen in andern Sprachen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen... Andere aber hatten ihren Spott und sprachen: Sie sind voll süßem Wein*“. (Das Reden in verschiedenen Sprachen, also das „Reden in Zungen“ als ekstasetypische Glossolalie zu interpretieren ist nur Mutmaßung – am Text belegbar ist hingegen die Parallele zum durch Drogenrausch initiierten Bereich der geringen Unterschiede. Parallelen zwischen der christlichen Pfingsterleuchtung und anderen linguistischen

---

Vorgängen wie der „Flow-Zustand“<sup>597</sup> des Kunsterlebens: Hier wie dort vergisst man um sich herum Raum und Zeit; man erlebt den damit verbundenen (→ „erleuchtenden“) „White Moment“<sup>598</sup>, in dem alles zusammenpasst, alles → „Harmonie, Einklang, Leichtigkeit“<sup>599</sup> wird.

Dabei sind zwei Phasen des Erlebens zu unterscheiden, die auch in der Kunst explizit beschrieben werden<sup>600</sup>:

**Phase 1:** Das Auseinanderfallen zusammenhängender Sinneinheiten, z.B. das typisch schamanistische Auseinanderfallen des Körpers oder die eigentlich → „schizophrene“ Einheit zwischen Wort und Gegenstand<sup>601</sup> (dabei werden

---

Phänomenen, wie z.B. der Sprachstörungen der Spanier beim Anblick des aztekischen Goldes oder exotischen Ekstase-Techniken, werden oft hervorgehoben, vgl. Goodman, F. N. 1991).

<sup>597</sup> Vgl. Csikzentmihalyi 1987 (in Bezug auf Wirtschaft bzw. Gipfel der Leistungsfähigkeit) sowie Bartl 1996: Der „Flowzustand“ erinnert an Trance oder Hypnose oder auch an fehlendes Zeitempfinden als Fehlen der Davor-Danach-Dimensionalität der spatialisierten Zeit – einer der Grundkonstituenten des Jaynesschen Bewusstseinsbegriffs, Jaynes 1988, S. 46: Wirkliche Ergriffenheit im Sinne der Stufe 3 kennt keine Distanz oder Selbstreflexion, ist nicht bewusst, kennt weder Raum noch Zeit oder Schamgefühle. Diese Struktur des „Flow-Erlebens“ belegen auch ähnliche Ergebnisse bei der Messung von Gehirnströmen beim Einschlafen oder im meditativ-intuitivem Zustand, vgl. Bartl 1996. Konsequenzen davon sind fehlendes Zeitempfinden, affektive Indifferenz und weniger Schmerzempfinden (aufgrund von weniger Interaktion zwischen einzelnen Hirnarealen). Ein weiterer Beleg für diese Parallele ist die medizinische Beschreibung von Ekstase-Zuständen, die 1983 bei einem Experiment gemacht wurde: Versuchspersonen, die teilweise in Ekstasetechniken ausgebildet waren, teilweise nicht, wurden rhythmischen Geräuschen ausgesetzt, während denen sie aus der ethnographischen Literatur bekannte rituelle Körperhaltungen einnehmen mussten. In allen Fällen wurde ein Anstieg von Thetawellen beobachtet, sowie ein Anstieg der Adrenalin-, Noadrenalin- und Kortisonwerte, eine Zunahme von Beta-Endorphin, der Blutdruck fiel, der Pulsschlag beschleunigte sich massiv. Wichtig ist hierbei der Wechsel zwischen alternierender Spannung und Entspannung der Muskeln, eventuell aufgrund eines Wechsels zwischen sympathischem und parasympathischem Nervensystem. Die Gleichartigkeit der Reaktionen wurde dahingehend interpretiert, dass die „Fähigkeit in Trance zu fallen, aller Wahrscheinlichkeit nach Teil unserer genetischen Grundausstattung ist“, Goodman, F. N. 1991, S. 36.

<sup>598</sup> Vgl. Csikzentmihalyi 1987 und Abschnitt 2.6.3 über Lichtempfinden.

<sup>599</sup> Goleman 1996, S. 53-55. Den „Flow“-Begriff verwendet auch Jaynes (sog. Bewusstsein scheint bestimmte Abläufe eher zu stören), vgl. Jaynes 1988.

<sup>600</sup> Koch-Hillebrecht 1983, S. 50.

<sup>601</sup> Vgl. Kapitel 2.7 über „schizophrene“ Aspekte von Kunst, sowie die Hinweise auf wortwörtlich „schizophrene“ Selbstbegegnungen in Kapitel 1, sowie Rimbauds, Mallarmes und Verlaines Maxime, dass der moderne Dichter zu sich selbst mittels systematischer Zerrüttung aller Sinne kommen soll (verzweifelte Ekstase ist „bealtitudo“, Wind, S. 25 f., vgl. dazu auch den Schachmeister in Hesses Steppenwolf über das „Auseinanderfallen des Ichs“, Hesse 1972, S. 209). Phase 1 kann auch umschrieben werden mit „typischen“ Umschreibungen für Schizophrenie (beispielsweise als gleichzeitige Wahrnehmung von Vorder- und Hintergrund, also unwichtigen und wichtigen bzw. abstrahierten und nicht abstrahierten Einheiten), dem subjektiven Gefühl der „Wahrheit“. Dieses Gefühl ist aber u.U. auch stark systemgefährdend. Ein Teil der Ausblendung kognitiver Inhalte erzeugt hierbei den zur Bewusstseinsbildung nötigen Spannungsaufbau, notwendige kognitive „blinde



---

ständig Ordnungsmuster „angetestet“ und wieder verworfen, entspricht **BS 2**).

**Phase 2:** Das erneute Zusammensetzen<sup>602</sup> der vorher getrennten Sinneinheiten (aufgrund des Funds eines umfassenden Musters, entspricht **BS 3**).

Für eine anthropologisch fundierte Definition von Ästhetik ergeben sich dementsprechend in etwa zwei bzw. drei grobe Stufen, die sich am Grad der subjektiven Musterüberschneidungen von Betrachter und Betrachtetem orientieren<sup>603</sup>: So die Überschneidung sich nur im Bereich des Assoziativen bewegt und nicht auf grundsätzliche Muster der Psyche zurückgreift, ist der Betrachter durchaus in der Lage, die Assoziationen einzuordnen und als Schönheitsempfinden zu interpretieren; er unterstellt dem Kunstwerk Erwartungshaltungen, die ihn bestätigen bzw. nur bestätigen und nicht verunsichern können. Von daher entspricht diese Stufe der ästhetischen Betrachtung einer hypothetischen Phase 0-1, denn hier liegt kein ästhetisches Erleben im eigentlichen Sinne vor, in Höchstfall nur Erinnerung an solches. Nimmt die Überschwemmung mit Assoziationen oder neuen Schemata solche Ausmaße an, dass der Betrachter sich seinen melancholisch-sentimentalischen

---

Flecken“ als Voraussetzung für die Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund, Maturana/Varela 1987, S. 29 f, sowie FN 614 und 627. Dieses Ausblenden von Inhalten kann aber auch „zu“ eigenständig werden und den Selbsterhalt des Systems gefährden.

<sup>602</sup> Das schamanistische Zerlegen und Zusammensetzen der Wahrnehmungskomponenten ist auch in der Kunst nachweisbar, wo ebenfalls der Vergleich von Malerei und Initiationsriten gezogen wird: „Wie bekannt, sind das Zerreißen und in Stücke Schneiden und auch der Zustand des Chaos (psychische und geistige Unbeständigkeit) charakteristische Züge der schamanistischen Einweihung“. Dieser Aspekt der schamanistischen Einweihung sei im Westen schon lange verschwunden, hätte aber in imaginären Welten überlebt, denn „die starke Neigung zu einer Literatur und zu Kunstwerken, die eine Einweihungsstruktur aufweisen, ist daher höchst aufschlussreich“, Koch-Hillebrecht 1983, S. 50. Vgl. auch Horgan über das gleiche Prinzip (nur ohne Konnotation zur Kunst) in Horgan 1999, S. 68. Vgl. dazu außerdem Dörner 1999, S. 268ff.: Wahrnehmungsverarbeitung verläuft über Zerlegung in Schemata und Einordnung in Abstraktheitshierarchien (hinführend zu den „Ideen“) unter Unterstellung von Äquivalenzen, die auf den ersten Blick nicht vermutet werden. Von daher wäre auch nach-vollziehbar, wie diese Abstraktheitshierarchien durch verweilendes, vagatives Betrachten sowohl in ihre Bestandteile aufgelöst, als auch mittels Schaffung neuer Schemata wieder zusammengesetzt werden können. Das ist in etwa aber das zentrale Problem der Neurowissenschaft, nämlich die Definition und Abgrenzung der psychischen Wahrnehmungsfunktionen von Selektion, Gestaltung, Akzentuierung und Fixation, bzw. das Erfassen der Eigenschaften eines Objekts und der Teil-Ganzes-Beziehungen in einem und 2 vgl. Boxel 2001.

<sup>603</sup> Berlyne, zit. nach Halcour 2000, S. 146 f.

---

Gefühlen regelrecht ausgeliefert sieht, kommt es zu Gefühlsreaktionen, die sich anhand Lessings „Rührung“ durch Identifikation klassifizieren lassen. Sie verändern den Betrachter, weil der Eindruck des Geschehens so stark ist, dass der Betrachter die neuen Faktoren seines Weltbildes inkl. seiner Reaktion einarbeiten muss. Dieser Vorgang nimmt das kognitive System dermaßen in Beschlag, dass das Gefühl einer subjektiven „Verunsicherung“ auftritt. Wird das Gefühl der kognitiven Gefährdung zu stark, wird die ästhetische Reflexion abgebrochen; ist das nicht der Fall, ist eine weitere „Stufe“ möglich. Diese dritte Stufe birgt die völlige Auflösung kommunikativer Verbindungen zur Außenwelt mit Lichtempfindungen bzw. das äußerst lustvolle Erleben von Ekstase oder Enstase. Diese letztgenannten Phänomene stellen das Extrem ästhetischer Erfahrung dar<sup>604</sup>:

**Stufe 0-1):** Assoziation und Kompetenzsteigerung (lediglich systembestätigendes Reiz-Reaktions-Schema)<sup>605</sup>

**Stufe 2):** Subjektiver Erkenntnisgewinn (durch → empathisierende Projektion mit körperlich spürbarer, positiv empfundener Wirkung, entspricht aristotelischer „Katharsis“ bzw. Lessingscher → „Rührung“)<sup>606</sup>

**Stufe 3) →** Ekstase bzw. Enstase (subjektiver Dimensionenwechsel durch

---

<sup>604</sup> Vgl. Kap 1.1 über Ek- und Enstasen.

<sup>605</sup> Vgl. ebd. und Abschnitt 3.2: Ästhetische Erfahrungen dieser Stufe sind im Grunde genommen, keine wirklichen Anforderungen an das kognitive System. Sie als ästhetische Erfahrungen zu bewerten, ist persönliche Ansichtssache. Auf dieser Stufe sind alle „kitschigen“ und/oder nicht unmittelbar für die Lebenserhaltung relevanten ästhetischen Erfahrungen zu fassen, z.B. die sog. medizinische „Ästhetik“ in den Prospekten von Schönheitschirurgen.

<sup>606</sup> „An dieser Stelle erweist sich dann die Streiffrage, ob Kunst schön sein muss oder ob sie, um wahrhaftig zu sein, hässlich werden muss, als eine Scheinfrage, entstanden indem das Wort „schön“ um ein Gedankenstockwerk zu oberflächlich verstanden worden ist. Ob ein Werk nun akademisch schön oder expressiv hässlich ist, in beiden Fällen gibt es den Unterschied zwischen einer nur für den oberflächlichen Blick geleisteten Erfüllung der Forderung der Schulmeinung, der sich fügt, und jenem inneren Scheinen, das ihm keine gute Absicht geben kann und das Wahrnehmung von Wirklichkeit vermittelt“, Weizsäcker 1980, S. 106. „Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Wahrheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; Es gibt relativ wenig Menschen, die imstande sind, rein musikalisch zu verstehen, was Musik zu sagen hat. Die Annahme, ein Tonstück müsse Vorstellungen irgendwelcher Art erwecken... ist so weit verbreitet, wie nur das Falsche Gebilde als je ein Gedanken- und Gefühlssystem“, Wyss 1996, S. 141: Schönberg zitiert Schopenhauer, der wiederum Leibniz berühmte Definition der Musik als einer im „Schlaf zählenden Mathematik“ abwandelt.

---

## Reizüberflutung)

Anhand dieser Stufe 3 wird deutlich, wie sich selbstreflexive bzw. psychische Zustände selbst aufbauen. Sowohl der vorneuzeitlichen Umschreibung als Erleben des „Einen“ oder der modernen Umschreibung als Verlust der Identität bzw. Verschmelzung mit anderem<sup>607</sup> ist aus systemtheoretischer Sicht der → Zusammenfall von Gegensätzen gemein<sup>608</sup>. Diese Nivellierung bzw. subjektiv gleichzeitige und gleichwertige Wahrnehmung von „Innen“ und „Außen“ kürzt den Unterschied zwischen „Innen“ und „Außen“ auf Null, sprich: es gibt dann kein Bewusstsein der eigenen Person als eigenständiger Einheit, also kein Ich-Bewusstsein mehr. Man befindet sich in einem Bereich ohne Unterschiede, kann das aber „fühlen“. Im Grunde genommen kürzt sich das Individuum durch sich selbst einfach weg – an sich eine Unmöglichkeit, könnte es sich bei diesem → „Selbstausschöpfung“-Vorgang nicht selber wahrnehmen und so den oft schon angedeuteten Eigenwert ästhetischen Erlebens rezipieren. Dadurch, dass das Individuum diesen Vorgang wahrnehmen bzw. fühlen kann, entsteht ein Gegenpol zum üblichen Alltagsbewusstsein, durch den das Alltagsbewusstsein wiederum mit Gefühlserleben mystischer Provenienz aufgeladen, weil kontrastiert wird: Wenn man einmal ein Konzert mystisch ekstatisch oder ekstatisch erlebt hat, wird man auch in Zukunft völlig unmythologische Alltagssituationen anders wahrnehmen.

---

<sup>607</sup> Gadamer 1999, S. 127: Die Trennung von „Himmel und Hölle“ ist aufgehoben – nur die Rolle der Eigeninitiative in diesem Ordnungssystem ist real. Vgl. Beck und Flussers Theorie von der Designer-Heiliger-Antinomie. Zu Ästhetik als Gegensätze vereinheitlichende Ekstase vgl. Bloch, zit. nach Pauen 1994, S. 228.

<sup>608</sup> Zur Definition von Ekstase im informationstheoretischen Sinn als Ich-Entgrenzung vgl. Bachtin 1985. Vgl. Maturana/Varela 1987, S. 99 über den „Zusammenfall der Grenzen von Einheiten“. Dem entspricht Cusanus „Coincidentia oppositorum“ als Prinzip der vereinigten Gegensätze. Vgl. dazu außerdem die vielfältigen Beschreibungen von Gegensätzen und ihr Zusammenfall in einem vereinigenden Prinzip, wie z.B. in FN 590. Weitere Beispiele für diesen Zusammenfall sind der Zusammenfall von Raum und Zeit bzw. Materie und Energie, durch den in beiden Fällen Licht und harmonische Einheit entsteht (bzw. die Verbindung von fixativen und vagativen Mustern). Ähnlich funktioniert der Zusammenfall der Gegensätze Zeit als männliches Prinzip und Raum als Weibliches, Blake, zit. nach Roob 1996, S. 26 und 320. Die Vereinigung dieses Gegensatzes ist deswegen auch notgedrungen androgyn, wie auch das „Ästhetische“ bei Fidus, ebd. S. 346, S. 452 und 469 (zu Androgynität als göttliche Konnotation anhand des Beispiels Kastriertes vgl. Dunning 1992, S. 190ff.; zur Verwandtschaft von Hermetik, gnostischen Vorstellungen und Anthroposophie vgl. Pauen 1994).

---

Dieses scheinbar tautologische Konstrukt funktioniert aufgrund eines wahrscheinlich angeborenen Grundbedürfnisses nach Affiliation, bzw. system-theoretisch gesprochen, durch einen wahrscheinlich angeborenen Trieb, der jeden Zusammenfall von Gegensätzen als lustvoll und somit sinnerzeugend erlebt. Wird dieses Bedürfnis als Grundausstattung menschlichen Denkens angenommen, dann leuchtet auch ein, warum ästhetisches Erleben oft mit → kindlichen Bewusstseinszuständen oder anderen Bereichen des → geringen Unterschieds verglichen wird<sup>609</sup>: Die Erfahrung einer subjektiv ästhetisch-mystischen Einheit von „Innen“ und „Außen“ ist nämlich nur möglich, wenn vorher → „Leiden“ im Sinne einer die kindliche „Einheit“ mit der Mutter zerstörenden Lernerfahrung vorliegt, wenn man also weiß, was einem Bereich mit großen, und was einem Bereich mit geringen oder gar keinen Unterschieden ausmacht<sup>610</sup> – von daher leuchtet ein, dass die Erinnerung an die entsprechende Zeit vor dem → „Leiden“, nämlich die Zeit einer „Einheit“, angenehm ist und den leidensgeprägten Abstraktionsprozesses relativiert. Sloterdijk spricht deswegen von der Erinnerung an das Nichts als Erinnerung an die kindliche Sprachlosigkeit in sprachlich gebundener Welt als Grundlage für die Entwicklung mystischer Konzepte: Der Mensch „denkt“ in Bildern und → geringen Unterschieden aufgrund seiner intrauterinen Lebensphase<sup>611</sup>. Durch abstrahierendes Lernen bzw. Leidenserfahrungen werden nach dieser Phase Gegensätze geschaffen, deren Zusammenfall in der ästhetischen Erfahrung zum eigenständigen Lustfaktor wird.

Philosophisch übersetzt heißt das: Nur das → melancholische Bewusstsein von Endlichkeit respektive der Gebrauch von Nullbegriffen erlaubt Wahrnehmung, alles wahrnehmen wäre systemtheoretisch so wie nichts wahrnehmen<sup>612</sup>; Nicht-Unterschiede funktionieren nur im Hinblick auf → Unterschiede. Schafft der Mensch durch eigenständiges Konstruieren einer virtuellen Welt, also seiner Vorstellung von Welt und von sich selbst, kognitive Unterschiede, dann betreibt er seine Individualisierung und Bewusstseinsbildung. Wenn er durch ästhetisches Erleben

---

<sup>609</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3 über das Verweilen als Bereich der geringen Unterschiede.

<sup>610</sup> Vgl. Abschnitt 2.6.1.2 über Leiden als Bewusstseinsvoraussetzung.

<sup>611</sup> Vgl. Sloterdijk 1993. „*Ausgedehnter, als wir im Augenblick der Geburt sind, werden wir nicht*“, Janssen, zit. nach Jacobsen 1995, S. 55. Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.4 und 2.6.2 über Leiden und „Kinderblick“.

<sup>612</sup> Vgl. Gadamer 1999 bzw. Maturana/Varela 1987.

---

dann auch noch einen Unterschied zwischen dieser Individualitäts- und Bewusstseinsbildung erzeugt, hat er Reflexionsmöglichkeit nach „Innen“ und „Außen“ und kann jederzeit seine Wirklichkeitswahrnehmung mit eigenwertigem Erleben verbinden. Er erzeugt so Spannung von Gegensätzen und baut sie mittels ästhetischer Techniken dann wieder ab<sup>613</sup>. Auf diese Weise erzeugt er Motivation zu Handlungen. Denn wenn ästhetisches Erleben Sinnhaftigkeit vermittelt, bekommt er wieder Ansporn zu Handlungen. Auf die gleiche Weise erzeugt er dann aber irgendwann auch wieder Motivation zum gegenteilig nicht handlungsorientierten vagativen Verweilen. Denn sobald er einige Zeitlang keine Erlebnisse der Stufe 2-3 mehr hatte, fehlt ihm das motivierende Gefühl eigener Individualität und Sinnhaftigkeit bzw. das motivierende Gefühl von „Gefühl“ und eigener „Seele“. Auf diese Weise ist der Mensch selbst Schaffer seiner Realität. Er verwendet einerseits → fixative → Abstraktionen, und andererseits → vagative Vernetzungen, und wird sich auf diese Weise sowohl seiner Umwelt (durch Schaffung neuer Schemata) und seiner selbst (durch emotionales Erleben) immer bewusster. Bei ekstatischen Erfahrungen der Stufe 3 kann man sich der eigenen Person u.U. sogar soweit bewusst werden, dass man sog. Heautoskopien, erlebt, in denen man sich selbst zu begegnen glaubt.

Neben der idealisierenden Steigerung der Vorstellungen und Begriffe entspricht dieser oder ähnlichen Erfahrung des unterschiedslosen „Einen“ auf Stufe 3 die (pseudo-)religiöse Aura der Kunst<sup>614</sup>. So wie bei religiöser Erfahrung die Unterschiede zwischen „Innen“ und „Außen“, zwischen „innerem Erleben“ und „äußerer

---

<sup>613</sup> Maturana/Varela 1987, S. 258 (genau die gleiche Logik in der Bilddarstellung verwendet Escher in seinen Kippbildern, in der sich Hinter- und Vordergrund gegenseitig bedingen bzw. austauschen). Vgl. dazu Kaufmann in Spier 1998, S. 40 über die Nähe des Übergangs zum Chaos das beste Mischungsverhältnis von Stabilität und Flexibilität: „*Der Grund also, weshalb komplexe Systeme am Rande oder in sich geordnete Systeme in einer gewissen Nähe des Chaos existieren können, dürfte auf eine Strategie der Evolution selbst zurückzuführen sein*“. Vgl. dazu außerdem Maturana/Varela 1987, S. 146 über den Vergleich des Denkens mit einer Gratwanderung: „*Auf der einen Seite droht die Gefahr, dass wir kognitive Phänomene unmöglich verstehen können, wenn wir eine Welt von Objekten annehmen, die uns informieren, da es in der Tat keinen Mechanismus gibt, der eine solche „Information“ möglich macht. Zur anderen Seite eine andere Gefahr: das Chaos und die Willkür der Nicht-Objektivität, in der alles möglich erscheint. Wir müssen lernen, auf der Mittellinie zu bleiben, auf dem Grat selbst zu wandern*“. Zum Begriff des Grates vgl. den in Abschnitt 2.6.3 formulierten Begriff der Hoffnungslinie. Interessant ist auch, dass – falls die besagte Nähe zum Chaos wirklich gut für das System ist – sich Dogmatismus und Schizophrenie entsprechen: In beiden Fällen liegt dann große Varianzphobie vor.

<sup>614</sup> Zur Geschichte der Religion in der Literatur nach „Abschaffung“ eines Gottesbegriffes vgl. Walter und Küng 1992, S. 7-29. Zum Begriff des Magischen in der Kunst vgl. Schurian 1992, S. 28.

---

Welt“ oder individuellem Mensch und kollektiver Gesellschaft überbrückt werden, wird also auch bei ästhetischer Erfahrung eine Ebene konstruiert, in der keine Unterscheidung zwischen Vorder- und Hintergrund des Denkens oder möglich ist<sup>615</sup>.

*„Etwas Geheiligt, darum geht's. Man müsste ein Wort dieser Art gebrauchen können, aber es würde schief aufgefasst, in einem Sinn, den es nicht hat. Man müsste sagen können, dass ein bestimmtes Bild so ist, wie es ist, mit seinem Gehalt an Kraft, weil es „von Gott berührt“ ist. Aber die Leute nähmen es krumm. Und doch kommt es der Wahrheit am nächsten...“<sup>616</sup>*

*„Kunst ist neben Religion und Wissenschaft ein Versuch, die Unvollkommenheit des Daseins, seine Leiden und Kämpfe vergessen zu machen, aber sie tut es, indem sie die Vollkommenheit im Kunstwerk als naturgemäß, ja notwendig erscheinen lässt, wo die Religion ins Transzendente greift und die Wissenschaft nie zum Abschluss kommt.“<sup>617</sup>*

*“Kunst ist im menschlichen Leben das Höchste gleich nach der Religion.“<sup>618</sup>*

*„Kunst ist jedoch etwas Religiöses. Ein Platz der Andacht, ein Ort der Erbauung, des Friedens, ein Ort, wo man tiefe seelische Hilfe bekommt, wo man den richtigen Weg wiederfindet, den man verloren hat.“<sup>619</sup>*

Sowohl religiöse Unzugänglichkeit Gottes als auch die moderne → Rätselhaftigkeit<sup>620</sup> von Kunst erfüllen also die Funktion eines utopischen Gegensatzes, in der ein möglichst großer Unterschied zwischen Vorder- und Hintergrund geschaffen wird. Allenfalls der Ekstatiker und/oder Künstler können diese Differenz dieses

---

<sup>615</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.3: Der Umschreibung von Hofstadter als Figur und Hintergrund entspricht die Umschreibung von Bateson als Text und Kontext. Die Figuration entspricht in beiden Fällen der Voraussetzung für Ironie bzw. Bewusstsein.

<sup>616</sup> Picasso 1982, S. 20.

<sup>617</sup> Nohl 1954, S. 187.

<sup>618</sup> Stifter, zit. nach Mäckler 1989, S. 100.

<sup>619</sup> Hundertwasser, zit. nach Schurian 1983, S. 182.

<sup>620</sup> Vgl. FN 397 über multistabile Systeme.

---

kategorialen Gegensatzes in bestimmten Zuständen aufheben, gelten aber im Moment der Überwindung dieses Widerspruchs als ausgesprochen menschlich oder göttlich, sprich ästhetisch. Zwar praktiziert jeder Mensch die Möglichkeiten zum Zusammenfall von Gegensätzen, aber wirklich ek- oder enstatische Erlebnisse fordern bestimmte Voraussetzungen, aus die anschließend noch eingegangen werden wird.

*„Kunst bezieht sich auf die „ganze“ Erde – Raserei auf den Himmel – Wollust auf die Menschheit. Kunst ist ein Mittleres.“<sup>621</sup>*

Anhand dieser Zusammenhänge ist auch die historische Entwicklung von ekstatischen zu enstatischen Formen ästhetischer Rezeption erklärbar: Der größtmögliche Unterschied menschlichen Denkens, nämlich der zwischen einem göttlichen und einem irdischen Leben, spielt heutzutage im Alltagsdenken meist keine bzw. keine große Rolle mehr<sup>622</sup>. Dadurch ist tendenziell kein absoluter, sondern sind nur noch relative Unterschiede möglich, also nur noch enstatisch-„verschmelzende“, statt ekstatisch-„aufsprengende“ Erfahrungen<sup>623</sup>. Da zudem religiöse wie ästhetische Erfahrungen stets im Gesamtkontext des Denkens kommunizier- und erklärbar sein müssen<sup>624</sup>, können größere ekstatische Erfah-

---

<sup>621</sup> F. Schlegel, zit. nach Mäckler 1989, S. 132.

<sup>622</sup> Vgl. Abschnitt 1.1 und 1.2.1: Aus diesem schon mehrfach angesprochenen Vergleich von vorneuzeitlicher vs. moderner Handhabung dieser Unterschiede, also einerseits einem größtmöglichen Unterschied zwischen Mensch und Gottesvorstellung und andererseits zwischen Mensch und ästhetischem Empfinden, ergibt sich eine weitere kunsttheoretische Antinomie, nämlich der bereits erwähnte Vergleich von sog. Gehaltsästhetik und sog. Formästhetik. Dem entspricht der Unterschied zwischen der Informationsverarbeitung regelgebundener, also formalisierbarer Formästhetik einerseits, und tendenziell individueller und mit Emotionen besetzter Gehaltsästhetik andererseits.

<sup>623</sup> Vgl. Abschnitt 1.2: Empathisierende und „erleuchtende“ Analogisierungen von inneren und äußeren Ordnungen sind nur möglich bei einer ausschließlichen Konzentration auf das Betrachtete und einer subjektiven Übereinstimmung mit gesellschaftlich vorgegebenen Interpretationsmustern, die angesichts vieler widersprüchlicher Interpretationen von Welt in der Moderne nur bedingt geleistet werden kann – bedingt insofern, als trotz aller Wissenschaftlichkeit des Denkens jede Gesellschaft irgendeine Art von Zauberkraft im Alltagsdenken unterbringt, also jede Gesellschaft in irgendeiner Form Reservate für mystisches Erleben hat, Harris 1997, S. 215. Das betrifft beispielsweise Formen von Aberglauben oder mystisch(-hermetisches) Erleben von Allverbundenheit wie z.B. die Interpretation von Zufällen als Allverbundenheit mit Schicksal, vgl. dazu Nietzsche 1872, S. 22: *„Zufall nennen es die Schwachen... Seht doch, wie ich mir jeden Zufall erst in meinem Saft koche; und wenn er gar ist, heißt er mir „mein Wille und Schicksal.“*

<sup>624</sup> Vgl. dazu die Phase 2 in Abschnitt 2.7.2: Ekstatisches Erleben bzw. die „Zerstückelung“ der regulären Wahrnehmung im ästhetischen Erleben von Phase 1 muss in Phase 2 wieder regulärem

---

rungen, die einen so großen Unterschied wie z.B. zwischen Gott und Mensch voraussetzen, schlichtweg nicht mehr zugelassen werden (es sei denn, man initiiert solche Erfahrungen durch Drogen und kann sie auch wieder mit solchen begründen).

Kunst funktioniert von daher nach ähnlichen bis gleichen Prinzipien wie Schamanismus. Auch im Kunsterleben sind ek- und enstatische Phänomene möglich bzw. werden angestrebt, da die entsprechenden → Zusammenfälle von Gegensätzen äußerst lustvoll erlebt werden.

#### 2.7.4) Reizüberflutung als Krankheit

Ästhetische Reizüberflutung als unterschiedsloser Bereich, in dem keine Unterscheidung zwischen Vorder- und Hintergrund von Systemen mehr erarbeitet werden kann, entspricht signifikanterweise der Definition von → Schizophrenie<sup>625</sup>.

---

Denken bzw. alltagssprachlichen Interpretationsmustern angepasst werden. Das Erleben dieses Ebenenwechsels sind entweder beglückend oder erschreckend, auf alle Fälle wirken sie sehr umfassend: Es entspricht den bereits erwähnten Bekehrungen bei Plotin, Pascal, Spinoza (der sie im Gegensatz zu Rationalität und Sinnlichkeit als intuitive Erkenntnis bezeichnet), Wilhelm von Ockham oder Thomas von Aquin.

<sup>625</sup> Schizophrenie zeichnet sich aus durch das nicht mögliche oder unvollständige Funktionieren von Phase 2: Das Zusammensetzen der Wahrnehmungsteile misslingt partiell, es entsteht eine unvollständige Logik, eine Logik auf falschem Boden, Horgan 2000, S. 44 (beispielsweise die falsche Identifikation aufgrund der Gleichheit nur eines Merkmals und die Schaffung einer eigenen Realität bedingen den Unterschied von Krankheit und Gesundheit, Strobl 1997, S. 266 ff.). Schizophrenie entspricht von daher einer kognitiven Entgleisung mit einem Defizit im Arbeitsgedächtnis und überempfindlicher Wahrnehmung des eigenen Denkens. Dieses Phänomen der Überinklusivität bei abgesenktem Auflösungsgrad ist ein Hauptmerkmal der Schizophrenie genauso wie das einer ausgesprochenen Kreativität, Arieti, zit. nach Dörner 1999, S. 183 (vgl. dazu außerdem Spitzer 1996, S. 273 ff. über Schizophrenie als semantischen Kontrastmangel aufgrund von Dopaminfehlregulation). Auch ekstatisierende Phänomene, in denen ebenfalls kein Vorder- oder Hintergrund des Denkens mehr festgemacht werden kann, funktionieren ähnlich. Dieses Phänomen erfasst die meisten Menschen zu irgendeinem Zeitpunkt. Kommt es aber aufgrund einer physiologischen Ursache nicht zum Abbau entsprechender Stresshormone, können krankhafte Halluzinationen einsetzen. (Dem entspricht teilweise der Begriff der Paranoia aus „para“ und „nous“, also der Besitz eines zweiten Geistes, zur entsprechenden Neurophysiologie vgl. Jaynes 1988, S. 522-525.) Jaynes vergleicht diese Erscheinung mit einem partiellen Rückfall in die bikamerale Psyche (wörtlich umschrieben mit Einsetzen von Stimmen, „als ob sich ihr Denken spalte“, ebd., S. 503), dem Dauerzustand aller vor dem 2. Jahrtausend v. Chr. Schizophrenie ist der Abbau des sog. Ich-Analogons (Fehlen des Ichs, ähnlich wie bei im Traum), das Gefühl, „den Verstand zu verlieren“ oder entgrenzende Auflösung des eigenen subjektiven Körperschemas, die einer „Verstümmelung“ gleichkommt, vgl. Roob über die Riten der Zerstückelung und Auferstehung der Metalle, die parallel zu menschlichem Empfinden verstanden wird, Roob 1996, S. 23f. (vgl. dazu auch Ball 1984 über Kandinskys Leben als „Kampf mit dem



---

Kann nämlich die Erfahrung der Stufe 3 nicht oder nur unvollständig verarbeitet werden, dann ist das Denken nicht mehr den üblichen Denktechniken des schwerpunktmäßig fixativen Alltagsbewusstseins und den vergleichsweise „unlogischen“ Assoziationssuchtechniken des vagativen Bereichs zuordenbar (entspricht **BS 6**). Nur durch die exakte Trennung von Alltagsbewusstsein und vagativem Bereich erfüllt ästhetische Wahrnehmung eine bewusstseinerzeugende Wechselwirkung zwischen Normalität und Krankheit (entspricht **BS 6**). Denn im ästhetischen Extremfall der Ekstase bzw. Enstase wird man sich der eigenen Strukturen bewusst, indem man deren gewöhnlichen Zusammenhang verlässt; dies entspricht einer Teildefinition intelligenter Systeme:

Das Verlassen des Systems muss möglich sein<sup>626</sup>, andererseits darf die Reizüberflutung das System natürlich nicht überfordern.

*„Was ist's,*

*Das hinter diesem Schleier sich verbirgt?“*

*„Die Wahrheit“, ist die Antwort...*

*Er ruft mit lauter Stimm – „Ich will sie schauen.“ Schauen!*

*Gellt ihm ein langes Echo spottend nach.*

*Er spricht und hat den Schleier aufgedeckt.*

*Nun fragt ihr, und was zeigte sich ihm hier?*

*Ich weiß es nicht. Besinnungslos und bleich,*

*so fanden ihn am anderen Tag die Priester*

*Am Fußgestell der Isis ausgestreckt.*

*Was er allda gesehen und erfahren,*

*Hat seine Zunge nie bekannt. Auf ewig*

*War seines Lebens Heiterkeit dahin,*

---

Irrsinn“, in der nur noch „Zufall, Unordnung, Disharmonie“ herrschen). Zu unterschiedlichen EEG-Werten im Hemisphärenvergleich von „Gesunden“ und „Schizophrenen“, vgl. Jaynes 1988, S. 523.

<sup>626</sup> Vgl. Dörner 1999, S. 727f. und 798 oder die sprichwörtliche Formulierung des „Sich-selbst-Erkennens“. Dem entspricht der Aspekt eines gefestigten Charakters, sich auf andere Ordnungen einzulassen und trotzdem eigene Struktur zu beherrschen, vgl. Abschnitt 2.4.3.1 über die philosophische Phänomen dieser Distanzierungsmöglichkeit. Da die Welt sich ständig ändert, muss man einigermäßen umgehen können.

---

*Ihn riß ein tiefer Gram zum frühen Grabe.*<sup>627</sup>

Umschreibt man den Spezialfall Schizophrenie als Nichterkennen umfassender Muster<sup>628</sup>, so kann man u.U. auch einen reziproken Krankheitsbegriff erarbeiten. → „Leiden“ an der Welt im Hinblick auf anzunehmende nicht-diskursive Wirklichkeitsverarbeitung wäre, wenn **Topos A** von der ästhetischen Vermittlung der Welt stimmt, sogar angebracht bzw. durch ästhetisches Erleben zu kompensieren<sup>629</sup>.

Natürlich führen diese oft stark verallgemeinerten Verbindungen von Krankheit und Kunst zu entsprechenden Ablehnungen moderner Kunst<sup>630</sup>. Der Vergleich mit statistischen Erhebungen, die keine Entsprechung von Krankheit und Kunst erkennen lässt, zeigt aber, für wen diese oft formulierte Konnotation verdächtig ist. Psychisch gefährdet scheinen nämlich oftmals eher die Menschen zu sein, die sich von der Widersprüchlichkeit ästhetischer Wirklichkeitsverarbeitung der Stufe 3 bedroht fühlen<sup>631</sup> (entspricht **BS 9**).

---

<sup>627</sup> Schiller nach Echtermeyer 1987, S: 265 ff.

<sup>628</sup> Vgl. Bateson 1993. Die Gründe dieses Nichterkennens liegen in der Überschwemmung durch Reize, dem „Ertrinken“ in Reizen, während dem man zwar „*jeden Baum, aber nicht den Wald*“ sieht, Jaynes 1988, S. 494-521. Vgl. dazu FN 601 und 608 über die Gleichzeitigkeit von Vorder- und Hintergrund.

<sup>629</sup> In extremer Weise hat sich die sog. Antipsychiatrie diese Überlegung zu eigen gemacht; wie diese Antipsychiatrie der sechziger Jahre versteht auch Foucaults Definition von Schizophrenie als „Metabewusstsein“ diesem Angriff auf die Pole von Normalität und Krankheit – beide Konzepte gehen von der Pathologie der Gesellschaft aus. Da dieser Ansatz aber in dieser Totalität meist nicht haltbar ist, muss man ein gewisses Maß an Fertigkeit im Umgang mit Widersprüchlichkeit als Voraussetzung des funktionierenden Selbst annehmen, vgl. auch Bateson, zit. nach Watzlawick 1991, S. 66.

<sup>630</sup> Liebermann, zit. nach Dittmar, S. 21: „*Ist das nicht merkwürdig, dass die Präzeptoren der heutigen Malerei Cézanne und van Gogh sind? Zwei Geistesranke!*“. Zu moderner Kunst und ihrer Affinität zu Wahn bzw. formalen Übereinstimmungen der von erkrankten Personen verwendeten Bildformen mit moderner Bildsprache vgl. Koch-Hillebrecht 1983, S. 158-172 und Clausberg 1999, S. 93 (das „gemischte Profil“ als charakteristisches Stilmerkmal der Schizophrenie entspricht der neuronalen Disposition der Wahrnehmungsaufbereitung, der Mischung von stereoskopischem und panoramatischem Sehen – diese ist häufig in moderner Kunst, aber auch in antiker und mittelalterlicher Kunst anzutreffen, Hauser 1973, S. 300). Zur Absurdität des menschlichen Denkens v.a. in der Moderne bzw. als Ausdruck moderner Kunst vgl. Koch-Hillebrecht 1983, S. 116-119. Vgl. außerdem Prinzhorn 1986.

<sup>631</sup> Vgl. Gamboni 1998 und Pickhaus 1988. Dieses Gefühl subjektiver Bedrohung durch ästhetische Widerspruchskompetenz betrifft z.B. den NS-Ideologen Sterzinger: Hier tritt der zu jeder höheren Denktätigkeit zugehörige stereoskopische Raumeffekt als Indiz für Größenwahn oder Überschätzung auf und disqualifiziert so die eigene Theorie. Ähnliches betrifft das Gefühl subjektiver Bedrohung durch Kunst, im extremen Fall mit der Reaktion des Kunstvandalismus (These: Nach dem Ästhetikmodell

---

Zusammenfassung von **Topos G**: Ek- und Enstase sind die Extreme ästhetischen Erlebens. Dabei werden alle „regulären“ Wahrnehmungsparameter durch einen scheinbar unterschiedslosen Bereich abgelöst.

Dieses „anormale“ Erleben ist notwendiges Gegenstück zum Alltagsbewusstsein, eine obligaten Negativschablone zu regulärem „Bewusstsein“. Das Verlassen dieses „regulären“ Denkens wird entsprechenderweise mit der mystischem Bezeichnung von der „Selbstausslöschung“, und die Rückkehr als „Wiedergeburt“ bezeichnet.

---

dieser Arbeit müsste theoretisch eine Differenzierung moderner kunstvandalistischer Ausschreitungen von Neurotikern – gegenüber abstrakter Kunst – und Schizophrenen – gegenüber gegenständlicher Kunst – möglich sein. Grund dafür ist die jeweilig große, also wahrscheinlich als provokativ empfundene Entfernung zwischen der „Denkart“ des Betrachters und der jeweiligen Darstellungstechnik mit einerseits viel und andererseits gar keinen schizoiden Darstellungsmitteln bzw. bei einem einerseits eingeschränkten und andererseits stark erweiterten Fokus der Betrachtung).

---

## 2.8) Ableitung von Topos H: Der „Mut des Künstlers“

**A. K.:** *„Soll ich Ihnen einmal etwas verraten?  
Psychologen sind wirklich etwas eigenartig.“*

**A. P.:** *„Witzig, dass Sie das sagen. Ich dachte  
immer, Künstler seien eigenartig.“*

**A. K.:** *„Eigenartig.“*

**Topos H:** Alle Klischeevorstellungen über Künstler lassen sich durch das Modell zur Verarbeitung von Unterschieden erklären: Große Unterschiede, wie sie zwischen vernetzt-vagativem Fühlen und den inneren, logisch strukturierten Interpretationsmustern existieren, erfordern vom Künstler besonders viel Kompetenz im Umgang mit den dabei auftretenden Assoziationen und Ek- oder Enstasephänomenen. Da v.a. die ästhetiklogische Korrelierung von Mustern unbewusst stattfindet, muss der Künstler in der Lage sein, durch spielerisch-zweckfreies Handeln in diesen kontemplativen Bereich der geringen Unterschiede vorzudringen. Diese beiden Aspekte erfordern einen Grad an Bewusstheit, der im Alltagsverständnis als besondere Tapferkeit, als „Mut des Künstlers“ bezeichnet wird. Im Gegensatz dazu bezeichnen andere Alltagsweisheiten auch die negativen Seiten dieses Aspekts. Ist der Künstler nämlich nicht in der Lage, diese Kompetenz aufzubringen, dann hat er bestimmte kognitive Symptome, die man in der Regel den negativ bewerteten Klischeevorstellungen über Künstler zuordnet.

Dieser **Topos H** zeigt auf, welche Voraussetzungen Künstler für den ästhetischen Verweilbereich und die eventuellen Gefühlsqualitäten dieses Bereichs haben, wie er im Modell zur Verarbeitung von Unterschieden (vgl. Abb. 14) dargestellt wurde.

---

Künstler oder Kreative<sup>632</sup> gelten als besonders – sei es besonders schwierig, unzugänglich, exzentrisch, euphorisch oder sensibel. Diese Eigenschaften führen zu erheblichen Klischeevorstellungen über Künstler, wie sie sich sowohl in Alltagsweisheiten, als auch in wissenschaftlichen Arbeiten zeigen. Ein renommiertes Theorie-Handbuch unserer Tage sagt über den Vergleich von Wissenschafts- oder Kunstprofessoren zeigt: Erstere sind „glücklich, nun die Herrschaft in seinem Institut antreten zu können, der... Kunstprofessor trachtet eher danach, nun erst einmal Urlaub zu nehmen“, und zwar wegen seinem „Mangel an geselligem Umgang, bis hin zur Kauzigkeit“, wenn nicht sogar wegen seiner, für den Wissenschaftler und seine „reputierliche bürgerliche Existenz“ nicht vorstellbaren „Kriminalität“<sup>633</sup>. Attribuerungen dieser Art, also negative<sup>634</sup> als auch positive<sup>635</sup> Unterstellungen an die Künstlerpersönlichkeit beschreiben zwei Aspekte: Zum einen setzt der Beruf des Künstlers Sensibilität für Zusammenhänge aller Art bzw. Wahrnehmungsfähigkeit voraus, zum anderen erfordert er Kompetenz im Umgang mit den so erlebten Wahrnehmungen (entspricht **BS 8-9**).

Diese Kompetenz wird in der Literatur umschrieben als der „Mut des Künstlers“ im Ausschöpfen seiner Möglichkeiten des Denkens und Fühlens, der diversiven Exploration. Da kreative Phantasie, also noch nicht verbalisiertes „graues“ Wissen nicht in Wörtern abgespeichert worden ist, kann es, weil noch dazu empathisch und unbewusst vernetzt, u.U. auch gefährlich, weil unkontrollierbar werden. Wie in den Kapiteln zur → Ekstase und Enstase beschrieben, kann → vagatives Fühlen u.U. zum Gefühl eines völligen „Systemabsturzes“, zur → „Selbstausslöschung“ schlechthin führen<sup>636</sup>. Diese „Berufskrankheit“ hat natürlich das Klischee vom selbstzer-

---

<sup>632</sup> Kreativität zeichnet sich v.a. durch das sog. transgressive Bedürfnis aus, Berlyne 1974 bzw. Koziellecki 1987 über selbstbestätigendes kreatives Denken als menschliches Grundbedürfnis. Vgl. außerdem Kreidler und Kreidler 1980, und Köhler 1929. Vgl. außerdem die Kreativitätsdefinition von Dörner, mündliche Mitteilung, von der „Kreativität als Informationsmangel und Dilletantismus“ bzw. die positive Bewertung des (undogmatischen) Dilletantismus bei Beuys, zit. nach Platschek 1987, S. 100.

<sup>633</sup> Seiffert und Radnitzky 1994, S. 455 f.

<sup>634</sup> „Sie (Künstler) sind Streber, Affairisten, Jongleure; der eine will reich, der andere gesellschaftlich angesehen, der dritte berühmt oder berüchtigt, der vierte Akademiedirektor werden. Keiner denkt daran, ruhig, ohne rechts und links zu blicken, das, was in ihm ist, auszubilden“, Böcklin, zit. nach Dittmar 1997, S. 58f.

<sup>635</sup> Vgl. Abschnitt 2.2 als **Topos B** über Ästhetik als bestmögliche Wahrnehmungsart in der Literatur.

<sup>636</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.2 sowie Poe 1984 über ästhetisches Empfinden als Denken ohne Kontrolle.

---

störerischen Künstler zur Folge. Da aber mittlerweile klar wurde, dass gerade dieser Aspekt des subjektiven Systemabsturzes das Funktionieren des psychischen Systems nicht nur voraussetzt, sondern auch garantiert, muss angenommen werden, dass die Klischees der problematischen oder lebensintensiven Künstlerpersönlichkeit bestimmte Zweckmäßigkeiten im Umgang mit Wahrnehmung beschreiben. Weist man diesen Zweckmäßigkeiten relevante Funktionen zu, dann können diese Klischees deutlich dem Klischee der „krankhaften“ Künstlerpersönlichkeit entgegengestellt werden, das v.a. moderner Kunst gerne anheim gestellt wird.

### 2.8.1) Voraussetzungen für den Beruf: Der weltfremde Künstler

Die (Selbst-)Darstellung der Künstlerpersönlichkeit zeigt zwei mögliche Seiten. Einerseits wird betont, dass sie nicht anders als „andere Menschen“ sind<sup>637</sup>, andererseits werden sie als ausgesprochen außergewöhnliche Persönlichkeiten charakterisiert:

*„Denn viel verbreiten tausenderlei Lügen und sagen, die berühmten Maler seien unzugänglich und verschlossen, während sie doch sind wie andere Menschen. Und die Törichten (ich rede nicht von den Verständigen) halten sie für verschroben und launenhaft. Dies verträgt sich aber nur schlecht mit dem Wesen eines Malers. Es ist wohl wahr, Maler haben gewisse Eigenheiten, insbesondere hier in Italien, wo die Kunst in ihrer Vollendung zu Hause ist. Im Unrecht aber sind die eitlen Müßiggänger, die von einem arbeitssamen und vielbeschäftigten Künstler*

---

<sup>637</sup> Ein Gesetz der großen Zahl oder sog. Normalwerte ist kaum zu belegen, auch kein Zusammenhang mit anderen Schulfächern: Es besteht keine Möglichkeit der Prognostizierung der Berufswahl. Gerade unter Künstlern, im Vergleich zu Wissenschaftlern, sind Schulnoten weitgehend ohne Aussagekraft, Prause, 1991, S. 20 und 224-230. (Entscheidend ist nur die Verbindung von Begabung und Fleiß, gemäß T.A.Edisons geflügeltem Wort vom Genie als „99 Prozent Transpiration und 1 Prozent Inspiration“, ebd. S. 11. Vgl. dazu auch Goleman 1996, S. 19f. und 33-36 über den Begriff der „Leidenschaft“ als Ersatz für psychologischen Begriff der intrinsischen Motivation). Auch andere Befunde, v.a. in Hinsicht auf krankheitsbedingte oder soziale Auffälligkeiten, sind nicht einheitlich, also auch nicht auf „besonders kreative oder künstlerische“ Menschen zu reduzieren, Schuster 1992, S. 247. Vgl. dazu auch Kobbert 1986, S. 36-42, über den Widerspruch zwischen Sensibilität/Einfühlungsvermögen und Psychotizismuswerten: Typische „Künstler-Macken“ sind nicht ursächlich durch die hier beschriebenen Voraussetzungen des Künstlers zu begründen, sondern können auch maßgeblich aus karrierebedingten Gründen entwickelt worden sein.

---

*erwarten, dass es ihnen die Langeweile vertreibe... Die tüchtigen Maler sind nicht in irgendeiner Weise unzugänglich aus Hochmut, sondern weil sie nur wenige finden, die für Malerei Verständnis haben, und weil sie sich durch das nutzlose Geschwätz der Müßiggänger nicht von den hohen Gedanken ablenken und zu den alltäglichen Dingen herabziehen lassen wollen. Ich versichere..., dass selbst Seine Heiligkeit mir Verdruß und Ärger bereitet, wenn Sie mit mir redet und mich so oft und eindringlich fragt, weshalb ich mich nicht oft sehen lasse...“<sup>638</sup>*

*„Mag ja sein,, dass wir erschütterbarer sind als die Allgemeinen- so wir denn Künstler sind –, empfindlicher vielleicht im Sinn der seismographischen Mechanismen. Mag sein, dass unser heiteres Lachen eingeholt wird von der Melancholie – ein Vorgang, der unsere Heiterkeit über ihren möglichen Anlass hinaus ausdehnt. Kann sein, dass wir uns alles ein klein bisschen intensiver einbilden und unsere Einbildungen ein quasi fleischliches **Durchleben** ist – mag sein, mag sein! Aber **wenn** dem so ist, dann ist diese Erfindungs- und Einbildungswelt sehr komplex und v.a. im Wortsinn „verrückt“: Wir amüsieren uns möglicherweise im Desaster und quälen uns dafür im Vergnügen. Und in solcher Verwechslung ist wiederum kein System. Die Kausalität der Vernünftigen ist nicht unsere – wie auch unser ganzer Eros nichts mit der Sexualität der gesunden, potentiellen Turner gemein hat.“<sup>639</sup>*

Beiden Attribuierungen bleibt also gemein, dass künstlerische Wahrnehmung einerseits Garant für ein ausgesprochen reiches Innenleben ist<sup>640</sup>, andererseits eine

---

<sup>638</sup> Michelangelo, zit. nach Hinderberger 1996, S. 314 f.

<sup>639</sup> Janssen, zit. nach Jacobsen 1985, S. 87.

<sup>640</sup> Gruen 1987, S. 183. „Literatur und Dichtung sind meines Erachtens nach näher an der menschlichen Realität als etwa die psychologische Forschung. Diese orientiert sich viel zu stark am Mythos der „Realität“, am Mythos der daraus resultierenden Machtstrukturen. Der Künstler aber hat sich den Zugang zu den menschlichen Bedürfnissen und Beweggründen bewahrt. Ein Schriftsteller schreibt nicht zuletzt deshalb, weil er mit seiner schöpferischen Kraft gegen den Betrug der „herrschenden Meinung“ ankämpfen will. Er spricht noch in einer Sprache, die von der Ganzheit menschlicher Erfahrung weiß. Die Wissenschaft dagegen versucht, wie Michael Polanyi es treffend charakterisiert hat, „die menschliche Perspektive aus unserem Weltbild zu entfernen, um uns in die Absurdität zu führen“. Deshalb ist mir das Zeugnis der Schriftsteller sowohl für die Ganzheit als auch für die Gespaltenheit des menschlichen Erlebens so wichtig... Ihr Zeugnis liefert anschauliche Beispiele für den Wahnsinn, der sich unter der Maske der Gesundheit verbirgt und heute im Begriff ist, die Menschheit zunehmend der

---

mögliche Fehlerquelle des Systems darstellt – altbekannterweise liegen nach Seneca „Wahnsinn und Genie“ eng beieinander. Diese Teilsaspekte können als Vermögen der Mustererkennung und Vernetzung abstrahiert werden<sup>641</sup> – inklusive der Gefahr von Überinklusivität bzw. viel zu hoher Auflösungsrate (die nur mit der Konzentration auf eine künstlerische Tätigkeit gebändigt werden kann). Geht man nämlich davon aus, dass die ästhetische Wirklichkeitsverarbeitung zwischen sprichwörtlicher Krankheit und → Genialität tatsächlich als grundlegend anzusehen ist, dann wird klar, warum die künstlerische Arbeit hohe Ansprüche an die Kompetenz des Künstlers stellt. Die Arbeit in diesem Zwischenbereich erfordert Max Ernsts vielbeschworenen „Mut des Künstlers“<sup>642</sup>, sich mit unbekanntem Mustern, auch eventuell unbewussten Mustern der eigenen Psyche auseinander zu setzen; dieser Mut bzw. diese Risikobereitschaft garantiert den tendenziell undogmatischen Wahrnehmungs- bzw. Lebensstil des Künstlers<sup>643</sup> und gehört in der Berichterstattung zum festen Stilisierungsrepertoire der Künstlerpersönlichkeit (entspricht **BS 7**).

---

*Selbstvernichtung auszuliefern*“ (was er hier über Schriftsteller sagt, gilt für alle Künstler, nur dass sich Schriftsteller besser zitieren lassen). Was Gruen als Grundbedingung nicht korrumpierten menschlichen Lebens ansieht, nämlich die Fähigkeit, in sich selbst zu wurzeln oder zumindest danach zu streben, ist die Grundbedingung jeder künstlerischen Aktivität, besagten besonders „reichen Innenlebens“.

<sup>641</sup> Die Voraussetzung für den Beruf des Künstlers kann nicht nur umschrieben werden mit Sensibilität für innerpsychische und gesellschaftliche Prozesse, sondern auch mit entsprechender Fähigkeit zur Umsetzung der Erkenntnisse in eine Kunstsprache. (Die persönliche Präferenz von ikonischem und sprachlich gebundenen Gedächtnis ist abhängig von der jeweiligen Präferenz von Syntax oder Semantik, bevorzugt sinnlichem oder abstraktem Welterleben, über die wiederum die Voraussetzungen des Betrachters entschieden. Selbst wenn man davon ausgeht, dass eine Aufteilung der Menschen in jeweils eine Form der Präferenz, je nach Schwerpunkt entweder mehr auf der linken Seite des Diagramms haben, also bei eher assoziativerem Denken, oder auf der rechten Seite, was eine stärkere Einbindung in soziales Netz impliziert: Wahrscheinlich ist, dass sowohl angeborene, als auch erlernte Mechanismen angenommen werden müssen. Jaynes beschreibt diesbezüglich hemisphärische Begründungen inklusive entsprechender Beobachtungstechniken, anhand derer die jeweilige relative Präferenz festzumachen ist, wie z.B. die Bevorzugung einer bestimmten Seite, nach der sich Befragte abwenden, während sie die Antwort auf eine Frage formulieren, Jaynes 1988, S. 482f. Dabei werden auch kulturelle und individuelle Gewohnheiten mit einbezogen, ebd., S. 128 ff.)

<sup>642</sup> Vgl. Bischof 1987.

<sup>643</sup> Das Motiv der kreativen als ausgesprochen risikobereiten Menschen beschreibt Goleman 1996, S. 47. „*Beim Malen ist es oft notwendig, alles zu riskieren.*“ Denn Selbstreflexion kann gefährlich werden, Halcour 2000, S. 157. Dörner 1999, S. 572 über Kreativität und Auflösungsgrad: Wenn dieser auf Dauer zu niedrig ist, dann kommt es zu einer bestimmten Form des Konservatismus, wie er bei einer bestimmten Ausprägung „kreativ-künstlerischer“ Praxis eben nicht eintreten sollte. Vgl. dazu auch Ruskin, zit. nach Wind 1979, S. 32 und Schuster 1992, S. 289 über die große „Ichstärke“ des Künstlers.



---

*„Die Kunst ist verflucht schwer. Wenn man abends bei einer Flasche Wein sitzt, meint man, es müsse wie von selber gehen. Am nächsten Morgen, nüchtern vor der großen Leinwand, die Sachen wieder aus dem Nichts zu holen, da ist einem ganz anders zumute. Wenn ich morgens gemalt habe, bin ich den ganzen übrigen Tag nur noch ein lebender Leichnam.“<sup>644</sup>*

Können die Anforderungen an Vernetzungsfähigkeit und Möglichkeit mehrschichtigen Denkens u.U. nicht erfüllt werden, dann treten Folgeerscheinungen auf, die von der Außenwelt als die sprichwörtliche Labilität oder Weltfremdheit des Künstlers interpretiert werden. Umgangssprachlich ist das die typische Weltfremdheit des Künstlers, die sein Kompetenzempfinden senkt, so u.U. ein kompensatorisches oder resigniertes<sup>645</sup> Verharren in verweilender Allverbundenheit provoziert<sup>646</sup> (entspricht **BS 5**).

„Künstler“ zeichnen sich also durch eine besondere Kompetenz in Vernetzungsfähigkeit und Herstellen von Ordnungsmustern mittels ästhetischer Techniken aus. Diese Kompetenz erfordert Übung und/oder ästhetische Sensibilität.

## 2.8.2) Kunst als Spiel und die Bedeutung für den Künstler

Um Kreativität, also Innovationsanspruch seiner Kunst zu gewährleisten, muss der Künstler sich auf die unwillkürlichen Vernetzungen seiner Ordnungssuche einlassen können, d.h. auf seine, teilweise für ihn selbst objektiv nicht vorhersagbare und u.U.

---

<sup>644</sup> Beckmann, zit. nach Mäckler 2000, S. 21.

<sup>645</sup> Janssen über Warhol: „Bleibt noch die oft zitierte tiefgründige Melancholie in seinen Augen: Es war keine Melancholie, sondern pure Leere, in der etwaiges Erstaunen über etwas keine Zuflucht hatte“, zit. nach Dittmar 1997, S. 110 (Melancholie bzw. Leiden als eine von mehreren möglichen Zugängen zur intuitiv-vagativen Ordnungssuche). Vgl. dazu Abschnitt 2.6.2 über Leiden.

<sup>646</sup> Kunst kann zum Ersatz von Welt mutieren bzw. als solcher missverstanden werden, Kafka, zit. nach Manguel, S. 112. Vgl. dazu die Castaneda-Kritik in Harris 1997. (Bezeichnenderweise werden im Vergleich von Musikern und Bildenden Künstlern stark differierende Werte von egoistischem Denken festgestellt. „Verweilende Allverbundenheit“ funktioniert also am besten, wenn man alleine ist.)

---

auch tatsächlich durch Zufallsprozessoren gesteuerte → Intuition<sup>647</sup> (entspricht **BS 8**). Er muss in der Lage sein, zweckfrei verschiedene Möglichkeiten, also seinen Spieltrieb zuzulassen. Der „Mut des Künstlers“ entspricht von daher auch dem erhöhten Drang zum Ausleben spielerischer Intuitionsfindung bzw. entsprechenden, dafür notwendigen Vernetzungs- und Empfindungsmöglichkeiten, die ihrerseits eine gewisse Kompetenz im Umgang mit verschiedenen Realitätsebenen eigener, spielerisch-experimenteller Wahrnehmung und der Kompetenz zur Kommunikation der so erarbeiteten Ordnungsmuster voraussetzen. Bei Nietzsche ist diese Souveränität im Umgang mit den Aspekten der Künstlerpersönlichkeit das Kennzeichen des sich selbst überwunden habenden Individuums. So entsteht das → Spiel als Metapher für die Kunst:

*„Die Kunst mag ein Spiel sein, aber sie ist ein ernstes Spiel.“<sup>648</sup>*

*„Ein Spiel mit ernsten Problemen. Das ist Kunst.“<sup>649</sup>*

Das kunstikonographische und kunsttheoretische Motiv des Spiels ist von daher eine Akkumulation verschiedener funktionaler Aspekte des Modells zur Verarbeitung von → Unterschieden. Das Motiv des Spiels oder Spieltriebs des Künstlers ist nichts anders als eine weitere Umschreibung der dargestellten ästhetischen Techniken. Der Begriff des Spieltriebs ist eine Umschreibung für den erhöhten Drang zur diversiven Exploration, zur Vernetzung von Möglichkeiten des Denkens, inklusive dem Wissen um Regeln der Verknüpfung auf logischer und ästhetiklogischer Basis; diese werden imitiert und in verschiedenen Möglichkeiten „durchgespielt“. Wie beim kontemplativen Zugang zum vagativen Bereich im allgemeinen setzt auch dessen Beschreibung als spielerische Ebene Zeit und eine entspannte Situation voraus. Es geht um nichts, „wo das Spiel aufhört“, sondern um zweckfreie, aber psychologisch

---

<sup>647</sup> Zu hohem Zufallsgrad der spielerischen Ordnungsfindung vgl. Maturana/Varela 1987, S. 129 (Vergleich mit nicht vorhersagbarer Evolution). Kunsthistorisch präzisiert ähnelt dies einer Definition des Konstrukts der „art pour l’ art“ aus psychologischer Sicht, vgl. dazu Abschnitt 2.3.2 über die Strukturen der Uneigentlichkeit in der Kunst.

<sup>648</sup> Friedrich, zit. nach Hinz 1986, S. 83.

<sup>649</sup> Schwitters, zit. nach Mäckler 1989, S. 134.

---

nützliche Aktivierung, denn „*Kunst ist eine Vorstufe der Realitätsbewältigung*“<sup>650</sup> (entspricht **BS 5**). Gelingt die Konstruktion vieler Möglichkeiten, dann wird das indiziert durch das Gefühl von Spaß. Spaß, Lachen<sup>651</sup> bzw. Zufriedenheit oder gute Laune ist die Grundwahrnehmung von gelungener ästhetischer Betrachtung, die sich natürlich durch Utopisierung hochsteigern kann bis zu der beschriebenen Qualität einer subjektiven Lichtwahrnehmung. Grundsätzlich gleich ist das Gefühl einer subjektiven Erleichterung, wie sie bereits als empathische Einfühlung beschrieben wurde. Eine weitere Parallele von Spiel und Kunst ist der Eigenwert der Betätigung, der motivierenden Appetenzanreiz durch Tätigkeit und nicht Endprodukt der Tätigkeit. Jedes Spiel wie jede künstlerische Betätigung wird indiziert durch die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies des jugendlichen Lebensdrangs bzw. der Erfahrung einer utopischen „Ganzheit“<sup>652</sup> durch selbstvergessenes Arbeiten<sup>653</sup>. Diese Parallelen erklären den stereotypen Vergleich künstlerischer Arbeit und spielerischer Leichtigkeit oder kindlichem Empfinden über die bereits erwähnte Kindmetapher hinaus. Signifikant ist auch, dass als ein Aspekt von „Menschlichkeit“ des sog. homo ludens seine „menschentypisch“ Spielfähigkeit gilt.

Wie beim Traum, einer anderen Kategorie geringer Unterschiede werden auch mit dem Spielvergleich alle wesentlichen Topoi v.a. moderner Kunst angesprochen, v.a.

---

<sup>650</sup> Hess 1986, S. 54. Wichtig ist der Faktor der nicht lebensbedrohenden Situation.

<sup>651</sup> Zum Lachen vgl. das „Lachen“ bei Bischof 1996a und bei Eco 1982, v.a. seinen Vergleich mit dem Wegwerfen der Leiter, auf der man zu einer Erkenntnis aufgestiegen ist (eigentlich ein ins Althochdeutsche transferiertes Wittgensteinzitat, das dem in FN 469 beschriebenen Dreierschritt zur Bewusstseinsentstehung entspricht: Erst kommt Sinnlichkeit, dann Abstraktion, dann die Rückkehr zu Sinnlichkeit als Inbegriff der Souveränität gegenüber Tod und der Freude am Leben – dieses Konzept steht in starkem Gegensatz zur „ernsten“ Kunst). Vgl. dazu außerdem Plessner 1941 (Studie über „Lachen und Weinen“ als „Spiegel“ und „Offenbarung“ menschlichen Wesens – ausgehend von Stellung des Menschen zwischen Körperlichkeit und geistiger Existenz, von denn keines absolut gesetzt werden kann – denn das ist die dem Menschen eigentümliche „Stellungsart“, die den Menschen zu stetem Neulernen zwingt). Zu Lachen bei Adorno als Reaktion auf den amerikanischen Humorbegriff im Sinne einer Fetischisierung der Umwelt oder einer kollektivierenden Aufgabe eigener Individualität samt der „*typisch amerikanisch(en) Lust zu leben*“, Jocks 1993, S. 64-121. Auch die Phänomene von Lachen oder Humor, auch „ästhetische“ Erscheinungen, werden als artverwandtes überwundenes Leiden an der Welt bezeichnet, vgl. Paul 1996. Vgl. außerdem FN 564 über das Lachen als überwundenes Leiden an der Welt.

<sup>652</sup> Buytendijk, zit. nach Gadamer und Vogler 1973, S. 111. Vgl. außerdem Strube 1995, S. 154.194: Spiel als Sondersphäre mit einem Gefühl von Hoffnung, Sinn, Neuigkeit und Wagnis entspricht der Spieltheorie von Winnicott 1994 und Huizinga 1972. Wie auch in Freuds Spieltheorie beschrieben, ermöglicht das dem Menschen, Phasen des Alleinseins zu ertragen. Der fiktive Charakter des Spiels kann auf diese Weise sehr wirkungsvoll sein, so auch in der Kunst, vgl. Bateson 1993.

<sup>653</sup> Pinker 1998, S. 411.

---

die moderne Definition des Spiel als Ausüben des persönlichen Stils, also Schwitters moderne Formel vom Stil anstelle von „Wahrheit“<sup>654</sup>.

Alle diese Aspekte setzen besagten „Mut des Künstlers“ im Umgang mit den Erlebnisqualitäten und kognitiven Anforderungen ästhetischen Erlebens voraus – womit nun aber alle wesentlichen Umschreibungen und Phänomene diese Erlebens aufgelistet und eingeordnet wären.

Zusammenfassung von **Topos H**: Künstler zeichnen sich – im besten Fall – durch ihren sog. „Mut des Künstlers“ aus, durch verstärkte Bereitschaft und Fähigkeit, sich auf den ästhetischen Verweilbereich einzulassen.

Die erhöhte Wahrscheinlichkeit an intuitiv erfassten Musterüberschneidungen wird durch einen kontempaltiven, „zweckfreien“ Zugang zum Bereich der geringen Unterschiede erreicht, auch zu umschreiben als „spielerischer Zugang“.

---

<sup>654</sup> Vgl. Elderfield 1985 (begründet mit der Pluralität moderner Lebensformen).

---

### **3. Kapitel**

---

---

---

### 3) Zusammenfassung – Ästhetisches Lustempfinden

Die philosophisch-historische Modellskizze des ersten Kapitels und die kunstkunographischen und psychologischen Termini des zweiten Kapitels werden nun zu einem detaillierteren Modell der ästhetischen Wahrnehmung zusammengefasst.

#### 3.1) Die Systematik ästhetischer Empfindung

Ästhetisches Empfinden ist zwar vom Gegenstand der Betrachtung, von jeweiligem Kontext, Vorlieben und so vielen anderen Dingen abhängig, dass auf den ersten Blick eine Systematisierung unmöglich erscheint. Auf den zweiten Blick zeigt sich aber, dass immer wiederkehrende, gleiche Funktionen bzw. „**BauSteine**“ nachweisbar sind.

##### 3.1.1) Die Bausteine der Modellskizze

Zusammenfassend können die Bausteine der Modellskizze aus Kapitel 1 bestätigt werden. Im Vergleich mit den Selbstaussagen von Künstlern bzw. mit Thesen aus der Psychologie, Philosophie, Kunstgeschichte, Anthropologie, Soziologie und Linguistik konnten die folgenden Versatzstücke nachgewiesen werden:

**BS 1:** Zusammentreffen von sinnlicher Wahrnehmung (→ vagatives Erfassen unbestimmter, externer, „realer“ Elemente) und abstraktem Denken (→ fixatives Erfassen bestimmter, interner, „idealer“ Elemente) und die damit einhergehende gleichzeitige Wahrnehmung von Welt und eigener Person

**BS 2:** Entsprechung bzw. → „spiegelnde“ Nachmodellierung von Strukturprinzipien (z. B. „Einheit in Mannigfaltigkeit“)

**BS 3:** Eigenwert und Erkenntnisgehalt der → „Beflügelung“

---

**BS 4:** Steigerung der → Ideale und Ergriffenheit (von „Interesse“ bis zu Ekstase oder subjektiver Selbstaflösung)

**BS 5:** Kontemplativer Zugang

**BS 6:** Eigenständigkeit und eigene Logik des ästhetischen Bereichs

**BS 7:** Garant für das Funktionieren des psychischen Systems

**BS 8:** → Spieltrieb als Impetus

**BS 9:** Abhängigkeit vom situativen und persönlichen Kontext, also → „Leiden“ und Vernetzungsfähigkeit

### **3.1.2) Widersprüche und Zusammenhänge**

Kunst „lebt“ geradezu von ihren internen Widersprüchen, denn sie beruht auf der Vermittlung des genannten kategorialen Gegensatzes. Trotzdem gilt, dass die vorgestellten Strukturen trotz aller scheinbaren „Unberechenbarkeit“ in einer noch zu klärenden Weise miteinander vernetzt, und, bei korrekten Modellen zu den Einzelphänomene, auch logisch nachvollziehbar und somit doch „berechenbar“ sind.

Wenn dies zutrifft, dann sind nur die Zusammenhänge und Interaktionen der einzelnen Aspekte zu klären, die in ihrer Gesamtheit zum Eindruck dieser angeblicher → „Unbeschreib“- und „Unberechenbarkeit“ führen.

---

### 3.1.2.1) Die Widersprüche

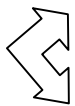
Hier einige exemplarische Beispiele für widersprüchliche Kunstklischees, die entweder im Lauf der Arbeit bereits angedeutet wurden oder noch hinzuzufügen sind. Alle diese Widersprüche sollten sich trotz ihrer Widersprüchlichkeit in einem einheitlichen Ästhetikmodell nachweisen lassen, ebenso wie die verwendeten typischen Topoi bzw. Klischees von Kunst und Kunsterleben. Nach einem anschließenden Modell von Ästhetik sollten sich folgende Widersprüche erklären lassen:



- 1) Kunst vermittelt Welt, ist „Aneignung von Welt“ (entspricht **BS 1** bzw. **Topos A**)
- 2) Kunst ist aber auch Ausdruck einer „schöngestigen“, eigenen Welt (entspricht **BS 6** bzw. **Topos G**)



- 3) Kunst fördert vernetztes oder intuitives Denken (entspricht **BS 2** und **5-6** bzw. **Topos D** und **E**)
- 4) Künstlerische Betätigung „verblödet“<sup>655</sup> (entspricht **BS 5-6** bzw. **Topos G** und **H**)



- 5) Kunst ist ein spezifisch menschliches Phänomen und es repräsentiert höhere Denkfähigkeit (entspricht **BS 3-6** bzw. **Topos D** und **E**)
- 6) Primitivismus, inkl. Primatenkunst, ist ästhetisch, gerade durch die Reduktion auf nicht intellektuelle Aussagen (entspricht **BS 4** bzw. **Topos D**)



- 7) Ästhetik ist Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung (entspricht **BS 2** und **4** bzw. **Topos A** und **G**)
- 8) Ästhetik ist Wahrnehmung des „Anderen“ (entspricht **BS 2** bzw. **Topos E**)

---

<sup>655</sup> Harris 1997, S. 256 f. (über die Verwendung esoterisch-ästhetischer Praktiken, die für realpolitische Zusammenhänge blind machen, und über quasi himlose Sinnlichkeit in der Geschichte der Ästhetik).





9) Ästhetik ist die „authentischste“ Wahrnehmung von Welt (entspricht **BS 1** bzw. **Topos B**)

10) Künstlerische Betätigung lenkt ab von der „harten Realität“ und ist nur „schöngestiger“ Luxus (entspricht **BS 5** und **8** bzw. **Topos G**)



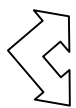
11) Ästhetische Wahrnehmung ist „unbeschreibbar“ und zweckfrei (entspricht **BS 1, 5-6** bzw. **Topos C**)

12) Kunst ist „Text“ (entspricht **BS 6** bzw. **Topos C**)



13) Ästhetik ist Idealität (entspricht **BS 4** bzw. **Topos C**)

14) Idealität ist nicht Kunst, sondern Kitsch (entspricht **BS 4** bzw. **Topos C** und **F**)



15) Kunst ist innovativ (entspricht **BS 1-3** bzw. **Topos C**)

16) Kunst kommt von Können, auch und gerade im Sinne althergebrachter Techniken<sup>656</sup> (entspricht der Perfektionierung von **BS 2** und **8** bzw. **Topos H**)



17) Kunst ist moralisch gebunden (entspricht **BS 2-4**, also Steigerung der Ergriffenheit unter ethisch-kollektivem Aspekt bzw. **Topos D**)

18) Kunst ist nicht moralisch gebunden (entspricht **BS 2-4**, Steigerung der Ergriffenheit unter individuellem Aspekt bzw. **Topos D**)



19) Kunstbetrachtung ist Meditation, ganzheitliches Empfinden, vergleichbar mit kindlicher Wahrnehmung oder einem Traum – Kunst tut gut (entspricht **BS 5** bzw. **Topos D**)

20) Kunst ist gesellschaftskritisch und auf aufmerksame Wahrnehmung der Welt angelegt – Kunst muss wehtun (entspricht **BS 2** und **4** bzw. **Topos C**)

---

<sup>656</sup> Wyss 1996, S. 161: Mondrian hat in seiner Spätzeit eigentlich bloß Blumenbilder verkauft, weil damit mehr Geld zu machen war, was aber wegen der Reinheit seiner Lehre wegen gerne in den Katalogen verschwiegen wird.



21) Kunst ist Kunst, egal aus welcher Epoche und wegen dieser „religiösen Aura“ von Kunst sind hohe Gelder für gotische Madonnen gerechtfertigt (entspricht moderner Überästhetisierung = **BS 4** bzw. **Topos G**)

22) Alle Kunst vor der Moderne ist nur Kunsthandwerk (entspricht der modernen Künstlerrolle mit starker Betonung von **BS 2-4** und **7-9** bzw. **Topos G**)



23) Kunst verbindet empathisch (entspricht **BS 2** bzw. **Topos E**)

24) Ästhetische Distanz ist auch ganz toll (entspricht **BS 7** und **Topos F**)



25) Kunstbetätigung zeichnet den Menschen aus als „homo ludens“ (entspricht **BS 8** bzw. **Topos H**)

26) Hohe Kunst ist erhaben und „tut nicht lachen“<sup>657</sup> (entspricht **BS 4** bzw. **Topos H**)



27) Moderne Kunst agiert nahe am Wahnsinn und Künstler sind ganz besondere Menschen (entspricht **BS 6** bzw. **Topos H**)

28) Kunstbetätigung ist ein Beruf wie viele andere (entspricht der **Wahrheit** – oder nur einer **Unterschätzung** des kreativen Schaffens?)



29) Kunst ist am schönsten, wenn sie das Erleben von Gemeinschaft fördert (entspricht **BS 4** bzw. **Topos G**).

30) Kunst ist am schönsten, wenn sie das Erleben von Individualität fördert (entspricht **BS 4** bzw. **Topos F**).

---

<sup>657</sup> Hierin besteht ein markanter Unterschied zwischen europäischem und amerikanischem Kunstkonzept, ein Beispiel dafür sind Wegmans Hundebilder, die in Europa sicherlich einen schwereren Stand gehabt hätten. Grund dafür könnte der teilweise elitäre Charakter bzw. Stellenwert von Kunst als Individualisierungsforum in der Alten Welt sein – im Vergleich zum angloamerikanischen Stellenwert von Urlaub oder Sport. Vgl. dazu Gay 1999, S. 380 ff. über „deutsche Innerlichkeit“ des 19. Jhdts, in dem angeblich „die Deutschen die Innerlichkeit mit Löffeln gefressen“ hätten, was sich auch exemplarisch am berühmt-berüchtigten Aufsatz von Langbehn über „Rembrandt als Erzieher“ zeige, ebd. S. 383.

---

Widersprüche wie diese scheinen auf den ersten Blick zu bestätigen, dass Kunst und ästhetisches Erleben in einer nicht näher definierbaren Art „unberechenbar“ sind. Würden die einzelnen Bausteine aber korrekt und umfassend erarbeitet, dann müsste das Gegenteil der Fall sein.

### 3.1.2.2) Die Zusammenhänge im Zusammenhang

Die Schwierigkeit bzw. das Interessante in genaueren Definition der einzelnen Bausteine liegt nun im Vernetzen der einzelnen Bausteine untereinander, im Vernetzen mit den ikonographischen Topoi des Kunsterlebens, und mit der Tatsache, dass die beschriebenen systemtheoretischen Abläufe, sowohl im Makro- (kollektiver oder sozialpsychologischer Aspekt), als auch Mikrobereich (individueller Aspekt bzw. individualpsychologische Perspektive) gelten. Die hier beschriebenen Abläufe betreffen sowohl die innerpsychische Ebene des **Individuums** als auch die außerpsychische Ebene der **Gesellschaft**. Um im folgenden die einzelnen Bausteine präzisieren zu können, sollen vorab wesentliche Zusammenhänge noch einmal zusammengefasst werden:

Ästhetisches Denken verbindet nicht nur → „Innen“ und → „Außen“, ermöglicht so auch die Reflexion von „Innen“ und „Außen“. Kunst funktioniert von daher wie eine wie ein **kulturell gebundener Reflexionskult**. Kunst ist vergleichbar mit einem epochengebundenen und ritualisiertem Text über die Bewältigung von Problemen bzw. (psychologisch formuliert:) „Unbestimmtheit“ oder (philosophisch formuliert:) „Leiden“.

In der Wechselbeziehung von „Innen“ und „Außen“ liegen die Möglichkeiten der künstlerischen Betätigung. Diese Möglichkeiten bewirken „Nutzen“ in zweierlei Hinsicht, nämlich „Nutzen“ für „Innen“ (Individualisierung und Emotionalisierung des Kunstrezipienten), als auch „Nutzen“ für „Außen“ (Intellektualisierung des Rezipienten und Schaffung neuer Interpretationsmuster zur Bewältigung des Alltags, also eher gesellschaftlich relevante Aspekte). Beide Formen greifen auch ineinander,

---

wichtig und ein Symptom für Intelligenz ist die Kompetenz im Vergleich der Ebenen von → „Innen“ und „Außen“<sup>658</sup>.

Der Nutzen ästhetischen Erlebens für das Individuum in gesellschaftlicher Hinsicht, also die gesellschaftsstabilisierende Regulierung nach „Außen“ funktioniert folgendermaßen:

Der kommunikative Aspekt einer gemeinschaftlich gebundenen Sprachen des „**Kunst-Kults**“ ermöglicht das → **Erlernen von Werten und das Empathisieren** anderer Personen, sowie die → **Utopisierung** und → **Idealisierung von abstrahierten Mustern**<sup>659</sup> (samt den damit verbundenen Erlebnisqualitäten, entspricht **BS 4**). Die Möglichkeit zum empathischen Einfühlen in Menschheitsdiskurse bzw. abstrakte Regelsysteme aller Art ist von daher nicht zufällig sowohl Voraussetzung für das Entstehen von Sozialverbänden, als auch gegenseitige Bedingung von kommunikativen Strukturen, von → „Bewusstsein“, von synonym zu verstehendem ästhetischen Mechanismen (zur Überbrückung kognitiver Widersprüche) und von Sprachfähigkeit bzw. sprachliche gebundenen Kommunikationsstrukturen<sup>660</sup>. Zwar hat das Erleben von Kunst individualisierenden, also nach „Innen“ stabilisierenden Eigenwert<sup>661</sup>, dieses Erleben ist aber andererseits nur im Kollektiv, nur über mehr oder weniger kulturell genormte Leitbilder in Form von fixativ-abstrakten

---

<sup>658</sup> Diese These spaltet die typischen Entwürfe der Philosophiegeschichte (Kant: Ich, Nietzsche: Wille, Heraklit: Werden/Logos, Hegel: die in der konkreten Wirklichkeit sich entfaltende Idee, Platon: die Idee, Parmenides: das eine Sein, Spinoza: die Substanz) in zwei Lager, in einerseits dialektische Entwürfe, die diese Interaktion von „Innen“ und „Außen“ anerkennen, und andererseits in die Theorien, die nur von einem Prinzip ausgehen, und diese Interaktion als eine Einheit betrachten. Dem entspricht die bereits vorab beschriebene Unterscheidung von mystischen und kommunikativen Systemen, vgl. FN 588.

<sup>659</sup> Um ästhetisches Empfinden im Sinne einer Angleichung von „Innen“ und „Außen“ schaffen zu können, müssen empathisierte Werte zumindest für einen bestimmten Teil der Gesellschaft verbindlich sein. Goethes bzw. Adornos Formel von Nichtwissen als Nichtsein betrifft auch die lustbringende Schaffung empathischer Übereinstimmung mit Werten bzw. Wertgemeinschaften (vgl. dazu auch Sloterdijk, zit. nach Klotz 1994, S. 74 in Anlehnung an Flusser bzw. Gehlen: Hier werden die Begriffe Kommunikation und Anthropologie korreliert – denn der Mensch gilt als Hordenwesen, der die Präsenz des anderen wahrnimmt und braucht).

<sup>660</sup> Zum Thema Kunstgeschichte als Systemtheorie bzw. funktionalistische Theorie sozialer Systeme und entsprechendem Kommunikationsbegriff vgl. Luhmann, zit. nach Halbertsma, S. 251-278.

<sup>661</sup> Duchamp, zit. nach Mäckler 1989, S.102: „*Ich glaube, Kunst ist die einzige Tätigkeitsform, durch die der Mensch sich als wahres Individuum manifestiert*“. Vgl. dazu außerdem Abschnitt 2.7 über die Entstehung von Bewusstsein durch ästhetische Betrachtung.

---

Mustern möglich. Ästhetisches Erleben stabilisiert also nach „Innen“ und „Außen“<sup>662</sup>.

Die das Individuum stabilisierende Regulierung nach „Innen“ funktioniert dementsprechend ähnlich: Ästhetisches Erleben garantiert **Stabilität und Erlebnisqualität menschlichen Bewusstseins** durch den **Eigenwert der ästhetischen Betrachtung**<sup>663</sup>: Ästhetisch-selbstreflexives<sup>664</sup> Wahrnehmen erzeugt autoemotionalisierende<sup>665</sup> Tiefenwahrnehmung bzw. Tiefenwahrnehmung der vielschichtigen kognitiven Verarbeitung. Anders formuliert: Ästhetisches Wahrnehmen erzeugt neben dem sinnerzeugenden Gefühl von Affiliation auch Sinn in Form von kognitiver Verfeinerung der Wahrnehmung. Dieses Gefühl der „Wahrhaftigkeit“ der Wahrnehmung entsteht in erster Linie durch die zwei Prinzipien des sog. „Mitdenken des Gegenteils“<sup>666</sup> bzw. durch den „Zugriff auf mehrere → Möglichkeiten“<sup>667</sup> im → Verweilbereich. Durch das virtuelle Konstruieren selbstreflexiver und idealisierend-utopischer Zusammenhänge entstehen Interpretationen und/oder Gegenwelten der Wahrnehmung; zusätzlich unterstützt wird die dadurch erzeugte wohltuende Wirkung durch den kontemplativen Aspekt der ästhetischen Wahrnehmung<sup>668</sup>.

---

<sup>662</sup> Vgl. Abschnitt 2.1.1 über die Vermittlung von „Innen“ und „Außen“: „Innen“ und „Außen“ sind Umsetzungen des historischen Gegensatzes des „musica mundana“ (dem modern gesprochen kosmologischen) und der „musica humana“ (dem psychologischen Aspekt, der erkenntnisbringenden Versöhnung zwischen Denken und Sinnlichkeit, der „coincidentia oppositorum“): Das Wechselspiel zwischen diesen beiden Seiten im Denken schafft eine erkennbare Mittelpunktillusion, ein Bewusstsein göttlicher Unendlichkeit und Einheit, die dank einer Art ästhetischem Überschusses die Meditation des Betrachters anregt, Betzler/Nida-Rümelin, S. 591.

<sup>663</sup> Vgl. Abschnitt 2.7 über die drei Stufen des eigenwertigen Erlebens. „*Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selbst als Inhalt zu erleben...gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust*“, Benn 1951, S. 140.

<sup>664</sup> Sloterdijk 1993, S. 16 f.: „*Ich bin ich*“ – das „Ich“ stößt in der intuitiven Reflexion unvorbereitet auf sich selbst und erzeugt so Sinnhaftigkeit durch Selbstreflexivität.

<sup>665</sup> Vgl. Abschnitt 2.7 über das eigenwertige Erleben. Ein Hinweis auf die Eigenwertigkeit solchen Erlebens ist die anscheinend fehlende Funktionalität des ästhetischen Erlebens in mancher Hinsicht, vgl. dazu die Studien über Partnerwahl nach ästhetisch-utopischen, nicht vernünftigen Kriterien von Mirsch 1999.

<sup>666</sup> Vgl. FN 316. Vgl. außerdem Wyss 1999, über Primitivismus, S. 11: Hier „*klagt sich die Zivilisation ihrer Zivilisiertheit an. Wie alle Ismen ist auch er das Zeugnis einer Kultur, die so hochreflektiert ist, dass sie auch ihre Blindstellen mitdenkt.*“

<sup>667</sup> Vgl. FN 315.

<sup>668</sup> Vgl. Kap 2.4.3 über den kontemplativen Zugang und durch das so mögliche Erleben von Idealität, vgl. dazu Abschnitt 2.5.3 über Ideale: Solange der kontemplativ zugängliche Konstruktionsprozess nicht von „Innen“ oder „Außen“ unterbrochen wird, kann Idealität entworfen werden, an die die Realität nicht heranreichen kann, die also wohltuende Konsequenzen hat.

---

Beim Durchlauf dieser Reflexionsmöglichkeiten, beim organisierten und ritualisierten Flow-Effekt von Kunst besinnt sich der Denker auf sich (bearbeitet den Zwang der Widersprüchlichkeit gegenüber Menschen), und verschafft sich so selbstorganisiert bzw. selbsterziehend „Mündigkeit“, also Selbstbestimmung, -erkenntnis, -sicherheit und -findung<sup>669</sup>. Die psychische Verwundbarkeit ist durch das Erleben von Gefühlen durch Ästhetik eingeschränkt, ohne dass Sensibilität und Empfindlichkeit verloren gehen.

Diese (ästhetische) Kompetenz zur Anwendung der so beschriebenen Wahrnehmungstechnik, dem Wechselbezug von fixativen und vagativen Strukturen, ist angeboren, kann und muss aber durch Lernen vervollständigt werden; diese Kompetenz ist auf niedrigem Niveau auch bei manchen Tieren nachweisbar<sup>670</sup>. Auf diese Art entsteht durch diese Reflexion der Wahrnehmung „bewusste“ Selbstreflexion Diese autoemotionalisierende Schönheitserfahrung ist ausgesprochen wichtig für den Systemerhalt: Subjektive „Schönheit“ sehen und/oder sich selbst „spüren“ ist hierfür obligatorisch<sup>671</sup>, weil das System sonst zusammenbricht. Das gilt v.a. für die Flexibilität des Denkens<sup>672</sup>, mehrschichtiges Lernen, kontinuierliche Aufmerksamkeit und das Aufrechterhalten eines Individualitätsbegriffs<sup>673</sup>.

---

<sup>669</sup> Vgl. Abschnitt 2.6.1.2 über Leiden: Ästhetisches Denken ermöglicht Selbstfindung durch die Erarbeitung eines individuellen Schönheitsbegriffs, der die Selbsterhaltung des Systems Psyche garantiert.

<sup>670</sup> Vgl. FN 348 und 505: Bewusstsein wird durch nichts anderes als Empfindungsfähigkeit bzw. Aufmerksamkeit definiert und ist somit nicht nur beim Menschen, sondern auch bei vielen höheren Tieren vorhanden, Koch u.a., zit. nach Penrose 1991, S. 350.

<sup>671</sup> Vgl. FN 613: „*Kunst ist Lebensbejahung im vorneherein*“, Dehmel, zit. nach Mäckler 1989, S.141.

<sup>672</sup> Die Existenz unberechenbarer Leerstellen zeigt laut Lerntheorie die besten Ergebnisse und entspricht den nicht berechenbaren Parametern der Welt. Die Vermutung liegt nahe, dass die ausreizende Schwellensituation der vorab beschriebenen „Hoffnungs“-Linie den höchstmöglichen Grad an Lern- und Kommunikationsmöglichkeiten darstellt. Dieser Umgang mit Widersprüchlichkeit und Leerstellen schult für Realitätsbewältigung, wirkt also stabilisierend, autarkisierend und lustbringend. Ästhetische Wahrnehmung schafft entsprechend Flexibilität und die Kompetenz im Umgang mit dem Selbst als offenem System. (Offenheit gegenüber Widersprüchen als Entwicklung einer sozial kognitiven Technik von Wirklichkeitsverarbeitung als Lernen im Umgang mit Unberechenbarkeitsfaktoren interpretiert Bateson als Weltoffenheit, diese ist beim Menschen wegen des hohen Lernfaktor seiner Verhaltensweisen entsprechend wichtig, vgl. Bateson 1993.) Vgl. dazu auch FN 613.

<sup>673</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2 über das menschliche „Herz“ bzw. die die Kombination von „Herz“ und Spiegel in Roob 1996, S. 256 als Begriff von Identität bzw. Kontinuität oder poetisch gesprochen „menschlicher Würde“.

---

D.h., dass die in Kapitel 1 dargestellten Baustein-Definitionen um Details bzw. Bezüge zu Kunst-Topoi, mentalitätsgeschichtlichen Motiven und psychologischen Umschreibungen erweitert werden können. Hier die erweiterte Bausteinliste:

**BS 1:** Zusammentreffen von sinnlicher Wahrnehmung (→ vagativ auf unbestimmte externe, „reale“ Elemente bezogen) und abstraktem Denken (→ fixativ auf bestimmte interne, „ideale“ Elemente bezogen) und die damit einhergehende gleichzeitige Wahrnehmung von Welt und eigener Person – dieser Baustein legt, ebenso wie der synonyme verwandte **Topos A**, den Grund für alle wesentlichen Komponenten des später noch darzustellenden Ästhetik-Modells.

Durch ein entsprechendes Vorläufermodell, nämlich eine Theorie zur Verarbeitung von → Unterschieden können alle wesentlichen Topoi und Phänomene von Kunst und ästhetischem Erleben nachgewiesen werden, so wie in Kapitel 2 bereits geschehen:

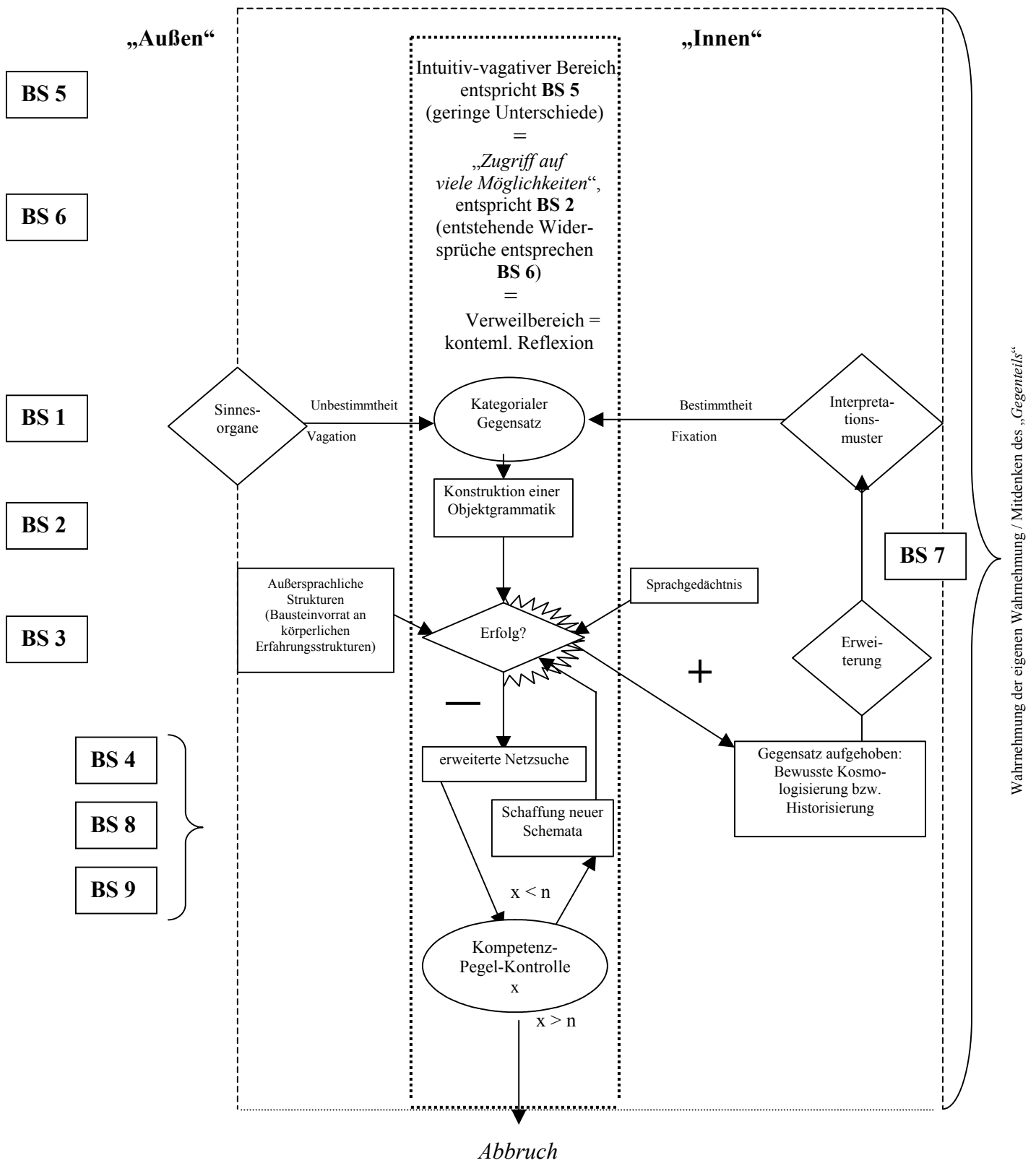


Abb. 15: BS 1 bzw. die Erweiterung des Modells zur Verarbeitung von Unterschieden



---

**BS 2:** Entsprechung bzw. → „**spiegelnde**“ Nachmodellierung der Strukturprinzipien – dieser Baustein entspricht dem Vergleich der in **BS 1** bzw. **Topos A** beschriebenen Vergleich der vagativ repräsentierten Reizung der Sinnessorgane und fixativ repräsentierten Interpretationsmustern, zwischen „Innen“ und „Außen“. Gesucht werden sowohl linear-logische, als auch emotionale und bildhafte Parallelen<sup>674</sup>. Durch den widersprüchlichen Charakter dieser Logiken, der beschriebenen → „Gegenstrebigkeit des Denkens“ entsteht **BS 6:** Die **Eigenständigkeit und eigene Logik** des ästhetischen Bereichs, die den Gebrauch von → **Nullbegriffen** mit einschließt<sup>675</sup>.

Diese „Gegenstrebigkeit“ bedingt die angebliche, unberechenbare → „**Unbeschreibbarkeit**“ des ästhetischen Erlebens = **Topos C**. Diese „Unbeschreibbarkeit“, **BS 4** bzw. **Topos E**, führt, neben dem Aspekt des analogisierend-syllogistischen → Möglichkeitssinns, **BS 4**, und der → empathisierenden<sup>676</sup>, irrationalen Einfühlung in den betrachteten Gegenstand, entspricht dem Aspekt der klischeehaften → **Rätselhaftigkeit** von Kunst<sup>677</sup> oder Konnotation mit → religiösen Ebenen, wie sie auch in **BS 5** beschrieben wird.

Der Vergleich von Ordnungsmechanismen ermöglicht (therapeutisches) Verarbeiten von Erfahrungen bzw. abstrahierendes Einordnen in Gesamtzusammenhänge; diese bieten, wegen steter Änderung des bewussten Erlebens und Einbezug unbewusster Ebenen durch **BS 5**, bei jeder neuen Betrachtung auch neue interpretierende Vernetzungsmöglichkeiten.

**BS 3: Eigenwert und Erkenntnisgehalt** der → „**Beflügelung**“ – dieser Baustein beschreibt die u.U. sehr starke Erlebnisqualität, die eintritt, wenn man sich auf die Widersprüchlichkeit des → Verweilbereichs (**BS 6**) einlassen kann oder muss.

---

<sup>674</sup> Vgl. Abschnitt 2.1.2.1 über fixatives und vagatives Denken.

<sup>675</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.1.1 über Nullbegriffe.

<sup>676</sup> Vgl. Abschnitt 1.1 über den Wechsel von ekstatisierenden zu enstatisierenden Formen bei Ablehnung von allgemein verbindlichen, verinnerlichten Staatsgebilden oder religiösen Theorien.

<sup>677</sup> „*Nein, man tut, glaube ich, gut, daran zu erinnern dass die Kunst nicht nur große Rätseldeuterin, die Sprecherin der Menschheit, die Kündlerin der ewigen Schönheit ist, sondern dass sie auch redliche, ersprißliche Dienste minderer Ordnung tut, und dass sie sogar die Hauptsache sind*“, Ritter, zit. nach in Mäckler 1989, S. 73.

- 
- Wenn man sich auf den Verweilbereich einlassen kann, dann betrifft das maßgeblich **BS 9**, den „**Mut des Künstlers**“ in **Topos H**: Mut führt zu vorsätzlichem Initiieren von beflügelnder Neuigkeit von Ordnungsmustern, auch umschrieben als → **Genialität und** → **Avantgarde**<sup>678</sup>; Kunst ohne diesen Aspekt der Risikobereitschaft entspricht **Kitsch**.
  - Wenn man sich auf den Verweilbereich einlassen muss, dann umschreibt das das Einsetzen der ästhetischen Betrachtung bei Langeweile bzw. → Leiden<sup>679</sup> und/oder einer Neuigkeit in der Umwelt<sup>680</sup> und/oder starkem → Spieltrieb bzw. Neugierde<sup>681</sup>.

Aufgrund der → geringen Unterschiede im Verweilbereich wird der „beflügelnde“ Eigenwert des ästhetischen Erlebens verglichen mit einer Selbstbegegnung (**Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung**, entspricht **BS 1** bzw. **Topos A**), Traum oder Schlaf bzw. → Rausch oder Sexualität<sup>682</sup>, → kindlicher Wahrnehmung<sup>683</sup> und aufgrund der Kommunikationsunterbindung Schwerelosigkeit bzw. Freiheit von Belastungen<sup>684</sup> oder anderen Zuständen der geringen → Unterschiede = **Topos B**.

Dieser → „beflügelnde“ Eigenwert garantiert neben der hohen Wahrscheinlichkeit intuitiver Ordnungsfindungen u.a. das Funktionieren des Systems durch Auto-Emotionalisierung und u.U. durch das Ablenken von Problemen und „Leiden“, durch ein kognitives Überlagern systemgefährdender Parameter durch den Eigenwert des

---

<sup>678</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.2.1 über Genialität und Avantgarde.

<sup>679</sup> Vgl. Abschnitt 2.6.2. und Halcour 2000, S. 82 über die Sehnsucht nach Tiefe und Unbestimmtheit als Zeichen von wenig Selbstvertrauen (denn Unbestimmtheit bzw. Tiefe begründen potentiell mögliche „Hoffnung“, also „hoffnungbringende“ Gegenwelten zur Realität und/oder potentiell mögliche intuitiv-kreativ gefundene Problemlösungen).

<sup>680</sup> Vgl. Abschnitt 2.6.1 über den Neuigkeitsanspruch.

<sup>681</sup> Vgl. Abschnitt 2.8.2 über Kunst als Spiel

<sup>682</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.3 und 2.4.3.2.4 über Rausch- und Kindmetaphern.

<sup>683</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.1 über regulierte Mystik.

<sup>684</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2 und 2.7.1 über Spiegelmetaphern und Mystik.

---

ästhetischen Erlebens = **BS 7**. Da der Verweilbereich Kommunikativität ausschließt, entsteht durch Utopisierung → „erleuchtende“ → Idealität<sup>685</sup> (**BS 4-5**).

Ästhetisches Erleben wird ausgelöst durch den → Zusammenfall kognitiver Gegensätze. Emotionsstufen dieses Erlebens sind:

- 1) Assoziation früherer ästhetischer Ordnungsfindung,
- 2) Empathische Projektion mit körperlichen Auswirkungen und
- 3) ek- bzw. enstatische Erlebnisqualitäten, die wie ein subjektiver Dimensionenwechsel empfunden werden<sup>686</sup> = **Topos G**.

Neben diesem Aspekt des Lustempfindens durch den Vorgang der ästhetischen Betrachtung spielt auch das Lustempfinden durch das erhoffte Produkt der ästhetischen Betrachtung eine wesentliche Rolle. Eventuelle Kompetenzsteigerungen durch Erfolg bei der Erstellung einer Objektgrammatik, sind möglich, abhängig von **BS 9** und führen auch zum Gefühl von „Beflügelung“.

**BS 4**: Steigerung der → Ideale und Ergriffenheit (von „Interesse“ und „Faszination“ bis zu **Ekstase** oder subjektiver → **Selbstauflösung** bzw. **Selbstvergessenheit**<sup>687</sup>) – entsteht durch → Möglichkeitssinn, → Idealisierung, Utopisierung und Verknüpfung mit emotionalem Bezug = **Topos D**.

Diese extremen Formen des ästhetischen Erlebens unterteilen sich in ek- und enstatische Formen, also dem Gefühl subjektiver Sprengung oder Verschmelzen der eigenen Persönlichkeit. Im → Verweilbereich wird über Ausleben von **BS 3** in Form von → Ekstase oder Enstase entschieden:

Ist der Betrachter stark affiliativ orientiert, wird sein Erleben „leidenschaftlich“ gesteigert, also mit Gefühlsqualitäten von „Liebe“ und „Verlangen“; diese Gefühle können u.U. stark ekstatisch extrovertiert und „aktiv“ ausgelebt werden und

---

<sup>685</sup> Vgl. Abschnitt 2.6.3 über Lichtempfinden.

<sup>686</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.1 über Mystik.

<sup>687</sup> Vgl. FN 651 über Lachen und Religion als Selbstverlust oder „Danebengucken“.

indizieren so einen vollständigen Zusammenfall der empathisierten bzw. nivellierten Unterschiede. Ist der Betrachter wenig affiliativ orientiert, sondern sehr individualisierend, steigert er sich in eine → **ästhetische Distanz**<sup>688</sup>; diese wird eher als „Melancholie“ erlebt und vergleichsweise „passiv“ = **BS 9**.

Gelungene empathische Projektion bzw. gelungener → Zusammenfall der Gegensätze führt zu positiv bestärkenden Gefühlen der → Allverbundenheit, → „Harmonie“ oder → „Authentizität“<sup>689</sup>.

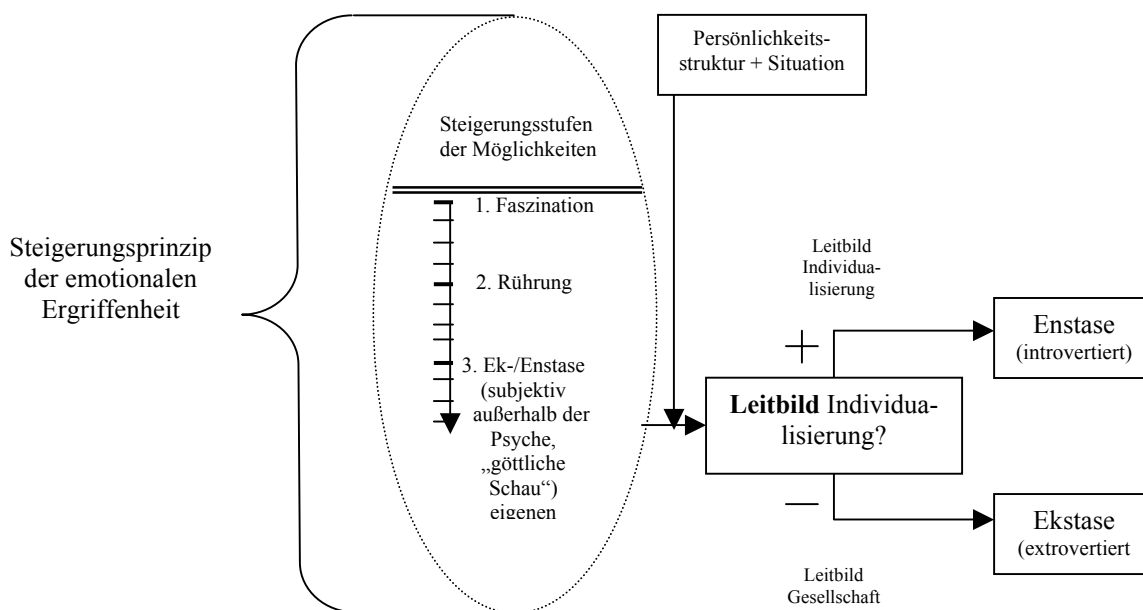


Abb. 16: Das Steigerungsprinzip

**BS 5: Kontemplativer Zugang** – dieser Baustein stellt die Voraussetzung für die → intuitive Ordnungsfindung. Der kontemplative Zugang führt extern zum Paradigma

<sup>688</sup> Emphatisch sein heißt auch handlungseingeschränkt sein – von daher ist ästhetische Distanz auch Freude über Nachlassen der Eingeschränktheit. Vgl. dazu Aries 1984, S. 254 über die zunehmende ästhetische Distanz als „Tod des anderen“, sowie das Motiv der Schönheit als Anfang des Grausamen in Halcour 2000, S. 91 (vgl. dazu Abschnitt 2.5.2 über den Übergang von Empathie mit Unbelebtem in scheinbar Belebtem, so wie Nietzsches Schönheitsempfinden aufgrund der Zuordnung des Empathisierten zu eigenen Gattung, vgl. Abschnitt 1.2.5.1.7 über Nietzsche). Wie alle anderen ästhetischen Einfühlungen ist auch das Erleben von Zerstörung insofern ein kognitives Bedürfnis, als die hierfür nötige ästhetische Distanz Lusterleben ermöglicht. Das betrifft das „typisch“ menschliche Phänomen der destruktiven Aggressivität.

<sup>689</sup> Vgl. Abschnitt 2.5.2 und 2.5.3 über transitive und intransitive Empathie.

---

der → **Zweckfreiheit der Kunst**<sup>690</sup> und intern zu den Vergleichen mit anderen Bereichen der geringen → Unterschiede<sup>691</sup>, wie sie zum Auslösen von **BS 3** nötig sind (charakterisiert durch fehlenden Raum-Zeit-Bezug, wenig bzw. keine intellektualisierenden Bezüge zu abstrakten Mustern, wie bei kindlicher Wahrnehmung keine Schuld- oder Schamgefühle, synästhetische Wahrnehmung, das „Paradies“<sup>692</sup>).

Im kontemplativen Bereich werden vorhandene Muster ohne aktuellen Wirklichkeitsbezug betrachtet – die Erhöhung des Auflösungsgrads und die Senkung der Selektionsschwelle führt zur → „Zerstückelung“ der Wahrnehmung in kleine Einheiten bzw. → geringe Unterschiede, die den Vergleich von → vagativen und → fixativen Ordnungsmustern fördert. Dabei werden im vagativen Bereich nicht nur logischen, sondern auch → „gegenstrebig“ bildlogische Kriterien beim Mustervergleich angewandt = **BS 2** und **6**. Erst die „befreiend“ erlebte Korrelierung der Muster, das „Erleben“ der Musterfindung ermöglicht das Verlassen dieses „irrealen“ Bereichs, oder der Umstand, dass ein anderes Motiv als das der ästhetischen Betrachtung handlungsleitend wird, oder, dass die Betrachtung wegen des Gefühls einer kognitiven Existenzgefährdung abgebrochen werden muss. Solche kognitive Existenzgefährdung ist potentiell in jeder ästhetischen Betrachtung vorhanden, da jedes ästhetische Erleben durch Erhöhen des Auflösungsgrads und Senken der Selektionsschwelle eine Art von Reizüberflutung von vielen → geringen Unterschieden provoziert, die kognitiv verarbeitet werden muss. Daher rührt auch der Vergleich mit schizophrener Wahrnehmung oder mystisch bzw. religiös interpretierter Reizüberflutung<sup>693</sup>, bei der das Zusammenfügen der Einzelteile nicht

---

<sup>690</sup> Vgl. Abschnitt 2.3 über Selbstzweck und Zweckfreiheit.

<sup>691</sup> Der Eintritt in den Bereich der geringen Unterschiede ist möglich durch Überreizung, als auch Reizentzug, Ausschweifung ebenso wie Askese, Beschleunigung oder Entschleunigung, artifizierende und vereinfachende Betrachtungsweisen, Ekstase oder Konservatismus, Fortschrittsglaube oder Nostalgie: Beide Seiten erbringen jeweils gleiche Werte mit verschiedenen Vorzeichen. Beide sind in gewisser Weise „Leiden“, vgl. dazu Abschnitt 2.6.1.2 über ästhetisierende Funktion und Kompensation von Leiden und Melancholie.

<sup>692</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.2 über schamanistische Strukturen in der Kunst.

<sup>693</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.3 über Reizüberflutung.

mehr oder nur bedingt geleistet werden kann (dass dabei Wahrnehmungszusammenhänge in diesem Bereich zwangsläufig entstehen, ist wahrscheinlich)<sup>694</sup>.

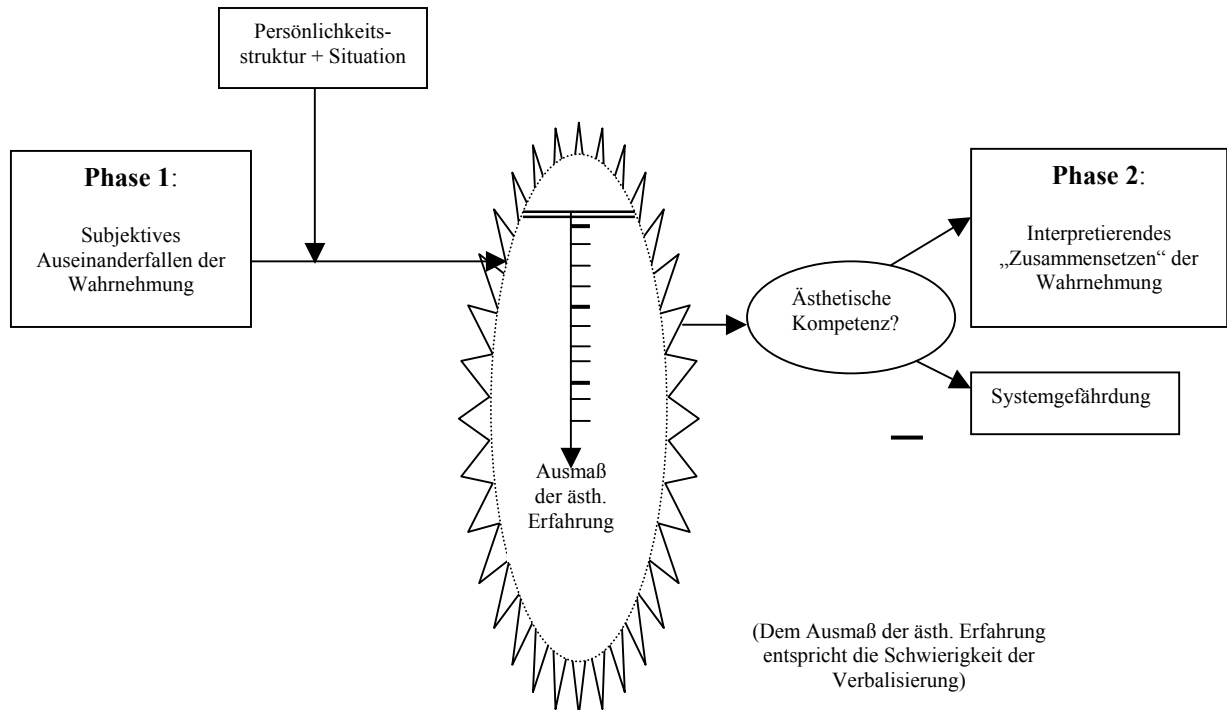


Abb. 17: Phase 1 und 2

**BS 6:** Eigenständigkeit und eigene Logik des ästhetischen Bereichs<sup>695</sup> – vgl. **BS 2**

**BS 7:** Garant für das Funktionieren des psychischen Systems – dieser Baustein stellt die Aspekte von:

- Affiliation durch Kommunikation über Kunst<sup>696</sup>,
- empathischer Affiliation durch das „Verweilen“ = **Topos E**,
- Kompetenz zur ästhetischen Betrachtung bzw. Möglichkeit zur Widerspruchsverarbeitung<sup>697</sup> und
- Auto-Emotionalisierung durch ästhetisches Erleben.

<sup>694</sup> Zu Änderungen der Wahrnehmung bzw. Halluzinationen bei Ekstase vgl. Onfray 1993, S. 61 f. und Abschnitt 2.4.3.2.3.

<sup>695</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.1 über die „Gegenstrebig“- und Unbeschreibbarkeit des Denkens.

<sup>696</sup> Vgl. FN 401.

<sup>697</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2 über das „unterschiedslose Eine“.

---

Ästhetische Betrachtung bzw. die Vielzahl der dabei vorgenommenen Spiegelprojektionen entspricht der Metapher der „Menschlichkeit“ oder des menschlichen → „Herzens“ bzw. der menschlichen → „Seele“.

**BS 8: Spieltrieb** als Impetus – dieser Baustein beinhaltet die Komponenten diversive Exploration, also „Neugier“ und kreative Vernetzungsfähigkeit<sup>698</sup> im Sinne einer (typisch „menschlichen“, → „kindlichen“ und stark virtuell-empathischen) **Überschussproduktion** an Kraft. Die Bereitschaft, sich auf eventuelle Zufallsprinzipien<sup>699</sup> des → spielerischen Kontexts einzulassen, ist abhängig von **BS 9**.

**BS 9:** Abhängigkeit vom situativem und persönlichem Kontext – reguliert **BS 8** in Form von situativ gebundener Risikobereitschaft und Wahrnehmungsfähigkeit in Bezug auf **BS 2-5** und **8**.

Der persönliche Auflösungsgrad, bedingt v.a. durch die persönlichen Leidenserfahrungen entscheidet über die mehr oder weniger emotionale → Empathisierung affiliativer oder individualisierender Art bei **BS 4**<sup>700</sup>. **BS 9** entscheidet auch über die Tendenz zur „Storisierung“ (neue Schemata werden „naiv“ zu Geschichten zusammengebastelt) bzw. Kosmologisierung (neue Schemata werden in umfassende Welterklärungen ein- oder zu solchen ausgebaut). Wie diese Wahl ausfällt, hängt u.a. auch eng mit der Einbindung in ein soziales Netz zusammen (gleich ob tatsächlich vorhanden oder nur erwünscht) und von der persönlichen Präferenz gegenüber tendenziell wortgebundener oder tendenziell bildhafter Kommunikation (Storisierungen werden im Vergleich zu transzendenten Kosmologisierungen subjektiv als niedrigere, weil weniger anspruchsvolle Wahrnehmungsstufe empfunden, da Storierungen einen niedrigeren Auflösungsgrad benötigen und bei

---

<sup>698</sup> Vgl. Kap 2.8.2 über Spiel.

<sup>699</sup> Vgl. Abschnitt 2.8.2 über Zufälligkeiten bei der Suche nach Musterüberschneidungen: „*Gott ist ja auch nichts anderes als ein Künstler. Er erfand die Giraffe, den Elefanten und die Katze. Genaugenommen hat er keinen Stil. Er versucht immer neue Dinge*“, Picasso 1982, S. 77. Vgl. dazu die „Dripping-Technik“ von Ernst als Thematisierung des reinen Zufalls in Koch-Hillebrecht 1983, S. 204.

<sup>700</sup> Vgl. Halcour 2000.

---

ihnen entsprechend auch eine geringere Wahrscheinlichkeit von → intuitiv-kreativen Ordnungsfindungen herrscht; ein niedriger Auflösungsgrad verhindert auch das Interesse an Erlebniserweiterung bzw. der entsprechende sog. Dogmatismus unterbindet die Bereitschaft zum Aushalten oder Provozieren der → „gegenstrebigem Spanne“ zwischen Informationsrepräsentationen des **BS 6**<sup>701</sup>).

Ebenfalls wichtig für den Auflösungsgrad ist die Annahme von Bedeutung des Kunstwerks für die Kunstbetrachtung, das „Interesse“; es weckt Neugierde auf Entschlüsselung unbekannter Elemente, = **BS 8**.

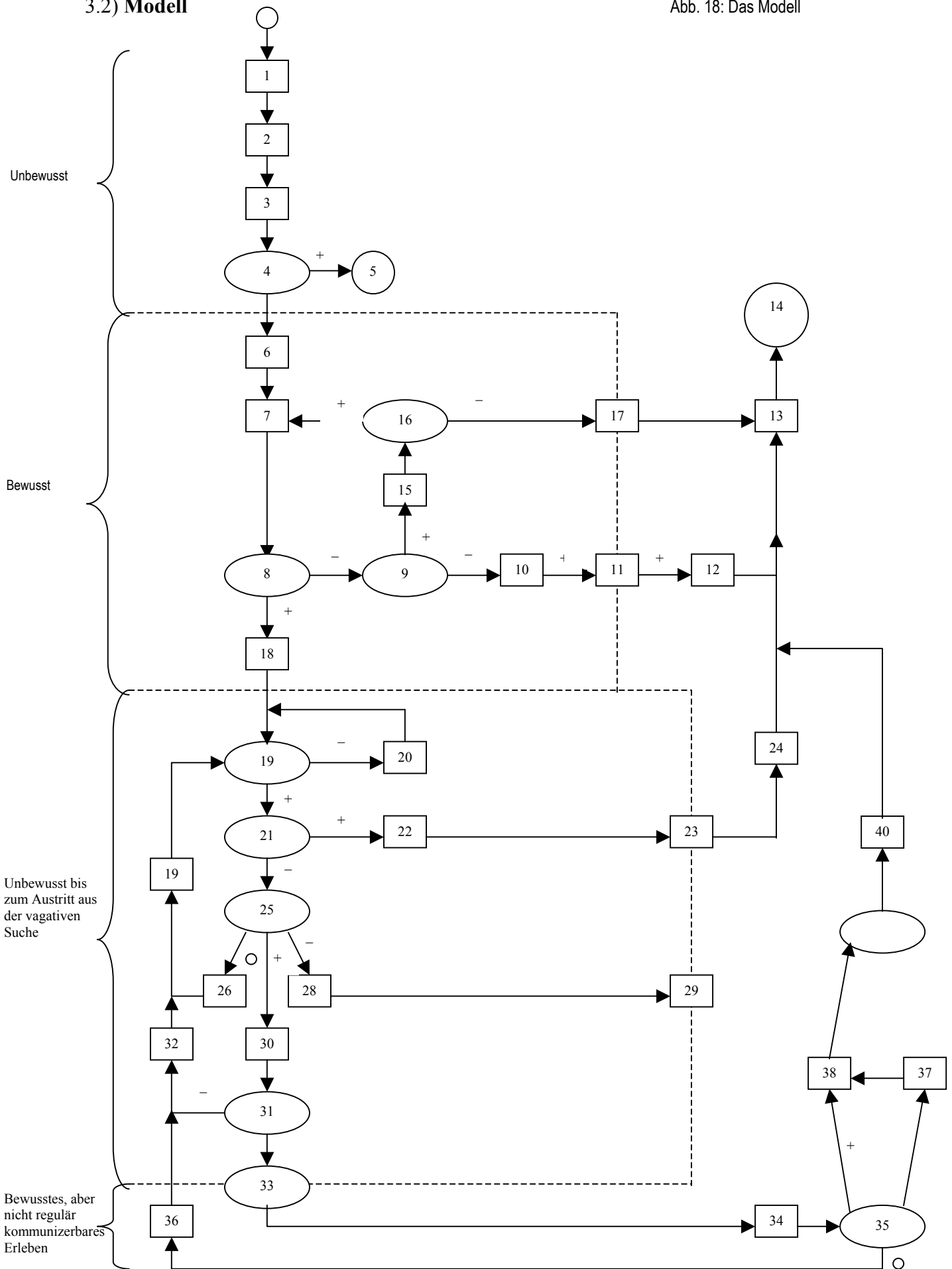
---

<sup>701</sup> Vgl. FN 397.



### 3.2) Modell

Abb. 18: Das Modell



---

Die einzelnen Schritte des Modells erklären sich folgendermaßen:

- 1) Die vorbewusste Wahrnehmung steht immer schon in einem Absichtskontext und führt zu einer **Absichtbildung**
- 2) Dieser Absichtskontext führt zu einer **Erwartungsbildung**.
- 3) Im **Wahrnehmungsfeld** wird nun nach Übereinstimmungen von Wahrnehmung und Erwartung gesucht.
- 4) **Kontrolle**: Stimmen **Wahrnehmung und Erwartung überein**? Wenn nein → 6)
- 5) Wenn ja, dann ist die **Erwartung bestätigt**. Somit besteht kein Anlass zu einer weiteren Bestätigung der Erwartung. Da bei der Wahrnehmung keine kognitiven Probleme aufgetreten sind, bleibt der Vorgang unbewusst.
- 6) Stimmen Wahrnehmung und Erwartung nicht überein, erhöht sich die **Unbestimmtheit**:  $U := U + X$ . Alle Selbstwahrnehmungen dieser Art werden ab jetzt zumindest bis zum Eintritt in die vagative Suche bewusst wahrgenommen.
- 7) Durch ein Sichten der entsehenden Assoziationen kommt es zu einer **Prognose** hinsichtlich **Relevanz und Stress** der vorhandenen Unbestimmtheit: Verhältnis von **KK · M** zu **KS · ES**
- 8) **Kontrolle** der Prognose: Ist die zu erwartende Kategorisierung wahrscheinlich **relevant** und beinhaltet **wenig Stress**? Wenn ja → 18
- 9) **Kontrolle** der verbleibenden Möglichkeiten im Fall einer negativen Antwort auf die Kontrolle von 8: Die Antwort „nein“ impliziert die Prognose von **viel Stress** bei gleichzeitig **viel Relevanz**. Wenn ja → 15
- 10) **Kontrolle** der verbleibenden Möglichkeiten im Fall einer negativen Antwort auf die Kontrolle von 9: Die Antwort „nein“ impliziert die Prognose von **wenig Stress** bei gleichzeitig **geringer oder keiner Relevanz**. Wenn nein → 17
- 11) Wenn ja, dann besteht wenig Relevanz bei gleichzeitig wenig Stress. D.h., die Suche nach Assoziationen verläuft zwar positiv, knüpft also an motivierende Elemente des Bausteinvorrats an; gleichzeitig wird die vorangegangene Assoziationsabfrage wegen mangelnder Relevanz als

---

unbefriedigend bis langweilig wahrgenommen. Es kommt zur Beurteilung des Empfindens als „**Schönheit**“ bzw. **Langeweile**“.

- 12) Die Bestätigung der vorhandenen Weltbilds entspricht **Schönheitsempfinden auf Stufe 1**.
- 13) Die Erfahrungen der vagativen Suche werden dem vorhandenen Bausteinvorrat hinzugefügt, es kommt zu einer entsprechenden **Erweiterung des Bausteinvorrats**, die ihrerseits auch reflektiert wird (also zu einem entsprechenden An- oder Abstieg des Kompetenzzempfinden führt, je nachdem, ob es vorher zu einem positiv erlebten Lustempfinden kam oder die Suche „frühzeitig“ abgebrochen werden musste).
- 14) Die Suche nach weiteren Übereinstimmungen von Erwartung und Wahrnehmung wird abgebrochen. Es kommt zur Bildung eines neuen Absichtskontexts.
- 15) Wenn Punkt 9 positiv beantwortet wurde, dann besteht so viel Stress, dass die Wahrnehmung zwar nicht abgebrochen wird, aber andererseits auch nicht kontemplativ bzw. vagativ bearbeitet werden kann. Umgangssprachliche Umschreibungen der Beurteilung dieses Empfindens: „**Interesse**“ und „**Beunruhigung**“.
- 16) **Kontrolle** des Kompetenzzempfindens: Ist das subjektive **Kompetenzzempfinden** hoch genug für weitere Eigenbeobachtung? Wenn ja → 7)
- 17) Dass Punkt 10 negativ beantwortet wurde, impliziert viel kognitiven Stress, während gleichzeitig keine Relevanz der Wahrnehmung zu erwarten ist, so dass die Wahrnehmung **abgebrochen** wird. Umgangssprachliche Umschreibungen der entsprechenden Beurteilung des Empfindens sind „**Ärger**“ und „**Hässlichkeit**.“ Weiter bei 13
- 18) Wenn Punkt 8 positiv beantwortet wurde, dann besteht so wenig kognitiver Stress, dass die Wahrnehmung einerseits kontemplativ bzw. vagativ bearbeitet werden kann und andererseits doch so viel Interesse am Objekt besteht, dass die **Betrachtung nicht abgebrochen** wird. Umgangssprachliche Umschreibungen dieses Urteils sind „**Interesse, Faszination**“ oder „**Ahnen**“. Es kommt zum Eintritt in die vagative Suche; die Wahrnehmung der weiteren Suche nach Übereinstimmung von

---

Ordnungsmustern verläuft bis zum Austritt aus dem Bereich der vagativen Suche unbewusst.

- 19) **Kontrolle** der durch die vagative Suche erweiterten Möglichkeiten an Musterüberschneidungen: Sind neben logischen auch ästhetiklogische und **emotionale Musterüberschneidungen** vorhanden? Wenn ja → 21
- 20) Sind keine Musterüberschneidungen dieser Art vorhanden, kommt es zu einer Vertiefung der Suche, und zwar durch eine **Steigerung des Auflösungsgrads**.
- 21) **Kontrolle** von → „Beflügelung“ durch die neu entstandenen Vernetzungen: Kommt es durch die neuen Muster zu einer **Aufhebung der Unbestimmtheit** bzw. des „Leidens“ von Punkt 6? Anders formuliert: Relativiert der subjektive Eigenwert der Betrachtung durch retrogradiente Verstärkung und den entsprechenden Anstieg des Lustpegels die anfängliche Unbestimmtheit? Wenn nein → 25
- 22) Hat die vagative Suche die anfängliche Unbestimmtheit kompensiert, dann werden die neuen Muster abstrahiert bzw. kommunizierbaren Abstrahierungen angepasst. **„Inneres“ Fühlen und „äußere“ Begrifflichkeiten werden angeglichen**, und zwar in Bezug auf eine „Selbstvorstellung“ (Schönheitsempfinden als Übereinstimmung von vorhandenen Interpretationsmustern und „innerem“ Fühlen kann wegen der Masse an relativierenden Utopie und Möglichkeiten nur im Hinblick auf einen dritten Bezugspunkt festgelegt werden – nämlich auf das „Selbst“).
- 23) Dadurch entsteht das Empfinden eines intuitiven **„Heureka-Effekts“**, einer **„beflügelnden Erleuchtung“** durch die vorangegangene Ordnungsfindung. Werden v.a. emotional besetzte Muster abstrahiert, dann werden für dieses Erleben umgangssprachliche Umschreibungen aus dem Wortfeld **„Rührung“** oder **„Ahnen“** von ekstaseähnlichen Zuständen bzw. von Unterschiedslosigkeit in Form von Nullbegriffen verwendet
- 24) Die Schaffung neuer Muster entspricht **Schönheitsempfinden auf Stufe 2**.
- 25) **Kontrolle**: Besteht genug Kompetenzempfinden zur nochmaligen **Erweiterung der Mustersuche** durch noch höheren Auflösungsgrad (also in Hinblick auf zunehmende Idealisierung und entsprechenden Anspruch an

---

eigene Erlebnis- und anschließende Abstraktionsfähigkeit des Erlebten, also in Hinblick auf „Selbst“ und „Gesellschaft“ und/oder beidem)? Wenn nein → 28, wenn ja → 30

- 26) Ist die Frage nach ausreichendem Kompetenzzempfinden aufgrund der Wechselwirkung des jeweiligen Kompetenzzempfindens hinsichtlich „Selbst“ und hinsichtlich „Gesellschaft“ nicht eindeutig zu entscheiden, dann kommt es, ähnlich wie bei Punkt 20, zu einer **Schleife der ästhetischen Wahrnehmung**. Hierbei werden zur Klärung der Kompetenzfrage möglichst diszipliniert einerseits „inneres Erleben“ und andererseits „äußere“ Interpretationsmuster miteinander verglichen, d.h. quasi **logisch kontrolliert werden die intellektuellen und emotionalen Möglichkeiten gesichtet**.
- 27) Durch den starken Realitätsbezug dieses Sichtens, also einen fixativen Anteil der Reflexion wird das Empfinden dieses Vorgangs teilweise bewusst. Umgangssprachliche Umschreibungen dieses Empfindens sind „**Melancholie**“ oder „**traurige Sehnsucht**“.
- 28) Aufgrund des fehlenden Kompetenzzempfindens kommt es zur **Annahme einer Gefährdung der kognitiven Selbsterhaltung**.
- 29) Beim konsequenten Verlassen des vagativen Bereichs werden umgangssprachlich die Gefühle von „**Angst**“ oder „**Hoffnungslosigkeit**“ verwendet.
- 30) Aufgrund vorhandenen Kompetenzzempfindens und dadurch initiiertes Motivation (im Hinblick auf umfassende Musterübereinstimmungen und entsprechende Erlebnisqualitäten) kommt es zur weiteren **Vertiefung der Suche**.
- 31) **Kontrolle**: Ist eine völlige Identifikation mit dem Betrachteten, also eine unterschiedslose Empathisierung möglich? Wenn ja → 33
- 32) Durch die fehlende Möglichkeit der völligen, also unterschiedslosen Identifikation mit dem Betrachteten kommt es zu einer ähnlichen Schleife wie in Punkt 26 bzw. 27. Umgangssprachliche Umschreibungen dieses Empfindens sind „**Melancholie**“ oder „**genussvolle Sehnsucht**“.
- 33) Existiert mehr Empathisiertes als Empathisierendes, also beispielsweise mehr Nullbegriff als Begriff, dann kommt es zum **unterschiedslosen Zusammenfall des Gegensatzes von „Innen“ und „Außen“**. Umgangss-

---

sprachliche Umschreibungen dieser völligen, also unterschiedslosen Identifikation mit dem Objekt sind „**etwas anderem mehr Aufmerksamkeit schenken als sich selbst**“, „**Einswerden, Selbstvernichtung, völlige Leere**“ oder „**sich fallen lassen**“. Ab hier sind die Vorgänge – trotz ihrer Entstehung im vagativen und an sich unbewusst funktionierenden Bereich – anteilig bewusst. Grund dafür ist der unterschiedslose → Zusammenfall der empathisierten Gegensätze, der bei starker Empathisierung auch den Zusammenfall des Unterschieds von Bewusstsein und Unterbewusstsein beinhaltet. Das entspricht dem Erleben ekstatischer Unterschiedslosigkeit und führt zu den in Punkt 38 beschriebenen Anforderungen an das kognitive System, diese unterschiedslosen Erfahrungen wieder in eine abstrakte Logik mit Unterschieden zurückzuführen.

- 34) Es kommt zu einer Reflexion von Punkt 33: Da in einem unterschiedslosen Bereich ohne Abstraktionen zwangsläufig keine kognitiven Widersprüche, sondern nur positiv besetzte Emotionen assoziiert werden können, steigt das subjektive Lustempfinden stark an. Umgangssprachlich werden die entsprechenden Erlebnisqualitäten umschrieben als „**Gefühl**“, „**Liebe**“, „**Erleuchtung**“ oder „**lustvolles Verschmelzen**“ mit dem Objekt der Betrachtung, also **Schönheitsempfinden auf Stufe 3**.
- 35) **Kontrolle**: Ist eine **Abstraktion dieser Erfahrung möglich**? Wenn nein → 37, wenn ja → 38
- 36) Ist unklar, ob die Erfahrung von Punkt 34 abstrahiert werden kann, dann kommt es zu einer rekursiven **Überprüfung mit erhöhtem Auflösungsgrad**.
- 37) Ist die Abstraktion von Punkt 34 nicht möglich, kommt es zu einem Informationsdefizit, das im Lauf der Punkte zu Fehlinterpretationen im Hinblick auf den gesellschaftlichen Konsens führen wird, anders gesagt: Die unvollständige Relativierung von individuell zugänglichem, unterschiedslosem Empfinden und gesellschaftlich fixativem Diskurs der Außenwelt führen zu Interpretationen, die, da regelwidrig, von der Gesellschaft als Krankheit verstanden werden.
- 38) Konkretes Denken und synkretes Fühlen werden einander angeglichen, es kommt zur **Abstraktion** der vorangegangenen Erfahrung. D.h., alle

---

wesentlichen funktionalen (also gesellschaftlich kommunizierbaren) und emotionalen (also individuell gebundenen) Merkmale werden auf ihre Stichhaltigkeit in Bezug auf andere logische Konstrukte und die anfängliche Unbestimmtheit überprüft (emotionales Empfinden wird auf andere Konstrukte übertragen) und zwangsläufig mit Bezeichnungen der „Unbeschreibbarkeit“ belegt.

39) **Kontrolle**: Ist dieser Vorgang steigerbar? Wenn ja → 36. (Nicht steigerbares Erleben von Punkt 38 besteht in Form des Phänomens Ekstase)

40) Wird die Abstraktion des vorangegangenen Erlebens vorgenommen, dann kommt es zu umgangssprachlichen Umschreibungen von „**Auferstehung**“, „**neues Bewusstsein**“, „**Offenbarung**“, „**Erleben der Idealität**“ und „**Selbstverwirklichung**“.

### 3.3) Die Widersprüche im Zusammenhang

Mittels dieses Modells der ästhetischen Wahrnehmung lassen sich die exemplarischen Widersprüche von Kunst erklären und als verschiedene Schwerpunkte ein und desselben Modells nachweisen.

**Widerspruch 1-2**: Kunst vermittelt zwar Welt, ist aber andererseits Ausdruck einer schöngeistigen „eigenen“ Welt. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits den in Abschnitt 3.1.2.2 beschriebenen Nutzen der ästhetischen Wahrnehmung für die flexible Anpassung und andererseits den vagativen Bereich mit seinen „eigenen“ Regeln. Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits der Übergang in den vagativen Bereich bzw. aus diesem heraus von Punkt 18, 23, 29, und andererseits das jeweilige Schönheitsempfinden von Punkt 12, 24 und 34, sowie die Bausteinerweiterung von Punkt 13.

**Widerspruch 3-4**: Kunst fördert vernetztes Denken, steht aber auch in Zusammenhang mit psychischer Labilität oder alltagssprachlich verstandener

---

Verträumtheit Dieser Widerspruch umschreibt einerseits das verstärkt vagative Suchen nach Musterüberschneidungen im vagativen Bereich und andererseits den kontemplativen Zugang zum vagativen Bereich. Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits der Bereich des vagativen Fühlens von Punkt 18-33, und andererseits die entsprechende Zugangsvoraussetzung für den vagativen Bereich von Punkt 8.

**Widerspruch 5-6:** Kunst repräsentiert höhere, „menschliche“ Denkfähigkeit, Primitivismus besticht aber gerade durch die Reduktion auf nicht intellektuelle Aussagen. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits ästhetische Kompetenz als Voraussetzung für die Entstehung von Bewusstsein bzw. „höheren“ Bewusstseinsstufen und andererseits das ästhetische Lustempfinden beim Eintritt in einen Bereich → geringer Unterschiede (Primitivismus wird vom Betrachter ähnlich interpretiert und wahrgenommen wie „kindliches Betrachten“). Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits die Kompetenz für Punkt 38, und andererseits die Zugangsvoraussetzung für Punkt 18-33 in Form der geringen Unterschiede (die sehr wahrscheinlich zu einem ästhetischen Lustempfinden führen).

**Widerspruch 7-8:** Ästhetik ist Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung, aber auch Wahrnehmung des „Anderen“. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits die interne, emotionale Reflexion der ästhetischen Suche nach Musterüberschneidungen und andererseits das empathische Einfühlen in das rezipierte Kunstwerk. Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits die Selbstwahrnehmung der vagativen Suche, also v.a. die Punkte 7-12, 15-17, 23-29, 31-32, 34-39 und 40, und andererseits das Einfühlen mit → geringen Unterschieden von Punkt 19 und v.a von Punkt 31.

**Widerspruch 9-10:** Ästhetik ist die „authentischste“ Wahrnehmung von Welt, lenkt aber auch ab von der „harten Realität“. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits den möglichst flexiblen Wechselbezug zwischen



---

Innen“ und „Außen“ und andererseits den eigenständigen vagativen Bereich, in dem ästhetisches Lustempfinden provoziert werden kann, das tatsächlich von der „harten Realität“ ablenken kann, indem es dieser das eigenwertige ästhetische Erleben entgegensetzt. Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits die Suche nach Musterüberschneidungen und die jeweilige Steigerung des Auflösungsgrads von Punkt 20 und 30 bei gleichzeitigem Zwang zur kognitiven Verarbeitung der entstehenden Menge an neuen Mustern, und andererseits die Fokussierung des Objekts durch die in Abschnitt den 2.7.2 beschriebene Phase 1, also das vagative Einfühlen von Punkt 18-33, das tatsächlich zu einer Ablenkung von der „Außenwelt“ des betrachteten Objekts führt.

**Widerspruch 11-12:** Ästhetische Wahrnehmung ist „unbeschreibbar“ und zweckfrei, aber trotzdem eine Art von lesbarem „Text“. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits den kontemplativen Zugang zur Kunst, sowie die durch die „Gegenstrebigkeit des Denkens“ verursachten Schwierigkeiten in der diskursiven Darstellung von ästhetischem Erleben. Andererseits sind die metaphorischen Termini der zwangsläufig entstehenden Legende von der „Unbeschreibbarkeit“ der Kunst durchaus allgemeinverständlich und im vorangegangenen Modell zu lokalisieren. Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits die „unbeschreibbare“, „gegenstrebig“ Logik von Punkt 19 bzw. der kontemplative Zugang zum vagativen Fühlen von Punkt 18-33, und andererseits die ebenfalls dort beschriebene, „lesbare“ und nachvollziehbare Logik des Modells bzw. der kommunizierbare Gehalt der metaphorischen Umschreibungen des „unbeschreibbaren“ Erlebens von Punkt 12, 18, 23-24, 27, 29, 32, 34 und 40.

**Widerspruch 13-14:** Ästhetik ist Idealität, Idealität steht aber im Geruch von Kitsch. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits ästhetisches Erleben, bei dem vagatives Erleben mit einem sehr utopischen, abstrakten Ideal korreliert wurde, andererseits ästhetisches Erleben, bei dem das Lustempfinden u.U. von der „harten Realität“ tatsächlich etwas zu sehr ablenkt, um dieser Realität

---

noch kritisch gegenüberstehen zu können. Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits das Erleben von Punkt 23-24, 27, 32 und 34-40, und andererseits das Schönheitsempfinden von Punkt 12, das keine großen Anforderungen an das kognitive System stellt, also auch dogmatischem Denken „Schönheitsempfinden“ erlaubt.

**Widerspruch 15-16:** Kunst ist innovativ, andererseits wird das Beherrschen aufwändiger Kunsttechniken als Kunst-Können anerkannt. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits, dass ästhetisches Erleben, wenn es nicht wegen großer (und dann stresserzeugender) Neuigkeit vorher abgebrochen wird, bei hohem Innovationsniveau als entsprechend lustvoll erlebt wird. Andererseits ermöglicht die Vorstellung einer Tradition der jeweiligen Kunsttechnik auch die Empathie mit deren Vertreter, also das Gefühl von Legitimation bzw. Anerkennung innerhalb dieser „Gemeinschaft“; außerdem werden dem Ausüben von traditionellen, teilweise vergleichsweise aufwändigen Techniken hohe technische Fähigkeiten unterstellt, die nicht allen gegeben sind und deswegen das Gefühl von „Exklusivität“ vermitteln, also nur den „Genies“ der Kunst zugesprochen werden; diese Techniken fördern nämlich den kontemplativen Zugang durch den Anspruch an das technische Können, also den steten Wechselbezug von „Innen“ und „Außen“ (der abstraktes Denken zugunsten sinnlicher Kontrolle des Schaffensprozesses hemmt). Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits das Schaffen neuer Abstrakta, also gelungener Findung von Musterüberschneidungen von Punkt 19 bzw. gelungener Abstraktion von Punkt 39, und andererseits die erhöhte (und auch für außen schon alleine durch den sichtbaren Arbeitsaufwand nachvollziehbaren) Möglichkeit zur Musterüberschneidung von Punkt 19 durch vorher schon „verfeinerte“ Sinneswahrnehmung (diese wiederum entsteht durch Wissen um einzelne, „handwerkliche“ Abläufe bei der Kunstproduktion).

**Widerspruch 17-18:** Kunst ist teilweise moralisch gebunden, teilweise nicht. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits das empathische Einfühlen in

---

andere Menschen bzw. entsprechende gesellschaftliche Werte, andererseits die Verweigerung dieser Empathie aufgrund eines starken Drangs zu Individualisierung. Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits die in Punkt 19 beschriebene Musterüberschneidung in verschiedenerlei Hinsicht, also in Hinsicht auf gesellschaftlich-moralischer Werte, und andererseits der gleiche Mechanismus, nur dass in diesem Fall weniger moralische Werte des jeweiligen Künstlers oder Rezipienten durchdacht wurden, als vielmehr ästhetiklogische Prinzipien. Dem unterliegen wahrscheinlich, wie in Abschnitt 1.1 beschrieben, tendenziell eher gesellschafts- bzw. individualitätsstabilisierende Bedürfnisse.

**Widerspruch 19-20:** Kunstbetrachtung ist Meditation, soll „gut tun“, Kunstbetrachtung soll aber auch gesellschaftskritisch sein und „weh tun“. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits den kontemplativen Zugang zur Kunst, andererseits die Forderung nach u.U. auch schmerzhafter Relativierung „zu“ fixativer oder „zu“ vagativer, also „dogmatischer“ Denkpraxis. Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits die Förderung positiv assoziierter Muster des vagativen Fühlens von Punkt 18-33, in der negativ assoziiert Muster ab einem gewissen Grad zum Abbruch dieser Suche führen, und andererseits die in Phase 2 versteckte Anforderung an das kognitive System von Punkt 35-39 bzw. Punkt 13.

**Widerspruch 21-22:** Kunst ist Kunst, egal aus welcher Epoche, Kunst vor der Moderne wird aber als Kunsthandwerk bezeichnet. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits die lustbringende Zuschreibung des ästhetischen Empfindens an jedes kulturelle Objekt und andererseits die gesellschaftliche Stellung vorneuzeitlicher „Objektproduzenten“, die mit dem Status heutiger Handwerker vergleichbar ist. Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits die Möglichkeit zur ästhetisierenden Betrachtung, also zum Ablauf des nötigen Auslösers, die an sich durch jeden Gegenstand gegeben ist. Ästhetische Betrachtung kann sich andererseits auch an Gegenständen entwickeln, die in ihrer Entstehungszeit von Menschen geschaffen wurde, die

---

in soziologischer Hinsicht nicht den Status heutiger Künstler, sondern denjenigen heutiger Handwerker hatten.

**Widerspruch 23-24:** Kunst verbindet empathisch, manchmal bewirkt aber ästhetische Distanz genau das Gegenteil. Dieser Widerspruch umschreibt das gleiche Dilemma wie **Widerspruch 17-18**.

**Widerspruch 25-26:** Kunstbetätigung zeichnet den Menschen aus als „homo ludens“, sog. hohe Kunst tritt aber in keiner Weise komisch, sondern eher erhaben und ernst auf. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits die spielerische Art, wie „zweckfrei“ neue Muster gesucht, gefunden und erprobt werden, und andererseits ek- und enstatisches Erleben, das bei zuviel Komik abgebrochen würde, weil Komik tendenziell weniger Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung erfordert als vielmehr Wahrnehmung des als komisch empfundenen Objekts. Dies wird in Kapitel 3.2 eingängiger erklärt.

**Widerspruch 27-28:** Künstler gelten als ganz besondere Menschen, Kunstbetätigung kann aber genauso gut als mehr oder weniger erlernbarer Beruf verstanden werden. Dieser Widerspruch umschreibt einerseits die besonderen Voraussetzungen für den Beruf des Künstlers, nämlich besondere Vernetzungsfähigkeit, Souveränität im Handhaben ästhetischer (Grenz-) Erfahrungen und künstlerisches Können, und andererseits die erlernbaren Anteile der Vermittlung von innovativen Schemata, „Botschaften“ und eigenwertigem ästhetischen Erleben. Dem entspricht in Bezug auf Abschnitt 3.2 also einerseits die (nicht allen Menschen in gleicher Weise gegebene) Möglichkeit, sich durch Übung und allgemeine Vernetzungsfähigkeit auf möglichst viele Musterüberschneidungen in Punkt 19 bzw 31 einzulassen, und diese auch durch Kompetenz zur Abstraktion von Punkt 35 bzw. 39 nach außen kommunizierbar zu machen. Andererseits sind Anteile dieser Möglichkeit zum ästhetischen Erleben tatsächlich erlernbar, so dass die Grenze zwischen Veranlagung und „Übung“ teilweise fließend ist.

---

**Widerspruch 29-30:** Kunst soll das Erleben von Gemeinschaft fördern, aber auch das Erleben von Individualität. Dieser Widerspruch umschreibt den in Abschnitt 3.1.2.2 beschriebenen Nutzen des ästhetischen Erlebens im Hinblick auf gesellschaftsstabilisierende Aspekte, und andererseits den Nutzen im Hinblick auf „individuumstabilisierende“ Aspekte. Dieser Widerspruch entspricht dem Dilemma von **Widerspruch 17-18**).

In diesen Fällen scheinen entsprechende widersprüchliche Aussagen über Kunst also wahrscheinlich nur auf verschiedenen Schwerpunkte des vorangegangenen Ästhetik-Modells zu beruhen. Auf keinen Fall liegt die „Unbeschreibbarkeit“ des ästhetischen Erlebens an dessen Unberechenbarkeit – womit auch besagte „Unbeschreibbarkeit“ letzten Endes ad absurdum geführt wäre.

#### 3.4) Zusammenfassung: Definition und Formalisierbarkeit von Ästhetik: Der Faktor „Igel“

A. P.: *„Na, wie geht es uns denn heute so?“*

A. K.: *„Sagen Sie es mir – Sie sind der Psychologe.“*

A. P.: *„Alles in Ordnung?“*

A. K.: *„Nein. Auf alle Fälle nicht, was unsere Unterhaltungen angeht. Ich habe das endgültige Modell zur ästhetischen Wahrnehmung gesehen, und bin nun sehr aufgebracht. Zuerst hat mir unsere Zusammenarbeit sogar gut getan. Meine Arbeit fiel mir sogar viel leichter, wenn ich einige meiner Gefühle besser verstehen konnte – Ihren Vergleich von Wissenschaft und Kunst fand ich rührend einleuchtend. Nachdem ich das Modell gesehen habe, distanzieren mich nun heftig davon, dass Wissenschaft und Kunst beide auf der Suche nach Schönheit sind. Man sieht ja, was dabei herauskommt. Man könnte meinen, man wäre in Japan. Finden Sie es richtig, dass man dort*

---

*alten Leuten elektrische Kuscheltiere verpasst, damit die auch mal etwas Nettes in der Hand haben? Denken Sie allen Ernstes, dass Sie so etwas wie Liebe oder Ekstase programmieren könnten?“*

*A. P.: „Natürlich. Alle kognitiven Prozesse sind berechen- und beschreibbar. Wenn man etwas verstanden hat, dann kann man es auch nachbauen können – und man kann nur etwas nachbauen, was man auch wirklich verstanden hat.“*

*A. K.: „Das mag vielleicht für Kühlschränke oder Fahrräder gelten, aber nicht für Menschen oder ästhetische Mechanismen. Manchmal zeigt man auch, dass man etwas verstanden hat, wenn man es eben nicht nachbaut. Habe ich Ihnen das nicht durch Unbeschreibbarkeit und Rätselhaftigkeit der Kunst erklärt? Sie können niemals eine Wahrheit, die man nur erleben kann, durch Worte umfassend beschreiben oder ein distanziert ein System beschreiben, dessen Teil Sie selber sind. Schon einmal Luhmann gelesen? Oder etwas über formale Logik?“*

*A. P.: „Das ist unpräzise bis blöde argumentiert, weil man solche gesellschaftlichen Zusammenhänge nicht mit diesen Informationsverarbeitungen gleichsetzen kann. Natürlich kann ich ästhetisches Empfinden beschreiben. Es ist nur ein Unterschied, ob ich dieses Erleben undistanziert von der Innenseite oder distanziert von außen betrachte. Natürlich ist z.B. jemand während einer Ekstase nicht mehr in der Lage, sein Erleben just in diesem Augenblick zu beschreiben. Aber ich kann diesem Menschen beobachten. Und wenn dieser Mensch wieder bei ‚normalem‘ Bewusstsein ist, dann kann er mir zusätzlich nachträgliche Beschreibungen liefern, mit deren Hilfe ich ein durchaus korrektes Modell dieser Abläufe formulieren kann. Wenn ich das im Hinblick auf ästhetisches Erleben in Form diese Modells nicht schon gemacht und v.a. geschafft hätte, dann hätten Sie keinen Grund, sich so aufzuregen. Habe ich recht?“*

---

**A. K.:** „Aber wenn alles so berechenbar ist, wo bleibt dann wo etwas wie ein freier Wille des Menschen, oder seine Würde oder alles, was in unserer Gesellschaft nur deswegen funktioniert, weil man eben nicht alles weiß. Haben Sie nicht selbst gesagt, dass z.B. Bewusstsein nur durch das Gegenteil Nichtbewusstsein entsteht? Oder habe ich das alles falsch verstanden? Ich dachte, das sei wie Quantenmechanik: wenn man etwas beobachtet, dann verändert man es durch die Beobachtung. Ich dachte, das ist das Gleiche wie das Igel-Beispiel. Wann habe ich was wo verpasst?“

**A. P.:** „Warum?“

**A. K.:** „Ich weigere mich, Ihr Modell zu akzeptieren.“

**A. P.:** „So etwas nennt man, wie Sie ganz richtig andeuten, Wahrnehmungsverweigerung. Ich erzähle Ihnen etwas: Vor einiger Zeit hat mir eine Studentin einen Glücksskeks gezeigt, oder besser gesagt, einen dieser Zettel, die da drinstecken. Darauf stand: Die Wahrheit ist nicht schön, aber die Suche danach ist es. Tut mir leid für Sie, wirklich.“

**A. K.:** „Mir auch, für Sie, auch wirklich. Ich gehe jetzt – ich habe genug.“

Abschließend erhebt sich die Frage, wie sich Ästhetik zusammenfassend definieren lässt bzw. wie sich ästhetische Strukturen formalisieren und in einem künstlichen System modellieren lassen. Was die Formalisierbarkeit angeht, so sind deren Möglichkeiten und Grenzen relativ genau zu benennen. Was die Definition von Ästhetik betrifft, so stellt sich das Problem, inwiefern ästhetisches Erleben – nach allen Regeln der vorliegenden Arbeit – überhaupt zu beschreiben ist. So wie die beiden Allegorien jeweils immer zwei Perspektiven gegenüber ein und derselben Sache verkörperten, so gibt es auch zwei sowohl widersprüchliche als auch kohärente „Definitionen“ von ästhetischem Erleben, eine Definition aus der „Innen-“ und eine von „Außenperspektive“ des Erlebens.

---

Kommen wir deshalb zuerst zur Definition von Ästhetik aus Sicht der Allegorie der Kunst. Diese Definition geschieht aus der „Innenperspektive“ des Erlebens und ist infolge der etwas schroffen Äußerungsweise kürzer als die psychologische Darstellung. Eine in sich geschlossene „ästhetisch korrekte“ Zusammenfassung aller Ergebnisse zum Thema Ästhetik unterscheidet sich insofern von anderen Themen, als hier das einzig stimmige Ergebnis einer gelungenen Untersuchung nur heißen kann: kein Ergebnis. Nur das Ergebnis „kein Ergebnis“ bewahrt – aus Sicht der Allegorie der Kunst – das für ästhetisches Erleben konstitutive Dilemma zwischen vagativen und fixativen Elementen. Wären vagative Strukturen nicht nur funktional, sondern auch inhaltlich zu beschreiben, dann wären sie eo ipso keine vagativen Strukturen mehr; und wenn man ästhetisches Erleben beschreibt, dann ist es auch nicht mehr so, wie wenn man es nur „fühlt“ und dabei nicht abstrahiert. Diese Spitzfindigkeit führt dazu, dass Ästhetik unter rein inhaltlichem Aspekt in der Tat nicht zu definieren, nur zu umschreiben ist. Das zeigen die charakteristischen Aspekte der angeblichen „Unbeschreibbarkeit“<sup>702</sup>, der obligatorischen Rätselhaftigkeit<sup>703</sup> und/oder „religiösen Aura“<sup>704</sup> der Kunst, wie sie im 2. Kapitel dargestellt wurden. Dass für dieses Ergebnis so viele Seiten Text nötig waren, entspräche – wie gesagt: aus Sicht der Allegorie der Kunst – der einzig möglichen und authentischen Definition von Kunst, dem Faktor „Igel“. Diese Metapher vom Igel in der Nacht gründet darin, dass man den Igel im Dunkeln nur sieht, wenn man „uneigentlich“ und vorsätzlich „zweckfrei“ an ihm vorbeisieht<sup>705</sup>: Man kann bestimmte Dinge nur dann wahrnehmen, wenn man sie nicht thematisiert, z.B. kann

---

<sup>702</sup> Vgl. Abschnitt 2.3 über die Unbeschreibbarkeit des ästhetischen Erlebens.

<sup>703</sup> Vgl. Abschnitt 2.3, 2.4 und 2.7 über Unbeschreibbarkeit und Zweckfreiheit, Verweilen und mystisch-ästhetisches Erleben.

<sup>704</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.1 und 2.7.2 über Nullbegriffe und anthropologische Strukturen des mystischen Erlebens.

<sup>705</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.2 über Zweckfreiheit, Uneigentlichkeit und das Beispiel vom Igel in der Nacht. Diese Igel-Metapher bzw. der „Faktor Igel“ steht dem in dieser Arbeit vielbeschworenem „Faktor“ Pferd bzw. den zahlreichen Pferdebeispielen entgegen. Das Gegenbeispiel Pferd wurde aufgrund folgender Aspekte gewählt: Es existiert eine lange ideengeschichtliche Reihe von Beispielen, in denen das Pferd für ästhetische Prinzipien und/oder Prinzipien des Bewusstseins und/oder der Seele steht, wie etwa die platonische Rede von den zwei hippomorphen Seiten der Seele. Bestimmte elementarpsychologisch fassbare Aspekte dieses Tiers scheinen über viele Epochen hinweg zu ästhetischem Erleben geführt zu haben, und auch durch seine ikonographische Tradition als geläufiges Herrschafts-Accessoire war das Pferd zwangsläufig bestes Modell für alle bekannten, fixativ abrufbaren Äußerungen zur Kunst – gegenüber dem Igel in Abschnitt 2.3.2, der durch seine „Unbekanntheit“ in der Kunstgeschichte die Rätselhaftigkeit der Kunst illustriert.



---

man die Wirkung eines Musikstücks nur dann wahrnehmen, wenn man nicht im Vorneherein versucht, die einzelnen Elemente der Musik auf einen „Begriff zu bringen“. Dementsprechend wäre auch jeder Versuch einer endgültigen Definition von Ästhetik ein grobes Scheitern am Thema – so zumindest lautet die betont **künstlerische** Antwort auf die wissenschaftliche Frage nach der Beschreibbarkeit ästhetischer Zusammenhänge.

Eine betont **wissenschaftliche** Antwort auf die Frage nach künstlerischen Zusammenhängen sieht grundsätzlich anders aus. Denn aus der „Außenperspektive“, die eine psychologische Sichtweise immer auch impliziert, lässt sich der „Faktor ‚Igel‘“ insofern klar definieren, als die Mechanismen dieser „Igelbetrachtung“ – wie soeben bereits geschehen – funktional beschrieben werden können. Es ist zwar schwer, aber eben doch prinzipiell möglich darzustellen, wie man ein eigentlich fokussiertes Objekt bewusst am Rande des Gesichtsfeldes lässt und es eben nicht in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt. Dass dies „funktioniert“ und dass genau darin das „Geheimnis“ der ganzen Sache liegt, ist durchaus zu beschreiben, sprich: in der Betrachtung anderer Menschen kann man als Mensch durchaus Aussagen über seine Artgenossen treffen.

D.h.: Es ist durchaus möglich, ästhetisches Erleben zu definieren, indem dessen Mechanismen systemtheoretisch beschrieben und entsprechende Erlebnisphänomene mit dieser Beschreibung verknüpft werden. Grundlage für eine solche systemtheoretische Darstellung ist der Begriff des Unterschieds, wie er im Modell dargestellt wurde. Die Verarbeitung von Unterschieden kann, wie gezeigt wurde, als Umschreibung aller Mechanismen dienen, die Bewusstsein ermöglichen. Auf dieser Grundlage lassen sich bestimmte Ableitungen formulieren, die sich sowohl auf die Mikroebene – den Unterschied zwischen dem „Feuern“ und dem „Nichtfeuern“ von Neuronen – als auch auf die Makroebene – den Unterschied zwischen fixativen und vagativen Wissensrepräsentationen – beziehen und dabei alle wesentlichen Phänomene ästhetischen Erlebens erfassen: Es lässt sich zeigen, dass sich die emotional reflektierte Vermittlung zwischen fixativen und vagativen Mustern als

---

eine gleichzeitige Wahrnehmung von „Innen“ und „Außen“, von Sinnesreizungen und inneren Interpretationsmustern vollzieht, die zu intensiven Gefühlsqualitäten führt. Diese Gefühlsqualitäten reichen von „Faszination“ und „Interesse“ bis hin zu „Rührung“ und Ekstase oder Enstase. Der Gegensatz zwischen fixativ und vagativ strukturierten Mustern, zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit, führt zum zwangsweise kontemplativen Zugang zu diesem Erleben, weil man nur „zweckfrei“ und kontemplativ-„uneigentlich“ am Igel in der Nacht vorbeisehen kann. Dies wiederum lässt die Legende von der „Unbeschreibbarkeit“ des ästhetischen Erlebens aufkommen. Diese Strukturen erklären auch andere Eigenschaften ästhetischen Erlebens, wie sie sich z.B. in den Widersprüchen zwischen einzelnen Ästhetik-Theorien äußern. Zu nennen wäre hier der Widerspruch zwischen vorneuzeitlichen und modernen Kunstparametern im allgemeinen, oder spezieller: Widersprüche zwischen moralisierender und wertneutraler Kunst, positiven und negativen Bewertungen von Kunst als entweder therapeutisch wirksame oder nur „schöngeistige“ Beschäftigung o.ä.<sup>706</sup>. Die Vermittlung „gegenstrebig“<sup>707</sup> Informationsspeicher, die im ästhetischen Erleben geschieht, benötigt nämlich eine spezielle „Technik“, das Verweilen mit → geringen Unterschieden<sup>708</sup>, d.h. eine kognitive Suche nach Überschneidungen der logischen, ästhetiklogischen und emotionalen Muster beim ästhetischen Betrachten mit hohem Auflösungsgrad und niedriger Selektionsschwelle. Derartiges Erleben lässt sich auf verschiedene Weisen interpretieren: Je nach Situation sowie persönlichem und historischem Kontext wird der kontemplative Zugang unterschiedlich bewertet. Es kommt dabei auch zu unterschiedlichsten Formen von Gefühlen, die eventuell sehr stark erlebt, aber jeweils zu verschiedenen Zwecken verwendet werden – die dabei aufgerufenen Muster dienen im einen Fall moralisierend zur Stabilisierung der Gesellschaft, im anderen Fall wertneutral zur Stabilisierung des Individuums; oder es wird nur der jeweils als therapeutisch erachtete oder aber der nur von der Realität „ablenkende“ Aspekt des kontemplativen Zugangs in den Vordergrund gestellt. Verschiedene mögliche Schwerpunkte innerhalb des Modells bei jeweils verschiedenen Individuen

---

<sup>706</sup> Vgl. Kapitel 1, sowie Abschnitt 3.1.2.1 und 3.3 zu Widersprüchen in Ästhetik-Theorie und alltäglichem Umgang mit Kunst bzw. den jeweiligen Auflösungen dieser scheinbaren Widersprüche.

<sup>707</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.1 über die „Gegenstrebigkeit“ des Denkens.

<sup>708</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3 über das kontemplative Verweilen.

---

mit jeweils verschiedener Bildung, verschiedenem Entwicklungsstand oder kultureller Prägung können zwar einen völlig verschiedenen Umgang mit einzelnen ästhetischen Phänomenen zur Folge haben – diese Vielfalt möglicher Reaktionsweisen bestätigt aber nur das hier angebotene Modell, da sie sich aus ihm ableiten lässt. Durch die darin skizzierte allgemeingültige Struktur des Verweilens lassen sich auch die typischen Metaphern des ästhetischen Erlebens – Spiegel, Kind, Rausch, Traum<sup>709</sup> – erklären. Diese umfassenden Phänomene des ästhetischen Erlebens werden in der Tradition immer wieder als zwar „unbeschreib-bare“, aber gerade darin „typisch menschliche“ Eigenschaften genannt, bis hin zur umfassenden Gleichsetzung von ästhetisch-emotionalem Empfinden und menschlicher „Seele“<sup>710</sup>. Das ist insofern nachvollziehbar, als durch die Kompetenz zur ästhetischen Betrachtung tatsächlich nicht nur nach „außen“ hin eine flexible Anpassung an wechselnde Umwelt ermöglicht wird, sondern das Erleben von Gefühlen auch nach „innen“ stabilisierend wirkt<sup>711</sup>. Das gilt sogar für extreme Formen des ästhetischen Erlebens wie Ekstase oder Enstase, die sich u.a. durch den völligen Zusammenbruch von Kommunikationsfähigkeit auszeichnen. Die Notwendigkeit solcher extremen Zustände zur Stabilisierung der Psyche ist als anthropologische Grundkonstante nachzuweisen: Ohne solche Zustände könnte man sich der „regulären“ Zustände überhaupt nicht „bewusst“ werden, da jede Vorstellung und jeder abstrakte Begriff davon leben, dass man sich auch ihr jeweiliges Gegenteil vergegenwärtigen kann. Solches „Mitdenken des Gegenteils“<sup>712</sup> entsteht in der Vermittlung zwischen fixativen und vagativen Strukturen, in der ästhetisches Empfinden besteht. Also ist die ästhetische Vergegenwärtigung „gegenstrebig“ Komponenten sogar als Voraussetzung, wenn nicht gar Synonym für Bewusstsein zu betrachten. Ästhetisches Empfinden konstituiert gewissermaßen eine bewusstseinserzeugende „Gegenwelt“. Durch die Reflexion, die im ästhetischen Empfinden stattfindet, werden sog. „höhere“ mit sog. „niederen“ „Bewusstseins-formen“ verschaltet. Der so entstehende innere Dialog ermöglicht in einem sozialen Umfeld Sprachfähigkeit, die ihrerseits

---

<sup>709</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2 über Funktionsweise und praktische Konsequenzen des Verweilens.

<sup>710</sup> Vgl. Abschnitt 2.5.2 über das „Herz“ und die Seele als zwischenmenschliche Empathie.

<sup>711</sup> Vgl. Abschnitt 3.1.2.2 über die einzelnen Zusammenhänge der verschiedenen Bausteine und kunsttheoretischen bzw. poetischen Topoi.

<sup>712</sup> Vgl. FN 316.

---

wiederum ein neues Ungleichgewicht von fixativ-abstrakten Kommunikationsstrukturen und vagativen Sinnesreizungen erzeugt – was wiederum neue Möglichkeiten ästhetischen Empfindens und entsprechender Abstraktionen zur Folge hat, usw. (Das erklärt auch, warum Heautoskopien, also sog. „Selbstbegegnungen“, in der Ekstase möglich sind, also Informationseinheiten in einem eigentlich informationsfreien Raum: In der Angleichung verschiedener Repräsentationen entstehen ästhetische „Mehrwert-Phänomene“. Auch wenn es subjektiv so empfunden wird, so scheint doch das System nie etwas absolut Informationsfreies zu erleben, aber das Gegenüberstellen von „relativ absoluter“ Ekstase und „Normalzustand“ führt zu neuen Interpretationsmustern.) Ästhetisches Empfinden stellt sich so als grundlegende Technik menschlicher Wirklichkeitsbewältigung und als Basis vielschichtiger, „bewusstseinszeugender“ Strukturen dar - nur kreative Wirklichkeitsbewältigung stellt eine solche Basis für die Entstehung verschiedener Reflexionszustände und deren (Selbst-)Reflexionen. Diese Theorie stützt sich in vorliegender Arbeit auf den Vergleich von Forschungsergebnissen der Anthropologie, Psychologie und Philosophie mit Aussagen von Künstlern. Dabei zeigt sich eine tiefgreifende Ähnlichkeit zwischen der menschlichen Möglichkeit, sich selbst zum Gegenstand des eigenen Denkens zu machen, und charakteristischen Merkmalen ästhetischen Erlebens. Diese Ähnlichkeit legt es nahe, dass menschliche Selbstreflexion durchgängig auf ästhetischem Erleben beruht. Dafür spricht ferner, dass diese Merkmale in Gestalt der „neun Bausteine“ auch anhand der Ästhetik-Theorien verschiedener Epochen nachgewiesen werden können, also eine epochenübergreifende Konstanz aufweisen. Daher ist davon auszugehen, dass mit dem vorliegenden Modell eine Theorie der Ästhetik respektive des menschlichen Bewusstseins formuliert wurde, die als epochenübergreifend und „umfassend“ angenommen werden kann<sup>713</sup>.

Als „umfassend“ soll das vorliegende Modell in folgender Hinsicht verstanden werden: In ihm inklusive in der Darstellung der Topoi und Bausteine werden alle

---

<sup>713</sup> Über die Möglichkeit eines solchen Modells herrscht große Uneinigkeit, vgl. FN 122: Einerseits wird bis zum Beginn der Moderne eine starke Kontinuität angenommen, andererseits beinhaltet die Moderne völlig andere Vorstellungen von Individualität bzw. Gesellschaft. Solange hier nicht eindeutige Definitionen festgelegt sind, ist die Berechenbarkeit der Parameter begrifflich ungenau.

---

wichtigen Formen und Phänomene ästhetischer Rezeption, Produktion und Kommunikation angesprochen. Aus diesen Elementen speist sich, wie gezeigt, der Begriff des typisch „menschlichen“ Bewusstseins. Es werden dabei alle „typisch menschlichen“ Phänomene beschrieben, wie beispielsweise empathische Phänomene von Mitleids- oder subjektiver Schuldfähigkeit, Einfühlungsvermögen, Möglichkeit zu Reue, Freude, Trauer oder „menschentypische“, subjektiv „unberechenbare Fehlerhaftigkeit“<sup>714</sup>. All diese Phänomene können bei einem Betrachter „menschliche“ Empathie auslösen, wie sie derzeit gegenüber (noch) „nichtmenschlichen“ Maschinen nicht eintritt<sup>715</sup> – und all diese Phänomene können im Sinn von kognitiv-ästhetischen Bedürfnisse erklärt werden.

„Umfassend“ ist das Modell auch in dem Sinn, dass es immer wieder bewusst an die Grenzen wissenschaftlicher Darstellbarkeit stößt, wie sie sich im Rahmen der gegenwärtigen Diskussion zeigen. Der dadurch erschlossene Grenzbereich der

---

<sup>714</sup> Um die Behauptung der Vollständigkeit aller ästhetisch-kognitiven Konstrukte zu bewahrheiten, muss noch ein Phänomen erwähnt werden, nämlich die destruktive Aggressivität, die als typisch menschlich gilt. Wie alle anderen ästhetischen Einfühlungen ist aber auch das Erleben von Zerstörung insofern ein kognitives Bedürfnis, als die hierfür nötige ästhetische Distanz Lusterleben ermöglicht.

<sup>715</sup> Ein Beispiel für die unmögliche Empathie von Maschinen ist die Angstreaktion mancher KI-Kritiker auf scheinbar emotionslose Technik. Durch die beschriebenen Strukturen empathischer Projektion wird klar, dass empathisierende Identifikation mit komplett durchprogrammierten Mechanismen deswegen unmöglich ist, weil gerade der Aspekt der theoretisch vollständigen Berechenbarkeit die Phänomene unterbindet, die als Folge unberechenbarer Elemente zu Neuigkeitsempfinden und Rätselhaftigkeit führen (wie sie im sozialen Umgang unter Menschen der Fall sind). Darum ist auch die Aversion gegen die Vorstellung bewusster künstlicher Systeme ein Indikator der hier beschriebenen Strukturen „menschlich“-ästhetisierender Kognition. Vgl. dazu Abschnitt 2.5 über Empathie: Empathisierung ist u.a. nur bei einem gewissen Grad an Unbestimmtheit möglich, ansonsten verhindert Langeweile oder Desinteresse die Motivation zur Empathie; sollten irgendwann menschenähnliche Systeme perfekt nachgebaut sein, wird der aufregende und diskussionsfördernde Reiz des Unbekannten in der KI-Forschung in sich zusammenfallen. Zum Vergleich von Computern und Menschen vgl. Dörner 1999, S. 14f. und Abschnitt 2.1.1.1 über den Vergleich menschlicher mit künstlicher Intelligenz. Andererseits sind die hier vorgestellten Begriffe (bisher und wie gesagt), nur modellhaft; d.h. es ist bislang unklar, wie diese Begriffe im Einzelnen angefüllt werden. Sogar wenn die Rekonstruktion eines solchem Modells funktionieren sollte, kann niemand definitiv sagen, ob und wann solche Systeme dann bewusst und/oder menschlicher Empathie „würdig“ sind, also als „menschlich“ bzw. authentischer Nachbau akzeptiert werden. Für solche Kriterien sind allein die umgangssprachlichen Begriffe von Bewusstsein und/oder Empathie (bisher) zu vielschichtig definiert. Bekanntermaßen gibt es im Hinblick auf diese Formalisierbarkeit menschlichen Bewusstseins verschiedene Meinungen – bis der Beweis von Formalisierbarkeit bzw. Nichtformalisierbarkeit ästhetischen Empfindens bzw. Bewusstseins geliefert wurde, sprechen aber die hier aufgezeigten Strukturen dafür, dass das jeweilige Pro und Contra der Diskussion nur definitiv anzeigt, ob die jeweiligen Vertreter Freund oder Feind von Computern sind, also Technik empathisieren könnten oder nicht, womit wir schlichtweg wieder nur bei verschiedenen Meinungen, aber nicht auf der Ebene wissenschaftlicher Beweisbarkeit wären.

---

wissenschaftlichen Möglichkeiten betrifft in erster Linie die Formalisierbarkeit menschlichen Bewusstseins bis hin zu einer Umsetzung in ein künstliches System – wenn man nämlich das vorangegangene „künstlerische Null-Ergebnis“ respektiert, dann ist auch im „wissenschaftlichen“ Bereich die Formalisierbarkeit und nachfolgende Umsetzbarkeit in ein künstliches System die einzig relevante Frage im Hinblick auf eine Theorie der Ästhetik.

Bei der psychologisch korrekten Umsetzung in ein künstliches System wird ein solcher Randzonenbereich v.a. dort betreten, wo die vorliegende Untersuchung mit Pauschalisierungen arbeiten muss, die ihrerseits nur als Anreiz für weitere Forschungen dienen können. Um die genauen Abläufe in und zwischen einzelnen Bausteinen detaillierter zu beschreiben, müssten die vorliegenden Teilmodelle v.a. empirisch validiert werden. Um bei einer solchen Modellerweiterung wissenschaftliche Korrektheit zu gewährleisten, müssten in weiteren Untersuchungen zuerst Zentralbegriffe interdisziplinär definiert werden, was angesichts signifikanter Parallelen zwischen einzelnen Disziplinen sicherlich gewinnbringend wäre<sup>716</sup>. Dadurch ließe sich der hier verwendete, zwangsläufig sehr breite Ästhetik-Begriff präzisieren. Erst diese Präzisierung wiederum ermöglicht eine psychologisch korrekte Erweiterung hin zu einem umfassenderen, auch psychohistorisch fundiertes Modell<sup>717</sup>, und somit gegebenenfalls die Umsetzung in

---

<sup>716</sup> Gerade im Bereich der Geisteswissenschaften sind wesentliche Phänomene des ästhetischen Erlebens schon lange beschrieben worden. Ein interdisziplinärer Ansatz könnte entsprechende Parallelen aufzeigen helfen, wie z.B. die Parallele zwischen dem literarisch-psychologischen „Möglichkeitssinn“, vgl. FN 316, und dem Begriff der Möglichkeiten bei Dionysios Areopagita, der Realien immer nur als „Möglichkeiten“ des Schönen und Guten beschreibt, Dionysios Areopagita, zit. nach Hauskeller 1999, S. 82. Ein anderes Beispiel für die Möglichkeit interdisziplinärer Verständigung wäre die Parallele von Plotins unterschiedslosem „Einen“ als Ort der religiösen Erfahrung und der bei bestimmten psychologischen eintretenden Verringerung der „Aktivität jenes Hirnareals, das für die Unterscheidung zwischen dem Selbst und der äußeren Welt zuständig ist“, der sog. „Orientierungsareal“, N.N. in: Der Spiegel 2001, Heft Nr. 7, S. 184.

<sup>717</sup> Die genaue Definition einzelner Parameter betrifft auch alle implizit ethischen Bewertungen entsprechender Vergleiche: Aus vorneuzeitlicher Sicht wäre beispielweise ein moderner Mensch mit geringem Gesellschaftsbezug als mehr oder weniger verrückt einzuschätzen; der historische Mensch aus der Sicht seines modernen Nachfolgers wiederum wirkt angesichts seiner ekstatischen Praktiken oder „verkehrter Welten“ auch nicht weniger furchterregend; ebenso wenig ist es ethisch haltbar, z.B. mittelalterliche Lebensformen als mehr oder weniger tierähnlich zu betrachten – auch wenn eine hypothetische Zeitmaschine einen Feldversuch ermöglichen und tatsächlich ausgesprochen niedrige Werte von Intellektualisierung feststellen sollte. Eine klare Grenzziehung ethischer Bewertungen betrifft auch die Konsequenzen der beschriebenen Phänomene: Ästhetisches Denken als

---

einem künstlichen System. Wenn nämlich, wie gesagt, das hier präsentierte Modell Anspruch auf korrektes und vollständiges Erfassen aller ästhetisch relevanten Phänomene erhebt, wäre es völlig inkonsequent, die Konstruktion informationsverarbeitender Systeme für unmöglich zu erklären, die „auch“ ästhetisch empfinden können. Abgesehen davon wäre es angesichts fortschreitender technischer Möglichkeiten schlichtweg unrealistisch, diese letzte Bastion technischer Nicht-Machbarkeit für uneinnehmbar zu halten. Wenn die Konstruktion eines kognitiv selbsterhaltenden Systems möglich sein sollte, das eine Art Sprachfähigkeit besitzt, dann müsste dieses System auch die Strukturen ästhetischer Rezeption und Produktion enthalten. Da das Versäumnis der KI, Aspekte des menschlichen Lernens in Form von motivierenden Gefühlen einzubeziehen, auf Seiten psychologischer KI-Forschung nachgeholt wurde, sind entsprechende Voraussetzungen vorhanden<sup>718</sup>, auch wenn noch nicht genau gesagt werden kann, wie solche Systeme dann aussehen werden<sup>719</sup>. Einfach gesagt: Gegner der KI tun nicht gut daran, bewusstseinsähnliche Systeme als unmöglich anzunehmen, denn sie müssten diese Behauptung begründen – und wenn man begründet hat, was künstlichen Systemen im Vergleich zu natürlichen Systemen fehlt, dann ist es ein vergleichsweise geringes Problem, genau dieses Defizit wettzumachen<sup>720</sup>. In diesem Fall wäre das die charakteristische

---

psychologische Entwicklungsstufe ist erst dann interessant, wenn man die ethischen Konsequenzen inkl. deren literarischer Belege bearbeitet; es ist z.B. nicht gerade ein Zeichen hoher Entwicklungsstufen, einerseits moralisch minderwertig zu handeln und andererseits beim Anblick irgendwelcher Blumenarrangements in Tränen der ästhetischen Verzückung auszubrechen. Auch das Phänomen der sog. Überästhetisierung setzt einen klar definierten Begriff der „Pflichten“ des Menschen in seinem Sozialsystem voraus respektive eine umfassenden Definition derselben. Ohne eine solche Definition ist unklar, wie ästhetisches Erleben, das an die Stelle nicht ästhetisierenden Handelns tritt, positiv bewertet werden kann (um die „*Kluft zwischen Ethik und Ästhetik*“ zu überbrücken, Weizsäcker 1980, S. 106). (Vgl. FN 122 über die Möglichkeit eines epochenunabhängigen Modells.)

<sup>718</sup> Dörner im Vortrag „Seele aus der Retorte“ am 26. Juni 2001 bei den 12. Hegelwochen, Bamberg: „Gefühle“ sind in der Sprache psychologischer KI-Forschung nur umgangssprachliche Formulierungen für Modulation von Motiven, von Intuition, Instinkten o.ä.

<sup>719</sup> Vgl. Weizsäcker 1988, S. 625: Die weitere Evolution von Systemen ist aus Sicht der vorangegangenen Stufe nicht vorhersagbar. Alles in allem ist die Formalisierbarkeit von Bewusstsein zwar problematisch – folgt man aber der Logik dieser Arbeit, dann wäre es nur konsequent, wenn sich selbsterhaltende autopoietische Systeme in ökologischen Argumentationsnischen der gegenwärtigen Diskussion entwickeln könnten.

<sup>720</sup> Ders. 1983, S. 284: Weizsäcker relativiert diese zu „simple“ Argumentation im Hinblick auf bestimmte mathematische Phänomene, wie z.B. der Quantenmechanik. Zwar kennt v.a. die Physik solche nicht fassbaren Strukturen von Theorien, beispielweise die quantenmechanische These von der Veränderung des Beobachteten durch den Beobachter, die verhindert, dass bestimmte Aspekte von Strukturen vollständig zu bestimmten sind, wie z.B. Ort und Impuls eines subatomaren Teilchens

---

„Intransparenz“<sup>721</sup> des menschlichen Bewusstseins. Ein künstliches System wäre nur dann ein „interessantes“ Modell der menschlichen Psyche, wenn es sowohl von „außen“, für den menschlichen Betrachter, als auch von „innen“, also für das künstliche System selbst, „intransparent“ wäre.

Nachgestellt werden müssten also folgende Aspekte:

- die „Gegenstrebigkeit“ des Denkens<sup>722</sup>,
- die Zufälligkeit mancher Musterüberschneidungen<sup>723</sup> und die daraus ableitbare
- Menge an Möglichkeiten von Erlebnissen und internen Vernetzungsmöglichkeiten, d.h. die Komplexität menschlicher Wahrnehmung<sup>724</sup>,
- die stete Parameteränderung durch aktuelles Erleben<sup>725</sup>,
- die beschriebene Rolle der obligatorisch nicht regulär systematisierbaren Elemente bzw. die daraus entstehende Funktionsweise von Gesellschaften, die gerade dann nicht

---

(eine Analogie zu Gödels These von formalen System, in denen mindestens eine Aussage auf sich selbst verweisen muss). Andererseits derzeit beispielsweise auch Quantencomputer konstruiert.

<sup>721</sup> Vgl. FN 301.

<sup>722</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.1 über die „Gegenstrebigkeit“ des Denkens. Nachgestellt werden müsste der Gegensatz zwischen fixativen und vagativen Strukturen, ebenso wie lustbringendes Erleben bzw. Aushalten der ästhetischen Spanne zwischen diesen Gegensätzen und die sich gegenseitig bedingende Wechselbeziehung dieser Kontraste. Dabei muss beachtet werden, dass sich das „Denken“ vom jeweils anderen Zustand „erholt“. Diese Interaktion beider Formen ist wichtig. (Lineare Begriffe „rennen“, ästhetische Begriffe „verweilen“ – vernetzte Ästhetik funktioniert wie der Raum, lineare Prinzipien wie Zeit, und „Liebe“ hält beide Bereiche zusammen, führt aber auch zu eventueller Wahrnehmungsabwehr.)

<sup>723</sup> Vgl. Abschnitt 2.8.2 über Zufallsprinzipien des Spiel und Horgan 2000, S. 329. Vgl. außerdem Cramer 1988 über „chaotische Kausalität“, die, wie bei einem Doppelpendelbeispiel, u.U. auch das Gehirn betrifft, und Maturana/Varela 1987, S. 135: Evolutionäre Prinzipien sind u.a. zufällig und nicht vorhersagbar.

<sup>724</sup> Ebd., S. 192. Vgl. außerdem Cramer 1988, sowie Abschnitt 2.5.3 über Utopien, also zusätzlich viele Möglichkeiten durch Utopisierung und Idealisierung.

<sup>725</sup> Maturana/Varela 1987, S. 107 und 180 über das Nervensystem als nicht strukturdeterminiertes „Netzwerk aktiver Komponenten, in dem jeder Wandel der Aktivitätsrelationen zwischen den Komponenten zu weiterem Wandel zwischen ihnen führt“.



---

funktionieren würden, wenn alle Aspekte ihres Zusammenwirkens bekannt wären<sup>726</sup>.

Mit diesen Aspekten kann ästhetisches Empfinden zwar hypothetisch rekonstruiert, aber nicht mehr mit 100%iger Trefferquote prognostiziert werden.

Ästhetische Empfindungsweisen, v.a. die Erlebnisformen von Ekstase und Enstase sind per definitionem nicht programmierbar. Aber die Prinzipien, die zu einem eigen-ständigen Herbeiführen dieser Zustände durch ein entsprechendes System führen, sind programmierbar. Also gilt sowohl für den Menschen als auch für eventuell bewusste künstliche Systeme der Zukunft der Anspruch auf „Menschlichkeit“, sprich: im Sinne der vorliegenden Untersuchung der Anspruch auf die Regeln des Schönheitsempfindens, die als integrale Bestandteile des ästhetischen Erlebens obligatorisch Unbestimmtheit und Rätselhaftigkeit einfordern, quasi die umgangssprachlich verstandene „Würde“<sup>727</sup> des Menschen in Form dieser subjektiv unberechenbaren „Intransparenz“<sup>728</sup>.

Die ethischen Konsequenzen dieses Ansatzes sind ein anderes Thema, das mit der Formalisierbarkeit von Bewusstsein an sich nichts zu tun hat. Ob man beispielsweise so weit gehen darf, in Altenheimen elektronische Plüschtiere zur Betreuung

---

<sup>726</sup> Künstliche Systeme müssen auch so etwas wie ein „Vergessen“ unwesentlicher Informationen enthalten, vgl. Dörner 1999, S. 56 f. Zuviel Wissen sprengt die Möglichkeit einer Utopie, beispielsweise würde die wirkliche Anzahl unentdeckter Morde jedes Sozialsystem zerlegen. Es ist unklar, wie viel Wissen „menschliche“ oder „künstliche“ Systeme überhaupt verkraften.

<sup>727</sup> Dieses klassische Konstrukt geht maßgeblich zurück auf Kant, der Würde im Gegensatz zu jeder messbaren Einheit definiert hat, vgl. Kant, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, AA 434.

<sup>728</sup> Vgl. FN 301. Zu computergestützter Theoriebildung vgl. Kaiser und Kehler 1991, sowie Strohschneider 1995 über einen Gegenentwurf zu „literarischem Glasperlenspiel“. Durch neuronale Handlungstheorien soll weniger diese „Würde“ des Menschen gemindert werden, als vielmehr der Mensch mittels der so gewonnenen Erkenntnisse besser verstanden werden – und die so gewonnene, neue Beschreibungsform ist dazu sicherlich in der Lage, mitsamt der Möglichkeiten der kybernetischen Simulation sogar „in guter Lage“. Kein Argument spricht dagegen, bei mehr Wissen über das „System Mensch“ die „Würde“ des Menschen im Sinne der Anerkennung seines individuellen „Kampfes“ im Leben nicht oder weniger anzuerkennen, Dörner im Vortrag „Seele aus der Retorte“ am 26. Juni 2001 bei den 12. Hegelwochen, Bamberg. Macht man sich bewusst, wie viel Möglichkeiten zum besseren Verständnis und zu Verbesserung problematischer Zusammenhänge einer wie komplexen und noch lange nicht durchschauten Struktur wie der menschlichen Psyche gegenüberstehen, dann muten Warnungen vor diesem Verlust menschlicher „Würde“ eher skurril an und sind nur durch die Assoziationen an banale Science-Fiction-Filme zu erklären.

---

heranzuziehen, ist ebenfalls keine Frage des Machbaren, sondern der ethischen Bewertung, also ein Thema für eine andere Arbeit.

Kehren wir also zurück zur Definition von ästhetischem Erleben. Aus neurophysiologischer Sicht wäre es möglich, dass die perpetuierende Informationsorganisation, die zwischen fixativen und vagativen Strukturen abläuft, durch relativ einfache Mechanismen zu erklären ist: Formen von „Leiden“, also kognitive Probleme, erzeugen Stress, Stress führt zur Produktion bestimmter chemischer Substanzen, die wiederum die Auflösung neuronaler Verknüpfungen bewirken, damit sie sich wieder neu organisieren können<sup>729</sup>, und "Schönheitsempfinden" ist u.U. wenig anderes als gelungene Neuorganisation separierter Verknüpfungen auf einer anderen und, wenn alles gut geht, subjektiv "höheren" Ebene. Aus soziologischer Sicht wäre denkbar, dass "Schönheitsempfinden" weniger etwas über das rezipierte Kunstwerk als vielmehr über das empathische Gemeinschaftsempfinden aussagt, also über eine Art von subjektivem Empfinden von „Würde“ in Form von Gemeinschaftsgefühl<sup>730</sup> – der Fülle möglicher Perspektiven auf ästhetisches Empfinden sind kaum Grenzen gesetzt. Aber sogar falls sich solche und andere Eventualitäten empirisch verifizieren lassen sollten, ist man damit dem ästhetischen Erleben nur formal, nicht individuell nähergekommen – kein noch so gutes Erklärungsmuster ästhetischen Erlebens kann den Aufwand des individuellen Zugangs zu solchem Erleben mindern oder aufheben. Erst wenn man das verstanden hat, kann man nicht nur die Komplexität ästhetischen Empfindens ansatzweise ahnen, sondern auch Vernissagentexte entschlüsseln. Womit das Ziel dieser Arbeit erreicht wäre bzw. eigentlich nur das zweitwichtigste Teilziel. Leider muss das Hauptziel aufgrund der Kohärenz der Argumentation bis auf weiteres „rätselhaft und unbestimmt“ bleiben<sup>731</sup>, damit es als erreicht betrachtet werden kann – diese Arbeit

---

<sup>729</sup> Vgl. Hüther am 4. Juli in BR 2 in „Was bleibt vom Menschen. Bericht über die Bamberger Hegelwochen 2001“.

<sup>730</sup> Vgl. Kuhn 1995 über entsprechende und maßgeblich gemeinschaftsorientierte Einschätzungen scheinbar objektiver Wahrheit in der Wissenschaft. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass artverwandte Regeln auch die Kunstszene beherrschen (z.B. der Anspruch auf Individualität des Künstlers spricht gegen die Struktur der Durchschnittsbiographie von Künstlern, in der sehr selten Quereinsteiger zu finden sind).

<sup>731</sup> Vgl. FN 409, 410 und 705 über den Faktor „Igel“.

---

wäre demnach beendet. Es ist also an der Zeit, ein letztes Mal den beiden Allegorien zuzuhören:

**A. P.:** „*Geht es wieder?*“

**A. K.:** „*Natürlich. Mittlerweile finde ich es lustig, dass auch ich meiner eigenen Logik zum Opfer falle – das Dumme an der Unbeschreibbarkeit meines eigenen Fachgebiets besteht darin, dass man erst einmal in aller Ruhe und manchmal am besten ganz allein alles auf sich wirken lässt. Und nicht sofort reagiert. Sie werden das irgendwann noch einmal merken, wenn Sie vor anderen Leuten über Ästhetik sprechen. Ich rate Ihnen gut, das Thema Ästhetik immer nur schriftlich zu bearbeiten. Vorträge haben keinen Sinn. Leute brauchen Zeit und Ruhe, um das hier zu verarbeiten. Ich meinerseits hätte neulich vielleicht auch etwas besser zuhören sollen. Dann hätte ich mich nämlich ausschließlich darüber gefreut, dass Sie überhaupt auf einmal wissen, wovon ich spreche.*“

**A. P.:** „*Würden Sie jetzt sagen, dass unsere Gespräche doch Sinn hatten?*“

**A. K.:** „*Eher würde ich mir beide Ohren abschneiden.*“

**A. P. (lacht):** „*Wie wäre es mit einer Tasse Tee?*“

**A. K.:** „*Gern. Sie zahlen.*“

**A. P.:** „*Bevor Sie mit weiteren Grausamkeiten drohen, tu ich das gerne.*“

**A. K.:** „*A propos Grausamkeiten: haben Sie sich schon jemals selbst in der Kunst versucht?*“

Meiner Vermutung nach finden ritualisierte Gehässigkeiten wie diese bis heute statt. Ich selber war das letzte Mal am 8. Mai 2001 Zeuge dieses Schlagabtauschs, als im

---

Rahmen einer Dürer-Ausstellung ein entsprechendes Original in der Staatsbibliothek Bamberg zu sehen war<sup>732</sup>. Um wesentliche Aspekte der vorliegenden Arbeit zu klären, wurde die Ausstellung zwar eigens bis zum 14. Juli 2001 verlängert, doch war dadurch keine Zusammenkunft zu provozieren – wahrscheinlich aufgrund der Vorsätzlichkeit des Plans. Alles in allem waren die Allegorien der Allgemeinheit also gut fünf Jahre lang zugänglich gewesen, hoffentlich lange genug für einen – wie auch immer gearteten – Erkenntnisfortschritt.

Letzteres trifft – hoffentlich – auch auf diese Arbeit zu,  
die hiermit abgeschlossen wird.



---

<sup>732</sup> Vgl. Heinritz 2001.

---

## Glossar

**Abstraktion:** Eine A. ist die Erstellung eines Schemas für die Wahrnehmung, also eine Art Regelsystem für die Identifizierung eines Objekts oder die Erzeugung einer Vorstellung mit Hilfe interner Symbole. Durch ein solches abstraktes Schema kann man Strukturen in der Wahrnehmung deuten und durch Verweise auf Subschemata bzw. Verzweigungen der Interneuronenreihen zu einer Interpretation der Wahrnehmung zusammenfassen, etwas in seiner Bedeutung „erkennen“.

A. setzt eine gewisse Distanz zu ästhetischem bzw. emotionalem Erleben voraus und ermöglicht dadurch ein Denken, das wechselseitige Bezüge abstrakter Sinneinheiten auch ohne sinnliche Wahrnehmung herstellt. Auf diese Weise kann es vorkommen, dass man ein logisch korrektes abstraktes Gebäude aufbaut, das keinen Bezug mehr zu emotionalem Erleben oder der Außenwelt hat. → “Gegenstrebigkeit des Denkens“ Von dieser extremen Möglichkeit abgesehen, kann Denken in A.en jedoch auch eng mit sinnlicher Wahrnehmung verflochten sein. Das Erstellen eines abstrakten Schemas funktioniert über das Unterordnen von konkreten Mustern unter weniger konkrete Muster, also Muster, die eine geringere Anzahl an Elementen und/oder eine einfachere Struktur haben<sup>733</sup>. Die Wahrnehmung wird dabei analysiert und viele Teilinformationen werden zu einem Oberbegriff bzw. einer Grundform zusammengesetzt. Dieses Zusammensetzen verläuft über Analogieschlüsse, Generalisierungen und → intuitives Überspringen von Leerstellen. Auf diese Weise wird eine gedankliche Vorwegnahme von Ereignissen ermöglicht. So entstandene schwer veränderliche Grundformen werden im Gedächtnis verankert, und zwar durch einen intellektualisierten Begriff, ein inneres Interpretationsmuster mit mindestens einem invarianten Merkmal, sprich: einer A. Solche Begriffe dienen der Kommunikation nach außen, denn A.en sind kommunizierbare, kollektive Begriffe (vs. tendenziell individuelle bzw. individualisierende Erfahrungen). Abstraktionen sind sinnlich nicht wahrnehmbar, sie sind Konstrukte bzw. Modelle der Wirklichkeit; dem entspricht der philosophische Begriff der „Ideen“ oder

---

<sup>733</sup> Dörner 1999, S. 265 f.

---

„Kategorien“ im Gegensatz zu den sog. „Erfahrungen“. Derartige A.en führen zu Begriffen, die an sich nicht mehr mit konkreten Eigenschaften assoziiert sind, wie z.B. zum bloßen Begriff des Pferdes oder des Igels. Diese Begriffe sind einerseits hochgradig → utopisch und → ideal. Andererseits können sie als Interpretationsmuster auf aktuelle Wahrnehmung angewandt werden und durch den dabei geschehenden → Zusammenfall der Gegensätze subjektives Lichtempfinden (→ Erleuchtung) auslösen, mit dem sie gelegentlich gleichgesetzt werden. In diesem Lichtempfinden werden Abstraktionen paradoxerweise „erlebt“; dieses Erleben kann sich bis zur Ek- oder Enstase hochsteigern. Dieses Erleben einer eigentlich tendenziell logisch akzentuierten Abstraktion wird mittels religiöser und/oder tautologischer Bezeichnungen oder → Nullbegriffe im Gedächtnis verankert (→ „Unbeschreibbarkeit“).

Soweit zu A. im allgemeinen – im Fall des Modells der ästhetischen Wahrnehmung impliziert A. eine vorangegangene Erfahrung von Schönheitsempfinden, also die Gefühlsimplicationen einer → Phase 2-Erfahrung, oder einer Erfahrung von → Leiden, also eine Art von Vermeidungslernen. Aus kunsttheoretischer Sicht wird A. wegen ihres intellektualisierenden Charakters missverständlich oft als Gegenteil gegenständlicher Malerei charakterisiert, was aber nur bedingt nachweisbar ist<sup>734</sup>.

**„Allverbundenheit“:** „A.“ beschreibt das Gefühl von sich auflösenden Grenzen zwischen eigener Person und Umwelt. Dieses Gefühl entsteht durch eine → empathisierende Gleichsetzung „innerer“ und „äußerer“ Strukturen, durch mystisches Erleben<sup>735</sup>.

„A.“ wird traditionellerweise eher bei Empathie mit Unbelebtem oder beim Erleben von Werten mit hohem → Abstraktionsgrad artikuliert. Sie erzeugt Einheitsempfinden dem Betrachteten gegenüber. Andere Bezeichnungen für A. sind „Harmonie“, „Wahrhaftigkeit“ und/oder „Ganzheit“.

---

<sup>734</sup> Vgl. FN 117 (hier und in der Folge: Im Hauptteil).

<sup>735</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.1 über Mystik.

---

**Antipsychiatrie:** Eine v.a. in den 70er Jahren verfolgte Theorie geht davon aus, dass das Krankheitsbild der → Schizophrenie im wesentlichen ein „hausgemachtes“ Produkt der Gesellschaft ist, die dieses Phänomen tabuisiert hat. Vermeintlich verlorengegangenes kindlich-ödipales Empfinden wird durch eine sog. „Reise durch den Wahnsinn“ ohne Grenze zwischen eigenen Triebwünschen und gesellschaftlichen Vorgängen in speziellen Institutionen, in der sog. Antipsychiatrie aufgeholt (Vertreter: Kingsley, Hall)<sup>736</sup>.

**„Auferstehung“:** Das subjektive Gefühl einer „A.“ oder „Wiedergeburt“ begleitet die Rückkehr aus dem verweilend-vagativen Bereich der → geringen Unterschiede in den Bereich einer relativen Vorherrschaft intellektualisierend-kommunikativen Denkens. Dieses Gefühl entsteht nach einem → Zusammenfall der Gegensätze, einer subjektiven → „Selbstausslöschung“<sup>737</sup>. Es entspricht Schönheitsempfinden auf Stufe 3 des Ästhetik-Modells<sup>738</sup>, v.a. im Hinblick auf entsprechendes Affiliations- und → „Erleuchtungs“-Empfinden.

**„Außen“:** Im Gegensatz zu den inneren → Abstraktionen bzw. den Interpretationsmustern von → „Innen“ stellt das metaphorische „A.“ die Menge an sinnlicher Wahrnehmung dar<sup>739</sup>. Ohne ästhetisierende, also interpretierende und emotionalisierende Bearbeitung durch das metaphorische „Innen“ der Interpretationsmuster sind diese Informationen für das Subjekt wertlos.

**„Authentizität“:** A. ist ein relativ anspruchsvolles und im Hinblick auf die → „Gegenstrebigkeit“ menschlichen Denkens kompetent erarbeitetes Gleichgewicht zwischen Gesellschafts- und Individualbezug. Es entspricht dem Begriff der „Aufrichtigkeit“, der „Echtheit“, „Ganzheit“ oder des „klaren Blicks“ für die Welt. Denn zuviel Gesellschaftsbezug erzeugt das Gefühl unbefriedigenden, „flachen“ Selbsterlebens, während zuviel Bezug zum Individuum unbefriedigendes „mystisches“ oder „vernebeltes“ Erleben erzeugt. A. fördert durch das Vermeiden

---

<sup>736</sup> Vgl. FN 629.

<sup>737</sup> Vgl. FN 593.

<sup>738</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.2 über die Stufen des ästhetischen Erlebens.

<sup>739</sup> Vgl. Abschnitt 2.1 über die Vermittlung von „Innen“ und „Außen“.

---

unbewusster Blockaden den Zugang zu Stufe 3 des Modells<sup>740</sup>.  
→ Allverbundenheit, → Beflügelung

**Autonomie:** Neben Autopoiesie ist A. entscheidendes Charakteristikum des Lebendigen. Sie gewährleistet die Selbsterhaltung des psychischen Systems u.a. durch flexible Verschaltung verschiedener biologischer Subsysteme, insbesondere auf kognitiver Ebene durch die Fähigkeit zur Verarbeitung von kognitiven Widersprüchen.

**Autopoiesie:** Der in der Systemtheorie gelegentlich schwammig verwendete Begriff der A. lässt sich in ästhetischer Hinsicht füllen als die Selbsterhaltung eines kognitiven Systems, die darauf beruht, dass dem ästhetischen Erleben Eigenwert und Sinnhaftigkeit im Hinblick auf den darin gegebenen Unterschied zwischen dem subjektiven „Selbst“ und der Außenwelt<sup>741</sup> zugeschrieben werden, woraus das → „beflügelnde“ Erleben dieser ästhetischen Verarbeitung von Widersprüchen<sup>742</sup> und damit ein gesteigertes Kompetenzgefühl entsteht.

**Avantgarde:** Als A. wird die „Vorhut einer Kunstbewegung“ bezeichnet, deren Innovationsanspruch so hoch ist, dass eine Werkbetrachtung auf Stufe 1 nicht möglich ist, aber der Zugang zum vagativen Bereich auch nicht wegen Ärger oder Langeweile vorzeitig abgebrochen wird. Der Begriff der A. setzt, im Gegensatz zu Kitsch, in der Regel Exklusivität des ästhetischen Erlebens voraus, v.a. eine Art „Insiderwissen“ über Bedeutung und/oder Entstehung des Kunstwerks<sup>743</sup>.

**„Beflügelung“:** Die Metapher der „B.“ umschreibt das steigerungsfähige Lustempfinden bzw. die Erlebniserweiterung durch die ästhetische Betrachtung. „B.“ wird ausgelöst durch eine Reduktion der Unbestimmtheit bzw. vorangegangenen „Leidens“, sowie die damit verbundene Steigerung des Kompetenzempfindens und die Aktivierung vormals unbewusst-inaktiver Vernetzungen oder

---

<sup>740</sup> Ebd.

<sup>741</sup> Vgl. FN 455.

<sup>742</sup> Vgl. FN 469 über „ästhetische Kompetenz“ zur Verarbeitung von Widersprüchen.

<sup>743</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.2.1 über Genialität und Avantgarde.



Informationseinheiten. Außerdem relevant ist das Erleben positiver bzw. affiliativer Assoziationen durch das Kunstwerk bzw. das empathisierte Objekt mittels einer sog. „retrogradienten Verstärkung“<sup>744</sup>, die durch einen sukzessiven Anstieg des Lustpegels entsteht und so das rezipierte Objekt fester im Gedächtnis verankert<sup>745</sup>, d.h.: Ein „beflügelndes“ Objekt wird immer „beflügelnder“, je länger man es ästhetisch wahrnimmt, und dieser Vorgang selber wird auch wahrgenommen und thematisiert:

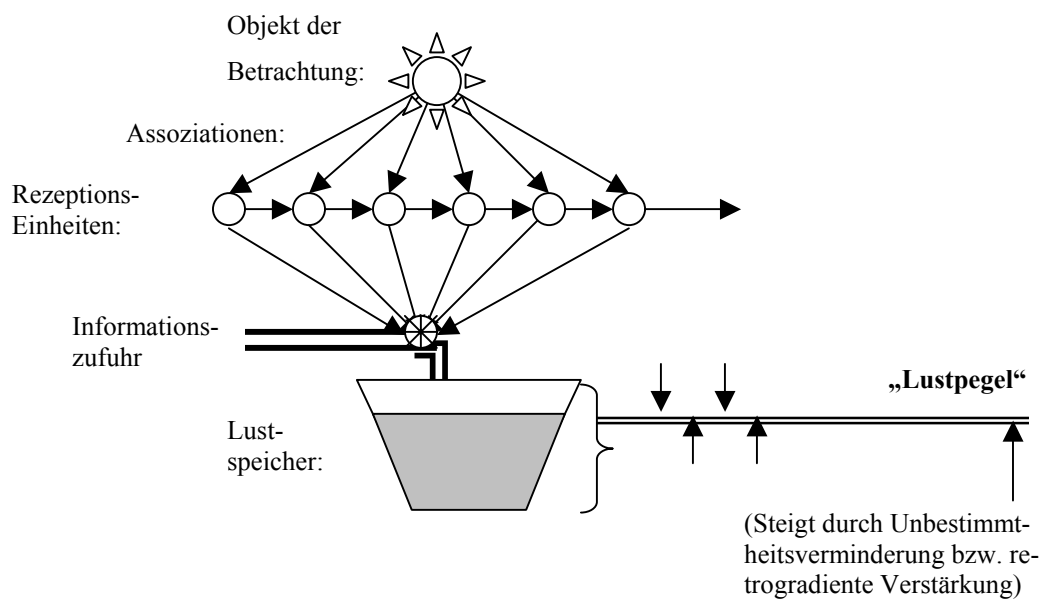


Abb. 19: Retrogradiente „Lust“-Verstärkung

Je weiter diese Ordnungsfindung innerhalb der Modellstufen 1-3 vorgedrungen ist, je extremer also das Mischungsverhältnis von „Innen“ und Außen“ und der damit verbundene → Zusammenfall der Gegensätze ist, desto emotionaler und umfassender fällt die „beflügelnde“ Erlebniserweiterung aus. Diese Gefühlsqualität existiert tautologischerweise solange, wie die ästhetische Betrachtung sinnvoll, weil lustbringend ist, d.h.: sowohl Vorgang, als auch Endprodukt immer größerer Musterübereinstimmung lösen „B.“ aus und können sich gegenseitig potenzieren.

Beflügelndes Schönheitsempfinden teilt sich auf in „relatives“ Schönheitsempfinden (auf Stufe 1 und 2) und „absolutes“ Schönheitsempfinden (auf Stufe 3): Beim

<sup>744</sup> Dörner im Ersch., S. 161.

<sup>745</sup> Modell von Dörner, mündliche Mitteilung.

---

„relativem“ Empfinden ist die Kommunikationsfähigkeit des Rezipienten zwar eingeschränkt, aber nicht aufgehoben. Ist dieses Erleben tendenziell nach Stufe 1 ausgerichtet, wird in der vorliegenden Arbeit von funktional orientierter → Intuition gesprochen, also logischem Überbrücken von Leerstellen. Ist das Erleben nach Stufe 3 hin ausgerichtet, wird es hier als inhaltlich orientierte Gefühle der „Rührung“ oder „Katharsis“ definiert (wobei sich je nach Ausrichtung ein fiktives Ideal der ästhetischen „Eleganz“ und ein Ideal der absoluten „Affiliation“ gegenüberstehen - also Unbestimmtheitsreduktion im Hinblick auf entweder tendenziell lineare oder tendenziell emotionale Zusammenhänge bzw. ein Ideal entweder abstrakter Berechenbarkeit oder aber auf ein Ideal tendenziell mystischer Affiliation). Absolutes Schönheitsempfinden wird über Stufe 1 und 2, also durchaus noch kommunikationsfähige Erlebnisstufen, zu Stufe 3 hingeführt. In Stufe 3 wird aber nur noch absolute und nicht an einem Gegenstand mehr gebundene Affiliation wahrgenommen. Dieses Erleben wird definiert als → Ekstase oder Enstase. Beide Formen erzeugen Anspannungsreduktion durch Reduktion der (entweder linearen und/oder emotionalen) Unbestimmtheit, also Reduktion des kognitiven Stress der ästhetischen Betrachtung respektive Steigerung des Kompetenzempfindens. Durch die abstrahierende Erweiterung des Bausteinvorrats entsteht neue Handlungsorientierung und „erleichternde“ Relativierung alter (bewusster und unbewusster) Sinnzusammenhänge. Andere Begriffe für „B.“ sind → Faszination“, „Genuss“, „Eros der Schönheit“, → „Rührung“, → „Authentizität“, → „Hoffnung“ oder → „Erleuchtung“.

**Bewusstsein:** Unter B. versteht man die Fähigkeit zur beliebig verfügbaren Selbstreflexion bei einem bestimmten Grad an Informationsverarbeitung, die ein entsprechendes Niveau an Flexibilität, Lern- und Erlebnisfähigkeit garantiert und die zugleich den phänomenalen Aspekt des „sich selbst Erlebens“ aufweist<sup>746</sup>. Missverständlicherweise wird B. meist nur als bevorzugt abstraktes Denkvermögen, als Vernetzung von „Ich-B.“ und Außenwelt verstanden. Dabei wird übersehen, dass solches Denkvermögen nur aufgrund nichtabstrakter Denktechniken möglich ist, die, wenn überhaupt, nur als „Sonderformen von B.“, „Co-Consciousness“, „Dämmer-

---

<sup>746</sup> Dörner 1999, S. 783 ff.

---

zustand“, „Primitivb.“ oder „Vorbewusstes“ erwähnt werden. V.a. ästhetische Erlebnisfähigkeit fußt auf mehrschichtiger und anteilig nicht abstrakter, vagativer und deswegen „selbstvergessener“ Informationsverarbeitung ohne explizites „Ich-B.“. B. entsteht also aus dem traditionellen Gegensatzpaar von Vernunft und Sinnlichkeit. Anhand des hier erstellten Modells konnte nachgewiesen werden, dass Praxis und Wissen um ästhetische Denktechniken erst wirklich „menschlich“ wirkendes B. ermöglichen, da nur so wesentliche Aspekte von „Ich-B.“, also eigener Identitätsvorstellung funktionieren können, z.B. Rollendistanz, Empathie, Ambiguitätstoleranz und Eigendarstellung vor anderen. Ästhetisches Empfinden garantiert, dass nicht nur der intellektuelle, „maschinenhafte“, sondern auch der emotional-ästhetische, „menschliche“ Denkaufwand das B. bestimmt. Wichtig für das Funktionieren ist das Neben-einander verschiedener B.s-Felder mit einem B.s-Zentrum und einem umliegenden Hof an „nichtlogischen“, vagativen Vernetzungen. Der so mögliche Wechsel von Vorder- und Hintergrund des Denkens ermöglicht alle wesentlichen Ästhetik-Phänomene wie beispielsweise Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung oder Empathie oder andere rekursive Schleifen. V.a. der Wechsel zwischen konkretem Denken und synkretem Fühlen ermöglicht eine kontinuierliche Schaffung von B.sfeldern, also einer fortlaufenden Aktivierung, sog. „kognitives Gleiten“. Durch den Wechsel dieser beiden Ebenen entsteht stets neue Unbestimmtheit bzw. → Rätselhaftigkeit, da aufgrund der entsprechenden gegenseitigen Abhängigkeit von → vagativem Fühlen und → fixativem Denken stets entweder Erklärungs- oder Erlebnisdefizit besteht. → Selbstbewusstsein

(Eventuell relevant für die Entstehung von B. sind angeborene Archetypen, also angeborene Ideen des kollektiven B., also unanschauliche Aktions- und Reaktionsformen der Psyche. Wahrscheinlich ist außerdem, dass diese Form der Informationsverarbeitung durch evolutionär bedingte Mutationen und zunehmenden Gesellschaftsbezug der Lebewesen entstanden sind.)

**Blindsightigkeit:** Im Gegensatz zu regulärer Blindheit ist bei B. eigentlich ein funktionierender Apparat zur sinnlichen Wahrnehmung vorhanden. Aber die kognitive Verarbeitung der sinnlichen Informationen ist so modifiziert worden, dass diese Informationen mit nur geringfügigem oder gar keinem emotionalen Erleben

---

verknüpft werden. Dadurch entsteht das Gefühl von Blindheit, besser umschrieben mit dem traditionellen Begriff der „Seelenblindheit“<sup>747</sup>. B. zeichnet sich v.a. durch das Fehlen bzw. Verweigern der ästhetischen Reflexion aus, inklusive Utopisierung und Idealisierung – das informationsverarbeitende System nimmt Informationen zwar auf, solange diese aber nicht mit Emotionen bzw. Bedeutungen versehen sind, sind diese Informationen für das emotionale Erleben des System wertlos. Man nimmt das Gesehene so wenig wahr, als ob man tatsächlich blind wäre. Wurde das kognitive System aus irgendeinem Grund extrem überlastet, dann existieren zwei Möglichkeiten, damit umzugehen: Die eine ist das „unkorrekte“ Verknüpfen von Emotionen mit sinnlichen Informationseinheiten, → Schizophrenie. Die andere ist das Eindämmen weiterer kognitiver Risikofaktoren durch Ausschalten weiterer Informationszufuhr, wie sie bei B. auftritt.

**Distanz, ästhetische:** Dieser Begriff umschreibt das Rezipieren eines Kunstwerks, wobei die Betrachtung nicht von primären Bedürfnissen motiviert ist, wenn also beispielsweise das Betrachten eines Stillebens mit Lebensmitteln nicht maßgeblich vom Hunger des Betrachters ausgelöst wurde<sup>748</sup>. Beim Betrachten mit ä. D. wird die → „Beflügelung“ zum Gegenstand der Betrachtung, d.h., dass → empathische Einfühlung in fiktive Gestalten des Kunstwerks umgangen werden kann.

**Dogmatismus:** D. ist das Vertreten und Anwenden bestimmter Überzeugungen ohne Überprüfung dieser Überzeugung bzw. die Immunisierung gegen Modulationen dieser Überzeugungen durch korrigierende Überprüfung<sup>749</sup>. Dadurch kommt es zu einer Einschränkung von Wahrnehmungsmöglichkeiten aufgrund von bevorzugt vagativer oder intellektualisierter Denktechnik – diese beiden Formen von D. führen zur Reduktion der Erlebnisfähigkeit. In der einen Form wird Wahrnehmung dann „verhärtet“, in der anderen „erweicht“. Das Gegenteil von D. ist „Offenheit“ und Flexibilität.

---

<sup>747</sup> Vgl. Weiskrantz 1986.

<sup>748</sup> Vgl. FN 688.

<sup>749</sup> Dörner 1999, S. 548.

---

**Ekstase/Enstase:** E. umschreibt einen Zustand von völligem Verlust der Selbstkontrolle bei gleichzeitig enorm gesteigerter Empfindungsfähigkeit, ein subjektives Erleben größtmöglicher Affiliation und Bestimmtheit, also → „erleuchtender, unendlicher Liebe“<sup>750</sup>. Dieses Erleben findet zwar im ästhetischen Verweilbereich statt, wird aber trotzdem bewusst wahrgenommen, weil in der Ekstase keine Unterschiede mehr vorhanden sind, als auch keine Unterschiede zwischen „Innen“ und „Außen“, „Ich“ und „Gesellschaft“ oder → Bewusstsein und Unterbewusstem. Deswegen spricht z.B. auch Plotin von Ekstase als dem Erleben des unterschiedslosen „Einen“. Eigentliche Übersetzung von E. ist deswegen auch das „Aus-Sich-Heraustreten“<sup>751</sup>. Eine weitere zwangsläufige Konsequenz dieser fehlenden Unterschiede ist das fehlende Empfinden von Raum und Zeit und der Zusammenbruch jeder Kommunikationsfähigkeit nach außen. Durch die Wahrnehmung dieser Identifikation kann es zur Wahrnehmung der eigenen Person kommen, zu sog. Selbstbegegnungen. Erreicht wird dieser Zustand durch starkes → Empathisieren.

Im Gegensatz zu Enstase, die als „Verschmelzung“ mit dem empathisierten Objekt wahrgenommen wird, ist Ekstase subjektives „Zersprengen“ der eigenen Persönlichkeit. Historisch gesehen werden Ekstasen eher zu Stabilisierung der Gesellschaftsbezüge und Enstasen eher zur Stabilisierung der Individualitätsbezüge ausgeübt.

Zwar ist das Lichtempfinden der → „Hoffnung“ quasi Wegweiser hin zur ek- oder enstatischen Phänomenen; darüber, ob aber in der Ekstase alles nur „hell“ oder nur „dunkel“ wahrgenommen wird, gibt es aber widersprüchliche Aussagen.

**Empathie:** E. im allgemeinen ist die Fähigkeit, Gefühle und Gedanken anderer nachzuvollziehen. Im Hinblick auf das Modell der Ästhetik ist E. emotionale Identifikation mit einem Kunstwerk, also mit den ästhetiklogischen Strukturen des

---

<sup>750</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.1 und 2.7.2 über Ekstase und mystisches Erleben.

<sup>751</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.2.1.1 über Plotin.

---

Kunstwerke selbst und mit den unterstellten ethischen, emotionalen und kunsttheoretischen Strukturen des Künstlers und aller evtl. ähnlich empfindenden Menschen.

Durch bestimmte Techniken werden nicht nur formal-logische, sondern auch ästhetiklogische und emotionale Muster mit der sinnlichen Wahrnehmung verglichen. Alltagssprachliche Begriffe dafür sind „sich in etwas einbringen“, „sich einfühlen“ oder „Liebe“ - alle diese Phänomene definieren sich durch das Empathisieren eines Gegenteils. Dabei wird stets eine bestimmte Höhe an Unbestimmtheit bzw. → Rätselhaftigkeit vorausgesetzt, die das empathische Einfühlen quasi erzwingt. Ist dieser Faktor nicht oder zu gering vorhanden, dann übersteigt das subjektiv Empathisierte nicht die Wahrnehmung des Empathisierenden, es kann nicht zur Gefühlsqualität der „Liebe“ kommen<sup>752</sup>. Jede E. wird gelenkt von dem Wunsch nach Übereinstimmung zwischen „Selbst“ und dem Objekt der selbstvergessenen Betrachtung. Dieser Wunsch entsteht durch die Vorstellung eines Ideals bzw. die Suche nach diesem Ideal im empathisierten Objekt. Das entsprechend höchstmögliche → Ideal ist in dieser Hinsicht indiziert durch das Erleben von En- bzw. → Ekstase. Wichtig ist außerdem, dass empathisches Einfühlen paradoxerweise v.a. aus Selbstzuschreibung von Wahrnehmung gespeist wird, d.h., dass nicht zwangsläufig beim empathisierten Gegenüber die unterstellten Prozesse ablaufen, man schreibt sie ihm nur zu, „simuliert“ also quasi das Gegenüber (auch die Zuschreibung an Unbelebtes ist möglich<sup>753</sup>).

E. Einfühlen in andere, sei es in andere Menschen, deren Kunstwerke oder deren Theorien über Kunst und Welt erzeugt immer eine Art von subjektiver Gemeinschaft, von Affiliations- und Legitimationsempfinden, das als „Schönheitsempfinden“ wahrgenommen wird.

**„Erleuchtung“:** „E.“ entsteht durch jeden → Zusammenfall von kategorialen Gegensätzen wie z.B. Vorder- und Hintergrund des Denkens oder Begriff und

---

<sup>752</sup> Vgl. Abschnitt 2.5 über Ästhetik als subjektive Empathie.

<sup>753</sup> Vgl. FN 534 und 535.

---

„Gegenteil“, also durch jede gelungene empathische Einfühlung bzw. intuitive Ordnungsfindung<sup>754</sup>. „E.“ ist eine starke Form der → Intuition. → Hoffnung und → Beflügelung.

„**Erweckung**“: → „Auferstehung“.

„**Faszination**“: „F.“ ist Schönheitsempfinden auf Stufe 1, nämlich positive Assoziationen und Bestätigungen des Systems bzw. gefühlsmäßiges Gebundensein an einen Gegenstand, auf den man sich konzentriert. F. kann übergehen in Erfahrungen der Stufe 2-3, denn „F.“ garantiert die zunehmend selbstvergessene Fokussierung eines Objekts<sup>755</sup>.

**Fixation**: F. ist Einengung der Aufmerksamkeit bzw. des Gedankenstroms auf ein einzelnes Thema oder einen „interessanten“ Gegenstand bzw. die Beschränkung auf nur einen Repräsentationsmodus eines Gegenstandes<sup>756</sup>. Im Gegensatz zu → Vagation besteht F. in einer betont linearen und → abstrakten Suche nach Ordnungsmustern. Fixatives Denken ist gegenläufig, → „gegenstrebig“ zu sinnlichen Eindrücken, denn es ist betont modellhaft und → abstrakt. Es richtet sich dem vorgelegten Modell zufolge auf die als bestimmt vorgegebenen internen Muster im Wahrnehmungsprozess.

„**Ganzheit**“: → Allverbundenheit.

**Gegenstrebigkeit**: Die G. des Denkens beschreibt das wechselseitige Ausschließen von vagativen und fixativen Ordnungssuchen, da vagatives Denken bzw. „Fühlen“ in erster Linie nach emotionalen und ästhetiklogischen, fixative Abstraktionen dagegen in erster Linie nach formal-logischen Musterübereinstimmungen suchen – vagativ „erlebte“ Muster haben also Ambiguitätstoleranzen, fixativ „gedachte“ Muster nicht<sup>757</sup>.

---

<sup>754</sup> Dörner 1999, S. 563. Vgl. außerdem Abschnitt 2.6.3 über das „befreiende Licht“ der Hoffnung.

<sup>755</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.2 über die Stufen des ästhetischen Erlebens.

<sup>756</sup> Vgl. Abschnitt 2.1 über die Vermittlung von Fixation und Vagation.

<sup>757</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.1 über die „Gegenstrebigkeit“ des Denkens.

---

**Genie:** Als G.s werden Künstler bezeichnet, die zu großen schöpferischen Leistungen fähig sind, die sich nicht bruchlos aus der Tradition ableiten lassen können, also sehr innovativ sind<sup>758</sup>. „Geniales“ Schaffen erhebt den Anspruch, aus sich selbst zu schöpfen, also nicht nur kreativ, innovativ, sondern auch → autopoietisch „autonom“ zu sein. G.s können den Eintritt in den kontemplativen → verweilenden Bereich kompetent handhaben, inklusive Kommunikation entsprechender neuer Ordnungsfindung. Auf diese Weise können sie Kunstwerke produzieren, die sowohl → authentisch und überzeugend wirken als auch innovativ sind. Gemessen wird das an der Wirkung auf den Betrachter, der auch das Prädikat „genialischer“ Kunst ausstellt.

**„Harmonie“:** Vgl. „Allverbundenheit“.

**„Herz“:** Das „H.“ als Gegenstück zum alltagssprachlichen „Verstand“ ist eine Metapher für die ästhetische Fähigkeit, den Gegensatz von → „Innen“ und → „Außen“ zu überwinden. Diese Fähigkeit, die eine spezifische Form von Reflexivität darstellt, dient als Grundlage für → Empathie bzw. für den Vergleich zwischen den in der Wahrnehmung erscheinenden Mustern des Betrachteten und internen, emotionalen Mustern. Das zweckfrei-empathische bzw. ästhetisierende Betrachten wird in dieser Hinsicht synonym verwandt mit der Metapher von „etwas mit dem Herzen sehen“<sup>759</sup>. Dabei wird das „H.“ als umso „größer“ begriffen, je bewusster der Rezipient die ästhetische Betrachtung wahrnimmt und je idealistischer seine Gesellschaftsutopie ist, also je mehr kognitive Spannung er zwischen Idealität und Realität aushält. Auf diese Weise entscheidet das „H.“ auch zwischen → Ek- oder Entase, da zwar beide Formen empathische Projektion voraussetzen, aber ekstatische Erlebnisqualitäten stärker gesellschaftlich allgemeinverbindliche Werte empathisieren. Das „H.“ umschreibt → authentische Reflexion von Werten und emotionalem Erleben. Kompetenz im Umgang mit den Phänomenen der Stufe 2-3 ist von daher Teil und Voraussetzung für ein „großes H.“, für die selbsterhaltenden bzw. autopoietischen Kapazitäten. Die Metapher vom „H.“ bezieht sich in erster Linie auf

---

<sup>758</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.2.1 über Genialität und Avantgarde.

<sup>759</sup> Vgl. Abschnitt 2.5.2 über das „Herz“ und die Seele.



---

→ Empathie mit Belebtem → Bewusstsein.

**„Hoffnung“:** Das Gefühl von „H.“ begleitet die ästhetische Betrachtung in Form der lustvoll erlebten „Aussicht“ auf einen → Zusammenfall der Gegensätze, also die Aussicht auf ein möglicherweise bevorstehendes positiv erlebtes Ereignis (ein als sicher eingeschätztes in der Zukunft eintretendes Ereignis wird hingegen mit dem Gefühl von „Zuversicht“ konnotiert)<sup>760</sup>. „H.“ bezeichnet ein zu weiterer Mustersuche motivierendes, mittleres Aktivierungsniveau zwischen Langeweile und subjektiver kognitiver Bedrohung. Diese → „erleuchtende“ Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung hat Eigenwert. „H.“ signalisiert immer eine relative Ausgewogenheit zwischen den Unterschieden der ästhetischen Betrachtung → „Herz“ und → Empathie.

**Humor:** H. ist die Fähigkeit, alltägliche Widersprüchlichkeiten und Widrigkeiten gelassen und „heiter“ zu verarbeiten<sup>761</sup>. H. basiert auf dem Wissen über → ideale und realistische Muster. Wie beim → Spiel herrscht ein großer Abstand zu lebensbedrohlichem Ernst.

**Ideal(isierung):** I. ist ein Wert starker Abstrahierung, Überhöhung bzw. emotionaler Überschätzung, also ein gedachter Wert, der durch starke → Abstraktion und einen starken potentiellen Lustgewinn durch den möglichen → Zusammenfall entsprechend extremer Gegensätze zwischen Abstraktion und Sinnesreizung entsteht<sup>762</sup>. Dieser hohe Grad an „idealer“ Abstraktion ist unerreichbares Schema, ein Annäherung an das subjektiv Unerreichbare.

Das eventuelle „Erleben“ von → abstrakten „I.en“ ist abhängig vom eigenen Kompetenzzempfinden hinsichtlich des kognitiven Verkraftens dieses emotionalem Erlebens, also v.a. Kompetenzzempfinden hinsichtlich nachträglicher Abstraktion in der → Phase 2.

---

<sup>760</sup> Vgl. Abschnitt 2.6.3 über die Hoffnung.

<sup>761</sup> Vgl. FN 564.

<sup>762</sup> Vgl. Abschnitt 2.5.3 über Utopien und Ideale.

---

**„Igel“-Faktor:** Der „I.-F.“ bezeichnet den nicht-linearen Charakter von kognitiven Systemen: Derartige Systeme erkennen bisweilen etwas gerade deshalb gut, weil sie nicht die Absicht verfolgt haben, den entsprechenden Gegenstand zu erkennen. Derartige Erkenntnisprozesse lassen sich nicht allein aus den Absichten und dem aktuellen Wahrnehmungsfeld dieser Systeme ableiten, sondern wirken aus der Perspektive des jeweiligen Systems „zufällig“, entziehen sich seiner Vorausberechnung. Daher bleibt durch den „I.-F.“ die → „Rätselhaftigkeit“<sup>763</sup> dieser Systeme aufrecht erhalten.

Der „I.-F.“ betrifft auch diese Arbeit, die z.B. nicht erklären kann, warum in der Ekstase physiologisch nicht nachvollziehbare Heilungsprozesse möglich sind. Auch maßt sich diese Arbeit nicht an, Religion auf die hier beschriebenen Strukturen zu reduzieren. Eine solche Theorie kann nicht formuliert werden, solange nicht definitiv alle Arten der Informationsverarbeitung beim Menschen wissenschaftlich belegt und erforscht sind – wobei der Beweis dieser Vollständigkeit natürlich relativ problematisch ist.

**„Innen“:** Die Metapher vom „I.“ umschreibt Interpretationsmuster und Emotionen → „Außen“ → Abstraktion und → „Herz“

**Intuition:** I.en sind Erkenntnisse, die scheinbar unmittelbaren Wahrnehmungscharakter haben. Die Genese dieser Ordnungsfindung ist subjektiv unklar<sup>764</sup>. I. ist → „erleuchtende“ Ordnungsfindung im vagativen Verweilbereich, sie überbrückt durch „Zugriff auf mehrer Möglichkeiten“ Leerstellen der bewussten Ordnungsmuster und reduziert so die anfängliche Unbestimmtheit der ästhetischen Mustersuche. Das gefundene Muster wird, weil teilweise nicht diskursiv gefunden, „erlebt“ und somit als subjektive „Wahrheit“ interpretiert.

Im Gegensatz zu → „Rührung“ bzw. „Katharsis“ zeichnet sich I. durch fremdbezogene Intention aus, sprich: es wurden v.a. linear-logische und abstrakt kommunizierbare Musterüberschneidungen erkannt („Intention 1“).

---

<sup>763</sup> Vgl. FN 705.

<sup>764</sup> Vgl. FN 301.

---

**„Kinderblick“:** Unter dem K. versteht man die vom Erwachsenen „dem Kind“ zugeschriebene, synästhetische, stark empathisierende und wenig intellektualisierte Wahrnehmung. Diese unterstellte Technik der Wahrnehmung mit → geringen Unterschieden wird im Rückblick zum utopisch-paradiesischen Gegenstück zum „erwachsenem“ Denken<sup>765</sup>.

**Krankheit:** → Wahnsinn.

**„Leiden“:** L. ist der Zustand eines empfundenen Mangels. L. tritt ein bei Unbestimmtheit, beim Versagen vorhandener Ordnungsmuster, also einem Ungleichgewicht zwischen Leistungsanforderung und -kapazität<sup>766</sup>. So wird eine vagativ-ästhetische Suche erzwungen.

Die → „Gegenstrebigkeit“ des Denkens und ästhetischen Erlebens ist nur individueller und nicht kollektiver Widerspruchsverarbeitung zugänglich, abgesehen von nachträglicher Interpretation mit Metaphern der „Unbeschreibbarkeit“, → Phase 2; d.h., dass → „Leiden“ durch hohe Unbestimmtheit auf Seiten des Individuums, also in Form von Einsamkeit, verstärkt individualisierende Bewusstseinsbildung erzeugt. Darüber hinaus wird, indem man sich des Problems bewusst wird, auch das Bewusstsein vom Gegenteil des Problems geschaffen, ein → Ideal. Durch → Empathisieren dieses Ideals entsteht die Möglichkeit zu einem fiktiven → Zusammenfall von Ideal und Realität. Durch eine ästhetisierende Mustersuche besteht die Möglichkeit, dass genug logische oder emotionale Muster gefunden werden, um das Gefühl logischer oder emotionaler Geschlossenheit entstehen zu lassen; das anfängliche L. wird dann relativiert. → Abstraktion → Beflügelung

**„Liebe“:** L. ist → zweckfreie → Empathie (transitiv) und entsprechende → „Beflügelung“<sup>767</sup>. Wegen des individuellen Zugangs zu dieser Beflügelung wird L. als → empathische Affiliation mit dem betrachteten Objekt empfunden. Die

---

<sup>765</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.4 über den „Kinderblick“.

<sup>766</sup> Vgl. Strohschneider 1992.

<sup>767</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.1.2.4 über das Steigerungsprinzip der ästhetischen Ergriffenheit. Vgl. außerdem Dörner 1999, S. 574-586.

---

Selbstwahrnehmung bei diesem Vorgang ist so stark, dass ein Gefühl von Individualität und Exklusivität eintritt, d.h. das Gefühl, selbst exklusiv zu sein und etwas Exklusives zu besitzen.

**Melancholie:** M. ist ein Zustand mit relativ geringer Handlungsmotivation, der in kunstikonographischer und mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht als mögliche Vorstufe für → Intuition und/oder → „Erleuchtung“ gilt<sup>768</sup>. Umgangssprachlich wird M. umschrieben als sehnsuchtsvolles Gefallen an einem → Ideal, das unerreichbar scheint oder als Suche nach etwas, von dem man → rätselhafterweise gar nicht weiß, was es ist.

M. ist eine Form von → „Leiden“, bei der man mittels der Konstruktion von → Möglichkeiten einen utopischen Begriff kindlicher Allverbundenheit konstruiert. Man erzeugt einen → Wunsch nach → Zusammenfall von Gegensätzen. M changiert entweder unentschlossen oder vorsätzlich - zwischen Kontrolle der sinnlichen Wahrnehmung und der Vernetzungsmöglichkeiten mit inneren Interpretationsmustern changiert. Dadurch können partielle → Blindsichtigkeiten bzw. eigentlich unbewusste Gefühlsblockaden austariert und u.U. bewusst gemacht werden. Genauer gesagt: M. ist einerseits Vertiefung der → vagativen Suche durch Erhöhung des Auflösungsgrads und Minderung der Selektionsschwelle - andererseits wird der Verlust des Außenbezugs, ein wesentliches Charakteristikum der vagativen Suche, nicht zugelassen. Dies ist wahrscheinlich möglich durch eine Technik, die die beiden Seiten von „Innen“ und „Außen“ jeweils sehr kontrolliert einzeln sieht und dann so stimmig wie möglich in Beziehung zueinander setzt. Diese „melancholisierende“ Technik ist zwar sehr anstrengend, aber nach beiden Seiten entsprechend bewusstseinsbildend, sowohl individualisierend als auch intellektualisierend. Aus diesem Grund sind melancholische Schleifen der ästhetischen Betrachtung teilweise gar nicht auf Weiterführung zum Verlassen des vagativen Bereichs oder zu ekstatischen Erlebnissen ausgerichtet, sondern werden teilweise auch stark eigenwertig erlebt. Deswegen sind auch tendenziell zwei Arten melancholischer Betrachtung zu differenzieren, nämlich eine tendenziell als traurig

---

<sup>768</sup> Vgl. Abschnitt 2.6.2 über die ästhetisierende Funktion von Leiden und Melancholie.

---

und eine als genussvoll empfundene Sehnsucht, also „Weltschmerz“ vs. „melancholische Vergegenwärtigung“. Diese beiden Formen sind abhängig vom Grad des Kompetenzerfindens bzw. von Blockaden hinsichtlich der austarierten kognitiven Entitäten „Selbst“ und „Gesellschaft“. Wegen dieses relativierenden Status zwischen Sichten und Empfinden charakterisiert sich M. durch relativ geringe Motivation, denn jede Handlung würde diesen Status verändern. Hinzu kommt u.U. das anfängliche „Leiden“ bei niedrigem Kompetenzerfinden.

**Möglichkeit:** Eine M. ist etwas, was nicht ist, aber sein kann, konstruiert durch den „Möglichkeitssinn“. M.en entstehen durch das → Utopisieren und Vernetzen einer Sinneinheit mit anderen Mustern<sup>769</sup>. Im Bereich des → vagativen Fühlens ist der Möglichkeitssinn besonders stark ausgeprägt.

**Moralität:** M. ist ein ethisches Prinzip, das das eigene Handeln an den Richtlinien der gesellschaftlich genormten Sittlichkeit festmacht. Dabei hat das Empathisierte (der oder das „Andere“) Vorrangstellung vor dem Emphatisierenden bzw. dem Eigenwert der ästhetischen Betrachtung. Eine moralisierende ästhetische Betrachtung ist also eine ästhetische Betrachtung mit vergleichsweise wenig → ästhetischer Distanz<sup>770</sup>.

**Nullbegriff:** N.e sind Begriffe, die sich nur durch Negation des empirisch Wahrnehmbaren bilden lassen. Solche Begriffe sind in aller Regel Konstrukte möglicher Gegenteile, die nicht reale und v.a. nicht belebte Instanzen anthropomorphisieren bzw. empathisieren. Diese Sinneinheiten zeichnen sich durch das Fehlen von internen Unterschieden aus, wie z.B. „Nichtexistenz“ oder „Nichts“<sup>771</sup>.

**Phase 1:** P. 1 umschreibt bei der ästhetischen Betrachtung den zunehmend → vagativen Mustervergleich, ausgelöst durch eine abnehmende → Abstraktion mit →

---

<sup>769</sup> Dörner 1999, S. 506.

<sup>770</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.1 über die Prinzipien von Moralität und gegensätzlicher Wertneutralität.

<sup>771</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.1 über Nullbegriffe als Umschreibung des Verweilbereichs.

---

geringen Unterschieden). Die Fokussierung eines Objekts ermöglicht die Wahrnehmung und Emotionalisierung kleinster Einzelheiten und lässt dadurch die → intuitive Ordnungsfindung<sup>772</sup> zunehmend wahrscheinlicher werden.

**Phase 2:** P. 2 ist die intellektuelle Aufarbeitung von → Phase 1, der erlebten → „Beflügelung“ und der durch die → vagative Vernetzung neuerworbenen Muster<sup>773</sup>. Da diese neuen Muster durch nicht rein logische Techniken erarbeitet wurden, stellt diese Rekonstruktion hohe Ansprüche an die logische Kohärenz des entsprechenden Weltbilds. Die neuen Muster werden abstrahiert bzw. kommunizierbaren Abstrakta angepasst. „Inneres“ Fühlen und „äußere“ Begrifflichkeiten werden in Bezug auf eine „Selbstvorstellung“ und das gesellschaftlich genormte Vokabular angeglichen. Die in → Phase 1 aufgehobene, nur unbewusst abgespeicherte Intention der Suche, wird wieder Teil des Protokollgedächtnisses.

P. 2 muss also u.U. vagative Erfahrungen an konkretes Denken anpassen, eigentlich ein Widerspruch in sich. Von daher erzwingt P. 2 Abstraktionen des ästhetischen Erlebens, die mit Vokabeln der „Unbeschreibbarkeit“ argumentieren, also mit transzendenten und/oder tautologischen Metaphern (die je nach Un-/Verständnis der Außenwelt bzw. eigener Erfahrung von Erlebnissen der Stufe 3 auch als → schizophrener oder religiöser Wahn interpretiert werden). → „Seele“, → Empathie, → Selbstbewusstsein, → „Gegenstrebigkeit“ und → Rätselhaftigkeit.

**Rätsel:** Als R. wird ein Problem definiert, bei dem nicht klar ist, welche Operatoren verwendet werden sollen, um die vorliegende Unbestimmtheit zu reduzieren, und welches Ziel bei dieser Unbestimmtheitsreduktion eigentlich angestrebt wird<sup>774</sup>. Unbestimmtheit in Form von Rätselhaftigkeit ermöglicht → empathische Projektion, also Unterstellung → idealer Eigenschaften. Rätselhaftigkeit entsteht zwangsläufig durch die → „Gegenstrebigkeit“ der Rezeption zwischen abstrakten und sinnlichen Informationseinheiten und ist deswegen auch logische Konsequenz aus der

---

<sup>772</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.2 über die Phasen 1 und 2.

<sup>773</sup> Ebd.

<sup>774</sup> Dörner 1999, S. 376.

---

Notwendigkeit „kognitiver blinder Flecken“<sup>775</sup> zur Konstruktion von Vorder- und Hintergrund. Die → „Unbeschreibbarkeit“ der Kunst bzw. das ästhetiktheoretische „je ne sais quoi“ erzeugen zusätzliche R. Die kognitive Überforderung durch R. ist notwendig für die empathische Einfühlung; wird das System nicht überfordert, dann entsteht nur Langeweile und infolgedessen kommt es zum Abbruch der ästhetischen Betrachtung.

**Rausch:** Der durch Drogen ausgelöste R. funktioniert ähnlich wie die → Ekstase, nur dass im Gegensatz zur Ekstase beim R. keine Steigerung der Empfindungsfähigkeit, sondern eher eine Minderung dieser Fähigkeit entsteht. Der R. beinhaltet gelockerte Phantasietätigkeit und subjektiv beglückende Assoziationen durch Drogeneinwirkung o.ä.. Dieser Zustand ähnelt anderen Zuständen mit geringen → Unterschieden<sup>776</sup>.

**Religiosität:** R. ist eine → Empathisierung von Nullbegriffen und das dabei entstehende Gefühl der Verbundenheit mit einer transzendenten Entität<sup>777</sup>.

**Religiöse Aura:** Die r. A. ist die Unterstellung von potentiell ästhetischem Erleben, der „Ausdruck“ eines Kunstwerks, wenn man dessen Wirkung so einschätzt, dass ein Schönheitserleben von Stufe 2-3 möglich ist - ähnlich wie bei einem Objekt der → Religiosität<sup>778</sup>. Wegen des nicht-diskursiven Charakters von → Phase 2 sind zur nachträglichen Kommunizierung der → Beflügelung und → intuitiver → „Erleuchtung“ besondere Vokabeln nötig. → Unbeschreibbarkeit der Kunst. Diese Begriffe umschreiben v.a. das Gefühl einer → ekstatisch-enstatischen Affiliation. Grundbedingung einer religiösen Aura ist die nicht logisch begründbare Wirkung des Kunstwerks, die → „Rätselhaftigkeit“ des Erlebens.

**„Rührung“:** R. ist ein Gefühl starker persönlicher Betroffenheit, das auf → Empathie mit einem Kunstwerk oder einer dargestellten Person beruht. Es ist in den

---

<sup>775</sup> Vgl. FN 601.

<sup>776</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.3 über die Metaphern Rausch, Traum und Sexualität.

<sup>777</sup> Dörner 1999, S. 746.

<sup>778</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.2 über religiöses Erleben.

---

Stufen des ästhetischen Erlebens anzusiedeln auf Stufe 2<sup>779</sup> und umschreibt diesen Effekt durch eine ästhetische Musterüberschneidung mit einem sowohl auf intellektueller, als auch körperlicher Ebene messbaren Qualitätsanstieg des Erlebens. R. übersteigt das Gefühl der → Faszination, beinhaltet aber im Gegensatz zu → Ekstase nur ein bedingtes Aufheben der Kommunikativität.

Im Gegensatz zu „Intention 1“ zeichnet sich „R.“ bzw. „Katharsis“ durch eigenbezogene Intention aus, sprich: es wurden anteilig sehr viele individuelle und emotional gebundene Muster mit fixativen Mustern in Einklang gebracht („Intention 2“).

**Schizophrenie:** Als schizophreses Erleben wird eine krankheitsbedingte Unvollständigkeit der → Phase 2 angenommen<sup>780</sup>. Durch eine fehlende oder akut gering ausgeprägte Vorstellung eines eigenen „Selbst“ werden dabei wahrscheinlich die Grenzen zwischen den zusammengefallenen → Gegensätzen nicht mehr vollständig rekonstruiert, da durch die fehlende „Ich“-Vorstellung kein Bezugspunkt für diese Rekonstruktion existiert (sprich: theoretisch müssten Menschen sich allein durch kognitive Isolation solchen Zuständen annähern). Ist aufgrund dieser Vorgaben keine Differenzierung zwischen dem ästhetischen Erleben und der umliegenden Realität mehr möglich, kommt es zu kognitiven Fehlschlüssen, die im Bereich von Wahnvorstellungen liegen. Eine weitere mögliche Begründung von S. auf kognitiver Ebene ist eine Unfähigkeit zum Erreichen von Phase 2 wegen inneren Blockaden, die durch → vagatives Fühlen nicht aufgelöst werden können, auch wenn sich das Individuum durch kulturelle Techniken in Erfahrungen der Stufe 3 gebracht hat, die eigentlich eine relative bis absolute Freiheit von Blockaden voraussetzen. In beiden Fällen wird das s.-ekstatische Erleben aber von der Außenwelt als quasi „virtuell“ und zu fiktiv für eine gesellschaftliche Anerkennung eingeschätzt.

Da sich Stufe 3 des ästhetischen Erlebens dadurch auszeichnet, dass kein Objekt der Betrachtung mehr vorliegt, sondern nur das affiliative Erleben eines unterschiedslosen

---

<sup>779</sup> Vgl. Abschnitt 2.7.2 über die Stufen des ästhetischen Erlebens.

<sup>780</sup> Dörner 1999, S. 761.



---

Bereichs, ist dieses Erleben entsprechend S.-affin. Allerdings ist diese Bewertung von S. epochenabhängig verschieden. Diese Definition ist also relativ (historische Epochen betrachten diese „Krankheit“ nicht unbedingt pejorativ als Negativum, sondern als Ausdruck religiösen Erlebens).

„**Seele**“: Der hier vorausgesetzte Begriff der „S.“ beruht auf der Zuschreibung von Gefühlen an andere, also eine empathische Spiegelprojektion eigener Gefühle und Ideale, bzw. auf der empathisierenden Zuschreibung von → Empathie anderen und an sich selbst gegenüber<sup>781</sup>. Durch die Projektion kollektiver Werte und ästhetischen Erlebens entstehen dabei beim Betrachter vielschichtige Muster → rätselhafter bis evtl. → religiöser Aura.

„S.“ beinhaltet die Vorstellung eines eigenständigen „Ich-Bewusstseins“, wie sie nach Jaynes<sup>782</sup> erst seit dem 8. Jhdt. v. Chr. belegbar ist, der Entstehung des S.-Synonyms „Psyche“ (diese wird teilweise als vom Körper losgelöste Entität begriffen). Die wesentlichen, charakteristischen Eigenschaften eines Individuums werden als „Kern“ der Persönlichkeit, als dessen „S.“ begriffen. (Gegenteil von „S.“ ist nicht der Körper, da die klassische Antinomie von Leib und „S.“ wegen des Ineinandergreifens beider Kategorien als Kategorienfehler gilt). Die Vorstellung einer unsterblichen „S.“ ist möglicherweise logische Konsequenz einer → Nullbegriffskonstruktion, einer utopischen Gegenvorstellung zur Sterblichkeit; solche oder ähnliche Utopisierungen sind Grundlage für idealistische Umgangsformen und bestimmte ek- und enstatische Erlebnisqualitäten sowie für die Konstanz menschlicher Umgangsformen.

**Selbstausslöschung**: Der traditionelle Begriff der S. umschreibt das Gefühl eines subjektiven, durch das ästhetische Betrachten ausgelösten Verschwindens der eigenen Person<sup>783</sup>. Da das → ekstatische Erleben von Kunst auch den Begriff eines eigenen „Selbst“ negiert, kommt es dabei zum subjektiven Verschwinden der eigenen

---

<sup>781</sup> Vgl. Abschnitt 2.5.2 über die Seele.

<sup>782</sup> Vgl. FN 307

<sup>783</sup> Vgl. FN 592.

---

Persönlichkeit, an deren Stelle dann das → empathisierende Gefühl von → Allverbundenheit tritt. → Zusammenfall der Gegensätze

**Selbstbewusstsein:** S. ist Reflexion von Gefühlen und Interpretationsmustern, die sich auf die eigene Person bezieht<sup>784</sup>, und zwar mittels einer Korrelierung von syntaktischen (linearen Zusammenhänge, „äußeren“ Regeln der Welt) und semantischen (emotionalem, „inneren“ Erleben) Informationen.

Im Sozialverband eines Subjekts, der Gemeinschaft der von ihm empathisierten Lebewesen gelten Regeln der Interaktion. Diese werden dadurch erworben, dass sich das lernende Subjekt zunehmend von sich selbst distanziert, sprich: die Subjekt-Objekt-Einheit des kindlichen Erlebens (geringe → Unterschiede, Einheit von → „Innen“ und → „Außen“) wird zugunsten einer Vorstellung von der eigenen Person als selbstständiger Einheit relativ modifiziert. „Relativ“ modifiziert insofern, als das „erwachsene“ Subjekt „kindlich-vagative“ Erlebnistechniken auch weiterhin praktiziert. Ästhetisches Erleben ist aus folgenden Gründen konstitutiver Bestandteil von Selbstbewusstsein:

1) Menschliches Denken stabilisiert sich durch „Selbstreflexion“ nach „Außen“ und „Innen“. Nach „Außen“ (syntaktisch, funktional) stabilisieren heißt, dass Annahmen der Selbsterhaltung bzw. der Selbsterhaltungsfunktionen im Hinblick auf das umgebende System erstellt und möglichst gut einjustiert werden - das Individuum passt sein Verhalten an gesellschaftlich kommunizierbare Werte (was Freud „Über-Ich“ nannte). So entsteht Handlungsorientierung. Nach „Innen“ (semantisch, inhaltlich) stabilisieren heißt, dass der dazugehörige Zustand und entsprechende Prognosen des internen Erlebens dieser Modifikationen mitreflektiert werden, die individuellen, exklusiven und nicht kommunizierbaren Qualitäten des Erlebens von „Es“ (Gefühle).

---

<sup>784</sup> Dörner 1999, S. 792.

---

2) Um beide Bereiche zusammenzuhalten, benötigt man eine verbindende Instanz, das sog. S. oder „Selbst“. (Da Schönheitsempfinden als Übereinstimmung von vorhandenen Interpretationsmustern und „innerem“ Fühlen wegen der Masse an relativierenden Utopien und Möglichkeiten nur im Hinblick auf einen dritten Bezugspunkt, nämlich auf diese Art des S.s festgelegt werden kann, ist es auch möglich, das S. nicht als eigene Entität, sondern eigentlich nur als relativ stabile, also nicht zu feste, aber auch nicht zu flexible Verbindung dieser Ebenen anzusehen).

3) S. ist also nicht nur eine rein funktionale Informationsverwaltungsinstanz, sondern diese Informationen werden auch „erlebt“. Dieser Aspekt verschafft dem selbstbewussten Erleben Eigenwert, was daran sichtbar wird, dass in bestimmten Fällen die physischen Selbsterhaltungsparameter völlig vernachlässigt werden, also psychisches, inneres Erleben dem physischem Fortbestand vorgezogen wird („Sonderfall Jesus“: Hierbei wird zugunsten innerer Kohärenz bewusst gegen die äußere, also gegen das physische Weiterleben entschieden). Bewusst selbstgewählte Absagen an äußere Zwänge bzw. Kompensationen äußerer Beeinträchtigungen durch inneres Erleben werden in Literatur und Schönen Künsten als „Freiheit“ oder „Würde“ des Menschen umschrieben.

Dem S. geht → Bewusstsein voraus, das Informationen zwar verarbeitet, dabei aber diese Verarbeitungsprozesse selbst nicht thematisiert/reflektiert. Selbstbewusstsein konstituiert sich nicht nur aus linearem (syntaktischem) Denken, sondern auch ästhetisch-emotionalem (semantischem) Gefühl. Alltagssprachlich wird die Vokabel des S. ähnlich verwandt: Jemand, der sich viel auf seine Rolle in der Gesellschaft o.ä. beruft, hat – trotz gegenläufiger Logik – höchstwahrscheinlich „wenig Selbstbewusstsein“, weil er sonst nicht so viel darüber sprechen müsste. Hat im Gegensatz dazu das Individuum ein „gutes Verhältnis“ zu sich selbst, dann verhindern keine Blockaden den Zugang zu Stufe 3 (dem „bikameralen“ Anteil menschlichen Denkens bzw. Fühlens, dem Bereich der geringen Unterschiede bzw. → Zusammenfall aller Gegensätze; eine umgangs-sprachliche Umsetzung davon ist die Fähigkeit zum „inneren Gespräch mit sich selbst“, im Extremfall mit der heautoskopischen Halluzination von der eigenen Person in der → Ekstase).

---

Die alltagssprachliche Formulierung von „wenig“ oder „viel“ S. beruht nicht auf einer quantitativen Einschätzung dieser Reflexionsvorgänge, sondern bietet eine qualitative Angabe des Endprodukts dieser Korrelierung im Hinblick auf die prognostizierte Selbsterhaltung: Passen nämlich die äußeren Möglichkeiten des Individuums zur Selbsterhaltung und inneres Erleben zusammen, dann ist Selbsterhaltung in physischer und psychischer Hinsicht prognostizierbar, also der „Wert“ eigenen Erlebens subjektiv empfunden hoch - viel Selbstbestätigung, viel Kompetenzgefühl. Passt Innen und Außen nicht zusammen, dann hat das Individuum zu Recht Bedenken bezüglich seiner Selbsterhaltung und hat dann alltagssprachlich „wenig S.“, obwohl gerade dieser Zustand u.U. von sehr viel mehr Selbstreflexion begleitet wird. Weitere Umschreibungen artverwandter Phänomene sind die Begriffe „Wunsch-“ und „Selbstbild“. Auch zwischen dem erwünschten Rollenideal des Subjekts und seinem akuten Selbstbild entsteht ein subjektiver „S.s-wert“.

Fazit: Ästhetische wie auch selbstbewusste Reflexion konstruiert bzw. braucht eine Art Gegenüber des eigenen Selbsts, und umgekehrt basiert das eigene Selbst auch auf derartiger Reflexion. Beide Aspekte bedingen einander. Für beide Aspekte ist die Stufe 3 des Ästhetik-Modells Voraussetzung, auch wenn das Erleben der → geringen Unterschiede und der → Zusammenfall der Gegensätze „erwachsen-vernünftigem“ Denken zu widersprechen scheint. Aber nur in der Interaktion mit dieser Sphäre ist solches Denken möglich.

**Selbsterhaltendes System:** → Autonomie und → Autopoiesie

**Selbstzweck:** S. gilt im allgemeinen eine besondere Form von Zweck, nämlich als ein Zweck, der um seiner selbst willen verfolgt wird. Ob es derartige Zwecke „wirklich gibt“, kann und muss an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Wichtig ist für den gegebenen Zusammenhang nur, dass für diverse ästhetische Theorien und Praktiken das Postulat von S. konstitutiv ist. Ein Beispiel dafür ist die überästhetisierende Kunst, deren Spiegelprojektionen stark von der Realität getrennt sind: Sie wird als „art pour l’art“, als „Kunst um der Kunst willen“ bzw. als S.

---

bezeichnet<sup>785</sup>.

**Spiegelmetapher:** Mit der S. wird der Vergleich zwischen inneren, emotionalen und abstrakten Ordnungsmustern einerseits und möglichen Mustern der „äußeren“ Sinnesreizung andererseits umschrieben, eine Nachmodellierung von Strukturprinzipien der Welt<sup>786</sup>.

**Spieltrieb:** Der S. initiiert die zweckfreie Exploration der Umwelt durch Versuch-Irrtums-Verhalten und Analogiebildungen<sup>787</sup>. Er umschreibt mehrere Prinzipien der vagativen Suche bzw. diversiven Exploration, wie z.B. die → Zweckfreiheit des Handelns als „typisch menschlicher Kräfteüberschuss“. Spielerische Ordnungsfindung kommt u.a. durch Zufallsprozesse im Sinne von unbeabsichtigten Kreuzungen eigentlich determinierter Kausalketten zustande.

**Traummetapher:** Der Traum nicht als jeweils konkreter psychischer Prozess, sondern als in der Tradition gebräuchliche Metapher für ästhetisches Erleben zeichnet sich neben den ästhetiklogischen und emotionalen Vernetzungen v.a. durch seinen spielerischen und → rauschähnlichen Charakter aus<sup>788</sup>. → Unterschied, geringer.

**Tiermetapher:** Die T. umschreibt den Vergleich ästhetischen Erlebens mit tierhaftem Empfinden. Dieser Vergleich fußt darauf, dass sich beide Zustände durch ein relatives Fehlen von Sprache, Moralvorstellungen und/oder Ich-Bewusstsein auszeichnen<sup>789</sup>. → Unterschied, geringer, → „Kinderblick“.

**Überästhetisierung:** Überästhetisierte, stark → selbstzweckorientierte Kunst hat wenig Gesellschafts-, dafür aber viel exklusiven Individualbezug<sup>790</sup>.

---

<sup>785</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.2.2 über Selbstzweck als höchste Stufe der Zweckfreiheit.

<sup>786</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.2 über den Spiegel als Prinzip des Verweilens.

<sup>787</sup> Vgl. Strohschneider/Tisdale 1987.

<sup>788</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.3 über die Metaphern.

<sup>789</sup> Vgl. FN 505.

<sup>790</sup> Vgl. FN 419.

---

**Unbeschreibbarkeit der Kunst:** Die U. d. K. ist ein Topos in der Ästhetik-Tradition, demzufolge aktuelles ästhetisches Erleben sich nicht beschreiben lässt<sup>791</sup>, und zwar aus folgendem Grund: Der kategoriale Gegensatz zwischen Fixation und Vagation, der mit ästhetischer → Religiosität oder „Beflügelung“ verbunden wird, geht auf Kosten der Beschreibbarkeit des ästhetischen Erlebens. → „Gegenstrebigkeit“, → Rätsel und → Religiosität

**Uneigentlichkeit:** → Zweckfreiheit.

**Unterschied, geringer:** Ästhetisches Erleben mit geringen Unterschieden umschreibt eine Wahrnehmung mit hohem Auflösungsgrad und niedriger Selektionsschwelle, ein „amorphes“ Ineinandergleiten von Informationseinheiten, die wenig oder nicht unterscheidbar sind. Diese Wahrnehmung führt zu einer Annäherung der Kategorien Fixation (intern-bestimmt-„ideal“) und Vagation (extern-unbestimmt-„real“) im ästhetischen Erleben<sup>792</sup>, einem Flow-Erlebnis, bei dem einzelne Einheiten der frei flottierenden Informationen bis zu einer umfassenderen → intuitiven Ordnungsfindung sowohl konturiert, als auch wieder verworfen werden. Wie bei → Traum, → Rausch, Sexualität oder Meditation zeichnen sich Zustände der geringen Unterschiede durch nur geringe intellektualisierende Abstraktion, also gleichzeitig hohe empathische Identifikation mit dem Kunstwerk, Kommunikationseinschränkung und hohe Wahrscheinlichkeit von Vernetzungsmöglichkeiten aus (Aufhebung der Einheitsgrenzen durch Nivellierung von Begriff und entsprechendem sinnlich erfahrenen Gegenstand).

G. U.e bestehen im ästhetischen Erleben zwischen abstrakten Interpretationseinheiten und vagativ wahrgenommenen Sinneseindrücken, und zwar im Vergleich zur „regulären“, wenig emotionalen Informationsverarbeitung. G. U.e sind auch Differenzen von Informationseinheiten, die tendenziell innerhalb stark vagativer oder fixativer Strukturen vorliegen – beide Unterschiedsformen sind deswegen gering, weil keine große Spanne zwischen fixativen und vagativen Mustern besteht.

---

<sup>791</sup> Vgl. Abschnitt 2.3 über die Unbeschreibbarkeit.

<sup>792</sup> Vgl. Abschnitt 2.1.2.2 über das Setzen von Unterschieden.

---

G. U.e sind auf den (realen oder nur angedachten) → Zusammenfall dieser Gegensätze hin ausgelegt.

Soviel zu „Unterschieden“ in makroskopischer Sicht. Allerdings wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass der Begriff des Unterschieds auch auf der Mikroebene anwendbar ist, insofern auch Neuronen über eine „Unterschieds-Schaltung“ funktionieren: Nervenzellen feuern oder feuern nicht. Dies ermöglichte es, auf der Grundlage des Begriffs vom Unterschied in vorliegender Arbeit die 0-1-Schaltung des Computers mit dieser neuronalen Struktur zu vergleichen. Auf dieser Ebene des Diskret-Digitalen ist der Begriff eines „geringen“ Unterschieds nicht statthaft. Aber: Neuronen registrieren den u.a. Grad ihrer eigenen Aktivierung; in der Spanne von 0-1 heißt das, dass beispielsweise ein einzelnes Neuron bei einem Aktivierungswert von 0,1 nicht, bei einem Wert von 0,9 durchaus feuert. Da diese Werte wahrscheinlich das neuronale Korrelat einer äußeren Kontrollinstanz, einer „Wahrnehmung der Wahrnehmung“<sup>793</sup> sind, ist die graduelle Differenzierung von „großen“ und „geringen“ Unterschieden durchaus zulässig (ebenso wie die Verwendung des Unterschiedsbegriffs auf Mikro<sup>794</sup>- und Makroebene).

**Utopie:** Eine U. ist eine Wunschvorstellung<sup>795</sup>, die die bestehenden Zustände überschreitet, ein subjektiv unerreichbares → Ideal der → Möglichkeiten.

**Vagatives Fühlen:** V. F. ist überinklusive Focussierung des betrachteten extern-„realen“ Objekts mit erhöhtem Auflösungsgrad und geminderter Selektionsschwelle<sup>796</sup>. Im Gegensatz zur → fixativem Denken sucht vagatives Fühlen mit ausgesucht hoher Ambiguitätstoleranz und durch Hemmung abstrahierter, kommunikativer Muster nach Musterüberschneidungen v.a. emotionaler und ästhetiklogischer Art, inklusive Überschneidungen mit → Möglichkeiten und → Idealisierungen. In diesem Bereich → geringer Unterschiede verlieren abstrahierte Funktionszusammenhänge zugunsten sinnlicher Details und emotionaler

---

<sup>793</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.2.1.1 über die Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung.

<sup>794</sup> Vgl. Abschnitt 2.1.2.2 über das Setzen von Unterschieden.

<sup>795</sup> Vgl. Abschnitt 2.3.2.1 über Utopien in der Kunst.

<sup>796</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3 über das kontemplative Verweilen.

---

Assoziationen zunehmend an Bedeutung. Vagatives Fühlen bezieht sich deswegen in → Phase 1 auf zunehmend unbewusste Muster. Durch diese Aufsplitterung ursprünglich von sprachlich gebundenen Sinneinheiten bzw. → Abstrahierungen werden

- Vorder- und Hintergrund des Denkens bzw.
- Subjekt- und Objekt-Bewusstsein,
- wichtige und unwichtige Merkmale der Wahrnehmung,
- Dinge und ihre Negativschablonen, bzw.
- „Gegenteile“ oder Nullbegriffe, das
- gesellschaftlich definierte „Selbst“ und die eigenen Emotionen,
- Bewusstes und Verdrängtes miteinander in Beziehung gesetzt und relativiert.
- Kern und Peripherie der Bewusstseinsfelder werden verschmolzen, so dass ein → Zusammenfall dieser Gegensätze wahrscheinlich wird.

Alle Grenzen zwischen den genannten Gegensätzen werden unscharf und durchlässig, alles wird magisch-empathisch miteinander verknüpft. Dieser Zustand ähnelt dem vorkonkreten, kindlich-synkreten Denken bzw. → schizophrenen Phänomenen - abgesehen davon, dass bei Schizophrenie die → Phase 2 unvollständig ist, dem Verlassen des Bereichs des v. F.s.

Umso intensiver die vagative Suche betrieben wird, desto weiter entfernt man sich von Ich-Bewusstsein und kritischer Reflexion. Es kommt immer mehr zu → empathisierender Identifikation mit dem Objekt der Betrachtung. Die überinklusive Focussierung unterbindet zunehmend die Kommunikativität nach außen. Deswegen nimmt auch jede Handlungsorientierung zugunsten der vagativen Betrachtung bzw. zugunsten des eigenwertigen Erlebens des vagativen Fühlens ab. Trotz seines unbewussten Status wird v. F. zwar nicht bewusst reflektiert, aber eben trotzdem „gefühlte“. V. F. wird bei der Rückkehr in bewusst-fixatives Denken



umgangssprachlich umschrieben als „Sehen mit dem dritten“ oder „inneren Auge“, „Innerlichkeit“, „Spüren“ oder affektives „Mitschwingen“.

Die Hierarchie dieser Muster spannt sich von eher sozialisierten, intellektualisierten, kollektiv und moralisch gebundenen Mustern (Freuds „Über-Ich“) hin zu eher privaten, instinktiv-regressiven und unflexiblen Mustern (Freuds „Es“, das „Ich“ befindet sich zwischen „Über-Ich“ und „Es“ bzw. bezeichnet die Schnittmenge dieser beiden Kategorien). Andere Umschreibungen dieser Hierarchie sind Gesellschaftsbezug, Selbstbewusstsein und „Selbstliebe“:

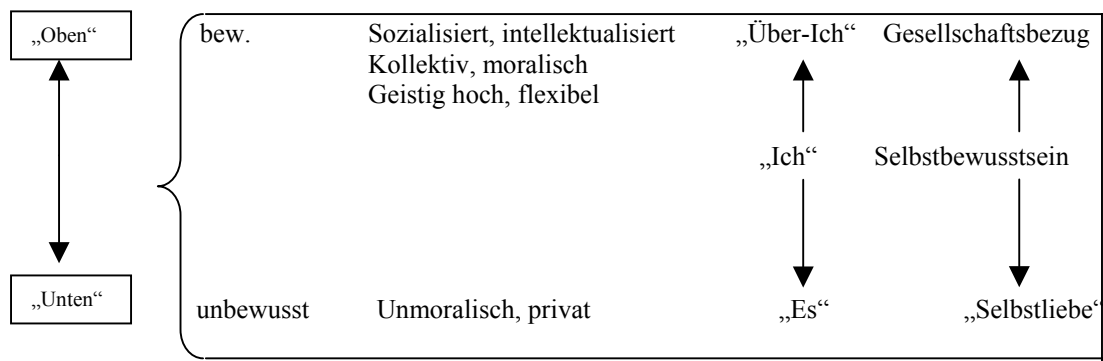


Abb. 20: Stufenhierarchie einzelner „Bewusstseins-ebenen“

Da generell von angeborenen Bedürfnissen nach Affiliation ausgegangen werden muss, ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass bei zunehmend vagativer Wahrnehmung irgendwann nur noch die ältesten → empathisch vorgenommenen Affiliationen mit einzelnen Mustern erkannt und gefühlt werden. In diesem Fall ist absehbar, wann der bei der ästhetischen Betrachtung vorhandene Lustspeicher „voll ist“ oder „überzulaufen“ droht. Dann tritt → Ekstase ein.

V. F. setzt eine relativ unbewusste Intention der Mustersuche voraus, da eigentlich → zweckfrei, also ohne Intention gesucht wird. Es kann deshalb nicht nur durch ästhetisierende Betrachtung, sondern schlichtweg auch durch Müdigkeit ausgelöst werden.

**Verweilen:** Verweilen entspricht der → vagativen Ordnungssuche im Bereich des geringen → Unterschieds.

---

**Zerstückelung:** „Z.“ ist eine traditionelle, aus schamanistischen Traditionen stammende Metapher für das, nur durch Anwendung bestimmter Techniken mögliche, *bewusste* Empfinden der → vagativen Suche bzw. der → Phase 1<sup>797</sup>. Dieses Empfinden impliziert das Gefühl, sich in einzelne Bestandteile aufzulösen bis hin zu dem Eindruck, dass Körperteile auseinander- und abgerissen werden.

**Zusammenfall der Gegensätze:** Der Z. d. G. beschreibt das Ineinsetzen von konträr Verschiedenem aufgrund seiner wechselseitigen Bezogenheit, so wie schwarz und weiß oder Tag und Nacht<sup>798</sup>. Jeder Zusammenfall von Unterschieden bzw. von kognitiven Gegensätzen provoziert Lustempfinden, u.a. durch das Eintreten von Bestimmtheit (weil in einem Bereich ohne Unterschiede auch keine kognitiven Unbestimmtheiten existieren können). Alle erlebnissteigernden Phänomene ästhetischen Empfindens funktionieren über die Nivellierung von Unterschieden bzw. Gegensätzen. Auf niedriger Ebene werden beispielsweise nur kleine Unbestimmtheiten der Wahrnehmung konstatiert; kann durch vagative Suche intuitiv ein Muster gefunden werden, das diese Unbestimmtheit auflöst, dann nivellieren sich ursprüngliches → „Leiden“ aufgrund von Unbestimmtheit und neues Muster gegenseitig. Das gilt auch für höhere Ebenen, auf denen sich z.B. Begriffe und Nullbegriffe gegenseitig austarieren: Hat beispielsweise ein Betrachter eines Kunstwerks das Gefühl subjektiven → „Leidens“ an der Welt, und kann er das Kunstwerk dermaßen empathisieren, dass es für ihn zum anthropomorphisierten Gegenüber geworden ist, dann ist der Gegensatz von Individuum und Außenwelt zusammengefallen. Folge eines solchen Zusammenfalls auf hoher Ebene ist das Gefühl einer → ekstatisch erlebten → Selbstausslöschung durch Aufhebung der Unterschiede bzw. ein → „allverbunden“-„erleuchtendes“ Einheits- bzw. Lustempfinden. Dies unterschiedslose Empfinden schafft wiederum einen Unterschied zum vorangegangenen Erleben einer Wahrnehmung mit großen Unterschieden. Auf diese Weise entsteht → autopoietische → Autonomie → Selbstausslöschung → Ekstase

---

<sup>797</sup> Vgl. FN 624.

<sup>798</sup> Vgl. FN 588.

---

**Zweckfreiheit:** Z. umschreibt die Hemmung einer zielgerichteten → fixativen Suche nach Ordnungsmustern zur Konstruktion einer Objektgrammatik und das dadurch bedingte Ausweichen in die vagative Suche, die nicht im gleichen Sinn zielgerichtet ist wie die fixative Suche, sondern sich auf sekundäre Merkmale des Objekts der fixativen Suche richtet. Diese Hemmung bzw. die Unterbindung von Erwartungsbildung und Intention wird initiiert durch das Scheitern bereits vorhandener Erkennungsmuster einerseits und die Prognose einer relevanten, aber nicht mit kognitivem Eu-Stress verbundenen Musterfindung andererseits. Z. ist Voraussetzung für den kontemplativen Zugang der Betrachtung<sup>799</sup>.

---

<sup>799</sup> Vgl. Abschnitt 2.4.3 über das kontemplative Verweilen.

---

## Befragung: Das Dutzend Definitionen

Wie in Kap. 2.1.2.2.4 dargestellt, wurde eine Befragung zur Frage „Was definiert Kunst?“ durchgeführt. Hier sind auszugsweise ein Dutzend illustrativer Antworten von Personen verschiedenen Alters und verschiedener Berufe.

- 1) **‘M. K.’ (Bibliothekar, 30)** : *„Hm, Du stellst Fragen....Es ist für mich schön, Sachen zu erkennen, und zu beweisen, dass man auch etwas versteht von der Kunst“.*
- 2) **‘J. v. S.’ (Rettungsassistent, Musiker, 25)**: *„Da muss ich erst mal drüber nachdenken.....Kunst ist wie Sex, Leute tun es, weil sie nichts anderes zu tun haben. Aber Sex braucht man eigentlich gar nicht, Musik aber schon. Man soll ja auch kleinen Kindern möglichst viel Musik vorspielen“.* (Nachfrage S.J.: *„Und wozu soll das gut sein?“*). *„So lernen sie, dass sie komplexen Sachen folgen, dass Synapsen, Schrägstellungen, Querverweise, Links....“* (lacht, fragt, ob ich als Beruf Rettungsassistent, Harfenist oder Rettungsharfenist angegeben hätte; er hatte übrigens die Musik deswegen aufgegeben, weil er die *„pervertierte Kommerzialisierung“* und *„Prostitution“* in der Kunst meiden wollte).
- 3) **‘J. S.’ (Zahntechnikerin, 25, überlegt sehr sorgfältig)**: *„Viele mögen Kunst, um dazuzugehören.....- „Aber was ist das Eigentliche an Kunst?“ – „Was Neues entdecken, was man vorher noch nicht so gesehen hat, was einen anspricht. Es muss keinen Sinn haben, irgendwie schon halt. Es ist wie Süßigkeiten: Man braucht’s net im Leben, aber es versüßt’s“.*
- 4) **‘H. V.’ (Wiss. Assistent, 34)**: *„Moment!....Das Schöne an Kunst ist, dass man sich auf sie einlassen kann, ohne dabei etwas tun zu müssen“* (Einwurf J. S.: *„Z.B. denken?!“*). *„Das Kunstwerk ist da, und ich bin da, und das ist in Ordnung“.*
- 5) **‘M. M.’ (Lehrerin, 54, ist durch die Frage einen Moment irritiert bzw. verärgert, dann antwortet sie nach einigem Überlegen)**: *„Das, was ich nicht begreife, vielleicht, was einen anspricht von den Augen her, aber nicht, wo man sich hinstellt und sagt: Das ist schön!“* (legt sich im Nachhinein darauf fest, dass eigentliche Kunst nur darin bestünde, dass ihr Mittagessen nicht anbrennt).
- 6) **‘M. L.’ (Musiker, 34, überlegt erst intensiv, antwortet dann echauffiert)**: *„Alles was Kunst ist. Wenn alles Kunst wäre, wäre nichts Kunst... Es gibt halt eine Grenze, die kann schön sein oder provozierend, das ist egal, aber man muss sensibel sein. Leuten, die nicht sensibel sind, kannst Du alles als Kunst verkaufen, denen gefällt auch Volksmusik“.*

- 
- 7) **'P. B.' (Sängerin, 38, seufzt, überlegt):** „*In der Kunst erfährst Du Deine Seinhaftigkeit, Du erkennst dich selbst und wirst zugleich demütig und stolz....(Nachfrage S.J.: „Warum demütig und stolz?“). „Demütig, weil Du erkennst, wie mangelhaft Du bist, dass du angewiesen bist auf ein Eingebunden-Werden, so wie beim Wellentanz, das ist eine Aufwärmübung fürs Tanzen, die wir immer in Bratislava gemacht haben“.* Beschreibt eine Übung, in der die Teilnehmer in einem Kreis stehen, sich an den Händen fassen, und sich dann nach hinten fallen lassen. So ein „*Glied des Kreises*“ sich zu sehr oder nicht fallen lässt „belastet“ derjenige alle anderen; leitet dann über zu ihrer Definition eines guten Solisten, denn jedes Ensemble ist so gut wie ihr „*schwächstes Glied*“. Ein Solist ist dann gut, wenn er mit den anderen Musizierenden „*verschmilzt*“, denn „*ein guter Solist darf sich nicht verschwinden lassen, darf sich aber auch nicht zu sehr in den Vordergrund setzen. Das ist bei der bildenden Kunst auch, aber anders. Da verschmilzt man vielleicht eher mit dem Material oder so. Kunst ist immer Gestalt annehmen*“ (Nachfrage S.J.: „*Was ist Gestalt?*“). „*Gestalt ist Materialisierung von Energie. Dann ist Energie wahrnehmbar für die Sinne. Kunst ist immer Wahrnehmung der Sinne*“. (Nachfrage S.J.: „*.....Du hast gesagt, man würde demütig und stolz. Warum stolz?*“). „*Wenn man erkennt, was in einem Kunstwerk drin ist, dann kriegt man Respekt vor der Wahrnehmung. Das ist wie Verstehen, oder als ob es ein Teil von Dir wäre, so eine Art geistiger Übereinstimmung. Weltgeist, wie die Anthroposophen sagen würden. Wenn man ein Kunstwerk versteht dann versteht man. Ah ja, der löst die Kadenz so auf, oder der meint das so*“. Beschreibt dann ihr Gefühl einer „*Seelenverwandtschaft*“ mit Mozart und Bach, auf deren Literatur sie sich spezialisiert hat.
- 8) **'R. T.' (Instrumentenbauer, 52 Jahre, antwortet ohne Zögern, lacht):** „*Kunst? Kunst ist alles, was man nicht versteht.*“
- 9) **'H. F.' (Verwaltungsangestellte, 53 Jahre):** „*Kunst? Da fragst Du die Richtige, was verstehe ich denn von Kunst ... das muss ich jetzt besser formulieren ... Oh, Gott (stöhnt). Kunst ist: Man will etwas Besonderes ausdrücken, etwas den Menschen erklären, indem man etwas Künstlerisches anbietet. Man will etwas näher bringen, Amen! Es gibt da noch ein ganz ordinäres Sprichwort, aber das kann ich Dir nicht sagen.*“ (ruft einen Tag später extra an, um folgendes zu ergänzen:) „*Kunst ist etwas Besonderes, oft Unerklärliches. Das kann nicht jeder, ist nicht jedem gegeben. So etwas muss einem in die Wiege gegeben worden sein.*“
- 10) **'F. S.' (Gesangspädagogin, 28 Jahre):** „*Das ist schwer, ..... das ist ganz schwer.... (überlegt lange). Ich hab' mich nämlich erst gestern gefragt, was Kultur ist, wegen der deutschen Leitkultur, aber Kunst ... Kunst als Definition ... Ich würde sagen, dass für mich als Sänger Kunst aus zweierlei besteht: Da ist das Gedicht, das Lied und dann ist da die Musik. Musik ist der Versuch, die Kunst des Gedichts durch die Kunst der Musik zu erklären. Meine Aufgabe besteht darin, mit den mir zur Verfügung stehenden Mitteln, meiner*

---

*Technik, Musikalität und meinem Empfinden, dafür zu sorgen, dass das 'rauskommt, was beide Künstler gemeint haben, also so eine Art Verstehen von Kunst durch Kunst (weißt daraus hin, dass diese Formulierung ein Buchtitel von Georgiades ist). Man darf als Sänger net stören, man muss der Kunst dienen. Bei jemandem, der Bilder macht oder eine Skulptur ist das vielleicht ganz anders, aber ich will, dass ich dem Zuhörer, Zuschauer etwas vermittele, dass das Konzert eine Erfahrung für ihn ist und etwas mit ihm passiert. Man kann das nicht planen, man kann nicht sagen: Der Ton, dann passiert das. Dass etwas passiert ist auch nicht mein Anspruch, aber mein Wunsch“.*

11) **'O. F.' (Zugschaffner, 54 Jahre):** *„Kunst, das ist ein Malen und ein Singen, das ist Kunst. Und Kunst ist ein Autofahren oder ein Boot. Oder schöne Bauten, Neuschwanstein oder Kloster Banz, und die Bilder dort. Oder meine Hecke schneiden.“*

12) **'E. S.' (Malerin, 41 Jahre):** *„Kunst, was ist Kunst? Kunst ist, wenn da (zeigt auf Herz) und da (zeigt auf Kopf) zusammenpassen.“* (bezieht sich anschließend auf Leonhard Bernstein und schickt abgedachtes Zitat per Post: *„Ohne diesen Kern ist Kunst nichts als Übung in Fingerfertigkeiten, nichts als Aufmerksam-Machen auf sich selbst, oder eitle Selbstdarstellung. Der Wärme und der Liebe wegen, die sie ausstrahlt, glaube ich an die Kunst, mag sie leichteste Unterhaltung, bitterste Satire oder erschütternde Tragödie sein. Denn wenn Kunst erkaltet, ist sie unfähig, irgend jemandem etwa mitzuteilen“<sup>800</sup>*. Daran anschließend erklärt sie ihre Definition und das Zitat folgendermaßen: *„... Ich glaube an das Unbewusste im Menschen, an diesen tiefen Quell, der der Ursprung seiner Macht ist, sich mitzuteilen und zu lieben. Für mich ist alle Kunst eine Kombination dieser beiden Mächte; Kunst gilt mit nichts, wenn sie nicht imstande ist, auf der Ebene des Unbewussten eine Verbindung zwischen dem, der das Kunstwerk schuf, und dem, der es wahrnimmt, herzustellen. Wir können sagen, die Liebe sei die innigste und tiefste Art zweier Menschen, sich einander mitzuteilen. Die Kunst vermag diese Miteilungsform auszuweiten, zu vergrößern und auf eine weit größere Zahl von Menschen zu erstrecken. Dazu bedarf es eines heißen Kerns, eines verborgnen Heizkörpers“.*

Usw.

---

<sup>800</sup> Bernstein 1983, S. 77f.

---

## Literaturliste

### A

- Achten, U. (Hrsg.): Lachen links. Das republikanische Witzblatt 1924-1927, Berlin Bonn 1985
- Ackerman, D.: Die schöne Macht der Sinne. Eine Kulturgeschichte, München 1991
- Adam, A./Escal, F. (Hrsg.): Nicolas Boileau-Despréaux. Euvres complètes, Paris 1966, München 1970
- Adams, D.: Per Anhalter durch die Galaxis, Frankfurt/Main Berlin 1991 (15)
- Adorno, T. W.: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt 1948
- Ders.: Ästhetische Theorie Frankfurt 1970
- Ders.: Versuch über Wagner, Frankfurt 1952
- Adorno, G./Tiedemann, R. (Hrsg.): Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1973
- Alberti, L. B.: Della pittura, della statua. Osnabrück 1970
- Albertus Magnus: Super de divinis nominibus, in: Brognet, A. (Hrsg.): Opera omnia, editio Coloniensis, Bd. 37, Paris 1890-1892
- Albus, A.: Die Kunst der Künste. Erinnerungen an die Malerei, Frankfurt/Main 1997
- Allen, T.: I'm not really here, New York 1996
- Allesch, C.: Geschichte der psychologischen Ästhetik, Göttingen 1987
- Allport, F. H.: Theories of perception and the concept of structure: A review and critical analysis with an introd. to dynamic-structural theory of behavior, New York 1967 (8)
- Andersch, A. (Hrsg.): Ernst Fischer. Von der Notwendigkeit der Kunst, Hamburg 1967
- Anderson, J. R.: Kognitive Psychologie, Heidelberg [u.a.] 1996 (2)
- Anz, T.: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen, München 1998
- Aries, P.: Bilder zur Geschichte des Todes, München Wien 1984
- Aristoteles: Poetik, Stuttgart 1987
- Ders.: Über die Seele, Hamburg 1995
- Arnheim, R.: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin New York, 1978
- Ders.: Zur Psychologie der Kunst, Frankfurt/Main Berlin Wien 1980
- Ders.: Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977
- ART – das Kunstmagazin, Hamburg 1986, Nr. 11
- Asendorf, C.: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1989
- Assunto, R.: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Geschichte der Ästhetik, Bd. 2, Köln 1963
- Augustinus, A.: De Genesi ad Litteram 12, Einsiedeln 1960

### B

- Bachmann, I.: Sämtliche Gedichte, München [u.a.] 1983
- Bachtin, M. M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie u. Lachkultur, München 1985

- 
- Baddeley, A. D.: So denkt der Mensch. Unser Gedächtnis und wie es funktioniert, München 1986
- Ball, H.: Der Künstler und die Zeitkrankheit, Frankfurt am Main 1984
- Bandura, Albert: Sozial-kognitive Lerntheorie, Stuttgart 1979
- Bash, K. W.: Die analytische Psychologie im Umfeld der Wissenschaften, Bern [u.a.] 1988
- Barrow, J.: Structure and direction in thinking, New York 2, 1966
- Barthes, R.: Le Degré zéro l'écriture, Paris 1953  
Ders.: L'Empire des signes, Genf 1970
- Bartl, C.: Der "Heureka"-Effekt - Intuition als Modus der Informationsverarbeitung, Dipl.-Arbeit, Bamberg 1996
- Bassenge, F. (Hrsg.): Edmund Burke. Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, Hamburg 1980  
Ders.: Denis Diderot. Das Schöne. Ästhetische Schriften, Bd. 1, Frankfurt/Main 1968, S. 98-136
- Bastick, T.: Intuition. How we think and act, Chichester 1982
- Bataille, G.: Das obszöne Werk. Die Geschichte des Auges, Reinbeck, 1990.
- Bateson, G./Bateson, M. C.: Wo Engel zögern. Unterwegs zu einer Epistemologie des Heiligen, Frankfurt/M. 1993  
Ders.: Geist und Natur. Eine notwendige Einheit, Frankfurt/Main 1987
- Baudelaire, C.: Euvres complètes, Paris 1976  
Ders.: Curiosités esthétiques. L'art romantique, Paris 1962
- Baudrillard, J.: Agonie des Realen, Berlin 1978  
Ders.: Die Illusion und die Virtualität, Bern 1994
- Baumgarten, A. G.: Aesthetica, Frankfurt/Oder 1750/58, Nachdruck Hildesheim 1961  
Ders.: Meditationes de nonnullis ad poema pertinentibus, Hamburg 1983  
Ders.: Metaphysica, Hildesheim 1963
- Baumgartner, H. M.: Am Ende der Neuzeit?, Würzburg 1985
- Baur, E. G.: Meisterwerke der erotischen Kunst, Köln 1995
- Beavin, J. H./Jackson, J. J./Watzlawick, P.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien, Bern Stuttgart Wien 1972
- Beckmann, P. (Hrsg.): Max Beckmann. Sichtbares und Unsichtbares, Stuttgart 1965
- Beierwaltes, W.: Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus, Heidelberg 1980
- Benesch, H.: Der Ursprung des Psychischen aus neuronalen Formprinzipien. Neuropsychologische Theorie, Tübingen 1974  
Ders.: dtv-Atlas Psychologie, Bd. 1 und 2, München 1997 (6)
- Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/Main 1977 (3)  
Ders. Der Ursprung des Kunstwerks, Frankfurt/M., 1957 (3)
- Benn, G.: Probleme der Lyrik, Wiesbaden 1969



- 
- Bense, M.: Einführung in die neue Ästhetik, Baden-Baden 1965  
Ders.: Einführung in die informationstheoretische Ästhetik – Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie, Reinbek bei Hamburg 1969
- Berendt, J.-E.: Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt, Reinbek bei Hamburg 1989  
Ders.: Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen, Frankfurt a.M. 1978
- Berger, R.: Sehen und verstehen. Geheimnis und Gesetz der Malerei, Köln 1960
- Berman, D. (Hrsg.): George Berkeley: Alciphron or the Minute Philosopher, London 1993
- Bernhard, J. (Hrsg.): Augustinus. Bekenntnisse, Frankfurt/Main, 1981
- Berlyne, D. E.: Konflikt, Erregung, Neugier. Zur Psychologie der kognitiven Motivation, Stuttgart 1974
- Bernstein, L.: Erkenntnisse. Beobachtungen aus 50 Jahren, Hamburg 1983
- Betzler, M./Nida-Rümelin, J.: Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998
- Beutin, W. u.a. (Hrsg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart Weimar 1994 (5)
- Bever, T. G.: Talking minds. The study of language in cognitive science, Cambridge, Mass. [u.a.] 1984
- Bill, M. (Hrsg.): Wassily Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler, Stuttgart 1955
- Billeter, F. (Hrsg.): Die Skulptur. Kunstmuseum Basel, 15. April - 30. Juli 2000, Heidelberg 2000
- Birbaumer, N./ Schmidt, R.: Biologische Psychologie, Berlin Heidelberg New York 1996
- Bischof, N.: Struktur und Bedeutung. Eine Einführung in die Systemtheorie, Bern 1995  
Ders.: Was geschieht wirklich in der ödipalen Phase? Vortrag an der Universität Bamberg, Institut für Theoretische Psychologie Bamberg, Mai 1999  
Ders.: Im Bannkreis der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben, München 1996
- Bischoff, U.: Max Ernst. 1891-1976. Jenseits der Malerei, Köln 1987
- Bloch, E.: Ästhetik des Vor-Scheins, Frankfurt/Main 1974
- Blum, P. R. (Hrsg.): Marsilius Ficinus. Über die Liebe oder Platons Gastmahl, Hamburg 1984 (2)
- Böll, H.: Ansichten eines Clowns, Berlin [u.a.] 1964
- Bono, E. de: Laterales Denken, Düsseldorf [u.a.] 1989  
Ders.: New Think, New York 1968
- Borchert, W.: Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen, Reinbek bei Hamburg 1987
- Borinski, K.: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, Leipzig 1924
- Bozsák, S. (Hrsg.): Quintus Horati Flacci opera, Leipzig 1984
- Bovenschen, S.: Die Listen der Mode, Frankfurt/Main 1986
- Bredenkamp, H. (Hrsg.): Aby Moritz Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Berlin 2000

- 
- Boehler, W. (Hrsg.): Goethe. Das Münster in Strassburg, Heidelberg 1965
- Boehm, G. (Hrsg.): Konrad Fiedler. Schriften zur Kunst, Bd. II, München 1971
- Boileau-Despréaux, N.: Euvres complètes, Paris 1966
- Ders.: L'art poétique, München 1970
- Bouelles, C. de: Werke. Nachdr. d. Ausg. Paris 1510, Stuttgart 1970
- Boxsel, M.: Die Enzyklopädie der Dummheit, Frankfurt/M. 2001
- Breidbach, O.: Natur der Ästhetik - Ästhetik der Natur, Wien [u.a.] 1997
- Bremmer, J./Roddenburg, H.: Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute.  
Kulturgeschichte  
des Humors, Darmstadt 1999
- Breton, A.: Der Surrealismus und die Malerei, Berlin 1967
- Breuer, S.: Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus,  
Stuttgart  
1995
- Bruhn, H./Orter, R./Rösing, H.: Musikpsychologie. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 1993
- Brock, B.: Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten (1958-1977), Köln 1977
- Ders.: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande; Schriften 1978 –  
1986,  
Köln 1986
- Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allg. dt. Real-Encyklopädie, Leipzig 1838
- Brugger, I./Gorsen, P./Schröder, K. A. (Hg.): Kunst und Wahn (anlässlich der Ausstellung: „Kunst und  
Wahn“ im Kunstforum Wien, 5. September bis 8. Dezember 1997), Köln 1997
- Brugger, B.: Die Psychologie vor dem Schönen, Frankfurt/Main 1987
- Buber, M.: Werke, München 1996
- Buderer, H.-J.: Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der  
zwanziger Jahre (anlässlich der Ausstellung: „Neue Sachlichkeit“ der Städtischen Kunsthalle  
Mannheim und Ausstellungs-GmbH vom 9. Oktober 1994 bis 29. Januar 1995), München 1994
- Burke, E.: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, London  
1958
- Burnet, J.: Platonis Opera, Oxford 1900-1907
- Busch, H./Silver, B.: Warum Katzen malen. Eine Theorie der Katzen-Ästhetik, Köln 1995
- Busch, W.: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jhd. und die Geburt der Moderne,  
München 1993
- Buytendijk, F. J. J.: Das Menschliche Spielen, in: Gadamer, H.-G./Vogler, P.: Neue Anthropologie,  
Bd. 4: Kulturanthropologie, Stuttgart 1973, S. 88-120

---

## C

- Camus, A.: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde, Düsseldorf 1960  
Ders.: Der Mensch in der Revolte, Reinbek bei Hamburg 1969
- Cartwright, N.: How the laws of physics lie, Oxford 1990
- Cassirer, E.: Philosophie der symbolischen Formen, Darmstadt 1996
- Charcot, J.M./Richer, P.: Die Besessenen in der Kunst, Göttingen 1988
- Chomsky, N. : Sprache und Geist, Frankfurt/Main 1970  
Ders.: Some concepts and consequences of the theory of government and binding, Cambridge, Mass. [u.a.] 1982  
Ders.: Sprache und Geist, Frankfurt am Main 1973
- Churchland, P. M.: Die Seelenmaschine. Eine philosophische Reise ins Gehirn, Heidelberg, Berlin Oxford 1992
- Churchland, P. S.: Neurophilosophy. Toward a unified science of the mind-brain, Cambridge, Mass. [u.a.] 1986
- Cicero, M. T.: De oratore, Leipzig 1969
- Ciampi, L.: Affektlogik. Über die Struktur der Psyche und ihrer Entwicklung – ein Beitrag zur Schizophrenieforschung, Stuttgart 1982
- Clausberg, K.: Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip, Wien 1999
- Clement, R. T. (Hrsg.): Georges Braque. A bio-bibliography, Westport 1994
- Clement, C./Sudhir, K.: Der Heilige und die Verrückte. Religiöse Ekstase und psychische Grenzerfahrung, München 1993
- Colli, G./Montinari, M.(Hrsg.): Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1882.1884. Kritische Studienausgabe, München 1988
- Comte, A.: Die Soziologie. Die positive Philosophie im Auszug, Stuttgart 1974 (2)
- Cotte, R.: Kosmische Harmonien. Die Symbolik in der Musik, München 1992
- Cramer, F.: Chaos und Ordnung, Stuttgart 1988
- Crick, F.: Das Leben selbst, sein Ursprung, seine Natur, München [u.a.] 1983
- Croce, B.: Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung, Tübingen 1930  
Ders.: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck. Gesammelte Philosophische Schriften in deutscher Sprache, Bd. 1, Tübingen 1930
- Csikszentmihalyi, M.: Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile, Stuttgart, 1987
- Czapiewski, W.: Das Schöne bei Thomas von Aquin, Freiburg i. Br., 1964

## D

- Dali, S.: Journal d' un génie, Paris 1980
- Damasio, A. R.: Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins, München 2000
- Dante, A.: Die göttliche Komödie, München 1988

- 
- Danto,,: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt 1993
- Ders.: After the end of art. Contemporary Art and the Pale of History, Princeton 1997
- Davidson, R. J.: Consciousness and self-regulation, London [u.a.] 1978
- Dennett, D. C.: Philosophie des menschlichen Bewusstseins, Hamburg 1994
- Derrida, J.: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992
- Ders.: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1976
- Ders./Ferraris, M.: Was ist Dichtung, Berlin 1990
- Dewey, J.: Art as Experience, New York 1934
- Dewey, R. E. The philosophy of John Dewey. A critical exposition of his method, metaphysics, and theory of knowledge, Hague 1977
- Dilthey, W.: Über die Einbildungskraft der Dichter, in: Zeitschrift für Völkerpsychologie, Bd. 10, Berlin 1877
- Dinzelmaier, P. (Hg.): Wörterbuch der Mystik, Stuttgart 1989
- Discherl, K.: Von der Herrschaft der Schönheit über unsere Gefühle. Elemente einer Ästhetik der sensibilité, in: Neumeister, S. (Hrsg.): Frühaufklärung, München 1994, S. 383-413
- Dittmar, P.: Künstler beschimpfen Künstler, Leipzig, 1997
- Dörner, D.: Lohhausen: vom Umgang mit Unbestimmtheit und Komplexität, Bern [u.a.] 1983
- Ders.: Denken und Wollen: Ein systemtheoretischer Ansatz, in: Heckhausen, H./Gollwitzer, P. M./Weinert, F. E. (Hrsg.): Jenseits des Rubikon: Der Wille in den Humanwissenschaften, Berlin [u.a.] 1987
- Ders.: Wissen, Emotionen und Handlungsregulation oder Die Vernunft der Gefühle, Bamberg 1992
- Ders.: Logik des Misslingens, Reinbek, 1989
- Ders.: Bauplan für eine Seele, Hamburg 1999
- Ders.: Über die Mechanisierbarkeit der Gefühle, Memorandum. Nr. 5 des Lehrstuhls Psychologie II, Bamberg 1992
- Ders.: Buchbesprechung: Tolstoi, L: Krieg und Frieden, Memorandum. Nr. 12 des Lehrstuhls Psychologie II, Bamberg 1995
- Ders.: Ästhetik, Unbestimmtheit, Emotion und Kognition. Vortragsmanuskript vom Kongress der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Bamberg 1992
- Ders.: Empirische Psychologie und Alltagsrelevanz, Memorandum. Nr. 14. des Lehrstuhls Psychologie II, Bamberg 1983
- Ders.: Über die Gefahr und die Überflüssigkeit der Annahme eines „propositionalen“ Gedächtnisses. Memorandum Nr. 22 des Lehrstuhls Psychologie II, Bamberg 1996
- Ders./Selg, H. (Hrsg.): Psychologie. Eine Einführung in ihre Grundlagen und Anwendungsfelder, Stuttgart 1985
- Ders./ Bartl. C. u.a.:  $\Psi$ . Eine neuronale Theorie der Handlungsregulation, im Ersch.

- 
- Ders./Stäudel, H./Strohschneider, S.: Ein System zur Handlungsregulation oder: Die Interaktion von Emotion, Kognition und Motivation, in: Roth, E. (Hrsg.): Denken und Fühlen. Aspekte kognitiv-emotionaler Wechselwirkung, Berlin 1989, S. 113-133
- Diels, H./Kranz, W.: Die Fragmente der Vorsokratiker, Bd. I-III, Tübingen 1952
- Dilthey, W.: Systematische Philosophie, Berlin 1907
- Dostojewskij, F. M.: Der Idiot, Roman in zwei Bd., München 1996
- LeDoux, J. E.: Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen, München [u.a.] 1998
- Draisma, D.: Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses, Darmstadt, 1996
- Dreyfus, H. L. Was Computer nicht können: Die Grenzen künstlicher Intelligenz, Frankfurt am Main 1989
- Duby, G.: Unseren Ängsten auf der Spur. Vom Mittelalter zum Jahr 2000, Köln 1996
- Düchting, H. (Hrsg.): Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905 – 1918, Köln 1989
- Duerr, H. P.: Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Frankfurt am Main 1996
- Dukas, H.: Albert Einstein, the human side. New glimpses from his archives, Princeton New York 1979
- Duncker, K.: Zur Psychologie des produktiven Denkens, Berlin 1974 (3)
- Dunning, A. J.: Extreme. Beobachtungen zum menschlichen Verhalten, Frankfurt/Main 1992
- Dun Scotus, J.: Abhandlung über das erste Prinzip, Darmstadt 1974
- Dürrenmatt, F.: Die Physiker. Eine Komödie in 2 Akten, Neufassung, Zürich 1980

## **E**

- Eagleton, T.: Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay, Stuttgart 1997
- Ebeling, H.: Ästhetik des Abschieds. Kritik der Moderne, Frankfurt/Main 1989
- Echtermeyer, T./Wiese, B. von (Hrsg.): Deutsche Gedichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1987 (17)
- Eckmiller, R.: Neural computers, Berlin [u.a.] 1989 (2)
- Eco, U.: Der Name der Rose, Berlin 1982
- Ders.: A Theory of Semiotics, Bloomington 1976
- Ders.: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München 1987
- Eigler, G. (Hrsg.): Platon. Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch, Bd. 1, Darmstadt 1990 (2)
- Elderfield, J.: Kurt Schwitters, London 1985
- Elias, N.: Was ist Soziologie?, München 1970
- Elsner, N./Lüer, G. (Hrsg.): Das Gehirn und sein Geist, Göttingen 2000
- Emerson, R. W.: Essays, Bd.2., London 1904
- Emrich, H.: Psychophysiologische Grundlagen der Psychiatrie und Psychosomatik. Bewusste und nicht bewusste Wahrnehmung emotionaler Reize, Bern [u.a.] 1983
- Engelmann, P. (Hrsg.): Lyotard. Das postmoderne Wissen, Wien 1994 (3)

- 
- Erikson, H. E.: Identität und Lebenszyklus, Frankfurt/Main 1998 (17)
- Ernst, H.: Der Maler Karl Caspar, Vortrag gehalten am 21. Juni 1963 vor der Akademie der Bildenden Künste, München 1963
- Esser, A. (Hrsg.): Autonomie der Kunst. Zur Aktualität von Kants Ästhetik, Berlin 1995
- Essig, R.-B./ Schury, G.: Karl-May-ABC, Leipzig 1999

## F

- Fechner, G. T.: Vorschule der Ästhetik, Hildesheim New York 1978
- Feist, H. (Hrsg.): Aesthetik als Wissenschaften vom Ausdruck und Allgemeine Sprachwissenschaft, in:  
Gesammelte philos. Schriften in dt. Übersetzung, erste Reihe, 1. Bd., Tübingen 1930
- Ders. (Hrsg.): Benedetto Croce. Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung,  
Tübingen 1996
- Festinger, L.: Theorie der kognitiven Dissonanz, Bern [u.a.] 1978
- Ficino, M.: Über die Liebe oder Platons Gastmahl, Hamburg 1994 (2)
- Fink-Eitle, H.: Foucault zur Einführung, Hamburg 1989
- Fiore, Q./MacLuhan, M.: The medium is the message. An inventory of effects, Harmondsworth,  
Middlesex 1967
- Fiorentino, F. u.a. (Hrsg.): Iordani Bruni Opera latine conscripta, Stuttgart 1961-62
- Fischer, H.: Anatomie der Liebe, München 1995
- Fischer, H. (Hrsg.): Karl Kraus. Werke, München 1965 (2)
- Flam, J. D. (Hg.): Henri Matisse. Über Kunst, Zürich 1982
- Flusser, V.: Vom Stand der Dinge, Göttingen 1993
- Ders.: Krise der Linearität. Bern 1988
- Ders.: Die Schrift. Kassel, 1987
- Foucault, P.-M.: Ceci n'est pas une pipe, in: Les Cahiers des chemins 2, Paris 1968
- Ders.: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/Main 1978
- Ders.: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft,  
Frankfurt/Main 1969
- Fodor, J. A.: The modularity of mind: An essay on faculty psychology, Cambridge, Mass. [u.a.] 1987  
(5)
- Förster, H.: Sammlung und Sammlungen oder das Herz in der Schachtel, Köln 1988
- Franke, H. W./ Helbig, H.: Computer science art. Mathematik als generatives Gestaltungsprinzip, Berlin  
[u.a.] 1985
- Frankl, V. E.: ... trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager,  
München 1976
- Freud, S.: Gesammelte Werke, Bd. 2-3 (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten), 7-8 (Der  
Dichter und das Phantasieren, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci), 10 (Der Moses des  
Michelangelo), 12 (Das Unheimliche) und 14 (Selbstdarstellung, Das Unbehagen in der Kultur),

---

Frankfurt/Main 1940-52

- Frey, D. (Hrsg.): Kognitive Theorien der Sozialpsychologie, Bern 1978
- Friedrich, H./Gadamer, H.-G. u.a.: Ende der Kunst - Zukunft der Kunst, München, 1985
- Fromm, E.: Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache,  
Hamburg., 1981
- Ders.: Anatomie der menschlichen Destruktivität, Stuttgart 1974
- Franke, H.: Problemlösen und Kreativität – lernpsychologisch aufbereitet, Goch 1980
- Franke, U.: Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten, Wiesbaden 1972
- Fry, R. E.: Chinesische Kunst. Ein Handbuch zur Einführung in der Malerei, bildende Kunst, Keramik,  
Webereien, Bronzen u. Kleinkunst Chinas, München 1973
- Fuld, W.: Lexikon der letzten Worte. Letzte Botschaften berühmter Männer und Frauen von Konrad Adenauer bis Emiliano Zapato, Frankfurt/Main 2001

## G

- Gadamer, H.-G.: Der Anfang des Wissens, Stuttgart 1999
- Ders.: Ästhetik und Poetik, in: Gesammelte Werke, Tübingen 1985 ff., Bd. 8-9
- Gage, John: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 2001 (3)
- Gamboni, D.: Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert, Köln 1998
- Gardner, H.: Dem Denken auf der Spur. Der Weg der Kognitionswissenschaft, Stuttgart 1989
- Gay, P.: Die zarte Leidenschaft. Liebe im bürgerlichen Zeitalter, München 1987
- Ders.: Die Macht des Herzens. Die Entwicklung des Ich im 19. Jhd, München 1999
- Geary, D.: Open learning for process operators, Hagen 1990
- Gehlen, A.: Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft, Hamburg 1970
- Ders.: Anthropologische Forschung, Reinbek bei Hamburg 1980
- George, S.: Über Dichtung in Gesamtausgabe, Bd. 17 Tage und Taten, Aufzeichnungen und Skizzen, Stuttgart 1996
- Gernhardt, R.: Die Blusen des Böhmen. Geschichten, Bilder, Geschichten in Bildern und Bilder aus der Geschichte, Frankfurt am Main 1997
- Ders.: Gedanken zum Gedicht, Zürich: 1990
- Gerold-Tucholsky, M./Raddatz, F.J.: Kurt Tucholsky. Schnipsel, Reinbek bei Hamburg 1974
- Gershenfeld, N.: Wenn die Dinge denken lernen, München Düsseldorf 1999
- Geyer, C.-F.: Einführung in die Philosophie der Kultur, Darmstadt 1994
- Giesz, L.: Phänomenologie des Kitsches, Frankfurt/Main 1994
- Gnüg, H. (Hg.): Literarische Utopie-Entwürfe, Frankfurt/Main 1984

---

Gödel, K.: On formally undecidable propositions of Principia Mathematica and related systems, New York

1962

Ders.: Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I, in: Monatshefte für Mathematik und Physik, 38, o.O. 1931

Goes, A.: Dichter und Gedicht, Frankfurt/Main. 1983

Goethe, J. W. von: Faust, Leipzig 1982

Ders.: West-Östlicher Divan, München 1982

Goleman, D.: Emotionale Intelligenz, München [u.a.] 1996 (4)

Goller, H.: Psychologie. Emotion, Motivation, Verhalten, Stuttgart [u.a.] 1995

Gombrich, E. H.: Die Kunst der Renaissance, Stuttgart 1996

Ders.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildenden Darstellung, Stuttgart 1984

Goodman, F. D.: Ekstase Besessenheit Dämonen. Die geheimnisvolle Seite der Religion, Gütersloh 1991

Goodman, N.: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt am Main 1973

Ders.: The structure of Appearance, Cambridge, Mass. 1951

Ders.: Weisen der Welterzeugung, Frankfurt am Main 1993 (2)

Gourmont, R. de: Physik der Liebe, München 1990

Grasskamp, W.: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München 1989

Green, W. M. (Hrsg.): Augustinus. Contra academicos, De beata vita, De ordine, Turnhout 1970

Greven, J. (Hrsg.): Robert Walser. Das Gesamtwerk, Frankfurt/Main 1978

Grimm, G. E.: Zwischen Beruf und Berufung. Zum Wandel des Dichterverständnisses, in: Ders.:

Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Dichter vom Barock bis zur Gegenwart, Frankfurt/Main 1992, S. 7-15

Grosse, E.: Ethnologie und Ästhetik, München 1983

Grübel, R. (Hrsg.): Bachtin. Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/Main 1970

Gruen, A.: Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit. Eine grundlegende Theorie zur menschlichen Destruktivität, München 1987

Grumach, E. (Hrsg.): Aristoteles. Werke, Bd. 13 (Über die Seele), Darmstadt 1959

Guggenberger, B.: Sein oder Design. Im Supermarkt der Lebenswelten, Hamburg 2000

Güse, E.-G./Morat, Franz A.: Giorgio Morandi. Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen – Radierungen. München 1993

## H

Habermas, J.: Die Neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt/ Main 1985

Hammerschmied, I.: Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften, Frankfurt/Main 1997

Hacker, W.: Kognitive und motivationale Aspekte der Handlung, Bern [u.a.] 1983

Haeffner, G.: Philosophische Anthropologie, Stuttgart [u.a.] 1982



- 
- Hagner, M.: *Ecce cortex. Beiträge zur Geschichte des modernen Gehirns*, Göttingen 1999
- Halbertsma, M./Zijmans, K. (Hrsg.): *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995
- Halcour, D.: *Zur Psychologie des ästhetischen Erlebens. Diss.*, Bamberg, 2000
- Hampden-Turner, C.: *Modelle des Menschen. Ein Handbuch des menschlichen Bewusstseins*, Weinheim  
Basel 1982
- Hampe, R.: *Bild-Vorstellungen. Eine kunst- und kulturpsychologische Untersuchung bildlicher  
Formgebungen*, Hamburg 1990
- Hansmann, R.: *Am Anfang war Dada*, Stuttgart 1972
- Harris, M.: *Fauler Zauber. Wie der Mensch sich täuschen lässt*. München 1997
- Hark, H. (Hrsg.): *Lexikon Jungscher Grundbegriffe*, Olten 1988
- Hartl, F.: *Der Begriff des Schöpferischen. Deutungsversuche der Dialektik durch Ernst Bloch und  
Franz von Baader*, Frankfurt am Main [u.a.] 1979
- Hauptmann, G.: *Das gesammelte Werk, Bd. XVII*, Frankfurt/Main 1942
- Hauser, A.: *Kunst und Gesellschaft*, München 1973
- Ders.: *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, München 1974
- Hauskeller, M. (Hrsg.): *Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno*, München 1994
- Ders.(Hrsg.): *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, München 1999 (3)
- Heckhausen, H.: *Motivation und Handeln*, Berlin [u.a.] 1989 (2)
- Hegel, G W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik. Gesamtausgabe 1842*, Berlin 1955 (2)
- Heidegger, M.: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Frankfurt/Main 1950
- Ders.: *Cézanne, Jahresausgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft, o.O.* 1991
- Heinritz, R. (Hrsg.): *Dürer und die Literatur. Bilder, Texte, Kommentare*, in: *Fußnoten zur Literatur*,  
Heft 49, Bamberg 2001
- Heisenberg, W.: *Die Bedeutung des Schönen in der exakten Naturwissenschaft*, in: *Schritte über Grenzen*.  
*Gesammelte Reden und Aufsätze*, München 1971, S. 288-305
- Helfenstein, J. (Hrsg.): *Die Sprache der Geometrie. Suprematismus, De Stijl und Umkreis – heute*, Bern  
1984
- Henckmann, W./Lotter, K.: *Lexikon der Ästhetik*, München 1992
- Henninger, G. (Hrsg.): *Guillaume, Apollinaire. Poetische Werke/Oevres Poétiques*, Französische und  
deutsche Ausgabe, Neuwied 1969
- Henscheid, E./Henschel, G./Kronauer, B.: *Kulturgeschichte der Missverständnisse. Studien zum  
Geistesleben*, Stuttgart 1997
- Herding, K./Reichardt, R.: *Die Bildpublizistik der Frz. Rev.*, Frankfurt/Main 1989
- Herder, J. G. von: *Sämtliche Werke zur schönen Literatur u. Kunst*, Stuttgart Tübingen 1996
- Hernand, J.: *Avantgarde und Regression, 200 Jahre deutsche Kunst*, Leipzig 1995
- Herrigel, E.: *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, Weilheim, 1948
- Hersch, J./Piper, A./Zimmerli, W.: *Mensch Welt Widerspruch*, Bamberg 1996
- Hess, J.: *Kunstgeschichtliche Studien*, Rom 1987

---

Hess, W. (Hrsg.): Dokumente zum Verständnis moderner Malerei, Reinbek bei Hamburg. 1984

Hesse, H.: Steppenwolf Frankfurt/Main 1972

Ders.: Klingsors letzter Sommer, Frankfurt/Main 1985

Hihgfield, R./Carter, P.: Das geheime Leben des Albert Einstein, München 1996

Hille, Katrin: Computer Emotion – A Pentium gets scared. Memorandum Nr. 33 des Lehrstuhls Psychologie II, Bamberg 1999

Hinderberger, H.: Michelangelo. Lebensberichte – Briefe – Gespräche – Gedichte, München 1996

Hinz, S.: (Hrsg.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968

Hosemann, T. (Hrsg.): E. T. A. Hoffmanns gesammelte Schriften, Berlin. 1996

Hoffman, D. D.: Visuelle Intelligenz. Wie die Welt im Kopf entsteht, Stuttgart 2000

Hofstadter, D. R.: Gödel, Escher, Bach. Ein endloses geflochtenes Band, Stuttgart 1985

Hogarth, W.: Analyse der Schönheit, Dresden Basel 1753

Höge, Holger: Emotionale Grundlagen ästhetischen Urteilens, Frankfurt/Main 1984

Hölderlin, F.: Sämtliche Werke und Briefe, Berlin 1970

Holz, H. H. (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Studienausgabe, Frankfurt/Main [u.a.] 1996

Honnef, K.: Kunst der Gegenwart, Köln 1988

Horgan, J.: Der menschliche Geist. Wie die Wissenschaften versuchen, die Psyche zu verstehen, München 2000

Ders.: Eye, Brain and Vision, New York 1988

Hörmann, W.: Augustinus. De immortalitate animae, De quantitate animae, Wien 1986

Hoy, P. C. (Hrsg.): Paul Valéry. Oeuvres – critique, Paris 1983

Huizinga, J.: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg 1972

Hutcheson, R.: An Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony, Design, Den Haag 1977

Hüther, G.: Bedienungsanleitung für ein menschliches Gehirn, Göttingen 2001

## **J**

Jacobsen, B. (Hrsg.): Horst Janssen: Die Welt ein Kugelsieb. Einfälle, Einblicke, Launen, Maximen, München 1995

Jaffé, H. L. C. : Mondrian und De Stijl, Köln 1967

James, W.: Die Vielfalt religiöser Erfahrung. Eine Studie über die menschliche Natur, Olten [u.a.] 1979

Janouch, G.: Gespräche mit Kafka, Frankfurt/Main 1951

Jantsch, E.: Die Selbstorganisation des Universums. Vom Urknall zum menschlichen Geist. München 1979

Jaspers, K.: Die Sprache. Über das Tragische, München [u.a.] 1990

Ders.: Psychologie der Weltanschauungen, München 1985

Jauß, H. R.. (Hrsg.) : Nachahmung und Illusion, München 1964

- 
- Jaynes, J.: Der Ursprung des Bewusstseins durch den Zusammenbruch der bikameralen Psyche, Hamburg  
1988
- Jensen, A. E.: Mythos und Kult bei Naturvölkern. Religionswissenschaftliche Betrachtungen, München  
1992 (2)
- Jung, C. G.: Psychologische Typen, Zürich 1950
- Jung, T.: Geschichte der modernen Kulturtheorie, Frankfurt/Main, 1999
- Jung, W.: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins, Frankfurt/Main 1987
- Jocks, H.-N.: Das amerikanische Lachen – oder vom Nutzen und Nachteil der Komik für das Leben,  
in  
Kunstforum international, Bd. 121 o.O 1993
- Jonas, F./Leitzmann, A. (Hrsg.): Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe, Stuttgart [u.a.] 1996
- Jourdain, R.: Das wohltemperierte Gehirn: Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt, Heidelberg 1998
- Jouvet, M.: Die Nachtseite des Bewusstseins. Warum wir träumen, Hamburg 1994

## K

- Kantorowicz, G. (Hrsg.): Georg Simmel. Fragmente und Aufsätze, Hildesheim 1967
- Karallow, M. M. (Hrsg.): Rosa Luxemburg. Schriften über Kunst und Literatur, Dresden 1972
- Kassel, R. (Hrsg.): Aristoteles. De arte poetica liber, Oxford 1965
- Ders. (Hrsg.): Aristotelis Ars Rhetorica, Berlin 1976
- Ders.: Aristotelis Ars Rhetorica, Berlin 1976
- Kandinsky, W.: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1959 (6)
- Keel, D.: Über Kunst. Aus Gesprächen zwischen Picasso und seinen Freunden, Zürich 1988 (2te).
- Keller, H. (Hrsg.): Michelangelo. Zeichnungen und Dichtungen, Frankfurt/Main 1975
- Kemp, F. (Hrsg.): Baudelaire. Sämtliche Werke, Briefe, München [u.a.] 1996
- Kierkegaard, S.: Philosophische Brosamen, Köln 1959
- Kim, E./Schadel, E./Voigt, U.: Aktive Gelassenheit. Festschrift für Heinrich Beck zum 70. Geburtstag,  
in: Schriften zur Triadik und Ontodynamik, Bd. 17, Frankfurt/Main 1999
- Kintsch, W.: Gedächtnis und Kognition, Berlin [u.a.] 1982
- Kishon, E.: Picasso war kein Scharlatan. Randbemerkungen zur modernen Kunst, München Wien, 1986
- Klee, F. (Hrsg.): Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, Köln 1957
- Klix, F.: Die Natur des Verstandes, Göttingen 1992
- Kobbert, M. J.: Kunstpsychologie. Kunstwerk, Künstler und Betrachter, Darmstadt 1986
- Koch-Hillebrecht, M.: Die moderne Kunst. Psychologie einer revolutionären Bewegung, Köln 1983
- Köhler, W.: Gestalt psychology, New York 1929
- Koestler, A.: Die Geheimschrift. Bericht eines Lebens. 1932-1940, Wien, München Basel 1954
- Kohl, N. (Hrsg.): Oscar Wilde. Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt/Main, 1976

- 
- Korzybski, A.: Science and sanity. An introduction to non-aristotelian systems and general semantics, Lakevill, Conn. 1949 (3)
- Kosman, L. A.: Platonic Love, in: Facets of Plato's Philosophy, Assen 1976
- Koziielecki, J.: Psychological decision theory, Dordrecht 1981
- Kreuz, L.: Begegnungen mit Aphrodite. Eine psychologische Studie zur Genetik des Schönen, Stuttgart 1966
- Kreitler, H./ Kreitler, S.: Psychologie der Kunst. Stuttgart 1980
- Kreuzer, J.: Pulchritudo. Vom Erkennen Gottes bei Augustin, München 1994
- Kuhl, J.: Emotion, Kognition und Motivation. Die funktionale Bedeutung der Emotionen für das problemlösende Denken und für das konkrete Handeln, in: Sprache und Kognition 1983, 2 (4), S. 228-253
- Kuhn, T. S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt am Main 1995 (2)
- Kulenkampf, J.: Spieglein, Spieglein an der Wand in Recki, B./Wiesing, L. (Hrsg.): Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München 1997
- Kultermann, Udo: Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Darmstadt 1987

## L

- Lacan, J.: Ecrits, Paris 1966
- Lange-Eichbaum, W.: Genie, Irrsinn und Ruhm. Eine Pathographie des Genies, München 1984 (4)
- Lantermann, E.-D.: Bildwechsel und Einbildung. Eine Psychologie der Kunst, Berlin 1992
- Lem, S.: Provokationen, Frankfurt am Main 1988
- Lenain, T.: Monkey painting, London 1987
- Lessing, G. E.: Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann, Stuttgart 1958
- Lever, M.: Zepter und Narrenklappe. Zur Geschichte des Hofnarren., Frankfurt/Main 1992:
- Lévi-Strauss, C.: Strukturelle Anthropologie, Frankfurt/Main 1987
- Lévinas, E.: Die Spur des Anderen.: Unters. zur Phänomenologie u. Sozialphilosophie, Freiburg München 1983
- Liessman, K. P.: Philosophie der modernen Kunst, München, 1979
- Ders.: Kunst als verbotenes Wissen. Anmerkungen zu einer Denkfigur Friedrich Nietzsches, in: Mittelstraß, J. (Hrsg.): Die Zukunft des Wissens. XVII. Deutscher Kongress für Philosophie, Konstanz 1999
- Lindemann, G. (Hrsg.): Jean Améry. Weiterleben - aber wie? Essays; 1968-1978, Stuttgart 1982
- Lipps, T.: Grundtatsachen des Seelenlebens, Bon 1883
- Ders.: Von der Form der ästhetischen Apperception, Halle 1902

- 
- Ders.: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, Hamburg Leipzig 1903
- Lomazzo, G. P.: Trattato dell'Arte de la Pittura, Mailand 1584
- Lompscher, J. Zur Entwicklung geistiger Fähigkeiten, Berlin 1970
- Löwenthal, R. (Hrsg.): Franz Borkenau. Ende und Anfang. Von den Generationen der Hochkulturen und von der Entstehung des Abendlandes. Stuttgart 1991
- Ludlam, I.: Hippias Major. An Interpretation, Stuttgart 1991
- Ludwig, H. (Hrsg.): Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei, Wien 1982
- Luhmann, N.: Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1990
- Ders.: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1995
- Luhmann, N./Bunsen, F. D./ Baecker, D. (Hrsg.): Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur, Bielefeld 1990
- Lüke, U.: Evolutionäre Erkenntnistheorie und Theologie. Eine kritische Auseinandersetzung aus fundamentaltheologischer Perspektive, Stuttgart 1990
- Luria, A. R./Tsvetkova, L. S.: The programming of construction activity in local brain injuries, in: Neuropsychologia 1964, Bd. 2, S. 95-107
- Lurija, Alexander: Romantische Wissenschaft. Forschungen im Grenzbereich von Seele und Gehirn, Hamburg 1993
- Liotard, J.-F. :Die Analytik des Erhabenen. München 1994
- Ders.: Apathie in der Theorie, Berlin 1979
- Ders. : Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin 1982
- Ders.: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Graz etc. 1986

## M

- Macha, K.: Geistige Schönheit bei Plotin, nebst einem Vergleich mit Immanuel Kant, Bonn 1927
- MacLuhan, M.: Understanding media. The extensions of men, London 1995
- Mäckler, A. (Hrsg.): Was ist Kunst...? 1080 Zitate geben 1080 Antworten, Köln 1989 (2)
- Ders. (Hrsg.): 1460 Antworten auf die Frage: was ist Kunst ?, Köln 2000
- Magritte, R.: René Magritte, New York 1974 (2)
- Maier, H. A. (Hrsg.): Goethe. West-östlicher Divan. Kritische Ausgabe der Gedichte, Tübingen 1996
- Manguel, A.: Eine Geschichte des Lesens, Hamburg, 1999 (2)
- Mann, T.: Der Tod in Venedig, Berlin, 1913 (4)
- Mannheim, K.: Die Strukturanalyse der Erkenntnistheorie, Berlin 1922
- Marcuse, L.: Obszön. Geschichte einer Entrüstung, Zürich 1984
- Ders.: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, München Wien 1977
- Martienssen, F.: Das bewusste Singen, Leipzig 1923
- Ders.-Lohman, F.: Der wissende Sänger. Gesangslexikon in Skizzen, Zürich 1982

- 
- Martin, A./ Drees, V.: Vertrackte Beziehungen. Die versteckte Logik sozialen Verhaltens 1999
- Marquard/Gadamer/Baumgartner/Zimmerli, W.: Menschliche Endlichkeit und Kompensation, Bamberg 1991
- Mathieu, J.: La poésie de René Char ou le sel de la splendeur, Paris 1987
- Matthäus, W.: Sowjetische Denkpsychologie, Göttingen [u.a.] 1988
- Maturana, H. R./Varela, F. J.: Der Baum der Erkenntnis. Wie wir die Welt durch unsere Wahrnehmung erschaffen – die biologischen Wurzeln des Erkennens, Hamburg 1987
- Maturana, H. R.: Autopoiesis and Cognition: The realization of living, Boston 1980
- Maucuer, M.: Th'èr'ese Desqueyroux: Mauriac. Analyse critique, Paris 1979
- Maurer, C.: The World of the Newborn, New York 1987
- McCrone, J.: Als der Affe sprechen lernte, Dortmund 1978
- Meier-Graefe, J.: Cézanne, Frankfurt 1989
- Mende, M. (Hrsg.): Albrecht Dürer – 80 Meisterblätter. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung Otto Schäfer; zur Ausstellung vom 21.9.2000- 9.1.2001, München 2000
- Menke, C.: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt/Main 1991
- Menuhin, Y.: Kunst als Hoffnung für die Menschheit. Reden u. Schriften, München [u.a.] 1986
- Ders.: Kunst und Wissenschaft als verwandte Begriffe. Versuch einer vergleichenden Anatomie ihrer Erscheinungsweisen in verschiedenen Bereichen menschlichen Strebens, Frankfurt a. M. 1960
- Merleau-Ponty, M.: Das Sichtbare und das Unsichtbare, München, 1986
- Ders.: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966
- Metschmer, T.: Kunst und sozialer Prozess, Köln 1977
- Meyer, T.: Nietzsche und die Kunst, Tübingen Basel 1993
- Miller, A.: Das Drama des begabten Kindes. Eine Um- und Fortschreibung, Frankfurt/Main 1997 (3)
- Miersch, Michael: Das bizarre Sexualleben der Tiere, Frankfurt/Main 1999
- Mitscherlich, A. (Hrsg.): Freud, Sigmund. Studienausgabe, Frankfurt/Main 1996
- Morris, C. W.: Foundation of the Theory of Signs, Chicago 1938
- Morris, D.: Biologie der Kunst. Ein Beitrag zur Untersuchung bildnerischer Verhaltensweisen bei Menschenaffen und zur Grundlagenforschung der Kunst, Düsseldorf 1963
- Motte-Haber, H. de la: Psychologie und Musiktheorie, Frankfurt/Main 1976
- Mühle, G.: Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens. Grundlagen, Formen und Wege in der Kinderzeichnung, Berlin 1975
- Mühlmann, P.: Die Natur der Kulturen, Frankfurt 1987
- Müller, A.: Entblößungen, München 1979

---

Mundt, T.: Ästhetik, Berlin 1845

Murphy, K. R./Davidshofer, C. O.: Psychological testing. Principles and applications, Englewood Cliffs, New York 1988

Muschg, W. (Hrsg.): Alfred Döblin. Aufsätze zur Literatur, Freiburg i. Br. 1963

Musil, R.: Der Fliegerpfeil, Weinheim 1950

## N

Nagel, T.: Mortal questions, München 1998 (2)

Nietzsche, F.: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, München, 1996

Ders.: Die Geburt der Tragödie, Leipzig 1872

Ders.: Also sprach Zarathustra, Leipzig, 1883

Nikolaus von Kues: De visione Dei, Würzburg 1985

Nohl, Hermann: Die ästhetische Wirklichkeit, Frankfurt/Main 1954 (2)

Nolde, E.: Jahre der Kämpfe, Berlin 1934

## O

Oehlig, U.: Die philosophische Begründung der Kunst bei Ficino, Stuttgart 1992

Oelmüller, W. (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung, Paderborn/München/Wien/Zürich 1981

Oeser, E./ Seitelberger, F.: Gehirn, Bewusstsein und Erkenntnis, Darmstadt 1988

Ong, W. J.: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes, Opladen 1987

Onfray, M.: Philosophie der Ekstase, Frankfurt/Main 1993

## P

Panofsky, E.: Renaissance und Renascenses in Western Art, Stockholm 1960

Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978

Pascal, B.: Gedanken, Leipzig 1992 (2)

Pauen, M.: Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne Berlin 1994

Paul, J.: Sämtliche Werke, Berlin 1996 (3)

Peirce, C. S.: Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt/Main 1983

Perrault, C.: Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en francoys, avec des notes & des figures, Paris 1673

Penrose, R.: Computerdenken. Des Kaisers neue Kleider oder Die Debatte um Künstliche Intelligenz, Bewusstsein und die Gesetze der Physik, Heidelberg 1991

Perpeet, W.: Ästhetik im Mittelalter, Freiburg i. Br. München 1977

Peter, K.: Friedrich Schlegel, Stuttgart 1978

- 
- Pfäller, R.: Interpassivität, Wien New York 2000
- Piaget, J.: Psychologie der Intelligenz, Zürich [u.a.] 1966 (2)  
Ders.: Nachahmung, Spiel und Traum, Stuttgart 1969  
Ders.: Biologie und Erkenntnis. Über die Beziehung zwischen organischen Regulationen und kognitiven Prozessen, Frankfurt am Main 1974
- Picasso, P.: Über Kunst, Zürich 1982
- Pickover, Clifford. u.a.: Die Mathematik und das Göttliche, Heidelberg 1999
- Pickshaus, P. M: Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme, Reinbek bei Hamburg 1988
- Pinker S.: Wie das Denken im Kopf entsteht. München 1998, S. 24
- Pirsig, R. M.: Zen und die Kunst, ein Motorrad zu warten. Ein Versuch über Werte, Frankfurt am Main 1997
- Platon : Hippias maior. Phaidros. Symposion. Werke in acht Bänden, Darmstadt 1970-77
- Planck, M.: Scheinprobleme der Wissenschaft. Vorträge und Erinnerungen, Darmstadt, 1969“
- Platschek, H.: Engel bringt das Gewünschte. Kunst, Neukunst, Kunstmarktkunst Frankfurt/Main 1987  
Ders.: Die Dummheit in der Malerei, Frankfurt /Main Leipzig 1992
- Plessner, H.: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens, München 1950 (2)
- Plotin: Enneade I.6, Plotins Schriften, Bd. 1, Hamburg 1956, S. 1-25
- Poe, Edgar Allen: Gesammelte Schriften, Bd. II, Berlin 1984
- Pöltner, G.: Kunst und Schönheit, in: Kunst und Ethos. Deutungsprobleme der modernen Kunst, Frankfurt/  
Main 1995, S. 65-68f.
- Popper, K. R.: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde. Ein einführender Kommentar, Paderborn ; München [u.a.]1996
- Portele, Ge.: Autonomie, Macht, Liebe. Konsequenzen der Selbstreferentialität, Frankfurt am Main 1989
- Porter, K. A.: Ship of fools, London 1974
- Prat, E. H./ Rassem, M.: Kunst und Ethos. Deutungsprobleme der modernen Kunst, Frankfurt/Main 1995
- Prause, G.: Genies in der Schule. Legende und Wahrheit über den erfolg im Leben, Düsseldorf Wien New York 1991 (3)  
Ders.: Genies ganz privat, Düsseldorf Wien 1994 (2)
- Prinzhorn, H.: Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung ; vorwiegend aus der Bildersammlung der Psychiatrischen Klinik Heidelberg, 1968 (2)
- Posner, M. I./Raichle, M. E.: Bilder des Geistes. Hirnforscher auf den Spuren des Denkens, Heidelberg



---

[u.a.] 1996

Posner, M. I.: Kognitive Psychologie, München 1976

Putnam, H.: Repräsentation und Realität, Frankfurt/Main 1991

Ders.: Für eine Erneuerung der Philosophie, Stuttgart 1997

## R

Radbruch, K.: Mathematische Spuren in der Literatur, Heidelberg, 1983

Recki, B./Wiesing, L. (Hrsg.): Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München 1997

Reisinger, R.: Die Rolle des Schweigens in der Dichtungstheorie von Rimbaud bis Valéry, Salzburg 1983

Resch, C.: Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller, in: Apitzsch, U. u.a. (Hrsg.):

Kritische Theorie und Kulturforschung Bd. I, Münster 1999

Rilke, R. M.: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Frankfurt/Main 1996

Rimbaud, A.: Lettre du voyant. Un coeur sous une soutane. Album zutique, précède de, Paris 1950

Ringel, E./Bemspanng, E.: Selbstmordverhütung, Frankfurt am Main 1981 (2)

Roob, A.: Alchemie und Mystik, Köln, 1996

Rothmann, K. (Hrsg.): Goethe. Die Leiden des jungen Werther, Stuttgart 1987

Rosenkranz, J. K. F.: Ästhetik des Hässlichen, Leipzig 1990

Rost, W.: Emotionen. Elixiere des Lebens, Berlin [u.a.] 1990

Roth, H.: Pädagogische Psychologie des Lehrens und Lernens, Berlin [u.a.] 1957

Rotzler, W.: Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart, Köln 1975

## S

Salewski, M.: Zeitgeist und Zeitmaschine. Science Fiction und Geschichte, München 1986

Schadel, E.: Johann Amos Comenius, Hamburg 1989

Ders.: Musik als Trinitätssymbol, Einführung in die harmonikale Metaphysik, in: Beck, H./Schadel, E. (Hrsg.): Schriften zur Triadik und Ontodynamik, Bd. 8, Frankfurt/Main [u.a.] 1994

Ders.: Zur ontotriadischen Begründung ganzheitlichen Denkens, in [„Einführung“ zu]: Ders. (Hrsg.), Ganzheitliches Denken. Festschrift für Arnulf Rieber zum 60. Geb., in: Beck, H./Schadel, E. (Hrsg.): Schriften zur Triadik und Ontodynamik, Bd. 10, Frankfurt/Main 1996 a, S. 13-48

Ders.: Kants „Tantalischer Schmerz“, Versuch einer konstruktiven Kritizismus-Kritik in ontotriadischer Perspektive, in: Beck, H./Schadel, E. (Hrsg.): Schriften zur Triadik und Ontodynamik, Bd. 13, Frankfurt/Main 1998

Ders.: Geistinnerlichkeit als Trinitätsanalogie. Eine konstruktive kritik neuzeitlicher Subjektozentrik im Lichte der Augustinischen Selbstvergewisserung, in: Prima philosophia 9, (1996, H.1) 65-75

- 
- Ders. : Prinzip Harmonie. Totalitätsstrukturen als onto-ästhetische Elemente für integratives Selbst- und Weltverständnis, in: Grenzgebiete der Wissenschaft 45 (1996 b, H. 2), Sp. 111-124
- Ders.: Polyphonie als Modell für soziale und interkulturelle Verständigung, in: Voigt, U. (Hrsg.): Akten des internationalen Kolloquiums über die menschenrechte im interkulturellen Dialog, Univ. Bamberg, 30. Juni - 4. Juli 1988
- Scharpff, F. A. (Hrsg.): Nicolaus de Cusa. Wichtigste Schriften in deutscher Übersetzung, Freiburg i.Br. 1862
- Schaftesbury, A. A.C., Third Earl of Shaftesbury: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times etc., London 1900
- Schelling, F. W. J.: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur, Leipzig 1807
- Scherer, K. R.: Psychologie der Emotion, Göttingen [u.a.] 1990
- Schiller, F. von: Die Xenien. Aus Schillers Musenalmanach, Danzig, 1833
- Ders.: Schillers Briefe in zwei Bänden, Bd. 2, Berlin Weimar 1992, S. 23-25
- Ders.: Über Anmut und Würde, Stuttgart 1994
- Ders.: Gedichte, Leipzig 1993
- Ders. Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner, 23. Februar 1793
- Ders.: Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik, München 1984
- Schlegel, F.: Kritische Ausgabe, Paderborn 1958
- Schmidt, R. (Hrsg.): Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft, Hamburg 1956
- Schmidt, R. F/Birbaumer, N.: Neuro- und Sinnesphysiologie, Berlin 1998
- Schneider, N.: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stilleben der frühen Neuzeit, Köln 1994
- Schneider, E. (Hrsg.): Dürer als Erzähler. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung-  
Otto-Schäfer-II; Ausstellung vom 10.12.1995-31.3.1996, Schweinfurt 1995 (3)
- Schneider, W.: Wörter machen Leute. Magie und Macht der Sprache, München 1976
- Schopenhauer, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung. Parerga und Paralipomena. Kritische Ausgabe in zehn Bänden, Zürich 1977
- Schrader, W. H. (Hrsg.): Die Moralisten, Hamburg 1980
- Schrödinger, E.: Geist und Materie, Wien Hamburg 1986
- Ders.: Was ist Leben? Die lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet, Bern 1951 (2)
- Schulte, G.: Neuromythen, Frankfurt 2001
- Schurian, W.: Kunst im Alltag. Psychologische Untersuchungen zur Kunst zwischen Individuum und Umwelt, Stuttgart 1992
- Ders.: Kunst als Erfahrung. Kunstpsychologische Beiträge zu aktuellen bildenden Künstlern, Münster 1998
- Ders. (Hrsg.): Friedensreich Hundertwasser. Schöne Wege – Gedanken über Kunst und Leben, München 1983
- Schuster, M.: Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst, Köln 1992

- 
- Ders.: Das ästhetische Motiv. Eine Einführung in die Psychologie der bildenden Kunst, Frankfurt/Main 1985
- Schütt, H. P. (Hrsg.): Die Vernunft der Tiere, Frankfurt/Main, 1990
- Schwabe, K.-H.: Das Ich als Konstitutionsbezug des ästhetischen Gegenstandes, in Recki, B./Wiesing, L. (Hrsg.): Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik München, 1997, S. 81-111
- Schweizer, H. R. (Hrsg.): Baumgarten, Alexander G.. Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica" (1750/58), Hamburg 1983
- Schwerfcl, H. P.: Kunstskandale, München 2000
- Searle, J. R.: Geist, Hirn und Wissenschaft, Frankfurt/Main 1986
- Seel, M.: Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Stuttgart, 1994
- Ders.: Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung in Recki, B./Wiesing, L. (Hrsg.): Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik München, 1997, S. 17-38
- Ders.: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt am Main 1991
- Seiffert, H./Radnitzky, G. (Hrsg.): Handlexikon zur Wissenschaftstheorie, München 1994 (2)
- Seidel, S. (Hrsg.): Johann Wolfgang von Goethe. Berliner Ausgabe, Berlin Weimar 1972
- Sergiusz, M.: Neue Sachlichkeit, Köln 1992
- Seubold, G.: Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik, München 1997
- Seneca, L. A.: De vita beata, Münster 1996
- Sewing, E.-M.: Grenzen und Möglichkeiten der Adornoschen Ästhetik heute, in: Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 1262, Frankfurt/Main 1991
- George S.: Die Phantome des Hutmakers, München 1988
- Simmel, Georg: Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, Leipzig 1916
- Simonton, D. K.: Scientific genius. A psychology of science, Cambridge [u.a.] 1988
- Sloterdijk, P.: Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch, Frankfurt/Main 1987
- Ders.: Weltfremdheit, Frankfurt/Main 1993
- Ders.: Medien-Zeit. Drei gegenwartsdiagnostische Versuche, in Klotz, Heinrich (Hrsg.): Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bd. 1, Stuttgart 1994
- Smith, J. M.: The Evolution of Sex, Cambridge 1978
- Soffen, B.: Der Rausch der Schönheit, Pilsen Speyer 2001
- Solms, F.: Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder, Stuttgart 1990
- Spaemann, R./Welsch, W./Zimmerli, W.: Zweckmäßigkeit und menschliches Glück, Bamberg 1993
- Spedding, J. (Hrsg.): Francis Bacon. The works, New York 1864
- Spicker, G.: Die Philosophie des Grafen Shaftesbury, Freiburg i.Br., 1972
- Spitzer, M.: Geist im Netz. Modelle für Lernen, Denken und Handeln, Heidelberg Berlin Oxford 1996
- Spier, F.: Big history. Was die Geschichte im Innersten zusammenhält, Darmstadt: 1998

- 
- Spinoza, B. de: Von den festen und ewigen Dingen, Heidelberg 1925
- Sprinkart, K.-P.: Entwurf einer kognitionstheoretischen Kunstpsychologie, in: Schriften des Lehrstuhls für Kunsterziehung der Ludwig-Maximilians- Universität München, Bd. 3, Mittenwald 1962
- Ders.: Kognitive Ästhetik, Mittenwald 1982
- Starker, U.: Allerliebste und Rätselhaft. Ästhetik, Denken und Unbestimmtheit, in: Europäische Hochschulschriften, Reihe VI, Bd. 600, Frankfurt/Main 1998
- Staudinger, J.: Das Schöne als Weltanschauung im Lichte der platonisch-aristotelischen Geisteshaltung, Wien 1948
- Sterzinger, O.: Grundlinien der Kunstpsychologie, Graz Wien Leipzig 1938
- Strobl, R.: Wahn – Welt – Bild, S. 268 in: Kunst und Wahn, anlässlich der Ausstellung „Kunst und Wahn“ im Kunstforum Wien, 5. Sept. bis 8. Dez. 1997, Köln 1997, S. 266-27
- Strohschneider, S.: Psychologie und Geschichte, Memorandum Nr. 40. des Lehrstuhls Psychologie II, Bamberg 2000
- Ders.: Handlungsregulation unter Stress. Bericht über ein Experiment, Memorandum Nr. 3. des Lehrstuhls Psychologie II, Bamberg 1992
- Ders./Tisdale, T.: Handlungsregulation in Unbestimmtheit und Komplexität, Bamberg 1987
- Stukenbrock, C./Töpfer, B.: Meisterwerke der europäischen Malerei, Köln, 1999.
- Swoboda, H. (Hrsg.): Der Traum vom besten Staat. Texte aus Utopien von Platon bis Morris, München 1972

## T

- Tatarkiewicz, W.: History of Aesthetics, Mouton 1974
- Tenner, E.: Die Tücken der Technik. Wenn der Fortschritt sich rächt, New York, 1996
- Tetens, H.: Geist, Gehirn, Maschine. Philosophische Versuche über ihren Zusammenhang, Stuttgart 1994
- Thomas von Aquin: Opera omnia, iussu Leonis XIII edita cura et studio Fratrum Preadicatorum, Rom 1882
- Thom, J. C.: The Pythagorean golden verses with introduction and commentary, Leiden [u.a.] 1995
- Tolstoj, L. N.: Über Literatur und Kunst, Frankfurt/Main 1980
- Tomasello, M.: The cultural origins of human cognition, Cambridge, Mass. [u.a.] 1999
- Trautwein, R.: Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, Köln 1997
- Trefzer, S./Gutjahr, L./Hinrichs, H.: Intuition und Aha-Erlebnis: Eine philosophische und neurophysiologische Parallele, in: Weinmann, H.-M. (Hrsg.): Zugang zum Verständnis höherer Hirnfunktionen durch das EEG, München Bern Wien San Fransisco 1987, S. 32-45
- Trevor-Roper, P.: The World Through Blunted Sight, New York 1998
- Tritsch, W. (Hrsg.): Die Namen Gottes, München 1956
- Todorov, T.: Einführung in die fantastische Literatur, Frankfurt/Main 1992

---

## U

Ulrich, W.: Mit dem Rücken zur Kunst, Frankfurt 2000

Unsold, S.: Johann Wolfgang von Goethe. Das Leben, es ist gut, Frankfurt/Main 1997

## V

Vaitl, D.: Handbuch der Entspannungsverfahren, Gießen 1993

Valery, P.: Oeuvres/1. Poésies. Mélange. Variété, Paris 1961

Varela: Kognitionswissenschaft – Kognitionsarbeit. Eine Skizze aktueller Perspektiven. Frankfurt/Main, 1990

Vehrs, W.: Eine experimentelle Untersuchung über Bedingungen ästhetischer Befriedigung, Diss., Erlangen-Nürnberg 1977

Venzlaff, H.: Herman Broch. Ekstase und Masse. Untersuchungen und Assoziationen zur politischen Mystik des 20. Jahrhunderts, Bonn 1981

Vico, G.: Grundzüge einer Neuen Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker, Leipzig 1822

Virilio, P.: Die Eroberung des Menschen. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen, Frankfurt/Main 1996

Vischer, F. T.: Über das Erhabene und das Komische, Frankfurt/Main 1967

Vietta, S./Kemper, D. (Hg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, München 1998

Voigt, U. (Hrsg.): Comenius 1997

Volkman-Schluck, K.-H.: Wie die Idee zur Utopie wurde, in Gnüg, H.: Literarische Utopie-Entwürfe, Frankfurt/Main 1982

Vorländer, K. (Hrsg.): Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft, Hamburg 1974 (6)

## W

Waithe, E. M. (Hrsg.): A History of Women Philosophers, Bd. 1, Dordrecht Boston Lancaster 1987

Walter, H.: Neurophilosophie der Willensfreiheit. Von libertarischen Illusionen zum Konzept natürlicher Autonomie, Paderborn 1999

Wallas, G.: The Art of Thought, New York 1926

Walter, J./Küng, H.: Dichtung und Religion. Pascal. Gryphius, Lessing, Hölderlin. Novalis. Kierkegaard, Dostojewski, Kafka. München 1992 (2)

Warburg, A.: Gesammelte Werke, Berlin 2000

Ward, P.: Kitsch as Kitsch can. Ein Konsumführer für den schlechten Geschmack, Berlin 1992

Watterson, B.: Calvin und Hobbes, Bd. 17, Casterman Tournai 2000

Watzlawick, P.: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn Täuschung Verstehen, München 1991

- 
- Ders.: Von Sinn des Sinns oder vom Sinn des Unsinn, München 1995
- Ders.: Vom Schlechten des Guten oder Hekates Lösungen, München 1995 (2)
- Weate, J. (Hrsg.): Das illustrierte Buch der Philosophie, Wien 1999
- Weber, M.: Wissenschaft als Beruf, München Leipzig 1919
- Wegman, W./ Kunz, M.: Malerei, Zeichnung, Fotografie, Video, Köln 1990
- Weidlé, W.: Das Schicksal der modernen Kunst, Berlin 1948
- Ders.: Gestalt und Sprache des Kunstwerks, Mittenwald 1981
- Weiher, A.: Homerische Hymnen, München 1970 (3)
- Weiland, R. (Hg.): Philosophische Anthropologie der Moderne, Frankfurt/Main 1995
- Ders./ Gumbrecht, H. U. (Hg.): Postmoderne - globale Differenz, Frankfurt/Main 1991
- Wertheimer, J./Zima, P. V. (Hg.): Strategien der Verdummung. Infantilisierung in der Fun-Gesellschaft, Düsseldorf 2001
- Weisberg, R.: Kreativität und Begabung, Heidelberg 1989
- Weiskrantz, L.: Blindsight. A case study and implications, New York 1986
- Weizenbaum, J./Wendt, G.: Wer erfindet die Computermythen? Der Fortschritt in den großen Irrtum, Freiburg [u.a.] 1993 (2)
- Weizsäcker, C. F. von: Die Bedeutung der Schönen in der exakten Naturwissenschaft. Vortrag vor der Bayer. Akademie der schönen Künste, München 1970
- Ders.: Der Garten des Menschlichen. Beiträge zur geschichtlichen Anthropologie, München 1977
- Ders.: Die Einheit der Natur, München 1983 (3)
- Ders.: Aufbau der Physik, München 1988
- Welsch, W.: Erweiterungen der Ästhetik. Eine Replik, in Recki, B./Wiesing, L. (Hrsg.): Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik München, 1997, S. 39-67
- Ders.: Unsere postmoderne Moderne, Weinheim 1988
- Ders.: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990
- Wendt, S.: Nichtphysikalische Grundlagen der Informationstechnik. Interpretierte Formalismen, Berlin Heidelberg 1989
- Wertheimer, J.: Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur u. Kunst, Frankfurt 1986
- Westerbarkey, J.: Das Geheimnis. Die Faszination des Verborgenen, Leipzig 1998
- Westfeling, U.: Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen, Köln 1993
- Wiener, N.: Kybernetik, Düsseldorf 1963
- Wiese, B. von (Hrsg.): Friedrich Schiller, Nationalausgabe, Weimar 1962
- Wiesenfarth, G.: Untersuchungen zur Kenzeichnung von Gestalt mit informationstheoretischen Methoden, Stuttgart 1979 (Diss.)
- Wiesenfarth ./Alsleben, K.: Informationstheorie und Ästhetik in Friedrich, H./Gadamer, H.-G. u.a.: Ende der Kunst - Zukunft der Kunst, München, 1985, S. 321-356

- 
- Willemsen, R.: Der Selbstmord in Berichten, Briefen, Manifesten, Dokumenten und literarischen Texten, München 1989
- Willems, G.: Abschied vom Wahren - Schönen - Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne, Heidelberg 1998
- Wind, E.: Kunst und Anarchie. Die Reith Lectures 1960, Frankfurt/Main 1979
- Wingler, H. M.: Oskar Kokoschka. Schriften, Frankfurt/Main Hamburg 1964
- Winnicott, D. W.: Die menschliche Natur, Stuttgart 1994
- Wittgenstein, L.: Vermischte Bemerkungen, Frankfurt/Main 1977
- Ders.: Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief, Oxford 1978 (4)
- Wood, H. (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jhd., Stuttgart 1998
- Wolff, C.: Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt, Halle 1720
- Wölfflin, H.: Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, Basel 1968
- Ders.: Gedanken zur Kunst, Darmstadt 1957
- Worringer, W.: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1981 (2)
- Wundt, W.: Grundriß der Psychologie, Stuttgart 1920 (14)
- Wygotski, L.: Psychologie der Kunst, Dresden 1976
- Wyss, B.: Der Wille zur Kunst. zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1996

## **Z**

- Zander, H.: Geschichte der Seelenwanderung in Europa 1999
- Zeki, S.: Inner Vision: An exploration of art and the brain, Cambridge, 1999
- Zelle, C.: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart, 1995
- Zijlmans, K.: Kunstgeschichte als Systemtheorie in Halbertsma, M. (Hrsg.): Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, Berlin 1995
- Zimmer, D. E.: So kommt der Mensch zur Sprache. Über Spracherwerb, Sprachentstehung, Sprache und Denken, Zürich, 1986
- Ders.: Wenn wir schlafen und träumen, München 1984
- Zimmerli, W. C.: Technologisches Zeitalter oder Postmoderne, München 1988
- Zimmermann, H. D.: Der Wahnsinn des Jahrhunderts. Die Verantwortung der Schriftsteller in der Politik, Stuttgart 1992
- Zimmermann, R.: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 – 1975, Düsseldorf [u.a.] 1980
- Zimmermann, N.: Der ästhetische Augenblick. Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung, Bern 1989

---

## REGISTER: Erwähnte Stichwörter

Begriffe, die in vorliegender Arbeit passim vorkommen (z.B. „Ästhetik“ oder „Kunst“), wurden nicht aufgenommen.

Abduktion  
Absicht  
Absichtlichkeit  
Absichtskontext  
Abstraktion  
Abstumpfung  
Absurdes  
Abtastbewegungen  
Ackermann  
**Adorno**  
Adrenalin  
Affekt  
Affiliation  
Aggregatsraum  
Aggression  
Aggressivität, destruktive  
Ägypten  
Ahnen  
Aisthetik  
Akademismus  
Aktionskunst  
Aktivierungsniveau  
**Alberti**  
**Albertus Magnus**  
Alchemisten  
Alkohol  
**Allesch**  
Allozentrik  
Alltagsbewusstsein  
Alltagsdenken  
Alltagssprache  
Allverbundenheit  
Althochdeutsch  
Altruismus  
Ambiguitätstoleranz  
**Améry**  
Amodales  
Amour propre  
Anachronismus  
Anagogik  
Analogie  
Analyse  
Anarchie  
Anderes  
Anderson  
Angemessenheit  
Angenehmes  
Angst  
Animalisches  
Anpassung  
Anschauung  
Anspannungsreduktion  
Anthropologie  
Anthropomorphisierung  
Anthroposophie  
Antike  
Antinomie  
Antipsychiatrie  
Antiquiertheit  
Antizipation  
Apokalypse  
**Apollinaire**  
Apollinisches  
Appetenzanreiz  
Archaisches  
Architektur  
**Aries**  
**Arieti**  
**Aristoteles**  
**Arnheim**  
**Arnolfini**  
Art pour l'art  
Artes liberales  
Artikulationsfähigkeit  
Artistik  
**Asendorf**  
Askese  
**Asmus**  
Assoziation  
Ästhet  
Ästhetiklogik  
Astralseele  
Astrologie  
Asymmetrie  
Äther



---

Attribuierung  
Auferstehung  
Aufklärung  
Auflösungsgrad  
Aufmerksamkeit  
Auge  
**Augustinus**  
Außenseiter  
Außersichsein  
Ausstellung  
Authentizität  
Autismus  
Auto  
Autoemotionalisierung  
Autonomie  
Autopoiesie  
Avantgarde  
**Bachmann**  
**Bachtin**  
**Bacon**  
**Baddeley**  
Balkongarten  
Ball  
**Balla**  
Barbar  
**Barck**  
Barock  
**Barthes**  
**Bartl**  
**Baselitz**  
**Bash**  
Basilisk  
**Bastick**  
**Bataille**  
**Bateson**  
Bauch  
**Baudelaire**  
**Baudrillard**  
**Baumgarten**  
**Baumgartner**  
**Baur**  
Baustein  
Bedarf  
Bedürfnis  
**Beethoven**  
Beflügelung  
**Beierwaltes**  
Bekehrungserlebnis  
Belebtes  
**Benesch**  
**Benjamin**  
**Benn**  
**Bennet**  
**Bense**  
**Berdiajew**

Berechenbarkeit  
**Berendt**  
**Berger**  
**Berghahn**  
**Berlyne**  
**Bernhard**  
Berufung  
Beschleunigung  
Besessenheit  
Bestimmtheit  
Bestrafung  
**Betzler**  
**Beuys**  
**Bever**  
Bewertungsinstanz  
Bewusstlosigkeit  
Bewusstsein  
Bezeichnendes  
Bezeichnetes  
Bikameralität  
Bilderverbot  
Bildhintergrund  
Bildlogik  
Bildnismalerei  
**Bill**  
Binäre Informationsverarbeitung  
Binokularität  
Biologie  
**Birbaumer**  
**Bischof**  
**Blake**  
Blinder Fleck  
Blindheit  
Blindsichtigkeit  
**Bloch**  
Blockade  
**Bloom**  
Blume  
Blume, blaue  
**Böcklin**  
Bodenlosigkeit  
**Boehm**  
**Bohr**  
**Boileau-Despréaux**  
**Böll**  
**Borinski**  
**Borkenau**  
Böses  
Bourgeoisie  
**Boxels**  
**Braques**  
Brauchbarkeit  
**Bredenkamp**  
**Breton**  
**Breuer**

---

Briefkultur  
Briefmarke  
**Brigge**  
**Brooks**  
**Brugger**  
**Bruno**  
**Buber**  
Buch  
Buddhismus  
**Burke**  
**Burnett**  
**Burns**  
**Busch**  
**Busch, H.**  
**Busch, W.**  
**Buytendijk**  
Cage  
**Camiaso**  
**Capra**  
**Caravaggio**  
**Carracci**  
**Carson**  
**Carter**  
Cartesianismus  
**Cassirer**  
**Castaneda**  
**Cézanne**  
Chaos  
Charakter  
Charakteristikum  
**Charcot**  
Chefetage  
Chiliasmus  
Chimäre  
China  
**Chomsky**  
**Churchland**  
**Clausberg**  
**Clement**  
Co-Consciousness  
**Cocteau**  
Cognitive wheels  
Coincidentia oppositorum  
**Coleridge**  
Colliculus superio  
**Comenius**  
Computer  
**Comte**  
Concept-Art  
Coping-Strategie  
Cortex  
**Cramer**  
**Croce**  
**Csikszentmihalyi**  
Dadaismus

**Dali**  
**Damasio**  
Danebengucken  
**Dante**  
**Danto**  
Darstellen  
**Darwin**  
**Data**  
**Davidson**  
**De Bois**  
**De Chirico**  
**De Quincey**  
Definition  
**Deguer**  
**Dehaene**  
**Dehmel**  
Déja-vu  
**Delacroix**  
Demokratie  
Demokratisierung  
Denkbild  
Denkmuster  
Denkprozess  
Denkschema  
**Dennett**  
Depersonaliation  
Deprivation  
**Derrida**  
**DeSade**  
**Descartes**  
**De Siqueiredo**  
Desintegration  
**Dewey**  
Dialektik  
Dichter  
Dichtung  
**Diels**  
Differentia specifica  
Digitalität  
Dignität  
Dilletantismus  
**Dilthey**  
Dionysisches  
Diskurs  
Dissonanz  
Distanz, ästhetische  
Disziplin  
**Dittmar**  
**Dix**  
DNS-Strang  
**Döblin**  
Dogmatismus  
Domäne  
Doppelblick  
Doppelnatur

---

**Dörner**  
**Dostojewski**  
Double-bind  
**Douwe**  
**Draisma**  
Dreistufigkeit  
**Dreyfus**  
Dringlichkeit  
Dripping-Technik  
Drogen  
Dualer Code  
**Duby**  
**Duchamp**  
**Duerr**  
**Duncker**  
**Dunning**  
**Dürer**  
**Dürrenmatt**  
**Dussek**  
Ebenenwechsel  
Ebenmaß  
**Eco**  
**Ed**  
**Edison**  
EEG-Wert  
Egozentrik  
Eichhörnchen  
Eigendisziplinierung  
Eigenverantwortlichkeit  
Eigenwert  
Eindimensionalität  
Eines  
Einfühlung  
Eingebung  
Eingedenken, geschichtliches  
Einheit  
Einsamkeit  
Einssein  
Einstellungsbindung  
Einzelfallanalyse  
Einzigartigkeit  
Eitelkeit  
Ekstase  
Elefant  
Elementarpsychologie  
Elite  
**Eliza**  
**Elsner**  
Emblem  
EMG  
Emotion  
Emotionsinduktion  
Emotionstheorie  
Empathie  
EMPATH-Netzwerk

Empirie  
Emrich  
Ende der Kunst  
Endlichkeit  
Endorphin  
Engel  
**Engelmann**  
Engramm  
Ente  
Entfremdung  
Entgrenzung  
Entität  
Entschleunigung  
Entzauberung  
Epilepsie  
Epochengebundenheit

Erfahrung  
Ergriffenheit  
Erhabenheit  
**Erikson**  
Erkennen  
Erkenntnis  
Erlebnis  
Erlebniserweiterung  
Erleuchtung  
Erlösung  
Eros  
Erregung  
Ersatz  
Erscheinung  
Erstes Prinzip  
Erwählung  
Erwartungsbildung  
Erziehung  
Eshon ayin  
Esoterik  
**Essig**  
Ethik  
Eu-Stress  
Evolution  
Evolution emergente  
Ewigkeit  
Exklusivität  
Experiment  
Expertenstreit  
Extroversion  
Fähigkeit, schöpferische  
Faktoid  
Familienstruktur  
Farbe  
Farbtheorie  
Faschismus  
Faszination  
Feature birring

---

**Fechner**

Feder  
Feedforward-Netzwerk  
Fehler  
Fehlfunktion  
Feindbild

**Feist**

Feld, elektrisches  
Fenster

**Festinger****Feuerbach****Ficino****Fiedler**

Figur  
Filter  
Fin de siècle  
Fink  
First contact

**Fischer**

Fixation

**Flam****Flanagan**

Flaschenständer  
Flexibilität

**Florenskij**

Flow-Begriff  
Flucht, vertikale  
Fluchtpunkt

**Flusser**

Fluxus

**Fodor**

Formalisierbarkeit des Bewusstseins  
Formästhetik  
Formel  
Forschungsüberblick

**Förster**

Fortschritt  
Foto

**Foucault**

Fragilität

**Frakes****Franke****Frankl****Freeman****Frege**

Freier Wille  
Freiheit  
Frequenz

**Freud**

Freude

**Friedrich****Friedrich, C. D.****Friedrich, d. Gr.****Fromm****Fry****Fuchs****Fuld**

Funktionalisierung  
Furcht  
Fürsichsein  
Fußball

**Fussmann**

Futurismus

**Gaarve****Gachet****Gadamer****Gaia****Gamboni**

Ganzheit

**Gardner**

Gattung

**Gauguin****Gautier****Gay****Geary**

Geborgenheit  
Gebundene Rede  
Gedächtnis  
Gedanke  
Gefieder  
Gefühl  
Gegensatz, kategorialer  
Gegenständlichkeit  
Gegenwartskunst  
Gegenwelten  
Gegenteil, Mitdenken des  
Gehaltsästhetik  
Geheimnis  
Gehirn

**Gehlen**

Geier  
Geist  
Geisteswissenschaft  
Geld  
Gemeinschaft  
Gemeinsinn  
Gemeinwohl  
Generalisierung  
Generationsbewusstsein  
Genie

**Genuss****Geometrie****Gerechtigkeit****Gershenfeld**

Geschlossene Form  
Geschmack  
Gesellschaft  
Gesellschaftsbezug  
Gesellschaftsstufen  
Gesetz

---

Gesundheit  
Gewöhnung  
**Geyer**  
**Gide**  
Ginko  
Giraffe  
**Girke**  
Glasperlenspiel  
Gleichnis  
Gleichschaltung  
Globalisierung  
Glossolalie  
**Gluck**  
Glück  
Gnade  
Gnosis  
**Gnüg**  
**Gödel**  
**Goethe**  
**Goleman**  
**Gombrich**  
**Gomringer**  
**Goodman**  
Gotik  
Gott  
Götter  
Gottesbegriff  
Gotteslästerung  
Göttliches  
**Grabbe**  
Grand generativity  
Graues Wissen  
Grausamkeit  
Grenzflächenphänomen  
Grenzüberschreitung  
**Greven**  
**Grönemeyer**  
**Grosz**  
**Gruen**  
**Grumach**  
Grundform  
Gründervater  
**Guggenberger**  
Gutes  
**Haacke**  
**Habermas**  
**Haeffner**  
**Halbertsma**  
**Halcour**  
Halluzination  
**Hamann**  
**Hampe**  
**Hanani**  
**Händel**  
Handlungsorientierung

Handwerker  
**Haring**  
Harmonie  
**Harris**  
**Hart**  
**Hartleben**  
**Hartmann**  
**Harvey**  
Hässlichkeit  
**Hauptmann**  
**Hauser**  
**Hauskeller**  
**Hayes**  
Heautoskopie  
**Hegel**  
**Heidegger**  
  
Heilsgewissheit  
**Heisenberg**  
**Helfenstein**  
Hemisphäre  
Hemmungsphänomen  
**Henckmann**  
**Henscheid**  
**Heraklit**  
Herdenmensch  
**Herder**  
**Herding**  
**Hermes Trismegistos**  
Hermetik  
**Herrigel**  
Herrschaftslob  
Herz  
**Hess**  
**Hesse**  
Heureka-Effekt  
Hierarchie der Künste  
Hieroglyphen  
Himmel  
**Hinderberger**  
Hintergrund  
**Hinz**  
Hirnaktivität  
Hirnareal  
Hirnhälfte  
Hirnrinde  
**Hirst**  
Historienmalerei  
**Hitler**  
**Hobson**  
Hochsprach  
Hochsprache  
Hof  
**Hoffmann**  
Hoffnung

---

**Hofstadter**  
Höheres  
Höhlengleichnis  
Hölle  
Hologramm  
**Homer**  
Homo ludens  
**Honnef**  
Hören  
**Horgan**  
**Hubel**  
**Huizinga**  
Humanismus  
**Hume**  
Humor  
Hund  
**Hundertwasser**  
**Husserl**  
**Hutcheson**  
**Huth**  
**Hypatia**  
HyPercept  
Hypnose  
Ich  
Ich-Begriff  
Ich-Funktion  
Ideal  
Idealismus  
Idee  
Identifikation  
Identitätszwang  
Ideologie  
Igel  
Ikone  
Illumination  
Illusion  
Image  
Imagination  
Imitatio  
Indifferenz  
Individualisierung  
Individualität  
Induktion 1  
Infantilisierung  
Informatik  
Informationseinheit  
Informationsmangel  
Informationsspeicher  
Informel  
Ingeniosus  
**Ingres**  
Inhibition  
Initiationsriten  
Inkubation  
Innen

Innerlichkeit  
Innovation  
Inspiration  
Instinkt  
Intellekt  
Intelligenz  
Intention  
Interessantheit  
Interesse  
International Affective Picture System  
Introjektion  
Intuition  
Invektive  
Ironie  
Isolation  
**Jacobson**  
**Jaffé**  
**James**  
Jammer  
**Janssen**  
**Jantsch**  
Japan  
**Jaspers**  
**Jaynes**  
Jazz  
Je ne sais quo  
Journalismus  
Jugendstil  
**Jung**  
Käfer  
**Kafka**  
Kalb  
Kälte  
**Kandinsky**  
**Kant**  
**Karamasow**  
Karneval  
Kategoriales  
Kategorienfehler  
Kategorischer Imperativ  
Katharsis  
Katze  
**Kaufenheim**  
**Kaufmann**  
**Kehler**  
**Kekulé**  
**Keller**  
**Kierkegaard**  
Kind  
Kindlichkeit  
Kino  
**Kintsch**  
Kirche  
**Kishon**  
Kitsch

---

Klarheit  
Klassik  
Klassiker  
Klassische Moderne  
Klassizismus  
Klecksographie  
**Klee**  
**Klein**  
**Kleist**  
**Klimt** 232  
Klischee 8, 36, 192, 216, 242, 309,  
319  
Klotz 323  
Knochen 182  
**Kobbert** 28, 48, 66, 244, 309  
**Koch-Hillebrecht** 27, 30, 38, 58,  
63, 206, 226, 229,  
**Koestler**  
Kognition  
Kognitionswissenschaft  
Kognitives Gleiten  
**Köhler**  
Komik  
Kommerz  
Kommunikation  
Kompetenz  
Kompetenzempfinden  
Kompetenzhygiene  
Kompetenzsteigerung  
Komplexität  
Komposition  
Kompositionalität  
Konfuzius  
Kongruität  
Konkrete Poesie  
Können  
Konservativismus  
Kontemplativität  
Kontinuität  
Konzentration  
Konzept-Kunst  
Konzert  
**Koppe**  
Körperbewusstsein  
**Korzybski**  
Kosmologisierung  
**Kosuth**  
**Kozielecki**  
Kräfteüberschuss  
Krankheit  
**Krantz**  
**Kraus**  
Kreativität  
Krebs  
Kreislaufkollaps  
**Kreitler**  
**Kreuz**  
**Kreuzer**  
Krieg  
Kriminalität  
Kubismus  
Kühlschrank  
**Kuhn**  
**Kulenkampf**  
Kult  
**Kultermann**  
Kultur  
Kulturmusealisierung  
**Küng**  
Kunstakademie  
Kunstabstrich  
Kunstabstrich  
Kunstbegriff  
Kunstgeschichte  
Kunsthandwerk  
Kunstikonographie  
Kunstkonzept  
Künstler  
Künstlerisches Schauen  
Künstler-Macke  
Künstlerpersönlichkeit  
Künstliche Intelligenz  
Kunstphilosophie  
Kunstprofessor  
Kunstpsychologie  
Kunstsoziologie  
Kunstsprache  
Kunststudenten  
Kunsttheorie  
Kunstvandalismus  
**Kupka**  
Kuscheltier  
La Guernica  
**La Mettrie**  
Labilität  
Laboratorium  
**Lacan**  
Lachen  
Laie  
**Lamazzo**  
**Lamb**  
**Lambert**  
Land-Art  
Landschaftsbild  
**Langbehn**  
**Lange-Eichbaum**  
Langeweile  
Laser  
Läuterung  
**Lazarus**  
**Le Goff**  
Lebensstadium

---

Lebenswille  
Leber  
**LeDoux**  
Leere  
Legitimität  
Leib-Seele-Diskussion  
Leichtigkeit  
Leiden  
Leistungsfähigkeit  
Leitbild  
Leiter  
Leitwissenschaft  
Lenz  
**Leonardo da Vinci**  
Lernen  
**Lessing**  
**Lever**  
**Levine**  
Libido  
Licht  
Liebe  
**Liebermann**  
Lilie  
**Liliencron**  
Limbisches System  
**Lindemann**  
**Lindsay**  
Linear  
Linearität  
Linguistik  
**Lipps**  
**Li-Tai-Po**  
Literalität  
Literatur  
Literaturwissenschaft  
Logos  
**Logstrup**  
Loki  
**Löns**  
**Lorrain**  
**Lotter**  
**Löwenthal**  
**Ludwig XVI.**  
**Ludwig, H.**  
**Lüer**  
Lüge  
**Luhmann**  
**Lukács**  
Lunge  
**Lüpertz**  
**Lurija**  
Lust  
Lustspeicher  
**Luther**  
**Luxemburg**

**Macauer**  
Macht  
**Mäckler**  
Magie  
**Magritte**  
**Mainländer**  
Malerei  
**Malewitsch**  
**Mallarme**  
Malstil  
Mammut  
**Manet**  
Mängelwesen  
**Manguel**  
Manichäismus  
Manierismus  
**Mann**  
**Mannheim**  
Mannigfaltigkeit  
Männlichkeit  
**Marc**  
**Marcuse**  
**Marx**  
Maschine  
nicht-triviale  
triviale  
Massenkultur  
Massenproduktion  
Mathematik  
**Matisse**  
**Maturana**  
**Maupassant**  
**Maurer**  
**May**  
Medien  
Mehrfachbegabung  
Melancholie  
Melencolia  
Memorierbarkeit  
Mensch, napoleonisch  
Menschlichkeit  
Mentalitätsgeschichte  
**Menuhin**  
**Menzel**  
Merkmal, invariantes  
**Merleau-Ponty**  
**Merrit**  
Messbarkeit  
Messianismus  
Metadiskurs  
Metaleitbild  
Metall  
Metapher  
Metaphysik  
Methode, synkritische



---

**Metschmer**  
MHC-Struktur

**Michelangelo**  
Milieu

**Millet**  
Minimal art  
Mischprozess  
Misericordia  
Mitleid  
Mittelalter  
Mittelpunktsillusion  
Mobilisation totale  
Moden  
Moderne  
Modernität  
Modulation  
Möglichkeiten  
Möglichkeitssinn

**Mona Lisa**

**Mondrian**  
Monolog  
Moral  
Moralästhetik und Maßästhetik  
Moralisch  
Moralität

**Morgenstern**

**Morris**  
Motiv  
Motivflimmern  
Motivpyramide  
Motorik

**Mozart**  
Müdigkeit

**Müller**  
Multiperspektivität  
Multistabilität  
Mündigkeit

**Mundt**

**Murger**

**Murphy**

**Muschg**  
Museen  
Musik  
    absolute  
    als "musica humana"  
    als "musica mundana"

Musikinstrumente

**Musil**

**Musset**  
Muster  
Mustererkennung  
Mustersuche  
Mut des Künstlers  
Mutation  
Mystik

Mythen  
Nachschöpfer  
Nachttopf  
Naives  
Narr  
Narrativik  
Nationalsozialismus  
Natur  
Naturalismus  
Naturform  
Natürlichkeit  
Naturschönes  
Naturwissenschaft  
Negativschablone  
Negativschönes  
Neid

**Neisser**  
Neisser-Zyklus  
Neocortex

**Nerval**  
Nerven  
Nervosität  
Netzwerktheorie  
Neugier  
Neugierde  
Neuigkeitsanspruch  
Neuroanatomie  
Neurologie  
Neuron  
Neurophilosophie  
Neurophysiologie  
Neurose  
Neurowissenschaft  
Neustart  
Neuzeit

**Nevelson**

**Newman**  
Next Generation  
Nicht-Primaten-Kunst  
Nichts  
Nichtsein  
Nichtwissen 323

**Nida-Rümelin**  
Niere 261

**Nietzsche**  
Nihilismus

**Nikolaus von Kues**  
Nirwanaprinzip

**Nohl**

**Nolde**  
Norm  
Nostalgie  
Nostalgiegedanke  
Notwendigkeit  
Nouvelle Histoire

---

**Novalis**

Null-Eins-Code  
Nullsummenspiel  
Oberbegriff  
Objekt

**Oelmüller**

Offenbarung  
Offene Form

**Onfray****Ong****Opalka**

Opium  
Ordnung  
Ordnungsmechanismus 8  
Ordo maxime compositus  
Organisationsmustern

**Paetzold****Paivio****Panofsky**

Papagei  
Paradies  
Paradigmenwechsel  
Paradox

computertechnisches

Parallel distributed processing

Parallelwelt

Paranoia

Parmenides

Parteifreund

Partnerwahl

**Pascal**

Patrizier

**Pauen****Paul**

Peirce

Pelikan

**Penrose**

Performance

**Perrault**

Persönlichkeit

Perspektive

**Pfaller**

Pferd

Pferdebild

Pflicht

**Phaidros**

Phantasie

Phase 1

Phase 2

Philosophie

Physik

**Piaget****Picasso****Pickhaus****Pinker****Pinthus**

Planet

Planperspektive

**Platon**

Platonopolis

**Platschek****Plessner****Plotin**

Pluralität

Pneuma

**Pocetti****Poe**

Poesie

**Poincaré****Polanyi****Polke****Pollock****Pöltner****Polyklet**

Pony

**Portele****Porter**

Porzellan

**Posner**

Postmoderne

Pragmatisten

Präsenz

**Prause**

Praxis

Predigt

**Prefect****Pribram**

Primaten

Primatenkunst

Primitivismus

Probehandeln

Profanisierung

Programmierung

Projektion

Propagandamalerei

Proportion

Propositionales Gedächtnis

Prosa

Prosopoagnosie

Protokollgedächtnis

Provokation

**Pseudo-Dyonysios Aeropagita**

Psi-Theorie

Psyche

Psychoanalyse

Psychologie-Heute

Psychologisierung

Psychophysiologie

Psychotizismus

**Pu'skin**

---

Pubertät  
Pulchre cogitare  
Punktcode  
Pupille  
**Putnam**  
**Pythagoras**  
Quantenmechanik  
**Radnitzky**  
Raritätenkabinett  
Rationalität  
Rätsel  
Raumeffekte, stereoskopische  
Raum-Zeit-Bewusstsein  
Rausch  
Rauschen  
**Read**  
Reaktionskonflikt  
Realität  
Realitätsprinzip  
**Recki**  
Reduktionismus  
Reformation  
Regelkonsens  
Regelkreise  
Regelsysteme  
Regelwerk  
Regen  
**Reger**  
Regression  
**Reichardt**  
Reinheit Reizentzug  
Reiz-Reaktions-Schema  
Reizüberflutung  
Rekursivität  
Relevanz  
Religion  
Religionsersatz  
Religiosität  
**Rembrandt**  
Renaissance  
Repräsentation  
Repräsentativität  
Reproduktion  
Resignation  
Reue  
**Reuter**  
Revolution  
    ästhetische  
    Französische  
    informatische  
    Kunst als R.  
Revolutionär  
Rezeption  
Rezeptorsignal  
Rezipienten-Befragung  
Rhythmus  
Rhythmus  
Riechen  
**Rilke**  
**Rimbaud**  
**Ringel**  
**Ritter**  
**Robertson**  
Roboter  
**Rodin**  
Rohrschachtest  
Rollendistanz  
Romantik  
**Roob**  
**Rosenberg**  
**Rosenkranz**  
Rosenkreuzer  
**Rost**  
**Roth**  
**Rothmann**  
**Rubens**  
Rührung  
Ruine  
Rundfunk  
Sacro egoismo  
**Saito**  
Sakkadische Sprünge  
Saturn  
Saturnalien  
Sauerstoff  
**Saussure**  
**Schäfer**  
Scham  
Schamanismus  
Scharfsinn  
Schauder  
Schaukelbeziehung  
**Scheffel**  
Scheinwerfer  
**Schelling**  
Schema  
**Scherer**  
**Schiller**  
Schizophrenie  
Schlaf  
**Schlegel**  
Schleife  
Schmecken  
Schmerzempfinden  
Schmerzfähigkeit  
**Schmidt**  
**Schneider**  
**Schneider, E.**  
**Schneider, J.**  
Schnitt, goldener

---

Schock  
**Schönberg**  
Schönes  
Schöne Künste  
Schöngeistiges  
Schönheit  
    "anhängende"  
    "freie"  
Schönheitsempfinden  
**Schopenhauer**  
Schreckreaktion  
Schriftsteller  
**Schubart**  
**Schubert**  
Schuld  
Schuldfähigkeit  
Schulnoten  
**Schurian**  
**Schury**  
**Schuster**  
Schüttelreim  
Schutz  
Schwarz-Weiss-Malerei  
Schwere  
Schwerelosigkeit  
**Schwerfel**  
**Schwitters**  
Science-Fiction-Filme  
Scientia cognitionis sensitivae  
**Searle**  
**Sedlmayer**  
Seehunde  
Seele  
Seelenbewegungen  
Seelenfang  
Seelenschmerzen  
Sefer Yezirah  
Sehen  
Sehnerven  
**Seiffert**  
Sein  
Selbst  
Selbstaktualisation  
Selbstaufhebung  
Selbstausslöschung  
Selbstaussagen  
Selbstbegegnung  
Selbstbeobachtung  
Selbstbestätigung  
Selbstbestimmung  
Selbstbewusstsein  
Selbstdefinition  
Selbstdesign  
Selbsterhaltung Siehe System,  
    selbsterhaltendes

Selbsterkenntnis  
Selbstliebe  
Selbstlosigkeit  
Selbstmord  
Selbstorganisation  
Selbstreferentialität  
Selbstreflexivität  
Selbstverantwortlichkeit  
Selbstvernichtung  
Selbstvertrauen  
Selbstverwirklichung  
Selbstvorstellung  
Selbstwahrnehmung  
Selbstwert  
Selbsterstörung  
Selbstzweck  
Selektion  
**Selg**  
Semantik  
**Seneca**  
Sensibilität  
Sensitivität  
Sensus communis  
Sentimentalität  
**Seubold**  
**Seurat**  
**Sewing**  
Sexualität  
**Shaftesbury**  
**Shannon**  
Sibirien  
Sich fallen lassen  
Sich-die-Welt-Aneignen  
Sich-Selbst-Einbringen  
**Simmel**  
**Simonton**  
Singularität  
Sinn  
Sinnesreizung  
Sinnlichkeit  
Sinnlosigkeit  
Sittlich-Gutes  
Skulptur  
**Sloterdijk**  
**Smith**  
Sodalitates  
**Soffen**  
**Sokrates**  
Solipsismus  
Sonnenkult  
Souveränität  
Sozialismus  
Sozialverband bzw. -struktur  
Soziologie  
Spannung

---

Spatialisierung	kognitive	
Speicher	kontemplative	
Sphären	vagative	
Spiegel	Suggestion	
Spiegelung	Suizidalität	
Spiel	Sünde	
<b>Spier</b>	Suprematismus	
<b>Spinoza</b>	Sur-Realismus	
Spiritismus	<b>Sutherland</b>	
Spitzer	<b>Swoboda</b>	
Splanchnum	Syllogismus	
Split-Brain-Forschung	Symbol	
<b>Spock</b>	Symmetrie	
Sprache	Sympathie	
Sprachentwicklung	Synästhesie	
Sprachlosigkeit	Synergieeffekt	
Sprachwissenschaften	Syntax	
<b>Spranger</b>	System, selbsterhaltendes	
<b>Sprinkart</b>	System, totalitäres	
Spüren	Systemraum	
Staatsgebilde	Systemtheorie	
Stabilität	Szientifizismus	
Stachelschwein	<b>Tasso</b>	
Stadtgröße	<b>Tatarkiewicz</b>	
<b>Starker</b>	<b>Täuber</b>	
Star-Trek	Teilinformation	
<b>Staudinger</b>	Telepathie	
Steigerung	Tempel	
Steinzeitmensch	Temperamentenlehre	
<b>Stendahl</b>	Text	
Sterblichkeit	Thalamus	
Stereotype	<b>Thanatos</b>	
Stereotypen	Theater	
<b>Sterzinger</b>	Theatrum mundi	
<b>Stifter</b>	Thesenanschlag	
Stil	<b>Thomas von Aquin</b>	
Stimmigkeit	Tiefe	
Straßburger Münster	Tiefen	
Stress	Tier	
<b>Strindberg</b>		(vgl. Eichhörnchen, Elefant,
<b>Strobl</b>		Ente, Geier, Giraffe, Igel,
<b>Strohschneider</b>		Kalb, Katze, Krebs,
<b>Strube</b>		Kuscheltier, Mammut,
Strukturalismus		Nicht-Primaten-Kunst,
Stumpfheit		Papagei, Pelikan, Pferd,
Subjekt-Bewusstsein		Pony, Primaten,
Subjektivismus		Primatenkunst, Seehund,
Subjektivität		Stachelschwein, Vogel)
Subjekt-Objekt-Differenz		
Sublimes	<b>Tizian</b>	
Substanz	Tod	
Suche	Todestrieb	
	<b>Tolstoj</b>	
ästhetische	<b>Tomasello</b>	
Siehe Suche,	Tonarten	
vagative	Tortilla	
fixative		

---

Tradition  
Tranquilizer  
Transzendenz  
Trauer  
Traum  
Trauma  
**Trautwein**  
Treue  
**Trevor-Roper**  
Tricode-Modelle  
Trieb  
Triviales  
Tücke  
**Türk**  
**Turner**  
Überästhetisierung  
Überflüssiges  
Überfunktion  
Überhöhung  
Über-Ich  
Überinklusivität  
Überlastung  
Übernatürliches  
Überraschungseffekt  
Überreizung  
Übersättigung  
Überschwemmung des Denkens  
Überspringen von Leerstellen  
Übersteuerung  
Überwahrheit  
Überzeitliches  
**Ulrich**  
Umgangssprache  
Umstrukturierungsprozesse  
Unaussprechliches  
Unbelebtes  
Unbeschreibbarkeit  
Unbestimmtheit  
Unbestimmtheitsreduktion  
Uneigentlichkeit  
Unendlichkeit  
Unerklärbares  
Universales  
Universität  
Unmögliches  
Unmoralisches  
Unsterblichkeit  
Unterbewusstes  
Unterbewusstes, kollektives  
Unterschied  
Unzucht  
Ursinn  
Urteilkraft  
Usbekistan  
Utopie

Vagabundieren, thematisches  
Vagation  
**Van Eyck**  
**Van Gogh**  
**Varela**  
Varianzphobie  
**Vasarely**  
**Vasari**  
**Vattimo**  
Vektor  
**Velasquez**  
Verachtung  
Verallgemeinerungsfähigkeit  
Verantwortungsgefühl  
Verbalisierung  
Vereinfachung  
Vergänglichkeit  
Verhaltensmodifikation  
Verifikation  
Verinnerlichung  
Verkehrte Welt  
**Verlaine**  
Verlangen  
Vermarktung  
Vermeidungslernen  
Vernetzung  
Verniedlichung  
Vernunft  
Verrücktheit  
Versagen  
Verschmelzung  
Versenkung  
Versöhnung, ästhetische  
Versprechen  
Verstand  
Verstärkung, retrogradiente  
Verstärkung, retrogradiente  
Verweilen  
Verwundbarkeit  
Verzweckung  
**Vesalius**  
**Viallat**  
**Vico**  
Vielschichtigkeit  
**Vischer**  
Vision  
**Vitruv**  
Vogel  
**Volkman-Schluck**  
**Von Armin**  
Vorbewusstes  
Vordergrund  
Vordergrund, des Denkens  
**Vorländer**  
Vorneuzeit

---

Vorstellung  
Wahn  
Wahrhaftigkeit  
Wahrheit  
Wahrnehmung  
    akustische  
    ästhetische  
    der eigenen Wahrnehmung  
    haptische  
    räumliche  
    synästhetische  
    überintelligible  
    visuelle  
Wahrnehmungsmuster  
Wahrnehmungsverlust  
Wahrnehmungsverweigerung  
Waldmeistersirup  
**Wallace**  
**Walser**  
**Walter**  
Wände, spanische  
Wappen  
**Warburg**  
**Ward**  
**Warhol**  
Wärme  
**Watzlawick**  
**Weate**  
**Weber**  
Weiblichkeit  
**Weichmann**  
**Weidle**  
Weimarer Klassik  
Wein  
Weinen  
Weisheit  
**Weizenbaum**  
**Weizsäcker**  
**Welsch**  
Welt  
Weltall  
Weltbild  
Weltfremdheit  
Weltgeist  
Weltordnung  
Weltrepräsentation  
Weltsprache  
Weltverständnis  
Weltvorstellung  
Werbungsästhetik  
Werden  
Werkhaftigkeit  
Werkimmanenz  
Werkzeuggebrauch  
Wert

Wertegemeinschaft  
Widerspruch  
**Wiesenfarth**  
**Wild**  
**Wilhelm von Ockham**  
**Willemsen**  
**Wind**  
**Winnicott**  
Wissen, verbotenes  
Wittgenstein  
Wohlgefallen  
**Wolff**  
**Wolfram von Eschenbach**  
**Wood**  
**Worringer**  
**Wotan**  
Wundernetz 218  
**Wundt**  
Wunsch  
Würde  
**Wuthenow**  
Wu-wie  
**Wygotski**  
**Wyss**  
**Zajonc**  
Zauber  
Zeichen  
Zeitalter  
    sentimentalisches  
Zeitgeist  
Zen-Kalligraphie  
Zensur  
Zentralperspektive  
Zersprengen, subjektives  
Zerstückelung  
Zeughaftigkeit  
**Zeuxis**  
Zielhierarchie  
Zimmer  
**Zimmerli**  
Zivilisation  
Zufall  
Zusammenfall der Gegensätze  
Zustand  
    ästhetischer  
    dichterischer  
    kontemplativer  
    mystischer  
Zwang  
Zweckfreiheit  
Zweckgerichtetheit  
Zweckmäßigkeit  
Zyklisches  
Zynismus