

Ursula Brandstätter
Grundfragen der
Ästhetik

Bild – Musik – Sprache – Körper

Böhlau

UTB



UTB 3084

Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Böhlau Verlag · Köln · Weimar · Wien

Verlag Barbara Budrich · Opladen · Farmington Hills

facultas.wuv · Wien

Wilhelm Fink · München

A. Francke Verlag · Tübingen und Basel

Haupt Verlag Bern · Stuttgart · Wien

Julius Klinkhardt Verlagsbuchhandlung · Bad Heilbrunn

Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft · Stuttgart

Mohr Siebeck · Tübingen

C. F. Müller Verlag · Heidelberg

Orell Füssli Verlag · Zürich

Verlag Recht und Wirtschaft · Frankfurt am Main

Ernst Reinhardt Verlag · München · Basel

Ferdinand Schöningh · Paderborn · München · Wien · Zürich

Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart

UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz

Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen

vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich

Ursula Brandstätter

Grundfragen der Ästhetik

Bild – Musik – Sprache – Körper

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN · 2008

Ursula Brandstätter ist Professorin für Musikpädagogik an der Universität der Künste Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:

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

ISBN 978-3-8252-3084-5 (UTB)

ISBN 978-3-412-20126-5 (Böhlau)

© 2008 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien

Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

Satz: Peter Kniesche Mediendesign, Tönisvorst

Druck und Bindung: AALEXX Druck GmbH, Großburgwedel

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in Germany

ISBN 978-3-8252-3084-5

Inhalt

Vorwort	9
Kapitel 1	
Erkenntnistheoretische Grundlagen	14
Wahrnehmen und Erkennen:	
Ist Wahrnehmung eine Form der Erkenntnis?	14
Weisen des Denkens:	
Gibt es ein Denken jenseits der Sprache?	17
Kausales und analoges Denken:	
Kann man auch in Ähnlichkeiten denken?	21
Metaphorische Erkenntnis:	
Die Metapher als Denkfigur	24
Kunst als Metapher:	
Die metaphorische Bedeutung von Kunstwerken	28
Ästhetische Erkenntnis als metaphorische Erkenntnis:	
Schafft Kunst Erkenntnisse?	34
Kapitel 2	
Kunst und Wissenschaft	39
Die zwei Kulturen: Naturwissenschaft contra Geisteswissenschaft?	
Wissenschaft contra Kunst?	39
Definitionen und Grenzziehungen:	
Wo liegen die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft?	42
Annäherung 1: Kunst als Wissenschaft.	
Der Kampf um gesellschaftliche Anerkennung	47

Annäherung 2: Wissenschaft als Kunst.	
Selbstreflexion der Wissenschaften	49
Berührungen und Überschneidungen:	
Wo liegen die Gemeinsamkeiten zwischen Kunst und Wissenschaft?	53
<i>Fiktionalität: Die Erfindung der Welt 54 – Das Schöpferische: Kreativität in Kunst und Wissenschaft 55 – Intuition und Unbewusstes: Erkennen jenseits der bewussten Planung und Kontrolle 58 – Gefühle: Die emotionalen Grundlagen des Denkens 60</i>	
Die vielen Kulturen:	
An die Stelle der zwei Welten tritt eine Vielheit der Kulturen.	62
Transdisziplinarität als Chance:	
Zwischen den Disziplinen eröffnen sich neue Räume.	65
Kapitel 3	
Was ist Kunst?	68
Kunst transformiert Energie:	
Kunst aus energetischer Perspektive	68
<i>Leben als Transformation von Energie 69 – Kunst als Transformation 70 – Kunst transformiert Kommunikation transformiert Wahrnehmung: Ein Schichtenmodell der Transformation 72</i>	
Kunst wirkt unmittelbar:	
Kunst aus phänomenologischer Perspektive	74
<i>Die doppelte Existenzweise der Kunst: Materialität und Zeichenhaftigkeit 74 – Repräsentation – Präsentation – Präsenz 77</i>	
Kunst verweist auf die Wirklichkeit:	
Kunst aus zeichentheoretischer Perspektive	80
<i>Sinn und Bedeutung 82 – Zeigen und Sagen 86 – Buchstäblichkeit und Metaphorik 90 – Darstellung und Ausdruck 94</i>	
Kapitel 4	
Was ist ästhetische Erfahrung?	98
Ästhetische Erfahrung und Wahrnehmung:	
Gibt es eine spezifisch ästhetische Wahrnehmung?	98

Ästhetische Erfahrung und Erkenntnis: Führt die ästhetische Erfahrung zu Erkenntnis?	101
Ästhetische Erfahrung und Sprache: Welche Rolle spielt die Sprache?	105
Ästhetische Erfahrung und Körper: Wie wird der Körper in ästhetischen Erfahrungen erlebt?	111
Ästhetische Erfahrung und Zeit: Setzt die ästhetische Erfahrung die Zeit außer Kraft?	116

Kapitel 5

Was unterscheidet die Künste?

Die Medienspezifität der Künste	119
Zum Begriff „Medium“	119
Die Medienspezifität der Künste: Ein Blick in die Geschichte der Kunsttheorie	123
Mediale Leitdifferenzen: Zentrale Merkmale zur Unterscheidung der Künste	126
Bilder als Medium	129
<i>Zur Wahrnehmung und Wirkung von Bildern</i> 129	
<i>Bilder als Zeichen</i> 133	
Musik als Medium	135
<i>Zur Wahrnehmung und Wirkung von Musik</i> 136	
<i>Musik als Zeichen</i> 140	
Der Körper als Medium	144
<i>Zur Wahrnehmung und Wirkung des Körpers</i> 145	
<i>Der Körper als Zeichen</i> 148	
Sprache als Medium	151
<i>Zur Wahrnehmung und Wirkung von Sprache</i> 152	
<i>Sprache als Zeichen</i> 155	

Kapitel 6

Transformationen	159
Musik wird Sprache wird Musik: Sprachähnlichkeit der Musik und Musikalisierung der Sprache	161

Musik wird Bild wird Musik: Bildhafte Musik, Transformationen und Mischformen	168
Musik wird Körper wird Musik: Transformation von Musik in Bewegung, körperhafte Musik und musikalisierte Körper	172
Sprache wird Bild wird Sprache: Sprachbilder, visualisierte Sprache und Übersetzungen	175
Sprache wird Körper wird Sprache: Aktivierung und Auflösung der ursprünglichen Einheit	179
Bild wird Körper wird Bild: Transformationen und Zwischenformen	181
Transformationen zwischen den Künsten: Versuch einer Systematik	183
Ästhetik der Transformation: An die Stelle der Idee der Einheit der Künste tritt die Idee des Dazwischen	190
Literaturverzeichnis	192

Vorwort

Die Vielfalt der Erscheinungsformen von Kunst in unserer Zeit provoziert Fragen nach dem Wesen und den Besonderheiten der Künste, die sich als grundlegende Fragen der Ästhetik verstehen lassen: Gibt es ein Gemeinsames, das die vielen künstlerischen Erscheinungsformen miteinander verbindet? Was zeichnet Kunst gegenüber anderen Umgangsweisen mit der Welt und mit uns selbst aus? Was unterscheidet den künstlerischen Zugang zur Wirklichkeit vom wissenschaftlichen? Kann Kunst als eine der Wissenschaft ebenbürtige Erkenntnisform charakterisiert werden? Aus welchen unterschiedlichen Perspektiven kann Kunst beschrieben und verstanden werden? Kunst als Transformation von Energie? Kunst als Phänomen, das uns in seiner Präsenz körperlich erfasst? Oder Kunst als eine Welt von Zeichen, die uns die Wirklichkeit erkennen lassen? Was ist das Besondere an unserem Umgang mit der Kunst und an ästhetischen Erfahrungen überhaupt? Wie unterscheiden sich die verschiedenen Kunstformen voneinander? Welche Rolle spielen die Medien, die in künstlerischen Arbeiten zum Einsatz kommen? Wie beeinflussen die verschiedenen künstlerischen Ausdrucks- und Darstellungsmedien einander wechselseitig?

Die Überlegungen setzen bei grundlegenden Fragen der Erkenntnistheorie an. Im Zentrum steht dabei die Frage nach verschiedenen Weisen des Denkens. Wir sind gewohnt, das Denken an das Medium der Verbal-sprache zu knüpfen und das kausallogische Argumentieren als Königsdisziplin des Denkens aufzufassen. Dabei übersehen wir, dass sich das Denken auch anderer Medien bedienen kann (wie etwa der Bilder oder auch der Musik), und dass es neben der Kausallogik auch andere Regeln der Verknüpfung gibt. In besonderer Weise sind dabei die Möglichkeiten des analogen Denkens zu untersuchen, das auf dem Aufspüren von Ähnlichkeitsbeziehungen beruht. Analoges Denken eröffnet Denkräume abseits von konventionell geregelten Wenn-dann-Beziehungen, es lotet die Frei-

räume eines Denkens in Ähnlichkeiten aus und bildet damit die Basis von metaphorischer Erkenntnis. Die Kunst und die Künste verfügen über reiche Möglichkeiten des „Anähneln“ an die Wirklichkeit – mit Hilfe unterschiedlicher Medien (der Sprache, der Bilder, der Musik, des Körpers) stellen sie Beziehungen der Ähnlichkeit her. In diesem Sinn kann Kunst als Metapher verstanden werden und ästhetische Erkenntnis als metaphorische Erkenntnis.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft. Den Ausgangspunkt bildet ein 1960 erschienener – seinerzeit nicht unumstrittener – Essay von Sir Charles P. Snow, in dem er das Auseinanderklaffen zwischen naturwissenschaftlicher und geisteswissenschaftlicher Intelligenz beklagt. Die Idee der „zwei Kulturen“ – in weiterer Folge auf die Kultur der Wissenschaft und die Kultur der Kunst übertragen – stellt zunächst die Leitidee der Erörterungen dar. Wie können Wissenschaft und Kunst als zwei verschiedene Wissens- und Erkenntnisformen voneinander unterschieden werden? Wo werden normalerweise – in der Alltagssprachlichen Verwendung der Begriffe – die Grenzen zwischen beiden Bereichen gezogen? Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass die Versuche, eindeutige Grenzen zu ziehen bzw. diese immer wieder in Frage zu stellen, von der Suche nach gesellschaftlicher Anerkennung geprägt sind. Die seit der Renaissance innerhalb der Künste zu beobachtenden Tendenzen, der Kunst wissenschaftliche Attribute zuzuordnen, stehen für den Kampf der Künste um gesellschaftliche Aufwertung. Während sich also einerseits Kunst als Wissenschaft aufzuwerten versucht, wird in neuerer Zeit im Rahmen der Wissenschaftstheorie der fiktive Kunstcharakter der Wissenschaften ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Angesichts der gegenseitigen Annäherungsversuche lohnt es, den Blick auf Berührungspunkte und Gemeinsamkeiten zwischen Kunst und Wissenschaft zu lenken. Welche Rolle spielen Fiktionen, Intuition, Unbewusstes und Gefühle in beiden Bereichen? An die Stelle der ursprünglichen Idee der zwei Kulturen tritt schließlich die Idee der vielen Kulturen, die – unterirdisch und oberirdisch – durch viele Beziehungen miteinander verbunden sind. Dabei erweist sich die Möglichkeit, ungewohnte Brücken zwischen fremden Bereichen herzustellen, als besondere transdisziplinäre Chance.

Kapitel drei ist ganz der Kunst und der Frage nach ihrem „Wesen“, ihren Besonderheiten gewidmet. Dieses Besondere erschließt sich aus drei

unterschiedlichen Perspektiven: aus einer energetischen, einer phänomenologischen und aus einer zeichentheoretischen Perspektive. Der erste Abschnitt beschreibt Kunst als Transformation emotionaler und kognitiver Energien. Aufbauend auf einem energetischen Lebensmodell, wird ein Schichtenmodell der Transformation entworfen, in dem Kunst die Rolle eines Meta-Mediums zugewiesen wird. Im phänomenologisch orientierten Abschnitt geht es um die „Doppelgesichtigkeit“ des Phänomens Kunst. Einerseits sind wir gewohnt, Kunst als Zeichen zu verstehen, das heißt, immer auf etwas außerhalb ihrer selbst zu beziehen; andererseits aber erleben wir Kunst unmittelbar körperlich, wir werden von der Präsenz eines Kunstwerks in unserer eigenen Präsenz ergriffen. Wie kann diese Erfahrung der unmittelbaren Präsenz von zeichenhaften Phänomenen der Repräsentation unterschieden werden? Aber auch die Frage nach dem Zeichencharakter von Kunst muss vertieft werden, will man das Besondere ästhetischer Zeichenfunktionen in den Blick bekommen. Welche Rolle spielen das Zeigen und das Sagen – als zwei grundsätzlich voneinander zu unterscheidende Weisen des zeichenhaften Bezugs auf die Wirklichkeit – im Bereich der Kunst? Kommt in der Kunst dem zeigenden Verweisen, das auf Ähnlichkeitsbeziehungen beruht, möglicherweise eine besondere Bedeutung zu? Etabliert Kunst metaphorische Beziehungen zur Wirklichkeit? Hier schließt sich der Kreis zu den erkenntnistheoretischen Überlegungen des Anfangskapitels, in dem die metaphorische Erkenntnisweise als eine Erkenntnisweise neben anderen erläutert wurde.

Das vierte Kapitel versucht, den so schwierig zu fassenden Begriff der ästhetischen Erfahrung analytisch zu erhellen. Aus der Ästhetik-Diskussion der Geschichte und Gegenwart werden einige zentrale Begriffe herausgegriffen, um an ihnen entlang das Besondere der ästhetischen Erfahrung deutlich zu machen. Wie verhält sich ästhetische Erfahrung zur Wahrnehmung? Nimmt sie ihren Ausgangspunkt bei einer besonderen Form der Wahrnehmung, um in einem weiteren Schritt zu einer besonderen Form der Erkenntnis zu gelangen? Welche Rolle spielt die Sprache in der ästhetischen Erfahrung? Nimmt der Körper eine Sonderstellung im Zuge des ästhetischen Erfahrens ein? Und welche Erfahrungen von Zeit werden in der ästhetischen Erfahrung wirksam? Wahrnehmung, Erkenntnis, Sprache, Körper, Zeit – die Auseinandersetzung mit diesen Schlüsselbegriffen der ästhetischen Diskussion dient dazu, die Spezifika eines an

ästhetischen Phänomenen erprobten Erfahrungsbegriffs in den Blick zu bekommen.

Bis jetzt wurde der Begriff „Kunst“ als Klassenbegriff im Singular gebraucht. Im folgenden fünften Kapitel geht es um die Vielfalt der künstlerischen Erscheinungsformen. Im Zentrum steht dabei die Medienspezifik der Künste. Wie wirkt sich die Verwendung eines bestimmten Mediums auf die Wahrnehmung und Wirkung einer Kunstform aus? Was für einen Unterschied macht es, ob sich ein Kunstwerk bildhafter oder musikalischer Zeichen bedient?

Mit Blick auf die Geschichte der Ästhetik werden Leitdifferenzen entwickelt wie: Körpernähe – Körperferne, Identifikation – Distanz, Zeit – Raum, Denotation – Repräsentation, Buchstäblichkeit – Metaphorik etc. Sie sollen Unterschiede zwischen den ausgewählten Medien Bild, Musik, Sprache, Körper erhellen. Ähnlich wie in den Überlegungen zur Kunst, geht die Analyse der unterschiedlichen Medien sowohl phänomenologischen wie auch zeichentheoretischen Fragestellungen nach. Das bedeutet, dass sowohl nach der sinnlichen Wirkungsweise gefragt wird (nach der Rolle des Körpers und der Gefühle, nach der Wahrnehmung von Raum und Zeit) als auch nach den spezifischen Möglichkeiten, auf die Wirklichkeit zeichenhaft Bezug zu nehmen. Ein wichtiges Thema stellen darüber hinaus die anthropologischen Wurzeln der verschiedenen Medien dar. Dabei zeigt sich, dass ursprünglich gemeinsame Wurzeln (wie sie z.B. im Falle der Musik und der Sprache angenommen werden können) die weitere Entwicklung prägen. Bei aller Ausdifferenzierung einzelner Medien, wie sie ontogenetisch beobachtet werden kann, bleibt doch untergründig Gemeinsames wirksam.

Das letzte Kapitel schließlich nimmt die wechselseitigen Austauschprozesse, die Transformationen zwischen den Künsten und Medien, in den Blick. Damit werden die im ersten Schritt vorgenommenen Grenzziehungen zwischen den Medien also in einem zweiten Schritt wieder in Frage gestellt. Die Möglichkeiten der gegenseitigen Beeinflussung sind sehr vielfältig. Sie reichen von der Reaktivierung gemeinsamer anthropologischer Wurzeln (man denke etwa an die Betonung des Sprachcharakters der Musik oder umgekehrt an die Musikalisierung der Sprache) über wechselseitige Übersetzungs- und Übertragungsversuche (wie etwa die Visualisierung eines Musikstückes im Bild oder die von literarischen oder bildnerischen Vorlagen angeregte Programmmusik) bis zu künstlerischen Misch-

und Zwischenformen (von der Vokalmusik bis zu Klanginstallationen und Performances im Schnittbereich der Medien). Um die Fülle der historisch gewachsenen, aber auch der aktuellen Möglichkeiten im Bereich zeitgenössischen Kunstschaffens aufzuzeigen, werden zunächst mögliche Querverbindungen zwischen den Medien aufgezeigt: Musik wird Sprache wird Musik wird Körper wird Bild wird Sprache wird Körper wird etc. Es folgt der Versuch einer systematischen Zusammenschau der möglichen Transformationen zwischen den Medien.

Mit diesen Überlegungen werden die Grundlagen einer noch zu entwickelnden und noch zu schreibenden „Ästhetik der Transformation“ geschaffen. Eine Ästhetik der Transformation interessiert sich vorrangig für das, was sich an den Schnittstellen und Übergängen zwischen den Medien ereignet; sie rückt das „Dazwischen“ ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Gerade für künstlerische Erscheinungen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist das Überschreiten der Grenzen zwischen den Künsten und Medien ein wesentliches Merkmal. Um Grenzen überschreiten zu können, bedarf es zuvor jedoch der bewussten Grenzziehungen.

Vielleicht ist damit ein grundsätzliches Anliegen des Buches beschrieben: über Grenzen zwischen Phänomenen (zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen der Kunst und den Künsten) nachzudenken, um diese Grenzen – auch im Sinne der Grenzüberschreitung und der Grenzauflösung – bewusst und produktiv zu nutzen. „Draw a distinction and a universe comes into being.“ So lautet das berühmte Diktum des Mathematikers und Philosophen George Spencer-Brown (*Laws of Form*. London 1971, Erstveröffentlichung 1969). Das Etablieren von Unterschieden ist die Wurzel jeder Erkenntnis, also auch der Erkenntnis über Kunst. So wünsche ich mir als Autorin viele Leserinnen und Leser, die durch die Lektüre angeregt werden, über Unterschiede und Differenzen in unserer vielfältigen Kunstwelt nachzudenken, und die dadurch zu einem differenzierten, vertieften Verständnis der Besonderheiten des ästhetischen Zugangs zur Welt kommen.

An dieser Stelle möchte ich meinem Mann Friedrich C. Heller in ganz besonderer Weise danken. Er ermutigt mich immer wieder, trotz des manchmal etwas zermürenden Universitätsalltags in Kontinuität meinen grundlegenden interdisziplinären Interessen zu folgen.

Kapitel 1

Erkenntnistheoretische Grundlagen

Wahrnehmen und Erkennen: Ist Wahrnehmung eine Form der Erkenntnis?

Dass uns die Wahrnehmung nicht ein einfaches, „naturgetreues“ Abbild der Wirklichkeit liefert, gehört inzwischen zu den wohl am meisten verbreiteten Erkenntnissen der Kognitionsforschung. Sehen und Hören – um die zwei bisher am genauesten untersuchten Sinneswahrnehmungen herauszugreifen – beruhen auf der Übersetzung elektromagnetischer bzw. mechanischer Reize in den sogenannten neuronalen Code, also in bestimmte Hirnelektrizitätsmuster, die sich über die Nervenbahnen im gesamten Gehirn ausbreiten.

Wie bei jeder Übersetzungsleistung gehen dabei eine Fülle an Informationen verloren, was uns jedoch nicht bewusst ist, da wir die Seh- und Hör-Bilder, die uns die Wahrnehmung zur Verfügung stellt, für „wahr“ halten, also als übereinstimmend mit der Wirklichkeit interpretieren. Tatsächlich ist uns die „Wirklichkeit an sich“ jedoch gar nicht zugänglich, sodass unser Konzept der Übereinstimmung nicht überprüft werden kann.

Die konstruktiven Aspekte der Wahrnehmungsleistung werden bereits auf der Ebene der Sinnesorgane wirksam. Diese sind auf bestimmte Reiztypen spezialisiert: das Auge auf elektromagnetische Strahlen, das Ohr auf Schwingungen der Luft, jeweils in einem bestimmten Frequenzbereich. Das bedeutet, dass Reize, die außerhalb dieses Frequenzbereichs liegen wie z.B. ultraviolettes Licht oder Reize anderer Qualitäten wie z.B. Röntgenstrahlen, von uns nicht wahrgenommen werden.

Das Prinzip der Selektion wiederholt sich nun auf jeder weiteren Stufe der Reizverarbeitung. Die Stäbchen und Zäpfchen im Auge sind auf bestimmte Farben spezialisiert, ebenso die Haarzellen im Ohr. In weiterer Folge werden aus dem komplexen Reizmaterial einzelne Merkmale heraus-

gefiltert: bezogen auf die visuelle Wahrnehmung sind dies neben den Merkmalen der Farbe auch Informationen über die Konturen eines Gegenstandes, seine Position und Bewegung im Raum. Farbe, Form und Bewegung werden zunächst analytisch in getrennten Systemen bearbeitet und erst in nachfolgenden Verarbeitungsschritten wieder zusammengeführt, also synthetisiert.¹

Insgesamt also beruht der uns so selbstverständlich erscheinende Wahrnehmungsvorgang auf der selektiven Auswahl von Reizen aus der komplexen Umwelt, auf dem Herausfiltern, der Abstraktion von allgemeinen Merkmalen (wie etwa von Merkmalen der Kontur, der Form, der Bewegung) und schließlich auf der Synthese der analytisch gewonnenen Einzelinformationen. Diese – empirisch erforschten – Prozesse der Selektion und Abstraktion, der Analyse und Synthese machen deutlich, dass uns das Wahrnehmungssystem keineswegs die Wirklichkeit in ihrer Totalität zeigt, sondern dass es uns lediglich ein durch die Funktionsweise der Sinnesorgane und der nachfolgenden neuronalen Verarbeitung gefiltertes „Bild“ der Wirklichkeit liefert. So wie uns die Federzeichnung einer Landschaft andere Informationen zur Verfügung stellt als ein gemaltes Ölbild, so sind auch die Sinnessysteme wie Medien zu verstehen, die im Rahmen ihrer medienspezifischen Möglichkeiten ausgewählte Aspekte der Wirklichkeit herausfiltern und generieren.²

Betrachtet man Wahrnehmung somit als aktive Konstruktionsleistung, in der das komplexe Reizmaterial analysiert wird, Merkmale abstrahiert und schließlich miteinander zu einer Gesamtwahrnehmung verknüpft werden, so stellt sich die Frage, inwieweit nicht bereits der Wahrnehmungsvorgang als Erkenntnisleistung zu klassifizieren ist. So wie jede Erkenntnis auf einer regelbasierten Verknüpfung von Elementen des Denkens beruht, so kann auch die Wahrnehmung als regelbasierte Verknüpfung von Elementen der Wahrnehmung beschrieben werden.

-
- 1 Zu den neuropsychologischen Grundlagen der Wahrnehmung gibt es zahlreiche Literatur. Eine gute Einführung stellt dar: Bryan Kolb / Ian Q. Wishaw: Neuropsychologie. Heidelberg, Berlin, Oxford 1996².
 - 2 Eine knappe und übersichtliche Darstellung der konstruktiven Aspekte der Wahrnehmung ist nachzulesen z.B. in: Gerhard Roth: Wahrnehmung: Abbildung oder Konstruktion? In: Ralf Schnell (Hg.): Wahrnehmung, Kognition, Ästhetik. Neurobiologie und Medienwissenschaften. Bielefeld 2005. S. 15–33.

Aus dieser Perspektive löst sich die starre Grenze zwischen Wahrnehmen und Erkennen auf, denn gewissermaßen steckt hinter jeder auch noch so elementaren Wahrnehmung eine komplexe Erkenntnis: einen Apfel als Apfel zu identifizieren, kann jedenfalls bereits als Erkenntnis interpretiert werden. Etwas als etwas wahrnehmen bedeutet: etwas erkennen.

Trotzdem ist nach möglichen unterscheidenden Merkmalen zwischen Wahrnehmen und Erkennen zu fragen, denn in unserem Alltagsverständnis der beiden Begriffe gibt es durchaus Unterschiede.

Ist es der Einsatz der Sprache, der Erkenntnis von Wahrnehmung unterscheidet? Wahrnehmung, auch identifizierende Wahrnehmung, ist nicht unbedingt auf Sprache angewiesen. Aber gibt es nicht auch Erkenntnisse, die nicht unbedingt der verbalsprachlichen Formulierung bedürfen, sondern die sich z.B. in einem Aha-Erlebnis äußern?

Vielleicht verläuft die Grenze zwischen Wahrnehmen und Erkennen entlang der Grenze zwischen Unbewusstem und Bewusstem? Erkenntnisse müssen uns bewusst sein, damit wir sie als solche wahrnehmen. Aber gleichzeitig wissen wir, dass der Prozess des Erkennens auch viele unbewusste Phasen durchläuft: Jede bewusste Erkenntnis umfasst auch unbewusste Phasen der Verarbeitung von Ideen und Gedanken.

Beruhet Erkenntnis möglicherweise stärker auf kognitiven, von Emotionen gereinigten Prozessen, während Wahrnehmung in ihrem sinnlichen Charakter nicht kognitiv ist? Die vorangegangenen Erläuterungen haben gezeigt, dass gerade auch die Wahrnehmung als kognitiver Prozess zu beschreiben ist.

Wo immer man die Grenze ziehen möchte – zwischen sprachlich und nicht-sprachlich, zwischen bewusst und unbewusst, zwischen kognitiv und sinnlich, oder auch zwischen intersubjektiv und subjektiv, zwischen logisch und assoziativ – man stößt immer wieder auf dasselbe Problem: Eine klare Grenzziehung ist nicht möglich, denn jeder Akt der Wahrnehmung impliziert Momente des Erkennens, so wie jede Erkenntnis in irgendeiner Weise auch auf Wahrnehmungserfahrungen beruht. Dieser Umstand der Verschränkung von Wahrnehmen und Erkennen erinnert an Kants berühmtes Diktum: Anschauungen ohne Begriffe sind blind, Begriffe ohne Anschauung sind leer. Auch wenn hier der Akzent auf dem Verhältnis von Wahrnehmung und Sprache liegt, so wird doch ein Grund-

muster unserer Verarbeitung der Wirklichkeit deutlich: die unauflösbare Verbindung zwischen Prozessen, für die wir unterschiedliche Begriffe haben – unser Denken in der Verbalsprache verleitet uns dazu, Grenzen zu ziehen, wo im Grunde keine Grenzen sind.

Weisen des Denkens: Gibt es ein Denken jenseits der Sprache?

„Denken ist die Verbindung eines Mannigfaltigen von gegebenen Vorstellungen zu einer Einheit“, so lautet die Definition des Begriffs in Metzlers Philosophie-Lexikon.³ Konstitutives Merkmal ist demnach also die Verknüpfung von einzelnen Elementen zu einer größeren, zusammenfassenden Einheit. Was aber sind die Elemente des Denkens? Und nach welchen Verknüpfungsregeln werden größere Einheiten gebildet?

In unserem Alltagsverständnis des Wortes „Denken“ ist Denken an die Sprache gebunden. „Das ist ein guter Gedanke“ oder „richtig gedacht“ – mit diesen Worten charakterisieren wir sprachlich sich äuernde Ergebnisse von Denkvorgängen. Als Kriterium für gutes und richtiges Denken gilt für uns die folgerichtige, nach bestimmten Regeln ablaufende und damit intersubjektiv nachvollziehbare Verknüpfung von einzelnen sprachlich benennbaren Gedanken, die normalerweise als Elementes des Denkens fungieren. Zu fragen ist jedoch, ob das Denken tatsächlich immer an Sprache gebunden sein muss, ob nicht auch – neben der Verbalsprache – in anderen Medien (wie z.B. in Bildern oder in Musik) gedacht werden kann, vorausgesetzt dass bestimmte Verknüpfungsregeln eingehalten werden. Welche Regeln der Verknüpfung aber gibt es? Gibt es neben den Regeln der Formallogik auch noch andere Regeln, die eine stimmige, folgerichtige Verknüpfung garantieren?

Die Überlegungen in der wissenschafts- und erkenntnistheoretische Fachliteratur bewegen sich zwischen den beiden Polen der Universalisierung der Denkprozesse (allen unseren Denkprozessen liegen angeborene und damit unveränderliche Regularia zugrunde) und dem Verweis auf die

3 Peter Precht/Franz-Peter Burkard (Hg.): Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar 1996. S. 93.

geschichtliche Veränderbarkeit dessen, was wir als Denken klassifizieren. Der Evolutionsbiologe Rupert Riedl rückt die Universalien des Denkens ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Er spricht von den „angeborenen Lehrmeistern“ und charakterisiert diese als „System angeborener Hypothesen“.⁴ Als solche nennt er die „Hypothese vom anscheinend Wahren“, die „Hypothese vom Vergleichbaren“, die „Hypothese von den Ursachen“ und die „Hypothese von den Zwecken“.⁵ Indem wir die Welt denkend interpretieren, gehen wir stillschweigend von uns nicht explizit bewussten Vorannahmen aus, wie etwa dass sich gemachte Erfahrungen wiederholen würden, dass aufgrund der Vergleichbarkeit von Erfahrungen Generalisierungen möglich sind, dass gleiche Dinge dieselbe Ursache haben bzw. den gleichen Zweck erfüllen. Was Rupert Riedl hier anspricht, sind die Regularia eines dem Konzept der Identität verpflichteten Kausaldenkens: Es gibt identische Wiederholungen, Ungleiches wird im Denken vergleichbar gemacht und damit angeglichen, Dinge sind kausal und teleologisch (in Hinblick auf Ursache und Wirkung) miteinander verknüpft. Tatsächlich scheint es sich hier um nicht hintergehbare Vorannahmen zu handeln, die als Apriori unsere Wahrnehmung und unser Denken bestimmen.

Neben diesen „angeborenen Lehrmeistern“ gibt es jedoch auch Komponenten des Denkens, die der Veränderung in der Geschichte unterliegen. Die Wissenschaftstheoretikerin Lorraine Daston verweist in ihrem Buch „Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität“⁶ auf die Historizität der Rationalität. Im griechischen Mythos entsteigt Athene, die Göttin der Vernunft, dem Haupt des Vaters Zeus ausgewachsen und in voller Rüstung, also gleichsam ab dem ersten Augenblick in vollendeter und sich nie mehr ändernder Gestalt. Diesem Mythos setzt Lorraine Daston ihre kulturgeschichtlichen Forschungen entgegen, in denen sie deutlich macht, wie sehr Vernunft, Denken und Rationalität durch historische und kulturelle Kontexte bestimmt sind und dementsprechend Wandlungsprozessen unterliegen. So etwa untersucht sie den Bedeutungs-

4 Rupert Riedl: Die Spaltung des Weltbildes. Biologische Grundlagen des Erklärens und Verstehens. Berlin und Hamburg 1975. S. 56–65.

5 A.a.O. S. 63.

6 Lorraine Daston: Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität. Frankfurt am Main 2001.

wandel des Begriffs „Fakt“ und zeigt, dass das, was man unter dem Begriff der Tatsache als objektivierbarer Grundlage rationalen Denkens versteht, einem starken kulturgeschichtlichen Wandel unterliegt. Im ursprünglichen Wortsinn bezeichnete der Begriff – abgeleitet vom lateinischen Wort „facere“ – das Gemachte, das Konstruierte. Damit verbunden war durch viele Jahrhunderte hindurch eine hohe Wertschätzung der Einbildungskraft als Wurzel der Erkenntnis. Erst im 18. Jahrhundert kam es im Zuge der Aufklärung zu einer Neubewertung der imaginativen Kräfte, die an der Erkenntnis beteiligt sind: Die Einbildungskraft wurde dem Bereich der Künste zugeordnet, während die Wissenschaften, um objektive vernunftorientierte Erkenntnisse zu garantieren, sich möglichst davon freihalten sollten. Erst im Zusammenhang mit dieser Entwicklung erhielt der Begriff „Fakt“ seine Bedeutung als Gegenbegriff zu „Fiktion“. Folgt man Lorraine Dastons Überlegungen, so wird deutlich, dass es eben nicht eine für immer gültige Auffassung von Denken und Rationalität gibt, sondern dass die Geschichte viele verschiedene Konzepte von Rationalität hervorgebracht hat.

Um einen Einblick in die Vielfalt dessen zu geben, was unter Rationalität und Denken zu verstehen ist, seien einige Versuche der systematischen Kategorisierung von Denkvorgängen kurz vorgestellt. Denken kann zunächst als logisches Schlussfolgern charakterisiert werden, wobei drei Grundverfahren der logischen Schlussbildung zu unterscheiden sind: die Deduktion als Ableitung von Aussagen über Einzelfälle aus allgemeinen Prämissen, die Induktion als umgekehrter Vorgang der Ableitung eines allgemeinen Gesetzes aus Einzelfällen und schließlich die Abduktion als Form des hypothesenbildenden Schlussfolgerns.⁷

Denken beschränkt sich jedoch nicht nur auf logisches Schlussfolgern. Auch der interpretierende Umgang mit der Welt kann als Form der denkenden und erkennenden Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit charakterisiert werden. Der Zeichentheoretiker Rudi Keller unterscheidet drei grundsätzliche Verfahren der Interpretation:⁸ das Erkennen kausaler Zu-

7 Diese Dreiteilung des schlussfolgernden Denkens geht auf Charles S. Peirce zurück (1867). Eine Einführung in sein Denken gibt: K. Oehler: Charles S. Peirce. München 1993. Vgl. dazu auch: Rudi Keller: Zeichentheorie: Zu einer Theorie des semiotischen Wissens. Tübingen und Basel 1995. S. 139 ff.

8 Rudi Keller: Zeichentheorie: Zu einer Theorie des semiotischen Wissens. Tübingen und Basel 1995. S. 113 ff.

sammenhänge (eine Gewitterwolke kündigt das nahende Gewitter an), das Erkennen von Ähnlichkeiten (das Bild eines Apfels ähnelt in einigen seiner Merkmale einem realen Apfel) und die Anwendung regelbasierter Zusammenhänge (der Begriff „Apfel“ verweist aufgrund konventionalisierter Regeln auf den realen Apfel). Keller bezieht sich dabei auf eine Dreiteilung der Zeichenfunktionen, wie sie Charles Sanders Peirce vorgenommen hat. Peirce unterscheidet indexikalische Zeichen, die in einem ursächlichen Zusammenhang mit dem Bezeichneten stehen (wie etwa Gewitterwolken), ikonisch-abbildhafte Zeichen und symbolische Zeichen wie etwa die Zeichen der Verbalsprache.⁹ Indem wir die uns umgebende Welt im Sinne dieser drei Zeichenfunktionen deuten, setzen wir uns denkend mit der Wirklichkeit auseinander.

Zu einer wieder anderen Kategorisierung kommt C. G. Jung. Er unterscheidet zwei Arten des Denkens, das „gerichtete Denken“ und das „assoziative Denken“.¹⁰ Während sich das gerichtete Denken in Wörtern vollzieht und in gerichteter Aufmerksamkeit die Objektivität der realen Dinge sukzessiv zu erfassen versucht, bedient sich das assoziative Denken auch der Bilder, ist sprunghaft, subjektiv geprägt und lässt sich von unbewussten Motiven leiten. C. G. Jung stellt der Verbalsprache des zielgerichteten Denkens die Bildersprache des träumenden Denkens gegenüber. Er sieht Parallelen zwischen dem Denken in Träumen, dem Denken von Kindern und dem mythologischen Denken. Das assoziative, von Jung auch „archaisches Denken“ genannt, verbindet den Menschen mit tieferen, älteren Schichten des Geistes unter der Schwelle des Bewusstseins. Es erfüllt kompensatorische Funktionen, indem es noch nicht oder nicht mehr anerkannten Tendenzen der eigenen Persönlichkeit zum Ausdruck verhilft. In C. G. Jungs Konzept des assoziativen Denkens spielt das Unbewusste eine entscheidende Rolle.

Versucht man das, was gemeinhin das Denken ausmacht, in sprachliche Begriffe zu fassen, so sieht man sich also mit einer Fülle grundsätzlicher Fragen konfrontiert. Was sind die Elemente des Denkens, die zu einer

9 Eine genauere Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Zeichenfunktionen folgt im Kapitel über „Kunst als Zeichen“.

10 Carl Gustav Jung: *Symbole der Wandlung*. Zürich 1952. Kapitel II: Über die zwei Arten des Denkens. S. 9–51.