

Das Sehen ins Auge fassen, das Begreifen in die Hand nehmen
Überlegungen zum Verhältnis von

AUGE UND HAND

Sehr geehrte Damen und Herren,

das Rektorat hat mich gebeten, Ihnen einige Überlegungen zum Thema 'Auge und Hand' vorzutragen. Das Thema 'Das Auge und der Geist', so lautet der Titel eines Buches von Merleau-Ponty, wollte man mir eventuell nicht zumuten. Man mag sich im Rektorat gesagt haben: Über Augen und Hände verfügt er zweifellos; das ist empirisch belegt. Was aber nun das andere betrifft, ist man auf Vermutungen angewiesen.

Auch die Themenstellung 'Auge und Hand' ist allerdings komplex genug, bewegt man sich mit ihr doch hinein in das weite Feld des Fragens nach der Funktion der Sinne, nach ihrer Kombination, Konstellation und Koordination, nach Interdependenz und Dominanz.

Und man könnte versucht sein, philosophisch zu fragen: Gibt es so etwas wie einen gemeinsamen oder übergeordneten Sinn der Sinne? Oder soziologisch zu fragen: Was machen gegenwärtige Gesellschaftsstrukturen mit den Strukturen unserer Wahrnehmung? Anthropologisch umformuliert: Wie ist das Verhältnis von Kultur und Natur bzw. von Technik und Biologie in der heutigen Zivilisation?

Verändern technische Innovationen grundlegend die Möglichkeiten unserer sinnlichen Erfahrung? Und wenn ja, haben wir es mit Erweiterungen oder mit Einschränkungen zu tun? Erlaubt die sich totalisierende technische Welt in Zeiten der Digitalisierung und Roboterisierung überhaupt noch einen unverstellten Blick auf unsere eigene Natur? Oder löst sich diese infolge eines sozio-technischen Transformationsprozesses bereits auf, wodurch sich das Problem gewissermaßen gar nicht mehr stellt bzw. von selbst erledigt? Werfen wir also womöglich nur noch Blicke zurück auf das, was einmal menschliche Natur war?

Gewiß ist der Mensch von Natur aus ein Kulturwesen. Aber gehört es nicht auch zum Wesen der Kultur, menschliche Natur bewahren zu können, statt sie zugunsten der Technik preisgeben zu müssen?

Angesichts derartiger Fragen dürfte es sinnvoll sein, zunächst zurück zu blicken ins 18. Jahrhundert, in dem zum ersten Mal im Rahmen einer philosophischen Anthropologie nach der Natur des Menschen gefragt worden ist.

J.G. Herder hat sich im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts die Frage gestellt, ob im Prozeß der Zivilisation unsere Sinne verkümmern bzw. ob einige von ihnen auf Kosten anderer unsere Wahrnehmung allzu sehr zu bestimmen beginnen. Das Paradigma für solche Zivilisationsskepsis hatte zuvor bereits Rousseau geliefert, der in jenem Jahr starb, als Herders 'Plastik'-Schrift erschien: 1778.

In ihr schließt Herder u.a. jene Lücke, die Lessing in seinem 'Laokoon' offen gelassen hatte, indem von ihm kaum zwischen Malerei und Bildhauerei unterschieden worden war. Aus Herders Sicht hat man es da aber geradezu mit zwei Welten zu tun.

Vor dem Horizont beider Künste hat Herder in der genannten Schrift auf exemplarische Weise das Verhältnis von Auge und Hand thematisiert und diskutiert. Herder verbindet, darin eher Materialist als Idealist, Handarbeit mit Kopfarbeit, indem er den Begriff aus dem Begreifen der Dinge hervorgehen läßt. Und

Herder stellt, darin eher Romantiker als Klassiker, Descartes' Schlüsselsatz 'Ich denke, also bin ich' einen Parallel- und Gegensatz entgegen, der da lautet: 'Ich fühle mich! Ich bin!' Indem er das Wort 'also' wegläßt, weicht er nicht nur grammatisch von Descartes' Vorbild ab; er demonstriert, daß ihm diese Kausalbeziehung noch zu glatt (oder platt) rationalistisch ist. Er fühlt die Identität von Fühlen und Existieren. Aber das ist nun nicht etwa Irrationalismus, sondern selbst rational begründete Aufwertung der Sinnlichkeit, der Leiblichkeit, gegenüber deren Vernachlässigung in den Konzepten der Philosophie des Rationalismus' im 17. und 18. Jahrhundert.

Man darf daran erinnern, daß nicht nur Rousseau die Enge und Einseitigkeit rationalistischer Philosophie kritisiert hat, sondern auch dessen häufiger Kontrahent Voltaire in seinem 'Candide'. Indem Voltaire hier und Rousseau mit dem 'Emile' und der 'Neuen Heloise' philosophische Romane schreiben, überschreiten sie schon gattungsmäßig den engen Rahmen rationalistischen Philosophierens etwa bei Descartes, Leibniz und Wolff.

Sein Lehrer und Gegner Kant übrigens formuliert den Satz:

"Der Begriff ist der Anschauung entgegengesetzt..."

Das philosophische Auge blickt nun nicht mehr nur auf Gott und die Mathematik, sondern auf die eigenen Hände und deren Arbeit und auf den ganzen Körper, den biologischen und den sozialen. Das ist im Grunde das Programm der Enzyklopädie Diderots und d'Alemberts seit 1751.

Und genau in diesem Kontext werden die sinnliche Erfahrung und die Kunst als eine autonom werdende aufgewertet, nämlich in der 1750 in Halle von Baumgarten neu begründeten Disziplin der Ästhetik als einer Lehre von der sinnlichen Erfahrung und Erkenntnis, einer Metaphysik des Schönen und einer Theorie der Kunst.

Etwa drei Jahrzehnte nach Baumgartens Initialzündung denkt Herder in seiner 'Plastik'-Schrift Anthropologie und Ästhetik zusammen und stellt das Ensemble der Sinne in Relation zu ihnen entsprechenden Künsten, so vor allem das Auge zur Malerei und die Hand zur Bildhauerei. - Und im frühen 20. Jahrhundert bringt H. Wölfflin

Zunächst hätte man ja meinen können, Auge und Hand stünden exemplarisch für zwei Aspekte des von mir vertretenen Faches: das Auge für die Rezeptionsästhetik, die Hand für die Produktionsästhetik. Aber so einfach ist es nicht. Beim Schaffen des Künstlers wie des Designers gehen Auge und Hand sozusagen Hand in Hand. Das Auge kontrolliert, was die Hand tut, und prüft, was die Hand schon getan hat; die Hand ihrerseits ist zuweilen dem Auge intuitiv voraus, vermag es mit ihrer Spontaneität zu überraschen und zu verblüffen. Im 20. Jahrhundert unterläuft etwa das 'automatische Zeichnen' der Surrealisten die Kontroll- und Korrekturinstanz des Bewußtseins ebenso wie die des allzu prüfenden und zensierenden Auges. Eventuell zeichnet und malt man sogar mit geschlossenen Augen. Man schreibt ja auch kein Drehbuch, bevor man träumt. Und manches kann man überhaupt nur mit geschlossenen Augen sehen. Entsprechend ist die Wahrnehmung von Dingen, Designobjekten oder Kunstwerken, häufig nicht auf das Sehen begrenzt, sondern es sind zumindest auch noch die Hände im Spiel. Die Material- oder Objektästhetik schließlich überlistet zuweilen das Auge und spielt anderen Sinnen in die Hände. Eine Differenz zwischen Design und Kunst liegt wohl schon darin, daß das Begreifen im wörtlichen Sinn bei der Kunst, angesichts von Kunstwerken, weit seltener ist. Im Museum ist es zumeist sogar verboten, sogar dann, wenn es sich bei den Objekten um Plastiken handelt.

Herder hätte dafür wenig Verständnis. Er, der in seiner Sprachtheorie die anthropologische These vom Menschen als Mängelwesen aufgestellt hat, sah einen entscheidenden Mangel unserer Kultur darin, ~~x~~plastische und malerische Gestaltungsprinzipien bzw. künstl. Stilwandel in Verbindung mit Veränderungen des Sehens.

daß sie durch die extreme Dominanz des Sehens die anderen Sinne, besonders den Tastsinn, marginalisiert. Wie sehr jener auch unsere Sprache beherrscht, war gerade zu bemerken, als es nämlich hieß: er sah einen entscheidenden Mangel darin... Die Metapher des Sehens bzw. des Auges suggeriert eine Klarheit des Denkens. Hätte ich dagegen gesagt: Herder fühlte einen entscheidenden Mangel, wäre fast zwangsläufig der Verdacht entstanden, es handle ~~sich~~ bei dem Kulturphilosophen Herder um einen Irrationalisten. Und eben diesem Verdacht ist er in der Tat bis heute nicht selten ausgesetzt. Die Verwendung von Metaphern, die dem Bereich der Hand, des Tastens, Befingerns, Fühlens, entstammen, macht ~~einen~~ fast schon per se verdächtig. Man muß sich sozusagen auf verbale Handgreiflichkeiten gefaßt machen.

In Herders Symbiose von Anthropologie und Ästhetik liegt geradezu schon, vor Hegel und Marx, eine frühe Entfremdungstheorie vor. In ihr hat Herder als Dialektiker, der er hier auch ist, Auge und Hand in einen Prozeß wechselseitigen Ein- und Ausschließens hineingetrieben. Einen Reflex dessen findet man in Goethes 5. Röm. Elegie (1778), wo es heißt "Dann versteh ich den Marmor erst recht, ich denk' und vergleiche, Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand." Vorausschicken muß ich einigen Zitaten aus seiner Plastik-Schrift, daß Herder, dem Sprachgebrauch der Zeit folgend, von 'Gesicht' spricht, wenn er den Sehsinn meint, und von 'Gefühl', wenn er vom Tastsinn spricht. (inspiriert von Diderots 'Briefen über die Blinden zum Nutzen der Sehenden', 1787) Im 1. Abschnitt untersucht der Empiriker Herder erste Stufen der Welterschließung durch Kleinkinder und Blindgeborene. Dort heißt es: "Hier, indem er Gesicht und Gefühl unaufhörlich verbindet, eins durchs andere untersucht, erweitert, hebt, stärkt - formt er sein erstes Urteil. Durch Fehlgriffe und Fehlschlüsse kommt er zur Wahrheit... Es ist erprobte Wahrheit, daß der tastende, unzerstreute Blinde sich von den körperlichen Eigenschaften viel vollständigere Begriffe sammelt, als der Sehende, der mit einem Sonnenstrahl hinübergleitet... Es bleibt also wahr: der Körper, den das Auge sieht, ist nur Fläche; die Fläche, die die Hand tastet, ist Körper."

Für Herder bleibt das Auge demnach der Oberfläche verhaftet, vermag ~~es~~ nicht in die Tiefe zu dringen. Indem das Sehen ein oberflächlicher Sinn ist, entgleitet und entgeht ihm der tiefere Sinn. Das Sehen, so gesehen, ist der Sinn, der nicht den Sinn von etwas erfaßt, sondern nur dessen Schein. Der Sinn von Sein bleibt dem bloßen Sehen ebenso verschlossen wie die wahre Bedeutung von

jeweils Seiendem, um Herder hier terminologisch ein wenig in die Nähe Heideggers zu rücken.

Die von Herder registrierten Charakteristika des Sehens und des Tastens und Begreifens lassen ihn die Malerei deutlich negativer bewerten als die Bildhauerei. So schreibt er im 1. Abschnitt: "die Bildhauerei ist Wahrheit, die Malerei Traum..." Und er gibt zu verstehen, daß Traum synonym steht für Täuschung. Jede Malerei, nicht nur die des trompe l'oeil, ist Augentäuschung.

Wer im 18. Jahrhundert Plastiken eigentlich nur durch Abbildungen, etwa auf Kupferstichen, kennt, muß bereits erhebliche Anstrengungen unternehmen, wenn er im Skulpturenmuseum den Originalen oder Kopien begegnet; er muß gewissermaßen seine Konditionierung überwinden. Herder schreibt: "Seht jenen Liebhaber, der tiefgesenkt um die Bildsäule wanket. Was tut er nicht, um sein Gesicht zum Gefühl zu machen, zu schauen, als ob er im Dunkeln taste? Er gleitet umher, sucht Ruhe und findet keine, hat keinen Gesichtspunkt, wie beim Gemälde, weil Tausende ihm nicht genug sind, weil, sobald es eingewurzelter Gesichtspunkt ist, das Lebendige Tafel wird und die schöne runde Gestalt sich in ein erbärmliches Vieleck zerstücket. Darum gleitet er: sein Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger..."

Eine genau parallel laufende Argumentation, ohne jede Bezugnahme auf Herder, findet man im **XIV.** Abschnitt von Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, wo er die Malerei mit dem Film vergleicht und deren unterschiedliche Rezeption hervorhebt. Den Platz der Plastik nimmt nun der Film ein, der andere Rezeptionsweisen erfordert als die Malerei, weil ihm, so Benjamin wörtlich, ein "taktiles Element" eigne, das "auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen. Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden." So wie - für Herder - die Plastik, die verlangt, daß man sie umkreise, sie von allen Seiten sehe - und möglichst nicht nur sehe, sondern auch ertaste, fühle, im umfassenderen Sinne körperlich in sich aufnehme. Die Bewegtheit der Bilder im Fall des Films substituiert gewissermaßen die Dreidimensionalität im Fall der Plastik.

Was würde Herder wohl sagen zur Prägung durch TV-Flachbildschirme, Computermonitore und E-Books?

Die Tastaturen bzw. die Benutzeroberflächen bewegen sich, etwa im Vergleich mit der mechanischen Schreibmaschine, in Richtung des Unhaptischen; die Funktionen verschwinden im Unsichtbaren, entziehen sich der Kontrolle der Hand wie der des Auges. Ein Großteil der Realität ist schon Virtualität. Alles wird smart und soft. Das Material selbst scheint dem Postulat des Immateriellen zu gehorchen, sich zu verflüchtigen; und die greifende Hand greift immer öfter sichtbar ins Leere, fühlt sich an, als würde sie in Watte versinken. Der Zugriff weicht der flüchtigen Berührung. ^{Der} Finger wird Lichtstrahl. - Entsprechend wird auch der fokussierte Blick immer häufiger vom zerstreuten abgelöst. Die 'zerstreute Rezeption' als vorherrschende registrierte Benjamin 1936 in 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'. Sie positiv zu bewerten, besteht heute keinerlei Grund und Anlaß.

Die auch gegenwärtig noch recht häufig anzutreffende sozusagen optimistische Bewertung der "Rezeption in der Zerstreuung" pflegt, nur zerstreut rezipierend, die andere Seite von Benjamins Rezeptionstheorie zu unterschlagen. Wahrhaft zum Tragen kämen die Potentiale der neuen Rezeptionsweisen, die sich von der, auratischer Kunst entsprechenden, "Versenkung" als, so Benjamin, einer "Schule asozialen Verhaltens" gelöst haben, erst dann, wenn, wie von Benjamin gefordert und gehofft, bürgerlich-kapitalistische Produktionsweisen abgelöst und überwunden wären. Das sind sie aber nicht. ~~Konzentration ein Akt der Verweigerung.~~ Vielmehr werden von den alten Produktionsverhältnissen die neuen Rezeptionsweisen in immer perfekterer Weise in Dienst genommen und sich nutzbar gemacht.

So weitgehend, daß von auf sie sich richtenden Hoffnungen inzwischen kaum mehr etwas übrig geblieben ist. Versenkung ist mittlerweile eher eine Haltung des Widerstands, ~~es~~ Und die sind nun gerade keine Schule asozialen Verhaltens. Asoziale Wirkungen haben, ^{bei} in konservierten kapitalistischen Produktionsverhältnissen, aber sich revolutionär entfaltenden Produktivkräften der Technik und der Medien, Ablenkung und Zerstreuung.

Daß die Leute sich nicht versammeln sollten, sondern sich zerstreuen, war im frühen 19. Jahrhundert bereits Maxime des erzreaktionären Politikers Metternich. Er erblickte in der Zerstreung, verbunden mit der Überwachung, die optimale Strategie der Herrschaftssicherung. Das kommt einem bekannt

vor. Daß sich sein Programm im 21. Jahrhundert ohne nennenswerten Widerstand durchsetzen ließe, hätte er wohl kaum vermutet.

Diesem politischen Programm des reibungslosen Funktionierens durch die permanente Überwachung der permanent Abgelenkten korrespondiert das technologische Programm des reibungslosen Entsorgens der mit Giftstoffen belasteten technischen Geräte in den ärmsten Regionen der Dritten Welt. Aus den Augen, aus dem Sinn. Die Dauer des Gebrauchs wird inzwischen wohl nicht selten bestimmt vom programmierten schnellen Verschleiß.

Eine Reparatur des defekten Gerätes ist nicht mehr vorgesehen. Sie erschiene geradezu als Rückfall in vorindustrielle Zeiten, als Handwerkertum, das Zeit verschwendet. Lieber verschwendet man materielle Ressourcen. Die eigenen Augen und Hände sind angesichts dieser Produkte macht- und wertlos.

Man erfährt sich sofort als technisches Mängelwesen, wenn man noch versucht, solche Geräte selbst zu reparieren. Tendenziell kennen sie nur noch perfektes Funktionieren oder totale Entsorgung. Das technische Gerät als Mängelwesen ist nur noch Elektronikschrott, Müll, und zwar nach immer kürzerer Zeit.

Immanentes Ziel dieser Entwicklung scheint eine körperlose Welt zu sein. Man darf aber bezweifeln, daß sie darum schon eine des Geistes wäre. Eher im Gegenteil. ^{Herder} Herder schreibt

im 1. Abschnitt seiner Abhandlung 'Über den Ursprung der Sprache':

"Daß der Mensch den Tieren an Stärke und Sicherheit des Instinkts weit nachstehe, ja daß er das, was wir bei so vielen Tiergattungen angeborene Kunstfähigkeiten und Kunsttriebe nennen, gar nicht habe, ist gesichert."

Die Körperlosigkeit bestünde zumindest darin, daß die Orientierung in Raum und Zeit vom Körper abgelöst und an autonome technische Systeme delegiert wird. Damit verschwinden Raum und Zeit als biologisch erfahrbare Dimensionen und werden zu abstrakten Konstrukten.

Verfügte der Mensch über hinreichende Stärke und Sicherheit des Instinkts, stemmte er sich einer Entwicklung entgegen, die mit einer gewissen Zwangsläufigkeit zu seiner Ersetzung durch eine wie auch immer geartete 'Künstliche Intelligenz' führen wird.

Und der Historiker und Kulturphilosoph Herder? Welche Zuspitzung der These vom

Mängelwesen Mensch würde ihm dazu nun einfallen? Setzte er gar seine Hoffnung in die Künstliche Intelligenz, weil bei ihr wenigstens die Abstraktheit nicht mehr über sich selbst täuscht, die menschliche Entfremdung in eine eigene Sphäre technischer Autonomie und Selbstoptimierung umschlägt?

Das Mängelwesen Mensch wird dann eventuell einfach nur noch überflüssig sein, ein Relikt aus grauer Vorzeit. Der Mangel wäre behoben, die Vorherrschaft des Menschen in der Natur beendet bereits durch seine Marginalisierung und letzten Endes sein Verschwinden in einer totalisierten technischen Welt.

Schon vor einem halben Jahrhundert hatte G. Anders von der "Antiquiertheit des Menschen" gesprochen. Eine 1920 publizierte Anthologie express. Literatur trägt den Titel "Menschheitsdämmerung".

Für Herder bietet das 'Gefühl', das Fühlen und Tasten, das verständige Begreifen der Dinge, immerhin noch einen Halt in einer Welt, die immer haltloser zu werden droht, weil auf der Seite des Subjekts keine instinktgeleitete Sicherheit des Verhaltens vorhanden ist und auf der Seite der Objekte Ökonomisierung und Technisierung jeden Versuch einer Orientierung am Vertrauten und Gesicherten scheitern lassen. Auf den Beginn dieses Prozesses haben um 1800 die Romantiker reagiert, zunächst revolutionär, dann nostalgisch, zuletzt reaktionär. Einige, wie Friedrich Schlegel, endeten sogar in den weit ausgebreiteten Armen Metternichs.

Das 'Gefühl' im Herderschen Verständnis wohnt sozusagen weit näher als das 'Gesicht' beim oder gar im Sein, während dieses sich im Dasein verliert. Im § 23. <Die Räumlichkeit des In-der-Welt-seins> seines Buches 'Sein und Zeit' formuliert Heidegger den Satz: "Sehen und Hören sind Fernsinne nicht auf Grund ihrer Tragweite, sondern weil das Dasein als entfernendes in

ihnen sich vorwiegend aufhält."

Und im § 19. ◀Die Bestimmung der 'Welt' als res extensa▶ spricht Heidegger, ganz ähnlich wie Herder, dem Tastsinn eine zentrale Bedeutung zu. "Die Ausdehnung...nach Länge, Breite und Tiefe macht das eigentliche Sein der körperlichen Substanz aus, die wir 'Welt' nennen....Ausdehnung ist die Seinsverfassung des in Rede stehenden Seienden, die vor allen anderen Seinsbestimmungen schon 'sein' muß, damit diese 'sein' können, was sie sind." Dieser körperlichen Welt begegnet, so Heidegger, primär die Hand. Er schreibt: "Härte wird im Tasten erfahren. Was 'sagt' uns der Tastsinn über Härte? Die Teile des harten Dinges 'widerstehen' der Handbewegung, etwa einem Wegschiebenwollen."

Benutzen wir die Hand, sind wir zwangsläufig auch Handelnde, Eingreifende, unter Umständen Widerstände Überwindende. Benutzen wir dagegen nur das Auge, können wir uns heraushalten, uns auf das Zusehen beschränken. Wir alle kennen das Phänomen des ~~Saffens~~, des unbeteiligten Passivbleibens, im Fall von Unfällen oder Übergriffen. Das Auge ist das typische Organ sozialer Distanz, die Hand dasjenige sozialer Nähe. Das Händeschütteln bei der Begrüßung z.B. steht für relative Nähe. Nahezu sämtliche Kontakte in der Großstadt sind, wie G. Simmel hervorgehoben hat, bloße Augenkontakte. Das 'globale Dorf', von dem der Medientheoretiker McLuhan sprach, ist in Wahrheit eine Megacity, in der es fast nur noch gesellschaftliche Strukturen und Verhaltensweisen gibt, keine gemeinschaftlichen mehr. Von Menschen, die man nicht einmal mehr real sieht, in unmittelbarem Augenkontakt, kann man um so eher absehen. Erst recht berührt einen zumeist das Schicksal derer nicht, die man nicht berührt, deren Existenz gleichsam nur eine virtuelle ist. Auch im Raum der Gesellschaft wird Härte wahrhaft nur im Tasten erfahren. Ohne dieses auch physische Begreifen wird ihr mit sozialer Kälte begegnet. Als Zusehende können wir die Realität weg-schieben. Und machten wir dies nicht so häufig, wäre sie eine andere als die, welche sie ist.

Was nun die phänomenologische Analyse des Zusammenhanges von Haptischem und Optischem betrifft, soll Heideggers Lehrer und Gegner Husserl zu Wort kommen, der in seinen Studien 'Zur Phänomenologie der Intersubjektivität' 1934 z.B. den Schritt getan hat, das Sehen mit dem Gehen zu verbinden; zu Augen und Händen die Füße hinzutreten zu lassen, und zwar deshalb, weil erst mit diesen

der Raum real erschlossen werden kann, der andernfalls nur optisches Phänomen bliebe. Husserl schreibt: "Der Leib ist immer direkt taktuell wahrgenommen. Was taktuell wahrgenommen ist, ist auch optisch, ist nach allem dem Oberflächending selbst eigenen Sinnlichen gegeben. Optische Ferndinge sind taktuell nicht gegeben und fortlaufend nach dem von ihnen nicht Gegebenen nicht kontinuierlich ~~zastbar~~ - solange sie Ferndinge sind... So weit mein Leib, meine Hand ausstreckbar ist, so weit reicht die haptische Wahrnehmungssphäre. Und Dinge sind auch nicht wahrgenommen da - ich kann wiederholt die Hand ausstrecken und wiedererkennen, und es ist aufzuklären, dass dabei unterschieden Gleiches und Identisches schon (relativ) konstituiert ist. Nun ist Haptisches auch optisch ~~perspektiviert~~. Ich kann mich ausstrecken, meine Organe sich ausladen lassen (und sehe sie, Sehen ist ~~perspektivisch~~ Sehen). Ich kann aber auch gehen. Das ist etwas Besonderes... Haptisch, berührbar, betastbar und sichtbar ist alles Seiende; aber nur mittels der optischen Perspektiven in ihrem Bezug zum Gehen ist ein offener Raum von Dingen als haptisch "erreichbar" möglich." Es mag erlaubt sein, die Erfindung der Zentralperspektive in der Renaissance auch als einen Versuch zu interpretieren, das sich passive Sehen zu verbinden mit einer vorgestellten Aktivität, dem imaginierten Gehen in die Tiefe des Raumes hinein. Die Tätigkeit der zeichnenden und malenden Hand wird so kurzgeschlossen mit der Tätigkeit der Füße, angeleitet und überwacht vom physischen wie vom geistigen Auge.

In dieser Perspektive ließe sich unter Umständen ein positiveres Verständnis des Verhältnisses von Tasten und Sehen gewinnen als dasjenige Herders - und damit auch eine positivere Bewertung der Malerei.

Der Kunsthistoriker B. Berenson hat in seinem 1952 auf Deutsch publizierten Buch 'Die italienischen Maler der Renaissance' eine bemerkenswerte These über den inneren Bezug der Malerei zumal des 15. und 16. Jahrhunderts zum Taktilen oder Haptischen aufgestellt. Im 2. Kap., das den florentinischen Malern gewidmet ist, schreibt Berenson: "Nun ist die Malerei eine Kunst, die darauf ausgeht, mit nicht mehr als zwei Dimensionen einen bleibenden Eindruck der künstlerischen Wirklichkeit zu vermitteln. Der Maler muß demnach bewußt das tun, was wir alle unbewußt tun - nämlich sich eine dritte Dimension aufbauen. Und er kann diese Aufgabe nur so erfüllen, wie wir selber es tun, indem er den optischen

Eindrücken tastbare Werte unterlegt. Sein Bestreben muß sich darum zunächst auf die Erweckung des Tastgefühls richten, damit die Illusion entsteht, als ließe eine Gestalt sich berühren, und die weitere Illusion, als spüre man die unterschiedlichen Muskelspannungen, den wechselnden Projektionen dieser Gestalt entsprechend in Handflächen und Fingerspitzen, bevor man sie noch als wirklich vorhanden erkennt und als bleibenden Ausdruck in sich aufnimmt. Daraus folgt, daß -im Unterschied zur Kunst der Farbgebung, wie ich den Leser zu beachten bitte - das Wesentliche in der Kunst der Malerei gewissermaßen darin liegt, daß sie uns die tastbaren Werte stärker bewußt macht, wodurch das Bild zum mindesten mit der gleichen Kraft auf unsere Vorstellung einwirkt wie der dargestellte Gegenstand."

Wir müssen, wie Berenson später formuliert, um die Form wahrzunehmen, "den optischen Empfindungen tastbare Werte zu Grunde legen."

So komplex also ist es um das Verhältnis von Sehsinn und Tastsinn in der Malerei selbst bestellt. Und vielleicht auch darum war ein so komplexer und komplizierter Geist wie Leonardo von der Malkunst noch faszinierter als von der Bildhauerkunst, wie man nicht zuletzt seinem betreffenden Traktat entnehmen kann. (Suh(Hg.), L. da Vinci, Skizzenbücher, 2005, S. 10-40) (X)

M. Kemp weist in seinem Leonardo-Buch (von 2004) darauf hin, daß Leonardo zwei recht verschiedene Konzepte des Auges vertreten hat, eines in den 1490er Jahren und ein anderes, komplexeres, ab 1508. In diesem parallelisiert er die Natur des Auges mit einer damaligen Innovation der Technik, der Camera obscura. Das Auge als Camera.

In seinem Buch 'Leonardo da Vinci. Psychoanalytische Notizen zu einem Rätsel' hat Kurt R. Eissler die Auffassung vertreten, Leonardo sei in seinem Traktat über die Malerei "von seinem literarischen Genie fortgerissen worden" und habe "beim Schreiben über die Malerei unwillkürlich ausgemalt, wie ein Schriftsteller etwas beschreiben sollte". Eissler meint, wäre Leonardo seinen Rat schlägen gefolgt, "hätte das seinen Ruf als einer der größten Maler sicher in Frage gestellt". Seine Bilder wären dann keine "Meisterwerke geworden, sondern Illustrationen dafür, wie ein Künstler gerade nicht vorgehen

sollte." Und bezeichnenderweise stammt die paradigmatische Darstellung des Tastens, des Berührens, vom Antipoden Leonardos, Michelangelo, vom malenden Bildhauer. X

x
Probleme
als Besetzung

Dieser These Eisslers zufolge ist Leonardo als Theoretiker der Malerei und des Sehens in jene Falle gegangen, die man dem 16. Kap. von Lessings 'Laokoon' entnehmen kann. Er hätte gewissermaßen Dramen und Epen gemalt, Handlungen geschildert, Ereignisse extrem detailliert beschrieben. Am Beispiel eines Vorschlags, wie eine Schlacht wiedergegeben sei, spricht Eissler von geradezu "schaurigen Regeln" Leonardos.

Vielleicht noch interessanter ist Eisslers These, Leonardos Intention, die Malerei, also seine ureigene Kunst, als die höchste aller Künste zu legitimieren und zu etablieren, und das Sehen als den wertvollsten Sinn zu erweisen, sei von dem unbewußten Wunsch geleitet gewesen, damit etwas anderes zu überblenden,- nämlich den Makel seiner unehelichen Herkunft.

Das Lob des Auges und der Malerei demnach als Mittel zum

Zweck des Verdeckens und Versteckens; die Superiorität der Malkunst, um die angebliche Inferiorität der eigenen Geburt vergessen zu machen.

Für D. Arasse (L. da Vinci, 2005) zeigt sich die Komplexität von Leonardos Ansatz darin, daß er imstande ist, in seinem Traktat im selben Satz das Lob der Hand wie das des Auges anzustimmen.

Will man diese Komplexität nicht reduzieren, sie nicht unterschreiten, kann man neben Berensons Buch ein anderes stellen, in dem die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts behandelt wird: Alpers' 'Kunst als Beschreibung' (1985). In ihm wird, im 2. Kapitel, Leonardos "Lob des Auges als Königsweg zur Erkenntnis der Welt" erwähnt und in Verbindung gebracht mit Keplers "Modell des Auges" und dem "Bildermachen im Norden", wo es andere klimatische und andere politische und sozioökonomische Verhältnisse gibt als im Süden. Der Geist als Spiegel, die Camera obscura, der Blick aus dem Fenster, Wahrheit und Täuschung. Alpers formuliert mit Blick auf ein Selbstportrait von Gerard Dou den Satz: "Die Leinwand ist eine vorgetäuschte Welt." Und Alpers entnimmt solcher Malerei eine selbst als Wahrheit auftretende Aussage, nämlich die, "daß die täuschende Oberfläche das ist, woraus Kunst wie auch Leben bestehen." Wenn aber beide darin übereinstimmen, ist die Augentäuschung kein Betrug des Geistes mehr, sondern nichts anderes als Ausdruck der nackten Wahrheit. Die Ästhetik der Oberfläche ist dann auch ethisch gerechtfertigt, die

(soziales)

Schein-Produktion rehabilitiert, denn (Sein ist wesentlich Schein).

Im Epilog ihres Buches kommt Alpers auf eine wiederum als Wahrheit auftretende These über die ^{soziale} Natur des menschlichen Auges zu sprechen, die es für eine Selbsttäuschung hält, wenn man überhaupt von dem menschlichen Auge spricht. Ihr zufolge gibt es einen männlichen Blick auf die Welt und einen weiblichen, und beide seien grundverschieden.

Alpers führt als exemplarischen Text Francisco de Hollandas 'Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538' (Wien, 1889) an und schreibt: "Die Kunst des Nordens, so geht das Argument, ist eine Kunst für Frauen, weil sie alle natürlichen Dinge genau und wahllos abbildet. Was ihr fehlt, sind Intellektualität und Sinn für Proportionen. Dabei wird impliziert, daß für die italienische Kunst das Gegenteil gilt; sie sei als intellektuelle, proportionierte Kunst der männlichen Natur zuzurechnen.... Unter solchen Voraussetzungen mag es passend erscheinen, daß Vermeer die undefinierbare Natur der sichtbaren Welt und das Grundproblem einer deskriptiven Kunst immer wieder in der Gestalt einer Frau vorführt."

(Begegnet einem in der Gegenwartskunst emphatisches feministisches Sichberufen auf den so ganz anders gearteten weiblichen Blick, in der aktuellen Literatur z.B. bei Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz, sollte man eventuell einen kritischen Seiten- oder Rückblick werfen auf so hochproblematische Einteilungen in den weiblichen und den männlichen Blick. Die darin liegenden Gefahren sind gewissermaßen mit Händen zu greifen. Stolz und Vorurteil, um einen Romantitel Jane Austens zu zitieren, liegen häufig sehr eng beieinander.)

Das exemplarische Auge von heute scheint mir weder ein männliches noch ein weibliches zu sein, sondern Repräsentant eines Neutrums und technoiden Abstraktums - und der paradigmatische Blick derjenige des Voyeurs, der sich den im Internet omnipräsenten Exhibitionismus ansieht bzw. antut. Die von Sennett schon vor Jahrzehnten so genannte 'Tyrannei der Intimität' ist mittlerweile die der Preisgabe jeder Privatsphäre. Weil sich mit dieser kein Geld verdienen läßt, wird sie von den Facebook-Propagandisten für überholt und überflüssig erklärt, ein Relikt aus der analogen Vorzeit. Und der kritische Blick gilt weithin als ein Defekt von mißgelaunten Spielverderbern, die einem die eigene Spielkonsole mißgönnen. In Zeiten einer fortschreitenden Infantilisierung des Bewußtseins gilt Autonomie als Überforderung.

Analogien und

So flüchtet man sich in Apologien wie die der 'Schwarm-intelligenz'. Beim Romanautor Schätzing bestand der Schwarm noch aus Fischen, nicht aus Menschen. Sollte man übersehen haben, wie enorm viel Schwarmdummheit, weniger bei Fischen, es gibt? Und wie viel Lust nicht nur an der Zurschaustellung, sondern auch an der Bloßstellung? Man glaubt noch, sich frei wie ein Fisch im Wasser zu bewegen, während man schon längst im Netz zappelt. Und aus diesem blicken einen die Fischaugen der Geheimdienste an, die selbst Gefangene ihrer Augen sind, die sie nicht schließen können; ihres Blickes, der, weil er alles sehen will, zur Blindheit neigt. Wir haben dies gerade am Fall des NSU-Terrors gesehen, der zu offensichtlich war, um von den Behörden in Thüringen gesehen werden zu können.

Herders Formel 'Ich fühle mich! Ich bin!' beschreibt die aktuelle Realität mitnichten. In Zeiten des Internets, des Facebook- und sonstigen Exhibitionismus', lautet die Formel vielmehr: 'Ich werde gesehen, also bin ich!' Sich visuell an den banalsten Geschehnissen anderer zu beteiligen und diese an den eigenen teilnehmen zu lassen, ist, von allem anderen abgesehen, eine enorme Vergeudung von Lebenszeit, die einem nur einmal gegeben ist.

Passenderweise heißt es: Die Würde des Menschen ist unantastbar. Mit Blicken jedoch darf sie permanent verletzt werden. Und sie verletzen zu lassen, bereitet nicht wenigen inzwischen schon die höchste Lust.

Als Resumé dieser Lebensform könnte sich manchem eines Tages die Einsicht aufdrängen: Ich habe alles gesehen, und ich habe nichts begriffen. Um wenigstens das zu begreifen, bedarf es allerdings eines ebenso durchdringenden wie schonungslosen Blickes.

Dem neuen Rektorat wünsche ich ein scharfes Auge mit einem dennoch milden, gütigen Blick und eine sichere, glückliche Hand.