

Wilhelm Köller
Perspektivität und Sprache



Wilhelm Köller

Perspektivität und Sprache

Zur Struktur von Objektivierungsformen
in Bildern, im Denken und in der Sprache

Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 3-11-018104-5

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

© Copyright 2004 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany
Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin

*Ich habe einen Gefangenen gemacht –
er lässt mich nicht mehr los.**

Für meine Frau Margareta
und unsere Tochter Elisabeth

*Ein von Heinrich Heine entliehenes Denkbild
Shakespeares Mädchen und die Frauen, König Heinrich VI, 1. Teil

Inhaltsverzeichnis

Ein Perspektivitätsmärchen.....	1
A DER PROBLEMZUSAMMENHANG	3
I Der Perspektivitätsbegriff.....	6
II Sehsinn und Perspektivität	11
III Sprache und Perspektivität	20
IV Ausblick.....	25
B PERSPEKTIVITÄT IM VISUELLEN BEREICH	28
I Die Grundstrukturen der visuellen Wahrnehmung	29
1. Das Leibapriori der Wahrnehmung	29
2. Die Raumproblematik.....	32
3. Die Eigenbeweglichkeit der Wahrnehmungssubjekte	37
II Sinn und Struktur von Bildern	41
1. Zur Phänomenologie von Bildern.....	42
2. Abbildung und Interpretation.....	45
3. Die Eigenwelt von Bildern	49
III Darstellungsformen in der frühen Kunst.....	53
1. Kinderbilder und archaische Kunst.....	54
2. Altägyptische Darstellungsformen.....	58
3. Die aspektivische Darstellungsweise	62
IV Darstellungsformen in der griechischen Kunst	67
1. Die Körperperspektive.....	68
2. Die Raumperspektive.....	72
3. Platons Kritik der perspektivischen Darstellungsweise	76

V	Die Zentralperspektive	80
	1. Die Grundlagen der Zentralperspektive	82
	2. Die Implikationen der Zentralperspektive	89
	3. Die Perspektive als symbolische Form	96
VI	Das Perspektiveproblem in der modernen Kunst	101
	1. Das Raumproblem	101
	2. Der Polyperspektivismus	104
	3. Das Problem der Form	108
VII	Perspektivierungsmittel	111
	1. Größe und Konstellation	112
	2. Linienführung	114
	3. Farbe und Licht	116
C	PERSPEKTIVITÄT IM KOGNITIVEN BEREICH	122
I	Perspektivität als logisches Problem	124
	1. Die Stufen des Denkens	125
	2. Die Selbstinterpretation des Denkens	129
II	Perspektivität als anthropologisches Problem	133
	1. Natur und Kultur	135
	2. Die Entfaltung von Wahrnehmungsperspektiven	139
	3. Assimilation und Akkommodation	151
	4. Schriftgebrauch und Perspektivität	154
III	Perspektivität als erkenntnistheoretisches Problem ...	168
	1. Platons Höhlengleichnis als Perspektivitätsgleichnis	169
	2. Das analogische Denken	175
	3. Die Suppositionslehre und der Universalienstreit	181
	4. Die Ursprünge des neuzeitlichen Relationsdenkens	188
	5. Subjektivität und Perspektivität	199
	6. Perspektivität und Relativität	209

IV	Perspektivität als pragmatisches Problem.....	218
	1. Das Repräsentationsproblem	219
	2. Die sprachlichen Repräsentationsformen.....	228
	3. Die Zeichenmodelle.....	235
	4. Die Formen des Wissens.....	249
	5. Die Struktur von Perspektivierungsprozessen	261
	6. Die Perspektivenbildung als Machtproblem	271
	7. Die Perspektivierungsmacht der Sprache	278
	8. Das Perspektivitätsproblem in der Geschichtsschreibung	290
D	PERSPEKTIVITÄT IM SPRACHLICHEN BEREICH	309
I	Perspektivität im Bereich der Lexik	313
	1. Lexik und Grammatik.....	313
	2. Begriffsbildungen	320
	3. Sprachliche Feldordnungen	333
	4. Wortarten	340
	5. Wortbildungen	357
II	Perspektivität im Bereich grammatischer Grundformen	370
	1. Der Satz und seine Glieder	371
	2. Die Kasusformen	390
	3. Die grammatischen Kategorien beim Verb.....	414
	4. Die Tempusformen	421
	5. Die Modusformen.....	444
	6. Die Genusformen.....	460
III	Perspektivität im Bereich von Verweisungszeichen... 474	
	1. Das Deixisproblem	475
	2. Die Pronomen	477
	3. Die Artikel	483
IV	Perspektivität im Bereich von Verknüpfungszeichen 490	
	1. Die Präpositionen.....	491
	2. Die Konjunktionen.....	501

V	Perspektivität im Bereich von Kommentierungs- zeichen.....	526
	1. Die Partikelproblematik.....	527
	2. Die Modalwörter.....	531
	3. Die Modalpartikeln.....	534
VI	Perspektivität im Bereich von Negationen.....	540
	1. Die Negation als Perspektivierungshandlung.....	544
	2. Die sprachlichen Negationsformen.....	549
	3. Die Wörter <i>nichts</i> und <i>Nichts</i>	559
	4. Die Negation im theologischen und religiösen Sprachgebrauch.....	567
	5. Die pragmatischen Funktionen von Negationen.....	577
	6. Die Ironie als Negationsphänomen.....	587
VII	Perspektivität im Bereich von Metaphern.....	591
	1. Wahrnehmungsperspektiven für das Metaphernproblem.....	593
	2. Die ikonische Struktur von Metaphern.....	600
	3. Die Perspektivierungsfunktionen von Metaphern.....	606
	4. Metaphern für Wahrheit.....	614
	5. Metaphern für Sprache.....	621
	6. Metaphern für Metaphern.....	630
VIII	Perspektivität im Bereich einfacher Kompositions- formen.....	636
	1. Die Attribution.....	636
	2. Die Thema-Rhema-Relation.....	649
IX	Perspektivität im Bereich von Fragen.....	660
	1. Fragesätze und Fragehandlungen.....	663
	2. Fragetypen.....	664
	3. Funktionsvarianten von Fragen.....	668
	4. Fragen in komplexen Handlungssituationen.....	672
	5. Fragen mit Konterbande.....	681
X	Perspektivität im Bereich von Redewiedergaben.....	686
	1. Das Zitat.....	687
	2. Die direkte und die indirekte Rede.....	698
	3. Die erlebte Rede.....	706

XI	Perspektivität im Bereich von Lügen.....	720
	1. Die Lüge als ethisches und psychologisches Problem.....	721
	2. Die Lüge als grammatisches und semiotisches Problem	724
	3. Fiktion und Lüge.....	737
	4. Die Lüge als anthropologisches Problem.....	746
XII	Perspektivität im Bereich von Ironie.....	757
	1. Zur Geschichte des Ironiebegriffs.....	757
	2. Die Ironie als Strukturproblem	764
	3. Die Ironie als Spielphänomen.....	771
	4. Die Erscheinungsweisen der Ironie	779
	5. Die sprachtheoretische Wertung der Ironie	784
XIII	Perspektivität im Bereich von Paradoxien.....	790
	1. Die sprachlichen Erscheinungsweisen von Paradoxien	791
	2. Paradoxien als Denk- und Sinnbildungsformen.....	797
	3. Die Vorkommensorte von Paradoxien.....	802
	4. Die Sinnbildungsfunktionen von Paradoxien	811
XIV	Perspektivität im Bereich des Erzählens	814
	1. Das Verstricktsein in Geschichten	815
	2. Das Erzählen als Objektivierungsform	818
	3. Die Perspektivierungsmuster beim Erzählen	823
	4. Erzählformen als Gestaltungsmuster von Perspektivität.....	831
XV	Perspektivität im Bereich von Textmustern	840
	1. Textmuster als Perspektivierungsmuster	841
	2. Der Witz	847
	3. Die Novelle.....	855
	4. Die Geschichtserzählung	865
	Schlussbemerkungen.....	879
	Literaturverzeichnis.....	884
	Personenregister	910
	Sachregister	916

Ein Perspektivitätsmärchen

Es war einmal ein Liebhaber der Wahrheit, der in seinen besten Wissensdurstjahren in eine tiefe Krise geriet. Er begann sich nämlich zu fragen, warum ihm immer nur Einzelaspekte der Dinge in den Blick kämen, aber nie die ganze Wahrheit über sie. Schon die einfache Erfahrung, dass er bei einer Münze immer nur die eine ihrer beiden Seiten sehen konnte, aber nicht beide zugleich, versetzte ihn in eine tiefe metaphysische Melancholie. Einmal hatte er die Idee, das Problem dadurch zu lösen, dass er sich eine Münze einfach als Geld vorstellte. Aber hatte nicht auch das Geld immer verschiedene Aspekte? Er musste einsehen, dass es wenig nützte, den Gegenstand seiner Betrachtung *Münze, Geld, Zahlungsmittel* oder gar *Metallstück* zu nennen. Immer kamen ihm wichtige Aspekte dieses Phänomens abhanden.

Eine wehmütige Sehnsucht nach der Einsicht in die ganze Wahrheit seiner Betrachtungsgegenstände erfasste ihn auch, als er aus seinem Fenster auf die schöne Fassade des gegenüberliegenden Hauses sah. Warum musste er sich auch hier mit der bloßen Fassadenwahrnehmung begnügen? Warum konnte er nicht zugleich erkennen, wie das Haus von hinten und von innen aussah und was sich alles in ihm abspielte? Warum erreichte sein Streben nach Wissen immer nur Teilwahrheiten und höchstens die Vorhöfe der ganzen Erkenntnis?

Als am Abend ein Freund aus frühen Kindertagen, den das Schicksal in das tätige Leben gespült hatte, auf eine Tasse Tee kam, klagte er diesem mit bewegten Worten sein theoretisches Leid. Dieser lächelte aber nur milde und machte dann einen sehr einfachen, wenn nicht trivialen Vorschlag: „Gehe doch einfach hinter das Haus und in das Haus, dann erfährst du alles, was du Narr von deinem Zuschauerplatz am Fenster nie erfährst. Und wenn du noch mehr über Häuser im Allgemeinen wissen willst, dann werde Maurer und baue ein Haus!“

„Ach“, seufzte unser Liebhaber der Wahrheit: „Wie einfältig du doch denkst. Wenn ich deinem Rat folgte, dann käme ich aus dem Herumlaufen und den Berufswechseln gar nicht mehr heraus. Außerdem würde ich auch nur Teilwahrheiten entdecken und nie die ganze Wahrheit. Die ersten Wahrheiten über die Gegenstände hätte ich schon vergessen, wenn ich die letzten erkannt hätte. Ich würde Tausende von Trivialitäten erfahren, aber nicht die eigentliche Wahrheit über die Dinge und die Welt.“

„Ach“, seufzte nun auch der Freund: „Ich glaube, ich verstehe dich besser als du dich selbst verstehst. Du willst ja gar nicht als Mensch die Dinge und die Welt kennen lernen! Du willst ein Engel werden, der weder Raum noch Zeit unterworfen ist, der weder Anstrengung noch Bewegung kennt, der keine

Sinne hat, der kein Gedächtnis braucht, weil er schon immer alles weiß, und der keine Sprache benötigt, weil er seine Gedanken allen Mitengeln wortlos vermitteln kann. Du willst alles abschaffen, was dich zum Menschen macht! Bist du wirklich ein Liebhaber, ein Amateur der Wahrheit? Denk doch mal an Kants Taube¹. Diese fand es sehr deprimierend gegen den Widerstand der Luft anzufliegen und träumte davon, wie schön das Fliegen im luftleeren Raum sein müsse. Aber in diesem kann sie nur ersticken und abstürzen. Willst du um diesen Preis ein Engel werden?“

„Ach je“, erwiderte unser Liebhaber der Wahrheit: „Du kannst nur spotten, weil du dich in der Welt eingerichtet hast und es dir leicht machst. Du bist mit den Reizen der Erscheinungen in den Vorhöfen der Wahrheit schon zufrieden!“

„Ach wirklich?“, seufzte nun wiederum der Freund: „Wer macht es sich denn zu leicht, du oder ich? Du scheust die Mühen der kleinen Fortschritte und willst gleich alles. Ich jammere nicht über meine Einschränkungen, sondern habe mich entschlossen, diese zu lieben, um mit ihnen auch spielen zu können. Ein tüchtiger Segler nutzt eben den Wind, um gegen ihn voran zu kommen, und ein tüchtiger Judoka nutzt die Kraft des Gegners, um ihn zu Fall zu bringen.“

„Ach du mit deinen Gleichnissen“, erwiderte unser Wahrheitssucher resigniert: „Sie machen uns nur Türen auf, damit wir neue Türen sehen.“ „Oh, was für eine schaurige Vorstellung von der Wahrheit hast du dir denn in deinem Studierstübchen zurecht gelegt?“, wollte nun der Freund wissen: „Soll dir die Wahrheit eine zuverlässige Freundin sein, mit der du leben und überleben kannst, oder eine Sklavin, die du nur begehrt, um sie zu beherrschen? Warum liebst du deine eingeschränkten Wahrnehmungen nicht als konzentrierte Erkenntnisse? Gehe in die Welt und mache dein Glück! Warte nicht auf Professor Tofeles und seine Gentechnik! Noch kann er dir kein neues Wahrheitsauge einsetzen! Die Wahrheit kannst Du weder sehen noch begrifflich abpacken; in sie kannst du nur hineinfallen.“

¹ I. Kant, Kritik der reinen Vernunft, B 9, Werke, Bd. 3, S. 51

A DER PROBLEMZUSAMMENHANG

Die Begriffe *Perspektivität* und *Sprache* teilen miteinander das Schicksal, im strengen Sinne des Wortes undefinierbar zu sein. Allenfalls lässt sich phänomenologisch beschreiben, worauf sie sich beziehen. Beide Begriffe müssen als anthropologische Grundbegriffe verstanden werden, die keine Theorie vollständig in ihre Gewalt bringen kann, weil sie auf zwei Urphänomene menschlicher Existenz Bezug nehmen, die wir nicht distanziert von außen betrachten können, weil wir in unseren Lebensprozessen und Vorstellungsbildungen immer schon in sie verwickelt sind. Zudem haben beide Begriffe über metaphorische Redeweisen neue Anwendungsbereiche für sich erschlossen, die wir nicht einfach wegabstrahieren können, wenn wir sie verwenden oder über sie nachdenken. Für sie gilt in besonderem Maße das, was Nietzsche über komplexe Begriffe mit einer langen Entwicklungsgeschichte gesagt hat: „*Alle Begriffe, in denen sich ein ganzer Prozeß semiotisch zusammenfaßt, entziehen sich der Definition; definierbar ist nur das, was keine Geschichte hat.*“¹

Der Gegenstandsbereich des Terminus *Perspektivität* lässt sich vorab grob so beschreiben, dass mit ihm der systematische Zusammenhang aller wichtigen Faktoren erfasst werden soll, die konstitutiv an visuellen und geistigen Wahrnehmungs- und Objektivierungsprozessen beteiligt sind, wobei insbesondere der Faktor *Perspektive* eine zentrale Rolle spielt. Mit seiner Hilfe lässt sich gut darauf aufmerksam machen, dass alle Wahrnehmungsprozesse dadurch geprägt sind, dass konkrete Objekte für konkrete Subjekte immer nur in einem bestimmten Blickwinkel in Erscheinung treten können. Diese Erkenntnis erscheint auf den ersten Blick äußerst banal. Sie verliert allerdings schnell an Trivialität, wenn wir uns einmal Rechenschaft über ihre fast unübersehbaren Implikationen und Konsequenzen abzulegen versuchen und mögliche Alternativen oder zumindest Variationen in Betracht ziehen. Dann stoßen wir an die Grenzen unseres gängigen Vorstellungsvermögens, die insbesondere im Rahmen der Kunst immer wieder umspielt und transzendiert werden.

Der Begriff *Perspektivität* wird dementsprechend als ein sehr umfassender Ordnungsbegriff verstanden, auf den man auch das Phänomen *Sprache* zuordnen kann, insofern sprachliche Zeichen als konstitutive Mittel angesehen werden können, um Vorstellungsinhalte zu objektivieren und zu vermitteln. Hinter der Korrelation der Problembereiche *Perspektivität* und *Sprache* steht ein semiotisches Erkenntnisinteresse. Es gilt der Grundsatzfrage, wie sich Objekt-

¹ F. Nietzsche, Werke, Bd. 2, 1973⁷, S. 820.

sphäre und Subjektsphäre mit Hilfe von Zeichen miteinander in Kontakt bringen lassen und wie sich Sinn intersubjektiv vermitteln lässt. Diese sehr umfassenden semiotischen Zielsetzungen übersteigen natürlich sprachwissenschaftliche Fragestellungen im engeren Sinne, weil neben den sprachlichen zumindest auch noch visuelle Zeichenstrukturen zu berücksichtigen sind und weil außerdem auf kognitive, transzendentalphilosophische und hermeneutische Problemstrukturen Bezug genommen werden muss. Das ist aber kein Nachteil. Wer das Phänomen *Sprache* wirklich kennen lernen will, der darf nicht nur auf die Sprache selbst sehen, sondern muss seinen Blick auch auf die Zusammenhänge lenken, in denen Sprache wirksam wird.

Wenn man Sprache im Horizont des Perspektivitätsgedankens und der Semiotik thematisiert, dann führt das ganz selbstverständlich zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die Sprache als Erschließungs- und Objektivierungsmedium. Sowohl der Perspektivitäts- als auch der Sprachbegriff offenbaren ihren Erkenntniswert erst dann, wenn sie nicht als statische Systembegriffe, sondern vielmehr als operative Funktionsbegriffe angesehen werden, die primär dazu dienen, uns Aufschluss darüber zu geben, wie die Menschen sich Vorstellungswelten entwerfen. Mit beiden Begriffen soll plausibel gemacht werden, dass in Sinnbildungsprozessen Subjekte und Objekte keine festen, vorab gegebenen Größen sind, sondern vielmehr dynamische Größen, die ihre Konturen letztlich erst im Rahmen von Sinnbildungsprozessen bekommen und die deshalb auch als interdependente Größen zu verstehen sind.

Perspektivität und *Sprache* gehören sicher auch zu denjenigen Phänomenen, deren Lebensrelevanz sich ändert, wenn man nicht einfach mit ihnen und in ihnen lebt wie der Fisch im Wasser, sondern sie zum Gegenstand der Reflexion macht und ihren strukturierenden Einfluss zu beherrschen versucht. Sie verlieren dann ihre Funktion, unser Weltverhältnis spontan zu ordnen, und provozieren uns zu Überlegungen, wie wir uns ihrem Einfluss entziehen oder diesen zumindest variieren können. Wenn wir uns explizit bewusst machen, dass *Perspektivität* und *Sprache* zu den konstitutiven Basisprämissen unseres Vorstellungsvermögens gehören, dann kommen wir zwangsläufig zu der Einsicht, dass unsere sinnlichen und geistigen Gegenstandswahrnehmungen nicht voraussetzungslos sind bzw. nicht als erkenntnisneutrale Ausgangspunkte unserer Sinnbildungsprozesse anzusehen sind. Vielmehr werden sie immer durch Faktoren beeinflusst, die nicht aus der Objektwelt resultieren, sondern aus den Objektivierungsbedingungen und Objektivierungsanstrengungen der Subjekte. Die Besonderheit des Perspektivitätsgedankens besteht darin, dass in seinem Rahmen Objektwelt und Subjektwelt als interdependente Größen hervorgehoben werden, die ihr spezifisches Profil erst dann gewinnen, wenn sie aufeinander einwirken und eben dadurch sowohl in ihrer Differenz als auch in ihrer Zusammengehörigkeit in Erscheinung treten können.

Der Einfluss von *Perspektivität* und *Sprache* auf unsere Wahrnehmungsprozesse bzw. die konstitutive Rolle dieser Phänomene in der Kultur- und Sozialsphäre des Menschen lässt sich nur auf einer Metastufe des

Sozialsphäre des Menschen lässt sich nur auf einer Metastufe des Denkens thematisieren. Erst in einem Reflexionsbewusstsein, in dem wir uns Rechenschaft über die Konstitutionsbedingungen der Inhalte des vorausliegenden Gegenstandsbewusstseins abzulegen versuchen, können diese Phänomene und ihre Funktionen für unser Denken in Erscheinung treten. Erst in einem metareflexiven Denken können *Perspektivität* und *Sprache* als strukturbildende Faktoren bzw. organisierende Spielregeln fassbar werden, ohne die wir nicht in der Lage sind, uns distinkte Inhaltsvorstellungen zu machen. Das, was im Reflexionsbewusstsein als das Auffälligste und Wichtigste erscheint, fällt im vorhergehenden Gegenstandsbewusstsein gar nicht auf, weil es dieses erst konstituiert und deshalb auch nicht zu dessen intentionalen Inhalten gehört. Das, was bei der Genese von konkreten Vorstellungsinhalten einen konstitutiven Einfluss hat, das kann bei der expliziten nachträglichen Analyse dieser Inhalte erst nach und nach ins Bewusstsein treten. Im Prinzip ist das Reflexionsbewusstsein natürlich auch ein Gegenstandsbewusstsein, nur liegen seine Inhalte auf einer anderen Sach- und Problemebene als die des ursprünglichen Gegenstandsbewusstseins.

Die Motive für die Entwicklung des Reflexionsbewusstseins, das nur relational zu dem vorausliegenden Gegenstandsbewusstsein definiert werden kann, liegen darin begründet, dass man durch die Frage nach den Prämissen und der Genese von Wahrnehmungsinhalten hofft, diese besser kennen zu lernen. Dabei besteht allerdings die Gefahr, dass die ursprünglichen Bewusstseinsinhalte, die den Ausgangspunkt von metareflexiven Denkanstrengungen bilden, wieder ganz aus dem Blickfeld geraten, weil man den unterschiedlichen Inhalt beider Bewusstseins Ebenen nicht mehr aufeinander bezieht. Erkenbrecht hat diese Gefahr, der natürlich auch jede Beschäftigung mit den Phänomenen *Perspektivität* und *Sprache* ausgesetzt sind, aphoristisch auf den Punkt gebracht: „*Wer alles durchschaut hat, sieht nichts mehr.*“²

Umgekehrt muss nun aber auch betont werden, dass die alleinige Konzentration der Aufmerksamkeit auf die Inhalte des Gegenstandsbewusstseins eine umfassendere Wahrnehmung von Inhalten auch einschränken oder gar verhindern kann, weil die metareflexive Distanz fehlt, in der der Stellenwert von konkreten Einzelwahrnehmungen richtig eingeschätzt werden kann. Das kommt sehr schön in einer Stellungnahme des Mondastronauten Aldrin zum Ausdruck, die dieser 1999 anlässlich des 30. Jahrestages der Mondlandung in einem Fernsehinterview abgegeben hat: *Als wir auf die Erde zurückkamen und die Aufnahmen von den Ereignissen sahen, erkannten wir, dass wir das ganze Ereignis eigentlich verpasst hatten.*

² U. Erkenbrecht, *Divertimenti*, 1999, S. 148.

I Der Perspektivitätsbegriff

Es ist offensichtlich, dass der Begriff *Perspektivität* genetisch auf den Begriff *Perspektive* zurückgeführt werden muss und dass dieser seine Heimat im Bereich von visuellen Wahrnehmungsprozessen hat. Ebenso offensichtlich ist aber auch, dass der Begriff *Perspektive* heute zu einem Basisbegriff aller Geisteswissenschaften geworden ist bzw. aller Redeweisen, die sich mit der Struktur von Sinnbildungen beschäftigen.

Wortgeschichtlich geht der Terminus *Perspektive* auf das lateinische Verb *perspicere* zurück, das soviel bedeutet wie *genau sehen* oder *gewiss wahrnehmen*. Dementsprechend wurde bis zur Renaissance *perspectiva* als Lehre vom richtigen und genauen Sehen verstanden bzw. als Übersetzung des griechischen Terminus *optiké techné*. Dürer hat dann im Kontext seiner Studien zur Konstruktion von zentralperspektivischen Darstellungsweisen eine Bedeutungsversion in Umlauf gesetzt, die dem Terminus die morphologisch durchaus nahe liegende Bedeutung *Durchsehung* zuordnet und auch verständlich macht, warum die Erkenntnistheorie gerne die Metapher des Durchblicks verwendet: „*Item prospectiva ist ein lateinisch wort, pedewt ein durchsehung*“.³ Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang dann auch, dass im 17. Jahrhundert das Fernrohr als Instrument konzentrierten Sehens als *Perspektiv* bezeichnet worden ist.

Natürlich steht es uns frei, die metaphorische Dynamik des Perspektivebegriffs dadurch zu bändigen, dass wir ihn nach Inhalt und Umfang normativ definieren bzw. auf seinen ursprünglichen Anwendungsbereich in der Malerei einschränken. Das könnte beispielsweise dadurch geschehen, dass wir ihn ausschließlich im Sinne der Zentralperspektive in der Malerei verstehen. Bei einer solchen Normierung des Perspektivebegriffs würden wir uns aber nicht nur über den allgemeinen Sprachgebrauch hinwegsetzen, sondern ihm auch seine erkenntnistheoretische und anthropologische Relevanz nehmen bzw. seine fundierende Leistung für die umfassende Entfaltung des Begriffs *Perspektivität*.

Obwohl die Herkunft des Perspektivebegriffs aus dem Bereich der visuellen Wahrnehmung bzw. aus der Welt des Auges und der Raumorientierung immer noch ganz offenkundig ist, ist seine metaphorische Ausweitung auf geistige Wahrnehmungsprozesse aller Art doch von einer so großen Plausibilität und suggestiven Überzeugungskraft, dass schon wieder Vorsicht geboten

³ H. Ruppich (Hrsg.), Dürer, Schriftlicher Nachlass, Bd. 2, 1966, S. 373.

scheint. Selbst wenn wir mit Bühler den Menschen als „*Sehtier*“⁴ bestimmen, muss man sich doch davor hüten, visuelle Wahrnehmungsformen allzu schnell mit anderen zu analogisieren oder gar gleichzusetzen, um nicht in die berühmte Nacht zu geraten, in der alle Katzen grau sind und alle Wahrnehmungsformen demselben Muster zugeordnet werden. Einen Schutz vor vorschnellen Pauschalisierungen einerseits und atomisierenden Einzelbetrachtungen andererseits erreicht man nur, wenn man die spezifische Ausprägung des Phänomens *Perspektive* und *Perspektivität* in visuellen Wahrnehmungs- und Objektivierungsprozessen herauszuarbeiten versucht, ohne zu vergessen, dass die Struktur dieser Prozesse aus gutem Grunde auch als Exempel für die Struktur von kognitiven und sprachlichen Wahrnehmungs- und Objektivierungsprozessen angesehen werden kann.

Bei der Strukturanalyse von solchen Prozessen ist es wichtig zu berücksichtigen, dass in ihnen historisch entwickelte und sozial stabilisierte Wahrnehmungs- und Objektivierungsmuster eine wichtige Rolle spielen. Diese Muster repräsentieren sich in der Nutzung konventionalisierter Zeichen und Zeichensysteme bzw. in Stiltraditionen. Erkenntnistheoretisch gesehen gehören diese Strukturierungsmittel für Vorstellungsinhalte zu den konstitutiven Bestandteilen von wahrgenommenen Sinngehalten, obwohl sie im Rahmen unseres spontanen Gegenstandsbewusstseins nicht im Lichtkegel unserer Aufmerksamkeit liegen, sondern uns erst im Rahmen eines nachträglichen Reflexionsbewusstseins fassbar werden. Diese Muster sind als Kulturprodukte zu werten, denen immer schon eine ganz bestimmte kognitive Intentionalität eigen ist, deren prägende Kraft für die Konkretisierung von Wahrnehmungsinhalten sich gut mit Hilfe der Kategorie *Perspektivität* beschreiben lässt.

Das besondere Interesse gilt hier der immanenten kognitiven Perspektivität solcher Muster, insbesondere derjenigen von sprachlichen Mustern. Es soll danach gefragt werden, wie diese Muster unsere Wahrnehmungsvorgänge über Wahrnehmungstraditionen vorstrukturieren bzw. wie sie festlegen, was an den jeweiligen Wahrnehmungsgegenständen in den Blickwinkel unserer Aufmerksamkeit gerät und was nicht. Anders ausgedrückt: Es wird von der Hypothese ausgegangen, dass kulturelle bzw. sprachliche Wahrnehmungs- und Objektivierungsmuster gleichsam kognitive Lichtquellen in sich tragen, die bestimmte Aspekte der jeweiligen Wahrnehmungsgegenstände sehr gut sichtbar machen und andere wiederum abschaten.

Wenn man in dieser Weise die Begriffe *Perspektive* und *Perspektivität* als Erkenntniskategorien thematisiert, dann liegt es nahe, beide Begriffe mit dem Konzept der *symbolischen Formen* von Cassirer in Zusammenhang zu bringen. Dieser hat die symbolischen Formen, zu denen er in erster Linie *Sprache*, *Mythos*, *Kunst*, *Religion* und *Wissenschaft* rechnet, als umfassende Stile der Weltinterpretation und der Wirklichkeitsaneignung bestimmt, insofern „jede

⁴ K. Bühler, *Sprachtheorie*, 1965², S. 127.

von ihnen eine besondere Art des Sehens ist und eine besondere, nur ihr eigene Lichtquelle in sich birgt.“⁵ Zwar muss man einräumen, dass die Begriffe *Perspektive* und *Perspektivität* nicht auf derselben Abstraktionsebene liegen wie die Begriffe *Sprache*, *Mythos*, *Kunst*, *Religion* und *Wissenschaft*, weil jede symbolische Form natürlich als komplexes sinnbildendes Muster eine ihr immanente Sichtweise bzw. Perspektivität hat, durch die sie sich als solche erst konstituiert. Gleichwohl ist die Idee der symbolischen Form aber nicht unerheblich für den Perspektivitätsgedanken. Entweder kann man das Phänomen *Perspektivität* als Grundstruktur aller symbolischen Formen ansehen oder man kann die verschiedenen Ausprägungsformen von Perspektivität in untergeordneten kulturellen Mustern als untergeordnete symbolische Formen ansehen. So hat beispielsweise Panofsky insbesondere die Zentralperspektive in der Malerei der Renaissance als symbolische Form gewertet.⁶ Dabei hat er besonderen Wert darauf gelegt, den Terminus *Zentralperspektive* nicht als eine künstlerische Wertbezeichnung zu verstehen, sondern vielmehr als Bezeichnung für einen besonderen Stil der Weltwahrnehmung und der Weltrepräsentation, was noch näher zu würdigen ist.

Sofern man in dem bisher entwickelten Sinne das Phänomen *Perspektivität* als eine grundlegende Vorbedingung jeglicher Welterfassung und Weltrepräsentation ansieht, verbietet es sich von selbst, die Begriffe *Perspektivität* und *Perspektive* auf den Bereich der Optik zu beschränken, in dem sie ursprünglich beheimatet sind. Es ergibt sich die Chance, den Perspektivitätsbegriff zu einem anthropologischen Grundbegriff auszuarbeiten, mit dem man auf fruchtbare Weise eine Universalie menschlichen Wahrnehmens und Objektivierens auf allen Ebenen thematisieren kann.

Methodisch ergibt sich aus dieser Einsicht in die Universalität des Perspektivitätsbegriffs für das konkrete Untersuchungsverfahren dreierlei. Erstens empfiehlt es sich, genetisch vorzugehen und zuerst den ursprünglichen Anwendungsbereich des Perspektivitätsbegriffs in der visuellen Raumwahrnehmung bzw. bei der Gestaltung des Raumes in Bildern aufzuklären, bevor man die Funktion des Perspektivitätsbegriffs bei der Strukturierung kognitiver Räume analysiert. Zweitens empfiehlt es sich, die verschiedenen Anwendungsbereiche des Perspektivitätsbegriffs phänomenologisch so genau wie möglich zu beschreiben, um über kontrastive Vergleiche die typischen Ausprägungsmöglichkeiten dieses Begriffs herauszuarbeiten. Drittens empfiehlt es sich, hermeneutisch vorzugehen und sowohl den Weg vom Allgemeinen zum Speziellen zu wählen als auch umgekehrt den Weg von Detailbeobachtungen zu umfassenden Hypothesen, da die Perspektivitätsproblematik wegen ihrer Omnipräsenz eher in zirkulären als in linearen Untersuchungsverfahren zu bewältigen ist.

⁵ E. Cassirer, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, 1976⁵, S. 81-82.

⁶ E. Panofsky, *Perspektive als „symbolische Form“*, 1927.

Wenn man die Kategorie *Perspektivität* als eine apriorische Grundgegebenheit menschlicher Wahrnehmungsmöglichkeiten ansieht, dann lässt sich diese durch die Subkategorien *Aspekt*, *Sehepunkt* und *Perspektive* näher erläutern. Mit Hilfe dieser drei Begriffe lässt sich nicht nur gut beschreiben, welche historischen und kulturellen Ausprägungsformen das Phänomen *Perspektivität* gefunden hat, sondern auch, wie mit Hilfe dieses Phänomens die Verschränkung von Objektsphäre und Subjektsphäre näher erfasst und beschrieben werden kann, die für jede Form von Erkenntnistheorie eine zentrale Rolle spielt.

Der Begriff *Aspekt* ist genuin objektorientiert. Er dient dazu, die menschliche Grunderfahrung zu thematisieren, dass wir in keinem visuellen und keinem kognitiven Wahrnehmungsprozess unsere Wahrnehmungsgegenstände bzw. Referenzobjekte in ihrer ganzen Totalität erfassen können, sondern allenfalls hinsichtlich derjenigen Teilansichten, die die aktuellen Wahrnehmungsbedingungen jeweils zulassen. Die Aspektwahrnehmung von Gegenständen darf deshalb weder als zufälliges noch als besonders beklagenswertes Strukturmerkmal unserer Wahrnehmungsprozesse diffamiert werden, sondern muss vielmehr als konstitutives Merkmal menschlichen Wahrnehmens akzeptiert werden, das dieses erst zu dem macht, was es sein kann. Es wäre illusionär, wenn man für menschliche Wahrnehmungsprozesse einen Totalitätsanspruch stellte. Mit keiner methodischen Raffinesse wäre ein solches Postulat einzulösen. Allerdings ist nun auch zu betonen, dass die Unaufhebbarkeit der aspektuellen Wahrnehmung kein statisches, sondern ein dynamisches Strukturproblem ist. Jede aspektuelle Wahrnehmung verweist immanent auf andere und jede kann durch andere wieder aufgehoben bzw. ergänzt werden. Diese Dynamik ergibt sich aber nur dann, wenn es ein Bewusstsein von der Aspektwahrnehmung gibt und wenn diese nicht schon naiv als Wesenswahrnehmung verstanden wird. Die bewusste Einsicht in die Aspektualität unserer Wahrnehmungen erzeugt zugleich die Einsicht in die Notwendigkeit, unsere Wahrnehmungsprämissen zu ändern, um durch eine Eigenbewegung ein umfassenderes Wissen von unseren Wahrnehmungsgegenständen zu erlangen.

Der Begriff *Sehepunkt*⁷ bzw. die Varianten *Standort*, *Gesichtspunkt* oder *Blickpunkt* sind subjektorientiert. Mit ihm soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass Objekte sich nicht von selbst zur Erscheinung bringen, sondern immer von Subjekten von einer bestimmten räumlichen und geistigen Position aus bzw. mit Hilfe einer besonderen methodischen Anstrengung wahrgenommen werden. Ein Wahrnehmungsgegenstand konstituiert sich als Wahrnehmungsinhalt immer nur durch intentionale Akte. Das bedeutet, dass bei der Konstitution von Wahrnehmungsinhalten es nicht nur einen Informationsfluss vonseiten der Wahrnehmungsobjekte gibt, sondern auch einen Informationsfluss vonseiten der Wahrnehmungssubjekte. Deren Sehepunkte präjudizieren

7 Den Terminus *Sehepunkt* übernehme ich von Chladenius, der ihn schon im 18. Jahrhundert in seinen Überlegungen zur Theorie der Historiografie sehr gut ausgearbeitet hat, worauf noch näher im Kap. C IV 8 eingegangen wird.

nämlich, welche potenziellen Aspekte des jeweiligen Wahrnehmungsgegenstandes überhaupt erfahrbar werden bzw. in welcher Schärfe und Detaildifferenzierung diese in Erscheinung treten können. Gerade mit Hilfe des Begriffs *Sehepunkt* lässt sich verdeutlichen, dass es keine Wahrnehmungsinhalte ohne Wahrnehmungssubjekte gibt und dass in jeder Wahrnehmung der Wahrnehmende irgendwie mitenthaltend ist oder zumindest auf diesen verwiesen wird. Jede räumliche und geistige Bewegung des Wahrnehmungssubjektes erschließt andere Aspekte des jeweiligen Wahrnehmungsobjektes bzw. konstituiert andere konkrete Wahrnehmungsinhalte.

Der Begriff *Perspektive* ist strukturorientiert. Mit ihm lässt sich darauf aufmerksam machen, dass alle Wahrnehmungsinhalte eine relationale, wenn nicht interaktive Genese haben und folglich weder von der Objektseite noch von der Subjektseite her befriedigend beschrieben werden können, sondern nur aus dem Zusammenwirken beider. Perspektiven lassen sich deshalb als die Weisen bestimmen, in denen Subjekte in die Welt hineingleiten und Kontakt zu ihren Wahrnehmungsgegenständen bekommen. Die Ausbildungen von Perspektiven sind als Bemühungen von Subjekten zu verstehen, Sehepunkte zu finden, von denen aus Objekte als aspektuell konturierte Objekte konkret zur Erscheinung kommen. Perspektivierungsprozesse sind deshalb die Grundlagen von Erkenntnisprozessen.

Wenn man diese Differenzierung akzeptiert, dann lässt sich der Begriff *Perspektivität* strukturell etwas genauer als ein Ordnungsbegriff bestimmen, mit dessen Hilfe das Zusammenspiel von Objektsphäre und Subjektsphäre bei der Ausbildung von Vorstellungsinhalten beschrieben werden kann bzw. der Stellenwert und die operative Interdependenz der Phänomene *Aspekt*, *Sehepunkt* und *Perspektive*.

Nachdrücklich hat Rombach im Rahmen eines phänomenologischen Erkenntnisinteresses betont, dass es zu der Natur der menschlichen Wahrnehmungswelt gehöre, in Perspektiven zu erscheinen, nämlich in Raumperspektiven, Zeitperspektiven, Geräuschperspektiven, Geschmacksperspektiven usw. Er kommt deshalb zu dem auch hier voll akzeptierten Schluss: „*Perspektivität ist der ‚Realismus‘ der Wahrnehmung.*“⁸ Die Einsicht, dass die Wahrnehmung von Gegenständen nicht im Sinne eines naiven Realismus allein vom Objekt her zu beschreiben ist, sondern auch die Subjektseite und damit auch die jeweiligen Wahrnehmungsbedingungen zu berücksichtigen hat, ist natürlich nicht neu und für Erkenntnistheoretiker sicher trivial. Allerdings ist auch festzustellen, dass wir in unseren alltäglichen Wahrnehmungsprozessen immer wieder in einen naiven Widerspiegelungsrealismus zurückfallen, der sich der Perspektivitätsproblematik nicht bewusst ist, und dass wir die Implikationen dieser Problematik noch keineswegs ganz überschauen können.

⁸ H. Rombach, *Phänomenologie des gegenwärtigen Bewußtseins*, 1980, S. 187.

Kant hat uns mit seiner Vernunftkritik eindrücklich darauf aufmerksam gemacht, dass unsere Erkenntnisinhalte sich nicht auf die Dinge an sich, sondern auf deren Erscheinungen beziehen. Cassirer hat uns mit seinem Konzept der symbolischen Formen nachdrücklich darauf verwiesen, dass das Apriori-Problem nicht nur auf die Struktur der Vernunft zu beziehen ist, sondern auf die kulturellen Objektivationsformen von Welt auszudehnen ist. Hier soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Kategorie *Perspektivität* eine apriorische Grundbedingung aller Wahrnehmung darstellt, die sowohl in der Struktur des menschlichen Wahrnehmungsvermögens verankert ist als auch in den kulturellen Repräsentationsformen für unsere Welterfahrungen. Damit wird *Perspektivität* als eine, wenn nicht als die grundlegende semiotische Kategorie bestimmt, die alle kulturellen Zeichenbildungen prägt. Sie verdeutlicht, dass in jeder Wahrnehmung der Wahrnehmende mit dem Wahrgenommenen in unaufhebbarer Weise verstrickt ist und dass in jeder Zeichenbildung Objektwelt und Subjektwelt in unauflösbarer Weise ineinander verschränkt sind. Dieser Umstand rechtfertigt es, die Perspektivitätsproblematik in der Sprache näher zu untersuchen, weil die Sprache wohl das wichtigste der vom Menschen entwickelten Zeichensysteme darstellt.

II Sehsinn und Perspektivität

Da der Perspektivitätsbegriff seine genetische Heimat in den Strukturverhältnissen des Sehsinns hat, ist es angebracht, die Grundstruktur von Sehvorgängen zu analysieren, bevor man den Perspektivitätsbegriff auch auf das Feld der Kognition bzw. der Zeichen bezieht. Von der phänomenologischen Analyse des Sehsinns aus erschließt sich dann auch leichter die kognitive Leistung der Raummetaphern, die sich inzwischen für die Beschreibung geistiger Phänomene und Prozesse eingebürgert haben (*Sehepunkt, Hinsicht, Einstellung, Orientierung, Erfahrung, Annäherung, Sprung, zuwenden, Stellung nehmen, hintergründig, durchsichtig, oberflächlich* usw.).

Seit alters her hat man den Sehsinn prototypisch als Modellfall angesehen, um das Phänomen *Wahrnehmung* bzw. *Erkenntnis* in seinen sinnlichen und geistigen Dimensionen zu erfassen. Immer haben die Augen als besonders verlässliche und umfassende Sinnesorgane für den Kontakt mit der Realität gegolten, während man dem Hörsinn, dem Tastsinn, dem Geschmackssinn und dem Riuchsinn vergleichsweise eingeschränkte Funktionsmöglichkeiten zugeordnet hat. Die herausgehobene Stellung des Sehsinns hat aber möglicherweise weniger mit dem Glauben zu tun, dass uns dieser in höherem Maße als andere

Sinne vor Täuschungen schützen könne, als mit dem Umstand, dass sich die Struktur von Sehvorgängen besonders gut mit der Struktur von kognitiven Vorgängen analogisieren lässt. Seit der Antike ist deshalb das *Sehen* bzw. das *Wahrnehmen* zu einer Leitmetapher für das Denken bzw. das Theoretisieren geworden. Der Grund dafür liegt darin, dass uns der Sehsinn nicht so unmittelbar wie die anderen Sinne in die Welt der Objekte verwickelt. Er ermöglicht uns eine größere räumliche Distanz zu den Dingen, die zugleich auch eine umfassendere Wahrnehmung von ihnen gewährleistet bzw. eine Wahrnehmung auf unterschiedlichen Distanz- und Abstraktionsstufen. Nicht zufällig spielt auch die Licht- und Durchblicksmetaphorik eine große Rolle für die Kennzeichnung kognitiver Phänomene (*Licht der Vernunft, Klarheit des Denkens, Aufklärung* usw.). Hans Jonas spricht deshalb in seiner luziden Analyse der Sinne sogar vom „*Adel des Sehsinns*“ („*nobility of sight*“).⁹

Während der Geschmackssinn und der Riechsinn kaum dazu einladen, sinnliche Erfahrungen metaphorisch auf geistige zu übertragen, steht der Sehsinn diesbezüglich mit dem Tastsinn und dem Hörsinn in einer gewissen Konkurrenz. Diese hat allerdings die Dominanz der Sehmetaphorik für die Erschließung geistiger Phänomene eher gestärkt als geschwächt, weil diese beiden Sinne eine Kontrastfolie gebildet haben, vor der sich die Leistungen des Sehsinns besonders gut profilieren konnten.

Der Tastsinn vermittelt ähnlich wie der Sehsinn eine Raumerfahrung, aus der eine Reihe von Metaphern abgeleitet worden sind, die für die sprachliche Bewältigung der geistigen Welt inzwischen unverzichtbar geworden sind (*Begriff, ergreifen, erfassen, berühren, entwickeln, glatt, grob* usw.). Typisch für den Tastsinn ist, dass er sequenziell organisiert ist und dass er damit auch in sehr hohem Maße dem Fluss der Zeit unterworfen ist. Dieser Umstand verhindert aber nun eine ganzheitliche simultane Erfahrung der jeweiligen Wahrnehmungsgegenstände, die wiederum für den Sehsinn typisch ist. Erst nachträglich können die Einzelwahrnehmungen des Tastsinns integrativ zu einer Gesamtvorstellung verbunden werden. Für ihn ist außerdem bedeutsam, dass er unmittelbar mit körperlichen Aktivitäten gekoppelt ist, in denen die Widerständigkeit der jeweiligen Wahrnehmungsobjekte erfahrbar ist. Das schließt eine distanzierte Kontemplationshaltung aus. Der Tastsinn hat zwar einen unmittelbaren Realitätskontakt, aber die durch ihn erfassten Informationen müssen aus dem Sehsinn und dem Gedächtnis ergänzt werden, um zu komplexen Wahrnehmungsgestalten führen zu können.

Der Hörsinn ist ähnlich wie der Tastsinn im hohen Maße dem Gesetz der Sukzessivität und damit auch dem des Zeitflusses unterworfen. Er ist aber im Gegensatz zum Tastsinn ähnlich wie der Sehsinn ziemlich passiv. Er kann durch die schwache Eigenaktivität seiner Wahrnehmungsorgane nicht neue Erfahrungen provozieren, sondern kann nur registrieren, was an Reizen auf ihn

⁹ H. Jonas, *The phenomenon of life*, 1982, S. 135.

einströmt. Hörereignisse müssen von den Subjekten so hingenommen werden, wie sie anfallen. Sie lassen sich nicht so selektieren und fokussieren wie Tast- und Sehereignisse. Die Ohren kann man nicht so schließen oder bewegen wie die Augen und sie können an ihren Wahrnehmungsgegenständen auch nicht so entlang gleiten wie die Hände. Das Hören ist primär auf das Werden bezogen, also auf das Erfassen von Verlaufsgestalten, während der Sehsinn primär auf das Sein bezogen ist, also auf die Erfassung von Simultangestalten, was allerdings die Wahrnehmung von Verlaufsgestalten nicht ausschließt. Hörereignisse integrieren die Subjekte ganz in eine Hörwelt, während Sehereignisse die Subjekte sehr viel stärker von ihren Objekten distanzieren und insofern auch eine kontemplative Grundhaltung ihnen gegenüber ermöglichen. Während der Hörsinn auf das Zusammenfließen von Einzelelementen aus ist, hat der Sehsinn eine immanente Tendenz, Einzelelemente im Rahmen von Gesamteindrücken voneinander zu unterscheiden.

Die natürliche Passivität des Menschen beim Hören ist wohl auch der Grund dafür, dass in der Sprache die Bezeichnungen für passive Dispositionen und Verhaltensweisen sehr oft von dem Verb *hören* abgeleitet worden sind (*Gehorsam, gehorchen, gehören, hörig* usw.). Jakob Grimm hat die Differenz zwischen dem Sehsinn und dem Hörsinn so formuliert: „*Das auge ist ein herr, das ohr ein knecht, jenes schaut um, wohin es will, dieses nimmt auf was ihm zugeführt wird.*“¹⁰ Angesichts dieser Implikationen des Hörsinns und des Sehsinns ist vielleicht auch verständlich, dass die frühe jüdische Kultur sehr stark auf den Hörsinn bezogen war und die griechische auf den Sehsinn. Im Judentum gehört die Sphäre des Göttlichen nicht zuletzt wegen des Verbotes der bildlichen Darstellung Gottes und der Handlungsgebote der Bibel in die Sphäre des Hörens und nicht des Sehens. Gott ist im Judentum eine Größe, dessen Ruf zu befolgen ist, und keine Instanz, von der man sich visuelle Vorstellungen machen darf und die man damit auch in die Reihe anderer Sehobjekte einreihen kann.

Seit der griechischen Antike hat der Sehsinn aus strukturellen und pragmatischen Gründen eine besondere Vorrangstellung eingenommen. Die Welt des Sehens ist zum Bildspender für die sprachliche Objektivierung und Strukturierung mentaler Prozesse geworden. Nicht zufällig stammen ja auch die Begriffe *Aspekt, Sehepunkt* und *Perspektive* aus der Sphäre des Sehens. Schon die Vorsokratiker haben die Augen als besondere Erkenntnisorgane gewürdigt. Empedokles hat darüber spekuliert, ob die Augen ein inneres Licht hätten, mit dem die Gegenstandswelt sichtbar gemacht werden könne. Demokrit und Leukipp sahen die Augen dagegen eher als passive Rezeptionsorgane an, in die kleine Bilder von Dingen eindringen könnten, die sich von den Originalen gelöst hätten. Auf diese Weise könnte die Seele unmittelbar Kontakt zu der

¹⁰ J. Grimm, Rede auf Wilhelm Grimm. Rede über das Alter, 1963, S. 58.

Dingwelt bekommen.¹¹ Auch Platon hat mehrfach über den Sehsinn spekuliert und Sehevorgänge mit Erkenntnisvorgängen analogisiert¹²

Goethe hat den Gesichtssinn als den edelsten Sinn bezeichnet, weil er unter den Sinnen dem Geist am nächsten stehe. „*Das Gesicht aber steht unendlich höher, verfeint sich über die Materie und nähert sich den Fähigkeiten des Geistes.*“¹³ Schopenhauer hat betont, dass Töne störend auf den Geist einwirken: „*Sie zerreißen alle Gedanken, zerrütten momentan die Denkkraft. Hingegen gibt es keine analoge Störung durch das Auge, keine unmittelbare Einwirkung des Gesehenen, ALS SOLCHEN, auf die denkende Thätigkeit ..., sondern die bunteste Mannigfaltigkeit von Dingen, vor unseren Augen, läßt ein ganz ungehindertes, ruhiges Denken zu. Demzufolge lebt der denkende Geist mit dem Auge in ewigem Frieden, mit dem Ohr in ewigem Krieg.*“¹⁴

Diese sehr positive Qualifizierung des Sehsinns durch Goethe und Schopenhauer gründet sich auf die Überzeugung, dass er den Wahrnehmungssubjekten die größtmögliche Freiheit von den Wahrnehmungsobjekten gebe, die zugleich auch als die größtmögliche Interpretationsfreiheit zu werten sei. Das ist sicher richtig. Nur sollte darüber nicht vergessen werden, dass auch der Sehsinn bestimmten Strukturierungszwängen unterliegt, die mit der Kategorie *Perspektivität* ganz gut thematisiert werden können. Diese Strukturierungszwänge gelten weitgehend auch für die Welt der geistigen bzw. der zeichengebundenen Wahrnehmungen. Hans Jonas hat der Seh Wahrnehmung deshalb phänomenologisch drei Grundcharakteristika zugeordnet, über die sich auch gut verdeutlichen lässt, warum diese Wahrnehmungsform dazu prädestiniert ist, als Veranschaulichungsmodell für kognitive Wahrnehmungsprozesse zu dienen. Es handelt sich dabei um die ineinander verschränkten Merkmale *Simultaneität*, *Neutralität* und *Distanz*.¹⁵ Diesen kann außerdem noch das Merkmal *Intentionalität* hinzugefügt werden.

Das Merkmal *Simultaneität* zeichnet den Sehsinn insbesondere gegenüber dem Hör- und Tastsinn aus, weil dadurch ermöglicht wird, eine Mannigfaltigkeit von Elementen, Qualitäten und Relationen mehr oder weniger zugleich wahrzunehmen bzw. sehr komplexe Vorstellungsbilder zu entwerfen. Dadurch gewinnt der Sehraum eine sehr differenzierte Tiefenstaffelung. Eine vergleichbare Simultaneitäts- und Raumerfahrung gibt es beim Hör- und Tastsinn nicht, weil hier sukzessive Wahrnehmungen gemacht werden, die erst durch nachträgliche Imaginationen zu komplexen Wahrnehmungsgestalten verschmelzen. Der Sehsinn erleichtert deshalb auch eine betrachtende Grundeinstellung zu den jeweiligen Wahrnehmungsgegenständen. Daraus resultiert dann auch eine besondere Nähe des Sehsinns zur Philosophie, weil insbesondere die klassi-

¹² Platon, *timaios*, 45bff., 67cff., *Theaitetos* 156dff.; *Menon* 76dff.; *Politeia* 507cff., 514sff.

¹³ J. W. v. Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 8, S. 480.

¹⁴ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Werke, 1988, Bd. 2, S. 41.

¹⁵ H. Jonas, *The phenomenon of life*, 1982, S. 136ff.

sche Philosophie der Antike nicht das zeitunterworfene *Werden*, sondern das zeitenthobene *Sein* zu ihrem zentralen Thema gemacht hat. Das simultane Sehen suggeriert sehr viel stärker als das sukzessive Hören und Tasten die Vorstellung von der Beständigkeit von Wahrnehmungsgegenständen und weckt eben dadurch wohl auch das Bedürfnis nach vergegenständlichenden statischen Begriffen mit zeitenthobener Gültigkeit. In der neuzeitlichen Philosophie ist das Ideal eines kontemplativen ganzheitlichen Erkennens allerdings nachhaltig relativiert worden und damit auch die generelle Vorbildlichkeit des Sehens für die Modellierung von Erkenntnisvorgängen. In ihr ist immer wieder betont worden, dass der Mensch seine Wahrnehmungsobjekte eher in Handlungs- als in Kontemplationsprozessen kennen lerne und dass das Ideal eines kontemplativen Gegenstandswissens zu Gunsten eines operativen Handlungswissens aufzugeben sei. Gleichwohl lässt sich aber darauf verweisen, dass auch im Rahmen des Sehens Wahrnehmungsinhalte eine dynamische Struktur bekommen können. Mit seiner Hilfe kann nicht nur die Eigenbewegung von Objekten registriert werden, sondern auch die Eigenbewegung der Subjekte zur Ausweitung von Objekterfahrungen. Dabei ist nicht nur an eine räumliche Veränderung des jeweiligen Sehepunktes zu denken, der neue Wahrnehmungsperspektiven eröffnet, sondern auch an den Einsatz von wahrnehmungserweiternden Hilfsmitteln wie etwa das Fernrohr oder das Mikroskop.

Das Merkmal *Neutralität* ordnet Jonas dem Sehsinn zu, weil dieser es dem Subjekt in höherem Maße als alle anderen Sinne ermöglicht, sich dem direkten Sinnbildungseinfluss der Wahrnehmungsobjekte zu entziehen. Da hier die direkte Verknüpfung zwischen der Objekt- und der Subjektsphäre vergleichsweise reduziert ist, hat das Subjekt eine vergrößerte Chance, eine theoretische bzw. interpretierende Einstellung zur Objektwelt zu entwickeln. Die hohe Neutralität der Relationen zwischen der Objektsphäre und der Subjektsphäre fördert die isolierende Imagination von Objekten, was wiederum die Klassenbildung bzw. die begriffliche Ordnung und sprachliche Benennung von Objekten erleichtert. Beim Sehen lässt sich der Widerstand und die Eigenpotenz der Wahrnehmungsobjekte durch theoretische Generalisierungen und Differenzierungen leichter brechen als beim Hören, Tasten, Riechen und Schmecken. Außerdem können die Subjekte beim Sehen auch sehr viel leichter als bei allen anderen Wahrnehmungsformen die Vorstellung aufrecht erhalten, dass sie die Objektwelt beherrschen, denn die Tücke des Objekts zeigt sich eher im praktischen Handeln als im kontemplativen Wahrnehmen und Theoretisieren.

Das Merkmal *Distanz* kann als Grundlage der Merkmale *Simultaneität* und *Neutralität* angesehen werden, weil erst die Erfahrung der Distanz die Chance bietet, die Subjektsphäre vor dem unmittelbaren Einfluss der Objektsphäre zu schützen und beide Sphären klar voneinander zu trennen. Dadurch kann das Subjekt eine wirklich kontemplative Wahrnehmungshaltung entwickeln und ein theoretisches Gegenstandswissen erwerben, das auch als konzeptionelle

Grundlage für die Einordnung von Informationen aus anderen Sinnesorganen dienen kann. Außerdem ermöglicht es die Distanzerfahrung beim Sehen, den Raum als potenzielles Objekt der Erfahrung wahrzunehmen und nicht nur als Behältnis für Dinge. Das Sehen lädt auch indirekt dazu ein, sich im Raum zu bewegen und Perspektiven zu variieren, um neue Raum- und Objekterfahrungen machen zu können.

Wenn man nun als vierte Besonderheit des Sehens das Merkmal *Intentionalität* postuliert, dann wirkt das auf den ersten Blick sicher etwas verwunderlich, weil man dieses Merkmal in der Regel Handlungen bzw. psychischen Akten zuordnet, aber nicht Sinneswahrnehmungen, die eigentlich nur Außenreize zu registrieren und zu verarbeiten scheinen. Ein genauerer Blick zeigt dann aber, dass auch sinnliche Wahrnehmungen und insbesondere visuelle Wahrnehmungen eine spezifische Zielgerichtetheit haben bzw. eine intentionale Anspannung. Sie wollen etwas nicht nur passiv registrieren, sondern etwas als etwas wahrnehmen. Diese Intentionalität kann sich bei der visuellen Wahrnehmung darin dokumentieren, dass sich das Subjekt darum bemüht, bestimmte Reize in seinen Wahrnehmungsbereich zu bringen, indem es seinen Blickwinkel variiert, oder darin, dass es Reize nicht nur nach genetisch fixierten biologischen Mustern verarbeitet, sondern auch nach historisch entwickelten kulturellen Mustern. Ein spezifischer Wahrnehmungswille kann bestimmte Sinnesreize verstärken oder wegfiltern, so dass dieselben Gegenstände in Wahrnehmungsprozessen zur Objektivierung sehr verschiedener Wahrnehmungsgestalten führen können. Unterschiedliche Wissenspotenziale bedingen eine unterschiedliche Wahrnehmungsspannung und führen zu unterschiedlichen Formungsimpulsen bei der Verarbeitung von Reizen. Das dokumentiert sich beispielweise sehr schön an der Erfahrung eines Forschungsreisenden, der Eingeborenen Bilder zeigte und dann feststellen musste, dass deren Interesse sich nicht auf die Bilder richtete, sondern vielmehr auf das Papier, auf dem die Bilder fixiert waren, weil sie vorher noch nie Papier gesehen hatten.

Bei der Klärung des Intentionalitätspotenzials des Sehens muss zuerst auf die Augen als Sehorgane eingegangen werden. Diese bieten durch ihre anatomische und physiologische Struktur eine besondere Chance, zielgerichtete Wahrnehmungen zu machen. Man kann die Augen öffnen und schließen, man kann ihren Blick auf bestimmte Punkte und Ebenen im Raum konzentrieren und dadurch festlegen, was Thema bzw. was Vordergrund und was Hintergrund einer bestimmten Wahrnehmungsgestalt sein soll. Die Augen haben zwar eine feste lokale Position im Körper, aber ihr Blick kann im Raum dennoch hin und her schweifen. Je nach den psychischen Dispositionen kann sich das Wahrnehmungsinteresse perspektivisch auf ganz unterschiedliche Tatbestände konzentrieren. Diese strukturellen Gegebenheiten ermöglichen es, visuelle Wahrnehmungsvorgänge mit kognitiven zu parallelisieren, die natürlich in einem noch höheren Maße durch das Phänomen *Intentionalität* geprägt sind, sei es durch eine bewusste methodische Intentionalität, sei es durch eine vor-

bewusste psychische Intentionalität, die sich beispielsweise in bestimmten Wahrnehmungsdispositionen manifestiert.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Frage nach der Analogie zwischen der anatomisch-physiologischen Struktur des Auges als Werkzeug von visuellen Wahrnehmungsvorgängen und der begrifflich-funktionalen Struktur von Zeichen als Werkzeugen von kognitiven Objektivierungsvorgängen. In einem deutlichen Gegensatz zu der Empfindlichkeit eines Fotofilms ist die Empfindlichkeit der Augennetzhaut in Sehvorgängen dadurch charakterisiert, dass sie nicht auf Dauerreize anspricht, sondern auf Reizwechsel. Konstante Dauerreize führen zu einer Wahrnehmungsermüdung und im Extremfall sogar zu einem Wahrnehmungsausfall. Das bedeutet, dass im Prinzip eine Bewegung der Wahrnehmungsobjekte oder eine Eigenbewegung des Wahrnehmungssubjektes notwendig ist, um konkrete Wahrnehmungen machen zu können bzw. um einen Reizwechsel auf den Rezeptorzellen der Netzhaut zu gewährleisten.

Aufschlussreich ist deshalb, dass der Evolutionsprozess des Augapfels nicht nur dazu geführt hat, dass sich dieser bewegen und seine Linse unterschiedlich einstellen kann, sondern auch, dass sich bei Säugetieren ein für diese selbst gar nicht wahrnehmbares physiologisches Augenzittern herausgebildet hat. Dieses stellt auch bei einem sehr starr fixierten Blick sicher, dass es auf den Rezeptorzellen zu einem Reizwechsel kommt und damit zu einem konstanten Seheindruck. Dieses unwillkürliche physiologische Augenzittern fehlt bei den Augen der Vögel, Reptilien und Frösche. Es wäre für diese auch gar nicht besonders lebenspraktisch, weil sich bei fliegenden Vögeln ohnehin ein ständiger Reizwechsel auf der Netzhaut einstellt und weil es für Schlangen und Frösche äußerst vorteilhaft ist, wenn sie in ruhender Lauerstellung nur sich bewegende Beuteobjekte sehen und keine unbeweglichen Gegenstände wie beispielsweise Steine, die konstante Reize auf die Netzhaut ausüben.¹⁶

Aus diesen Gegebenheiten lässt sich der Schluss ziehen, dass die visuelle Wahrnehmung evolutionär nicht dazu bestimmt ist, ein vollständiges Abbild der Objektwelt zu erzeugen, sondern vielmehr dazu, lebensrelevante Tatbestände zu erfassen, was im Prinzip auch als selektive bzw. perspektivische Wahrnehmung verstanden werden kann. Offenbar hat sich das physiologische Eigenzittern der Augen bei Säugetieren in Koevolution zur Ausdifferenzierung und Vermehrung der genetisch fixierten und der erworbenen Wahrnehmungsmuster entwickelt, die den Wahrnehmungsprozessen der Säugetiere ein vergleichsweise großes Ausmaß an intentionaler Wahrnehmungskonzentration ermöglichen und damit auch an Wahrnehmungsfreiheit.

In diesem Zusammenhang lässt sich dann die These vertreten, dass die vom Menschen entwickelten kulturbedingten Wahrnehmungsmuster, die sich in Form von Zeichen und insbesondere in Form von sprachlichen Zeichen

¹⁶ Vgl. H. v. Ditfurth, *Der Geist fiel nicht vom Himmel*, 1976, S. 125ff.

manifestiert haben, als Möglichkeiten zu betrachten sind, unsere Wahrnehmungsprozesse variantenreicher und intentional schärfer perspektiviert zu gestalten, weil sie als Manifestationsformen der Eigenbeweglichkeit bzw. der Perspektivierungsstrategie von Subjekten angesehen werden können. Vielleicht kann man über diese Feststellung hinaus auch noch die Auffassung vertreten, dass die semantische Vagheit von Zeichen der natürlichen Sprache im Prinzip eher eine erkenntnisfördernde als eine erkenntnishemmende Funktion hat, da man eine gewisse Analogie zum physiologischen Eigenzittern des Augapfels herstellen kann. Durch die semantische Vagheit der einzelnen Zeichen werden wir nämlich in sprachlichen Objektivierungs- und Verstehensprozessen immanent dazu gezwungen, diese Zeichen nicht als Muster mit einem starren Reizpotenzial zu verstehen, sondern vielmehr als Größen, die erst im Gebrauchszusammenhang ihre konkreten Objektivierungsfunktionen bzw. ihren sinnbildenden ‚Reiz‘ bekommen. Dafür wären beispielsweise Metaphern sehr gute Beispiele.

Bei der Schwahrnehmung wird wie bei kaum einer anderen Wahrnehmungsform die Bedeutsamkeit der jeweiligen Wahrnehmungsbedingungen akzentuiert. Der räumliche Sehepunkt, die Struktur des Wahrnehmungsorgans und die hintergründigen biologischen und kulturellen Wahrnehmungsmuster legen fest, was sichtbar werden kann und was nicht. Die Eigenbewegung des Wahrnehmungssubjekts im Rahmen dieser drei Faktoren führt zu sehr unterschiedlichen perspektivischen Erfassungen und Akzentuierungen der jeweiligen Gegenstandswelt. Die Veränderungen von Wahrnehmungsinhalten durch die Veränderung von Wahrnehmungsperspektiven zerstört nun aber keineswegs den Glauben an die Identität der Dinge. Es scheint sich vielmehr umgekehrt gerade dadurch das Bewusstsein zu verstärken, dass die Dinge in ihrem Kern mit sich selbst identisch bleiben, obwohl sich durch die Veränderung der jeweiligen Wahrnehmungsperspektiven ihre äußere Erscheinung und ihre Position im Raum ändert. Dadurch kann sich die Vorstellung entwickeln, dass man zwischen dem *Ding an sich* und seiner *Erscheinung* zu unterscheiden habe. Wahrnehmungsveränderungen werden intuitiv als Veränderungen der Wahrnehmungsperspektive interpretiert und nicht als Dingveränderungen. Die Bewegung des Wahrnehmungssubjektes im faktischen und kognitiven Raum wird als ein Verfahren der Wissenspräzisierung über dieselben Gegenstände verstanden und nicht als Eintritt in eine ganz andere Welt. Die Eigenbewegung des Subjekts bringt eine dynamische Komponente in den visuellen Wahrnehmungsprozess, der die kontemplative Schau nicht grundsätzlich in Frage stellt, sondern nur variiert.

Die Analogie von visuellen und kognitiven Wahrnehmungen lässt sich besonders gut im Denkraum der traditionellen Substanzenontologie postulieren, die man vielleicht sogar als ein Kind der Sehmetaphorik ansehen kann. Sie gilt in etwas eingeschränkterer Form aber auch für den Denkraum der Funk-

tionenontologie, die sich im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit herausgebildet hat.¹⁷

Im Rahmen der Substanzenontologie versteht sich das wahrnehmende Subjekt nicht als Konstruktivist und Sinnproduzent, sondern als Zuschauer. Das griechische Wort *theoria* bezeichnet aufschlussreicherweise ursprünglich so etwas wie die Schau des Göttlichen bei einem religiösen Fest bzw. die geistige Anschauung von etwas.¹⁸ Die Schau des Nicht-Alltäglichen und des qualitativ Höheren im sakralen Bereich war durchgängig kontemplativ geprägt, weil das Wahrnehmungsobjekt als eine Wahrnehmungsgröße verstanden wurde, vor der alle Eigenaktivität und alle Interpretationskraft des Wahrnehmungssubjektes nichtig wurde. Gleichwohl war mit dem Theoriebegriff aber auch immer das Reisemotiv verknüpft. Man musste sich aus der Alltagswelt lösen und sich in eine andere Position bringen, die dem jeweiligen Wahrnehmungsobjekt angemessen war. In der Schau konnte man sich dieses Objekt nicht unterwerfen, sondern war vielmehr ihm unterworfen. Verlässliches Wissen ergab sich nach diesem Modell nur, wenn man sich in die richtige Relation zu den jeweiligen Wahrnehmungsgegenständen gebracht hatte. Sowohl für die visuelle wie für die kognitive Wahrnehmung galt, dass das kontemplative Verhalten gegenüber den Dingen die adäquate Grundhaltung war, um Zugang zu dem Wesen dieser Dinge zu bekommen.

Die Funktionenontologie bringt nun eine tiefgreifende metaphysische Umorientierung, insofern die Vorstellung aufgegeben wird, dass die Dinge hinter ihren vielfältigen Aspekten einen festen Wesenskern haben bzw. dass hinter der variablen Erscheinungswelt eine stabile Ideenwelt liegt. Vielmehr wird nun die Vorstellung entwickelt, dass die Dinge keine festen Wesensmerkmale haben, die vorab festlegen, in welche Relationen sie eingebettet werden können, sondern dass umgekehrt die Einordnung in bestimmte Relationen die Dinge erst dazu bringen, bestimmte Charakteristika zu zeigen oder zu entwickeln. Damit verflüchtigt sich zugleich auch die Auffassung, dass eine intensive Kontemplation die adäquate Grundhaltung in Erkenntnisprozessen ist. Stattdessen entwickelt sich die Vorstellung, dass das hypothetische Denken und operative Handeln als eigentliche Quellen der Erkenntnis anzusehen sind. Das zeigt sich dann insbesondere in den Naturwissenschaften, in denen man versucht, der Natur durch Hypothesen und Experimente Wissen von gesetzlichen Zusammenhängen abzunötigen, das in der reinen Kontemplation nicht fassbar werden kann.

Im funktionalistischen Denken büßt deshalb die Kontemplation als geistige Grundhaltung von Erkenntnisprozessen ihre Vorrangstellung ein. Der Perspektivitätsgedanke wird dadurch aber nun keineswegs grundsätzlich geschwächt, sondern im Gegenteil in gewisser Weise sogar gestärkt. Der Sehsinn

¹⁷ Vgl. H. Rombach, *Substanz, System, Struktur*, 2 Bde., 1965.

¹⁸ H. Rausch, *Theoria*, 1982, S. 9ff., 34ff.

kann im Kontext eines neu akzentuierten Perspektivitätsgedankens seinen Vorbildcharakter aufrechterhalten, weil nun die körperliche und geistige Eigenbewegung des Wahrnehmenden als methodische Raffinesse verstanden wird, Sehepunkte zu verschieben, um so auch diejenigen Aspekte von Phänomenen zu erschließen, die einer statisch-kontemplativen Wahrnehmungshaltung verschlossen waren. So ergibt sich beispielsweise durch die Mathematisierung der Naturwissenschaften eine Form von Naturerkenntnis, die einer rein kontemplativen Schau vorher überhaupt nicht zugänglich war.

Der im funktionalistischen Denken gestärkte Methodengedanke führt außerdem zu einem Systematisierungsdruck bei der Wissensrepräsentation. Wissensinhalte müssen in umfassende Wissenskonstellationen eingeordnet werden, weil sie relationsabhängig sind und nur im Hinblick auf bestimmte Voraussetzungen als gültig angesehen werden können. Damit wird der Perspektivitätsgedanke enorm gestärkt, der ja konsequent hervorhebt, dass Wissen als Strukturierung eines kognitiven Raumes von der jeweils gewählten Perspektive abhängig ist. Die Ordnungsstruktur eines kognitiven Raumes muss im Hinblick auf den jeweiligen Sehepunkt geordnet und gestaffelt werden, der sich aus den jeweiligen Denkprämissen, Erkenntnisinteressen, Methoden und objektivierenden Zeichen des Wahrnehmungssubjekts ergibt.

III Sprache und Perspektivität

Das umgangssprachliche Verständnis des Terminus *Sprache* ist so vielschichtig und vage, dass es sinnvoll ist, sich zunächst einmal grob über die wesentlichen Dimensionen der menschlichen Verbalsprache zu verständigen, bevor man die Sprachproblematik mit der Perspektivitätsproblematik in Verbindung bringt. Seit Humboldt und de Saussure hat es sich aus heuristischen Gründen als brauchbar erwiesen, das Phänomen *Sprache* entweder unter der Leitvorstellung zu betrachten, dass sie als überindividuelles konventionalisiertes Zeichensystem allen konkreten Sprachverwendungen vorausliegt, oder unter der, dass sie ein Werkzeug ist, dessen konkrete kognitive und kommunikative Funktionen sich erst im aktuellen Sprachgebrauch im Rahmen recht allgemeiner Gebrauchskonventionen ergeben. Beide Leitvorstellungen sind nicht so sehr als alternative Grundaxiome der Sprachbetrachtung zu werten, sondern eher als unterschiedliche Sichtweisen auf Sprache, die sich methodisch nur dann rechtfertigen lassen, wenn man sie auf einer höheren Betrachtungsebene wieder ergänzend aufeinander bezieht.

Humboldt hat betont, dass er sich dem Phänomen *Sprache* prinzipiell von den jeweiligen Sprechvorgängen als Sinnbildungsvorgängen nähern möchte bzw. von den konkreten Differenzierungs- und Mitteilungsfunktionen der jeweils verwendeten Sprachmittel. Die Vorstellung, dass die Sprache auch als überindividuelles Systemgebilde von Zeichen und Regeln zu betrachten sei, ist ihm nicht ganz fremd, aber sie erscheint ihm gleichwohl unfruchtbar zu sein. In unnachahmlicher Weise hat er seine Vorstellung von Sprache so präzisiert:

„Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Thätigkeit (Energeia). Ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische seyn. Sie ist nemlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den articulirten Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen. Unmittelbar und streng genommen, ist dies die Definition des jedesmaligen Sprechens; aber im wahren und wesentlichen Sinne kann man auch nun gleichsam die Totalität dieses Sprechens als die Sprache ansehen.“¹⁹

De Saussure hat demgegenüber die Auffassung vertreten, dass sich die Sprachwissenschaft im Prinzip nicht auf ein so dynamisches Sprachverständnis einlassen dürfe, weil sich bei dieser Betrachtungsweise ihr Gegenstandsbereich wegen der Vielfalt der zu berücksichtigenden Faktoren aufzulösen drohe. Er favorisiert deshalb eine Sprachvorstellung, die Sprache als ein sozial normiertes, überindividuelles System von Zeichen und Regeln ansieht, dem der einzelne Sprecher mehr oder weniger stark unterworfen ist. Die konkrete individuelle Sprachverwendung (*parole*) möchte er methodisch klar vom überindividuellen Sprachsystem (*langue*) unterschieden wissen. „*Die Sprache ist nicht eine Funktion der sprechenden Person; sie ist das Produkt, welches das Individuum in passiver Weise einregistriert ...*“²⁰

Der Perspektivitätsgedanke lässt sich mit beiden Grundvorstellungen von Sprache auf erhellende Weise in Verbindung bringen, wenn wir zwischen der *kommunikativen* und der *kognitiven Perspektivität* sprachlicher Formen unterscheiden. Von der *kommunikativen Perspektivität* können wir immer dann sprechen, wenn wir uns auf der Analyseebene der Sprachverwendung danach fragen, in welcher Wahrnehmungsperspektive konkrete Vorstellungsinhalte für einen Adressaten objektiviert werden. Wir interessieren uns dann für das konkrete Produkt eines sprachlichen Objektivierungs- und Sinnbildungsvorgangs. Wir wollen wissen, hinsichtlich welcher Aspekte ein Sachverhalt objektiviert wird und in welcher Konstellation einzelne Elemente thematisiert werden. Die Frage nach der *kommunikativen Perspektivität* sprachlicher Gebilde können wir auf der Ebene des Textes, des Satzes sowie der lexikalischen und grammatischen Grundformen stellen, sofern wir uns primär immer für die konkrete Sinngestalt interessieren, die ein Sprecher mit Hilfe sprachlicher Formen für sich und andere herzustellen versucht.

¹⁹ W. v. Humboldt, Werke in 5 Bde., Bd. 3, 1963³, S. 418.

²⁰ F. de Saussure, Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft, 1967², S. 16.

Ganz besonders klar tritt das Problem der kommunikativen Perspektivität in literarischen Texten mit einem explizit fassbaren Erzähler hervor. Dieser muss für seine Darstellung einen bestimmten zeitlichen, räumlichen und moralischen Sehepunkt einnehmen. Er kann in der Rückschau oder in der Mitschau, in der Innensicht oder in der Außensicht, in wertender oder in registrierender Weise erzählen. Er kann Ereignisse additiv gereiht oder korrelativ verknüpft objektivieren. Er kann eine begriffliche, narrative oder bildliche Darstellungsform bevorzugen. Er kann einen Sachverhalt in einem ganz bestimmten Vokabular bzw. mit Hilfe ganz bestimmter grammatischer Formmuster darstellen, um jeweils ganz spezifische Aspekte von ihm hervorzuheben. Beispielsweise fiel die Entscheidung eines Sprechers, einen Sachverhalt mit Hilfe von metaphorischer statt von begrifflicher Rede oder mit Hilfe von Passivformen statt von Aktivformen zu objektivieren, in den Bereich, der mit dem Terminus *kommunikative Perspektivität* thematisiert werden soll.

Von der *kognitiven Perspektivität* sprachlicher Formen können wir dagegen immer dann sprechen, wenn sich unser Analyseinteresse nicht gegenstandsthematisch auf die Gestaltung konkreter Sachvorstellungen richtet, sondern reflexionsthematisch auf die konventionalisierte immanente Perspektivität der sprachlichen Muster, mit denen wir konkrete Vorstellungen objektivieren. Die Frage nach der kognitiven Perspektivität sprachlicher Formen zielt also auf die Struktur des kollektiven Wissens, das sich in sprachlichen Mustern verfestigt hat und das die kommunikativen Perspektivierungsmöglichkeiten dieser Muster vordeterminiert. Der Weg von der kommunikativen zur kognitiven Perspektivität einer sprachlichen Form lässt sich am Beispiel von Metaphern gut demonstrieren. Eine spontan neu geprägte Metapher will uns einen Sachverhalt in einer ganz bestimmten Perspektive hinsichtlich ganz bestimmter Aspekte vor Augen führen. Wenn diese Metapher zu einem konventionalisierten Sprachmuster wird, dann verändert sich die neuartige Sichtweise zu einer konventionellen. Die ursprünglich individuelle kommunikative Perspektivität dieser Metapher transformiert sich zu einer allgemeinen kognitiven Perspektivität. Der Übergang der kommunikativen Perspektivität zur kognitiven Perspektivität einer sprachlichen Form ist eine Erscheinungsweise der kulturellen Traditionsbildung. Spätere Sprecher können auf die Perspektivierungsanstrengungen früherer Sprecher zurückgreifen und diese für ihre aktuellen sprachlichen Objektivierungsanstrengungen übernehmen oder variieren. Das bedeutet, dass in allen sprachlichen Formen und Mustern schon konventionelle Sichtweisen auf die Welt eingelagert sind, die bei jedem Gebrauch dieser Formen ihre Wirksamkeit entfalten. Hugo von Hofmannsthal hat in einem Aphorismus sehr schön darauf verwiesen, dass wir den von uns verwendeten sprachlichen Formen keineswegs immer unsere Perspektivierungsziele aufzwingen könnten, sondern dass vielmehr diese Formen kraft ihrer immanenten

kognitiven Perspektivität unsere Objektivierungsanstrengungen immer einfärben. „*Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit.*“²¹

Während man mit Hilfe des Konzepts der *kommunikativen Perspektivität* sehr gut auf die kreativen Dimensionen der Sprache aufmerksam machen kann, die natürlich immer auf individuellen kognitiven Anstrengungen aufbauen, lassen sich mit Hilfe des Konzepts der *kognitiven Perspektivität* sehr gut die sozialen Dimensionen der Sprache ins Auge fassen. Die immanente kognitive Perspektivität sprachlicher Formen verhindert die Ausbildung von Privatsprachen und stiftet Kommunikationsgemeinschaften, weil sie diese mit gemeinsamen Objektivierungsmustern versorgt. Sie stellt sicher, dass individuelle Perspektivierungsanstrengungen sich in traditionelle einbetten können und damit auch anderen nachvollziehbar werden.

Die Unterscheidung der kommunikativen von der kognitiven Perspektivität sprachlicher Formen ist im Prinzip natürlich eine methodische Idealisierung, weil sich die faktische Grenzlinie zwischen beiden nicht ganz klar ziehen lässt. Jede konkrete Sprachverwendung führt zu Grenzverschiebungen. In formalisierten Sprachen mit definierten Objektivierungsfunktionen sind die Grenzen leichter zu ziehen als in den natürlichen Sprachen mit ihren polyfunktionalen Verwendungsmöglichkeiten. Im Bereich der lexikalischen Muster können wir mit diesen Differenzierungen leichter arbeiten als im Hinblick auf Satzmuster und Textmuster, weil letztere als sehr viel komplexere Objektivierungsmuster nicht so gut überschaubar sind. Gleichwohl müssen wir aber auch hier von der Existenz historisch erzeugter und kulturell tradierter Sprachmuster mit einer spezifischen immanenten kognitiven Perspektivität ausgehen, selbst wenn es vordergründig so scheint, als ob Sätze und Texte ganz in den Bereich der kommunikativen Perspektivität fallen.

Als ganz besonders schwierig erweist sich auch die Aufklärung der kognitiven Perspektivität grammatischer Ordnungsmuster von grammatischen Morphemen über syntaktische Korrelationsmuster bis zu fundamentalen grammatischen Organisationsprinzipien. Das liegt daran, dass uns diese Muster in der Regel nicht als kulturell erzeugte Ordnungsmuster erscheinen, sondern vielmehr als gar nicht anders denkbare natürliche Ordnungen. Ihr Leistungsprofil können wir uns nur annäherungsweise explizit bewusst machen, weil unser Wissen von ihnen weitgehend intuitiver Art ist und sich aus unserem Sprachgefühl herleitet. Ihre vorstrukturierende Kraft für sprachliche Objektivierungsprozesse ist aber gerade deswegen besonders durchschlagend. Dies gilt insbesondere dann, wenn wir unseren Formbegriff nicht auf morphologisch fassbare Formen reduzieren, sondern auf grundlegende Organisationsprinzipien der Sprache ausdehnen, die dazu dienen, konkrete grammatische Formen auszubilden. In diesem Zusammenhang wäre beispielsweise daran zu denken, dass

²¹ H. v. Hofmannsthal, Ges. Werke in Einzelausgaben, Prosa Bd. 1, 1950, S. 267.

nicht alle Sprachen Kasus- bzw. Flexionsformen ausgebildet und dass nicht alle ihre Verben mit Tempus-, Genus- oder Modusformen versehen haben.

Als Humboldt davon sprach, dass sich in den einzelnen Sprachen eine spezifische *Weltansicht* repräsentiere bzw. dass sie eine bestimmte *innere Form* hätten, da hatte er sicherlich vor allem einen solchen dynamischen Formbegriff im Auge, der eher im Sinne einer *forma formans* als im Sinne einer *forma formata* zu verstehen ist.²² Die formbildenden Prinzipien einer Sprache sind für ihn deshalb auch in einem sehr viel höheren Maße ein Einfallstor für den Einfluss der Sprache auf das Denken als die morphologisch konkret fassbaren lexikalischen und grammatischen Einzelformen. In diesem Sinne muss dann wohl auch Humboldts grundlegende These verstanden werden, dass schon der schlichte Gebrauch einer Sprache die jeweiligen Benutzer in die kognitive Perspektivität bzw. in die kognitiven Perspektivierungsstrategien ihrer Formen hineinzieht.

„Der Mensch lebt hauptsächlich mit den Gegenständen, so wie sie ihm die Sprache zuführt, und da Empfinden und Handeln in ihm von seinen Vorstellungen abhängt, sogar ausschliesslich so. Durch denselben Act, vermöge welches der Mensch die Sprache aus sich heraus spinnt, spinnt er sich in dieselbe ein, und jede Sprache zieht um die Nation, welcher sie angehört, einen Kreis, aus dem es nur insofern hinauszugehen möglich ist, als man zugleich in den Kreis einer andren Sprache hinübertritt. Die Erlernung einer fremden Sprache sollte daher die Gewinnung eines neuen Standpunkts in der bisherigen Weltansicht seyn, da jede das ganze Gewebe der Begriffe und der Vorstellungsweise eines Theils der Menschheit enthält. Da man aber in eine fremde Sprache immer mehr oder weniger seine eigne Welt- ja seine eigne Sprachansicht hinüberträgt, so wird dieser Erfolg nie rein und vollständig empfunden.“²³

Da das Hauptinteresse der vorliegenden Arbeit sich nicht auf individuelle sprachliche Objektivierungsleistungen richtet, sondern auf das allgemeine Objektivierungspotenzial von sprachlichen Formen, werden sich die künftigen Ausführungen deshalb vor allem auf die Fragen konzentrieren, die mit der *kognitiven Perspektivität* der einfachen und komplexen sprachlichen Muster zusammenhängen. Dass dabei natürlich auch die Herkunft der kognitiven Perspektivität sprachlicher Formen aus individuellen kommunikativen Perspektivierungsanstrengungen berücksichtigt wird bzw. die Nutzung der kognitiven Perspektivität sprachlicher Formen für individuelle sprachliche Perspektivierungsziele, versteht sich von selbst. Offensichtlich ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Beschäftigung mit der kognitiven Perspektivität sprachlicher Formen zu einem Problemzusammenhang führt, der sich auch durch folgende Formulierungen bezeichnen lässt: *Weltansicht der Sprache, innere Form der Sprache, sprachliches Relativitätsprinzip, sprachliche Konstruktion der Wirklichkeit, sprachliche Vorordnung der Welt* usw.

²² W. Köller, *Philosophie der Grammatik*, 1988, S. 243ff.

²³ W. v. Humboldt, *Werke* in 5 Bde., Bd. 3, 1963³, S. 224-225.

Die vorliegende Untersuchung wird von der Hoffnung getragen, dass der Perspektivitätsbegriff sich besonders gut dazu eignet, den angesprochenen Problembereich zu analysieren, weil er *Sprache* nicht von vornherein als autonomen Machtfaktor in kognitiven Prozessen thematisiert, sondern vielmehr als operativen Faktor in umfassenderen Ordnungsanstrengungen. Die Sprache erscheint so gesehen als ein kognitives Werkzeug, in deren Formen sich die Ergebnisse vorangegangener Perspektivierungs- und Objektivierungsanstrengungen für eine künftige Nutzung niedergeschlagen haben. Das bedeutet, dass der Perspektivitätsbegriff gerade in seiner Korrelation mit dem Sprachbegriff letztlich als ein anthropologischer Grundbegriff zu verstehen ist, weil mit ihm das Zusammenspiel biologischer, kultureller und situativer Determinanten bei der subjektiven und intersubjektiven Repräsentation von Welt erfasst wird. Als flexibles und wandelbares Objektivierungs- und Perspektivierungsinstrument erlaubt es die Sprache, genetisch fixierte Wahrnehmungsmuster in einem Maße zu differenzieren und zu transzendieren, das Tiere nicht kennen. Der Perspektivitätsbegriff ist außerdem auch sehr gut dazu geeignet, auf nachvollziehbare Weise klarzustellen, dass die Sprache letztlich nicht dazu dient, Realität abzubilden, sondern sie von bestimmten Sehepunkten her aspektuell zu erschließen.

IV Ausblick

Das Einführungskapitel diente dazu, den Rahmen abzustecken, in dem das Phänomen *Perspektivität* nun im Detail näher untersucht werden soll. In großen Linien wurde versucht, die Dimensionen und Implikationen des Perspektivitätsproblems zu skizzieren, um über eine solche ganzheitliche Grundorientierung einen Einstieg in den hermeneutischen Zirkel der Interpretation und des Verständnisses von Einzelaspekten der Perspektivitätsproblematik zu finden. Vor allem sollte plausibel gemacht werden, warum das Phänomen *Perspektivität* sowohl auf der visuellen als auch auf der kognitiven Ebene als transzendente bzw. apriorische Bedingung aller Wahrnehmung und Erkenntnis im Sinne Kants angesehen werden kann. Da sich der Perspektivitätsbegriff sehr gut in der sinnlichen Anschauung verankern lässt, kann er auch für die Erkenntnis und Veranschaulichung abstrakter Strukturen sehr gute Dienste leisten.

Um den im Prinzip sehr abstrakten Vernunftbegriff *Perspektivität* durch sinnliche Anschauung mit Inhalt zu füllen, soll zunächst auf das Problem der Perspektive in der Malerei eingegangen werden. Hier soll das Anschauungsmaterial dafür gesammelt werden, um den Perspektivitätsbegriff als erkennt-

nistheoretischen und anthropologischen Grundbegriff auszuarbeiten, der auch sprachtheoretisch genutzt werden kann. Dabei wird sich herausstellen, dass der Perspektivitätsbegriff sehr stark mit dem Raumbegriff verschränkt ist und dass sich beide wechselseitig erhellen können. Ebenso wie der Perspektivitätsbegriff kann auch der Raumbegriff sehr leicht von der visuellen Ebene auf eine kognitive Ebene gebracht werden, wie die reichhaltige Raummeteraphorik zur sprachlichen Bewältigung kognitiver Phänomene beweist.

Mit Bedacht wird die Perspektivitätsproblematik im visuellen Bereich weniger von der Optik als von der Kunst bzw. der Malerei her angegangen. Das lässt sich damit begründen, dass in der Kunst der Perspektivitätsgedanke sehr viel offensichtlicher mit dem Interpretationsgedanken verbunden ist als in der Optik, wo er sehr deutlich mit dem Reproduktionsgedanken verquickt ist. Sofern wir akzeptieren, dass die Kunst nicht die Funktion hat, Realität zu reproduzieren, sondern uns vielmehr dabei helfen soll, Realität auf vielfältige Weise wahrzunehmen, ist offensichtlich, dass der Perspektivitätsbegriff im Bereich der Malerei sehr viel differenzierter ausgearbeitet werden kann als im Bereich der physikalischen Optik. Außerdem bieten sich dann auch viel reichhaltigere Möglichkeiten, den Perspektivitätsbegriff für künstlerische Sprachverwendungsformen fruchtbar zu machen, die uns ja auch neue Sichtweisen auf die Welt erschließen sollen bzw. neue Gebrauchsweisen von Sprache.

In der Malerei wie im künstlerischen Sprachgebrauch geht es historisch gesehen letztlich nicht darum, etablierte Sichtweisen und Objektivierungsstrategien zu perfektionieren, sondern vielmehr darum, verfestigte Konventionen zu überwinden und neue Wahrnehmungsweisen von Welt zu entwickeln. Das bedeutet, dass nicht nur für alte Objektivierungsformen durch die Einbettung in neue Kontexte eine neue Perspektivierungskraft erschlossen werden muss, sondern auch, dass neue Objektivierungsformen mit einer ganz anderen Perspektivierungskraft bzw. mit einem ganz anderen Perspektivitätspotenzial entwickelt werden müssen. Gerade diese immanente Tendenz künstlerischer Formgebung und künstlerischen Zeichengebrauchs macht die Analyse künstlerischer Formen im visuellen Bereich so aufschlussreich für die Analyse der Perspektivitätsproblematik im kognitiven und sprachlichen Bereich.

Der hier vorgelegte Versuch, die Perspektivitätsproblematik im visuellen, im kognitiven und insbesondere im sprachlichen Bereich näher zu bestimmen, ist durch eine gewisse Selbstbezüglichkeit geprägt, wenn nicht belastet. Da grundsätzlich die These vertreten wird, dass unsere Wahrnehmung bzw. unser Denken auf allen Ebenen und in allen Ausprägungen perspektivischer Natur ist, bleibt diese Grundauffassung auch nicht ohne Auswirkungen auf das hier praktizierte Darstellungsverfahren. Es wird keine Analyse der Perspektivitätsproblematik von einem festen Sehepunkt und in einem wohl abgegrenzten Blickwinkel angestrebt, sondern eine Thematisierung in unterschiedlichen Perspektiven, um möglichst viele Aspekte, Dimensionen, Implikationen und Konsequenzen dieses komplexen Phänomens in den Blick zu bekommen.

Dieses Darstellungsverfahren, das einem Rundgang um das Phänomen *Perspektivität* gleicht, insofern dieses in immer wieder anderen Blickwinkeln, Fragestellungen und Kontexten thematisiert wird, setzt eine gewisse Gutmütigkeit beim Leser voraus. Er muss die Sprünge in immer wieder andere Wahrnehmungsweisen mitmachen, die zugleich auch immer Sprünge in unterschiedliche Wissenschaften, Theorien, Begrifflichkeiten, Sachgebiete und Epochen sind. Seine Langmut lässt sich nur dadurch belohnen, dass er auf diese Weise eine umfassende Wahrnehmung desselben fundamentalen Strukturprinzips unserer geistigen und insbesondere unserer sprachlichen Welt gewinnt.

B PERSPEKTIVITÄT IM VISUELLEN BEREICH

Wenn man das Phänomen *Perspektivität* im visuellen Bereich untersucht, dann lassen sich idealtypisch zwei Problemkreise voneinander unterscheiden. Zum einen kann man sich mit den Fragen der natürlichen Perspektivität beschäftigen, die sich unmittelbar aus der Struktur des Sehsinns und den optischen Gesetzen ergeben bzw. daraus, dass der Mensch ein leibgebundenes Wahrnehmungssubjekt in Raum und Zeit ist. Zum anderen kann man sich mit Fragen der künstlichen bzw. kulturellen Perspektivität beschäftigen, die sich daraus ergeben, dass alle in Bildern dargestellten Dinge und Sachverhalte in einer bestimmten Interpretationsperspektive objektiviert werden, die der natürlichen Wahrnehmungsperspektive nicht oder nur teilweise entspricht. Die Abweichung von den natürlichen Perspektivitätsstrukturen kann in Bildern soweit gehen, dass sich schon von einem eigenständigen Objektivierungswillen bzw. von einer eigenständigen Ausprägungsform von Perspektivität sprechen lässt. Die Geschichte der Malerei ist zu einem erheblichen Teil durch die Spannung zwischen der natürlichen und der künstlichen Perspektivität geprägt, was sich insbesondere im Zusammenhang mit der Beurteilung des künstlerischen Wertes der Zentralperspektive immer wieder gezeigt hat.

Die Ordnungsstrukturen der natürlichen visuellen Perspektivität stehen hier nicht im Mittelpunkt des Interesses. Hauptsächlich sollen die Ordnungsstrukturen der künstlichen Perspektivität untersucht werden, wie sie in Bildern zur Erscheinung kommen können. Dabei werden sowohl systematische als auch historische Erkenntnisinteressen verfolgt, um einen Eindruck von dem Variationsspielraum und den Motiven menschlicher Objektivierungs- und Interpretationsanstrengungen zu gewinnen. Es wird angenommen, dass es weitreichende Analogien zwischen diesen Ausprägungsformen von Perspektivität und denjenigen in der Sprache gibt.

Die unterschiedlichen historischen Ausprägungsformen von Perspektivität in der Malerei werden nicht als Manifestationsformen eines allgemeinen Gestaltungsfortschritts untersucht, sondern als Ausdrucksformen eines spezifischen, historisch gebundenen Gestaltungswillens. Dementsprechend wird dann auch die Zentralperspektive nicht als normgebende Idealform perspektivischer Gestaltung angesehen, sondern nur als eine historische Ausprägungsform von Perspektivität unter anderen, obwohl zuzugestehen ist, dass sie den höchsten Annäherungsgrad an die natürliche visuelle Wahrnehmung hat.

I Die Grundstrukturen der visuellen Wahrnehmung

Die Grundstrukturen von visuellen Wahrnehmungs- und Gestaltungsprozessen werden insbesondere deshalb so ausführlich untersucht, weil angenommen wird, dass sich dabei wichtige Analogien zu kognitiven und sprachlichen Wahrnehmungs- und Gestaltungsprozessen aufdecken lassen. Insbesondere soll gezeigt werden, dass es in allen drei Bereichen eine produktive Spannung zwischen überindividuellen Konventionen auf der einen Seite und individuellen Sinnbildungsanstrengungen auf der anderen Seite gibt.

Im Zusammenhang mit den Überlegungen zum Sehsinn wurde schon hervorgehoben, dass das Phänomen *Perspektivität* als ein anthropologisches Grundphänomen anzusehen ist, das besonders klar in der natürlichen visuellen Wahrnehmung hervortritt, weil hier die konstitutiven Merkmale von Perspektivität prägnant fassbar sind, nämlich *Aspekt*, *Sehepunkt* und *Perspektive*. Mit Hilfe dieser Merkmale lässt sich die schon erwähnte These Rombachs besonders gut exemplifizieren, dass *Perspektivität* als *Realismus der Wahrnehmung* zu verstehen sei. Die drei Grundmerkmale von Perspektivität sollen hier mit Bezug auf drei Problemzusammenhänge näher erläutert werden, die nicht nur für die Ausbildung der visuellen, sondern auch für die der kognitiven und der sprachlichen Perspektivität eine zentrale Rolle spielen. Es handelt sich um Problem- und Funktionszusammenhänge, die mit den Stichwörtern *Leibapriori*, *Raumerfahrung* und *Eigenbewegung* benannt werden können.

1. Das Leibapriori der Wahrnehmung

Die Prämisse, die ein Wahrnehmungssubjekt in einem Wahrnehmungsprozess nicht mehr frei wählen kann, weil sie als Grundbedingung jeglicher Wahrnehmung immer schon gegeben ist, das ist der eigene Leib. Räumliche, zeitliche und geistige Sehepunkte kann das Wahrnehmungssubjekt wechseln, aber nicht seinen Leib als apriorischen Ausgangspunkt jeglicher Form von Wahrnehmung. Dieses *Leibapriori* der Wahrnehmung hat zwei fundamentale Dimensionen, die wegen ihrer Selbstverständlichkeit leicht übersehen werden, die aber eine phänomenologische Analyse thematisieren muss, die die elementaren Strukturen von Wahrnehmungsprozessen freilegen will. Einerseits ist immer zu berücksichtigen, dass wir unsere Augen als Wahrnehmungsorgane bzw. als Kontaktmedien benutzen. Dabei ist zu beachten, dass die Linsenaugen den Menschen natürlich ganz andere Wahrnehmungsmöglichkeiten eröffnen als die Facettenaugen den Insekten. Andererseits ist zu berücksichtigen, dass der

eigene Leib den Menschen nicht nur einen bestimmten räumlichen, zeitlichen und optischen Blickwinkel auf die Welt eröffnet, sondern auch einen ganz bestimmten motivationalen. Der Leib bestimmt nicht nur, was wir sehen können, sondern auch, was wir sehen müssen und sehen wollen.

Unsere Augen haben sich evolutionär aus umweltsensiblen Zellen entwickelt, die sich darauf spezialisiert haben, die Außenwelt mit Hilfe von Lichtdifferenzen wahrzunehmen. Dabei hat sich mit der Entwicklung des Linsenauges die Chance eröffnet, unsere Aufmerksamkeit punktuell zu konzentrieren und die Wahrnehmungsschärfe in jeweils peripheren Bereichen abnehmen zu lassen. Der Raum bekommt dadurch eine Tiefenstaffelung. Die mangelnde Veränderungsfähigkeit der Linse im Alter verursacht deshalb auch einen spezifischen Mangel an der Variation punktueller Wahrnehmungskonzentration. Interessant ist auch, dass der Evolutionsprozess dazu geführt hat, dass Lebewesen, die auf die Jagd spezialisiert sind (Katzen), frontal positionierte Augen haben, während Lebewesen, die auf die Flucht spezialisiert sind (Pferde), lateral positionierte Augen haben, die ihnen eine fast vollständige Rundumsicht ermöglichen. Die Reduktion des Sehfeldes bei Frontaläugen ist nun aber nicht nur als eine quantitative Einschränkung des Wahrnehmungsfeldes zu verstehen, sondern zugleich auch als eine qualitative Veränderung der Wahrnehmungsfähigkeit. Während die Rundumsicht primär dazu dient, auf Veränderungen im Sehfeld gegebenenfalls durch Flucht zu reagieren, so führt der eingeschränktere Blickwinkel von frontal angeordneten Augen bei jagenden Tieren und beim Menschen dazu, eine verstärkte intentionale Konzentration des Sehens auf bestimmte Objekte bzw. Weltausschnitte zu ermöglichen. Lebewesen mit frontal positionierten Augen müssen sich selbst bewegen, wenn sie mehr von der Welt sehen wollen. Die Überkreuzung von Sehachsen bei frontal angeordneten Augen führt außerdem noch zu einem verbesserten plastischen Sehen bzw. zu einer verbesserten Wahrnehmung der Tiefenstaffelung der Dinge im Raum.

Anthropologisch gesehen lässt sich sagen, dass mein Leib nicht nur den räumlichen Punkt fixiert, von dem aus ich in die Welt sehe, sondern auch die Motive bestimmt, warum ich in die Welt sehe, und die Ziele, auf die ich meine Aufmerksamkeit richte. Ich sehe von meinem Leib und für meinen Leib in die Welt und nehme das in ihr wahr, was für meinen Leib biologisch und geistig von Interesse ist. Leib und Welt bilden eine Korrelationszusammenhang, dessen Instanzen sich nicht als autonome Gegebenheiten einzeln beschreiben lassen, sondern nur als interdependente Größen. Es ist deshalb auch nicht sinnvoll, den Leib als Gegenprinzip zum Geist beschreiben zu wollen. Wenn hier von einem Leibapriori der visuellen Wahrnehmung gesprochen wird, dann schließt das biologische wie geistige Wahrnehmungsbedingungen und Wahrnehmungsinteressen ein. Drastischer formuliert ließe sich auch sagen, dass das Leibapriori es uns ermöglicht, einen roten Apfel sowohl als Fressding als auch

als Symboling wahrzunehmen, weil beide Wahrnehmungsweisen gleichermaßen zu den menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten gehören.

Merleau-Ponty hat nachdrücklich betont, dass wir bei unserer Weltwahrnehmung nicht vergessen dürften, dass der Leib in der Welt sei wie das Herz im Organismus und dass er die Vorbedingung dafür sei, dass sich uns die Gegenstände als Gegenstände enthüllen könnten bzw. die Welt als Welt. Wahrnehmungen ohne leibgebundene Gesichtspunkte seien nicht vorstellbar. „*Mein Gesichtspunkt ist für mich weit weniger eine Beschränkung meiner Erfahrung als vielmehr eine Weise, in die Welt als ganze hineinzugleiten.*“¹

Das Leibapriori der sinnlichen Wahrnehmung hat beim Menschen natürlich faktisch andere Konsequenzen als beim Tier, weil es durch das Ausmaß der menschlichen Kulturfähigkeit und Kulturangewiesenheit eine sehr große Flexibilität aufweist. Natürlich kann auch der Mensch in seinen visuellen Wahrnehmungen bestimmte biologische Grundgegebenheiten seiner Augen nicht überspringen, aber durch die Symbiose seiner biologischen und kulturellen Existenzweise kann er optische Daten mit Hilfe sehr viel differenzierterer Muster interpretieren und Referenzobjekte in sehr viel unterschiedlicheren Perspektiven betrachten als Tiere. Das bedeutet, dass der Mensch die Welt in einem sehr viel höheren Ausmaß als Tiere mit jeweils *anderen Augen* sehen kann. Phänomenologische Analysen bemühen sich deshalb auch immer, die elementaren von den eher nachgeordneten Wahrnehmungsweisen zu unterscheiden. Beispielsweise hat Heidegger darauf aufmerksam gemacht, dass wir ein Wahrnehmungsobjekt entweder als etwas *Vorhandenes* in seiner bloßen *Dinglichkeit* begaffen oder als etwas *Zuhandenes* in seiner *Dienlichkeit* für das menschliche Leben verstehen könnten.²

Nun kann man sich natürlich darüber streiten, ob man das Leibapriori der Wahrnehmung nicht auf die rein biologische Ebene beschränken sollte und die zuletzt thematisierten Konsequenzen nicht besser einem Kultur- oder Sprachapriori zuschreiben sollte, um den Begriff semantisch schärfer zu halten. Dabei darf man aber nicht vergessen, dass die Grenzlinie zwischen Natur und Kultur faktisch nicht so scharf gezogen werden kann, wie es theoretisch wünschenswert wäre, und dass es zur Natur des Menschen gehört, ein Kulturwesen zu sein. Wenn man den Leibbegriff zu eng fasst, dann läuft man Gefahr, in der visuellen Wahrnehmung die Ergänzungsbedürftigkeit unserer biologischen durch kulturelle Wahrnehmungsmuster zu übersehen und damit die notwendige Symbiose beider. Das Kultur- und Sprachapriori ließe sich so gesehen auch als eine Spezifikation des allgemeinen Leibaprioris verstehen.

¹ M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 381.

² M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 1963¹⁰, S. 74ff.

2. Die Raumproblematik

In unserem Alltagsdenken verstehen wir das Phänomen *Raum* in der Regel auf euklidische Weise als ein gegebenes dreidimensionales Gebilde, das Höhe, Breite und Tiefe aufweist bzw. eine vertikale, horizontale und sagittale Achse. Newtons Konzept eines absoluten Raumes, der unabhängig von den in ihm vorfindbaren Subräumen und Gegenständen existiert, erscheint uns unmittelbar plausibel, weil wir uns diese Vorstellung sehr gut durch das Modell eines Hauses veranschaulichen können, in dem es unterschiedliche Zimmer gibt, in denen dann wieder unterschiedliche Dinge vorfindbar sind.

Bei einer genaueren Betrachtung stellen sich dann aber drei Fragen, die sich kaum abschließend beantworten lassen. Findet die Ineinanderschachtelung von Räumen in Richtung auf die Makrowelt oder die Mikrowelt irgendwo ein natürliches Ende oder kann ein solches Ende nur methodisch postuliert werden? Ist der Raum eine eigenständige Größe, die als Wahrnehmungsding unter anderen Wahrnehmungsdingen existiert, oder ist er eine abgeleitete Vorstellung bzw. ein Denkkonstrukt, mit dem keine unmittelbare Anschauung korrespondiert? Wenn unsere Raumvorstellung eine abgeleitete Vorstellung ist, resultiert diese dann aus der perspektivischen Wahrnehmung der Korrelation von Dingen oder ist sie als apriorische Voraussetzung der Wahrnehmungsmöglichkeit von Dingen bzw. der Perspektivenbildung zu verstehen?

Wenn Platon im *Timaios*³ den Raum als *Amme* des *Werdens* thematisiert, weil er zwischen der Idee und der Erscheinung vermittele und insofern eine Vorbedingung dafür sei, dass die Körperwelt in Erscheinung treten könne, dann deutet sich schon ein Raumverständnis an, das mit der Hausmetaphorik nicht mehr problemlos in Einklang zu bringen ist. Der Raum wird hier zwar nicht als Derivat von Wahrnehmungsperspektiven verstanden, aber durchaus als gestaltender Faktor für die Ausbildung von Wahrnehmungsinhalten. Er ist die Voraussetzung dafür, dass die Erscheinungswelt sich konkretisieren kann.

Kant denkt in diesem Zusammenhang noch radikaler. Er versucht der Vorstellung eines ontisch selbstständigen absoluten Raumes den Garaus zu machen, indem er den *Raum* ähnlich wie die *Zeit* oder die *Kausalität* zu einer Kategorie a priori erklärt, die nicht aus der Erfahrung stamme, sondern umgekehrt dazu diene, Erfahrungen machen zu können.⁴ Mit dieser These verlegt Kant seine Raumvorstellung vor alle konkreten Wahrnehmungsprozesse. Der Raumgedanke bleibt zwar grundsätzlich mit dem Perspektivitätsgedanken verknüpft, weil er die prinzipielle Voraussetzung für die Konstitution von Wahrnehmungsperspektiven ist, er kann aber nicht mehr mit konkreten Wahr-

³ Platon, *Timaios* 49a, Werke, Bd. 5, S. 171.

⁴ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 38, Werke, Bd. 3, S. 72.

nehmungsperspektiven von konkreten Subjekten in Verbindung gebracht werden.

Dagegen hat Leibniz ein Raumkonzept entwickelt, das sich sehr gut mit dem Perspektivitätsgedanken verbinden lässt, weil er den Raum als Derivat von Wahrnehmungsperspektiven versteht. Er vertritt die Auffassung, dass der *Raum* sich aus der Ordnung der gleichzeitig existierenden Dinge konstituiert und die *Zeit* aus der Ordnung der aufeinander folgenden Dinge. Das bedeutet, dass für ihn der Raum kein Ding unter Dingen ist, sondern ein relationales Phänomen, das aus Beziehungsgeflechten resultiert bzw. aus der spezifischen Konstellation von koexistierenden Einzelphänomenen.⁵ Wenn man in dieser Weise den Raum über die Möglichkeit des Beisammenseins von Dingen definiert und versteht, dann ist natürlich nicht nur an abstrakte geometrische Konstellationen zu denken, sondern auch daran, dass die jeweiligen Konstellationen von einem bestimmten Sehepunkt her wahrgenommen werden. Je nach Sehepunkt ergeben sich andere Raumgestalten, weil die Dinge hinsichtlich anderer Aspekte miteinander koexistieren und dementsprechend auch andere Beziehungsgeflechte miteinander bilden. Andere Wahrnehmungsperspektiven konstituieren so gesehen nicht nur andere Konstellationsformen und Sinngestalten, sondern auch andere Raumobjektivierungen.

Da wir beim Sehen Korrelationsgeflechte unterschiedlichen Ausmaßes mehr oder weniger simultan wahrnehmen können (Baum, Baum am Weg, Baum am Weg in die Berge), gewinnen wir über die Wahrnehmung von Relationszusammenhängen kraft Implikation auch bestimmte Raumvorstellungen. Unsere Raumwahrnehmung können wir deshalb ebenso wie unsere Zeitwahrnehmung als abgeleitete Sekundärwahrnehmung verstehen, die wir aus anschaulichen Primärwahrnehmungen gewinnen. Länge, Breite und Tiefe können wir nicht direkt wahrnehmen, sondern nur aus langen, breiten und tiefen Gegenständen rekonstruieren. Es ist deshalb auch nicht erstaunlich, dass wir in unseren spontanen Wahrnehmungsprozessen Raumverhältnisse auch als Eigenschaften von Dingen verstehen und nicht als Eigenschaften von Räumen. Unser Sprachgebrauch exemplifiziert das sehr schön. Ganz unbefangen sprechen wir von einem *großen Baum* und einem *entfernten Baum*, obwohl das Attribut im ersten Fall die Eigenschaft eines Baumes angibt und im zweiten Fall ein Relationsverhältnis zwischen einem Baum und einem Betrachter.

Nun ist allerdings einzuräumen, dass der konkrete psychische Aufbau von visuellen Raumvorstellungen im Prinzip noch nicht das ontologische Grundsatzproblem löst, ob der Raum die apriorische Prämisse der Dingvorstellung ist oder die Dingwahrnehmung die apriorische Prämisse der Raumvor-

⁵ G.W. Leibniz, Die philosophischen Schriften, 1978, Bd. 2, S. 450; Brief an B. des Bosses vom 16.6.1712 „Et hoc exponendi modo spatium fit ordo coexistentium phaenomenorum, ut tempus successivorum...“; vgl. auch G.W. Leibniz, Philosophische Werke in vier Bänden, 1966, Bd. 1, S. Schreiben an Clark, § 29, S. 128; § 47, S. 133; Bd. 2, Briefentwurf für Remond, S. 631.

stellung. Womöglich ist das Problem in dieser alternativen Zuspitzung auch falsch thematisiert. Aufschlussreicher scheint die Frage zu sein, welche Faktoren und Strategien unsere konkrete Raumvorstellung beeinflussen. Dabei stellt sich dann ziemlich schnell heraus, auf welcher fundamentalen Weise unsere Raumerfahrung mit der Perspektivitätsproblematik auf allen Ebenen verknüpft ist, nämlich nicht nur mit räumlichen Sehepunkten und Perspektiven, sondern auch mit geistigen, die sich in Form von kulturspezifischen Objektivierungsstrategien und sprachlichen Mustern manifestiert haben.

Ebenso wie man sich das Phänomen *Zeit* nicht nur quantitativ über die Uhr objektivieren kann, sondern auch qualitativ über die Intensität von Erlebnisinhalten (Feste, Jahreszeiten, Altersstufen), so lässt sich auch der Raum nicht nur quantitativ über bestimmte Maßgrößen (Meter, Lichtjahre) erfassen, sondern auch über sakrale und profane Akzentuierungen (heiliger Hain, Hektar). Im Prinzip sind die quantitativen mathematischen Objektivierungen der Zeit und des Raumes späte Kulturprodukte, die zwar unsere heutigen Vorstellungsbildungen grundlegend prägen, aber die gleichwohl nicht als zwingend anzusehen sind. Die Rauminterpretation mit Hilfe der euklidischen Geometrie bzw. mit Hilfe der malerischen Zentralperspektive ist nicht als selbstverständlicher Abschluss einer geistigen Anstrengung zu verstehen, wie die Entwicklung der nicht-euklidischen Geometrie und der polyperspektivischen Malerei zeigt.

Frühe Kulturstufen scheinen den Raum ganz selbstverständlich als Resultante der Existenz und der Eigenschaften von Dingen verstanden zu haben. Das zeigt sich darin, dass die Maße für die Objektivierung von Distanzen und Flächen von menschlichen Gliedern (Fuß, Elle) oder von menschlichen Handlungseinheiten (Morgen, Tagewerk) abgeleitet worden sind und dass viele Naturvölker unterschiedliche Maßeinheiten für horizontale und für vertikale Strecken haben.⁶ Die Objektivierung des Raumes mit abstraktiven mathematischen Größen und Mustern ist erst ein neuzeitliches Verfahren, was sich allerdings bei der Beherrschung des Raumes als sehr wirksam erwiesen hat.

Bei der Analyse der Raumproblematik ist außerdem zu berücksichtigen, dass unsere Wahrnehmungsstrategien so organisiert sind, dass schon auf einer vorbewussten Ebene nicht sichtbare räumliche Dimensionen bei der Vorstellungsbildung automatisch aus unserem Sachwissen ergänzt werden. Selbst wenn wir nur die zweidimensionale Fassade eines Hauses sehen, nehmen wir das Haus kognitiv gleichwohl als dreidimensionales Gebilde wahr. Wenn das nicht so wäre, hätte Potemkin sich seine Mühen sparen können. Ganz selbstverständlich ergänzen wir beim Sehen vorstellungsmäßig auch die Teile von Wahrnehmungsgegenständen, die von anderen Objekten verdeckt werden. Die räumliche Ergänzung von fragmentarischen Seheindrücken ist eine so elementare Grundoperation der visuellen Wahrnehmung, dass es einer besonderen

⁶ E. Fettweis, *Orientierung und Messung in Raum und Zeit bei Naturvölkern*, Studium Generale 11, 1958, S. 3ff.

methodischen Anstrengung bedarf, beim Sehen wirklich nur das zu registrieren, mit dem man optisch tatsächlich konfrontiert wird, und nicht auch das in seine Vorstellungen einzubeziehen, was man optischen Reizen automatisch hinzufügt, um zu visuellen Ganzheiten zu kommen bzw. um bestimmte Wahrnehmungserwartungen zu erfüllen. Diese Vervollständigungstendenz bei Teilwahrnehmungen durch bestimmte Wahrnehmungserwartungen gibt es auch in komplexen Wahrnehmungsprozessen. Dabei braucht man nur daran zu denken, welche unterschiedliche subjektiven Wahrnehmungen Augenzeugen von denselben Vorgängen entwickeln können, ohne andere täuschen zu wollen.

Die Art und Weise, wie tatsächliche optische Daten in visuellen Wahrnehmungen mit erwarteten optischen Daten und anderen Daten zu ganzheitlichen Vorstellungen verschmolzen werden, ist erfahrungs-, kultur- und sprachabhängig. Einzeldaten versuchen wir immer einen Stellenwert in umfassenderen Vorstellungen zu geben. Die Menge und die Differenziertheit von aktivierbaren Mustern und Organisationsstilen beeinflusst dementsprechend nicht nur unsere kognitive Sinnbildung, sondern schon unsere elementare visuelle Vorstellungsbildung und Raumerfahrung. Die These, dass schon objektbezogene visuelle Vorstellungsbildungen nicht nur als Reflexe von tatsächlichen optischen Reizen anzusehen sind, sondern vielmehr als interpretative Konstrukte, ist relativ leicht nachzuvollziehen und von der Gestaltpsychologie auch vielfältig legitimiert worden. Die ergänzende These, dass es neben der subjektiv bzw. kulturell geprägten visuellen Objektwahrnehmung auch eine subjektiv bzw. kulturell geprägte visuelle Raumwahrnehmung gibt, ist sehr viel schwerer nachvollziehbar. Folgende Überlegungen lassen sich für diese These geltend machen.

Grundlage der allgemeinen Raumwahrnehmung bzw. Raumvorstellung ist der Umstand, dass wir einerseits eine Dingkonstellation von einem bestimmten Sehepunkt hinsichtlich bestimmter Aspekte wahrnehmen und dass wir andererseits einzelne Phänomene nur in einer bestimmten kontrastiven und ergänzenden Beziehung zu anderen erfassen. Einzeldinge nehmen wir nicht als Elemente einer Summe wahr, sondern immer nur als Bestandteile einer räumlichen Konstellation, die ein Zentrum und eine Peripherie hat. Diese Struktur wird in der Phänomenologie in der Regel als *Horizontgebundenheit* der Wahrnehmung bezeichnet. Mit dieser Metapher will man darauf aufmerksam machen, dass Wahrnehmungen eines intentionalen Rahmens von Hypothesen und Erwartungen bedürfen, um eine konkrete Struktur zu bekommen, die gleichzeitig auch einen Raumeindruck erzeugt. Die Horizontgebundenheit ist als solche in keinem Wahrnehmungsprozess aufhebbar, die konkrete Ausprägung dieser Horizontgebundenheit aber durchaus.

Am eindrucksvollsten lässt sich die Horizontgebundenheit unserer Wahrnehmung, die zugleich auch als eine Form der Raumkonstitution zu werten ist, am Beispiel der so genannten *Kippfiguren* demonstrieren, auf die die Gestalt-

psychologie immer wieder aufmerksam gemacht hat.⁷ Kippfiguren basieren auf der Möglichkeit, einen Wahrnehmungsbereich entweder als thematische Figur oder als kontrastiven Hintergrund für eine Figur wahrzunehmen. So lässt sich beispielsweise eine helle Fläche entweder als eine Vase wahrnehmen, die sich von einem dunklen Grund kontrastiv abhebt, oder als Kontrast gebender Grund, von dem sich zwei einander zugewandte Gesichtsprofile silhouettenhaft abheben. Je nach den aktuellen Wahrnehmungspräferenzen ergeben sich andere Konstellationen und Interpretationen von Elementen und damit natürlich auch andere Wahrnehmungsräume.

Die Termini *Aspekt*, *Sehepunkt*, *Perspektive*, *Konstellation*, *Horizont*, *Feld*, *Struktur* haben nicht zufällig sowohl eine räumliche als auch eine geistige Bezugsebene. Sie verdeutlichen auf indirekte Weise, dass Raumordnungen immer zugleich auch als Sinnordnungen verstanden werden. Die Phänomenologen arbeiten deshalb auch ganz unbefangen mit Raumvorstellungen, wenn sie geistige Vorstellungen zu beschreiben versuchen. So spricht etwa Gurwitsch⁸ ganz vorbehaltlos davon, dass sich das Bewusstseinsfeld aus den drei Teilbereichen *Thema*, *thematisches Feld* und *Rand* konstituiere. Das *Thema* repräsentiere den Brennpunkt der Aufmerksamkeit, das *thematische Feld* die mit dem Thema kopräsenten Gegenstände und der *Rand* all die Phänomene, die den Übergang zu anderen Bewusstseinsfeldern ermöglichen.

Der natürliche Raumbegriff, der sich auf die natürliche visuelle Raumerfahrung gründet, muss von dem apriorischen Raumbegriff klar getrennt werden, den Kant als logische Prämisse aller Dingerfahrung versteht und der visuell weder erfahren noch veranschaulicht werden kann. Da er die Verwendung visueller Kategorien erst ermöglicht, kann er mit diesen auch nicht beschrieben werden. Die natürliche Raumerfahrung konstituiert sich aus der konstellativen und aspektuellen Wahrnehmung von Dingen von einem bestimmten Sehepunkt aus. Sie ist also in einem hohen Maße subjektbezogen und deshalb auch als ein Konstitut des Subjekts zu betrachten. Das exemplifiziert sich sehr schön dadurch, dass auf zweidimensionalen Bildern durch eine stringente zentralperspektivische Darstellungstechnik die Illusion eines dreidimensionalen Raumes erzeugt werden kann. Da wir in der natürlichen Wahrnehmung aus den Größenverhältnissen und den Überdeckungen von Gegenständen eine bestimmte dreidimensionale Raumvorstellung ableiten, kann sich auch auf zweidimensionalen Bildern die Illusion eines dreidimensionalen Raumes ergeben, wenn die entsprechenden Dingkonstellationen hergestellt werden. Wenn wir auf Bildern optisch zwei Menschen von extrem unterschiedlicher Größe registrieren, dann nehmen wir diese nicht als Riese und als Zwerg wahr, sondern als Menschen, die eine unterschiedliche Position in einem dreidimensional vorgestellten Raum haben.

⁷ A. Wellek, *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie* 1969², S. 55ff.

⁸ A. Gurwitsch, *Das Bewusstseinsfeld*, 1975, S. 4ff.

Da sich die natürlichen Raumvorstellungen immer aus der Wahrnehmungsposition des jeweiligen Subjekts ableiten, kann für Gemälde, die sich normativ an natürlichen Wahrnehmungsprozessen orientieren, immer auch ein klar fixierbarer Sehepunkt rekonstruiert werden. Insbesondere in zentralperspektivisch organisierten Raumobjektivierungen ist das verhältnismäßig leicht, weil diese programmatisch die größtmögliche Annäherung an natürliche Raumwahrnehmungen bzw. Seheindrücke anstreben. Bei allen anderen in Bildern objektivierten Raumentwürfen ist das nicht so leicht, weil die dargestellten Dinge und Räume oft auf mehrere, leicht verschobene Sehepunkte zurückgeführt werden können oder weil die jeweilig objektivierten Dingkonstellationen sich ganz bewusst nicht an den Normen der natürlichen Ding- und Raumwahrnehmung orientieren. Diese Umstände machen es notwendig, sich etwas näher mit dem Problem zu beschäftigen, welche Funktion der räumlichen und geistigen Verschiebung von Sehepunkten bzw. der Eigenbeweglichkeit von Subjekten bei der Wahrnehmung und Gestaltung von Räumen zukommt.

3. Die Eigenbeweglichkeit der Wahrnehmungssubjekte

Wenn es richtig ist, dass der jeweilige Wahrnehmungsort bzw. Sehepunkt eine Horizont bildende Funktion für die Konstitution von Wahrnehmungsinhalten hat, dann ergibt sich daraus, dass man das Problem der visuellen Wahrnehmung und geistigen Vorstellungsbildung nicht befriedigend diskutieren kann, wenn man die räumliche und geistige Eigenbeweglichkeit der Wahrnehmungssubjekte methodisch ausklammert. Erst wenn wir die dynamischen Implikationen der Perspektivitätsproblematik berücksichtigen, lässt sich ganz nachvollziehen, welche fundamentale Rolle die Wahrnehmungssubjekte bei der Konstitution von Wahrnehmungsinhalten bzw. bei der Erschließung der räumlichen und geistigen Welt spielen.

Auf den ersten Blick scheint die Eigenbeweglichkeit der Wahrnehmungssubjekte nur positive Funktionen zu haben, weil die Verschiebung von Sehepunkten zu neuen Erfahrungen führt und dadurch die Mehrung von Wissen garantiert. Ohne Eigenbeweglichkeit scheint es keinen umfassenden Wissensfortschritt und keinen Fortschrittsglauben geben zu können. Gleichwohl darf aber auch nicht übersehen werden, dass die räumliche und geistige Eigenbeweglichkeit der Wahrnehmungssubjekte auch bestimmte Risiken birgt. Wenn sich unsere Wahrnehmungsinhalte nämlich durch unsere Eigenbewegungen faktisch immer wieder ändern, dann stellt sich die Frage, ob wir unseren Wahrnehmungsgegenständen eigentlich eine Identität oder Invarianz zubilligen können.

Es ist offensichtlich, dass die Fähigkeit eines Organismus, sich im Raum willentlich und zielgerichtet frei bewegen zu können, evolutionär gesehen eine

späte Entwicklungsstufe darstellt, die die Wahrnehmungsmöglichkeiten nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ entscheidend verändert hat. Pflanzen haben in der Regel eine räumlich gebundene Existenzweise. Über ihre Rezeptionsorgane können sie nur das erfassen, was von ihrem jeweils fixierten Standort aus registriert werden kann. Tiere haben dagegen durch ihre Eigenbeweglichkeit ein sehr viel höheres Maß an Wahrnehmungsmöglichkeiten, wenn man einmal von der unterschiedlichen Differenzierungsfähigkeit der jeweiligen Rezeptionsorgane absieht. Gleichwohl bleiben auch ihre Wahrnehmungsmöglichkeiten im Vergleich zu denen der Menschen beschränkt, weil sie ihre optischen Wahrnehmungen mit Hilfe eines Inventars von genetisch fixierten Wahrnehmungsmustern interpretieren müssen, das nicht in demselben Ausmaß wie beim Menschen durch erworbene Wahrnehmungsmuster ergänzt und differenziert wird. Wenn Tiere ihre optischen Reizkonstellationen nicht mit den zur Verfügung stehenden Wahrnehmungsmustern interpretieren können, dann sind sie desorientiert. Sie stehen vor ihnen wie die sprichwörtliche Kuh vor dem neuen Scheunentor.

Die Anthropologie hat der Eigenbeweglichkeit des Menschen einen qualitativ anderen Charakter zugeordnet als der der Tiere, weil sie im Prinzip nicht nur durch die Nahrungssuche motiviert sei, sondern auch durch so etwas wie theoretische Neugier. Die Verarbeitung optischer Reize im Rahmen vorgegebener Wahrnehmungsschemata sei beim Menschen nicht so rigide reguliert wie bei Tieren, weil ihnen mehr und variablere Wahrnehmungsschemata zur Verfügung stünden. Als Kulturwesen unterlägen die Menschen einem immanenten Zwang, ständig neue Wahrnehmungsmuster auszubilden, die sie insbesondere über sprachliche Fixierungen tradieren und intersubjektiv verfügbar halten könnten.

Die Funktion der Eigenbeweglichkeit der Wahrnehmungssubjekte in Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozessen wird nicht nur durch Eroberer und Entdecker von Alexander dem Großen über Kolumbus bis zu den Astronauten exemplifiziert, sondern auch durch Dichter, Philosophen und Forscher. Letztere müssen sich nicht immer in einem räumlichen Sinne bewegen, sie können sich auch geistig bewegen. Dichter können sich fiktive Räume schaffen, in denen sie sich mit ihren Figuren bewegen; Philosophen können sich Begriffswelten schaffen und sich darin bewegen; Forscher können sich mit Hilfe ihrer Instrumente (Mikroskop, Fernrohr, Hypothesen) perspektivisch bewegen, ohne sich räumlich vom Fleck zu rühren. Die Eigenbewegung des Wahrnehmungssubjekts, in welchem Sinne auch immer, erschließt neue Aspekte der jeweiligen Wahrnehmungsgegenstände. Das Bedürfnis nach dem Wechsel von Perspektiven ist allerdings in den einzelnen Individuen, Kulturen und Epochen unterschiedlich ausgeprägt.

Der Preis für die Eigenbeweglichkeit der Wahrnehmungssubjekte ist nun allerdings eine gewisse Wissensunsicherheit und im Gefolge davon auch eine gewisse Verhaltensunsicherheit. Die für Pflanzen und Tiere angenommene

Wahrnehmungssicherheit, die keine sehr großen Varianten und Interpretationsspielräume offen lässt, ist deshalb gerade in solchen Kulturepochen zum utopischen Wunschbild geworden, in denen die Freiheit zur Eigenbewegung die Angst vor der Beliebigkeit von Bewegungsentscheidungen und Wissensinhalten geweckt oder gar das Schreckgespenst des Nihilismus heraufbeschworen hat. Deshalb gibt es auch Mechanismen und Tendenzen in der menschlichen Natur und Kultur, die Konsequenzen der Eigenbeweglichkeit von Wahrnehmungssubjekten einzuschränken oder zumindest abzumildern.

Das beginnt auf einer sehr elementaren Ebene schon mit den so genannten *Konstanzmechanismen*, durch die es in Wahrnehmungsprozessen zu vorbewussten Verrechnungsprozessen kommt, durch die Konstanzvorstellungen erleichtert werden.⁹ So verschiebt sich beispielsweise bei jeder Augen- oder Kopfbewegung schon das Netzhautbild unserer Augen bzw. die Struktur der Netzhautreizung. Das registrieren wir in Wahrnehmungsprozessen aber nicht als Bewegung der jeweiligen Wahrnehmungsgegenstände, sondern als Eigenbewegung. Wenn diese Konsequenzen der Eigenbewegung nicht vorbewusst verrechnet würden, dann käme es zu einer heillosen Reizüberflutung und Desorientierung, die Objektivierungsprozesse unmöglich machten, weil es keine Dingkonstanz mehr gäbe. Vorbewusste Verrechnungsoperationen mit Hilfe von Informationen aus dem Gedächtnis finden auch dann statt, wenn wir einen Gegenstand als denselben Gegenstand wiedererkennen, obwohl wir ihn in verschiedenen Perspektiven sehen und dadurch die Konstellation von optischen Sinnesreizen faktisch sehr unterschiedlich ist. Gleichzeitig darf aber auch nicht vergessen werden, dass die Rezeptoren unserer Netzhaut einen ständigen Reizwechsel brauchen und dass identische Dauerreize zu einem Wahrnehmungsverlust führen. Unser Auge funktioniert zwar hinsichtlich seiner Linse ähnlich wie eine Kamera, aber hinsichtlich seiner Netzhaut nicht wie ein Film, worauf im Zusammenhang mit der Analyse des Sehens und dem physiologischen Eigenzittern der Augen bei Säugetieren schon hingewiesen worden ist.

So etwas wie Konstanzmechanismen gibt es nicht nur im Bereich der Natur, sondern auch in dem der Kultur. Wenn die grundsätzliche Fähigkeit des Menschen zur geistigen Eigenbeweglichkeit und Perspektivenverschiebung nicht durch Wahrnehmungstraditionen, Wahrnehmungsstile und sozial verbindliche Sprachmuster gedämpft und kanalisiert würde, käme es zu einer Desorientierung in der Wahrnehmung und zu gravierenden Problemen bei der intersubjektiv nachvollziehbaren Objektivierung von Vorstellungsinhalten durch Zeichen. Die Grundstrukturen unseres kognitiven Wahrnehmungsfeldes müssen stabil bleiben, wenn es Variationen in seinen peripheren Teilen geben soll. Wir können unsere Wahrnehmungsgegenstände immer nur partiell mit

⁹ K. Lorenz, Gestaltwahrnehmung als Quelle wissenschaftlicher Erkenntnis, Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie 6, 1959, S. 128ff.

neuen Ordnungsmustern konfrontieren bzw. in neuen Perspektiven interpretieren, weil sich sonst der Glaube an die Konstanz unserer Wahrnehmungsgegenstände, die all unseren Wahrnehmungs- und Interpretationsanstrengungen als vorbewusste Prämisse zu Grunde liegt, auflösen würde.

Kultur und Kulturerzeugnisse stehen in der ständigen Spannung zwischen Konstanzanforderungen auf der einen Seite und Variationsanforderungen auf der anderen. Kulturen brauchen eine innere Selbstbewegung, wenn sie nicht erstarren sollen, aber eine zu abrupte und zu radikale Eigenbewegung führt zu Irritationen, die den Wunsch entstehen lassen, alte Wahrnehmungsschemata zu konservieren und zu restaurieren. Nicht zufällig ist deshalb auch Sokrates mit dem Vorwurf konfrontiert worden, die gegebene Ordnung aufzulösen und die Jugend zu verderben, weil das Ausmaß und das Ziel seiner geistigen Eigenbewegung die Verständniskraft der meisten seiner Zeitgenossen überforderte. Er wurde als Zerstörer der Tradition denunziert, weil er gegen zu viele kulturelle Konstanzmechanismen seiner Zeit verstieß. Erst später konnte er als Schöpfer einer neuen kulturellen Tradition verstanden werden, der mit seinen Fragen und Verhaltensweisen neue Denkperspektiven eröffnet hat.

Ebenso wie in der Kultur, so gibt es auch in der Sprache bestimmte Bereiche, die ziemlich resistent gegen die interpretative Eigenbewegung der Subjekte sind bzw. bei denen Konstanzmechanismen ausgeprägter sind als in anderen Bereichen. So lässt sich beispielsweise der konventionalisierte semantische Inhalt und referenzielle Bezug lexikalischer Zeichen relativ leicht in den jeweiligen Sprechsituationen variieren, was metaphorische Redeweisen sehr klar dokumentieren. Die Konstanzmechanismen, die mit grammatischen Zeichen verbunden sind, erweisen sich demgegenüber historisch und systematisch als viel stabiler. Wenn das nicht so wäre, dann könnte das Ausmaß der individuellen Eigenbeweglichkeit der Subjekte im Bereich der Lexik nicht so groß sein, wie es faktisch ist. Individuen, Kulturen und Sprache werden nicht dadurch stabil, dass sie starr werden, sondern dadurch, dass sie Formen eines Fließgleichgewichts für sich entwickeln.

II Sinn und Struktur von Bildern

Die Fähigkeit, Bilder zu machen, charakterisiert den Menschen womöglich noch fundamentaler als die Fähigkeit, Sprache zu verwenden, wenn man den Gebrauch der Sprache als eine spezifische Variante des Bildermachens versteht. Bilder sind Artefakte eines bestimmten Typs, die mit der Evolutionsgeschichte des Geistes in einem besonderen Maße verknüpft sind. Auch Tiere stellen Artefakte her (Nest, Höhle), aber all diese Artefakte haben einen unmittelbaren Nutzen für die Sicherung des biologischen Lebens. Bilder haben dagegen nur in einem erweiterten Sinne einen lebenspraktischen Nutzen. Sie sind unverzichtbare Bestandteile des kulturellen Lebens, weil sie Kultur erzeugte Zeichen sind.

Bilder sind Artefakte, die ein mehrdimensionales geistiges Funktionsspektrum haben, das sich kaum abschließend bestimmen lässt. Die Fähigkeit, Bilder zu machen, bzw. etwas mit Hilfe von Zeichen symbolisch präsent zu machen, dokumentiert eine Form von Welt- und Gegenstandsbezügen, über die die Tiere nicht im gleichen Ausmaß verfügen. Die Frage nach dem Sinn und der Struktur von Bildern ist deshalb zugleich als Frage nach der menschlichen Einbildungskraft zu verstehen. Cassirer hat daher den Menschen auch nicht als *animal rationale*, sondern als *animal symbolicum* bestimmt.¹

Im Prinzip lässt sich die Ausbildung sprachlicher Muster und Texte trotz vieler Unterschiede als eine Form des Bildermachens verstehen. Auch wenn man einzuräumen hat, dass die Sprache entwicklungsgeschichtlich wohl eher aus handlungsunterstützenden Signalen als aus repräsentierenden Symbolen entstanden ist, so lässt sich dennoch nicht leugnen, dass die Darstellungsfunktion der Sprache im Laufe der Kulturgeschichte insbesondere durch die Entwicklung der Schrift einen immer größeren Stellenwert neben der Appell- und Ausdrucksfunktion im Sinne Bühlers bekommen hat. Deshalb ist auch die Hoffnung berechtigt, aus der Analyse des Sinns und der Struktur visuell wahrnehmbarer Bilder kraft Analogie und Differenz wichtige Einsichten in den Sinn und die Struktur sprachlicher Objektivierungsformen zu gewinnen. Wenn die These stimmt, dass allen kulturellen Objektivierungsformen eine bestimmte kognitive Perspektivität eingeprägt ist, dann böte sich außerdem die Gelegenheit, das Problem der immanenten Perspektivität sprachlicher Formen

¹ E. Cassirer, Was ist der Mensch, 1960, S. 40.

mit Hilfe der immanenten Perspektivität visuell wahrnehmbarer Formen zu veranschaulichen.

1. Zur Phänomenologie von Bildern

Obwohl die Phänomenologie mit ihrer *Maxime zu den Sachen selbst* primär auf eine präzisere Gegenstandserkenntnis ausgerichtet zu sein scheint, weiß sie sehr wohl, dass man eigentlich nur eine präzisere Wahrnehmungserkenntnis erreichen kann. Die so genannte *phänomenologische Wesensschau* darf deshalb auch nicht im Sinne einer angestrebten substanziellen Gegenstandserkenntnis verstanden werden, sondern muss vielmehr als ein Versuch gewertet werden, elementare Wahrnehmungsweisen zu entwickeln, in denen der Grundtypus der Dinge freigelegt werden kann, der meist durch vielerlei Sonderbedingungen der Wahrnehmung verdeckt und verschleiert wird. Phänomenologische Analysen stellen sich deshalb als Reduktions- und Abschälungsvorgänge dar, in denen die lebensweltlich fundamentalen Erscheinungsweisen der Dinge herausgearbeitet werden sollen, die wir üblicherweise leicht übersehen, weil sie uns als allzu selbstverständlich oder gar trivial erscheinen. Das bedeutet, dass die Phänomenologie im Prinzip nichts anderes anstrebt, als uns die Welt und die Dinge in anthropologisch elementaren und fundamentalen Wahrnehmungsperspektiven zugänglich zu machen.

Der elementare Sinn von Bildern besteht darin, dass mit Hilfe eines sinnlich fassbaren Substrates auf etwas verwiesen wird, was der direkten visuellen Wahrnehmung aus aktuellen oder prinzipiellen Gründen nicht direkt zugänglich ist. Bilder wollen wie alle artifiziellen Zeichen etwas in einen aktuellen Wahrnehmungsraum hineinziehen, was in diesem von Natur aus nicht unmittelbar präsent ist. Diese Vergegenwärtigung ist dabei nicht als vollständige Reproduktion eines vorgegebenen ontischen Referenzgegenstandes zu verstehen, sondern vielmehr als eine Vergegenwärtigung von realen oder fiktiven Gegenständen hinsichtlich ganz bestimmter Aspekte.

Während die Objektivierungsleistung sprachlicher Zeichen nur mit Hilfe von Konventionskenntnissen wirksam werden kann, soll die von Bildern in der Regel spontan über Ähnlichkeitsrelationen verstanden werden, was allerdings nicht ausschließt, dass auch Bilder Stilisierungen aufweisen, die nicht spontan verständlich sind, sondern nur mit Hilfe bestimmter Konventionskenntnisse. Semiotisch gesehen gehören Bilder im Prinzip der Zeichenklasse der *Ikons* im Sinne von Peirce an. Diese sind dadurch charakterisiert, dass aus der Struktur des sinnlich fassbaren Zeichenträgers sich kraft Analogie Hinweise auf die Struktur dessen ergeben, auf das inhaltlich verwiesen werden soll. Damit stoßen wir auf ein grundlegendes Strukturmerkmal von Bildern, das phänomenologisch allerdings nur schwer zu bewältigen ist, nämlich auf das Problem

der Ähnlichkeit zwischen dem Bild als optisch wahrnehmbarem Gebilde und dem, was es geistig vergegenwärtigen soll.

Das Bild soll als sinnlich fassbares Artefakt dem ähnlich sein, auf das es verweist, aber seinen Referenzgegenstand nicht verdoppeln. Wenn das nämlich so wäre, dann wäre das Bild kein Bild mehr, sondern ein anderes Exemplar dessen, was es präsent machen will. Das bedeutet, dass das Bild sowohl von der Ähnlichkeit als auch von der Differenz zu dem lebt, worauf es verweist. Nur weil das Bild seinen Referenzgegenstand nicht in allen Hinsichten repräsentiert, sondern nur in ganz bestimmten, kann es unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte des Referenzgegenstandes fokussieren. Bilder repräsentieren demzufolge streng genommen auch nicht vorgegebene Gegenstände und Sachverhalte, sondern Wahrnehmungsweisen von Gegenständen und Sachverhalten.

Das bedeutet, dass man die Ähnlichkeit eines Bildes mit dem von ihm Dargestellten bzw. den Grad der Ikonizität eines Bildes keineswegs nur aus dem Ausmaß der Analogien zwischen dem Bild und dem intendierten Referenzgegenstand abzuleiten hat. Vielmehr muss auch berücksichtigt werden, was das Objektivierungsziel des Bildproduzenten ist, welche Gegenstandsaspekte er herausarbeiten will bzw. in welcher Perspektive er den jeweiligen Referenzgegenstand zugänglich machen will. Daraus ergibt sich, dass man die Ähnlichkeitsproblematik bei Bildern prinzipiell nicht von der Perspektivitätsproblematik trennen darf, weil insbesondere gegenständliche Bilder durch die Spannung zwischen ihrem Analogie- und ihrem Interpretationsanspruch geprägt werden. Das zeigt sich besonders deutlich, wenn man sich die Frage stellt, welchen Ähnlichkeits- bzw. Interpretationsanspruch Bilder hinsichtlich der Repräsentation von Einzeldingen stellen und hinsichtlich der Repräsentation des Raumes, in dem Einzeldinge in Erscheinung treten können.

Da Bilder optische Phänomene sind, verquicken sich bei ihnen alle Formfragen mit Raumfragen. Obwohl dieser Tatbestand phänomenologisch grundlegend ist, ist er kulturhistorisch erst recht spät ins Bewusstsein getreten, weil man seine Aufmerksamkeit zunächst darauf richtete, wie Bilder Dinge abbilden, aber nicht darauf, wie sie den Raum abbilden. Das ist historisch verständlich, weil man sich im Denkraum der Substanzenontologie vornehmlich für die Repräsentation von Einzeldingen interessierte, aber nicht für den Relationszusammenhang von Dingen im Raum. Am klarsten dokumentiert das die religiöse Bildmagie, wo das Bild gleichsam substanzial an dem repräsentierten Gegenstand partizipiert und deshalb auch zu einer eigenständigen Wirkungsmacht werden kann, da es als Teil oder zumindest als Emanation dessen verstanden wird, was es repräsentiert. Für das Raumproblem in Bildern wurde man erst dann wirklich sensibel, als der Seinsbegriff ontologisch seine Vorrangstellung eingebüßt hatte, der Relationsbegriff seine Wirksamkeit zu entfalten begann und somit Konstellationsprobleme in den Vordergrund des Interesses rückten. Jetzt war die Raumgestaltung in Bildern kein Randproblem

mehr, das man durch die Ansammlung von Einzeldingen nebenbei löste, sondern ein Zentralproblem, weil die Anordnung der Dinge im Raum zu einer Weise der Dinginterpretation wurde.

Im frühen bzw. mythischen Denken ist das Raumerlebnis nach Cassirer dadurch gekennzeichnet, dass die Position eines Dinges im Raum einen Teil seines Seins ausmacht. Der Raum werde dadurch gleichsam von der Übermacht der in ihm versammelten Dinge als eigener Wahrnehmungsgegenstand absorbiert oder die Raumbereiche würden selbst als substantielle und nicht als relationale Phänomene wahrgenommen. Beispielsweise verstehe man *Osten* und *Westen* nicht als bloße Orientierungsrichtungen im Raum, sondern als Seinsregionen, insofern sie den Ursprung des Lichts und des Lebens verkörpern oder das Reich des erlöschenden Lichts und des Todes. Erst mit Leibniz höre der Raum auf, als Ding unter Dingen verstanden zu werden, und erscheine als Resultante des Sinnzusammenhangs von koexistierenden Dingen.²

Wenn man den Raum als Konsequenz des Sinnzusammenhangs korrelierter Dinge versteht, dann ist klar, dass umgekehrt der Maler über die Raumgestaltung auch einen großen Einfluss auf die Sinninterpretation der in ihm versammelten Dinge nehmen kann. Die Anordnung der Dinge im Raum des Bildes ist im Rahmen dieses Denkansatzes immer als eine Form der Ding- und Weltinterpretation anzusehen, ganz gleich ob man die Dinge im Bildraum nun zentralperspektivisch, teilperspektivisch oder bloß additiv anordnet. Die Art und Weise, wie die Dinge aufeinander bezogen werden, ermöglicht Rückschlüsse darauf, welche ihrer Aspekte für wichtig angesehen werden bzw. in welche Sinnzusammenhänge sie eingebracht werden sollen. Der Raum des Bildes ist so gesehen für den Maler kein leeres Zimmer, in das er die Dinge einziehen lässt, sondern eine Ordnungsvorstellung für den Zusammenhang von Dingen und damit eine Form der Dinginterpretation. Variationen der Raumgestaltung in der Geschichte der Malerei dokumentieren deshalb Variationen der Dingwahrnehmung bzw. des Interesses an Dingen.

Angesichts dieser Überlegungen ist nun ganz offensichtlich, dass die Raum-, Perspektivitäts- und Interpretationsproblematik bei Bildern unauflöslich ineinander verschränkt ist. Ohne Berücksichtigung der Perspektivitätsproblematik können wir weder die in Bildern konstituierten Räume in ihrer sinnbildenden Funktion analysieren noch durch eine neue Anordnung der Dinge im Raum neue Wahrnehmungsweisen für Dinge entwickeln. Eine Phänomenologie des Bildes muss deshalb auch immer eine Phänomenologie der im Bild realisierten Raumgestaltung einschließen.

² E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2, 1964⁴, S. 121ff. E. Cassirer, *Symbol, Technik, Sprache*, 1985, S. 98, 102.

2. Abbildung und Interpretation

Solange wir Bilder als ikonische Zeichen ansehen, müssen wir uns mit der Frage beschäftigen, was sie abbilden. Nach den bisherigen Überlegungen ist es allerdings nicht mehr zulässig, diese Abbildungsfunktion so zu verstehen, dass gemalte Bilder originale Gegenstände abbilden, sondern allenfalls so, dass sie primäre Vorstellungen von Originalen abbilden, also Urbilder. Das bedeutet, dass wir den Abbildungsanspruch von Bildern weniger mit Bezug auf den ontischen Referenzgegenstand selbst diskutieren dürfen, sondern eher mit Bezug auf unsere Grundvorstellungen von den jeweiligen Referenzgegenständen. Das Faktische, das Bilder abzubilden scheinen, ist bei genauerer Betrachtung selbst wieder etwas Gemachtes (*factum*). Solange die jeweiligen Urbilder durch bestimmte Wahrnehmungstraditionen eine feste Gestalt haben, macht es uns keine großen Schwierigkeiten, den Abbildcharakter von Bildern festzustellen bzw. ihren Grad an Ikonizität. Schwierig wird es, wenn es keine festen konventionalisierten Urbilder von den jeweiligen Gegenständen mehr gibt oder wenn neue Wahrnehmungsweisen bzw. neue Urbilder mit Hilfe von Bildern objektiviert werden sollen. Davon zeugen neue Darstellungsstile in der Malerei, die neue Sichtweisen für alte Erfahrungsbereiche objektivieren wollen.

Aus diesen Überlegungen folgt nun, dass der Abbildcharakter von Bildern bzw. das Phänomen der Ähnlichkeit immer mit den Kategorien *Selektion*, *Intentionalität* und *Interpretation* in Zusammenhang gebracht werden muss. Weil Ähnlichkeitsrelationen gewollte Ähnlichkeitsrelationen sind, muss man sich fragen, im Hinblick auf welche Gegenstandsaspekte Bilder Ähnlichkeiten herausstellen wollen. Autos einer Serie sind einander auch ähnlich, aber dennoch werden wir kaum ein Auto als Bild eines anderen Autos ansehen, weil die hier vorliegenden Ähnlichkeiten keine intentional gewollten und selektiv akzentuierten Ähnlichkeiten sind. Eine mechanisch bedingte Ähnlichkeit eines Phänomens mit einem anderen reicht nicht aus, um es zu einem Bild von einem anderen Phänomen zu machen.

Da auch bei intentional nicht gestalteten Fotos und Spiegelbildern das Phänomen der Ähnlichkeit mit den jeweiligen Originalen in einem sehr hohen Maße mechanisch-technisch bedingt ist, werden wir auch diese nicht als genuine Bilder ansehen können, weil ihnen die Merkmale *Selektivität* und *Intentionalität* fehlen und damit auch das Moment der Geformtheit. Sie weisen zwar eine reproduktive Ähnlichkeit auf, aber keine produzierte Ähnlichkeit, die zugleich immer auch als eine produktive Ähnlichkeit zu verstehen ist, weil der Abbildungsvorgang unter diesen Umständen immer auch als ein Interpretationsvorgang zu werten ist. Eine andere Beurteilung ergibt sich allerdings,

wenn beispielsweise Fotos durch die Anstrengungen eines Fotografen ihre Gegenstände in ungewöhnlichen Perspektiven, Lichtverhältnissen, Rasterungen oder Kontexten zu objektivieren versuchen und wenn Spiegelbilder kontrastiv in andere Wahrnehmungen bzw. Bilder integriert werden.

Wenn man dieser Argumentation folgt, dann ergibt sich der Schluss, dass die Ähnlichkeit von Bildern mit ihren Referenzgegenständen nur dann ihren eigentlichen Zweck erfüllt, wenn sie unvollständig ist, wenn das Bild also nicht anstrebt, eine vollständige Imitation dessen zu werden, was es abbildet, und wenn es beim Wahrnehmenden nicht die Illusion erzeugt, es unmittelbar mit den abgebildeten Gegenständen zu tun zu haben. In diesem Falle verlöre das Bild nämlich seine Zeichenfunktion, weil es für den Bildrezipienten zu einer unmittelbaren Präsenz der repräsentierten Sache käme. Bilder können ihre eigentliche Sinnfunktion offenbar erst dann erfüllen, wenn sich das Dingbewusstsein vom Bildbewusstsein unterscheiden lässt, wenn man den Unterschied von Sein und Dargestellt-Sein erfasst hat, wenn ein mediales Bewusstsein vorhanden ist und wenn das Bild seinen Repräsentationscharakter und Kunstcharakter nicht vertuscht, sondern ausdrücklich kenntlich macht. Die Zeichenfunktion von Bildern kann allerdings im Bild selbst nicht dargestellt werden, sie muss aus der Struktur des Bildes abgeleitet werden können bzw. in die Wahrnehmung des Bildes integriert werden.

Mit diesen Überlegungen stoßen wir auf den fast paradoxen Sachverhalt, dass das Defizit an Ähnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenstand des Bildes als ontologische Grundlage des Bildes gewertet werden muss bzw. als Voraussetzung seiner Repräsentationsfunktion. Ohne die Differenz von Bild und Bildgegenstand können Bilder ihre genuine Sinnbildungsfunktion nicht optimal erfüllen, die nicht darin besteht, Realität zu verdoppeln bzw. eine Illusion von Realität zu erzeugen, sondern vielmehr darin, Realität zu erschließen bzw. unsere Wahrnehmungsmöglichkeiten für Realität zu differenzieren. Diese Problematik illustriert sehr schön die Geschichte von Zeuxis und Parrhasios, die uns Plinius überliefert hat.³

Zeuxis war nach dieser Überlieferung ein Maler, dessen Ruhm darin bestand, dass er von Gegenständen so naturalistische Abbilder herstellen konnte, dass die Illusion entstand, man habe es mit den jeweiligen Gegenständen selbst zu tun. So soll er Trauben so naturgetreu abgebildet haben, dass Vögel kamen, um an ihnen zu picken. Parrhasios wollte diese Form der Abbildungskunst des Zeuxis nun noch überbieten. Er lud Zeuxis ein, um ihm ein eigenes Meisterwerk zu präsentieren. Als man ihm dieses Werk dann nicht sofort zeigte, verlangte Zeuxis ungeduldig, einen Vorhang wegzunehmen, der ihm das Meisterwerk zu verhüllen schien. Zu seiner Überraschung musste er einsehen, dass das Meisterwerk der gemalte Vorhang war. Zeuxis gab sich geschlagen, weil

³ C. Plinius, *Naturalis historia* – Naturkunde 1978, Buch XXXV, Kap. 65, S. 55.

er selbst nur Vögel habe täuschen können, während es Parrhasios gelungen sei, ihn als Künstler zu täuschen.

Mit Hilfe dieser Anekdote lässt sich sehr schön zeigen, wie problematisch es ist, den Kunstcharakter bzw. den Sinngehalt von Bildern aus dem Ausmaß ihrer Ähnlichkeit mit den jeweiligen Referenzgegenständen abzuleiten bzw. aus der Möglichkeit des Bildes, die Illusion von Realität vorzugaukeln. Visuelle Abbilder müssen ebenso wie kognitive Abbilder bzw. Begriffe abstraktiv und selektiv sein, um die Welt perspektivisch erschließen zu können. In der Unvollständigkeit der Ähnlichkeit des Bildes mit dem von ihm präsentierten Sachverhalt liegt das ontologische Existenzrecht des Bildes begründet, weil Bilder nur dadurch unsere Aufmerksamkeit auf ganz bestimmte Aspekte von Sachverhalten fokussieren können. Schematisierte Zeichnungen sind deshalb für die Erfassung von Realitätsstrukturen oft sehr viel hilfreicher als Fotos, die dem Selektionspostulat viel weniger gerecht werden können.

Für die Beschreibung von Bildern sind deshalb die Begriffe *Abbildung* und *Interpretation* als sich ergänzende Analysebegriffe zu werten. Wenn Bilder Sachverhalte abbilden, dann interpretieren sie diese zugleich, weil sie durch ihre besondere Gestaltungsstrategie unsere Aufmerksamkeit auf ganz bestimmte Weise lenken und akzentuieren. Für Hamann konkretisiert sich deshalb gerade in Bildern unsere geistige Welt. „*Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseeligkeit.*“⁴

Die interpretative Kraft von Bildern gründet sich wie gesagt darauf, dass sie nicht Gegenstände, sondern bestimmte Wahrnehmungsweisen von Gegenständen objektivieren. Solche Wahrnehmungsweisen sind nicht als bloße Gegenstandsregistrierungen zu werten, sondern als Prozesse der Gestaltbildung, in denen optische Reize nach genetisch- und kulturbedingten Strategien zu bestimmten Vorstellungsbildern verarbeitet werden. Streng genommen sehen nicht die Augen, sondern wir sehen vermittelt von Augen, neuronalen Verarbeitungsprogrammen sowie kulturell entwickelter Sehgewohnheiten als Stilen der Realitätsinterpretation und Realitätsobjektivierung. Gerade weil Bilder ihre Gegenstände selektiv objektivieren, können sie als Manifestationen bestimmter Interpretationsperspektiven verstanden werden.

Die Objektivierungsstruktur von Bildern ist durch eine dialektische Spannung geprägt. Einerseits sollen Bilder den Betrachtern über vertraute Sichtweisen die Wahrnehmung der repräsentierten Gegenstände erleichtern und auf diese Weise Bilder leichter lesbar machen. Andererseits müssen die Objektivierungsverfahren einen dynamischen Variationsspielraum haben, um die Gegenstände der Bilder auf eine neue und interessante Weise zugänglich zu machen. Da alle Interpretationsprozesse dadurch bestimmt sind, dass sie Unbekanntes mit Bekanntem verknüpfen, brauchen auch Bilder sowohl

⁴ J.G. Hamann, *Aestetica in nuce*, Schriften zur Sprache, 1967, S. 107.

kontinuitätsstiftende Darstellungskonventionen als auch traditionstranszendierende Sichtweisen, um ihren Aufgaben als unbegrifflichen Erkenntnis-mitteln gerecht werden zu können. Das Schicksal von Künstlern, die neue Objektivierungsstile entwickeln, ist es deshalb, dass sie von ihren Zeitgenossen meist nicht verstanden werden, während Epigonen, die traditionelle Objektivierungsstile perfektionieren, erfolgreich sind, ohne allerdings innovativ wirksam werden zu können.

Die verschiedenen Realisationsformen von Perspektivität in Bildern von der additiven Füllung des Bildraumes mit Gegenständen über die perspektivische Gestaltung des Raumes bis zur Negation zentralperspektivischer Darstellungsweisen lassen sich als kulturelle Objektivierungsstile verstehen, in denen unterschiedliche Formen der Weltwahrnehmung erprobt werden. Die Geschichte dieser Objektivierungsstile wird man kaum als Fortschritts-geschichte beschreiben können, sondern eher als eine Ausprägungsgeschichte von unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten und Darstellungsin-tentionen. Wenn beispielsweise in der altägyptischen Kunst Menschen so dargestellt werden, dass die Brust in Vordersicht und der Kopf in Seitensicht objektiviert werden, dann ist das nicht als Mangel an darstellerischem Vermögen zu werten, sondern vielmehr als Ausdruck eines Darstellungswillens, dem nichts daran liegt, faktische Seheindrücke von Gegenstände wiederzugeben, sondern der vielmehr darauf aus ist, Menschen so darzustellen, dass ihre jeweiligen Körperteile so markant wie möglich hervortreten.

Arnheim hat deshalb auch betont, dass es das generelle Ziel der Kunst sei, eindrucksvolle Objektivierungsmuster zu erfinden. Die Einbildungskraft des Künstlers als eine Fähigkeit, Altbekanntes auf neue Weise zu sehen und diese Sichtweisen in Bilder zu verwandeln, äußere sich deshalb auch nicht in erster Linie in der Erfindung eines neuen Themas oder in der Erfindung beliebig neuer Formen. Vielmehr bestehe sie darin, altbekannte Inhalte in neuartigen Formen zu objektivieren, um auf diese Weise neue Aspekte von scheinbar schon vertrauten Sachverhalten zu erschließen bzw. einen „*neuen Zugang zu einem alten Thema*“ zu finden.⁵

Eine Form kann im Objektivierungsvorgang mit einem Inhalt so zu einer Gestalt verschmelzen, dass sie sich als Form kaum noch isolieren lässt und deshalb als ganz selbstverständlich erscheint. Erst wenn die Form schlecht oder der Darstellungsstil ganz unvertraut ist, bleiben wir in spontanen Wahrnehmungsprozessen an der Form hängen und unterscheiden diese von dem Inhalt. Auch über die Ausbildung eines historischen Bewusstseins und den Vergleich von Objektivierungsstilen können wir die jeweiligen Darstellungsformen partiell von den jeweiligen Darstellungsinhalten isolieren und Formen als Interpretationsstile qualifizieren. Robuste Künstler und Kulturen haben Formen, aber in der Regel kein explizit ausgebildetes Formbewusstsein, weil

⁵ R. Arnheim, *Kunst und Sehen*, 1978, S. 136.

die von ihnen realisierten Formen für die Objektivierung von Gegenständen ihnen als völlig selbstverständlich erscheinen. Obwohl ein ausgeprägtes Formbewusstsein zur Professionalität eines Kunsthistorikers gehört, findet auch er nicht den archimedischen Punkt, von dem aus er Formen absolut vom Inhalt trennen könnte, denn auch ihm begegnet kein Inhalt ohne Form und keine Form ohne Inhalt. Allenfalls können wir *eine* Verbildlichungsform mit einer *anderen* vergleichen und feststellen, dass zu verschiedenen Zeiten Sachverhalte auf andere Weise objektiviert worden sind und deshalb wohl auch für die Wahrnehmenden auf andere Weise in Erscheinung getreten sind.

Die bildende Kunst kann dementsprechend als ein heuristisches Verfahren angesehen werden, Muster und Modelle der Weltwahrnehmung zu entwickeln, die uns helfen, auf differenziertere Weise sehen zu lernen, als es die Rahmenbedingungen unseres Alltagslebens notwendig machen. Gombrich zitiert deshalb auch zustimmend einen epigrammatischen Ausspruch des Malers John Constable. „*Die Kunst, die Natur zu sehen ... muß fast ebenso gelernt sein, wie die Kunst, ägyptische Hieroglyphen zu lesen.*“⁶ Goodman akzentuiert die heuristische Kraft von Bildern sogar so stark, dass er unsere phänomenale Naturwahrnehmung auf die Formen zurückführt, mit denen wir uns die Natur verbildlicht und versprachlicht haben. „*Die Natur ist ein Produkt der Kunst und der Sprache.*“⁷ Die heuristische Funktion der Kunst für die Weltwahrnehmung hat auch Picasso ausdrücklich hervorgehoben. „*Wir wissen alle, daß die Kunst nicht Wahrheit ist, Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lehrt, wenigstens die Wahrheit, die wir als Menschen begreifen können.*“⁸

3. Die Eigenwelt von Bildern

Wenn man Bilder als heuristische Modelle für unsere Ding- und Weltwahrnehmung betrachtet, dann muss man ihnen auch einen hohen Grad innerer Autarkie zubilligen. Erst wenn man das Bild und insbesondere das künstlerische Bild als einen eigenen Kosmos ernst nimmt, kann es seine Funktion, als Modell und Erschließungswerkzeug für die Welt zu dienen, wirklich erfüllen. Wenn Bilder nicht selbst strukturierte Gestalten sind, können sie uns nicht helfen, neue Strukturen zu entdecken. Die Konstellation der Teile muss dabei keineswegs immer unseren alltäglichen Sehgewohnheiten entsprechen, aber sie muss die Teile in einen sinnbildenden Relationszusammenhang bringen. Ebenso wie Spiele und literarische Fiktionen müssen auch Bilder als eigenständige Welten betrachtet werden, die zwar aus der realen Welt hervorgehen

⁶ E.H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, 1986², S. 30.

⁷ N. Goodman, *Sprachen der Kunst*, 1973, S. 44.

⁸ P. Picasso, *Wort und Bekenntnis*, 1954, S. 9.

und mit Elementen dieser Welt arbeiten, die aber dennoch als autonome Ordnungsgestalten anzusehen sind.

Für bildliche Artefakte gilt dasselbe, was Novalis für die Herstellung von sprachlichen Texten postuliert hat. Erst wenn man sich bei der Herstellung von Bildern ganz darauf konzentriert, eigene Welten herzustellen, können sie helfen, die reale Welt differenzierter wahrzunehmen. Gerade weil das, was wir *objektive Realität* zu nennen pflegen, nicht der stabile Ausgangspunkt von Interpretationsprozessen ist, sondern selbst schon ein Konstitut aus elementaren bzw. pragmatisch bewährten Wahrnehmungsmustern, ist die Eigenständigkeit der Bildwelt eine notwendige Voraussetzung dafür, um Bilder als Einstieg in den hermeneutischen Zirkel der Weltinterpretation nutzen zu können.

„Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache ... Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigenthümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß, - daß, wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmtem sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen ... Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge. Nur durch ihre Freiheit sind sie Glieder der Natur und nur in ihren freien Bewegungen äußert sich die Weltseele und macht sie zu einem zarten Maaßstab und Grundriß der Dinge.“⁹

Die Verankerung der heuristischen Kraft von Bildern in ihrer Eigenweltlichkeit ist natürlich nicht so zu verstehen, dass die Strukturierung dieser Eigenweltlichkeit willkürlichen und zufälligen Relationierungen entspringen darf. Ebenso wie bei der Erzeugung von Metaphern muss auch bei der Erzeugung von Bildern die Korrelation von Einzelteilen motiviert sein, weil sonst keine wahrnehmbaren Sinngestalten entstehen können. Die Grenzen für die Kombinationsfähigkeit von Elementen lassen sich allerdings nicht vorab festlegen, weil sie sich im Vollzug von Sinnbildungsprozessen verschieben können. Gerade wenn wir die These der Funktionenontologie ernst nehmen, dass die Dinge nicht von sich aus normativ festlegen, in welche Relationen sie eintreten können, sondern dass sie vielmehr für uns nur über diejenigen Relationsgeflechte wahrnehmbar werden, in denen sie uns erscheinen, dann müssen wir auch zugestehen, dass die Eigenwelt von Bildern eine unabdingbare Voraussetzung ihrer heuristischen Funktionen ist. Das lässt sich gut an der Rezeption kubistischer Bilder demonstrieren.

⁹ Novalis, Monolog um 1798, Werke Bd. 2, 1999, S. 438.

Bei kubistischen Bildern zeigt sich sehr klar, dass sie keineswegs natürliche Seheindrücke spiegelbildlich objektivieren wollen, sondern dass sie ausdrücklich eine eigene Welt aufzubauen versuchen, die nur mittelbar auf die reale Welt zu beziehen ist. Auf kubistischen Bildern kann derselbe Gegenstand in Vorder-, Seiten-, Rück- und Aufsicht objektiviert werden, also in Wahrnehmungsperspektiven, die wir in natürlichen visuellen Wahrnehmungsprozessen nicht simultan ineinander verschränken können. Dadurch kommt es in kubistischen Bildern zu einer Negation unserer üblichen Raum- und Perspektivitätserfahrung, durch die uns diese Gestaltbildungsstrukturen oft erst explizit bewusst werden. Uns wird auf diese Weise klar, dass unsere Wahrnehmungsinhalte nicht nur von den jeweiligen Wahrnehmungsobjekten her bestimmt werden, sondern auch von der Position der Wahrnehmungssubjekte im Raum bzw. von der Reihenfolge einzelner Wahrnehmungsakte in der Zeit. Obwohl wir die Welt üblicherweise nicht so sehen, wie die Kubisten sie darstellen, lässt sich schwerlich leugnen, dass auch sie versuchen, bestimmte Gegenstände ganzheitlich zu repräsentieren, wenn auch auf eine Weise, die unserer traditionellen Vorstellung von Ganzheitlichkeit und Realismus nicht entspricht, weil diese sich sehr stark an unseren natürlichen Seheindrücken und nicht an unseren allgemeinen Erfahrungen mit den Dingen orientiert. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch, dass Kinder sich bei der Gestaltung ihrer Bilder zunächst eher an ihren Wissensbeständen von den dargestellten Gegenständen ausrichten als an ihren natürlichen Seheindrücken. So haben die Autos auf Kinderbildern in der Regel vier Räder, obwohl das keinem natürlichen optischen Seheindruck von Autos entspricht.

Woran liegt es nun, dass Bilder eine immanente Tendenz haben, eine Welt eigener Ordnung auszubilden und keine natürlichen Seheindrücke zu repräsentieren? Ein Grund liegt sicher darin, dass die Bilder eigentlich nicht individuelle Einzeldinge und individuelle Konstellationen von Dingen zu objektivieren versuchen, sondern einen Dingtypus bzw. einen Konstellationstypus. Dürers Bild des *Hasen* oder der *Mutter* repräsentiert keinen bestimmten Hasen und keine bestimmte Mutter, sondern den Typus *Hase* bzw. *Mutter*. Auf dieses Objektivierungsziel sind wir bei der Wahrnehmung von Bildern so eingestellt, dass Arnheim sogar von „*Wahrnehmungsbegriffen*“ spricht, um darauf aufmerksam zu machen, dass schon elementare Sinnestätigkeiten wie das Sehen eine natürliche Tendenz zur Ausbildung von Mustern haben bzw. zur Gestaltwahrnehmung.¹⁰ Diese Tendenz zeigt sich dann natürlich auch in der Bildgestaltung. Wenn Kinder Menschen als *Kopffüßler* darstellen, also Arme und Beine direkt aus dem Kopf hervorwachsen lassen und auf die Darstellung des Rumpfes verzichten, dann haben sie weder etwas verdrängt noch falsch wahrgenommen, sondern nur das akzentuiert, was ihnen am Menschen am bemerkenswertesten erscheint. Da Kinder ebenso wie Künstler die Erschei-

¹⁰ R. Arnheim, *Kunst und Sehen*, 1978, S. 49ff.

nungswelt nicht imitieren wollen, sondern nur das darzustellen versuchen, was ihnen besonders wichtig erscheint, kann aus der Struktur der Eigenwelt ihrer Bilder auch auf die Struktur ihrer geistigen Welt zurückgeschlossen werden.

Die Eigenwelt von Bildern ist pragmatisch gesehen der Eigenwelt von Begriffen oder Texten vergleichbar. Beide sind dadurch bestimmt, dass sie einerseits als autonome Ordnungsgestalten wahrnehmbar sein sollen, dass sie andererseits aber auch über sich selbst hinauszuweisen versuchen und als Zeichen etwas repräsentieren wollen, was sie selbst nicht sind. Sie wollen unsere Aufmerksamkeit perspektivisch auf Ordnungsstrukturen der Welt richten, die wir in unseren alltäglichen Wahrnehmungsprozessen nicht oder nicht prägnant genug wahrnehmen, weil die Intentionalität unserer Wahrnehmungen zu sehr von unseren unmittelbaren Lebensbedürfnissen und Wahrnehmungstraditionen bestimmt wird. In der Eigenwelt von Bildern und sprachlichen Formen sammelt sich dann allerdings ein Wissen an, das mittelbar wieder auf unsere künftigen Wahrnehmungen und Sinnbildungsanstrengungen zurückwirken kann, weil Wahrnehmungsmuster geschaffen werden, die dabei helfen, die Welt differenzierter und akzentuierter sehen zu können.

Alle Kunst ist konkret, insofern sich in ihr eine Eigenwelt manifestiert, und abstrakt, insofern sie typische Strukturordnungen herauszuarbeiten versucht. Das gilt sowohl für die traditionelle gegenständliche Bildkunst als auch für die moderne abstrakte Bildkunst. In Letzterer tritt die Eigenweltlichkeit von Bildern nur deutlicher hervor, weil ihr Interesse an Strukturordnungen einen höheren Grad an Abstraktivität hat und sich oft ganz auf das Problem der Farb- und Formordnungen konzentriert.

Das Phänomen der Perspektivität ist im Zusammenhang mit dem Problem der Eigenweltlichkeit von Bildern auf doppelte Weise von Bedeutung. Einerseits ist nämlich danach zu fragen, welche Rolle die verschiedenen Erscheinungsformen von Perspektivität (Größenperspektive, Bedeutungs- bzw. Relevanzperspektive, Zeitperspektive, Farbperspektive, Luftperspektive usw.) spielen, um dem jeweiligen Bild eine spezifische Ordnungsgestalt zu geben. Andererseits ist danach zu fragen, wie ein Bild perspektivisch auf potenzielle Wahrnehmungssubjekte zugeordnet ist. Soll das Bild sich an möglichen realen Seheindrücken orientieren bzw. sogar die Illusion von Realität erzeugen oder soll es sich als Artefakt kenntlich machen und natürliche Seheindrücke ausdrücklich negieren? Dieses Problem wird dann insbesondere im Zusammenhang mit der Beurteilung zentralperspektivischer Objektivierungsformen wichtig.

III Darstellungsformen in der frühen Kunst

Wer sich mit der Entwicklungsgeschichte des Denkens und der Kultur beschäftigt, dem stellt sich die Frage, warum es im Laufe der Zeit in der bildenden Kunst, der Philosophie und Literatur so viele unterschiedliche Objektivierungsstile für die Repräsentation von Welt gegeben hat und ob all diese Stile das gleiche Existenzrecht haben. Insofern man dem Fortschrittsgedanken huldigt, wird man annehmen, dass sich die Objektivierungsverfahren im Laufe der Zeit qualitativ verbessert haben. Sofern man historisch denkt, wird man eher annehmen, dass die verschiedenen Objektivierungsstile ihren spezifischen Eigenwert haben, da sie Ausprägungsformen unterschiedlicher Sinnbildungsanstrengungen sind. Für den Bereich der Kunst und der Philosophie ist die Brauchbarkeit des Fortschrittsgedankens immer wieder in Zweifel gezogen worden, weil es hier im Gegensatz zu den Fachwissenschaften keinen verbindlichen Maßstab gibt, an dem der Fortschritt zu messen wäre. Deshalb zeigt sich auch hier eine natürliche Tendenz, nicht die Defizite zeitlich früherer Objektivierungsstile gegenüber späteren herauszuarbeiten, sondern vielmehr die spezifische Intentionalität jedes einzelnen Stils.

Die Beschäftigung mit kindlichen, prähistorischen oder archaischen Darstellungs- und Kunstformen lässt sich deshalb nicht nur durch ein historisch-antiquarisches Interesse rechtfertigen, sondern auch durch ein systematisch-philosophisches. Wir stoßen hier auf Sinnbildungsanstrengungen und Repräsentationsformen, die in späteren Kulturepochen oft verstellt, verdrängt oder vergessen worden sind, die aber nicht in dem Sinne überholt werden können, dass sie als Möglichkeiten der Weltsicht und der Welterschließung gegenstandslos und überflüssig werden.

Wenn wir für die bildende Kunst postulieren, dass die unterschiedlichen Repräsentationsstile prinzipiell gleichberechtigt sind, dann müssen wir das auch für die sprachliche Kunst tun. Darüber hinaus können wir postulieren, dass auch die verschiedenen Objektivierungsstile, die sich in der Grammatik und Lexik der einzelnen Sprachen manifestieren, prinzipiell gleichberechtigt nebeneinander stehen. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch, dass schon am Ende des 18. Jahrhunderts der Königsberger Historiker Christian Jakob Kraus im Denkhorizont der sich formierenden vergleichenden

Sprachforschung die Sprachen als „*Gemälde von den Gedankensystemen der Sprechenden*“ angesehen hat.¹

Dieses prinzipielle Gleichberechtigungspostulat schließt natürlich nicht aus, dass für die Realisierung bestimmter Objektivierungsintentionen bestimmte sprachliche Objektivierungsformen und -stile besser geeignet sind als andere. Die Ausbildung von Fachsprachen mit definierten Objektivierungszielen dokumentiert das sehr klar. Wenn es aber darum geht, mögliche Objektivierungsziele erst zu erkunden, dann haben die verschiedenen Objektivierungsstile zunächst dasselbe Lebensrecht. Sie müssen erst einmal hinsichtlich ihrer immanenten kognitiven Perspektivität analysiert werden, bevor sie mit Hilfe kontrollierbarer Maßstäbe bewertet werden.

1. Kinderbilder und archaische Kunst

Bilder sind prinzipiell abstrakt, weil sie selektiv und interpretativ sind. Erst in relativ späten Kulturstufen treffen wir auf Bilder, die sich darum bemühen, die Erscheinungswelt so realistisch wie möglich abzubilden bzw. durch eine zentralperspektivische Gestaltungsweise die Illusion von Realität zu erzeugen. Die Objektivierungsstile, die wir in Kinderbildern und Bildern der archaischen Kunst antreffen, ähneln sich in vielem. Das ist auch nicht besonders überraschend, wenn die These stimmt, dass die Menschheitsentwicklung (Phylogenese) und die Individualentwicklung (Ontogenese) eine große Analogie zueinander aufweisen. Das Interesse an der Raumobjektivierung beginnt offenbar erst dann, wenn die Dingobjektivierung beherrscht wird.

Das wohl auffälligste gemeinsame Strukturmerkmal von Kinderbildern und archaischen Bildern besteht darin, dass sie gemessen an den Normen einer zentralperspektivischen Darstellungsweise unperspektivisch organisiert sind. Das bedeutet nun aber keineswegs, dass sie ohne Perspektivität sind, sondern nur, dass sie eine bestimmte Ausprägungsform von Perspektivität nicht aufweisen. Typisch für diese Bilder ist, dass sie die dargestellten Dinge konstellativ nicht auf einen spezifischen Sehepunkt zuordnen und deshalb auch natürlichen Seheindrücken nicht entsprechen. Diese Bilder sind in dem Sinne unrealistisch, als sie keinen potenziellen optischen Seh- und Raumwahrnehmungen entsprechen. Man hat diese Bilder auch als *Streubilder* gekennzeichnet, weil die jeweilige Bildfläche additiv mit Einzeldingen angefüllt wird. Die Einzeldinge können dabei von ganz unterschiedlichen Sehepunkten bzw. in ganz unterschiedlicher Perspektive dargestellt sein. Für die auf den Bildern dargestellte Szenerie gibt es keinen festen Betrachtungsort, sondern allenfalls feste Sehepunkte für die Darstellung der einzelnen Dinge.

¹ Zit. nach H. Arens, Sprachwissenschaft, 1994, Bd. 1, S. 136.

Panofsky hat in erhellender Weise davon gesprochen, dass in der frühen Kunst der Raum als „*Aggregatraum*“ objektiviert werde und in der zentralperspektivischen Kunst der Renaissance als „*Systemraum*“.² Vielleicht bietet es sich an, diese beiden Analysebegriffe Panofskys noch durch den Begriff *Strukturraum* zu ergänzen. Damit hat man dann einen weiteren Analysebegriff zur Verfügung, der räumliche und kognitive Ordnungszusammenhänge erfassen kann, in denen die einzelnen Elemente weder additiv noch systemhaft geschlossen aufeinander bezogen sind, sondern in relativ offenen und variabel interpretierbaren Strukturordnungen.

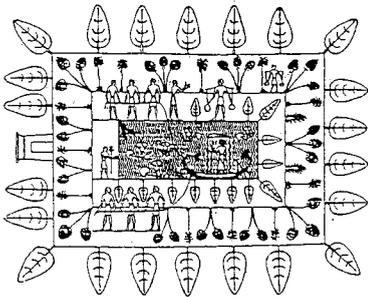
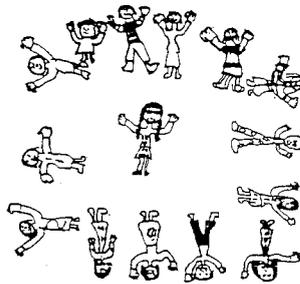
Abb. 1³

Abb. 2

Als Beispiel für die Gestaltung eines Aggregatraumes verweist Panofsky im Anschluss an Schäfer auf ein altägyptisches Gartenbild. Hier ist eine rechteckige Wasserfläche im Grundriss aus der Vogelperspektive von oben gezeichnet. Die Bäume, die die Wasserfläche umrahmen, sind im seitlichen Aufriss gestaltet und stehen mit ihren Wurzeln jeweils senkrecht zu den vier Wasserlinien. Das bedeutet, dass jede der vier Baumlinien von einem anderen Sehepunkt her dargestellt worden ist und dass das Gesamtbild schließlich so aussieht, als ob die Bäume nach den vier Himmelsrichtungen seitlich umgeklappt worden sind. Die auf dem Bild dargestellten Menschen sind nun merk-

² E. Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form“, 1927, S. 269. Schon Schiller hatte im Hinblick auf die Geschichtsschreibung davon gesprochen, dass die philosophisch orientierte Geschichtsschreibung sich darum bemühe, „ein Aggregat von Bruchstücken“ durch sinnvolle Verknüpfungen zu einem „System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen“ zu machen. F. v. Schiller, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Schillers Werke, Bd. 17, 1970, S. 373. Vgl. auch Kant, Werke, 1978², Bd. 11, S. 48.

³ Abb. 1: H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst, 1963⁴, S. 251. Abb. 2: Elisabeth Köller, 8 Jahre.

würdigerweise nicht in derselben Manier objektiviert worden, sondern vielmehr so, dass sie immer aufrecht mit dem Kopf nach oben stehen. Insgesamt ergibt sich aus dieser Konstellation von Einzeldingen ein Bild, das in dem Sinne extrem unrealistisch ist, als es keinem potenziellen Seheindruck entspricht und den Raum auf eine Weise objektiviert, die unserer natürlichen Raumwahrnehmung nicht entspricht. Die Einzeldinge werden auf dem Bild zwar auf abstraktive Weise mehr oder weniger eindeutig von einem bestimmten Sehepunkt her dargestellt, für die ganze Szenerie gibt es aber keinen systemstiftenden einheitlichen Sehepunkt.

Eine ganz ähnliche Ding- und Raumobjektivierung zeigen auch Kinderbilder. Wenn Kinder beispielsweise einen Kreis von Menschen zeichnen, dann objektivieren sie dabei nicht den natürlichen Seheindruck von einer solchen Konstellation. Vielmehr gestalten sie ihr Bild so, dass die einzelnen Personen von einem je eigenen Sehepunkt in Frontalsicht dargestellt und dann additiv zu einem Kreis zusammengefügt werden. Die Einzelpersonen werden in einer bestimmten Perspektive objektiviert, aber die ganze Szenerie wird in dem Sinne unaperspektivisch dargestellt, als es keine raumbildende Einheitsperspektive für das Gesamtbild gibt. Auf diese Weise entsteht ein additiver Aggregatzusammenhang, der keinem potenziellen optischen Erscheinungsbild entspricht.

Wenn man nun archaische Bilder oder Kinderbilder als unaperspektivisch bezeichnet, dann ist das eine Redeweise, die methodologisch problematisch ist, weil dadurch die Struktur dieser Bilder nicht durch vorhandene Merkmale positiv bestimmt wird, sondern durch nicht vorhandene Merkmale negativ. Ein solches Verfahren führt leicht dazu, das zentralperspektivische Objektivierungsverfahren als natürliche Norm anzusehen und alle anderen Objektivierungsverfahren als Vor-, Mangel- oder Negationsstufen dieses Ideals. Dadurch unterwirft man diese Bilder einem Beurteilungsmaßstab, der ihren eigenen Darstellungsintentionen gar nicht entspricht. Angemessener wäre es deshalb, diese Bilder als *vorperspektivisch* zu kennzeichnen, weil diese Qualifizierung eher historisch-deskriptive als normativ-wertende Zielsetzungen hat.

Die Charakterisierung dieser Bilder als *vorperspektivisch* bedeutet nicht, dass es in ihnen das Phänomen *Perspektivität* nicht gibt, sondern lediglich, dass die in ihnen dargestellten Dinge nicht von einem, sondern von unterschiedlichen Sehepunkten her objektiviert werden. Dieser Repräsentationsstil fällt natürlich auch unter die Kategorie der *Perspektivität*, weil dahinter ein ganz bestimmter Objektivierungswille steht. Dieser ist dadurch geprägt, dass sich das Wahrnehmungsinteresse ganz darauf konzentriert, die kontextunabhängigen Wesensmerkmale der Dinge herauszuarbeiten, aber nicht darauf, potenzielle Seheindrücke von Dingen wiederzugeben. Die angenommenen Wesensmerkmale der Dinge können dabei durchaus abstraktiv vereinfacht und stilisiert werden. Beispielsweise sind Beine nur als Beine interessant, aber

nicht als Beine mit Kniegelenken. Die einzelnen Teile von Dingen werden farblich und zeichnerisch scharf voneinander abgesetzt, weil man nicht funktionalistisch und korrelativ denkt, sondern atomisierend und isolierend.

Der Verzicht von archaisch denkenden Menschen und Kindern, Dinge und Sachverhalte bildlich so zu objektivieren, wie sie optisch erscheinen, wird meist damit erklärt, dass sie nicht das verbildlichen wollen, was sie sehen können, sondern vielmehr das, was sie wissen. Da sie wissen, dass ein Tisch rechtwinkelig oder rund ist, zeichnen sie ihn dementsprechend, obwohl rechtwinkelige Tische optisch immer mit verschobenen Winkeln und runde Tische immer oval in Erscheinung treten. Dieser Tatbestand hat Verworn dazu inspiriert, zwischen „*physioplastischer*“ und „*ideoplastischer*“ Kunst zu unterscheiden.⁴ Während die physioplastische Kunst eine natürliche Wiedergabe von konkreten Seheindrücken anstrebe, tendiere die ideoplastische Kunst zu abstraktiven Typisierungen. Kinderzeichnungen sind seiner Meinung nach durch und durch ideoplastisch, weil Kinder nicht ihre Seheindrücke, sondern ihr Wissen zu repräsentieren versuchten. Deshalb mache es ihnen auch gar keine Schwierigkeiten, z.B. Wagen zu zeichnen, bei denen der Wagenrumpf in der Aufsicht und die Räder in der Seitensicht dargestellt würden. Den Darstellungswillen von Naturvölkern stuft Verworn ebenfalls als ideoplastisch ein.

Kinder und archaisch denkende Menschen intendieren im Prinzip keine naturgetreue Wiedergabe von realen oder potenziellen Seheindrücken, sondern versuchen eine Objektivierung der von allem Individuellen und Zufälligen gereinigten Typik der jeweiligen Gegenstände. Um die konstitutiven Merkmale der jeweiligen Gegenstände herauszuarbeiten, wählen sie diejenige Wahrnehmungsperspektive, die diese Merkmale am eindrucksvollsten erschließt. Vierfüßler, Fische oder Rosenknospen werden deshalb in Seitensicht dargestellt, während Fliegen, Eidechsen und geöffnete Rosen in der Regel in Aufsicht objektiviert werden.⁵ Bei dieser Objektivierungsintention gibt es deshalb auch keine Probleme, die einzelnen Teile des menschlichen Körpers in jeweils derjenigen Perspektive darzustellen, in der sie am eindrucksvollsten hervortreten. So kann beispielsweise die Brust in Vordersicht dargestellt werden und der Kopf in Seitensicht. Es wird auch nicht als problematisch angesehen, einen im Profil dargestellten Kopf unrealistischerweise mit zwei Augen zu versehen, weil die Augen zu den markantesten Merkmalen des Kopfes gehören.

Pfleiderer⁶ sieht bei Kinderzeichnungen eine Entwicklungslinie vom *Begriffsbild*, in dem nur die typischen Merkmale von Dingen hervorgehoben würden, über das *Körperbild*, in dem Einzeldinge in einer einheitlichen Perspektive dargestellt würden, zu einem *Raumbild*, in dem durch Überschnei-

⁴ M. Verworn, Zur Psychologie der primitiven Kunst, 1917², S. 17ff.

⁵ E. Löwy, Die Naturwiedergabe der ältesten griechischen Kunst, 1900, S. 7ff.

⁶ W. Pfleiderer, Die Geburt des Bildes, 1930, S. 24ff., 81. Vgl. auch G. Britsch, Theorie der bildenden Kunst, 1966⁴, S. 17ff.

dungen, Staffellungen, Schattierungen und Verkürzungen von Winkeln eine Raumobjektivierung angestrebt werde. Eine vorzeitige Anleitung der Kinder zum zentralperspektivischen Zeichnen hält Pfeleiderer für verhängnisvoll, weil dadurch eine unreine Denkatmosphäre geschaffen werde. Die Begriffsbilder der Kinder betrachtet er als eine elementare künstlerische Ausdrucksform, für deren Wert uns insbesondere der Expressionismus wieder die Augen geöffnet habe, weil auch dieser bestrebt sei, die Grundtypik von Dingen herauszuarbeiten und Raumbilder wieder zu Flächenbildern zurückzuverwandeln.

Wenn man kindlichen und archaischen Darstellungsformen einen Mangel an Realismus im Sinne von Naturalismus zuschreibt, dann bedarf das einer Erklärung. Solange man von Bildern erwartet, dass sie faktische Erscheinungsbilder von Dingen so getreu wie möglich wiedergeben, dann muss man die Bildzeugnisse von Kindern und frühen Kulturen als unrealistisch einstufen, weil sie keine einheitliche Darstellungsperspektive haben und die Raumdarstellung ganz vernachlässigen. Sie sind in dem Sinne unrealistisch, als sie uns nicht dazu verführen, in uns eine Illusion von Realität zu wecken. Sofern man aber von Bildern erwartet, dass sie die Typik von Dingen objektivieren, dann stellt sich das Problem des Realismus ganz anders. Ebenso wie die Platoniker ihr Denken für realistisch halten, weil sie die Ideen bzw. die Begriffe für das eigentlich Reale halten und nicht die sinnlich fassbaren Dinge, so kann man nun auch die vorperspektivischen Bilder für besonders realistisch halten, weil sie nicht konkrete Erscheinungsweisen von Dingen zu objektivieren versuchen, sondern ihre konstitutive Typik bzw. ihr Wesen. Der Verzicht auf eine monoperspektivische Darstellung und Raumobjektivierung ist dann kein Mangel, sondern eine ausgesprochene Stärke dieser Bilder. Auf diese Weise kann man sich von der normativen Übermacht der unmittelbaren Erscheinungswelt lösen sowie von den kognitiven Einschränkungen, die mit einem einzigen Sehepunkt und einer einzigen Objektivierungsperspektive verbunden sind. Dementsprechend sind vorperspektivische Objektivierungsverfahren dann nicht durch einen grundsätzlichen Mangel an Perspektivität bei der Welterfassung geprägt, sondern durch eine spezifische Erscheinungsform von Perspektivität.

2. Altägyptische Darstellungsformen

In der altägyptischen Kunst finden wir viele Darstellungsprinzipien wieder, die auch die Kinderbilder und die archaische Kunst prägen. Allerdings haben sich diese Prinzipien hier so zu einem konsistenten Objektivierungsstil verdichtet, dass von einem eigenständigen Typus von Flachbildern gesprochen werden kann. Bildmerkmale wie abstraktive Typisierung von Gegenständen, additive Füllung des Raumes, Interessellosigkeit für einen einheitlichen Sehepunkt und

Verzicht auf eine Raumrepräsentation im Sinne einer Raumillusion sind eine solche Korrelation miteinander eingegangen, dass sich ein Darstellungsstil ausgebildet hat, der sich grundlegend von dem uns vertrauten perspektivischen Repräsentationsstil unterscheidet. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass die altägyptische Darstellungskunst eine Behandlung der Bildfläche zeigt, die diese Fläche als zweidimensionale Fläche ernst nimmt und nicht so behandelt, dass auf ihr die Illusion eines dreidimensionalen Raumes entsteht. Gerade weil diese Kunst die Fläche nicht zum Raum machen will, hat sie Verfahren zur bildlichen Transformation und Interpretation von dreidimensionalen Gegenständen entwickelt, die eine typologische Erfassung von Einzeldingen sehr erleichtern, die aber für die perspektivisch orientierte Kunst unbrauchbar sind.

Wenn beispielsweise auf altägyptischen Bildern bei der Darstellung von Menschen die Brust in Vordersicht, die Beine in Seitensicht, der Kopf in Seitensicht und das dazu gehörige Auge wieder in Vordersicht objektiviert werden, dann sollte man das nicht als unzulässige Vermischung von unterschiedlichen Perspektiven verstehen, sondern als einen Versuch, die einzelnen Körperteile in der Perspektive darzustellen, in der sie aspektuell am eindrucksvollsten sichtbar werden. Bei der Darstellung von Menschen und Gegenständen wird nicht von einem potenziellen Betrachter her gedacht und dementsprechend das repräsentiert, was dieser von seinem Sehepunkt her wahrnehmen kann, sondern vielmehr von den zu repräsentierenden Gegenständen her und dem, was diese substantiell auszeichnet. Das Bild soll nicht das objektivieren, was man in einer bestimmten Perspektive von einem Gegenstand sehen kann, sondern das, was diesen prinzipiell ausmacht.

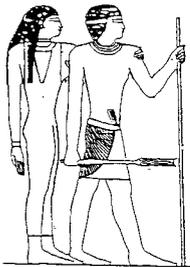
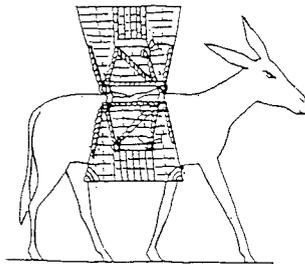
Abb. 3⁷

Abb. 4

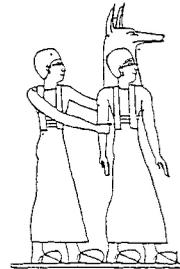


Abb. 5

⁷ Abb. 3: H. Schäfer, *Von altägyptischer Kunst*, 1963⁴, S. 181. Abb. 4: a.a.O., S. 119. Abb. 5: a.a.O., S. 129.

Wenn beispielsweise ein Esel mit einer Packtasche in Seitensicht dargestellt wird, dann dürfte entsprechend den optischen Gesetzen nur der Teil der Packtasche sichtbar gemacht werden, der an der jeweiligen Vorderseite herunterhängt. Diese optische Einschränkung unserer Wahrnehmungsmöglichkeiten für eine Packtasche kann man nun in der bildlichen Objektivierung dadurch umgehen, dass man den eigentlich nicht sichtbaren Teil der Packtasche so darstellt, als sei er um 180° senkrecht nach oben geklappt. Diese Objektivierungsweise ist insofern unrealistisch, als sie keinem natürlichen Seheindruck entspricht. Sie ist aber in dem Sinne sehr realistisch, als sie der substanziellen Natur der Packtasche entspricht. Bei diesem Repräsentationsstil gibt es auch keine Probleme, bestimmte Gegenstände durchsichtig darzustellen, also eine Schakalmaske zu objektivieren und zugleich den Kopf des Priesters, über den diese Maske gestülpt ist.

Der künstlerische Objektivierungsstil, Sachverhalte nicht so wiederzugeben, wie sie uns in der Wahrnehmung potenziell erscheinen können, sondern so, wie man glaubt, dass sie seien, hat wichtige Implikationen. Dahinter steht kein organismisches Denken, wie man aus heutiger Sicht vermuten könnte, sondern eher ein atomistisches. Ganzheiten werden nicht funktional als ein hierarchisch geordneter Systemzusammenhang verstanden, in dem alle Teile in einem interdependenten Funktionszusammenhang stehen, sondern eher als ein parataktischer Aggregatzusammenhang, in dem die Einzelteile eine relativ große Eigenständigkeit haben und eigentlich nur mit ihren unmittelbaren Nachbarteilen verknüpft sind. Als Ordnungsprinzip tritt das Additionsprinzip sehr viel stärker in Erscheinung als das Korrelationsprinzip. Vielleicht lässt sich in diesem Zusammenhang auch auf die These Riegls verweisen, dass für die altägyptische Kunst der Gesichtssinn eine weniger große Rolle spiele als der Tastsinn. In ihr werde vornehmlich das dargestellt, was sich prinzipiell auch ertasten ließe, und weniger das, was simultan sichtbar sei. Deshalb hätten die Ägypter auch keinen immanenten Drang gehabt, auf ihren Bildern den Raum bzw. die dritte Dimension zu repräsentieren.⁸

Der Vorrang des Additionsprinzips vor dem Korrelationsprinzip hat wichtige Konsequenzen für die Bildrezeption. Altägyptische Bilder erheben einen immanenten Anspruch, linear gelesen zu werden. Sie wollen gar nicht als geschlossene Welten simultan wahrgenommen werden. Wenn die auf Bildern dargestellten Phänomene Stück für Stück erfasst werden wollen, dann wirken sich die unterschiedlichen Objektivierungsperspektiven für die einzelnen Wahrnehmungsstücke auch nicht so störend aus wie bei Bildern, deren Teile simultan wahrgenommen werden wollen. Außerdem ergibt sich eine immanente Tendenz, Einzelbilder zu Bildstreifen anzuordnen. Das Prinzip der

⁸ A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 1987⁵, S. 26ff. Vgl. auch E.H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, 1986², S. 34.

Addition und der parataktischen Reihung gilt deshalb sowohl für die Ordnung der Teile von abgebildeten Gegenständen als auch für die Ordnung ganzer Bildtafeln.

Die konsequente Orientierung des altägyptischen Künstlers am realen Darstellungsgegenstand und sein mangelndes Interesse an der spezifischen Wahrnehmungsweise des jeweiligen Gegenstandes dokumentiert sich auch in der Farbgestaltung. Die Dinge bekommen ihre Natur- bzw. Lokalfarbe. Diese wird nicht durch bestimmte Beleuchtungsumstände beeinflusst, weil es nur ein abstraktes, aber kein positionell gebundenes Licht gibt, das die Dinge unterschiedlich erscheinen lassen könnte. Es wird kein Versuch unternommen, durch Farb-, Licht- und Schattengestaltung die Illusion einer Raumentiefe zu erzeugen. Die Farbe interessiert nur als natürliches Merkmal der Dinge, aber nicht als ein optisches Phänomen, das zur Gestaltung von Seheindrücken genutzt werden kann. Es geht nicht um die wahrnehmungsgebundene, sondern vielmehr um die seinsgebundene Farbigkeit der Dinge.

In einem Flachbilde lässt sich der Eindruck von Raumentiefe im Prinzip dadurch erreichen, dass man die hinteren Dinge durch die vorderen teilweise verdeckt, dass man sie im Bilde hochrückt und verkleinert und dass man eventuell gegebene Winkel verkürzt. Ansätze zu solchen Darstellungstechniken für die Illusion von Raumentiefe hat es in der altägyptischen Kunst offenbar gegeben, aber sie scheinen als Kuriositäten wieder in Vergessenheit geraten zu sein, weil sie den dominierenden Objektivierungsintentionen nicht entsprachen. Sie mussten erst in der griechischen Kunst im Kontext eines anderen Darstellungswillens wiederentdeckt werden.⁹ Da die vorperspektivische Kunst nicht optische Seheindrücke objektivieren will, sondern die reale Natur der Dinge, vermeidet sie transformierende Schrägansichten und versucht, die Dinge geometrisch korrekt darzustellen. Das führt bei der Gestaltung von Bildern zu einer Realisationsform von Perspektivität, in der Aufsicht, Vordersicht und Seitensicht konsequent bevorzugt wird. Auf diese Weise werden Verkürzungen und Winkelveränderungen vermieden. Rundes bleibt rund und Rechteckiges rechteckig.

Schäfer hat für diese Objektivierungsmethode den Terminus „*geradvorstellig*“ eingeführt, um zu verdeutlichen, dass die vorperspektivische Kunst im Gegensatz zu der „*schrägvorstelligen*“ perspektivischen Kunst bestrebt sei, Dinge sachgetreu und nicht sehbildgetreu zu repräsentieren. Die Opposition von geradvorstelliger und schrägvorstelliger Darstellungsweise hält er für so grundlegend, dass er sogar von einer geradvorstelligen und einer schrägvorstelligen künstlerischen „*Gerüstschicht*“ in Bildern spricht. Die Gerüstschicht habe für ein Bild die gleiche Funktion wie das Knochengestüt

⁹ H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst, 1963⁴, S. 86ff., 271ff. L. Klebs, Die Tiefendimension in der Zeichnung des alten Reiches, Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde, 52, 1914, S. 19-34.

für den menschlichen Körper. Auf ihr baue alles andere auf. Sie sei nach einem Wort Goethes das Gefäß, in das jeder hineinlegen könne, was er vermöge.¹⁰

3. Die aspektivische Darstellungsweise

Den Denkansatz Schäfers hat Emma Brunner-Traut in einer veränderten Terminologie auf fruchtbare Weise fortgeführt. Den etwas sperrigen Terminus *geradvorstellige Darstellungsweise* hat sie durch den Terminus *aspektivische Darstellungsweise* bzw. *Aspektive* ersetzt und den Terminus *schrägvorstellige Darstellungsweise* durch den Terminus *perspektivische Darstellungsweise* bzw. *Perspektive*.¹¹ Diese Termini sind für die hier verfolgten Ziele brauchbarer als die Schäfers, weil sie sich problemloser von der Ebene der Bilder auf die Ebene kultureller Zeichen und Objektivierungsstile aller Art übertragen lassen.

Allerdings gibt es nun gewisse terminologische Spannungen, wenn man die aspektivische und die perspektivische Darstellungsweise als unterschiedliche Objektivierungsstrategien in das Perspektivitätskonzept zu integrieren versucht. Für dieses war ja geltend gemacht worden, dass grundsätzlich alle Objektivierungsweisen perspektivisch geprägt sind, weil Perspektiven nach Merleau-Ponty die Weisen sind, in denen die Subjekte in die Welt hineingleiten. Das bedeutet, dass für beide Darstellungsweisen als unterschiedlichen Ausprägungsformen von Perspektivität die Merkmale *Aspekt*, *Perspektive* und *Sehepunkt* konstitutiv sein müssen. Dieses Dilemma entschärft sich, wenn wir für diese drei Merkmale in der aspektivischen und perspektivischen Darstellungsweise jeweils unterschiedliche Konkretisationsweisen annehmen und den Terminus *perspektivisch* auf zweierlei Weise verstehen. Im kontrastiven Gebrauch zu *aspektivisch* ist er dann entsprechend dem üblichen Sprachgebrauch weitgehend im Sinne von *raum-* bzw. *zentralperspektivisch* zu verstehen, während er im allgemeinen Gebrauch nur im Sinne von *sehepunkt-* und *aspektbezogen* zu verstehen ist. Dementsprechend gilt dann auch, dass der Begriff *Perspektive* im kontrastiven Gebrauch zu *Aspektive* diesen jeweils ausschließt, während er im unspezifischen Gebrauch zu einem Oberbegriff wird, der den Begriff *Aspektive* einschließt. Dieser Sprachgebrauch ist logisch etwas verwirrend, aber unvermeidlich, wenn man sich nicht allzu sehr von der üblichen Sprachverwendung entfernen will. Das kontextsensitive Denken wird mit einem solchen Problem auch ganz gut fertig. Beispielsweise benutzen wir

¹⁰ H. Schäfer, a.a.O., S. 346f.

¹¹ E. Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens, 1990. Vgl. auch ihr Nachwort zur 4. Aufl. von Schäfers Buch von 1963.

den Terminus *Tag* ja auch in einem allgemeinen Sinne als Oberbegriff und in einem speziellen Sinne als Oppositionsbegriff zu dem Terminus *Nacht*.

Als *aspektivische Darstellungsweise* bezeichnet Brunner-Traut eine Objektivierungs- und Denkform in der Kunst, aber auch in anderen Kulturbereichen wie beispielsweise der Medizin, dem Rechtswesen, der Religion, der Literatur und der Sprache, die in frühen Kulturepochen sowie bei Kindern anzutreffen sei. Diese Darstellungsweise werde im alten Griechenland durch eine variantenreiche perspektivische Objektivierungs- und Denkform abgelöst, die in der Renaissance dann in Form der Zentralperspektive ihre Perfektion gefunden habe. In der Kunst des 20. Jahrhunderts sieht sie eine Tendenz am Werke, sich wieder aspektivischen Darstellungsweisen anzunähern. *Aspektive* und *Perspektive* sind für sie keineswegs nur kunsttheoretische Beschreibungsbegriffe, sondern vielmehr kulturwissenschaftliche, wenn nicht ontologische Grundbegriffe, weil sie Hypothesen über die Ordnungsstruktur des Seins enthalten. Auf der Basis der Strukturanalysen von Brunner-Traut, die die bisherigen Überlegungen bestätigen, lassen sich aspektivische und perspektivische Objektivierungsverfahren idealtypisch folgendermaßen kennzeichnen.

Negativ lässt sich die Objektivierungsintention der aspektivischen Darstellungsweisen dahingehend beschreiben, dass es ihr nicht darum geht, die Konstellation von Dingen so darzustellen, wie sie sich von einem bestimmten räumlichen oder geistigen Sehepunkt her darbietet. Positiv lässt sie sich dahingehend kennzeichnen, dass sie ein besonderes Interesse daran hat, die Einzel Dinge in ihrer allgemeinen Typik hervortreten zu lassen bzw. hinsichtlich derjenigen Sachaspekte, die für sie als konstitutiv angesehen werden. Deswegen lassen sich aspektivische Darstellungen auch als *Begriffsbilder* verstehen. Diese Objektivierungsintention hat zur Folge, dass nicht angestrebt wird, den Raum als Tiefenraum bzw. als eigenständige Größe darzustellen. Der Raum wird vielmehr als Aggregatraum verstanden, in dem Dinge vorkommen, aber nicht als Systemraum, der aus der spezifischen Konstellation der Dinge resultiert. Im Aggregatraum lassen sich die Dinge problemlos nach dem Prinzip der Addition bzw. Parataxe anordnen, während sie im Systemraum nach dem Prinzip der Verflochtenheit bzw. Hypotaxe angeordnet werden müssen. Aus dieser unterschiedlichen Grundbedingung ergeben sich zwei wichtige Konsequenzen für das Verständnis der Dinge und Bilder.

Zum einen treten in der aspektivischen Objektivierungsweise die dargestellten Dinge als eigenständige Größen hervor, wenn nicht als autonome Monaden. Sie werden weder in einen übergeordneten Systemzusammenhang integriert noch von diesem vereinnahmt und substanziell entmachtet. Die aspektivische Darstellungsweise legt deshalb auf klare Farb- und Formkontraste wert, um die Dinge in ihrer Eigenständigkeit klar hervortreten zu lassen. Die einzelnen Dinge werden nicht als Relata von Relationen wahrgenommen, sondern als substanzielle Größen, die von sich aus festlegen, welche Relatio-

nen sie eingehen können. Insofern ist die aspektivische Darstellungsweise eine Ausdrucksform der Substanzenontologie, während die perspektivische Darstellungsweise eher eine der Funktionenontologie ist. In der aspektivischen Objektivierungsform treten uns die Dinge in ihrer ganzen Mächtigkeit als eigenständige Urphänomene entgegen, wenn nicht als sinnlich exemplifizierte platonische Ideen. Da es bei dieser Objektivierungsintention auf die ontische Typik der Dinge ankommt und nicht auf die Ähnlichkeit mit konkreten oder potenziellen Seheindrücken, können die konstitutiven Merkmale der Dinge auch in unterschiedlichen Blickwinkeln dargestellt werden.

Zum anderen legt die aspektivische Darstellungsweise nahe, Bilder eher linear Stück für Stück zu lesen als auf simultane Weise ganzheitlich zu erfassen. Die Objektivierung von einzelnen Dingaspekten in unterschiedlichen Wahrnehmungsperspektiven und die additive Anordnung von Dingen im Bildraum erleichtert es, die Aufmerksamkeit von einem Element des Aggregatzusammenhangs sukzessiv auf einen anderen zu verlagern. Diese Rezeptionsweise entspricht durchaus den Objektivierungsintentionen der aspektivischen Darstellungsweise, die ja nicht die Interdependenz und den Systemzusammenhang von Einzelementen herausarbeiten will, sondern vielmehr deren wesentliche Typik. Deshalb gibt es in ihr auch eine ausgeprägte Vorliebe für klare Konturen und Kontraste, weil klare Grenzen die Voraussetzung dafür sind, die eigenständige Identität und die aspektuelle Typik der jeweiligen Gegenstände herauszuarbeiten. Schrägansichten und kontinuierliche Farbübergänge wären für eine typologische Interpretation der Dinge nicht hilfreich, weil dadurch eine Annäherung an faktische Erscheinungsbilder erreicht würde. Für die aspektivische Darstellungsweise ist es deshalb auch kein Mangel, wenn es für die ganze Szenerie des Bildes keinen einheitlichen Sehepunkt gibt bzw. keinen konkreten potenziellen Betrachter, dessen Wahrnehmungsperspektive der Bildrezipient zu übernehmen hätte.

Die Eigenart der perspektivischen Darstellungsweise bedarf noch einer ausführlichen historischen und systematischen Erläuterung. Vorerst lässt sie sich kontrastiv zur aspektivischen aber schon dahingehend beschreiben, dass es in ihr primär um die Objektivierung von realen oder potenziellen Seheindrücken geht bzw. um die Interpretation der Dinge im Kontext ihrer spezifischen Korrelationen. Auch in dieser Darstellungsweise werden die Dinge natürlich nicht vollständig, sondern nur aspektuell objektiviert, aber dabei geht es nicht um zeitunabhängige wesentliche Aspekte und Merkmale der Dinge, sondern eher um die besonderen Eigenschaften der Dinge, wie sie sich nur in ganz bestimmten Konstellationen offenbaren. Während die aspektivische Darstellungsweise Grenzen immer als Grenzen betont, um bestimmte Phänomene klar von anderen abzusetzen, hat die perspektivische Darstellungsweise eine immanente Tendenz, Grenzen nicht als Begrenzungen, sondern als Übergänge darzustellen, um die angestrebte Objektivierung des Raumes und den Systemzusammenhang des ganzen Bildes nicht zu stören.

Die aspektivische und die perspektivische Gestaltungsform haben eine je unterschiedliche Hintergrundontologie und einen je unterschiedlichen Realismusbegriff. Die aspektivische Darstellungsweise lässt sich als objektivistisch in dem Sinne qualifizieren, dass alle Strukturierungsanstrengungen von den Darstellungsobjekten ausgehen bzw. von denjenigen Aspekten der Objekte, die man für typisch hält. Das angenommene Wesen der jeweiligen Gegenstände ist der Maßstab, an dem man seine geistigen und bildlichen Objektivierungen orientiert. Dabei nimmt man allerdings relativ naiv an, dass die jeweiligen Gegenstände ein festes substanzielles Wesen haben, das sich auch vorurteilsfrei erfassen lässt, weil man eine mögliche Beeinflussung seiner eigenen Wahrnehmungsvorgänge durch die Struktur des Sinnesapparates, der Vernunft und der kulturellen Objektivierungsmuster noch nicht in Betracht zieht.

Die perspektivische Gestaltungsweise lässt sich demgegenüber als subjektivistisch in dem Sinne qualifizieren, dass alle Strukturierungsanstrengungen von dem räumlichen und geistigen Sehepunkt eines Wahrnehmungssubjekts ausgehen. Nicht die Dinge an sich werden zum Thema der geistigen und bildlichen Objektivierungsprozesse, sondern die Erscheinungsweisen von Dingen. Sehepunktbezogene Verkürzungen, Verschiebungen, Verdeckungen und Größenfestlegungen gehören deshalb notwendigerweise ebenso zur perspektivischen Darstellungsweise wie das Postulat, auf einem Bild nur das darzustellen, was chronologisch simultan zur Erscheinung kommen kann. Bilder dürfen Raum- und Zeitgrenzen nicht transzendieren, weil sie nicht auf ideelle, sondern auf individuelle Zusammenhänge aufmerksam machen wollen. Während bei der aspektivischen Darstellungsweise immanent der Anspruch erhoben wird, die Dinge realistisch in dem Sinne darzustellen, dass man ihre typischen Merkmale und Bezüge objektiviert, wird bei der perspektivischen Darstellungsweise immanent der Anspruch erhoben, die Dinge realistisch in dem Sinne darzustellen, dass man real mögliche Seheindrücke von ihnen objektiviert.

Nach Kant wäre die Repräsentationsintention des aspektivischen Objektivierens als vorkritisch und naiv zu kennzeichnen, weil ihr der Glaube zugrunde liegt, das Wesen der Dinge bzw. die Dinge an sich erfassen zu können. Gleichwohl ist nun aber auch die Repräsentationsintention des perspektivischen Objektivierens nicht problemlos, weil sie mit dem Problem des Solipsismus zu kämpfen hat bzw. mit der Schwierigkeit, dass nun das Subjekt und der Sehepunkt des Subjekts zur konstitutiven Bedingung der Weltobjektivierung wird. Gerade weil wir heute die faktische Verflechtung von Objektsphäre und Subjektsphäre bei der Vorstellungsbildung nicht leugnen können, dürfen wir nicht übersehen, dass die Umorientierung der Aufmerksamkeit von der Objektorientierung auf die Subjektorientierung das Denken nicht nur zu beflügeln, sondern auch zu verarmen vermag. Auf diese Weise werden die Dinge nämlich als eigenständige Gegenstände, Widerstandsinstanzen und Dialogpartner in gewisser Weise entmachtet, weil

die Gefahr besteht, dass sie in den wechselnden Betrachtungsweisen der Subjekte ihre eigenständige Identität verlieren. Das wahrnehmende Subjekt erkaufte die Freiheit, sich von den Dingen je nach Sehepunkt ganz unterschiedliche Bilder machen zu können, mit der Erfahrung eines Substanzverlustes bei den Dingen. Wenn auch die Dinge in diesem Denken nicht zu Projektionen der Subjekte werden, so werden sie doch leicht zu deren gefügigen Objekten, die sich nur so zeigen können, wie es die Perspektiven dieser Subjekte erlauben. In der perspektivischen Darstellungsweise droht die Struktur der Dinge zu einer bloßen Funktion der Wahrnehmungsweise zu werden.

Die aspektivische Objektivierungsweise ist ein kulturelles Grundphänomen, das eine historische und eine systematische Dimension hat. Sie prägt insbesondere die frühen Stufen von Kulturen und wird in späteren oft wiederbelebt. Sie hat für das geistige und praktische Leben Auswirkungen gehabt, die nicht immer eindeutig positiv oder negativ zu kennzeichnen sind. In der Medizin hat sie eher problematische Konsequenzen gehabt, weil der Körper als ein Kompositum aus selbstständigen Einzelorganen verstanden wurde und nicht als Systemzusammenhang mit funktional vernetzten Einzelorganen. Im Rechtsdenken hat das aspektivische Denken zu einem kasuistischen Recht geführt, das nicht durchsystematisiert war, aber gerade deswegen sehr flexibel gehandhabt werden konnte. Im religiösen Bereich hat es den Polytheismus begünstigt bzw. Vorstellungen von Göttern, deren Machtbereiche nicht systematisch geordnet waren. Bei der Schriftentwicklung hat das aspektivische Denken zu nicht durchsystematisierten Schriftsystemen geführt. So haben die Ägypter beispielsweise ihr Schriftsystem nicht wie die Griechen zu einer konsequenten Lautschrift fortentwickelt, sondern sind bei einer gemischten Begriffs- und Lautschrift stehen geblieben, in der auf sehr additive Weise Rebusverfahren und Determinative eingesetzt worden sind, um konkrete Einzelschwierigkeiten zu meistern. Die Schrift wird dadurch in systematischer Hinsicht unübersichtlich, aber im Detail flexibel. Bei der Textgestaltung werden im aspektivischen Denken parataktische Verknüpfungen, klare Kontraste und Abgrenzungen, ruckhafte Veränderungen von Sachverhalten, Typisierungen von Handlungen und Personen, Verwendungen von Versatzstücken sowie ein Verzicht auf komplizierte Verflechtungen von Inhalten bestimmend.

IV Darstellungsformen in der griechischen Kunst

In der griechischen Kunst der Antike ist der Weg von der vorperspektivischen bzw. aspektivischen zur perspektivischen Objektivierung von Sachverhalten gut zu verfolgen. Bernhard Schweitzer möchte deshalb die Griechen als die eigentlichen Erfinder der perspektivischen Kunst gewürdigt wissen, die er als „*revolutionäre Schöpfung*“ mit tiefgreifenden Folgen für die gesamte geistige Welt ansieht. „*Die ars perspectiva ist also eine Urerfindung der Griechen. Sie bedeutet eine besondere Form der Wirklichkeitsauffassung, die einer besonderen historischen Situation ihre Entstehung verdankt ... Die Perspektive kehrt nur zweimal in der Weltgeschichte wieder und zwar unter ähnlichen Aspekten: an der Schwelle der Klassik bei den Griechen des 5. Jahrhunderts und zu Beginn der italienischen Renaissance in der Neuzeit.*“¹

Die besondere Rolle der Griechen bei der Entwicklung von im engeren Sinne perspektivischen Darstellungsformen in der Kunst ist nicht zu bestreiten, sie bedarf aber der erläuternden Präzisierung. Insbesondere darf nicht übersehen werden, dass die Entwicklung der Zentralperspektive in der Kunst der italienischen Renaissance nicht eine bloße Weiterentwicklung griechischer Objektivierungsformen darstellt, sondern als eine besondere Konkretisierungsweise von Perspektivität anzusehen ist, die qualitativ entscheidend über das hinausgeht, was in der Antike angestrebt worden ist. Die perspektivische Objektivierungsweise hat in der Renaissance durch die Berücksichtigung geometrischer und optischer Gesetzmäßigkeiten eine Radikalität und Konsequenz bekommen, die es vorher und nachher nicht gegeben hat und die auch schon sehr klar die Grenzen des perspektivischen Darstellens und Denkens aufgezeigt hat.

Außerdem ist zu berücksichtigen, dass die Kunst des perspektivischen Darstellens im griechischen Denken keineswegs unumstritten war. Platon zählte beispielsweise zu den Kritikern dieser Objektivierungsweise und hielt die Darstellungsweisen der vorperspektivischen Kunst aus ontologischen Gründen für sehr viel angemessener. Weiterhin ist zu klären, ob die perspektivische Kunst, wie Schweitzer betont, als revolutionäre Schöpfung zu werten ist oder eher als ein evolutionär gewachsenes Kulturphänomen, das sich bestimmten historischen Rahmenbedingungen und Denkzielen verdankt.

Die perspektivischen Darstellungsformen der griechischen Kunst sind sicher etwas historisch Besonderes, weil sie in der ägyptischen, ostasiatischen,

¹ B. Schweitzer, *Vom Sinn der Perspektive*, 1953, S. 12.

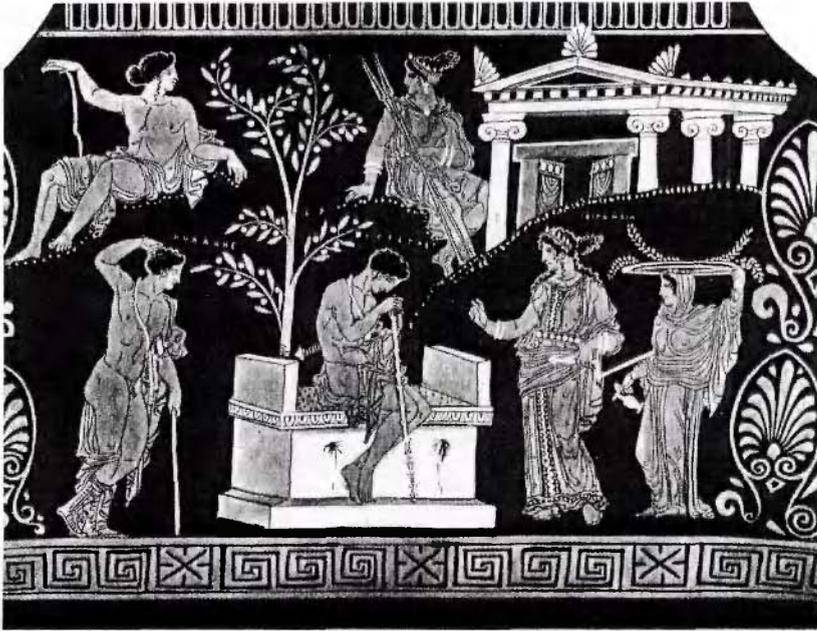
byzantinischen und mittelalterlichen Kunst nicht entwickelt worden sind, aber als überraschende Erfindungen wird man sie kaum kennzeichnen können. Vielmehr ist eher davon auszugehen, dass sich die perspektivische Darstellungsweise evolutionär aus mehr oder minder zufälligen Darstellungsvarianten entwickelt hat, wobei allerdings das geistige Klima in Griechenland dem evolutionären Selektionsprozess eine ganz bestimmte Richtung gegeben hat. In diesem Zusammenhang könnte man dann wieder von einer schöpferischen Potenz der Griechen sprechen. Sehr schwer zu beurteilen ist allerdings, ob dieses Denkklima die Evolution der perspektivischen Darstellungsweise verursacht hat oder ob aus dieser Darstellungsweise dieses Denkklima erst entstanden ist. Hier wird man wohl eher mit komplizierten Rückkopplungsprozessen zu rechnen haben als mit linearen Kausalrelationen oder revolutionären Schöpfungsakten.

Die Evolution der perspektivischen Darstellungsweise soll mit Hilfe der Begriffe *Körperperspektive*, *Raumperspektive* und *Zentralperspektive* beschrieben werden, wobei die ersten beiden Entwicklungsstufen der griechischen Antike zugeordnet werden können und die letzte der italienischen Renaissance. Die einzelnen Entwicklungsstufen werden mit bestimmten Entfallungsstufen des Denkens korreliert und damit auch mit bestimmten Entwicklungsstufen der Sprache und des Sprachgebrauchs. Auf die platonische Kritik der perspektivischen Darstellungsformen wird deshalb näher eingegangen, weil sich dabei recht gut darstellen lässt, welche geistigen Implikationen und Konsequenzen mit bestimmten Objektivierungsformen von Welt verbunden sind bzw. welchen ontologischen Sinn man der Kunst prinzipiell zuordnen kann.

1. Die Körperperspektive

Als *Körperperspektive* lässt sich mit Schweitzer² diejenige Konkretisierungsweise von Perspektivität bezeichnen, bei der einzelne Figuren oder Dinge im Bild entsprechend einem potenziellen Seheindruck perspektivisch dargestellt werden, aber noch nicht die ganze Szenerie des Bildes bzw. der ganze Raumausschnitt. Das bedeutet, dass die einzelnen Dinge und insbesondere die menschlichen Körper nicht mehr flächig oder silhouettenhaft objektiviert werden, sondern wie reale Sehdinge mit einer gewissen Plastizität und Tiefendimension. Die Vorherrschaft der Fläche wird damit für die einzelnen Figuren gebrochen, aber sie bleibt für das ganze Bild noch erhalten.

² B. Schweitzer, *Vom Sinn der Perspektive*, 1953, S. 13.

Abb. 6³

Darstellungsweisen, bei denen von einer Körperperspektive gesprochen werden kann, finden wir insbesondere auf griechischen Vasenbildern. Die Körperperspektive wird auch dadurch begünstigt, dass insbesondere auf Vasenbildern die Aufmerksamkeit sich natürlicherweise auf einzelne Dinge und Figuren konzentriert, weil man die Gesamtdarstellung nur durch die Drehung der Vase sukzessiv wahrnehmen kann. Gleichwohl wäre es aber zu kurz gedacht, wenn man die Körperperspektive nur durch den Zwang zur Reihenbildung bei der Vasenmalerei bedingt sieht und nicht als eine besondere Ausdrucksform des Denkens wertet.

Im Gegensatz zur aspektivischen Darstellungsweise werden bei der Körperperspektive die Einzeldinge von einem einheitlichen Sehepunkt her objektiviert, wobei durch Schrägsichten mit entsprechenden Verkürzungen, durch Ansätze zur Schattenbildung und durch verdeckende Überschneidungen schon die Illusion von Körpertiefe bzw. die Illusion einer dreidimensionalen Gestalt auf einer zweidimensionalen Fläche erzeugt wird. Körper werden nicht additiv aus Einzelteilen in verschiedenen Objektivierungsperspektiven zusam-

³ Abb. 6: B. Schweitzer, a.a.O., Anhang Abb. 5.

mengesetzt, sondern als Gestalten präsentiert, die natürlichen Seheindrücken zu entsprechen versuchen. Das Additionsprinzip gilt zwar noch für die Gestalt des Gesamtbildes, aber nicht mehr für die einzelnen Dinge und Figuren. Vom menschlichen Körper wird das dargestellt, was von einem bestimmten Sehepunkt her sichtbar ist, und nicht das, was ontisch prinzipiell für relevant gehalten wird. Das bedeutet einen ersten Schritt auf dem Wege von einer typisierenden zu einer individualisierenden Darstellung von Phänomenen und eine beginnende Integration eines potenziellen Wahrnehmungssubjektes in das jeweilige Bild.

Die geistigen Implikationen und Konsequenzen dieser künstlerischen Objektivierungsform sind weitreichender, als man auf den ersten Blick vermutet. Mit Hilfe der Körperperspektive werden die einzelnen Gegenstände und insbesondere die menschlichen Körper als einheitliche Größen hervorgehoben, die simultan in einer einheitlichen Perspektive wahrzunehmen sind. Sie erscheinen nun als integrativ geschlossene Gestalten mit interdependenten Teilen und nicht mehr wie in der aspektivischen Darstellungsweise als Größen, die sich additiv aus relativ eigenständigen Teilen zusammensetzen. Dadurch wird ihr phänomenaler Eindruck auf die jeweiligen Wahrnehmungssubjekte gestärkt. Die phänomenale Dominanz der einzelnen Körper wird insbesondere dadurch hervorgehoben, dass es für jeden einzelnen Körper eine einheitliche Wahrnehmungsperspektive gibt, die an den Grenzen dieser Körper endet und die diese Körper nicht in umfassendere Ganzheiten oder Szenerien integriert. Dadurch wird die Autonomie der Einzelfiguren besonders akzentuiert. Diese können in Relation zu anderen Figuren stehen, aber daraus ergibt sich nicht eine Konstellation, die als durchstrukturierter Gesamtzusammenhang interpretierbar wäre, in dem jedes Element seinen bestimmten Stellenwert hat und deshalb auch als autonome Substanz verblasst.

Da bei der Körperperspektive die Größe der einzelnen Figuren nicht durch ihre Position im Raum bedingt ist, kann die faktische Größe einer Figur im Prinzip auch dazu genutzt werden, um ihre besondere Bedeutsamkeit hervorzuheben. Dadurch eröffnet sich die Möglichkeit zu einer Darstellungsweise, die als *Bedeutungs-* bzw. *Relevanzperspektive* bezeichnet worden ist. Diese Möglichkeit ist im Prinzip natürlich auch schon in aspektivischen Darstellungsweisen angelegt, aber sie konnte sich hier nicht so recht entfalten, weil die einzelnen Figuren eher als additive denn als integrierte Ganzheiten objektiviert wurden.

Durch die Körperperspektive wird nun aber ontologisch gesehen keineswegs nur die Sphäre der wahrgenommenen Objekte gestärkt, sondern durchaus auch die der wahrnehmenden Subjekte. Die einzelnen Dinge werden nicht nach abstrakten Schemata typisiert, sondern so dargestellt, wie sie aus der Sicht eines Wahrnehmungssubjektes in Erscheinung treten. Es wird nicht mehr konsequent vom Objekt her gedacht wie bei den aspektivischen Darstellungs-

weisen, sondern beachtet, dass alle Wahrnehmungsinhalte subjektbezogene Implikationen haben, d.h. Wahrnehmungsobjekte von Wahrnehmungssubjekten sind. Ontologisch gesehen ist die Körperperspektive durch eine produktive Spannung zwischen zwei entgegengesetzten Tendenzen geprägt. Einerseits stärkt sie das objektorientierte Denken, weil sie die einzelnen Dinge und Figuren als einheitlich konzipierte Gestalten darstellt, andererseits stärkt sie das subjektorientierte Denken, weil sie die Wahrnehmungsgegenstände auf den Sehepunkt von Wahrnehmungssubjekten zuordnet. Dadurch fördert die Körperperspektive auf entscheidende Weise die Entwicklung, Menschen und Dinge nicht mehr aspektuell schematisiert, sondern perspektivisch individualisiert darzustellen.

Die Entwicklung der Körperperspektive vollzieht sich in einem kulturellen Denkklima, das sich von dem der aspektivischen Darstellungsweise deutlich unterscheidet. Die neue Darstellungsweise fällt in eine Epoche der griechischen Geschichte, in der demokratische Staatsordnungen entstehen und die Menschen ein neues Selbstbewusstsein entwickeln. *„Der frei gewordene Mensch findet in der Körperperspektive seine Darstellungsform. Die Körperperspektive spiegelt so in der Kunst dieser Zeit ein neues Sich-selbst-Bewußtwerden des Menschen, seiner Freiheit und seiner Stellung in der Welt.“*⁴

Es ist nun verständlich, dass in einer Epoche, in der die Körperperspektive als künstlerische Objektivierungsform entwickelt worden ist, auch andere Ansprüche an die sprachlichen Objektivierungsformen von Welt gestellt werden als in den vorangegangenen Epochen. Zwar ist nicht zu erwarten, dass sich die grammatischen und lexikalischen Formen der Sprache grundlegend ändern, wohl aber, dass ein anderer Gebrauch von der Sprache gemacht wird und andere Textformen entwickelt werden. Der Mythos bzw. das Epos als universale sprachliche Objektivierungs- und Wissensformen werden abgelöst durch Textformen wie Drama, Geschichtsschreibung und philosophisch-wissenschaftliche Abhandlung, die ihre Inhalte in viel individualisierteren Formen und Sichtweisen objektivieren als Mythos und Epos. Auch in diesen Textformen finden wir natürlich noch typisierende Darstellungen von Vorgängen und Personen, aber die Tendenz zur individualisierenden Objektivierung ist nicht zu übersehen. Damit ergeben sich auch neue Ansprüche an das Funktionsspektrum der Sprache. Sie kann nicht mehr nur als überindividuelles Objektivierungsinstrument existieren, sondern muss sich zu einem flexiblen Medium entwickeln, mit dem auch individuelle Gestaltungsabsichten und Sichtweisen realisierbar sein müssen.

⁴ B. Schweitzer, a.a.O., S. 13.

2. Die Raumperspektive

Im kulturhistorischen Rückblick erscheint die Raumperspektive als logische Konsequenz der Körperperspektive, weil durch sie nicht mehr nur einzelne Körper als geschlossene Seheindrücke von bestimmten Sehepunkten her objektiviert werden, sondern ganze Szenerien. Logisch erscheint dieser Schritt klein und konsequent, ontologisch ist er aber groß und keineswegs zwingend, denn dadurch entsteht eine ganz neue Objektivierungsweise von Welt. Das Verhältnis von Objektsphäre und Subjektsphäre wird durch diese neue Darstellungsweise tiefgreifend verändert. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass die Entwicklung der Raumperspektive ihre entscheidenden Impulse nicht aus der Wand- und Tafelmalerei als Kunst im engeren Sinne bekommen hat, sondern aus der Bühnenmalerei als Kunst im weiteren Sinne, die durch ganz spezifische Zwecksetzungen geprägt ist. Das dokumentiert sich u.a. auch darin, dass die griechische Sprache für raumperspektivische Darstellungsformen keine eigenständige Bezeichnung entwickelt hat, sondern dafür den Terminus *Bühnenmalerei* (Skenographia) verwendet.

Die historische Genese der perspektivischen Raumdarstellung aus der Bühnenmalerei dokumentiert, dass die perspektivische Raumobjektivierung von Anfang an mit dem Problem der Illusionsbildung zusammenhängt bzw. mit dem Problem der Fiktion von Realität. Die Bühnenmalerei, die seit Sophokles üblich geworden war,⁵ stellte sich nämlich insbesondere die Aufgabe, Häuser, Fassaden, Dächer, Türme und Fenster nicht als solche künstlerisch zu objektivieren, sondern diese vielmehr als gegebene Realitäten vorzutäuschen. Sie musste ihre Objektivierungen deshalb so gestalten, dass sie möglichst genau natürlichen Erscheinungsbildern entsprachen, was eine konsequente Anpassung an die optischen Gesetzmäßigkeiten des Sehens erforderlich machte. Das Problem der Perspektive wurde dementsprechend auch nicht als künstlerisches oder philosophisches Problem angesehen, sondern als ein optisches. Anaxagoras und Demokrit haben das Perspektiveproblem deshalb auch im Kontext ihrer Überlegungen zur Optik thematisiert.

Erst sehr langsam hat die perspektivische Raumdarstellung von der Bühnenmalerei Eingang in die Wand- und Tafelmalerei gefunden, weil sie im Gegensatz zu körperperspektivischen Darstellungsformen wegen ihrer Täuschungsimplikationen künstlerisch offenbar als sehr viel problematischer angesehen wurde. Offenbar fürchtete man, dass sie eher aus der Wirklichkeit hinaus- als in diese hineinführe. Platons Kritik der perspektivischen Darstellungsformen ist deshalb auch nicht völlig überraschend. Im antiken Kunstschaffen war der Raum ursprünglich kein genuiner Darstellungsgegenstand, weil er sich

⁵ H. Kenner, *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, 1954, S. 155.

im Gegensatz zu Einzelkörpern stofflich nicht konkretisieren ließ. Das Interesse galt eher der Raumbegrenzung als der Raumgestaltung oder gar der Raumillusion.⁶

Obwohl in der Bühnenmalerei der Raum als eigenständiges Darstellungsproblem entdeckt wurde, das man durch Schrägansichten, Winkelverkürzungen, Schattenbildungen, Staffelungen usw. bewältigen konnte, blieb die Raumdarstellung lange nicht das Ziel künstlerischer Darstellungsintentionen, sondern war eher ein unbeabsichtigtes Nebenprodukt des Versuchs, die Dinge als Erscheinungsdinge so natürlich wie möglich darzustellen. Das bedeutete nicht nur, dass man sich konsequent an möglichen Seheindrücken zu orientieren hatte, sondern auch, dass man die Dinge in ihre natürlichen Kontexte integrieren musste. Die allmähliche Entdeckung des Raumes als eigenständiges Darstellungsproblem und als Interpretationsmedium für das Verständnis von Einzeldingen blieb dann nicht ohne Folgen für das ontologische Weltverständnis der Menschen.

Zunächst ergibt sich im Zusammenhang mit der Raumperspektive ein anderes Verständnis der Dinge. Sie werden nicht mehr so sehr als isolierbare autonome Dinge gesehen, sondern eher als Dinge im Raum bzw. im Kontext mit anderen Dingen. Ihre ontische Eigenständigkeit wird einerseits dadurch gebrochen, dass sie nun als Teile eines umfassenderen Systemzusammenhangs wahrgenommen werden, und andererseits dadurch, dass sie so dargestellt werden, wie sie von einem bestimmten Sehepunkt aus erscheinen, und nicht so, wie man sie sich wesenhaft vorstellt. In der Raumperspektive wird noch konsequenter als in der Körperperspektive vom Wahrnehmungssubjekt her gedacht und objektiviert. Der Anspruch auf eine typologisch orientierte Wesensdarstellung löst sich tendenziell auf, weil die im Bild dargestellten Dinge aspektuell dem Sehepunkt eines möglichen Betrachters angepasst werden. Das Ziel der Darstellung ist nicht mehr die Objektivierung des Wesens von Dingen, sondern vielmehr die Darstellung eines konkreten Seheindrucks aus potenziell unendlich vielen. Schweitzer hat das präzise und luzide beschrieben.

„Perspektive bedeutet Anpassung der Dinge an das Auge des Betrachters. Die Objekte im Bild erleiden einen Verlust an Eigengesetzlichkeit, und das Gesetz der Darstellung wandert von jenen zum aufnehmenden Subjekt. Auch die Pole, das Wesen des Betrachters und der Wirklichkeitscharakter des Bildes, verändern sich. Der Mensch als Empfänger des Bildes verwandelt sich in das neu eingegrenzte Individuum, auf das die Bildstruktur abzielt, weil erst in seinem Auge die Linien der Darstellung zu einem sinnvollen Ganzen zusammenschließen. Die Wesenhaftigkeit der Bildgegenstände geht in der neuen Realität des Erscheinungszusammenhangs auf, der sich in der Summe seiner hundertfältigen Raumbeziehungen erschließt. In dem Zurückgehen auf den Augeneindruck liegt eine neue Wahrhaftigkeit. Sie liegt in dem Verzicht auf die die Objekte isolierende Erfassung und befreiende Deutung ihrer Wesenheit in der

⁶ Vgl. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 1987⁵, S. 30ff.

vorperspektivischen Kunst und in dem Zurückgeworfensein auf die verwirrende Fülle und Problematik des in optischer Einheit sich darbietenden Wahrnehmungszusammenhangs. Unbegrenzte Möglichkeiten der Deutung durch den individuellen Künstler – unbegrenzte wie im Anblick der Natur selbst – werden hierdurch freigesetzt. Die Redensart, daß der Künstler die Welt ‚wiedergibt wie er sie sieht‘, erhält hier ihren prägnantesten Sinn. Wie im Denken durch die Sokratic eine neue Stufe des Begreifens der Wahrheit, so wird in der Kunst durch die Perspektive eine neue Stufe des Schauens der Wirklichkeit erklommen.“⁷

Mit der Raumperspektive als einer neuen Objektivierungsweise von Welt ergibt sich sowohl für die Erkenntnisobjekte als auch für die Erkenntnissubjekte ein anderes Verständnis. Die einzelnen Erkenntnisobjekte verlieren an Autonomie, weil sie mit anderen Erkenntnisobjekten enger verwoben werden und damit in ihrem Sein von anderem Sein abhängig werden. Sie gewinnen aber auch an potenzieller Sinnträchtigkeit, weil man über neue Verknüpfungen neue Sinndimensionen von ihnen erschließen kann. Die Erkenntnissubjekte lassen sich bei der Beurteilung von einzelnen Objektivierungen nun nicht mehr als unerhebliche Faktoren vernachlässigen, da die dargestellten Dinge ja konsequent auf spezifische Sehepunkte zugeordnet werden. Die künstlerischen Darstellungsweisen geraten dadurch auch unter einen sich verstärkenden Kreativitätsdruck, insofern jetzt unterschiedliche Objektivierungsweisen spielerisch erprobt werden können. Die Subjektsphäre, die in aspektivischen und körperspektivischen Objektivierungsweisen kaum fassbar ist, tritt infolgedessen deutlicher hervor und wird auf spannungsreichere Weise mit der Objektsphäre verknüpft.

Einerseits wird in perspektivischen Bildern die Objektsphäre der Subjektsphäre unterworfen, weil Objekte nur so in Erscheinung treten, wie sie Wahrnehmungssubjekte von einem bestimmten Sehepunkt her wahrnehmen bzw. wahrnehmen können. Insofern werden diese dann immer in gewisser Weise Hersteller der Wahrnehmungsobjekte. Andererseits wird aber auch die Subjektsphäre in bestimmter Hinsicht von Objektsphäre entmachtet, weil beispielsweise den Bildbetrachtern über die Konstellation der Dinge in der Objektsphäre ein ganz bestimmter Sehepunkt aufgezwungen wird. Dadurch werden die Wahrnehmungssubjekte konzeptionell ein Teil des Bildes und stehen diesem nicht mehr in freier Kontemplation gegenüber. Durch die Raumperspektive sind die Bilder zweifellos realistischer in dem Sinne geworden, dass sie reale Seheindrücke im höheren Maße repräsentieren als früher. Sie sind aber zugleich auch zufälliger und geheimnisvoller geworden, weil sie Sehbilder objektivieren und nicht Begriffsbilder bzw. kategoriale Wissensgehalte. *„Im perspektivischen Bild, das so sehr dem Augenschein angenähert ist, muß die Wahrheit wiederum gesucht werden wie in der Natur selbst. Das perspekti-*

⁷ B. Schweitzer, *Vom Sinn der Perspektive*, 1953, S. 18.

*vische Sehen eröffnet daher unendlich viele Möglichkeiten der Deutung der Natur. Sie sind abhängig von dem jeweiligen ‚Standpunkt‘ des Künstlers, von seiner ‚Perspektive‘ im übertragenen Sinne.*⁸

Die interdependente Zuordnung von Objektsphäre und Subjektsphäre in perspektivischen Darstellungsweisen repräsentiert zugleich auch ein neues ontologisches Denkmodell. Objektwelt und Subjektwelt stehen sich nicht mehr als autonome Größen gegenüber, was natürlich Machtdifferenzen nie ausgeschlossen hat, sondern konstituieren sich in einem dialektischen Sinne gegenseitig wie Herr und Knecht. Auf den ersten Blick erscheinen die Objekte in der Raumperspektive als eigenständige Größen entwertet zu werden, weil sie als Erscheinungsdinge eines Subjekts dargestellt bzw. nach dessen Willen und Sehpunkt interpretiert und objektiviert werden. Auf den zweiten Blick wird aber auch deutlich, dass das darstellende und wahrnehmende Subjekt sein Selbstbewusstsein als objektivierende Instanz verlöre, wenn sich die Dinge von ihm nicht in dieser oder jener Perspektive darstellen ließen. Die Objekte erscheinen einerseits zwar als Spielmaterial der Subjekte, aber was bliebe von den Subjekten, wenn sie dieses Spielmaterial räumlich und geistig nicht mehr arrangieren könnten. Obwohl die Subjekte im Wahrnehmungsrahmen der Raumperspektive die Objektwelt ihrem Blick unterworfen zu haben scheinen, sind sie auf subtile Weise doch auch wieder von der Objektwelt abhängig geworden.

Es ist offensichtlich, dass die Umorientierung der Objektivierungsanstrengungen, wie sie uns im Übergang von aspektivischen zu perspektivischen Darstellungsweisen fassbar wird, tiefgreifende Rückwirkungen auf Denk-, Sprach- und Textformen haben muss. Wenn realistische Wahrnehmung bzw. Objektivierung jetzt nicht mehr heißt, die Dinge bildlich und geistig in ihrem typisierten substanziellen Wesen zu erfassen, sondern vielmehr bedeutet, sie in ihren möglichen Erscheinungsweisen wahrzunehmen, dann bekommen auch sprachgebundene Erkenntnis- und Objektivierungsprozesse eine ganz andere Grundstruktur. In der perspektivischen Repräsentation von Welt wird die Macht der traditionellen Wissens- und Darstellungsweisen gebrochen, weil es keinen stabilen Konsens über das Wesen der Dinge mehr gibt und geben kann und damit auch keinen Konsens über angemessene Typisierungsstrategien. Mit typisierten sprachlichen Baumustern kann immer weniger gearbeitet werden. Die Objektivierungs- bzw. Sinnbildungsleistung sprachlicher Formen wird immer mehr von ihren kontextuellen Einbettungen abhängig.

Sprachliche Weltobjektivierungen können unter diesen Rahmenbedingungen nicht mehr einfach vollzogen werden, sondern werden nun zu einem perspektivischen und methodischen Problem, weil die Einzeldinge sich nicht mehr als Einzeldinge erfassen und bedenken lassen, sondern vielmehr als Bestandteile umfassender Konstellationen zu repräsentieren sind. Die Entwick-

⁸ B. Schweitzer, a.a.O., S. 23.

lung individueller Perspektiven auf Sachverhalte braucht dabei nicht als ein Mangel an allgemeiner kognitiver Kraft gewertet zu werden, sondern kann auch als eine schöpferische Potenz verstanden werden, die sich vom Zwang traditioneller Wahrnehmungsweisen zu befreien versucht. Sprachliche Objektivierungen wollen die einzelnen Phänomene so gesehen nicht mehr als eigenständige Gegebenheiten hervortreten lassen, sondern vielmehr als kontextgebundene Phänomene. Dadurch entsteht ein immanenter Zwang, die hypotaktischen Ordnungsstrukturen der Sprache auszubauen und ihre parataktischen einzuschränken bzw. in Form von neuen Textsorten variable Objektivierungsmuster zu entwickeln.

3. Platons Kritik der perspektivischen Darstellungsweise

Es wurde schon darauf verwiesen, dass Platon der perspektivischen Darstellungsweise in der Malerei sehr ablehnend gegenübergestanden hat, weil sie seiner Meinung nach in einem Widerspruch zu dem prinzipiellen Sinn und Ziel der Kunst steht. Diese Skepsis hängt eng mit seinen ontologischen Grundüberzeugungen zusammen und ist aufschlussreich im Hinblick auf die Leistungen und Grenzen dieses Darstellungskonzeptes.

Etwas verkürzt lässt sich sagen, dass von Platon die geistige Schau der Ideen, die er als Urbilder aller konkreten empirischen Erscheinungen versteht, als das höchste Ziel aller geistigen Betätigung des Menschen angesehen wird. Dieses Ziel fällt für ihn im Prinzip in das Reich der Philosophie, aber gleichwohl könne auch die bildende Kunst wichtige Hilfestellungen geben, um es zu erreichen. Die gelungene Form vermöge nämlich den Geist bzw. die Seele so zu ergreifen, dass der Zugang zu den Urbildern bzw. den Ideen erleichtert werde. Dem Sehsinn als dem schärfsten aller körperlichen Sinne schreibt Platon einen besonderen Vorrang zu, weil das Auge unter den Sinnesorganen dasjenige sei, mit dem der Übergang von der Sinnenwelt zur Ideenwelt bzw. von der empirischen zur intelligiblen Welt am besten vorzubereiten und zu bewerkstelligen sei.⁹ Die leider nicht mehr erhaltenen Bilder Polygnots, die nach antiken Berichten offenbar durch die Körperperspektive, aber noch nicht durch die Raumperspektive geprägt waren, scheinen Platon ebenso tief beeindruckt zu haben wie die Bildhauerei des Pheidias.¹⁰

Das Ziel der Malerei liegt demgemäß für Platon nicht in der naturgetreuen Wiedergabe faktisch möglicher Seheindrücke, sondern in der Anstrengung, in sinnlich-fassbaren Formen den Weg zu den abstrakten Urbildern zu bahnen bzw. diese in allem konkret Wahrnehmbaren durchschimmern zu lassen. Diese Kunstauffassung dokumentiert sich auf indirekte Weise sehr gut in einer Frage,

⁹ Platon, Phaidros 250d, Sämtl. Werke, Bd. 4, S. 31; Timaios 47a, a.a.O., Bd. 5, S. 169.

¹⁰ B. Schweitzer, Platon und die bildende Kunst der Griechen, 1953, S. 25ff.

die in der *Politeia* aufgeworfen wird. Hier wird rein rhetorisch zur Debatte gestellt, ob ein Maler etwa weniger gut sei, wenn er zwar das Urbild eines schönen Mannes gemalt habe, aber dennoch unfähig sei aufzuzeigen, ob es einen solchen Mann auch geben könne.¹¹ Zu diesem Denkansatz bei der Funktionsbestimmung der Kunst passt auch der antike Bericht von Cicero und Plinius über den Maler Zeuxis von Herakleia. Für ein Gemälde der schönen Helena habe er sich nicht mit einem schönen Mädchen als Modell begnügt. Er habe vielmehr fünf schöne Mädchen verlangt, deren jeweils reinste Züge er dann zu einem Bild von makelloser Schönheit vereinigt habe.¹²

Je deutlicher Platon dann die empirische Sinnenwelt als abgeleitete Welt der intelligiblen Ideenwelt als der ursprünglichen Wirklichkeit gegenüberstellt, desto mehr vermindert sich für ihn die philosophische Bedeutsamkeit der Kunst. Da Bilder eine natürliche Tendenz haben, Sichtbares abzubilden, bleiben sie für ihn notwendigerweise der Welt des Werdens und Vergehens verhaftet, während Worte bzw. Begriffe von vornherein sehr viel leichter auf die Welt der unveränderlichen Ideen als den eigentlichen Gegenständen menschlicher Erkenntnisbemühungen bezogen werden können. Für Platon beginnt die Erkenntnis der Ideenwelt zwar in der sichtbaren Welt und insbesondere bei den schönen Dingen, aber die philosophische Erkenntnis müsse prinzipiell die Erscheinungswelt transzendieren, um zu der intelligiblen Welt der Ideen vorstoßen zu können. Der Maler kann helfen, diesen Weg zu bahnen, aber letztlich gehen kann ihn nur der Philosoph.

Die Kunst hat für Platon nur dann ein Recht, wenn sie ihre Repräsentationsfunktion (*Mimesis*) nicht darin sieht, eine individuelle empirische Sache bzw. ein Erscheinungsbild zu objektivieren, sondern darin, den Typus bzw. das Wesen einer Sache. Der Kunst darf es dementsprechend nicht auf fotografische Genauigkeit ankommen, sondern vielmehr auf typologische Adäquatheit. Bilder werden für ihn prinzipiell problematisch, wenn sie so gestaltet werden, dass sie zu einer Nachahmung der Nachahmung werden.

Schweitzer vermutet wohl zu Recht, dass der Wertsturz der bildenden Kunst beim alten Platon nicht nur eine Konsequenz seiner immer schärfer ausgearbeiteten Ideenlehre sei, sondern auch eine Konsequenz seiner Erfahrungen mit der zeitgenössischen Malerei, die er mit großem Misstrauen beobachtet habe. Die Art der *Mimesis*, die in der Bühnenmalerei (*Skenographia*) und der Schattenmalerei (*Skiagraphia*) das Ziel gehabt habe, auf der zweidimensionalen Fläche die Illusion einer dreidimensionalen Welt zu erzeugen, habe er für ganz verderblich gehalten, weil sie von dem eigentlichen Ziel der Kunst nur ablenke, den Weg in die Welt der Ideen zu erleichtern.¹³

Gerade vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen mit der Bühnenmalerei und der Raumperspektive mussten Platon alle Formen der Kunst als Gaukler-

¹¹ Platon, *Politeia* 472d, a.a.O., Bd. 3, S. 192.

¹² B. Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, 1953, S. 55.

¹³ B. Schweitzer, a.a.O., S. 83.

stücke vorkommen, die die Illusion von empirischer Realität hervorzurufen versuchten, weil sie eher aus der Wirklichkeit der Welt der Ideen heraus- als in diese hineinführten. Verständlich ist in diesem Zusammenhang dann auch, dass von Platon im Prinzip nicht die Kunst, sondern die Mathematik als die zweitwichtigste geistige Anstrengung des Menschen nach der Philosophie angesehen wurde, weil auch die Mathematik dazu prädestiniert sei, die Welt der sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände zu transzendieren. In den *Nomoi* tröstet deshalb auch der Athener seinen Gesprächspartner damit, dass er nichts Wesentliches versäumt habe, wenn er sich in der Malerkunst nicht auskenne.¹⁴ Sehr aufschlussreich ist außerdem, dass Platon den Athener insbesondere die ägyptische Malkunst preisen lässt, weil diese in festen Traditionen stehe und es nicht gestatte, Neuerungen zu treffen, die von den Ursprüngen und Zielen der Kunst wegführten.¹⁵

Im *Sophistes*¹⁶ unterscheidet der Fremde bei der nachbildenden Kunst zwischen einer „*ebenbildnerischen*“ und einer „*trugbildnerischen*“ und vergleicht letztere mit der argumentativen Scheinkunst der Sophisten, die „*gesprochene Schattenbilder*“ produzierten, die keinen Eindruck vom wahren Wesen der Dinge vermitteln könnten. Auf bemerkenswerte Weise wird hervorgehoben, dass auch mit Worten Trugbilder und nicht Ebenbilder von Urbildern hervorgebracht werden könnten. Jede Nachahmungskunst (Mimesis) müsse auf der Hut sein, nicht zur Trugkunst zu werden. Während Platon nachdrücklich die täuschenden Absichten der perspektivischen Malerei und des sophistischen Sprachgebrauchs akzentuiert, denkt Aristoteles in dieser Hinsicht sehr viel pragmatischer. Ihn interessieren die Analogien zwischen der perspektivischen Malerei und einem perspektivisch organisierten Sprachgebrauch vor allem in kommunikationstheoretischer Hinsicht.

Im Hinblick auf die Rhetorik hat Aristoteles hervorgehoben, dass der Sehepunkt für konkrete sprachliche Objektivierungen nicht willkürlich gewählt werden dürfe, sondern von den jeweiligen Adressaten und Zielsetzungen der Rede abhängen. Das Problem der sprachlichen Perspektivierungen wird von ihm damit nicht nur in erkenntnistheoretischen, sondern auch in wirkungsästhetischen Zusammenhängen gesehen. *„Die Redeweise, die nun für die Volks- (bzw. Staats)rede geeignet ist, ist ganz und gar vergleichbar mit der Dekorationsmalerei (Kulissenmalerei). Je größer nämlich die Volksmenge ist, desto ferner muß der Standpunkt der Betrachtung liegen. Daher scheint in beiden Fällen, hohe künstlerische Vollendung überflüssig und wenig zweckmäßig zu sein. Die Ausdrucksweise, die aber für die Gerichtsrede bestimmt ist, muß in höherem Maße sorgfältig sein.“*¹⁷

¹⁴ Platon, *Politeia* 602c ff., a.a.O., Bd. 3, S. 294, *Nomoi* 769b, a.a.O., Bd. 6, S. 143.

¹⁵ Platon, *Nomoi* 656e, a.a.O., S. 39. Vgl. auch W.M. Davis, *Plato on Egyptian art*, *Journal of Egyptian Art*, 65, 1979, S. 121-127.

¹⁶ Platon, *Sophistes* 234b-236d, a.a.O., Bd. 4, S. 205-208.

¹⁷ Aristoteles, *Rhetorik* 1414a, 1980, S. 201.

Bezeichnend ist, dass Platon im Banne seiner Ideenkonzeption und der damit verbundenen Wahrheitskonzeption blind dafür war, dass mit der perspektivischen Malerei und der künstlerischen Fiktionsbildung Objektivierungsmöglichkeiten verbunden sind, die auch erkenntnistheoretische Relevanz haben. Das Illusionäre bzw. Fiktive ist für Platon Ausdruck eines irregeleiteten Denkens, weil dadurch der Weg zur Wesenserkenntnis versperrt werde. Das hypothetische und pragmatische Denken, das man mit dem perspektivischen Objektivieren in Kunst und Sprache verbinden kann, war Platon ziemlich fremd. Sein essentialistisches Denken impliziert nach Ansicht Poppers immer die Gefahr, in ideologischen Formen zu erstarren.¹⁸ Demgegenüber ist hervorzuheben, dass das perspektivische Denken und Darstellen nicht auf endgültige Abstraktionen aus ist, dass es Phänomene immer kontextual einzubinden versucht und dass es dem Individuellen besondere Aufmerksamkeit schenkt. Im perspektivischen Denken stellen alle Objektivierungen nur einen hypothetischen, aber keinen essentiellen Wahrheitsanspruch.

¹⁸ K.R. Popper, *Die offene Gesellschaft und Ihre Feinde*, 1980⁶, Bd. 1, S. 43ff.

V Die Zentralperspektive

Im Rückblick erscheint die Ausbildung der Zentralperspektive als selbstverständliche Konsequenz der Ausbildung von Körperperspektive und Raumperspektive, weil dadurch ein bestimmtes Gestaltungsprinzip erst voll entwickelt wird. Geschichtlich betrachtet ist die Entwicklung der Zentralperspektive aber keineswegs so zwingend, wie es in der Rückschau erscheint. Die Zentralperspektive war nur eine Option der Kunstgeschichte. Die byzantinische und mittelalterliche Kunst haben nicht an die perspektivischen Darstellungsweisen der griechisch-römischen Antike angeknüpft, sondern sind eigene Wege gegangen. Erst nach fast tausend Jahren ist in der Renaissance diese Entwicklungslinie wieder aufgenommen und fortgeführt worden, weil nun wieder Rahmenbedingungen herrschten, die zu den Prinzipien und Intentionen der perspektivischen Objektivierung von Welt passten.

Die mit der perspektivischen Darstellungsweise verbundene Intention, Dinge im Sinne konkreter Erscheinungsbilder bzw. potenzieller Seheindrücke darzustellen, den Raum als eigene Größe zu objektivieren und das Spannungsverhältnis von Objektsphäre und Subjektsphäre zum Ausdruck zu bringen, ist kein generelles, sondern ein historisches Ziel künstlerischer Darstellungsformen. In der modernen Kunst ist dieses Ziel wieder aufgegeben worden. In der archaischen, der ostasiatischen, der byzantinischen und der mittelalterlichen Kunst ist es nie angestrebt worden. Im Prinzip wird man sagen können, dass es das Ziel der bildenden Kunst ist, eher das sichtbar zu machen, was wir im alltäglichen Sehen nicht sehen, als das, was wir ohnehin sehen oder leicht sehen können.

Die ostasiatische Kunst strebt nicht danach, die Illusion eines dreidimensionalen Raumes auf der Fläche zu erzeugen bzw. Erscheinungsräume darzustellen, die sich einem Subjekt von einem spezifischen Sehepunkt aus darbieten. Die Einzeldinge werden eher additiv-parataktisch als integrativ-hypotaktisch angeordnet. Glaser spricht der ostasiatischen Kunst sogar eine symphonische Darstellungsintention zu, bei der Themen sich bilden und wieder ausklingen.¹

In der byzantinischen Kunst werden wieder vorperspektivische Darstellungsformen bevorzugt, weil an perspektivischen Körper- und Raumdarstellungen offenbar kein Interesse besteht, sondern vielmehr an isolierenden Figurerdarstellungen. Die einzelnen Figuren werden parataktisch auf der Fläche

¹ C. Glaser, *Die Kunst Ostasiens*, 1922, S. 40ff., 88ff.

angeordnet und nicht als Elemente eines Systemraums verstanden. Durch die Verwendung des Goldgrundes werden einzelne Figuren klar von ihrer Umgebung isoliert und damit als eigenständige Größen akzentuiert. In dem so genannten *byzantinischen Bilderstreit* offenbarte sich dann sehr klar, dass Bilder nicht dazu bestimmt waren, mögliche Seheindrücke präsent zu machen, sondern dazu, das Wesen der dargestellten Dinge und Personen herauszuarbeiten. Da sich auf diese Weise Bildern leicht eine Wesensteilhabe am Abgebildeten zusprechen ließ, war es bei Heiligenbildern sehr schnell zu einer Bilderverehrung gekommen, die natürlich nicht den Bildern als materiellen Gebilden galt, sondern den Bildern als einer Form der Mitgegenwart der jeweiligen Urbilder. Wie in der vorperspektivischen Kunst wurde bei der Gestaltung von Bildern ganz von den Wahrnehmungsobjekten her gedacht und nicht von den Wahrnehmungssubjekten bzw. von deren möglichen Seheindrücken.

Auch die mittelalterliche Malerei bringt kein besonderes Interesse dafür auf, Gegenstände als Sehgegenstände eines spezifischen Subjekts zu interpretieren bzw. den Raum als potenziellen Sehraum zu gestalten. Deshalb hat man auch keine Schwierigkeiten, die Größe von Personen auf den Bildern nach ihrer sozialen Bedeutsamkeit zu stufen (Relevanzperspektive) und nicht nach der Entfernung von dem Betrachter (Raumperspektive). Auf einem Bild lassen sich problemlos auch Personen vereinen, die zeitlich in ganz unterschiedlichen Epochen und Räumen gelebt haben.

Die Entwicklung zentralperspektivischer Darstellungsformen in der Renaissance kann zwar prinzipiell als Ergebnis evolutionärer Prozesse beschrieben werden, aber sie ist weder ein zwangsläufiger Schritt kunstgeschichtlicher Entwicklungen noch das unüberbietbare Endstadium künstlerischer Darstellungsverfahren. Im Laufe der Geschichte hat es immer wieder Darstellungsinentionen in der Kunst gegeben, für die die Zentralperspektive keine optimale Objektivierungsweise war bzw. für die diese sogar kontraproduktiv war. Unter bestimmten historischen Rahmenbedingungen und künstlerischen Zielsetzungen wurden perspektivische Darstellungsweisen gar nicht erst entwickelt oder fielen wieder kulturellen Selektionsprozessen zum Opfer. Unter anderen historischen Rahmenbedingungen wurden dagegen perspektivische Darstellungsweisen durch kulturelle Selektionsprozesse fortentwickelt und systematisiert. In der Renaissance herrschte offenbar ein günstiges geistiges Klima, um perspektivische Darstellungsweisen zu zentralperspektivischen fortzuentwickeln und als generelle künstlerische Norm zu propagieren. Das hat bis heute so nachgewirkt, dass wir andere Darstellungsformen oft nur als Negationen der zentralperspektivischen verstehen, obwohl diese Darstellungsformen intentional eine solche Norm gar nicht negieren wollten, sondern Objektivierungsziele hatten, die eigentlich positiv zu beschreiben sind.

Kulturhistorisch greift man zu kurz, wenn man die Zentralperspektive bloß als eine Form der Repräsentation und der Beherrschung des Raumes in der Malerei versteht. Sie kann durchaus auch als ein ontologisches Denkmodell

bzw. als ein Konzept für die Erschließung und Beherrschung der Welt verstanden werden oder als eine *symbolische Form* im Sinne Cassirers. Vordergründig ist sie ein Verfahren für die Objektivierung des dreidimensionalen Raumes auf einer zweidimensionalen Fläche. Hintergründig ist sie aber ein exemplarisches Konzept für die Objektivierung und Beherrschung von Systemzusammenhängen. Das bedeutet, dass die prägenden Strukturordnungen der Zentralperspektive sich auch in anderen kulturellen Ordnungssystemen wiederfinden lassen müssten, wie etwa in staatlichen Organisationen, in Geld- und Handelssystemen, in der Organisation von Arbeitsprozessen, in der Strukturierung von Wissenschaften usw., und dass umgekehrt auch von diesen Gebieten wieder wichtige Impulse auf die Ausbildung der Zentralperspektive ausgehen könnten. Solche Homologien haben dann insbesondere in marxistischen Denkansätzen Interesse gefunden.²

So gesehen kann man dann auch den Begriff der Zentralperspektive mit dem Habitusbegriff von Bourdieu in Verbindung bringen, der unter *Habitus* eine konzeptionelle Denkform versteht, die zur Strukturierung ganz unterschiedlicher Sachgebiete nach ähnlichen Grundprinzipien bestimmt ist. Als „*modus operandi*“ und als „*System verinnerlichter Muster*“ diene der Habitus dazu, „*alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen – und nur diese.*“³

In diesem Zusammenhang lässt sich dann auch daran erinnern, dass die Ausbildung der Novellenstruktur Parallelen zur Ausbildung der Zentralperspektive aufweist und dass die Mathematisierung der Naturwissenschaften bzw. die Konzipierung aller Wissenschaften als konsistente Systemordnungen in die gleiche Zeit fällt. Aufschlussreich dafür ist Galileis Maxime: „*Alles messen, was meßbar ist, und alles meßbar machen, was es noch nicht ist.*“⁴ Wie die Zentralperspektive dem Maler ein Raumgerüst vorgibt, in das er die einzelnen Gegenstände einordnen kann, so gibt der Habitus dem Denken ein Strukturgerüst vor, in dem Einzelphänomene verortet werden bzw. nur so objektiviert werden, wie das Gerüst es zulässt.

1. Die Grundlagen der Zentralperspektive

Bezeichnend ist, dass die entscheidenden direkten Impulse für die Ausbildung der Zentralperspektive in der Malerei nicht aus dieser selbst, sondern aus der Architektur kamen. Als Begründer der zentralperspektivischen Darstellungsweise gelten der Architekt Filippo Brunelleschi (1377-1466), der Erbauer der Domkuppel von Florenz, und der Architekt und Gelehrte Leon Battista Alberti (1401-1472). Ihnen stellte sich als Architekten das Problem, den Raum bzw.

² Vgl. L. Goldstein, *The social and cultural roots of linear perspective*, 1988.

³ P. Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, 1974, S. 143.

⁴ Vgl. J. Gebser, *Gesamtausgabe*, Bd. 1, S. 181, Bd. 3, S. 381.