

und ästhetische Raumerleben als einen Erfahrungsvollzug zu begreifen, in dem Wahrnehmung, Sprache, Zeichen und Gefühle für diese Raumerfahrung in der einen oder anderen Weise bedeutsam werden. Das Nachfolgende will zeigen, inwiefern unser Raumerleben grundlegend getragen wird von den Vermögen des Wahrnehmens, Sprechens, Verzeichnens und Fühlens. Unsere gleichermaßen leiblich-sinnliche wie begrifflich-reflexive Raumerfahrung muss indes, so die These, *zwischen* Rezeption und Konstruktion operierend begriffen werden. Es geht also im Folgenden darum, die Rolle der Wahrnehmung, Sprache, Zeichen und Gefühle für unser ästhetisches Raumerleben zu erläutern. Diese Dimensionen der Raumerfahrung gipfeln schließlich im Begriff der ›Atmosphäre‹, der ihr komplexes Zusammenspiel hinreichend erfasst.

4.1 Raum der Wahrnehmung

Da es hier nicht einfach nur um gedankliche Reflexionsvorgänge, sondern um ein ästhetisches Erleben atmosphärischer Reflexionsvollzüge geht, muss untersucht werden, in welchem Verhältnis Begriff und Anschauung stehen. Begriffliche Reflexionen vollziehen sich im Medium der Sprache, während die ästhetischen Reflexionen ein Zusammenspiel aus begrifflichen Reflexionen und leiblich-sinnlichen Erfahrungen kennzeichnet. Es macht daher Sinn, zunächst einmal nach der Wahrnehmung und ihrer Rolle für ästhetische Reflexionsvollzüge zu fragen.

Ruinen und deren Darstellungen in unterschiedlichen ästhetischen Medien sind Gegenstände in der Welt, die unserer Wahrnehmung erscheinen. Diese ästhetischen Medien und Werke der Kunst über Ruinen thematisieren immer auch die Wahrnehmung der Ruinen. Inszenierungen von Ruinen in den Künsten sind geradezu Präsentationen der Wahrnehmungsweisen von Ruinen. Die Wahrnehmung ist für die Ästhetik der Ruinen folglich in mindestens zweierlei Hinsicht relevant: als genereller Zugang zu Ruinen und deren Darstellungen überhaupt sowie als *Sujet* dieser Darstellungen. Die Weisen der Wahrnehmung von Ruinen sind der Inhalt der Darstellungen von Ruinen. Die Wahrnehmung wird diesem Verständnis zufolge in den ästhetischen Medien selbstreflexiv – sie thematisiert sich selbst im Medium ästhetischer Darbietungen. Piranesis und Roberts Ruinenmalerei aus der devoten Froschperspektive veranschaulichen ehrfürchtige Blicke auf die architektonischen Zeugen des überwältigenden Geschichtsverlaufs; melancholische, nostalgische und elegische Stimmung, die sich in der Begegnung mit Ruinen zuweilen einstellt, werden von den Fotografien Fennemas bewusst evoziert; Horrorfilme wie *Silent Hill* lassen uns erschauern angesichts der Irritation durch die unheimlichen Atmosphären verlassener Orte; Computerspiele wie *Dark Souls* schüren obendrein die Neugier und Entdeckungslust, die wir an Ruinen ohnehin schon verspüren und AR und VR visualisieren Imaginationsvollzüge, wie die Ergänzung des architektonischen Fragments zum Ganzen, die ansonsten oftmals mit der direkten Betrachtung von Ruinen einhergehen. Diese Beispiele verdeutlichen, dass die medialen Darstellungen von Ruinen über die Wahrnehmung von Ruinen reflektieren. Ästhetische Medien und Kunstwerke, die Ruinen in Szene setzen, präsentieren uns demnach Perspektiven auf Ruinen im Sinne von Wahrnehmungsweisen von Ruinen. Fragen wir also im Folgenden danach, was mit dem Begriff der ›Wahrnehmung‹ überhaupt angesprochen ist. Was ist damit ge-

meint, dass wir Ruinen wahrnehmen und die Darstellungen der Ruinen über die Wahrnehmung von Ruinen reflektieren?

Unter dem Begriff ›Wahrnehmung‹ wird dem Alltagsverständnis zufolge die Fähigkeit von Lebewesen verstanden, mittels ihrer Sinnesorgane Informationen über ihre materielle Umwelt zu erhalten.¹ Wir leben demnach in einer Welt von physischen Gegenständen, die wir sinnlich wahrnehmen; mittels unserer Sinne sehen, hören, riechen, schmecken und ertasten wir die uns gegebene Wirklichkeit. Dieser Standardauffassung nach scheint das Phänomen der Wahrnehmung zunächst recht unproblematisch zu sein. Auffällig wird es erst, wenn wir uns mit bestimmten Wahrnehmungsurteilen genauer auseinandersetzen, wie: »Ich sehe eine Ruine«, »ich nehme die heruntergekommene Gartenhütte der Nachbarin schon lange nicht mehr wahr« oder »Mario muss den verfallenen Tempel doch gesehen haben!«. Ist man wirklich in der Lage, ganze Gegenstände zu sehen, oder sind uns bloß Farben und Formen gegeben, aus denen wir die Anwesenheit bestimmter Dinge schließen? Kann man aufhören, etwas wie die ruinierte Gartenhütte der Nachbarin wahrzunehmen oder nimmt man sie weiterhin wahr, lediglich ohne ihr Beachtung zu schenken? Kann man berechtigterweise jemandem unterstellen, er hätte etwas sehen müssen?²

Bei Fragen dieser Art liefert die Standardauffassung der Wahrnehmung keine zufriedenstellenden Erklärungen und das Philosophieren über die Wahrnehmung setzt ein. Zu noch deutlicherer Skepsis an der möglicherweise zunächst harmlos erscheinenden Frage nach der Wahrnehmung veranlassen Phänomene wie Sinnestäuschungen, Zaubervorstellungen, Einbildungen, Halluzinationen oder der Drogenrausch. Sie dienen als Beispiele für die Relativität der Wahrnehmung. Es werden in Wahrnehmungssituationen Dinge in einer Weise wahrgenommen, die so ›eigentlich‹ gar nicht oder nur in ganz anderer Form gegeben sind.³ Wie kann es sein, dass uns dieselben Gegenstände mal auf die eine, mal auf die andere Weise erscheinen? Wann nehmen wir auf die richtige Weise wahr? Worin besteht letztlich der ›eigentliche‹ Gegenstand, den wir wahrnehmen? Wir werden im Folgenden sehen, dass die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung sich auf eine grundlegende Opposition bringen lässt: Bildet unsere Wahrnehmung eine äußere Wirklichkeit lediglich ab oder konstruiert sie diese Wirklichkeit? Ist die Wahrnehmung also eine responsive oder eine konstruktive Fähigkeit des Menschen?⁴ Der Abschnitt zur Wahrnehmung soll erläutern, weshalb es sich dabei um eine falsche Opposition handelt und inwiefern Wahrnehmung und insbesondere das Sehen – auf dem Gesichtssinn soll im weiteren Verlauf zunächst der Fokus liegen – als eine ›janusköpfige Tätigkeit im Zwischenraum von Geist und Welt‹⁵ betrachtet werden kann. Das Sehen ist demnach weder ein neutraler Kanal der Informationsaufnahme, noch ist die sichtbare Welt eine Projektionsfläche für Beliebiges.⁶

1 Vgl. Lambert Wiesing: *Einleitung: Philosophie der Wahrnehmung*, in: ders. (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt a.M. 2002, S. 9–64, hier S. 12.

2 Vgl. ebd., S. 13.

3 Vgl. ebd., S. 14.

4 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 9f.

5 Ebd., S. 51.

6 Vgl. ebd., S. 52.

4.1.1 Konrad Fiedlers Ausdrucksbewegung der Wahrnehmung

Die Erkenntnis, daß alles Außer-uns auf ein In-uns hinausläuft, daß von einem Sein zu reden nur soweit einen vernünftigen Sinn hat, als ein solches in unserem Bewußtsein erscheint – diese Erkenntnis zerstört die Täuschung, als ob wir uns einer vor uns, um uns liegenden Welt mit den Organen unseres Leibes und mit den Fähigkeiten unserer Seele nur so geradehin zu bemächtigen brauchten, um sie zu besitzen; vielmehr werden wir inne, daß alle Wirklichkeit uns einzig allein bekannt wird in den sich in uns und durch uns vollziehenden Vorgängen, deren Anfänge wir in den Sinnesempfindungen voraussetzen, deren Resultate wir da erfassen, wo sie sich zu bestimmten Formen entwickeln.⁷

Als Ausgangspunkt der weiteren Überlegungen sollen die wahrnehmungstheoretischen Ansätze des Kunsttheoretikers Konrad Fiedler dienen.⁸ Nicht zuletzt, weil sie im Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit Kunst konzipiert wurden, eignen sie sich für die vorliegende Behandlung ästhetischer Medien und Kunstwerke über Ruinen besonders.

Konrad Fiedler hebt in seiner Schrift *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) insbesondere hervor, dass die Wahrnehmung in einer unbewussten Tätigkeit eines formalen Gestaltens besteht, die in gewisser Hinsicht durch die Kunst bewusst werden kann. Damit distanziert sich Fiedler von der Auffassung, Wahrnehmung bilde eine äußere Wirklichkeit lediglich ab, und betont deren konstituierenden Charakter. Mit dieser These bietet er eine Begründungsmöglichkeit an, weshalb die Wahrnehmung desselben Gegenstandes sich durch den historischen Zeitpunkt, durch die Individualität des Wahrnehmenden und durch seine momentane Befindlichkeit unterscheiden kann. Das Subjekt fasst durch die Wahrnehmung ein vorgegebenes Ding nicht einfach nur auf, sondern konstituiert durch sie das Wahrgenommene zu dem, *als was* es ihm erscheint. Die Wahrnehmungen sind »Gestaltungen eines psychophysischen Subjekts«.⁹ Wahrnehmungen vollziehen sich demnach immer auch im Modus von Zuständen, die psychisch und physisch durch das Subjekt (mit-)bestimmt sind. So wird verständlich, weshalb jemandem in Situationen extremer physischer und psychischer Beeinflussung, wie etwa im Affekt, starker Müdigkeit oder im Drogenrausch, die Dinge anders erscheinen können als gewohnt. Die Autonomie und Souveränität des Wahrnehmenden nimmt damit deutlich zu. Das Wahrnehmungssubjekt wird in gewisser Hinsicht zu einem schaffenden ›Künstler‹ und offenbart sich in der Art und Weise, *wie* es wahrnimmt. Der Wahrnehmende formt aus seinen Sinnesempfindungen die Wahrnehmungen, wie ein Künstler die Werkgestalt aus den ihm gegebenen Materialien.¹⁰

Diese Analogie kann irreführend sein, denn im Unterschied zu den Materialien, die dem Künstler gegeben sind und in seiner Wahrnehmung bereits eine Form haben,

7 Konrad Fiedler: *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, Grafrath 2016, S. 12f.

8 Vgl. Lambert Wiesing: *Konrad Fiedler*, in: Stefan Majetschak (Hg.): *Klassiker der Kunstphilosophie*, München 2005, S. 179–198.

9 L. Wiesing: *Philosophie der Wahrnehmung*, S. 43.

10 Vgl. ebd., S. 44; siehe zudem: Lambert Wiesing: *Die Zustände des Auges. Konrad Fiedler und Heinrich Wölfflin*, in: St. Majetschak (Hg.): *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München 1997, S. 189–208, hier S. 192f.

welche er im gestalterischen Prozess am Material lediglich umformt, gewinnen die Sinnesempfindungen Fiedler zufolge ihre Form zuallererst *im* gestaltenden Prozess der Wahrnehmung *durch* den Wahrnehmenden; die Sinnesempfindungen nehmen nicht etwas im Sinne eines empirischen Denkens der Wahrnehmung Vorgängiges lediglich auf, um es dann umzuformen, sondern entstehen auf genuine Weise im Gestaltungsprozess der Wahrnehmung selbst. Daher versteht Fiedler den Wahrnehmungsvorgang auch als »Ausdrucksbewegung«. ¹¹ Die Kunst selbst wird für ihn letztlich zu einer Vollzugsform der Wahrnehmungsphilosophie; das sichtbare Kunstwerk kann als gelungener Beitrag zur Beschreibung der Wahrnehmung aufgefasst werden, denn wir brauchen »nur unbefangenen Auges zu sehen, was der Künstler tatsächlich tut, um zu begreifen, daß er eine Seite der Welt faßt, die nur durch seine Mittel zu fassen ist, und zu einem Bewußtsein der Wirklichkeit gelangt, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann«. ¹² Die Kunst vermag es daher, den unbewussten und unsichtbaren Gestaltungsvorgang der Wahrnehmung ins Sichtbare zu setzen. ¹³

Die genannten wahrnehmungstheoretischen Überlegungen Fiedlers sind voraussetzungsreich und müssen nachfolgend genauer untersucht werden. Es wird jedoch bereits erkennbar, weshalb sie für eine ästhetische Auseinandersetzung besonders geeignet sind. Der kreative und konstruierende Charakter der Wahrnehmung, den Fiedler unter den Begriff »Ausdrucksbewegung« fasst, wird für die angestellten Reflexionen über ästhetische Erfahrungen, die ästhetischen Medien und die Kunst eine entscheidende Rolle spielen. Er kann in gewisser Hinsicht als Bedingung der Möglichkeit von artifiziellen bzw. artistischen Reflexionen und gleichzeitig als deren Resultat begriffen werden, denn wir müssen von der Freiheit im Wahrnehmen und interpretierenden Verstehen Gebrauch machen, damit ästhetische Medien und Kunstwerke entstehen können, und wir gewinnen diese Freiheit zugleich in besonderer Weise an ihnen.

Fiedlers Theorien stehen in der Tradition Kants, von dem er den theoretischen Rahmen für seine konstitutionstheoretisch argumentierende Wahrnehmungs- und Kunstphilosophie übernimmt. ¹⁴ Arnold Gehlen schreibt über Fiedler: »Er ging von der Kantischen Philosophie aus [...] und in der Tat ist diese nichtrealistische Philosophie, die aus der sichtbaren Erscheinung heraus denkt [...], wie keine andere geeignet, die moderne Kunst in Gedanken zu fassen.« ¹⁵ »Nichtrealistisch« ist Kants Philosophie vereinfacht gesagt insofern, als sie mit der vorherrschenden Annahme der vorherigen philosophischen Tradition bricht, die Gegenstände der Welt seien uns in irgendeiner Form *an sich* zugänglich. Die vorkantische Metaphysik, die sich Fiedler zufolge einem naiven Realismus zuordnen lässt, dachte alles geistige und weltliche Sein als ein zu Bezeichnendes. Demnach existiert eine dem Denken vorgängige Gegebenheit, die wir durch Worte und Zeichen bloß repräsentieren. Das Sein bestünde, wie Majetschak es beschreibt, somit in einem

11 K. Fiedler: *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, S. 11.

12 Ebd., S. 87.

13 Vgl. L. Wiesing: *Philosophie der Wahrnehmung*, S. 44f.

14 Vgl. Stefan Majetschak: *Arbeit an Sichtbarkeit. Zur Einleitung*, in: ders. (Hg.): *Auge und Hand*, S. 9–24, hier S. 12.

15 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 9: *Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften*, hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt a.M. 2016, S. 1–332, hier S. 82.

objektiven Korrelat von Zeichen; es würde eine objektive Instanz darstellen, auf deren »aller subjektiven Repräsentation gegenüber vorgegebene Selbstbestimmtheit wir mithilfe verschiedener Zeichensysteme als auf einen fixen Bezugspunkt referieren.«¹⁶ Die Gegenstände der Welt existierten demnach *in ihrer* bestimmten Seinsweise unabhängig von uns und müssen durch uns lediglich zutreffend begriffen und darin repräsentiert werden. Kant macht hingegen klar, dass wir uns immer nur mit der Art und Weise auseinandersetzen können, wie die Dinge *für uns* gegeben sind. Was wir ›Sein‹, ›Realität‹ oder ›Wirklichkeit‹ nennen, ist demzufolge keine unabhängige Gegebenheit und auch kein objektives Korrelat einer Bezugnahme durch sprachliche Zeichen, vielmehr »ein Produkt geistiger Prozesse der Verknüpfung von subjektiven Vorstellungen zur Einheit eines gegenständlichen *Wirklichkeitsbewusstseins*«. ¹⁷ Die subjektive Tätigkeit bildet demnach im Geiste zuallererst das Objekt und findet nicht einen in seiner Bestimmtheit schon vorhandenen Gegenstand einfach vor, der bloß noch korrekt empfangen werden muss.

Während Kant nach den Bedingungen der Möglichkeit des Wahrnehmens und Urteilens eines *transzendentalen* Subjekts fragt – also danach, was für alle Menschen gleichermaßen und unabhängig vom Einzelnen konstitutiv ist –, legt Fiedler den Fokus zusätzlich auf die Eigenschaften *empirischer* Subjekte. Beide verstehen die Anschauung als eine sinnliche Vorstellung, die durch apriorische Formen wie Raum und Zeit entsteht. Fiedler ergänzt die wahrnehmungskonstituierenden Bedingungen jedoch um den Einfluss der momentanen und individuellen Zuständlichkeit auf die Gestaltung der Wahrnehmung und visuellen Anschauung. Lambert Wiesing zufolge kann Fiedler somit als ein »Pionier eines ökologischen Verständnisses der Wahrnehmung«¹⁸ betrachtet werden, da er die psycho-physische, d.h. anthropologische Organisation des Menschen in die Überlegungen zur Wahrnehmung mit einbezieht. Die Anschauung konstituiert sich bei ihm in einem Wechselverhältnis zu ihrer Umwelt; sie ist bedingt durch Befindlichkeiten, Verfassungen, Situationen und Kontexte. Fiedler bricht demnach mit der Ansicht, dass das Sehen ein einheitliches, uneindeutiges und festgelegtes Bild der Wirklichkeit erstellt, und betont ihren wechselnden, flüchtigen und individuellen Charakter: »Fest steht, daß in der Wahrnehmung nichts fest steht.«¹⁹ Bei Fiedler selbst heißt es:

»Der Blick in die innere Werkstatt, in der die Bestandteile des Weltbildes erst entstehen müssen, wenn sie ein Sein für uns gewinnen sollen, läßt uns nicht einen festen Besitz an fertigen Gestalten gewahren, vielmehr enthüllt sich ihm ein rastloses Werden und Vergehen, eine Unendlichkeit von Vorgängen, in denen die Elemente alles Seins in den mannigfaltigsten Arten auf den mannigfachsten Stufen ihrer Verarbeitung erscheinen, ohne daß das flüchtige, sich immer erneuernde Material jemals zu festen, unveränderlichen Formen erstarrte; es ist ein Kommen und Gehen, ein Auftauchen und Verschwinden, ein Sichbilden und Sichauflösen von Empfindungen, Ge-

16 Stefan Majetschak: *Die Sprachlichkeit der Kunst. Konrad Fiedlers Sprach- und Kunsttheorie im Lichte der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*, in: ders. (Hg.): *Auge und Hand*, S. 113–126, hier S. 114f.

17 Ebd., S. 115.

18 L. Wiesing: *Die Zustände des Auges*, S. 193.

19 Ebd., S. 192f.

fühlen, Vorstellungen, ein ununterbrochenes Spiel, nie einen Augenblick zu einem beharrenden Zustand gelangend, sondern rastlos sich bildend, sich umbildend.«²⁰

Die genannten Theorieansätze Fiedlers, in denen durchweg die Rolle des Einzelnen im Zusammenhang mit der Konstitution der Wahrnehmung forciert wird, laufen Gefahr, in einem Solipsismus zu enden – als würde letztlich jeder wahrnehmen, wie und was er will. Wenn Wahrnehmung relativ ist und sie sich für jede Person individuell konstituiert, wie kommt es dann, dass wir uns doch recht erfolgreich über Wahrnehmungserlebnisse verständigen können und dabei feststellen, dass wir als unterschiedliche Wesen Wahrnehmungen in sehr ähnlicher Weise vollziehen? Obwohl wir jeweils voneinander abweichende Wahrnehmungserlebnisse haben, leben wir doch offensichtlich nicht in »privaten Humpty-Dumpty-Wahrnehmungswelten«.²¹ Das Sehen ist weder nur die *Repräsentation* einer physisch vorhandenen Welt noch die bloße *Konstruktion* individueller Hintersichten und beinhaltet dennoch Aspekte von beidem. Das Sehvermögen ist demzufolge *zwischen* Bewusstsein und Welt, Konstruktion und Repräsentation, Interpretation und Responsivität situiert. Inwiefern uns das Sehen damit als ein Weltzugang dient, durch den wir Erkenntnisse und Schlüsse über die Beschaffenheit als Sosein eines sinnlich Gegebenen erlangen, soll nachfolgend anhand Schürmanns Schrift *Sehen als Praxis* genauer erläutert werden.²² Geht es um Wahrnehmungsurteile, Schlüsse und Erkenntnisse, muss zudem die Sprache in den Blick genommen werden, denn für die intersubjektive Verständigung über uns selbst und die Welt ist das Medium der begrifflichen Sprache entscheidend; zudem agiert die Wahrnehmung nicht unabhängig von Sprache, wie zu sehen sein wird. Im Abschnitt zum *Raum der Sprache* soll daher ein Blick auf den konstituierenden Charakter der Sprache für die Wahrnehmung erfolgen. In diesem Zusammenhang sollen sprachphilosophische Ansätze Wilhelms von Humboldt vorgestellt werden, denn zum einen lassen sich Gemeinsamkeiten mit Fiedlers Wahrnehmungstheorie erkennen, wie Majetschak nachweist – nicht zuletzt, weil Fiedler sich wohl von Humboldt inspirieren ließ –, zum anderen situiert Humboldts Sprachphilosophie das Medium der Sprache in gewisser Hinsicht ebenfalls *zwischen* Repräsentation und Konstruktion, analog zu Schürmanns Theorie des Sehens. So wird deutlich, dass Sprache und Sehen bzw. Wahrnehmen als zentrale Erkenntnisvermögen einer ähnlichen strukturellen Verfasstheit unterliegen.

20 K. Fiedler: *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, S. 13.

21 E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 10.

22 Vgl. ebd.

4.1.2 Sehen als praktische Welterschließung

Jeder Mensch sieht aus einer unhintergebar individuellen Perspektive und von unteilbaren räumlichen Standpunkten aus auf einzigartige Weise, dennoch können wir uns erfahrungsgemäß gelingend intersubjektiv über das Sichtbare verständigen. Schürmann zufolge sind weder die Gesetze der Gestaltbildung noch das naturwissenschaftliche Verständnis retinaler Reizaufnahme und neuronaler Informationsverarbeitung in der Lage, den »merkwürdigen Widerspruch«²³ zu erklären, dass unser Sehvermögen einerseits ein erfolgreiches Mittel zur Orientierung, Informationsaufnahme und Interaktion darstellt, während es ebenso eine persönlichkeitspezifische und kulturell sowie historisch variable Form individuierter Wirklichkeitswahrnehmung ist.

Statt das Sehen *entweder* realistisch *oder* konstruktivistisch zu konzeptualisieren, lässt sich Schürmann von der Annahme leiten, dass Sehen eine »performative Praxis epistemischer, ethischer und ästhetischer Welterschließung«²⁴ ist. Im Vollzug des Sehens können wir demnach in epistemischer Hinsicht erkennen, *dass etwas* der Fall ist, oder in ästhetischer Hinsicht die Aufmerksamkeit darauf legen, *wie* uns etwas sichtbar wird. Dieses *Was* und *Wie* des Sehens wird uns weiterhin beschäftigen, denn: »*Wie* man etwas sieht, entscheidet darüber, *als was* es sichtbar wird.«²⁵ Im Blick auf ästhetische Medien und Kunstwerke liegt deren Wert in gewisser Hinsicht gerade im Eröffnen und Variieren von Sichtweisen auf etwas und damit der Art und Weise, *wie* uns Dinge sichtbar gemacht werden.

Der Begriff der ›Praxis‹ erlaubt es Schürmann, das Sehen aus einem Subjekt-Objekt-Schema zu lösen. Indem sie nach dem *Gebrauch* des Sehens in instrumentellen, epistemischen, ethischen und ästhetischen Situationen und Kontexten fragt, umgeht sie starre theoretische Konzeptionen, die entweder an einer subjektivistischen Konstituierung oder an einer realistischen Empfangnis des Sehens verhaften. Fragt man nach dem Gebrauch des Sehens, vermitteln sich subjektive und objektive Aspekte zwangsläufig wechselweise. Nur im Rückgriff auf *Wahrnehmende* lässt sich über *Wahrgenommenes* und nur mit Blick auf *Wahrgenommenes* über *Wahrnehmende* sprechen; so entsteht ein chiasmatisches Verhältnis, in dem der cartesische Subjekt-Objekt-Dualismus im Zuge der Reflexionen zwar nicht komplett zurückgelassen wird, jedoch durch eine Überkreuzung von Sehenden und Gesehenem ineinander verschmilzt. Hierbei wird ersichtlich, dass es sich um eine theoretische Trennung von Phänomenen handelt, die nur im Verbund miteinander auftreten, betrachtet man die theoretisch zu bestimmenden Praktiken.²⁶

Zur Welterschließung wird das Sehen dann, wenn es die Vollzugsform der Bildung eines Selbst- und Weltverhältnisses darstellt, wenn wir also anhand des Sehens zu Annahmen, Meinungen, Überzeugungen, Erkenntnissen usw. über die Verfassung unserer selbst und der Welt gelangen. Darin ist das Sehen gebunden an Prozesse des Verste-

23 Ebd., S. 9.

24 Ebd., S. 14.

25 Ebd., S. 23.

26 Zur Form des Chiasmus in Bezug auf die Wahrnehmung bei Maurice Merleau-Ponty vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 145; vgl. dazu wiederum Eva Schürmann: *Maurice Merleau-Ponty*, in: St. Matjetschak (Hg.): *Klassiker der Kunstphilosophie*, S. 266–286.

hens und Interpretierens, die wiederum nicht unabhängig von der Sprache sind. Visuelle Wahrnehmung und Sprache sind performative Praktiken, so die Kernthese Schürmanns, die in ähnlicher Weise eine welterschließende Funktion haben.²⁷

Betrachtet man das Sehen als Praxis, so wird auffällig, dass eine Vielzahl von gesellschaftlichen Normen die Wahrnehmung prägt. Die *individuelle* Wahrnehmung ist durch Faktoren wie das Vorstellen, Urteilen, Hoffen, Begehren, Befürchten, Erinnern und Erwarten bestimmt, die letztlich an *kollektiven* Konventionen orientiert sind, welche sich an der »Gesamtheit historisch und gesellschaftlich, öffentlich und institutionell anerkannter Üblichkeiten und herrschender Überzeugungen, Interessen und Geltungsansprüche«²⁸ ausbilden. Diese Gesamtheit an Einflussfaktoren, die für die sozial geteilte Wahrnehmungswelt ihren regelgebenden Kontext bildet, bezeichnet Schürmann im Anschluss an Wittgenstein auch als »Lebensform«. Sie schreibt: »Es ist zu vermuten, dass Lebensformen sich auf das Wahrnehmen auswirken wie ein Okular, durch das man sieht. Derart entscheidet eine hinsichtlich des Seh-Möglichen übereinstimmende Praxis gemeinsamer Sehgewohnheiten und sozialen Sichtbarseins darüber, wie und als was etwas sichtbar wird.«²⁹ Wir sind also immer schon in Weisen des Sehens sozialisiert, wenn wir uns *als Sehende* erfahren.³⁰ Wir erleben neue Wahrnehmungssituationen demnach immer aus der Position heraus, bereits Erfahrung im Wahrnehmen zu haben. Gewohnheiten des Wahrnehmens, wie sie aufgrund der Prägung durch die jeweilige Lebensform entstehen, sind bereits ausgebildet, wenn wir uns wahrnehmend und sehend in der Welt bewegen: »Wir machen Erfahrungen in Antwort auf Erfahrungen, die wir bereits haben.«³¹ Eine grundlegende Operation der ästhetischen Medien und Künste besteht geradezu darin, diese Normen und Konventionen der Wahrnehmung der Welt in Frage zu stellen, indem sie mögliche alternative Perspektiven präsentieren. Diesen Einsichten gemäß lässt sich festhalten, dass es sich bei der Idee eines »unschuldigen Auges«, der zufolge der Sehsinn ein bloßer Zulieferer reiner, neutraler und unbeeinflusster Sinnesdaten für das Denken ist, um einen Mythos handeln muss, wie schon der Kunsthistoriker Ernst Gombrich plädierte.³²

Auch Nelson Goodman behandelt in seiner Schrift *Sprachen der Kunst* die Frage, inwiefern es sich beim Sehen nicht um ein kulturunabhängiges, »natürliches« Geschehen handeln kann:

»Die Mythen vom unschuldigen Auge und vom absolut Gegebenen sind üble Spießgesellen. Beide entspringen sie der Vorstellung, die sie auch begünstigen, daß nämlich Erkennen ein Verarbeiten von durch die Sinne gelieferem Rohmaterial sei und

27 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 14.

28 Ebd., S. 15.

29 Ebd.

30 Hier soll nicht das Sehen eines Neugeborenen gemeint sein, sondern das zumindest potentiell erkennende Sehen eines bereits zur begrifflichen Reflexion befähigten Menschen.

31 Martin Seel: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt a.M. 1997, S. 73.

32 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 35f; vgl. auch Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1978.

daß dieses Rohmaterial sich entweder mittels Purifikationsriten oder mittels methodischen Entinterpretierens aufdecken ließe. Aber Rezeption und Interpretation lassen sich als Vorgänge nicht trennen; sie sind vollständig voneinander abhängig. Das Kantische Diktum hallt hier nach: Das unschuldige Auge ist blind und der jungfräuliche Geist ist leer.«³³

Das kantische Diktum, auf das sich Goodman bezieht, lautet: »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.«³⁴ Weil Sehen immer schon eingebunden in soziale und individuelle Zusammenhänge ist, muss es sich um eine symbolisch vermittelte und vermittelnde Tätigkeit handeln.³⁵ Schürmanns Ansicht nach lässt sich an Goodmans Interpretationismus erkennen, dass sich das Sehen als Vermittlungsgeschehen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Sinnlichem und Intelligiblem abspielt: »Die Beziehung zwischen Sehen und Wissen ist kein einseitiges Zulieferungsverhältnis, sondern ein wechselseitiges Bedingungsgefüge, in dem man sehend zum Wissen gelangt und zugleich erst zu sehen vermag, was man weiß.«³⁶ Zu sehen, dass etwas der Fall ist, hängt von Wissen ab, das sich urteilsförmig im Medium der begrifflichen Sprache artikuliert. Wir werden daher in den nachfolgenden Unterkapiteln zum *Raum der Sprache* und dem *Raum der Zeichen* entsprechend die Rolle der Sprache und der Zeichen im Zusammenhang mit der Wahrnehmung in den Blick nehmen. Es soll nachvollziehbar werden, inwiefern das Vermögen zur sprachlichen und semiotischen *Verzeichnung* konstitutiv für die Wahrnehmung von etwas *als etwas* und die Wahrnehmung von etwas *in etwas* ist. Bevor wir uns explizit die Sprache und die Zeichen vornehmen, sollen drei grundlegende Modi des Wahrnehmens differenziert werden, die immer schon im Spiel sind, wenn wir uns wahrnehmend in der Welt bewegen und die in besonderer Weise hervortreten, wenn wir uns ästhetischen Wahrnehmungsvollzügen überlassen.

4.1.3 Drei Grundfälle der Wahrnehmung

Etwas wahrnehmen, *etwas als etwas wahrnehmen* und *etwas in etwas wahrnehmen* sind drei Grundfälle des Wahrnehmens.³⁷ Auch wenn der Gesichtssinn und das Sichtbare im Vordergrund der Überlegungen stehen, so gilt das Nachfolgende neben dem Sehen auch für das Hören, Riechen, Schmecken und Tasten. Auch im Auditiven, Olfaktorischen, Gustatorischen und Taktilen sind, wie im Visuellen, diese drei Dimensionen des Wahrnehmens als grundlegende Kompetenzen menschlicher Wahrnehmung stets zu Gange. Was ist damit im Einzelnen gemeint?

Am Beispiel des Sehens von Ruinen lässt sich in aller Kürze ausführen, worum es geht: Etwas sehen bedeutet, dass wir auf grundlegend visueller Wahrnehmungsebene dazu in der Lage sind, überhaupt etwas zu sehen, und dabei im Sehen unterschiedliche

33 Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.⁷ 2012, S. 19f.

34 Immanuel Kant: *Werke*, Bd. 3: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974, B 75.

35 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 45.

36 Ebd., S. 46.

37 Ich orientiere mich hier an einer Unterscheidung, die Martin Seel mit Blick auf das Sehen in Auseinandersetzung mit der Bildwahrnehmung trifft. Vgl. M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 284–287.

Objekte im Raum auszumachen. Damit wir etwas sehen können, müssen wir etwas im Unterschied zu etwas anderem sehen können. Das meint, dass wir auf fundamentale Weise zu einer Unterscheidung von Gegenständen im visuellen Wahrnehmungsbereich befähigt sind. Trivialerweise können wir einen Stein von einem anderen Stein unterscheiden – auf der grundlegenden Wahrnehmungsebene des Etwas-Sehens, noch ohne ihn dabei zugleich *als Stein* zu erkennen. Wir vernehmen also bloß, dass es sich um unterschiedliche Objekte im Raum handelt, nicht *um welche* Objekte es sich dabei handelt. Mit Blick auf die Ruinen heißt das: Wir sehen die Reste des ehemaligen Gebäudes im Unterschied zu anderen Objekten im Raum, jedoch noch ohne sie indessen auch als Überbleibsel einstiger Bauwerke zu betrachten. Erst im Zuge des Etwas-als-etwas-Sehens kommt ein erkennendes Sehen zum Einsatz, das die sichtbaren Spuren im Raum als Ruine einer verfallenen Architektur interpretiert. Hierfür bedarf es einer Wahrnehmung, die begrifflich instruiert ist, d.h. einer erkennenden Wahrnehmung, die von einem komplexen, sprachlichen Selbst- und Weltbewusstsein getragen wird. In diesem Sinne eröffnen Verständnisweisen im Medium der Sprache zuallererst *bestimmte* Wahrnehmungsweisen von Gegenständen und Zusammenhängen in der Welt. Nur was sich begrifflich bestimmen lässt, kann in dieser bestimmten Form auch wahrnehmend vernommen werden. Noch sehr viel voraussetzungsreicher wird das Wahrnehmungsgeschehen schließlich auf der Ebene des Etwas-in-etwas-Sehens, in dem die jeweils zu sehenden Gegenstände in komplexe Verweiszusammenhänge treten, die an ihnen mehr zum Vorschein kommen lassen, als was an ihnen selbst zunächst ansichtig ist. Das ist der Fall, wenn die Ruinen z.B. zu Zeichen der Zeit, Allegorien der Geschichte oder Spuren der Vergangenheit werden. Dann sehen wir ein von Erinnerung und Imagination in gleicher Weise getragenes Erscheinen der Ruinen in dem komplexen bedeutungsvollen Sinne, wie es die Auseinandersetzung mit der Ruinenästhetik zu untersuchen hat.

Die Ästhetik der Ruinen, die als ein atmosphärisches Reflexionsgeschehen erläutert werden soll, verbindet alle diese drei Wahrnehmungsebenen. In gleicher Weise wie für das Visuelle gilt das Gesagte auch für die anderen Sinne. Man kann genauso etwas hören, riechen, schmecken und ertasten und das Gehörte, Geruchene, Geschmeckte und Ertastete dabei als ein Bestimmtes erkennen sowie angesichts des entsprechend sinnlich Vernommenen über dieses hinausgehen. Man hört z.B. Geräusche, identifiziert diese Geräusche als Vogelgezwitscher und erinnert sich dabei an den häuslich domestizierten Kanarienvogel, den man vergessen hat zu füttern; oder man vernimmt einen Geruch, erkennt ihn als das Parfum der ehemals Geliebten und ist dabei an schmerzliche Irrungen und Wirrungen verflüsselter Liebesmühen erinnert; oder man schmeckt etwas, erkostet diesen Geschmack als Erdbeergeschmack und verfällt dabei in eine Reflexion darüber, ob der Erdbeergeschmack von allen Menschen in gleicher Weise erfahren wird; oder man ertastet in einem dunklen Raum ein Objekt, erfasst dieses als Schlüssel und imaginiert daran, dass das Aufschließen unbekannter Räume in Analogie zum erkennenden Aufschluss der Welt und des Selbst durch Theorien betrachtet werden könnte. In allen diesen Fällen wird etwas wahrgenommen, das als etwas Bestimmtes wahrgenommen wird, an dem wiederum über dieses bestimmte Wahrgenommene hinausgegangen werden kann.

Bislang lässt sich mit dem zur Wahrnehmung Gesagten freilich noch keine klare Differenz zwischen ästhetischen und alltäglichen Wahrnehmungsvollzügen anstellen. Wir werden im weiteren Verlauf und mit Blick auf den Reflexionsbegriff sehen, dass die äs-

thetische Wahrnehmung in einem besonderen ästhetischen Reflexionsvollzug besteht, der mit allen drei beschriebenen Wahrnehmungsebenen agiert und diese in besonderer Weise auffällig werden lässt, nämlich durch die Reflexivität, die mit ästhetischen Vollzügen einhergeht. Wie das zu verstehen ist, soll hier vorab schon einmal skizziert werden: Die ästhetische Reflexion, und zwar sowohl auf Seiten der Produktion von ästhetischen Objekten und Kunstwerken als auch auf Seiten ihrer Rezeption, zeichnet aus, dass sie über die drei beschriebenen Wahrnehmungsebenen reflektiert.

Auf der Ebene des Etwas-Sehens präsentieren uns ästhetische Gegenstände etwas sinnlich Erfahrbares, das nicht unabhängig von diesen Artefakten existiert. Insofern dabei auf der Ebene des Etwas-als-etwas-Sehens Referenzen auf Objekte in der Welt erkennbar sind, variieren die Kunstwerke oftmals deren übliche Erscheinung und damit einhergehend deren grundlegende Wahrnehmung. Man denke beispielsweise an die Malerei der klassischen Moderne und der zeitgenössischen Kunst, die uns die uns bekannte Welt in immer neuen und unbekanntem Hinsichten und Perspektiven präsentiert und dabei unaufhörlich die Art und Weise, wie dargestellt wird, was dargestellt wird, verändert. Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus, Suprematismus, Fauvismus, Kubismus, Pointillismus, Surrealismus, Informel, Pop Art usw. – alle diese Kunstströmungen konfrontieren uns mit veränderten und die Wahrnehmung verändernden Weisen, etwas in der Welt zu sehen. Dabei ist schon die grundlegende Ebene des Etwas-Sehens eine gegenüber der Alltagserfahrung veränderte. Das Etwas-Sehen wird in den Sphären des Ästhetischen und der Künste zu einem Anders-Sehen. Darüber hinaus geht es mit Blick auf das Etwas-als-etwas-Sehen im Zuge ästhetischer Reflexionen um die Frage, als was wir Dinge in der Welt überhaupt begrifflich oder sonst wie kategorisieren. Es geht um eine Reflexion über Verständnisprozesse als Interpretationsvorgänge, die dem sinnlich Wahrgenommenen bestimmte Sinngebungen zuweisen oder entnehmen. Das führt schließlich in den Bereich der Konnotationen von Objekten und den durch sie evozierten Assoziationen, die relevant für eine Reflexion auf der Ebene des Etwas-in-etwas-Sehens sind und im Zuge derer es um weitergehende Überlegungen dessen geht, was sich sinnvollerweise an den Objekten erinnern oder fantasieren lässt. Auch für ästhetische Imaginationsvollzüge im weitesten Sinne gilt, dass sie in irgendeinem Zusammenhang zu den Gegenständen stehen müssen, an denen sie vollzogen werden. Anderenfalls handelt es sich um bloße Imaginationen unabhängig von einem ästhetischen Gegenstand. Wer angesichts von Ruinen rosa Elefanten imaginiert, konsultiert eventuell besser einen Arzt bzw. hat in diesem Fall das Imaginierte wenig mit dem Gegenstand der ästhetischen Auseinandersetzung zu tun; es würde sich um ein bloßes Fantasieren im Unterschied zu einer ästhetischen Reflexion am Gegenstand handeln.³⁸ Im Kapitel *Raum der Zeichen* werden wir sehen, inwiefern sich der Begriff der ›Spur‹ dazu

38 Dieser Gedanke darf keinesfalls so streng restriktiv verstanden werden, wie er hier eventuell anmutet – als ob sich normativ festlegen ließe, was zu einer adäquaten Ruinenrezeption gehört und was nicht. Das Reich der Fantasie ist frei – zumindest wünschen wir uns das mit Blick auf die ästhetische Produktion und Rezeption. Produktionsästhetisch könnte ein artistischer Kniff also gerade darin bestehen, rosa Elefanten im Jeff Koons-Stil durch die antiken Ruinen eines Hubert Robert trampeln zu lassen, oder ein solch absurdes Szenario angesichts von Ruinen zumindest rezeptionsästhetisch zu imaginieren.

eignet, im Zuge der Reflexionsvollzüge an ästhetischen Objekten eine Verbindung zu diesen Gegenständen zu gewährleisten. Wir folgen demnach eben Spuren im Raum, wenn wir Reflexionsvorgänge an ästhetischen Objekten vollziehen.

Die gesamte Historie der Kunstobjekte auf Produktionsseite und der Geschichte der Kunstkritik auf Rezeptionssseite kann letztlich als ein Reflexionsgeschehen betrachtet werden, das stets auf allen diesen drei Wahrnehmungsebenen operiert. Immer geht es dabei darum, sich einem sinnlich erfahrbaren Gegenstand zu überlassen oder einen solchen herzustellen, diesen Gegenstand als einen in irgendeiner Weise bestimmten Gegenstand zu interpretieren und schließlich an ihm weitergehende Reflexionen anzustellen. Begegnen wir ästhetischen Medien und Werken der Kunst, vollzieht sich stets eine ästhetische Reflexion in den beschriebenen drei Dimensionen: Unsere Aufmerksamkeit wird von einem sinnlich Erscheinenden gefesselt, wir versuchen dieses Erscheinende interpretierend zu begreifen und wir suchen nach möglichen Verweiszusammenhängen, die letztlich über dieses Erscheinende hinausführen. Piranesis Radierungen beispielsweise präsentieren uns Farben und Formen, die wir als bestimmte römische Architekturen identifizieren können und die sich in der Weise ihrer Darstellung als Verweis auf die etruskischen im Unterschied zu den griechischen Einflüssen auf Rom deuten lassen. Das damit bislang Festgehaltene zur alltäglichen und ästhetischen Wahrnehmung bedarf weiterer Ausführungen. Wir werden in den folgenden beiden Unterkapiteln die tragende Rolle der Sprache und der Zeichen für die angesprochenen Wahrnehmungsprozesse untersuchen.

4.2 Raum der Sprache

In die Bildung und den Gebrauch der Sprache geht [...] notwendig die ganze Art der subjektiven Wahrnehmung der Gegenstände über. Denn das Wort entsteht eben aus dieser Wahrnehmung, ist nicht ein Abdruck des Gegenstandes an sich, sondern des von diesem in der Seele erzeugten Bildes.³⁹

Das Zitat Humboldts nimmt bereits vorweg, worum es im Verhältnis von Wahrnehmung und Sprache geht: Die Wahrnehmungen werden nicht nur durch das beeinflusst und ermöglicht, wofür wir Worte haben, sondern die Wahrnehmung hat ebenso Einfluss auf den Sprachgebrauch. Der Titel dieses Kapitels zielt nicht auf ein Verständnis der Sprache als eines metaphorischen Raumes ab, sondern auf Erfahrungsräume, für deren Erleben die Sprache in der nachfolgenden Hinsicht relevant ist. Dabei geht es immer um ein komplexes Zusammenspiel von Wahrnehmung und Sprache. Wir werden sehen, dass wir in der Auseinandersetzung mit der Sprache auf ein ähnliches Verhältnis wie schon zuvor im Zusammenhang mit der Wahrnehmung stoßen: Weder bildet Sprache die Welt einfach nur ab noch konstruiert sie die Welt im Medium ihrer Worte. Schürmann zufolge haben sprachphilosophische Untersuchungen gezeigt, dass die Sprache weder etwas aus einer vorgefundenen äußeren Realität einfach abbildet, noch dazu dient, in irgendeiner Weise vorsprachlich, mental und subjektiv gegebene Phänomene wie ein Werk-

39 Wilhelm von Humboldt: *Schriften zur Sprache*, Stuttgart 1995, S. 53.