

Neuronale Ästhetik (Sammelrezension)

Karl Clausberg: Neuronale Kunstgeschichte.

Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip

Wien, New York: Springer Verlag 1999, 352 S., ISBN 3-211-83073-1, DM 78.–

Olaf Breidbach: Das Anschauliche oder über die Anschauung von Welt.

Ein Beitrag zur Neuronalen Ästhetik

Wien, New York: Springer Verlag 2000, 147 S., ISBN 3-211-83495-8, DM 48.–

Innerhalb des neuen Komplexes der Kulturwissenschaften scheint die Kunstwissenschaft noch die größten Schwierigkeiten zu haben, sich medientheoretischen Aspekten zu öffnen. Vielleicht spukt immer noch die vulgärmaterialistische Vorstellung herum, dass sich die Werke der großen Meister aus dieser Sicht nur den technikgeschichtlichen Innovationen der Information und Kommunikation visueller Daten verdanken. Dabei geht es den neuen ikonologischen Ansätzen gar nicht mehr um die Verteidigung eines individuellen autonomen Künstlertums, sondern eher um die Bewahrung einer hermeneutischen Eigenständigkeit der ästhetischen Ausdrucksformen gegenüber einer befürchteten apparativen Entfremdung der Kunst.

Allerdings haben sich in den USA schon seit geraumer Zeit andere Sichtweisen des Verhältnisses von Ästhetik und Wissensrepräsentation durchgesetzt, die den kognitiven Gesichtspunkten im Kunstschaffen mehr Bedeutung beimessen und zugleich umgekehrt die Entwicklung der Naturwissenschaften auf ihre

Selbstverständigung im bildlichen Darstellungsprozess der abstrakten Modelle und somit auf eine Ikonografie des Szientifischen zurückführen. Namen wie Alpers, Stafford und Crary beginnen auch in Deutschland Renommee zu gewinnen und die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmungsgesetze des künstlerischen Sehens zu lenken. Karl Clausbergs Untersuchungen zum Gestaltungsprinzip künstlerischer Selbstdarstellung stellen sich in diese Tradition, aber sie gehen noch einen Schritt weiter. Sie betonen nicht nur die medialen Aspekte der Kunstgeschichte, sondern fragen zugleich auch nach den neuronalen Paradigmen, die in den kognitiven Strukturen künstlerischen Sehens zur Geltung kommen.

Damit wird eine apparative Technikgeschichte des Medialen ihrerseits auf die konzeptuellen Entstehungsbedingungen der im 19. Jahrhundert florierenden Fragestellungen psycho-physischer Zusammenhänge zurückgeführt und der innovative Anteil der Künstler an der Erforschung eines epistemologischen Bereiches herausgestellt, der normalerweise als Ingenieurwissenschaft firmiert. Clausberg interessiert gerade die „intensive Verschränkung von Psychophysik und Ästhetik“ (S.V), vor allem auf der Ebene der neuro-kulturellen Visualisierungsmerkmale. Seinen Ausgang nimmt er von der bekannten Zeichnung Ernst Machs aus dessen „Analyse der Empfindungen“, auf der dieser den Blick des Ichs aus dem linken Auge bzw. die entsprechende Selbstanschauung des Ichs darzustellen versucht. Man sieht, eingerahmt von Augenhöhlenbogen, Nase und Schnurrbart, die unteren Extremitäten eines liegenden Mannes, rechts die isolierte Hand mit einem Stift und in perspektivischer Flucht den umgebenden Raum. Clausberg geht nun der interessanten Frage nach, welche Bedeutung diese Wahl des linken Augen-Blicks der Selbstrepräsentation für die physiologische Darstellung der psychischen, genauer neuronalen Position des Ichs hat. In der ikonografischen Leitmotivik kommt eine Theorie der Paarigkeit der Gehirnhälften zum Ausdruck, die in der linken Sehbildhälfte den globalen Blick lokalisiert, während die rechte Seite dem Zeichnen und der Textur vorbehalten bleibt.

Diese Trennung wird an verschiedenen Beispielen speziell der surrealistischen Kunst exemplifiziert, den paranoischen Spaltbildern Dalis, die in den Zusammenhang der zwischen Dali und Lacan diskutierten Position des Spiegelstadiums als Identitätssicherung durch Identifikation mit dem Anderen gestellt werden, den stereoskopischen Bildern Magrittes, aber auch den *split-brain*-Bildern gehirngeschädigter Künstler, die mit den chimärischen Spaltungen romanischer Buchmalereien verglichen werden. Dem steht die neuzeitliche Begründung der Zentralperspektive gegenüber, die den singulären Augenpunkt in Form einer Zyklopersicht arretiert. Clausberg sieht damit die Herrschaft der „einäugigen Medienwelten“ (S.116) mit ihren virtuellen Realitäten beginnen, wie in der Gegenüberstellung der einschlägigen Arbeiten Panofskys zur symbolischen Formierung des Sehraums und der affinen Argumentation Florenskijs gezeigt wird.

Diese Perspektive wirkt sich auch auf das Verhältnis von Leibwahrnehmung und Television aus, wie am Beispiel der Weltkarten demonstriert wird, bei dem immer stärker mentale bzw. genauer neuronale Kartierungen bestimmend werden. Damit tritt aber stärker eine bifokale Doppelung des Bildes aus dem Schatten der punktförmigen Wahrnehmungstradition. Clausberg verweist auf Bildbeispiele der Buchillustration des frühen 15. Jahrhunderts sowie der Renaissance-Malerei Masaccios und Piero della Francescas, in denen zwei verschiedene Zeitebenen bzw. erzählerische Zeitdimensionen auf zwei Bildseiten gegenübergestellt bzw. in eine narrative Abfolge (wie in einem Comiestrip) gebracht werden: links der zeitlich entrückte, memoriale Aspekt, rechts die Gegenwart der Sich-Erinnernden.

Clausberg geht von hier auf den generellen Zusammenhang zwischen Gedächtnismodellen und Bildtechnologien und ihre neuro-kulturellen Visualisierungsmerkmale über. Auch in ihnen kommt die Zweiteilung des mnemotischen Raumes zum Tragen, ergänzt durch die taktilen Erfahrungsdaten, die alle zusammen aber die Schvorgänge aufgrund von chemischen Prozessen bestimmen. Für die Kunstgeschichte führt der Autor eine Reihe von konkreten Beispielen an, um die jeweils zeitgenössische Optik und Physiologie als Anstoß für die künstlerischen Visualisierungsleistungen herauszustellen. Am spektakulärsten ist vielleicht die Reihe von Judith-Bildern des 16. und 17. Jahrhunderts, an denen Clausberg eine auffällige Lateralisierung nachweist. Auch Velasquez' *Las Meninas* und Manets *Bar der Folies-Bergères* werden hinsichtlich der Gestaltung eines latenten neuronalen Wissens der Zeit neu interpretiert.

Und immer wieder begegnen wir dem Gegensatz zwischen einer monokularen Sicht, wie sie die „ästhetisch-apparative Weltanschauung“ (S.285) nahe legt, und den physiologisch-neuroanatomischen Forschungen mit ihren Figuren einer kognitiven Doppelung. Gewissermaßen als metaphorischer Höhepunkt dieser irreduziblen Duplizität kann Clausbergs Rekonstruktion der Wirkungsgeschichte eines Sticks vom Ende des 19. Jahrhunderts gelten, der einen Menschen zeigt, der seinen Kopf wie durch eine Zeltbahn der erdumkreisenden Gestirne steckt, um den kosmischen Mechanismus zu entdecken. Aufgrund seiner ikonografischen Botschaft ist dieses Bild – wider besseren Wissens – zu einer Ikone des frühneuzeitlichen Verständnisses von Kosmologie erklärt worden und illustriert so Clausbergs These: „Die Kulturgeschichte der Bildgebungsverfahren erscheint nicht mehr als künstlerischer Weg zur immer differenzierteren Wiedergabe des natürlichen Sehens, sondern als Abfolge von kognitiven Selbststilisierungen im Transit zu den neuen technischen Medien“ (S.317).

Clausbergs Buch ist überreich an philosophischen Aspekten und kulturgeschichtlichen Details. Dennoch hätte man sich etwas mehr Bezug auf andere Forschungen wünschen können. Etwa Derridas einschlägige Untersuchungen zum Verhältnis von Blindheit und Selbstdarstellung in der Malerei, die zahlreichen von Manet ausgehenden Studien zur Widerspiegelung als Problem der visuellen

Medien, die z. B. bei de Duve auch explizit auf den konzeptuellen Ansatz der Kunst seit Duchamp eingehen, und nicht zuletzt die in den letzten Jahren konjunkturelle Beschäftigung mit Gedächtnismodellen hätten dazu beitragen können, manchen kulturgeschichtlichen Zusammenhang besser zu pointieren. Aber auch so stellt das Buch einen bedeutenden Beitrag zu der sich neu formierenden neuronalen Ästhetik und ihrer Ikonografie der Naturwissenschaften dar, die gewissermaßen Bachelards und Blumenbergs „Metaphorologie“ weiterdenkt. Und nicht zuletzt findet sich die These des doppelten Blicks darin bestätigt, dass gerade das legendäre Interview, das Heidegger dem *Spiegel* zum Thema der Entfremdung des Menschen in der modernen Technik gab, als Bildmotto des „kopernikanischen Astronomers“ wieder jenen Stich wählte, der ja eigentlich eine kognitive Selbststilisierung des 19. Jahrhunderts darstellt.

Die Grundbewegung einer neuronalen Ästhetik, nämlich das Bild der Welt auf einen inneren Prozess der Bildung nach den kulturgeschichtlich geprägten neuronalen Organisationen von kognitiven Daten zurückzuführen, beherrscht auch das Buch von Breidbach, das gewissermaßen als theoretisches Komplement zur Materialgeschichte Clausbergs verstanden werden kann. Der Autor formuliert sein Anliegen bereits in den ersten Zeilen auf einleuchtende Weise: „Das Anschauen, so die Leitthese dieser Monografie, ist dabei nicht einfach Reproduktion. In der Anschauung fängt sich nicht eine bloß objektive, außer dem Ich liegende Welt. Die Gestaltung, die die Reizmuster in der Anschauung erfahren, sind Äußerungen einer Innenwelt des Ichs, die die Bilder der Realität schon vor einer rational-reflexiven Sicherung strukturieren. Das Bild der Welt ist insoweit immer auch Bild einer Eigenwelt des Ichs. In dieser Eigenwelt faßt sich das Objektive.“ (S.1)

Obwohl in Breidbachs Ausführungen nicht von Kunst die Rede ist, ist dieses Bild vom Rahmen leitmotivisch. Es geht nicht darum, eine solipsistische Welt von autonomen Hirnfunktionen zu beschreiben, es gilt aber auch, die Naivität einer Vorstellung von objektiv datenaufzeichnender Abbildung zu brechen. Das Vermittlungsmodell ist das Bild als Struktur, die zwischen die in der Innenwelt generierten Bilderwelten und die Erfahrungsdaten der Außenwelt tritt. Informationen werden so als „subjektive Informationen“ interpretiert, deren Objektivität sich über die Syntax und Semantik des Bildprozesses erschließt. Anschauungen sind nichts Passives, sie entstehen im Zusammenhang der Sprache als Einfassung, Rahmung auch in der visuell geprägten Kultur. Das Abbildende und nicht das Abgebildete prägt die Welt-Anschauung.

In diesem Sinne dekliniert Breidbachs Buch das Anschauliche in drei Durchgängen durch: als Anschauungswelt, als Bildraum der Innenwelt und als neurosemantische Bildwelt. Zunächst erweist sich die Anschauung der Welt – ähnlich wie in den Ausführungen Clausbergs – durch die Innenwelt des Hirns strukturiert, wird also die Wahrnehmung neuronal produziert. Die Erfahrung konstituiert sich in der wiederholenden Strukturierung der von außen empfangene-

nen Eindrücke nach inneren, apriorischen Formen der Aneignung. Dies gilt auch für die physiologische Aufnahme von optischen Reizen durch das Auge: „Der Bildraum, das Erfahren der Realität im Augenblick, ist hochgradig interpretiert. Die Dinge, die wir sehen, sind aus der Kenntnis eines Außenraumes oder besser formuliert aus der kulturellen Tradition eines Umganges mit Bildern gewonnen.“ (S.37) Mit anderen Worten: Das Bild folgt nicht nur einer hirnpfysiologisch determinierten Semantik, sondern auch deren sprach-kultureller Vermittlung. Bilder sind nicht Abbilder einer visuellen Realität oder Abdrücke eines materiellen Außen, sondern Produkte einer neuronalen Ästhetik.

Für eine solche ist die Schnittstelle zwischen den Neurowissenschaften und dem Phänomenbereich der Aisthesis von besonderem Interesse. Daher spielen auch mathematische Modellbildungen eine gewisse Rolle für die Anschauung, die eher ein virtuelles Bild nahelegen, ein Visuelles als Raster einer Weltversicherung, als Struktur möglicher Erfahrungen: „Nicht Welt, sondern das Modell einer Abbildung von Welt wird zum Bezugspunkt einer Theorie der Erfahrung“, d. h. das Bild wird begriffen als „die in den verfügbaren Beschreibungsmustern gefaßte interne Repräsentation eines Reizverarbeitungsmusters.“ (S.71) Die Anschauung erhält also eine mediale Funktion, durch die Wahrnehmungen zum Moment eines objektiven Weltbildes werden. Realität entpuppt sich als inszenierte Anschauung. Bilder sind nicht nur „nicht einfach Abbilder einer Außenwelt, sondern sie sind zugleich auch Illustration eines Konzeptes“ (S.122).

Breidbach diskutiert in diesem Zusammenhang auch das Verhältnis von Text und Bild, das für digitale Datenverarbeitung insofern beliebig wird, als sich der Unterschied zwischen Bildpixeln und numerisch codierten Buchstaben verwischt. Allerdings wird in den Ausführungen nicht ganz klar, wie die Differenz bzw. das Verhältnis zwischen einer maschinellen Semantik des Datenraums und einem kulturellen Rückbezug der Bilder auf Interpretation zu denken ist. Diskutiert wird das Problem der Gestalterkennung, mit seinem radikalen Konstruktivismus optiert der Autor aber für die Sprache als „Bedingung der Möglichkeit einer differenzierten Ortung von Erfahrungszuständen“, während die „Materie des Bildnerischen“ als „Re-Produktion“ begriffen wird (S.128 f.). Der sehr abstrakte und zugleich redundante Text wirft sicherlich viele Fragen auf, bietet aber auch viel Stoff für eine weiterzuführende Diskussion des Zusammenhangs von Bild und Visualität.