

SÜDWESTRUNDFUNK SWR2 AULA – Manuskriptdienst

Ein Bild ist ein Bild Wie funktioniert unsere Wahrnehmung

Autorin und Sprecherin: Martin Sauer *
Redaktion: Ralf Caspary
Sendung: Sonntag, 27. Mai 2012, 8.30 Uhr, SWR 2

Bitte beachten Sie:

*Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt.
Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen
Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.*

*Mitschnitte auf CD von allen Sendungen der Redaktion SWR2 Wissen/Aula
(Montag bis Sonntag 8.30 bis 9.00 Uhr) sind beim SWR Mitschnittdienst in
Baden-Baden für 12,50 € erhältlich.*

Bestellmöglichkeiten: 07221/929-26030

Kennen Sie schon das neue Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

*Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen
Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen.
Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen
Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.
Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de*

*SWR2 Wissen/Aula können Sie auch als Live-Stream hören im SWR2
Webradio unter www.swr2.de oder als Podcast nachhören:
<http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/wissen.xml>*

Manuskripte für E-Book-Reader

*E-Books, digitale Bücher, sind derzeit voll im Trend. Ab sofort gibt es auch die Manuskripte von
SWR2 Wissen/Aula als E-Books für mobile Endgeräte im sogenannten EPUB-Format. Sie
benötigen ein geeignetes Endgerät und eine entsprechende "App" oder Software zum Lesen der
Dokumente. Für das iPhone oder das iPad gibt es z.B. die kostenlose App "iBooks", für die
Android-Plattform den in der Basisversion kostenlosen Moon-Reader. Für Webbrowser wie z.B.
Firefox gibt es auch Addons oder Plugins zum Betrachten von E-Books.
<http://www1.swr.de/epub/swr2/wissen.xml>*

Ansage:

Mit dem Thema: „Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild – Wie funktioniert unsere Wahrnehmung“.

„Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“, dieses Sprichwort wird unterstützt durch die Neurowissenschaften und durch entwicklungspsychologische Theorien und Studien. Die besagen: Menschliche Wahrnehmung im Allgemeinen und Bildwahrnehmung im Besonderen basieren in erster Linie auf vorsprachlichen Mustern, auf bestimmten Gefühlen und Symbolen. Und genau dieser Ansatz hat viele Konsequenzen für die Kunstgeschichte, die ja immer auch fragen muss, wie wirkt ein Bild, was löst es im Betrachter aus, wie kann man Bilder verstehen.

Dr. Martina Sauer ist Kunsthistorikerin, Dozentin für Kunstphilosophie und Ästhetik; und sie beschreibt aufgrund eigener Forschungen in der SWR2 Aula diesen neuen Weg der Bildbetrachtung und Bildanalyse.

Martina Sauer:

Wenn Sie meinen Gedankengängen folgen wollen, müssen Sie sich zunächst von einem Vorurteil verabschieden. Dieses Vorurteil besagt: Wenn ich ein Bild anschau, das zum Beispiel einen Wald zeigt oder einen Kirchturm, dann sehe ich zunächst diese konkreten Objekte. Das aber ist genau genommen falsch, auch wenn das schwer einzusehen ist. Das, was Sie in einem Bild primär sehen bzw. wiedererkennen, und das, was Sie parallel auch in Ihrem Alltag meinen zu erkennen, ist nicht das, was Sie wirklich sehen. Um es in einem Satz vorweg zu sagen: Sie sehen eigentlich keine Dinge, sondern abstrakte Muster und diese noch nicht einmal neutral, sondern mit Gefühlen aufgeladen. Und drittens sehen Sie nicht nur mit den Augen, sondern zugleich mit allen Sinnen. Das heißt, die Wahrnehmung funktioniert abstrakt, affektiv und amodal!

So, wie wir denken, wir würden beim Betrachten eines Bildes konkrete Gegenstände sehen, so glauben wir, wir könnten Werke der bildenden Kunst interpretieren, indem wir uns auf erworbenes Wissen, auf erprobte wissenschaftliche Methoden und begrifflich-sprachliche Fertigkeiten stützen. Es geht uns um kunst- und kulturgeschichtliche Zusammenhänge, die für die Auslegung als wesentlich angesehen werden. Kann man das Bild dem Barock zuordnen, welcher Maler aus einer anderen Epoche hat die Bildsprache mit beeinflusst, was bedeutet die komplizierte Tiersymbolik, wer waren die Auftraggeber? Solche und andere Fragen stehen bei der Interpretation meistens im Mittelpunkt der Analyse. Es ist jedoch meiner Meinung nach genau diese Zugangsweise, die uns den adäquaten Weg zur Kunst versperren kann. Sie entspricht zugleich unserer selbstverständlich gewordenen Gewohnheit, alles, was wir sehen, mittels Sprache als Dinge, als Objekte zu erfassen und zu kategorisieren. Doch genau diese Gewohnheit blendet eine wichtige Seite aus, auf die uns vor allem die Kunst aufmerksam machen kann. Denn gerade Werke der bildenden Kunst, vor allem seit der klassischen Moderne, gewinnen ihre Wirkkraft auf einer ganz anderen Ebene, auf der

Ebene einer dezidiert abstrakten und vor allem vorsprachlichen Wahrnehmungsweise. Zwei Bildbeispiele aus der Moderne sollen das verständlich machen.

Stellen Sie sich vor, Sie stehen ganz nah vor einem späten Landschaftsbild Cézannes, Titel: „Montagne Sainte-Victoire“, oder vor einer großformatigen Arbeit Anselm Kiefers, die "Böhmen liegt am Meer" heißt. Dann erkennen Sie kaum etwas Konkretes, im Gegenteil. Es sind kleine quadratische Farbflächen in blau, orange und grün, harmonisch aufeinander abgestimmt, die den Bildaufbau Cézannes bestimmen. Und es sind dick aufgetragene, schrundige, ölige und in Schwarz, Braun und Grau sowie vereinzelt in Rot schimmernde Spuren von Ölpaste, Acryl, Emulsion und Lack, die die Komposition Kiefers ausmachen.

Es sind genau diese abstrakten Formen, die wir primär wahrnehmen und eben nicht konkrete Gegenstände. Und das gilt für jede Wahrnehmung in diesem Bereich. Bilder bestehen grundsätzlich nicht aus wiedererkennbaren Gegenständen, sondern zunächst aus einer aus abstrakten Formen bestehenden Bildkomposition. Und wie gesagt: Innerhalb der Geschichte der Kunst sind es dann vor allen die Werke seit der Klassischen Moderne, in denen dieser Zusammenhang sehr deutlich wird. So ist es die Form, wie es in der Fachsprache heißt, die den Bildaufbau und letztlich damit auch den Inhalt bestimmt. Daraus leitet sich dann auch der Stilbegriff ab, den wir selbstverständlich im Umgang mit Kunst benutzen. Wenn wir von der Epoche der Renaissance oder des Barock sprechen, meinen wir deren jeweils sehr unterschiedliche formale Erscheinungsbilder bzw. Stilauffassungen und damit in erster Linie abstrakte Formen des Bildaufbaus.

Dieser formale Aufbau kann paradoxerweise auch für die lebhaft emotionale Wirkung verantwortlich gemacht werden, die Werke der Kunst auf den Betrachter ausüben. Damit spreche ich den zweiten Aspekt an, der unsere Wahrnehmung ausmacht: Sie konzentriert sich nicht nur aufs Abstrakte, sondern sie ist auch noch affektiv, das heißt die Wahrnehmung ist immer auch mit Gefühlen verbunden. So vermitteln sich mit dem Bergmotiv Cézannes dem Betrachter Gefühle der Erhabenheit, der Würde, der Einsamkeit und der Weite. Die Bilder von Kiefer werden dahingegen häufig als schwer, düster und mystisch beschrieben. Wie entstehen diese Wirkungen, wie und warum verknüpfen wir unsere Wahrnehmung abstrakter Formen mit solchen Gefühlen beziehungsweise mit solchen emotional geprägter Wertungen? Wie entstehen diese Wertungen?

Wahrnehmung ist nicht passiv, sondern sie ist immer mit einem Tun, einem Handeln verbunden. Bei der Betrachtung des Bildes von Cézanne springen wir mit den Augen zum Beispiel von einem Farbleck zum anderen. Jeder nachfolgende Fleck gleicht dem anderen in Größe und Form. Sie sind über die ganze Leinwand verteilt. So durchstreifen wir mit den Augen die Leinwand, wobei das gleichförmige Springen und Abtasten eines quadratischen Flecks nach dem anderen im Einklang mit dem harmonischen Spiel der Farben den Rhythmus bestimmt. Wir vollziehen damit die dynamische Struktur des Bildes nach, die sich eben als eine sehr ruhige und gleichförmige erweist. Wir tun hier etwas. Sehen ist auch immer Erleben. Wobei unser Tun beziehungsweise Wahrnehmen

von der abstrakten Struktur der Farbflecken geleitet wird. Deren Logik bestimmt unser Empfinden. Und dieses Empfinden verbindet sich dann mit dem, wenn auch nur verschwommen, Wiedererkannten: dem Berg. Wenn dann von der Würde und dem Erhabenen des Berges die Rede ist, wird deutlich: Dieses Empfinden wurde weniger von dem Berg veranlasst, der ja bereits in unserer gewohnten Wahrnehmungsweise nur verschwommen erkennbar ist, sondern durch unser eigenes Tun.

Ähnlich verhält es sich beim Bild von Kiefer. Durch das überlebensgroße Format stehen wir automatisch noch näher vor dem Bild. So ist es zunächst die ausgesprochene Materialität der in die ölige dunkle Paste eingearbeiteten Farne, die schrundige wüste Oberfläche, die den Blick fesselt. Schließlich sind es die sehr grob aufgetragenen richtungsbetonten Spuren, die lang gezogenen Spurrillen und aufgeworfenen Farbwulste bei Kiefer, die den Betrachter dazu anregen, ihnen zu folgen. Wüste, Leere und Ödnis verbinden sich hier mit der Ferne und Weite der Landschaft. Durch diesen unmittelbaren Nachvollzug entstehen dann im Betrachter Gefühle der Sehnsucht und ein Fernweh, um diesem Ort zu entkommen. Wir betrachten also nicht ein Bild, sehen dort eine Landschaft mit konkreten Bäumen oder sonstigen Objekten dargestellt, die in uns dann die dazugehörigen Gefühle auslösen, sondern wir betrachten ein Bild und vollziehen die dynamische Struktur der Komposition, und genau dadurch werden bei uns bestimmte Gefühle ausgelöst.

Zusammenfassend möchte ich betonen: Unabhängig von jeglichem kulturellen Wissen, unabhängig von sprachlichen Beschreibungen und wissenschaftlichen Analysen erschließt sich dem Betrachter aus einer abstrakt angelegten Bildanlage das Kunstwerk. Diese vermittelt ihm darüber hinaus spezifische Stimmungen. Sie bilden die Grundlage für entsprechende Werturteile: Wir sprechen in Bezug auf Cézanne von der würdevollen Erscheinung eines Berges oder mit Blick auf Kiefer von der geheimnisvollen düsteren Stimmung. In beiden Fällen sind es nur wenige Hinweise, die dem Betrachter Anhaltspunkte für die motivische Auslegung geben: Bei Cézanne sind es einzelne charakteristische Umrisse, die als je spezifische Formen eines Berges und eines Baumes oder zur Unterscheidung von Land und Himmel wiedererkannt werden; bei Kiefer sind es Farbspuren, die als Weg- bzw. Wagenspuren und als Gräser oder als ferne Horizontlinie gedeutet werden.

In bemerkenswerter Weise finden die Aspekte, die ich eben ausgeführt habe, Bestätigung durch entwicklungspsychologische und neurowissenschaftliche Studien. Sie zeigen sehr deutlich, warum erstens Wahrnehmung mit Gefühlen zusammenhängt und warum sie zweitens amodal strukturiert ist, das heißt über alle Sinne erfolgt. Diese entwicklungspsychologischen Studien beruhen etwa auf Experimenten mit Säuglingen, die der amerikanische Mediziner und Psychoanalytiker Daniel N. Stern mit Kollegen durchführte und dokumentierte. Die Ergebnisse seiner Forschungen beschrieb er in seinem Buch "Die Lebenserfahrung des Säuglings" aus dem Jahr 1986.

Auch Stern geht davon aus, dass der Wahrnehmungsprozess zunächst nur abstrakte Formen und dynamische Bewegungsmomente als solche erfasst. Bemerkenswert ist dabei, dass dasjenige, was von einem Säugling etwa mit den Augen gesehen wird: die

Heftigkeit einer Bewegung, die Gestalt eines Musters oder der Rhythmus von Bewegungen, über je andere Sinne, sei es über gestische oder lautliche, beantwortet werden kann. Das heißt, die Wahrnehmung beschränkt sich nicht auf das visuelle Feld, sondern vermag jederzeit von den anderen Sinnen ebenso verstanden, weiterverarbeitet und beantwortet werden. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass dieses multisensorische Verfahren gerade das Erfassen von abstrakten Mustern erlaubt. Wahrnehmung ist insofern nicht nur amodal, sondern auch transmodal, also nicht an einen spezifischen Sinn gebunden und zugleich mit allen Sinnen verständlich. Das Kommunikationsverhalten zwischen Mutter und Kind zeigt das auf sehr treffende und anschauliche Weise. Hier ergänzen sich permanent gestische, mimische, stimmliche, visuelle Aspekte, es geht bei dieser Kommunikation um nichtverbale Aspekte, um die Musikalität der Stimme ebenso wie um die Performance der großen und kleinen Gesten.

In einem Experiment aus dem Jahr 1979, auf das sich Stern bezieht, wurden drei Wochen alten Babys die Augen verbunden. Dann steckte man ihnen jeweils einen Schnuller in den Mund, mit einer sehr unterschiedlichen Oberflächenstruktur. Der eine war glatt und kugelförmig, der andere mit Noppen besetzt. Nachdem die Säuglinge eine Zeitlang am Schnuller gelutscht und ihn dabei nur mit Mund und Zunge berührt hatten, nahm man ihnen den Schnuller weg und platzierte ihn neben den anderen auf einem Regal. Dann entfernte man die Augenbinden. Nach kurzem visuellen Vergleich betrachteten die Säuglinge jeweils sehr intensiv und treffsicher genau den Schnuller, den sie eben gelutscht hatten. Sie erkannten also das Objekt auf visuelle Weise wieder, was sie zuvor mit einem ganz anderen Sinn wahrgenommen hatten.

Weiterführende Experimente bestätigten diesen ersten Befund: Dasjenige, was mit einem Sinn wahrgenommen wird, kann jeweils auch mit anderen Sinnen erfasst werden. So zeigte sich, dass Säuglinge sehr wohl auch Helligkeiten und Lichtstärken miteinander vergleichen konnten. Das Messen der jeweiligen Herzfrequenz bot dafür die Grundlage. Weiterführend konnten auch Entsprechungen zwischen auditiven und visuell dargebotenen Zeitmustern erkannt werden. Wenn die Lippenbewegungen von sprechenden Personen nicht mit den hörbaren Lauten übereinstimmten, reagierten sechs Wochen alte Babys sehr viel aufmerksamer, sie waren irritiert von dieser Nichtübereinstimmung. Stern schloss bereits aus diesen zahlreichen älteren Experimenten, dass hier ein Vermögen vorliegen müsse, das angeboren ist, so dass eine Wahrnehmung von einem Bereich in den anderen übersetzt werden kann.

Stern machte ebenfalls darauf aufmerksam, dass dieses Vermögen auch bei der Betrachtung von Kunstwerken von Bedeutung ist. Wie das Beispiel des Schnullers bereits zeigt, erfassen wir die jeweiligen abstrakten bzw. formalen Repräsentationen der Kunstwerke, und das unabhängig davon, in welchem Material und in welcher Technik etwas geschaffen wurde. Zwischen den Gestaltungsprinzipien des Künstlers und den Wahrnehmungsweisen des Betrachters gibt es eine Analogie. Sie sind beide abstrakt verfasst und beruhen auf der Unterscheidung von Formen, Intensitätsgraden und Zeitmustern. So wird eine Form nicht nur dahingehend unterschieden, ob sie rund oder eckig, offen oder geschlossen, hell oder dunkel ist, sondern auch im Hinblick darauf, ob diese besonders groß, besonders hell und leuchtend ist. Zudem spielt auch die jeweilige

Ausrichtung eine wichtige Rolle. Ob es sich um eine ausgedehnte Form handelt oder um viele kleine aneinandergereihte ist dabei wichtig. Ihr Verhältnis zueinander wird dabei als Rhythmus erfasst. Eine weite ausgedehnte Fläche wirkt eben anders als eine von kleinen Elementen geprägte. Diese Unterschiede und Verhältnisse werden von uns verstanden, unabhängig aus welcher Kultur wir stammen, welches Vorwissen wir über Kunstwerke aus den verschiedenen Epochen haben. Dieses vorsprachliche Prinzip kennt somit keine kulturellen oder sprachlich vermittelten Grenzen und Schranken. Denn beide, sowohl die Wahrnehmungsweise des Betrachters als auch die des Künstlers, beruhen auf den gleichen angeborenen Wahrnehmungsprinzipien. So können wir ohne Weiteres von einer Wahrnehmungsebene auf die andere wechseln, vom Visuellen ins Taktile, dann ins Lautliche und so fort. Hier zeigt sich ein wichtiger grundlegender Punkt: Nur weil Wahrnehmung auf abstrakten Prinzipien beruht und nicht bereits auf einer bestimmten gegenständlichen Auslegung, kann diese als Grundlage für Kommunikation funktionieren.

Entscheidend ist dabei, dass wir diese Möglichkeit der Mustererkennung auch in Gestaltungsprozessen wiederfinden können, in denen formale Muster den Ausgangspunkt bilden. Und es sind solche Muster, die letztlich im Hirn abgespeichert und wieder aufgerufen werden und insofern die Grundlage für Erinnerung und schließlich gedanklicher Leistungen werden. So hat die neuere Hirnforschung herausgefunden, dass unser Gehirn die Außenwelt nicht eins zu eins abbildet. Wir sehen nicht einfach nur einen Tisch vor uns oder die Farbe Rot an irgendeinem Objekt, unser Gehirn baut vielmehr aus bestimmten abstrakten Signalen, die es mittels der Sinne aus der Umwelt aufnimmt, konkrete Gegenstände und Farberlebnisse quasi „zusammen“. Das Gehirn konstruiert Gegenstände. Es bilden sich neuronale Muster, die einen Tisch repräsentieren oder eine bestimmte Farbe. Dabei verfährt unser Gehirn immer transmodal, es verknüpft verschiedene sinnliche Ebenen: der Tisch hat eine bestimmte Farbe, einen bestimmten Geruch, er fühlt sich so und so an.

Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist, dass mit der Wahrnehmung von abstrakten Mustern zugleich immer das Gefühl angesprochen wird. So betont Stern, dass jedes Element, das wir wahrnehmen, zugleich in spezifisch affektiver und damit die Gefühle ansprechender Weise aufgefasst wird. Die Wahrnehmung oder das Erfassen dieser abstrakten Muster ist also nicht neutral und damit rein formal, sondern sie wird von den spezifischen Formen, den unterschiedlichen Intensitätsgraden und dem zeitlichen Muster stimuliert. Die Beobachtung, dass Wahrnehmungsqualitäten immer in Gefühlsqualitäten übersetzt werden, bezeichnet Stern schließlich als "Vitalitätsaffekte".

Darunter sind keine konkreten Emotionen wie etwa Trauer, Wut oder Angst zu verstehen. Es handelt sich bei ihnen "nur" um einen je spezifischen Richtungsimpuls, den jedes Element eines Musters hat. Sei es, dass eine Bewegung heftig, ein Lichtstrahl hell oder ein Fleck gleichförmig ist. Stern spricht entsprechend von dynamischen, kinetischen Begriffen, mit denen sich die Vitalitätsaffekte beschreiben lassen, wie etwa "aufwallend", "verblassend", "explosionsartig", abklingend", "berstend". So hat grundsätzlich jedes gesehene Element, jede Form und Bewegung einen eigenen affektiven Impulswert. Er gehört quasi zu ihm. Der Strich auf einem Bild ist nicht nur ein

Strich, der Fleck nicht nur ein Fleck, er ist auch eine Empfindung. Zusammen im Verbund ergeben auch sie ein Muster. Sie vermitteln dann eine dazugehörige spezifische Stimmung. Der Betrachter erkennt die Motive auf einem Bild nicht nur, er erlebt sie. Die Stimmungen, die sie ihm vermitteln, sind letztlich seine eigenen.

Bildende Kunst erschließt uns einen neuen vorsprachlichen affektiven Erfahrungsraum. Sie befreit aus den sprachlichen Klischees, die meistens unsere Empfindungen überlagern und all das ausblenden, was sich nicht in Begriffen ordnen und analysieren lässt.

Das meint auch Stern. Er weist uns darauf hin, dass wir durch das Wahrnehmen von Kunst einen ursprünglichen Erlebnishorizont wieder erobern können, der auf natürliche Weise bereits mit dem Spracherwerb ab 18 Monaten zunehmend verloren gegangen ist. Und gerade unsere moderne, vor allem auf Rationalität bedachte Gesellschaft fördert diese Tendenz noch. So geht es zum Beispiel um das faszinierende Erlebnis des Sonnenlichts, um das Wahrnehmen der ursprünglichen Intensität, um Wärme, Form, Helligkeit, Annehmlichkeit, um die ganze Palette sinnlicher Wahrnehmungsformen, die uns ursprünglich das globale Erleben und in neuer Weise die bildende Kunst bereit hält.

Diese von Stern herausgestellten Zusammenhänge treffen sich in bemerkenswerter Weise mit den aktuellen Forschungen zu den mittlerweile berühmten Spiegelneuronen, wobei diese Richtung in Bezug auf die Analyse der Bildwahrnehmung und Bildwirkung noch ganz am Anfang steht.

Die Spiegelneuronenforschung hat das Einfühlungsvermögen des Menschen im Blick. Sie begann mit einer zufälligen Entdeckung einer italienischen Forschergruppe in Parma 1996 an Affen. Die Wissenschaftler beobachteten, dass, wenn ein Affe sieht, wie ein anderer nach einer Banane greift, im Hirn des Beobachters dieselben neuronalen Regionen aktiviert werden, so als würde er selbst nach der Banane greifen. Im Gehirn des Beobachters wird die Handlung, das Greifen nach der Banane, quasi im virtuellen neuronalen Raum nachgeahmt und durchgespielt. Der beobachtende Affe kann sich mittels dieses Prozesses in den anderen Affen hinein fühlen. Empathie wird möglich, indem er dessen Handlung imitiert: So spiegelt er im Kopf die Impulse der Bewegung, die Richtungen und die unterschiedlichen Intensitäten bzw. Reizstärken sowie letztlich das, was mit der Handlung bezweckt wird: Essen. Über die Wiederholung der abstrakten Muster und deren affektiven Potentiale durchlebt der Affe das, was der andere erlebt. Derart stimuliert wird auch er wahrscheinlich Hunger bekommen und sich nach einer Banane sehnen und eine ähnliche Handlung ausführen. Spiegelneuronen sind für Empathie zuständig, sie evozieren im Beobachter nicht nur bestimmte Handlungsmuster, sondern auch die dazugehörigen Erregungsmuster. Sie ermöglichen die Übertragung der Information von einem Sinn in den anderen. Sie erlauben den transmodalen Transfer und bestätigen damit indirekt die Annahmen von Stern.

Handlungen, die mit den Händen ausgeführt wurden, werden visuell beobachtet und dann vom Beobachter wieder in eine konkrete Handlung umgesetzt. Parallel dazu wird

das Motorische und Visuelle ins Emotionale übersetzt, die Handlungen sind mit bestimmten Erregungszuständen verbunden.

Vittorio Gallese war ein Mitglied der italienischen Forschergruppe und zugleich der erste, der versuchte, die Funktion der Spiegelneuronen auf die Wahrnehmung von Bildern zu übertragen. In einem Forschungsbeitrag von 2007, den er gemeinsam mit dem amerikanischen Kunsthistoriker David Freedberg abstimmt, fasste Gallese seine neuen Thesen zusammen. Er sagt, bei jeder Bildbetrachtung werden die Spiegelneuronen im Gehirn des Betrachters aktiviert, sie sind nachahmend tätig, sie ahmen die wahrnehmbaren Muster nach und evozieren im Gemüt des Betrachters gleichzeitig bestimmte Empfindungen und Assoziationen. Dieser aktive Nachvollzug findet auch dann statt, wenn wir ungegenständliche abstrakte Bilder vor uns haben, die nichts Konkretes zeigen.

Die Arbeiten des amerikanischen abstrakten Expressionisten Jackson Pollock lösen beispielsweise im Betrachter häufig konkrete körperliche Empfindungen aus. Es sind die Pinselstriche bzw. die Spuren, die die aus den Farbdosen laufenden Farben hinterlassen haben, die von den Spiegelneuronen des Betrachters simuliert und dann körperlich so empfunden werden, als ob der Betrachter diese selbst ausgeführt hätte.

Dasselbe passiert beim Betrachten eines Bildes des italienischen Künstlers Lucio Fontana, der in seine Leinwände hineinschneidet und sie mit diesen groben Einschnitten regelrecht verletzt. Fetzen der leeren und etwa nur mit Rot bemalten Leinwände wölben sich nach der Tat nach innen. Die Spiegelneuronen des Betrachters scheinen die Geste, mit der die Schnitte vom wohl wichtigsten Vertreter der italienischen Arte Povera gemacht wurden, nachzuahmen: Die Empfindungen, die dabei ausgelöst werden, sind so stark, dass der Betrachter sich regelrecht körperlich betroffen fühlt, so als ob er selbst die Tat ausgeführt hätte. Die Reduzierung des Kunstwerks auf den Schnitt und damit die Reduzierung der Tat im Kopf auf diesen Schnitt, die hier ohne Bezug zu einer konkreten Situation nachgeahmt werden kann, trägt hier zur Steigerung des Gefühls bei. Für das Wahrnehmen und Fühlen ist es daher wesentlich, wie viele Schnitte auf der Leinwand sind, wie lang und wie tief sie sind und welche Farbe und Struktur die Leinwand hat. Erneut ist es die Reduzierung auf wenige abstrakte, formale Eigenschaften, die wir unterscheiden können, die uns in besonderer Weise anregt und unsere Empfindungen stimuliert. Gefühlsmäßige Assoziationen im Hinblick auf ein Verletztsein und Ausgeliefertsein können sich daraufhin einstellen.

Das Verstehen von Gesehenem und ein Austausch darüber mit anderen hängt demnach im Wesentlichen von einer Wahrnehmungsstruktur ab, die abstrakt organisiert ist, wie etwa ein Computerprogramm. Die Unterscheidung der einzelnen Elemente erfolgt jedoch nicht über 0- und 1-Sequenzen, sondern durch die Unterscheidung verschiedener Formen nach Größe, Längen- und Breitenausdehnung, nach Helligkeiten, nach Farben, und mit Bezug auf Rhythmen und Geschwindigkeiten. Diese unterschiedenen Merkmale werden zudem nicht neutral erfasst, sondern zugleich vom Betrachter körperlich nachempfunden. Sie sprechen das Gefühl an. Es sind letztlich diese abstrakten und zugleich affektiv wahrgenommenen Momente, die vermittelt über

die Hirntätigkeit von allen Sinnen: dem Auge, dem Ohr, der Hand aber auch lautsprachlich und letztlich gedanklich verstanden und entsprechend auch beantwortet werden können.

Wenn also Wahrnehmung auf einer Ebene verstanden werden kann, die vor jeder sprachlichen und gedanklichen Leistungsfähigkeit schon greift und zugleich unser gestisches und affektives, von Gefühlen geleitetes Vermögen anspricht, so haben Bilder, wie wir intuitiv immer schon ahnten, einen erheblichen Einfluss auf unsere Empfindungen als Betrachter. Sie prägen dann, wie die Beispiele Cézanne und Kiefer zeigen, nicht nur die Auslegung des Gesehenen, sondern auch unsere Stimmungen. Wahrnehmen heißt handeln und erleben. Deshalb beeinflussen die in uns wach gerufenen Erlebnisse und Stimmungen dann wiederum unsere „echten“ Handlungen und Entscheidungen. Sie können als Antworten auf die inneren Erlebnisse verstanden werden.

Bildmächtige Werbung und Propaganda nutzen diese Zusammenhänge schon lange für sich. Als Fazit lässt sich hier festhalten: Wahrnehmung bildet nicht nur die Grundlage für Kommunikation, sondern sie kann auf Grund ihrer abstrakten formalen, amodalen und affektiven Prinzipien als ihr Ur-Medium angesehen werden. Und gerade die bildenden Künste vermögen zur Aufdeckung dieser Zusammenhänge und den Konsequenzen, die sich daraus ziehen lassen, einen wesentlichen Beitrag zu leisten.

So könnte man im Bereich der Medienpädagogik bereits Schülerinnen und Schülern für die Zusammenhänge, die ich eben skizziert habe, sensibilisieren, um ihnen so früh wie möglich nicht nur einen bewussten, sondern wenn möglich spielerischen Umgang damit zu ermöglichen, so dass das, was zu uns gehört, statt als Schwäche als eine Stärke behandelt werden kann, auf deren Grundlage wir lernen können, verantwortlich mit unseren Entscheidungen und Handlungen, die auf unserer Wahrnehmung aufbauen, umzugehen.

*** Zur Autorin:**

Dr. Martina Sauer M. A. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Klassischen Archäologie in Heidelberg, München, Paris und Basel. Dozentin für Kunst und Theorie, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Basel. Forschungsschwerpunkte liegen in Fragen zum Bild- und Kunstbegriff, zur Ästhetik und Kulturtheorie, u.a. auf der Grundlage von Ernst Cassirer: Ausdruckswahrnehmung und Symbolbegriff.

Internet: Veröffentlichungen/Forschungsaktivitäten, URL: <http://www.clio-online.de/forscherinnen=1736>

Literaturauswahl:

– Faszination - Schrecken. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder, Heidelberg 2012, Buch zum Download und als Print-

on-Demand in: ART-Dok, Publikationsplattform Kunstgeschichte: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1851/> (05.03.2012)

– Entwicklungspsychologie/Neurowissenschaft und Kunstgeschichte - Ein Beitrag zur Diskussion von Form als Grundlage von Wahrnehmungs- und Gestaltungsprinzipien, in: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/134/> (07.06.2011)