

Wolfgang Kemp

Die Kunst der Aufmerksamkeit

The problem of attention is essentially a modern problem.
Edward Bradford Titchner, 1890

Der Impressionismus und seine Folgen

Sehr verkürzt: Der Impressionismus gibt das Sehen wieder, die vorimpressionistische Malerei gibt zu sehen. Das reproduzierte Sehen des Impressionismus baut auf neuen wahrnehmungspsychologischen Erkenntnissen auf, ist also wissenschaftlich fundiert, und es reproduziert die neuen Alltagserfahrungen, wie sie vor allem die Stadt des 19. Jahrhunderts bietet, es ist also erfahrungsorientiert. Impressionistische Malerei ist retinale Kunst und realistische Kunst zugleich. Als Bekenntnis zur Moderne und ihren Ursachen Wissenschaft und Metropolis ist das konsequent.

Was dagegen irritiert, ist die Beobachtung der Beobachter, der Dargestellten, welche als Sinneswesen die Bilder der Impressionisten bevölkern. Sicher, es gibt die ›Verstärker‹: Figuren, welche stellvertretend für uns schauen und manchmal selbst die Hilfe von Verstärkern benutzen: Ich denke an Darstellungen, wie sie Degas und Cassatt von mit Ferngläsern bewaffneten Zeitgenossen gegeben haben. Aber die eigentliche Herausforderung sind die ›Indifferenten‹: das zahlreich vertretene Bildpersonal der unbeeindruckt, ohne gesteigerte Hinwendung, ja wie innerlich abgetötet wirkenden Schauenden. Manets Markenzeichen ist diese Indifferenz; auch sie ist oft mit zeitgenössischen Erscheinungen kühlen Verhaltens wie dem Dandyismus, Snobismus, Flaneurium in Verbindung gebracht worden. Gleichwohl bleibt ein Paradox: Diese Kunst, die sensibilisieren will, zeigt Menschen, die eindeutige Reaktionsschwächen an den Tag legen.

Das spätere 19. Jahrhundert hat dieses Paradoxon nicht weiter bearbeitet. Es hat das Unvereinbare oder schwer Vereinbare geschieden und separat behandelt. Es gibt Tendenzen wie den Neoimpressionismus, welche versuchen, die szientifische Seite zu vervollkommen, also das Bild immer stärker und unvermittelter zur physiologisch abgestimmten Reizanordnung

zu machen. Es gibt Tendenzen im Symbolismus, welche die Unfähigkeit, auf die Umwelt zu reagieren, ins Pathologische steigern: Indifferenz erscheint dann als Autismus, als Starre und Traumatisierung. Munch ist in dieser Hinsicht der Protagonist, der Schicksalskünstler seiner Zeit im wörtlichen Sinne. Und es gibt eine breite Bewegung, welche die Sinnestätigkeit wieder beleben und ethisieren möchte: Auf ihrem Banner steht der Begriff Aufmerksamkeit. Aufmerksamkeit als Sinnes- und Geisteskraft, als mentales Zentrum und weiterhin als Tugend mit weitreichenden Folgen für soziales Verhalten. Hier schließt der Impressionismus zu den Lebensreformbewegungen des ausgehenden Jahrhunderts auf.

Nach zwei Jahrzehnten intensiver sinnesgeschichtlicher Forschungen versteht es sich fast von allein, daß die skizzierten Optionen vor dem Hintergrund einer immer weiter gesteigerten Belastung des perzeptiven Apparates durch die beschleunigte Moderne zu sehen sind. Die höhere Leistung, welche Technik, Produktionsweisen, Verkehr, Medien, Unterhaltung den Menschen des späten 19. Jahrhunderts abverlangen, sind Anlaß zu kulturphilosophischen Sorgen, zu künstlerischen Experimenten, aber auch zu neuen wissenschaftlichen Konzepten und Untersuchungsmethoden, die ihrerseits wieder in Gestalt neuer Apparate zur Stimulierung der Sinne beitragen.¹

Sehen, um zu überleben

Wie so oft in der Literatur- und Kulturgeschichte ist die Utopie der Ort, an dem solche Nöte und Pressionen am eindrucklichsten verarbeitet werden. Je mehr Phantasie der Autor in das Weltsystem, das er aufbaut, investiert, desto verbindlicher und unverstellter kann er von den topischen Anliegen seiner eigenen Zeit und Welt sprechen. Edwin A. Abbott zeichnet in *Flatland*, erschienen 1884, das Bild einer Gesellschaft unter erheblichem sensorischem Streß. Alle ihre Mitglieder haben eine zweidimensionale Gestalt: Sie bilden Linien (Frauen), gleichschenklige Dreiecke (Soldaten und Arbeiter), gleichseitige Dreiecke (Mittelklasse), Fünfecke (Gentle-

¹ Die Literatur zur Geschichte der Wahrnehmung ist kaum noch überschaubar. Ich habe in: Augengeschichten und skopische Regime. Alois Riegls Schrift 'Das holländische Gruppenportrait'. In: Merkur 45 (1991), S. 1162 ff., eine kleine Übersicht gegeben. Aus der danach erschienenen Literatur seien genannt: Jonathan Crary: *Techniques of the Observer*. Cambridge (Mass.) 1990 sowie ders.: *Unbinding Vision*. In: *October* 68 (1994) S. 25 ff.; Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley 1994.

men), Polygone mit sechs und mehr Kanten (Adel) bis hin zur vollkommenen Figur des Kreises (der Kaste der Priester vorbehalten). Das zentrale Problem, das diese Gesellschaft bewegt, ist nicht ihre Differenzierung nach Geschlecht und Klasse, sondern die korrekte Wahrnehmung von Geschlecht und Klasse – wenn man will, ein Zug zu einer impressionistischen Gesellschaftstheorie.

In der Welt von *Flatland* ist jede/r ein Strich in der Landschaft. Die unteren Klassen können/müssen hören und fühlen; die oberen sehen. Sehen, sprich das Erkennen von formaler/sozialer Differenzierung ist aber nur möglich, weil über Flatland Nebel liegt. Schiene ein hartes, helles Licht, dann wären nur Linien zu erkennen; so aber erscheinen die weiter zurückliegenden, also abgewinkelten Kanten eines sich nähernden Wesens abgeschattiert, und der Flatlander kann mit Hilfe von Schlüssen über die Winkelverhältnisse (das höchste sensorische Vermögen) zu dem Schluß kommen, daß er es z. B. mit einem Gentleman, einem Fünfeiter zu tun hat. Das hätten sich die Impressionisten wahrscheinlich nicht träumen lassen, daß ihre Feier des Atmosphärischen und Diffusen, der Zwischenzustände und Vagheiten auf die Probe des Gesellschaftlichen gestellt wurde.

Ich habe bewußt das Wort Abschattierung gebraucht, weil es sowohl auf die zentrale Einsicht der Wahrnehmungspsychologie von James Gibson verweist, daß optische Wahrnehmung gewissermaßen entlang von Kanten und den an ihnen ablesbaren Helligkeitsabstufungen erfolgt,² als auch die Phänomenologie Husserls ins Spiel bringt, welche die Abschattung, also den Tatbestand der verdeckten, aber erschließbaren Aspekte eines Objektes, als Grundbegriff der Perspektivität und damit aller Wahrnehmung kennt.

Gegenstände in perspektivischer Ordnung [...] sind stets in Abschattung gegeben. Immer sind nur einige Seiten bzw. Aspekte wahrnehmbar, diese aber derart, daß sie auf die »nicht wahrgenommenen, wenngleich prinzipiell wahrnehmbaren Seiten« verweisen.³

Husserl spricht sogar von einem »Abschattungssystem«⁴ – Flatland ist ein solches in sozialer Hinsicht.

² James J. Gibson: *The Perception of the Visual World*. Boston 1950.

³ Eckhard Lobsien: *Theorie literarischer Illusionsbildung*. Stuttgart 1975, S. 44. Lobsien gibt hier eine konstruktive Zusammenfassung und Applikation der Gedanken Husserls.

⁴ Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch, Den Haag 1950, S. 93: »Jede Bestimmtheit hat ihr Abschattungssystem [...]«

Der nexus rerum, das oberste Gesellschaftsziel und die höchste Kunst zugleich ist also in Flatland die aufmerksame Wahrnehmung, nicht die Kommunikation, nicht die Arbeit, nicht das gute Leben – und wie dergleichen godterms mehr heißen. Richtige Wahrnehmung hält das gesellschaftliche System am Leben, aber auch den einzelnen. Denn es führt schnell zum Tode des mit sehr empfindlichen Seiten ausgestatteten Flatlanders, wenn er etwa nicht erkennt, daß er neben einer Frau geht. Was er in diesem Moment noch für den ungefährlich runden Priester hält, kann ihm im nächsten Moment als spitze Gerade in den Leib fahren und töten. Wahrnehmung ist also der wichtigste Gegenstand im Curriculum der Schulen, wobei die Fächerteilung entlang der Geschlechter- und Klassengrenzen vorgenommen wird: Fühlen ist das Hauptfach der Volksschulen und der weiblichen Bildung, auf den höheren Schulen und Universitäten ist es – in Verbindung mit Geometrie – das Sehen.

Sagen wir noch, wie das Abschattungssystem Flatland in Bewegung gerät – schließlich schreibt sein Autor im Jahrhundert der Umwälzungen und Evolutionen. Es kommt in Flatland erst zu einer chromatischen Mode, dann zur chromatischen Revolution: Die Erkennbarkeit des Anderen wird dramatisch gesteigert, wenn seine Seiten verschiedenfarbig angelegt sind. Die Bewegung, die dieses politische Ziel verfolgt, ist siegreich und erreicht den Erlaß der »Universal Colour Bill«: Alle müssen sich färben. Allerdings wird so auch der Verfall der Klassensensibilität eingeleitet, denn nun können hoi polloi ohne umständliches Befühlen und ohne langjährige Schulung in der Wahrnehmung feinsten Abschattierungen ihr Gegenüber sehend identifizieren. Und schlimmer noch: mit einfachen malerischen Mitteln kann ein Dreieck, ein gemeiner Mittelständler also, sich zum Dodekaeder nobilitieren – es läßt sich halt auf jede seiner drei Seiten vier der insgesamt zwölf adligen Farben aufmalen. Dies ist auch die Stunde, in der die bei Abbott notorisch zu kurz gekommenen Frauen zurückschlagen und ihre Farbbegehung ausspielen: Sie können sich umstandslos wie die Priester anmalen, die ja auch keine Seiten haben. Es versteht sich nach dem Gesagten von selbst, daß die ganze chromatische Revolution niedergeschlagen wird.

Abbotts Utopie läßt sich als Allegorie vieler Zeitnöte lesen: Es geht in ihr um die Erkennbarkeit sozialer Distinktionen in der Epoche rasanten Modewechsels, aber auch direkt um politische Fragen wie das allgemeine Wahlrecht, die Zukunft der Klassengesellschaft, die Emanzipation der Frau; Themen der nationalen Bildungsreform (etwas das Fortleben des »Tripos«) werden hier genauso bearbeitet wie die typisch englischen Pro-

gramme der ästhetischen Erziehung, die John Ruskin eingeleitet und die der Ästhetizismus auf entschieden schmalere Basis fortgeführt hatte. Aber das Leitthema und die Schicksalsfrage ist die Feinabstimmung von menschlicher Gesellschaft und menschlicher Wahrnehmung. Daß der Flatlander dem Flatlander zunächst und immer wieder als Fremder, ja als tödliche Bedrohung erscheint, nicht aufgrund übler Absichten, sondern aufgrund seiner »bloßen Form«, und daß über der Szene Flatlands Nebel liegt, liegen muß, das sind sehr durchsichtige Fiktionen zum Thema England am Ende des Jahrhunderts, die nur Abbotts systematisch durchgehaltene »Weltversion« fremd genug macht, damit sie assoziationsfrei goutiert werden können. Und goutiert wurde und wird sie. Was heutige Spielwelten oder Theorien wie der konstruktive Nominalismus und die Systemtheorie ihr verdanken, wäre eine eigene Untersuchung wert.

Aufmerksamkeit als Zentralorgan: Die »Entdeckung« der Psychophysik

Hören wir in einen Dialog hinein, der die Gründer einer neuen Zeitung folgendes sagen läßt:

»What I next propose is this: – I know you will laugh again, but I will demonstrate to you that I am right. No article in the paper is to measure more than two inches in length, and every inch must be broken, in at least two paragraphs.«

»Superb!«

»But you are joking, Mr. Whelpdale!«, exclaimed Dora.

»No, I am perfectly serious. Let me explain my principle. I would have the paper address itself to the quarter-educated; that is to say, the great new generation that is being turned out by the Board schools, the young men and women who can just read, but are incapable of sustained attention. People of this kind want something to occupy them in trains and on buses and trams. As a rule they care for no newspapers except the Sunday ones; what they want is the lightest and frothiest of chit-chatty information – bits of stories, bits of description, bits of scandal, bits of jokes, bits of statistics, bits of foolery. Am I not right? Everything must be very short, two inches at the utmost; their attention span can't sustain itself beyond two inches. Even chat is too solid for them: they want chit-chat.«

Jasper had begun to listen seriously.

»There's something in this, Whelpdale« he remarked.

»Ha! I have caught you?« cried the other delightedly.

»Of course there's something in it?«⁵

⁵ George Gissing: *New Grub Street* [1891]. London 1958, S. 485.

Soweit George Gissings *New Grub Street* 1891.

Die Aufmerksamkeitsschwäche wurde zu einem profitablen Fokus der Kulturindustrie, zu einer weit diskutierten maladie du Fin de siècle, zu einem Gegenstand wissenschaftlichen Interesses. Was man sehr wohl als Effekt einer zeittypischen Überforderung diagnostizierte, sollte – geheilt, trainiert, gepflegt – zur Zentralkraft des *homme sensible* werden. Als Freud von den großen Kränkungen der Menschheit sprach, hatte er bekanntlich drei im Sinn: die Zumutungen, die das Bild des Menschen durch Kopernikus, Darwin und Freud erleiden mußte. Er vergaß eine vierte, eine ihm wohl vertraute und nach anfänglicher Annäherung verdrängte. Ich spreche von der Psychophysik, dem Bündnis von Psychologie und Epistemologie, das sich als typischstes Kind des Positivismus und Szientismus an die Stelle anderer ›Anthropologien‹ setzen wollte – wichtige Figuren sind Gustav Theodor Fechner, Herrmann von Helmholtz, Wilhelm Wundt in Deutschland, Thomas Young, Charles Bell, Charles Wheatstone und François Magendie in England und Frankreich.⁶ Psychophysik war als Psychologie ›von unten‹ eine Kränkung menschlichen Selbstverständnisses, weil sie alle konstanten Funktionen der idealistischen Schulphilosophie aufhob. Kants transzendente A prioris kollabierten ebenso wie Hegels totalitärer Begriff des Geistes unter dem experimentellen Furor. Als Ergebnis ihrer Untersuchungen konnte die Psychophysik ein Nieder-volt-Nerven-System präsentieren: den Menschen als ein Bündel nur lose, nämlich assoziativ verbundener psychischer Leistungen, deren Zahl sich jährlich erhöhte und deren Reaktionsweise zum ersten Mal meß- und quantifizierbar wurde. Man fand, daß Sinnesreaktionen sich in zeitlichen Dimensionen darstellen ließen, und diese waren – das wußte schon Hume – unendlich teilbar. Die Zerlegung des *homme sensible* in die sogenannten spezifischen Sinnesenergien, die Identifikation ihrer Kanäle und Funktionsweisen, das Messen von Reaktionszeiten, das Katalogisieren von Assoziationen, dieser ganze »Empfindungselementarismus«⁷ hielt die Forschung für Jahrzehnte beschäftigt und produzierte eine unüberschbare Informationsmenge. Er ließ aber eine große Frage offen: die Frage nach der zentralen Instanz, welche die Synthese des gewaltigen und diversen Inputs leistete und die als Ersatz der verlorengegangenen aprioretischen, tran-

⁶ Zur Geschichte der Psychophysik s. u. a. Kurt Danziger: *Constructing the Subject: Historical Origins of Psychological Research*. Cambridge 1990; Edwin G. Boring: *A History of Experimental Psychology*. New York 1950 und Jonathan Crary: *Techniques* (Anm. 1) sowie ders.: *Unbinding Vision* (Anm. 1) S. 25 ff.

⁷ Gernot Böhme: *Über Synästhesien*. In: *Daidalos* 41 (1991), S. 31.

szendentalen Einheitsfunktionen (Bewußtsein, Geist, Ich) dienen konnte. Friedrich Lange, führender Sprecher des Materialismus in Deutschland, nennt es das »metaphysische Rätsel« seiner Zeit, nämlich wie aus der Vielfalt der Erregungen »die Einheit des psychischen Bildes« entstehe.⁸

Die einen schauten dem, was sie angerichtet hatte, ungerührt ins häßliche Gesicht: »Das Ich ist unrettbar«, Machs berühmte Essenz seiner Forschungen, ist auch in der scheinbar versöhnlicheren Fassung: »Das Ich ist nur von relativer Beständigkeit« zu haben.⁹ Andere wollten »positiver« sein. Sie erklärten die Aufmerksamkeit zum neuen Gemeinsinn, zu einem »Sinn quasi höherer Ordnung«, der den reißenden Strom der Empfindungen und Wahrnehmungen in Apperzeptionen, in deutliche, starke Wahrnehmungen umwandelt, deren psychische Erarbeitung als eine innere Aktivität, als Akt begriffen wird:

Neben dem Gehen und Kommen der Gefühle und Vorstellungen nehmen wir in uns in wechselnder Weise mehr oder weniger deutlich eine Tätigkeit wahr, die wir die Aufmerksamkeit nennen. Subjektiv wird diese Tätigkeit stets von einem Gefühl begleitet, das in der unmittelbaren Selbstauffassung denjenigen Gefühlen gleicht, die wir bei allen Willensvorgängen in uns finden, und das wir daher oben bereits als das Tätigkeitsgefühl bezeichnet haben.¹⁰

Ähnliches lesen wir auch bei Paul Valéry, der sich lange und ohne über den Ansatz der Psychophysiker hinauszugelangen, um dieses Phänomen bemüht hat: Aufmerksamkeit, notiert er, »ist offenbar eine Form von Energie«, eine »willentliche Mobilmachung«.¹¹

Und Valéry liegt auch darin auf der Linie der Psychologen, daß er die Aufmerksamkeit als »vorübergehende« Aufhebung der Sinneszerstreuung ansieht: »Aufmerksamkeit ist immer dann erforderlich, wenn von unterschiedlichen unabhängigen Funktionen eine Arbeit verrichtet werden muß, die voraussetzt, daß diese Funktionen simultan kombiniert werden. [...] Dieser Zustand ist allerdings instabil.«¹² In Wundts schematischem

⁸ Friedrich Lange: Geschichte des Materialismus. Leipzig 1906. Bd. 2, S. 506 ff. – in Ergänzung zu der in Anm. 6 genannten Literatur eine wichtige Gesamtdarstellung der Psychophysik.

⁹ Ernst Mach: Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena 1886, S. 3.

¹⁰ Wilhelm Wundt. Grundzüge der physiologischen Psychologie. Leipzig ⁶1911. Bd. 3, S. 306.

¹¹ Paul Valéry: Cahiers 1894–1914. Frankfurt a.M. 1990. Bd. 4, S. 446 (eine Notiz von 1901). Vgl. zu dieser Auffassung auch Josef Clemens Kreibitz: Die Aufmerksamkeit als Willenserscheinung, Wien 1897.

¹² Valéry: Cahiers (Anm. 11) S. 448.

Aufbau der menschlichen Psyche sitzt die Aufmerksamkeit in der Mitte des Sinnesgeschehens, zu ihr fließen die Daten aller anderen Sinne. Und mehr noch: Nachdem Wundt dieses ›Zentralorgan‹ postuliert hatte, suchte er nach seiner organischen Existenz und fand es doch tatsächlich in den vorderen Gehirnlappen.¹³ So avancierte das Aufmerksamkeitszentrum zu einer dieser wunderbaren Hilfskategorien, an denen die Geschichte der Naturwissenschaften so reich ist – sehr zur Freude des Geisteswissenschaftlers: Die Seele, der Äther, das Phlogiston fallen einem als erste ein – für heutige Verhältnisse setze man Quarks und ihre Steigerungsform, die Leptoquark-Teilchen ein. In allen diesen Fällen war der heikle, labile, wenn nicht unwahrscheinliche Status dieser Konstrukte Bestandteil ihrer Logik: »a volatile constitution« ist Jonathan Crarys Ausdruck:

Attention always contained within itself the conditions for its own disintegration, it was haunted by the possibility of its own excess – which we all know so well whenever we try to look at any one thing for too long. [...] Attention and distraction were not two essentially different states but existed on a single continuum, and thus attention was a dynamic process, intensifying and diminishing, rising and falling, ebbing and flowing, according to an indeterminate set of variables.¹⁴

Aufmerksamkeit als Selbststeigerung

Wenn man sich durch die Traktate der Psychophysiker liest, muß man unaufhörlich an Pater's ›Conclusion‹ zu *The Renaissance* von 1873 denken. Wir wissen aus zahlreichen Einzeluntersuchungen,¹⁵ daß in diesem kurzen Text sich mehrere Schichten eigener und fremder, vor allem philosophischer und naturwissenschaftlicher Vorarbeiten abgelagert haben. Pater dürfte zu dem Projekt, nicht zu den ernüchternden Verfahren der Psychophysik hingezogen worden sein, weil es als modernes und wissenschaftliches Unternehmen gleichwohl eine Vorstellung von der Fragilität und Desintegrationsbereitschaft der menschlichen Konstitution vermittelte – und ihm, dem Kritiker und Künstler, eine wichtige Aufgabe übrigließ.

¹³ Siehe Jonathan Crary: *Unbinding Vision* (Anim. 1) S. 25 ff.

¹⁴ Ebd., S. 26.

¹⁵ Siehe vor allem Billie Andrew Imman: *The Intellectual Context of Pater's ›Conclusion‹*. In: Walter Pater. *An Imaginative Sense of Fact*. London 1981, S. 14 ff.

To regard all things and principles of things as inconstant modes or fashions has more and more become the tendency of modern thought. Let us begin with that which is without – our physical life.¹⁶

Unsere Physis, konstatiert Pater in einem gewählt desillusionierten Ton, ist ständige Bewegung, Verfall und Wiederherstellung, »ein Zusammentreffen von Kräften, das sich von Moment zu Moment erneuern muß«. Im Inneren sieht es nicht anders aus. Unser psychisches Leben beschreibt der Kritiker mit einem bereits erfolgreich gewordenen Bild als ein Strom mit der Fließgeschwindigkeit der Flußmitte: »the race of the midstream, a drift of momentary acts of sights and passion«, »of impressions, unstable, flickering, inconsistent« – das sei unser Geistesleben; alles an ihm ist »movement«, »passage and dissolution of impressions, images, sensations«, »that continual vanishing away, that strange, perpetual weaving and unweaving of ourselves«.¹⁷ Was im Kleinen gilt, das Leben als Folge flüchtiger Einheiten, überträgt Pater, den Maßstab wechselnd, auf das Leben als Ganzes: Im Rahmen historischer und biologischer Vorgänge ist das Einzelleben nur ein kurzes Intervall, ein Spalt, der für eine Sekunde kosmischer Zeit auf- und wieder zugeht. Pater hat sich diesem Desillusionismus natürlich nur überlassen, um eine Rettung anbieten zu können. Die »existentielle« Frage enthält schon einen Teil der Antwort: »How shall we pass most swiftly from point to point, and be present always at the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy?« Bewegung, Selbstbewegung ist die Antwort, »Vivifizierung«, Expansion des Augenblicks, Intensivierung, Steigerung, »Erregungsgenuß« (Karl Lamprecht). »Our one chance lies in expanding that interval, in getting as many pulsations as possible into the given time.« Die Medien und Mittel sind verschieden: Pater, der seinen Baudelaire (»sei trunken ... nichts anderes zählt!«) gut kannte, wußte, daß »harte« und »weiche« Drogen eine Empfehlung sein könnten. An dieser Stelle wagte er das nicht – immerhin fand er nach der Erstveröffentlichung, daß er schon zu weit gegangen sein könnte und ließ die »Conclusion« in der Ausgabe von 1877 weg. Pater empfiehlt stattdessen, man weiß es, Leidenschaften und Kunst als Mittel, die den Augenblick erweitern und vertiefen. Es gibt für ihn keine Transzendenz des flüchtigen Daseins, sondern nur eine »Chance« in ihm,

16 Walter Pater: Studies in the History of the Renaissance. In: English Prose of the Victorian Era. Hg. v. Charles Frederick Harrold und William D. Templeman. New York 1938, S. 1408.

17 Ebd., S. 1409.

darin bleibt er Realist und Gefolgsmann der Psychophysiker: »For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.«¹⁸

Es ist vielleicht hilfreich, an dieser Stelle kurz die Oxforder Tradition in diesen Dingen zu betrachten, die mit den Namen John Ruskin und Matthew Arnold verbunden ist. Über Ruskins Karriere vom »sightseer« zum reinen Auge zum »Seher« habe ich an anderer Stelle gehandelt¹⁹ – in einem lebenslangen Selbstversuch beobachtete Ruskin an sich, wie eines der am besten ausgestatteten Sehorgane in engster »Devolution« zusammen mit der sichtbaren Welt sich verdunkelten. Diese Goethesche Dialektik von Organ und Welt, kulturkritisch gewendet, und die Fähigkeit, von sich selbst im Moment der Selbstbeobachtung absehen zu können, sind Pater und Arnold unbekannt. Aus Arnold tönt um 1850 noch männlicher Entschlußgeist und das Gefühl, von der Evolution der Rasse vorangetragen zu werden: »To see the object as in itself it really is«, sei »the aim of all true criticism« (so zitiert ihn Pater im Vorwort der *Renaissance*) und habe als solches »the main stream of man's advance« hinter sich. Dieser Hauptstrom »moves towards knowing himself and the world, seeing things as they are« (während er bei Pater als das ziellose Strömen erscheint). Arnold nennt diese Haltung bekanntlich »Hellenismus«: »An unclouded clearness of mind, an unimpeded play of thought, is what this bent drives at.«²⁰ »Hellenism speaks of thinking clearly, seeing things in their essence and beauty, as a grand and precious feat for man to achieve.«²¹

Arnolds Hellenismus zeigt sich von zeittypischen Sinnesschwächen und naturwissenschaftlichen Reiz-Reaktions-Modellen unbeeindruckt. Er etabliert das Auge nicht nur problemlos als den *master sense* des 19. Jahrhunderts, er hat auch keinen Zweifel, was die Übertragbarkeit seiner Leistungen in einen höheren Geisteszustand angeht, den wir kurz Bewußtheit (*consciousness*) nennen wollen. Paters Ansatz rangiert niedriger und ist zugleich »ganzheitlicher«: Das eigene kurze Leben soll profitieren, vom Auge ist nicht dezidiert die Rede, sondern von einem Zentralorgan, das bei Pater »*sensuous intellect*« oder »*imaginative reason*« heißen kann – aus unserer Perspektive läßt sich auch von Aufmerksamkeit als wiedergewonnene Synästhesie sprechen, die ihr Objekt »draußen« in den »mixed

18 Ebd., S. 1411.

19 Wolfgang Kemp: John Ruskin. Leben und Werk. München 1983.

20 Matthew Arnold: *Culture and Anarchy*. In: *English Prose* (Anm. 16) S. 1182.

21 Ebd., S. 1184.

states« von Stimmung, sfumato, »musikalischer Verfassung« etc. findet. Das ist dezidiert »unhellenistisch«; die Ideale von Klarheit, »desinteressent« und Objektivität sind aufgegeben, und wenn die Lichtmetapher auftaucht, dann wiederum im egoistischen und vitalistischen Sinne. Nicht Licht soll geworfen werden, sondern »erfolgreich« leben, heißt »brennen«: »To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life.«²²

Ich brauche nicht zu betonen, wie folgenreich diese »Konklusion« war, in direkter oder indirekter Wirkung: als die Programmschrift einer Dichtung, die mit dem »Fließmodell« und mit der Größe Epiphanie wie mit Grund und Figur umgeht. Ein einziges Zitat, »a gem«, erlaube ich mir – es stammt aus Musils *Die Vollendung der Liebe*:

Was sie tat, erschien ihr dann seltsam, in überlebendiger Stärke; in der lautlosen Stille schien für einen Augenblick alles Sichtbare in irgendeinem andern Sichtbaren sich wie ein Echo zu wiederholen. Danach sank alles wieder ringsum in sich zusammen.²³

Die Ethik der Aufmerksamkeit: Alois Riegl

Ich gehe noch einmal zu Goethe zurück, der für Ruskin, Arnold und Pater ein steter Bezugspunkt war, auch und gerade wegen seiner Karriere als »Augenmensch«. Goethe:

Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem Blick in die Welt theoretisieren.²⁴

Diese Position markiert anschaulich den Stand der Dinge vor der psychophysikalischen Wende, vor der großen Teilung und Spezifizierung, vor dem Niederreißen einer Stufenleiter der Vermögen. Aber nicht nur die Psychologen hätten das Statement nicht unterschrieben; mit Ausnahme von Arnold, der ihm zugestimmt hätte, wären auch Ruskin und Pater ihm nicht beigetreten. Ruskin nicht, weil er diesen Gradualismus für nicht

²² Pater: *Studies* (Anm. 16) S. 1410.

²³ Robert Musil: *Prosa, Dramen, Späte Briefe*. Hg. v. A. Frisé. Hamburg 1957, S. 182.

²⁴ Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948 ff. Bd. 13. *Naturwissenschaftliche Schriften I*, S. 317.

mehr möglich gehalten hätte, aus sinnesgeschichtlichen Gründen nicht; Pater nicht, weil er intensives Wahrnehmen erstens für eine radikal individuelle, also nicht übertragbare Angelegenheit ansah und weil er zweitens die extreme Kürze (*awful brevity*) gelingender Apperzeption nicht auch noch durch Theorien und Zwecke belastet sehen wollte: »we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch«. Hermann Bahr, der für alle geheimen und offenkundigen Zeitnöte das wachste Organ besaß, hat eine Goethe-Stelle wie die zitierte im Sinn, wenn er schreibt: »Goethe hat noch gefragt: ›Was ist Beschauen ohne Denken?‹ Wir haben es seitdem erlebt. Wir könnten auf seine Frage jetzt antworten und ihm sagen, was es ist: Impressionismus.«²⁵

All das sind Fragen und Themen, die eine Geisteswissenschaft am stärksten betrafen, und das war die Kunstgeschichte, die sich seit 1890 von den anderen Fächern und dem gemeinsamen historisch-philologischen Fundament abgelöst hatte und sich in schönster, elementarisierender Manner als Wissenschaft des Sehens begründet hatte, mit engem Kontakt zur Ästhetik ›von unten‹ und zur Wahrnehmungspsychologie. In der Gestalt, die Alois Riegl dem Formalismus gab, konnte dieser sich im Gesamtgang der Kunstentwicklung legitimiert sehen: Riegl zufolge hat sich die künstlerische Gestaltung gesetzmäßig vom Pol des Haptischen zum Gegenpol des Optischen bewegt. Die ägyptische Kunst und der Impressionismus sind die einschlägigen Extreme; der Kunsthistoriker, die Kunstgeschichte sind selbst Produkte dieser Evolution. Damit wäre im Grunde alles erreicht, was eine ›gegründete‹ Wissenschaft um 1900 nötig hat: ein autonomer Gegenstand (›die optischen Tatsachen‹), eine privilegierte Herangehensweise (das reine Sehen) und eine historische Notwendigkeit, die die überlegene Aktualität des Faches sichert (das optische Zeitalter). Was also will man mehr?

Gerade an Riegl läßt sich gut zeigen, wie das Elementarisieren und Autonomisieren in die Krise geraten ist und wie der Ausweg nicht in einem Versuch der Resynthesierung oder in einem Paradigmenwechsel gesucht wird, sondern wie Ethisierung das Gebot der Stunde ist. Wenn Riegl, in ziemlicher Hausmachermanier, sein Menschenbild entwirft, dann setzt er für die optische Wahrnehmung einen höheren Terminus ein. Der Mensch, sagt er, kommuniziere auf dreifache Weise mit der Außenwelt: durch Wollen, Fühlen und Aufmerken. Aufmerken wohl gemerkt, nicht Wahrnehmen. Diese Aktionen und Reaktionen des Inneren sind koexi-

²⁵ Hermann Bahr: *Expressionismus*. München 1919, S. 45.

stent, ihnen ist aber auch eine Entwicklungslogik eingeschrieben. So wie der Gang der Kunst vom Objektiven zum Subjektiven geht, so tendiert die Psychohistorie unaufhaltsam zur höheren ›Sinnes-Tugend‹ der Aufmerksamkeit.

Riegl entwickelt diese Anschauungen in seiner letzten Schrift, im *Holländischen Gruppenporträt* von 1902,²⁶ in der er Abschied vom ›kalten‹ Formalismus nimmt, dessen Leistung er am liebsten an Ornamenten exemplifiziert hatte. Zum ersten Mal sind sein Gegenstand Menschen. »Selbstloses Aufmerken« ist für Riegl »Hollands originäres künstlerisches Ideal«: das meint zunächst die dezidierte Hinwendung zum Sichtbaren, den Optizismus der niederländischen Kunst, ihren Sonderweg, der heute als ›Kunst der Beschreibung‹ auch von sozial- und mediengeschichtlicher Warte aus erklärt wird. Aber dabei geht es ›nur‹ um Augenlust; für Riegl ist in seiner letzten Schrift die Frage zentral, wie ein Bild eine Gruppe als Einheit darstellen kann – eine Gruppe von Pilgern, von Schützen, von Ärzten, von Vorstehern und Vorsteherinnen. Er unterscheidet drei kompositionsgeschichtliche Phasen, die zu Erreichung dieses Ziels auf sehr verschiedene Mittel setzen. Ohne hier in Details zu gehen, genügt es, etwa auf die verbindliche Funktion von Gruppenabzeichen hinzuweisen (symbolische Phase) oder den Stellenwert einer hierarchischen Anordnung und dementsprechender Handlungen herauszustreichen (genremäßige Phase). Die Vollendung der Gattungsgeschichte ist nach Riegl aber dann erreicht, wenn eine geschickte und einfühlsame Regie der Blickkontakte die Personen im Bild und die Betrachter vor dem Bild zusammenhält, wenn die Einheit aus der objektiv-körperlichen in die subjektiv-seelische Sphäre gerückt wird und wenn an das ›subjektive Erfahrungsbewußtsein‹ des Betrachters appelliert wird. Im Medium der Aufmerksamkeit, der ›subjektivsten aller Lebensäußerungen‹, wird so etwas wie »Sinnesgegenwart« (Hans Robert Jaufß) erzeugt, es entsteht ein visueller Halteton aus rein psychischem Material. Durch das Nachvollziehen ›des mit überzeugender Meisterschaft dargestellten ›Achtgebens‹‹ wird der Betrachter stärker beschäftigt und an das Bild gefesselt als durch die direkte Konfrontation durch Blicke und Gesten. »Aufmerksame Figuren«, sagt Riegl, verlangen »aufmerksame Betrachter«.

Weitergehend spricht Margaret Olin in diesem Zusammenhang von einer »Ethik der Aufmerksamkeit«.

²⁶ Zu einer Würdigung dieser Schrift s. jetzt meine Einleitung zu Alois Riegl: *The Group Portraiture of Holland*. Los Angeles 1999.

Riegl thought attentiveness, and all it entailed, not only an effective way to unify a picture, but an admirable way to lead one's life, in concord with one's fellow man. It meant respect (or regard), democracy, equality.²⁷

Die Kunst der Aufmerksamkeit

Riegl war, wie gesagt, derjenige Kunsthistoriker, der sein Fach in der Konsequenz der künstlerischen Gesamtentwicklung liegen sah und immer wieder darauf hinwies, daß auch die Wissenschaft »über die Eigenart des Kunstbegehrens seiner Zeitgenossen nicht wesentlich hinaus kann«. Es wäre Riegl ein leichtes gewesen, eine Kunst der Aufmerksamkeit in seiner Gegenwart zu entdecken, die den Indifferentismus der impressionistischen Malerei ablehnte, ohne aber das Prinzip der ›instantanéité‹ aufzugeben, die also, könnte man sagen, Paters Weg ein Stück weit mitging und dann abbog: keine wie auch immer erzwungene Transzendenz jenseits des Momentanen, sondern dessen Veredelung: zur Steigerung des Selbstgefühls (Pater) – zur Steigerung des Wirgefühls (der ›humanistische‹ Impressionismus, wenn der Ausdruck nicht zu verquast ist). Eine Sichtung und Interpretation dieser Spielart von Fin-de-siècle-Kunst steht noch aus; hier einführend und abschließend zwei kurze Werkanalysen.

Fritz von Uhdes Bild *Des Künstlers Tochter im Garten* (137 x 151,5; Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.) wurde ein Jahr vor der Publikation von Riegls *Gruppenporträt* gemalt. (Abb. 1) Es entspricht Riegls Vorstellung von ›Nordischer‹ Kunst insofern, als es wie diese auf der Suche nach der Einheit in der Natur ist (im Gegensatz zum antagonistischen Konzept italienischer Kunst). Stimmungsmalerei, der Riegl einen wichtigen, noch Benjamin beeindruckenden Text gewidmet hat, wäre das Schlagwort.

Uhde hat eine Serie solcher Bilder gemalt: Sie zeigen seine Töchter in Haus und Garten in verschiedensten Situationen und Konstellationen, allein, in Gruppen, tätig, untätig.²⁸ Man könnte sagen, daß diese Bilderreihe das Äquivalent zu Monets *Heuhaufen* und Cézannes *Badende* abgibt: ›Etuden in oder über‹, aber mit dem großen Unterschied, daß Uhde nicht

²⁷ Margaret Olin: Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness. In: Art Bulletin 71 (1989), S. 292.

²⁸ Siehe zu diesen Bildern zuletzt Dorothee Hansen: Vom Wesen des Kindes zum Wesen der Malerei – Fritz von Uhdes Kinderbilder. In: Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Ostfildern – Ruit 1998, S. 8 ff.

›Taten des Lichts‹ oder Formen auf Flächen untersucht, sondern an einem Fluidum aus psychischen und physischen Prozessen wirkt. Das bindende Element ist dabei die Aufmerksamkeit, welche, um mit Riegl zu sprechen, die Synthese von »innerer« und »äußerer Einheit« herstellt, also den Konnex der Komposition im Bild und der Rezeption mit dem Bild fusioniert. Man sollte über dem Konzept aber nicht die Modelle und ihren Ort vergessen. Zum Gesamtbild dieser Kunst, die nicht mehr Bohème und nicht mehr mondän und großstädtisch ist, gehören die eigene Familie und der eigene Garten, der ›unberühmte Ort‹ und die kleine Beobachtung, welche nur der Vertraute macht. Uhd's Thema ist die Wachheit und Präsenz einer unbändigen Schar junger Mädchen, die das Leben des alleinerziehenden Vaters bestimmten.

Es geschieht nicht viel, und was geschieht, ist gegenwärtig nur in der Reaktion der beiden Protagonisten: der jüngsten Tochter Sophia und des Hundes Griffon. Etwas außerhalb des Bildes hat ihr Interesse erregt. Die junge Frau ist zuallererst die Figurantin der Aufmerksamkeit und damit die Gegenfigur des oder der Indifferenten, an denen dem französischen Impressionismus so viel lag. Die Szene ist halbiert. Den Rest, die Lücke, muß der Betrachter füllen. Entscheidend ist für die Engführung, die Uhde versucht, daß die Tochter von einem Zustand der Aufmerksamkeit in einen anderen übergegangen ist: vom Lesen zum erwartungsvollen Aufblicken. Uhde hat diesen Übergang durch rein malerische Mittel festgehalten: Das Licht, das die Buchseite reflektiert, wirft einen scheinbar übernatürlichen Schein auf das Gesicht der jungen Frau. Über einen anderen zeitgenössischen Künstler, über Jozef Israels, einen holländischen Impressionisten, hat Riegl geschrieben: »Israels und seine Schüler sehen die Welt nur als Reflexe (das Ding existiert nicht für sich, sondern nur als färbiger Abglanz der Nebendinge).«²⁹ Das läßt sich ein Stück weit auch für Uhd's Malerei behaupten. Alles in diesem Bild ist Reflex, im doppelten Sinne von Rückspiegelung und psychischer Reaktion. Aber hier handeln wir von einem humanistischen Impressionismus – in einem entscheidenden Punkt bricht der Maler mit dem impressionistischen Prinzip der Relativität und Kontingenzen, spricht: »färbiger Abglanz der *Nebendinge*«. Indem er eine notwendige Verbindung zwischen den *Hauptdingen* Buch und Gesicht herstellt, führt er eine Dialektik ein, die mit Illumination und Erleuchtung zu tun hat, mit Neugier und Wissen. Und auch mit Dauer:

²⁹ Zit. nach Margaret Olin: *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. University Park 1992, S. 218, dort Anm. 38.

Das Buch glüht gewissermaßen nach. Man könnte einwenden, daß die Tochter in jedem Fall ein Bild der Aufmerksamkeit abgeben und den Betrachter einbeziehen würde, ob sie nun liest oder aufschaut. Aber der Maler des späten 19. Jahrhunderts macht auch deutlich, daß Aufmerksamkeit ein instabiles Verhalten ist und in einen größeren, störungsanfälligen Kontext, genannt Welt, eingeordnet ist. Einen Augenblick zuvor war sie in ihr Buch vertieft, jetzt schaut sie auf, in einem Moment wird sie zu ihrem Buch zurückkehren oder aufstehen und die Person begrüßen, der im Moment ihre Aufmerksamkeit gehört. Der Hund figuriert hier vermutlich als Verstärker und Kontrastfigur: Es fällt auf, daß Uhde seinen erwartungsvoll gespannten und gerichteten Körper zeigt, aber nicht seinen Kopf. Das ist, als wollte er ausdrücken, daß Körper (Hund) und Geist (Mädchen) verschiedene Verarbeitungssysteme sind.

Ich bin versucht, neben Uhdes kammermusikalisch gestimmte Studie eine monumentale Dramatisierung des Themas zu stellen, weil sie ebenfalls eine Tochter, ein Mädchen im Zentrum des Geschehens hat. Nur daß jetzt Kontext nicht mehr angedeutet oder gar ausgespart, sondern in geradezu überwältigenden Dosen mitgegeben wird. Ich spreche von dem unbekanntem Hauptwerk des französischen Naturalisten Emile Friant *Allerheiligen* (254 x 334 cm; Nancy, Musée des Beaux-Arts) von 1888 (Abb. 2). Allerheiligen und Allerseelen werden als die Tage begangen, an denen die Lebenden den Toten ihre Aufmerksamkeit erweisen. Das ist der Bildanlaß und der erste, größere Rahmen. Wir sind nahe an einer bildparallel gebauten Vordergrundbühne dran, die durch eine Mauer begrenzt und als enges Trottoir begehbar ist. Es nähert sich von rechts in auffälliger Eile eine Gruppe von schwarzgekleideten Trauernden, an ihrer Spitze ein Kind, das seinen rechten Arm ausstreckt. ›To pay attention‹, ›Aufmerksamkeit zollen‹ – genau das geschieht hier: Aufmerksamkeit, auf einer zweiten, niedrigeren, ›eingebetteten‹ Ebene, ist die kleine Münze unseres sozialen und psychischen Verkehrs mit den anderen. Friant dramatisiert die inhärenten Möglichkeiten des Themas, indem er ein Kind, das mit Abstand jüngste Mitglied der Gesellschaft, den weitesten Abstand zwischen den Lebenden überbrücken läßt: Es spendet eine Münze der ältesten Gestalt im Bild, einem Kriegsveteranen, der in seiner Verkleidung wie eine Allegorie der Not und Hilflosigkeit wirkt, jenseits von geschlechtlichen, ja man möchte sagen menschlichen Unterscheidungsmöglichkeiten: ein Ausweis, ein Schriftstück muß für den Reglosen werben. Der Raum zwischen dem Empfänger und der Geberin der Spende ist noch leer, es ist unserer Aufmerksamkeit anheimgestellt, ihn aufzufüllen

und in Bezug zu dem zu setzen, was darüber, als Bild im Bild, als ›Sichtbares in einem anderen Sichtbaren‹ sichtbar wird: Wir sehen in starker Verkleinerung den Friedhof mit zahlreichen schwarzen Gestalten, die die Gräber ihrer Toten aufsuchen. Das ist also das Ziel der Gruppe im Vordergrund, der Durchblick motiviert im Wesentlichen das Bildgeschehen und sein Verständnis. Damit sind wir auch gehalten, die zwei Register und die zwei Weisen der Aufmerksamkeit aufeinander zu beziehen: die Aufmerksamkeit gegenüber den Toten und die Aufmerksamkeit gegenüber den Lebenden, die verschiedenen Arten der (symbolischen) Gaben, die Unterschiede der Gebenden. Es spricht einiges dafür, daß Friant sich entschieden hat: für den Vorgang im Vordergrund, für die Aufmerksamkeit zu Gunsten eines Mannes, der nicht sehen kann und nicht reagiert und der des Betrachters Gegenpart ist.

Aber nichts spricht dagegen, daß der aufmerksame Vergleich selbst das Thema ist. Aufmerksamkeit führt zusammen, sie überbrückt die weitesten Distanzen: die zwischen Jung und Alt, Leben und Tod, Reich und Arm, Krankheit und Gesundheit. Sie hält aber auch den akuten Lebensvollzug, sozusagen die mittlere Reichweite zusammen. So wird die Geste des Kindes von den Frauen hinter ihm beobachtet. Dieses Detail fällt auf, weil die Prozession so entschlossen ausschreitet, als würde sie etwas versäumen. In einer solchen Verfassung kann das Geben des Almosens nur ein beiläufiger Akt sein – nicht des Aufhebens wert, ganz bestimmt nicht ein kapitaless Bild wert. Es geht aber vorneweg eine Dreiergruppe von Frauen, die ihre mentalen Energien von ihrer physischen Hauptorientierung abspalten (ein großes Thema in Riegls *Gruppenporträt*) und so den momentanen Vorgang expandieren. Wenn man es genau bedenkt, ist die unfeierliche Hast der Bildgedanke, der das Bild rettet, das sonst vielleicht nur gut gemeint wäre. Das Leben bewegt sich mit großer Geschwindigkeit, innerlich wie äußerlich, das ist die Voraussetzung, die gemeinsame Überzeugung, die Folie: Nur vor ihr kommt der Moment der Aufmerksamkeit zur Geltung. Insofern ist Aufmerksamkeit im Sinne des Mottos zu diesem Beitrag »essentiell ein modernes Problem«.



Abb. 1: Fritz von Uhde: Des Künstlers Tochter im Garten



Abb. 2: Emile Friant: Allerheiligen

Dann überraschen sich der Naturhafter Pater von dem Bewußten ei-
 niger Gebirge, der eine - wenn auch nicht voll-
 ständig ausgeübte - romantisch-fantastische Theorie der Imagina-
 tion gelehrt habe. Infolgedessen er damit auf den erkenntnistheoretischen Zweifel, den Platon und Kant äußerten, die die Einbildungskraft für mysteriös hielten, weshalb sie sich dem erkennenden Zugriff entziele.¹¹ Nun aber nicht die volle Erkenntnis, sondern die Erkenntnis der Imagination primär auf die Möglichkeit der Wirklichwerden, weil das heißt, es wird für diesen Verzicht kein Raum mehr im Spiel, die als übergeordnete Referenz hingewiesen werden. Deshalb muß es sich letztlich nicht eingestehen, daß er zwar Ziel der Bewusstheit die sensual principle, auf dem from the kind to denote the degree¹² ausgehen habe. Inunter-
 bildet die Vermögenspsychologie nach den Rahmen für eine differenzielle-
 Aufklärung der Imagination, weitgehend Coercive betonen, daß

¹¹ Vgl. Emile Friant in diesem Zusammenhang in seinem Buch: Die Kunst und die Imagination. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a.M. 1987, S. 201-202.
¹² Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria I. In: Deutscher Taschenrechner Verlag, 2. Aufl., München 1988, S. 28.