

KUNSTWISSENSCHAFT UND PHÄNOMENOLOGIE DES LEIBES

LORENZ DITTMANN

(BRD)

Sind „Selbst“ und „Welt“ fundamentale Kategorien bildender Kunst (Badt), so stellt sich die Frage nach der Leiblichkeit als deren Vermittlung, als der „Verankerung“ des Menschen in der Welt, in ihrer Bedeutung für die Kunst.

Nach seiner *Erscheinungsdimension* wurde der Leib begriffen als Organismus und Ausdrucksträger (etwa in Albertis oder Leonardos Ausdruckstheorie, in Winckelmanns Beschreibung des Torso im Belvedere). Die *Einfühlungstheorie* (Lotze, Volkelt, Friedrich Theodor und Robert Vischer) fand im *Leibgefühl* die Ermöglichung von Selbstversetzung, von „Symbolisierung“. *Wölfflin* griff diesen Ansatz für seine frühe Architektur-Interpretation auf: „Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen.“ (Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, 1886.) — Eigenart und Grenze der Einfühlungsästhetik lagen in ihrem Subjektivismus, wie er vornehmlich bei Theodor Lipps ausgeprägt war, der ästhetischen Genuß als „objektivierten Selbstgenuß“ bestimmt hatte.

Einen umfassenderen und komplexeren Begriff der Leiblichkeit entwickelte die moderne *Phänomenologie des Leibes*, die sich am „In-der-Welt-Sein des Daseins“ (Heidegger) orientierte. Auch hier galt die Aufmerksamkeit nicht so sehr der gegenständlichen Erscheinung des Leibes, sondern dem Leib als Medium, als Ermöglichung von Wahrnehmung und Ausdruck.

Maurice Merleau-Ponty gründete seine „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (1945, dt. 1966) in einer Phänomenologie des Leibes. Er erfaßte den Leib als „Bedingung der Möglichkeit des Wahrnehmens“. Der Leib ist, mit den Worten Merleau-Pontys, unser „Gesichtspunkt für die Welt“, „unser Mittel überhaupt, eine Welt zu haben“, „ein für alle anderen Gegenstände *empfindlicher* Gegenstand, der allen Tönen ihre Resonanz gibt, mit allen Farben mitschwingt . . .“ und als solcher „jener seltsame Gegenstand, der seine eigenen Teile als allgemeine Symbolik der Welt gebraucht“. Er ist ein „Ausdrucksraum ausgezeichneten Sinnes“ und weiter „der Ursprung aller anderen Ausdrucksräume, die Bewegung des Ausdrückens selbst . . .“ Erst Merleau-Ponty ließ somit den Leib in seiner Bedeutung für die Existenz der Kunst hervortreten; er selbst verglich umgekehrt die Einheit des Leibes mit der des Kunstwerks. Weil „die Idee eines Bildes oder eines Musikstücks sich auf keine andere Weise mitteilen (kann) als durch die Entfaltung der Farben und Töne selbst“, weil ihr „Sinn nur in unmittelbarem Kontakt zugänglich ist“, deshalb ist unser Leib, dieser „Knotenpunkt lebendiger Bedeutungen“, dem Kunstwerk vergleichbar.

Gleichzeitig beschrieb Merleau-Ponty eindringlich die „Zweideutigkeit“ („ambigüité“) des Verhältnisses von Leiblichkeit und Existenz, die Zweideutigkeit der Leiblichkeit selbst. „Was die Zentrierung unserer Existenz ermöglicht, ist zugleich, was ihre absolute Zentrierung verhindert: das anonyme Wesen unseres Leibes ist unauflöslich in eins Freiheit und Knechtschaft.“ Ich selbst bin mein Leib, „und umgekehrt ist mein Leib wie ein natürliches Subjekt, wie ein vorläufiger Entwurf meines Seins im ganzen“. So widersetzt sich aber „die Erfahrung des eigenen Leibes der Bewegung der Reflexion, die das Objekt vom Subjekt, das Subjekt vom Objekt lösen will, in Wahrheit aber uns nur den Gedanken des Leibes, nicht die Erfahrung des Leibes, den Leib nur in der Idee, nicht in Wirklichkeit gibt“. Die Erfahrung des Leibes, die der Reflexion sich entzieht, sollte sie nicht gerade in der Kunst zur Darstellung kommen? Merleau-Ponty war dieser Auffassung. Er griff das Wort Valéry's: „der Maler ‚bringt seinen Körper mit‘“ auf und schloß daran die Erläuterungen: „Indem der Maler der Welt seinen Körper leiht, verwandelt er die Welt in Malerei. Um jene Verwandlungen zu verstehen, muß man den wirkenden und gegenwärtigen Körper wiederfinden, ihn, der nicht ein Stück Raum, ein Bündel von Funktionen ist, sondern eine Wahrnehmung und Bewegung Verbindendes.“ (Das Auge und der Geist, 1964, dt. 1967.) Was über Malerei hier ausgesagt ist, gilt für alle bildende Kunst.

Soll diese Erkenntnis kunstwissenschaftlich fruchtbar gemacht werden, müssen die Besonderheiten dieser Leiblichkeit im Blick behalten werden, ihre Zweideutigkeit und Komplexität, wie sie von Merleau-Ponty, Viktor von Weizsäcker, Herbert Plügge, Hermann Schmitz und anderen, vor ihnen schon von Edmund Husserl erfaßt worden war.

Husserl beschrieb im zweiten Buch seiner „Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie“, den „Phänomenologischen Untersuchungen zur Konstitution“ (hrsg. von Marly Biemel 1952) den Leib als „doppelte Realität“: „1.) Von ‚innen‘ her gesehen — in ‚Inneneinstellung‘ — erscheint er als frei bewegliches Organ (bzw. als System solcher Organe), mittels dessen das Subjekt die Außenwelt erfährt; ferner als Träger der Empfindungen und dank der Verflechtung, die sie mit dem gesamten übrigen Seelenleben eingehen, als mit der Seele eine konkrete Einheit bildend. — 2.) Von außen betrachtet — in der ‚Außeneinstellung‘ — steht er da als eine Realität eigener Art; nämlich einmal als ein materielles Ding von besonderen Erscheinungsweisen, das ‚eingeschaltet‘ ist zwischen die übrige materielle Welt und die ‚subjektive Sphäre‘, ... zugleich aber als ‚Umschlagspunkt‘, in dem die kausalen Beziehungen sich in konditionale zwischen Außenwelt und leiblich-seelischem Subjekt umsetzen, und vermöge dessen als zugehörig zu diesem Subjekt und seinen spezifisch-leiblichen und den damit verbundenen seelischen Eigenschaften. Das in Außeneinstellung und das in Inneneinstellung Konstituierte ist miteinander da: kompräsent.“

Von der Möglichkeit, Inneneinstellung und Außeneinstellung in verschiedener Weise zu integrieren, hängt die Skala der Ausdrucksintensität und -mannigfaltigkeit auch in der bildenden Kunst ab.

In einer anderen Weise kann die „zweiseitige Realität“ des Leibes gegliedert werden in 1.) den „aesthesiologischen Leib“, der als empfindender abhängig ist vom materiellen Leib, wobei wieder zu scheiden ist

„der materielle Leib als Erscheinung und Glied der personalen Umwelt und der physikalische Leib“, und 2.) den frei beweglichen „Willensleib“. — Ähnlich unterschied Herbert Plügge „Doppelcharaktere“ der leiblichen Existenz: die „Untrennbarkeit von Leibsein und Leibhaben“, „die ineinander übergehenden leiblichen Charaktere des Lastenden und des Tragenden; Leib als Aktion und Dingliches“. (Der Mensch und sein Leib, 1967.)

Kunst zeigt die Modalitäten der Leiblichkeit, aber so, daß damit nicht nur Faktisches widerspiegelt wird, sondern diese verschiedenen Weisen in einen umfassenderen und tieferen Zusammenhang eingegliedert werden. — *Gregor Paulssons* Unterscheidung von „Ausdrucksbewegung“ und „Zielhandlung“ (Zur Hermeneutik des Anschaulichen in der Bildkunst, Z.f.Ä. u.allg. Kw., XII, 1967) etwa entspricht der Entgegensetzung von „aesthesiologischem Leib“ und „Willensleib“. — Diese Modalitäten stehen in wechselseitiger Beziehung zu einem überfigürlichen Gesamtzusammenhang, den sie bestimmen und der sie bestimmt und der erst die Totalität einer Welt konstituiert. — Andere Fragen, die sich von der Phänomenologie des Leibes aus an die Kunst stellen lassen, lauten: Wird die Zweideutigkeit des Leibes von ihr aufgenommen — wenn ja, um welchen Sinnes willen? Oder wird Leiblichkeit gerade als eindeutig geprägte gezeigt?

Aus den Forschungen von *Erwin Straus*, vor allem seinem Werk „Vom Sinn der Sinne“ (1956) sind zwei Komplexe für die Kunstwissenschaft bedeutsam: die Erfassung des pathischen Charakters der Empfindung und des Zusammenhanges von Empfindung und Bewegung. Das pathische Moment eröffnet die ästhetische Dimension. In ihr gründet die Kunst. „Wir kommunizieren mit den Phänomenen auf eine pathische Weise, deren Gesetzmäßigkeit in diesem Augenblick den phänomenalen Charakter der ganzen Welt durchdringt.“ (Henri Maldiney: Die Entdeckung der ästhetischen Dimension in der Phänomenologie von Erwin Straus, in: „Conditio humana“, Erwin W. Straus on his 75th birthday, 1966.) Das Empfinden ist „sympathetisches Erleben“ (Straus). Es ist auf physiognomische Charaktere gerichtet. Aber Kunst macht nicht einfach „anschauliche Charaktere“ zur Grundlage ihrer Werke, wie *Sedlmayr* glaubte. In ihr wendet sich vielmehr das Verlorensein im Pathischen zur „Offenheit“ (Maldiney), in der sich eine Welt und ein Selbst erschließt.

Das Empfinden ist „mit der lebendigen Bewegung in einem inneren Zusammenhang verbunden“. Diese Erkenntnis von Straus ergänzt die in dem Buch „Der Gestaltkreis, Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen“ (seit 1939 in mehreren Auflagen) niedergelegten Forschungen *Viktor von Weizsäckers*. Sie sind für die kunstwissenschaftliche Interpretation insofern von großer Bedeutung, als sich aus ihnen die Notwendigkeit der zeitlichen, bewegungsmäßigen Erfassung auch der Werke der bildenden Kunst ableiten läßt. Eine Einteilung in Raum- und Zeitkünste übersieht dieses wichtige Moment. Auch die Werke der bildenden Kunst bedürfen zu ihrer Gestaltung wie für ihr Verständnis der lebendigen Bewegung und damit einer Zeitgestalt. Die von *Kurt Badt* entwickelte Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau (Modell und Maler von Vermeer, 1961) wird dieser Bedingung gerecht. Die von Badt exempli-

fizierte Gemälde-Interpretation nach Anhebung, Hauptteil und Schluß unter Beachtung mannigfaltiger Übergänge, Vorwegnahmen, Verzögerungen, Steigerungen usf. läßt die Gesamtform als eine lebendig gegliederte, rhythmisch bewegte erscheinen und zugleich die „Bedeutungssprache des Leibhaften“ verstehen, da sie nicht nach „Raumschichten“, geometrischen Schemata oder ähnlichem analysiert, sondern den Gesten, dem gesamten leiblich-seelischen Ausdruck der dargestellten Figuren folgt.

Nicht nur Einzelkomplexe, wie die Modalitäten der Leiblichkeit und die ihnen entsprechenden Raumstrukturen („Ferne“ und „Nähe“ sind die Dimensionen des Empfindungsraumes, den die Kunst zugrundelegt), die Bewegungsform auch der Raum- und Flächengestalten, machen die Phänomenologie des Leibes für die Kunstwissenschaft bedeutsam. Grundlegender rechtfertigt sie die Kunst als anschauliche, verkörpernde. Für die ikonographisch-ikonologische Forschung legitimiert sich das Kunstwerk erst durch seine Bedeutungen. *Panofskys* Interpretationsmodell (Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, 1932) trennt drei Sinnregionen: die Region des Phänomensinnes, die des Bedeutungssinnes und die des Wesenssinnes (intrinsic meaning). Die erste sei dem Interpreten auf Grund seiner „vitalen Daseinserfahrung“ zugänglich, die zweite erschließe sich ihm durch „bildungsmäßig Hinzugewußtes“, die dritte zeige ihm das Werk als Symptom eines Umfassenderen, etwa einer bestimmten Kultur. Gegen solche scharfe Trennung einer „vitalen Daseinserfahrung“ vom „literarisch übermittelten Wissen“ gilt der Satz Merleau-Pontys: „Es geht schlechterdings nicht an, beim Menschen eine erste Schicht von ‚natürlich‘ genannten Verhaltens- und eine zweite, erst hergestellte und darübergerlegte Schicht der geistigen oder Kultur-Welt unterscheiden zu wollen.“ Jede das geistige Leben bestimmende Bedeutung muß leibhaft werden, wie umgekehrt „der Gebrauch, den der Mensch von seinem Leibe macht, den Körper als bloß biologisch Seiendes transzendiert“ (Merleau-Ponty). Von dieser untrennbaren Verflechtung legt Kunst Zeugnis ab, mehr noch: in ihr gründet sie.

Die Entgegenständlichung, der Rückgang hinter die leibliche Erscheinung in der phänomenologischen Forschung entspricht der Richtung der modernen Kunst, der es um unmittelbare Selbstentäußerung in der Geste ging (etwa dem Abstrakten Expressionismus, Pollock, zu einem gewissen Grade auch Rauschenberg). Für die Interpretation gegenständlich darstellender Kunst ist es nötig, die Erkenntnisse der Phänomenologie mit der Bedeutungssprache der bestimmten Leibeserscheinung in Haltung, Gestik, Mimik zu vereinen.