

New Europe College Yearbook 1999-2000



CĂTĂLIN CIOABĂ
OVIDIU CONSTANTIN CRISTEA
MIHAELA CZOBOR-LUPP
MĂDĂLINA DIACONU
ȘTEFAN GHENCIULESCU
SORIN IONIȚĂ
MARIUS LAZĂR
GEORGIAN TIBERIU MUSTAȚĂ
TOADER NICOARĂ
IOAN I.C. OPRÎȘ
ROBERT D. REISZ

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright © 2003 – New Europe College

ISBN 973 –85697 – 7 – X

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

023971 Bucharest

Romania

Tel. (+40-21) 327.00.35, Fax (+40-21) 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro



MĂDĂLINA DIACONU

Geboren 1970 in Bukarest

Doktor in Philosophie, Universität Bukarest, 1996

Doktor in Philosophie, Universität Wien, 1998

1993-2003 Univ.-Assistentin, Assistenzprofessorin für Ästhetik an der
Philosophischen Fakultät der Universität Bukarest

Seit 2001 Forschungsmitarbeiterin an der Akademie der Bildenden Künste,
Wien

Lektorin an der Universität für Angewandte Kunst, Wien

Forschungsaufenthalte in Wien, Berlin, Potsdam, Freiburg i.Br. und Paris.

Mitglied des Editorial Board von *Studia Phaenomenologica* (Bukarest) und des
internationalen Advisory Board von *Contemporary Aesthetics* (Castine, U.S.A.)

Veröffentlichungen:

*Pe marginea abisului. Søren Kierkegaard și nihilismul secolului al XIX-lea [Am
Rande des Abgrundes. Søren Kierkegaard und der Nihilismus de 19.
Jahrhunderts]* (Bukarest: Ed. Științifică, 1996);

Blickumkehr. Mit Martin Heidegger zu einer relationalen Ästhetik (Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang, 2000);

Ontologia operei de artă în lumina principiului identității [Die Ontologie des Kunstwerks im Lichte des Identitätsprinzips] (Bukarest: Crater, 2001);
Équivalences (Nijmegen, Nederlanden), <http://www.vlab.pub.ro/equivalences/diaconu>, 2002);

Artă și fenomen. Scurtă istorie a esteticii fenomenologice [Kunst und Phänomen. Kurze Geschichte der phänomenologischen Ästhetik] (Pitești: Paralela 45; im Druck).

Beiträge in mehreren Sammelbänden, zahlreiche Artikel und Übersetzungen in rumänischen und deutschsprachigen Kulturzeitschriften

Herausgeberin von:

Person, Community, and Identity (hg. mit Ion Copoeru u. Delia Popa; Cluj-Napoca: CCS, 2003);

Artă și adevăr / Kunst und Wahrheit. Festschrift für Walter Biemel zum 85. Geburtstag (Hg.; Bukarest: Humanitas, 2003).

TASTEND IM DENKEN DIE KUNST ENTWURF EINER TAKTILEN ÄSTHETIK

Die folgenden Betrachtungen wollen nicht mehr sein als eine mögliche Einführung in eine Ästhetik der Taktilität, die zugleich ein „taktiles Denken“ zu sein hätte bzw. ein Diskurs, dem das phänomenologisch ausgelegte Paradigma des Tastsinns zugrunde liegt. Eine solche Ästhetik streicht zunächst die taktilen Werte der Kunst, vor allem der bildenden Künste, sowie auch das Haptisch-synästhetische im ästhetischen Verhalten heraus; weiters untersucht sie im Zusammenhang mit der ästhetischen Erfahrung der Blinden die eventuelle Durchführbarkeit einer selbständigen taktilen Kunst. Einerseits sollte sie als *Ästhetik der Taktilität* von einer phänomenologischen Theorie der Leiblichkeit abgeleitet werden. Das *genus proximum* der Ästhetik der Taktilität und der Ästhetiken aller anderen Sinne wäre also die Aisthetik, die Theorie der sinnlichen Wahrnehmung auf ihrer höchsten Stufe. Andererseits legt die taktile Ästhetik die ganze Kunst nach haptischen Modellen aus und ist folglich eine topologische Ästhetik des Fühlens, die das Kunstwerk relational als Aura, als Pore des Seins und als Geste, als Riß und als (Ver)dichtung der Leere deutet.

Eine letzte Vorbemerkung: Auch die Struktur dieses Aufsatzes folgt dem Modell der tastenden Erfahrung. Anfangs wird die Ausarbeitung des *Tastens* in der Physiologie, in der (Blinden)psychologie und in der Psychoanalyse gestreift. Das sollte den zweiten Schritt – *Tasten(d) im Denken* – als phänomenologisches Denken des Tastens und als taktiles Denken gangbar machen. Schließlich erstreckt sich in seinem vollen Umfang der mit *Tastend im Denken die Kunst* betitelte Teil über eine taktile Ästhetik.

1. Tasten

1.1. *Physiologie des Tastsinns*

Trotz der üblichen Bezeichnung des Tastsinnes als unterer Sinn, zeigt sich bei genauerer Untersuchung eine dermaßen große Strukturkomplexität, daß er eigentlich als ein Sammelbegriff für verschiedene Sinnessysteme oder „Hautsinne“ zu betrachten ist.¹ Alle sind in der Haut als dem ausgedehntesten und als dem für unsere Empfindlichkeit wichtigstes Sinnesorgan enthalten. Ihre Unentbehrlichkeit und vitale Bedeutung haben die „Sensory-Deprivation“-Experimente bewiesen; sie mußten schon nach einer Viertelstunde abgebrochen werden, um das Leben des Probanden zu retten.² Der allgemeine Sprachgebrauch unterscheidet geläufig zwischen „taktil“ und „haptisch“ (Üððåéí – betasten, berühren, Hand anlegen, erfassen); beide bezeichnen ein Fühlen mit dem Körper oder mit seinen Extremitäten (Fröber, 19). Physiologisch gesehen stellt aber der Tastsinn nur eine der vier Modalitäten des haptischen Sinnessystems dar.

Der Tastsinn ist verantwortlich für den Druck, die Berührung, die Vibration und die Kitzelempfindungen mittels dreier Arten von den ersten drei erwähnten Reizen entsprechenden Mechanorezeptoren. Diese Sensoren befinden sich auf der ganzen Haut, doch am dichtesten sind sie an den Fingerkuppen, auf den Lippen und auf der Zungenspitze. Sie vermögen mit einer differenzierten Präzision den betasteten Körperteil zu lokalisieren und fast genauso gut wie das Ohr die Dauer des Reizes einzuschätzen. So wie alle haptischen Rezeptoren und im Unterschied zu den anderen Sinnesorganen reagieren sie nicht auf Energie, sondern auf bestimmte Änderungen der Energie; daher ist die phänomenologisch ausgelegte Haptik ein Differenz- und ein Relationsinn. Dieses Phänomen erklärt sich physiologisch durch die Adaption der Sensoren an die Intensität und Dauer des Reizes; das eine gewisse Zeit ununterbrochen ausgeübte Reizen kann die Empfindungen vermindern, vermehren oder sogar auslöschen. Die Druckrezeptoren adaptieren sich langsamer als die Berührungrezeptoren, aber am schnellsten adaptierend sind die Vibrationsrezeptoren. Messen die Druckrezeptoren die Dauer und die Intensität des Druckes und die Eindringtiefe, so entsteht die Berührungsempfindung – die wichtigste für das Modell einer Ästhetik der Taktilität – nur während der Haarbewegung. Trotzdem bleibt die Grenze zwischen Berührungs-, Druck- und Schmerzempfindung fließend, so daß

eine genaue Bezeichnung des Eindrucks von der Intensität und von der Dauer des Reizes abhängt.

Der zweite Bestandteil des haptischen Systems, *die Tiefensensibilität*, enthält den Stellungs-, den Bewegungs- und den Kraftsinn. Ersterer informiert uns über die Winkelstellungen der Gelenke und damit über die Stellung unserer Glieder zueinander. Der Bewegungssinn ermöglicht eine Gelenkstellungsänderung auch ohne visuelle Kontrolle. Schließlich schätzt der Kraftsinn das erforderliche Ausmaß an Muskelkraft, um eine Bewegung durchzuführen oder um gegen einen Widerstand eine Gelenkstellung einzuhalten (ebd., 23). Wenn die Tiefensensibilität also ein inneres Bild der räumlichen Ausdehnung unseres Körpers im Stillstand oder in Bewegung bietet, so führt sie zu einem Gefühl der räumlichen Grenzen des eigenen Leibes und des Umfangs des zuhandenen Raumes. Außerdem besteht das haptische Sinnessystem im *Temperatursinn* und im *Schmerzsin*n, wobei nur nebenbei bemerkt sei, daß die Zahl der Schmerzpunkte in der Haut die Druckpunkte bei weitem übertrifft.

Eine Ästhetik der Taktilität muß die *haptischen Qualitäten* in den bereits vorliegenden Kunstwerken (z. B. in den bildenden Künsten) oder in einer „taktilen Kunst“ überhaupt herausstreichen. Hierzu wird zwischen den geometrisch bestimmenden Eigenschaften (Form und Oberfläche) einerseits und dem Gewicht und der Konsistenz des Gegenstandes andererseits unterschieden (ebd., 26). Die Formqualität wird haptisch durch Stereognosis, d. h. durch ein aktives streichendes oder greifendes Tasten vor allem mit den Händen erkannt und erscheint als die „geistigste“ Funktion des Tastsinns, sofern sie als erste von der Verletzung der Hirnrinde betroffen wird (Handwerker, 49). Die Formqualitäten reihen sich zwischen gehöhlt und gewölbt, spitz und stumpf, kantig und gefurcht ein (Schneider, 54) und bilden in der strukturalen Wahrnehmung des Tastsinns die Makrostruktur des Gegenstandes. Die der Mikrostruktur entsprechenden Oberflächenqualitäten werden durch das Gleiten der Hand als an einer glatten oder rauen, gliedschigen oder klebrigen, flauschigen oder stacheligen Fläche entlang gespürt. Die Konsistenzqualitäten (weich–hart, elastisch–starr, dicht–porös, flüssig–zäh) und das Gewicht lassen sich durch Stoßen, Quetschen, Drucken, Stechen, Schlagen oder Zerbröckeln, respektive durch die Handhabung des Gegenstandes erfahren. Schließlich ist die Temperaturqualität relativ zur eigenen Körpertemperatur.

Die Durchführbarkeit einer *selbständigen* taktilen Kunst überhaupt ist allein schon physiologisch gesehen fraglich. So müßte sie z. B. der Synästhesie des Haptischen Widerstand leisten, d. h. seiner Tendenz,

sich vor allem dem Visuellen anzuhängen. Die negative Folge der Synästhesie ist eine Art Orpheus-Komplex: Sowie im bekannten Mythos von Orpheus und Eurydike schließt der Sehsinn das Tasten aus, das Verfügen über eine visuelle Vorstellung eines Gegenstandes verdrängt sein taktiles Vorstellen. Es wurde sogar behauptet, daß es keine taktile Kunst gäbe wegen der Unmöglichkeit von haptischen Vorstellungen und der Unablösbarkeit der haptischen Formempfindung von den materiellen Eigenschaften (Temperatur, Klang und vor allem Beschaffenheit). Die Möglichkeit einer originalen, von Blinden geschaffenen Plastik und ihre sogenannten Surrogatvorstellungen für sonst unfußbare Gegenstände widersprechen diesem Einwand. Es bleibt dennoch nichtsdestoweniger wahr, daß es vielleicht gerade wegen des Orpheus-Komplexes den Sehenden schwerfällt, das Wesen der taktilen Vorstellungen als intellektuell-haptisch-kynästhetische Konglomerate zu verstehen. Die Haptik hängt jedenfalls mit der Bewegung zusammen; *conditio sine qua non* der Konstitution einer solchen Erfahrung ist ein *aktives* Subjekt, das durch seine Bewegungen die Adaption der Rezeptoren zu vermindern versucht. Infolgedessen wird auch eine eventuelle taktile Ästhetik das Zusammenspiel des Autors, des Kunstwerks und des Rezipienten mitdenken müssen. Für sie ist das Kunstwerk wesentlich eine *opera aperta*.

1. 2. Blindenpsychologie

Auch wenn der Sehsinn die meisten von allen sinnlichen Informationen liefert, dominiert dennoch bei den Sehbehinderten und bei den Säuglingen die Haptik. Erstens führt die notwendig stärkere Verwendung des Tastsinns bei den Blinden zu einer physiologisch bestätigten höheren Differenzierung der Haptik als üblich. Und es war vor allem die Blindenpsychologie, die den „Dekalog“ des Tastens herausgearbeitet hat.³ Denn auf zehn Merkmale an der Zahl sind die allgemeinen Prinzipien und Tendenzen der haptischen Wahrnehmung zurückzuführen: 1.) *Das stereoplastische Prinzip* nennt „das Bedürfnis, greifbare, umfassbare Objekte in die Hand zu nehmen und sie von allen Seiten aus abzutasten“ (Révész, 1, 164). 2.) *Das Prinzip des sukzessiven Fortschreitens* betrifft eine stückhafte, schrittweise Wahrnehmung, die auch in der sprachlichen Beschreibung des Wahrgenommenen durch die Blinden wiederholt wird. Anders als das Hören von Musik verläuft die Sukzession in der Haptik regellos, willkürlich, von der Größe, der Beschaffenheit und der Bekanntheitsqualität des Gegenstandes abhängig; die Zeit ist in der

haptischen Wahrnehmung und Erkennung ein bloßes Mittel; schließlich vereinigt die Musik die sukzessiv wahrgenommenen Eindrücke im Unterschied zur Haptik. 3.) *Das kinematische Prinzip* hebt die Rolle der Bewegung des Subjektes als Bedingung der haptischen Wahrnehmung hervor und bildet gemeinsam mit dem stereoplastischen Prinzip das allgemeinste Gesetz der Haptik. 4.) *Das metrische Prinzip* bezieht sich auf die Hand in ihrer Statik und Dynamik als Instrument des Messens und als Urmodell aller Meßinstrumente. 5.) *Die rezeptive und die intentionale Einstellung*. *Grosso modo* ist das optische Subjekt passiv, das haptische hingegen aktiv. Das besagt aber eigentlich, daß das Gesehene nicht wesentlich anders, sondern nur mehr oder weniger klar ist bei der passiven und bei der intentionalen Einstellung des Subjektes, während die Haptik zwischen haptomorphen Gestalten einerseits und optomorphen Gestalten und Integrationsbildern andererseits unterscheidet. Die haptomorphen Gestalten sind rein haptisch und werden nur in einer rezeptiven Einstellung konstituiert; die anderen entstehen, wenn das Subjekt beabsichtigt, die Einzeltastungen vorstellungsmäßig zu synthetisieren, wobei sich die haptischen Eindrücke mit visuellen Vorstellungen und Gedächtnisbildern (in den optomorphen Gestalten) oder sogar mit begrifflichen Kenntnissen (in den Integrationsgebilden) verbinden. Im allgemeinen wird gerade diese intentionale Einstellung als die Grundeinstellung für die haptische Wahrnehmung betrachtet. 6.) *Die Typisierungs- und Schematisierungstendenz* im Unterschied zur individualisierenden optischen Formauffassung. Die Haptik erfaßt die Gegenstände in ihren allgemeinen Zügen und ordnet sie bekannten Typen und Gruppen zu. Die typisierende Tendenz wird im Blindenunterricht bewußt gefördert. 7.) *Die transformatorische Tendenz*. Sowohl die Sehenden als auch die Späterblindeten sind unzufrieden mit der Flüchtigkeit und Kargheit ihrer haptischen Eindrücke und versuchen, sie zu visuellen Vorstellungen zu verwandeln, entweder – meistens – durch Assoziationen mit Sehvorstellungen oder – radikal – durch die Optifizierung jeder an einem Gegenstand vollzogenen Teiltastung. Dabei ergeben sich grundsätzliche Unähnlichkeiten zwischen den haptischen Formen und den entsprechenden visuellen Formen und die Vermittlung dieses Übergangs durch den Begriff. 8.) *Das Prinzip der Strukturanalyse*. Die der Formwahrnehmung vorrangige Formerkennung orientiert sich nach der geometrisch-räumlichen Beschaffenheit und nach dem Verhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen. Daher geht zumeist eine global-orientierende Tastung der Analyse der Teile voran. 9.) *Das Prinzip der*

konstruktiven Synthese. Mit Ausnahme von einfachen Formen lassen sich haptische Formeindrücke nicht zu einer stabilen Gesamtfigur zusammenschließen (aus verschiedenen Gründen: die Mischung von heterogenen Begriffen, optischen Assoziationen und haptischen Eindrücken, die Sukzessivität der haptischen Wahrnehmung, die Schematisierungstendenz, die Optifizierung, die Untrennbarkeit der haptischen Form vom Stoff usw.⁴). 10.) *Das autonome Gestaltungsprinzip*. Untersuchungen mit Geburtsblinden haben bewiesen, daß Formerfassung auch ohne Optifizierung geschieht. Diese teilweise genetischen teilweise phänomenologischen Gesetze (Révész, 1, 228) der haptischen Formwahrnehmung wurden als abhängig von der Beschaffenheit des haptischen Sinnes betrachtet und machen die Unterschiede zwischen der Unmittelbarkeit, Simultaneität, Einheitlichkeit, Genauigkeit und Geschwindigkeit der optischen Gestaltauffassung und der Mittelbarkeit, Sukzessivität, Partialität, Ungenauigkeit und Langsamkeit der haptischen Gestaltauffassung deutlich.

1. 3. Psychoanalyse des Tastsinns: das Haut-Ich

Nicht nur bei den Sehbehinderten, sondern auch bei den sinnemäßig unbeeinträchtigten Menschen hat der Tastsinn Vorrang vor dem Sehen, wenn auch nur für die kurze Zeit der ersten Lebenswochen. Übrigens scheint das haptische System gleichsam das ursprüngliche, erste pränatal konstituierte Sinnesorgan zu sein. Die genetische Tiefenpsychologie hat sogar das Ur-Ich als Haut-Ich bezeichnet.⁵ Dieses bildet sich im Ausgang vom körperlichen Umgang der Mutter mit dem kleinen Kind. Die Funktionen des Haut-Ichs verinnerlichen Funktionen der Haut und umgekehrt; psychische Störungen wie Narzißmus, Berührungspubien oder andere Verformungen des Ichs werden verständlich, sobald wir sie als Dysfunktionen des Haut-Ichs auslegen. Konkret erwähnt Anzieu nicht weniger als acht Funktionen des Haut-Ichs: als Zusammenhalt, als Behälter, Reizschutz, Individuation, Intersensorialität (die Haut beherbergt die anderen Sinnesorgane), sexuelle Erregung, libidinöse Wiederaufladung (die Haut ist die Fläche, wo der senso-motorische Tonus durch äußere Reize anhaltend stimuliert wird und ähnlich ist auch das Haut-Ich) und die Eintragung der Spuren. Vor allem die Letztere wird eine taktile Ästhetik besonders interessieren: „Das Haut-Ich ist das Pergament, das die Hautspuren – Narben einer Körpergeschichte – konserviert“ (Sechaud, 173). Anders gesagt, verrät die Haut durch ihre Narben, Stigmata,

Ritzungen, Tattoos, Make-up und Frisuren sowohl die unauslöschliche Vergangenheit der Person als auch die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Gruppe.⁶

Das Haut-Ich des Kindes geht allmählich zum denkenden Ich über⁷, und damit wird auch das greifende zum begreifenden Ich, und zwar durch das Berührungsverbot, zunächst indem das Kind seltener umarmt wird, dann durch den Versuch, seine Berührung von Gegenständen mit der Hand und eigentlich seinen Bemächtigungstrieb zu beschränken. Weiters wird sich ergeben, daß es kein Zufall ist, wenn der „kategorische Imperativ“ der Kunstrezeption mit dem Gesetz des Erwachsenwerdens zusammenfällt: Beide verlangen ein frustrierendes *Noli me tangere* bzw. ein zunehmendes Ausschließen der Berührung, damit das Subjekt den Weg zum *intellectus* findet. Von diesem wird verlangt, die Welt anzusehen, um einzusehen, ohne sie zu lieben oder sich von ihr betreffen zu lassen. Der Künstler aber rebelliert gegen die Ordnung und simuliert einen Übergang, indem er in der guten Ambiguität des streiche(l)nden Ichs verbleibt.

2. Tasten(d) im Denken

2.1. Tasten im Denken. Phänomenologie des Tastsinns⁸

Die gegenwärtige Philosophie hat den Gedanken einer angeblichen Neutralität des Mediums des Denkens als falsch entlarvt. Es wurde mehrmals, von Heidegger über Foucault bis hin zu Welsch, nachgewiesen, daß die Metaphysik als „Theorie“ von ihrem sinnlichen etymologischen Ursprung geprägt wurde. Die Ideen und Formen, der erkenntnistheoretische Vorrang der Anschauung, der einsehende Intellekt, das Ideal der Evidenz, die *ideae clarae et distinctae*, sogar die Struktur des Systems entwarfen anfänglich sinnliche, visuelle Modelle, die philosophisch höchstens „vergeistigt“ bzw. „sublimiert“ worden sind, ohne ihre sinnliche Herkunft völlig hinter sich zu lassen. Das Primat des Sehens läßt sich gleichermaßen in der Kunst – wobei die bildenden Künste das theoretische Paradigma der Kunst überhaupt bilden –, in der ästhetischen Theorie (mit ihrer traditionellen Betonung der Form) und im philosophischen Diskurs feststellen. Der moderne Mensch ist also in allen diesen drei Bereichen seit der Renaissance zu einem Menschen des Sehens geworden; dem Sehen als Abstandssinn und dem Anspruch an Objektivität in der

Philosophie und in den Wissenschaften entspricht z. B. das Vedutenprinzip in der Renaissancemalerei. Demzufolge wird auch die moderne Ästhetik durch Hegel nur die Künste der „theoretischen“ Sinne (das Sehen und das Hören) rechtfertigen. Sogar die Phänomenologie hat Husserl ursprünglich gemäß der optischen Wahrnehmung ausgearbeitet.⁹ Die spätere, progressive Dezentrierung und „Defenestration“ der Phänomenologie geht interessanterweise mit einem Sichentfernen des okularzentrierten Denkens und mit der Annäherung an das Hören und an die Sekundärsinne (die Haptik, der Geruch, der Geschmack) einher.¹⁰ Parallel dazu läßt sich auch in der Kunst (so die Vorliebe für Ausstellungen zu den Sekundärsinnen in den letzten Jahren) und in der ästhetischen Theorie eine Entthronung des Sehannes und die Auffassung vom Rezipieren als einer global-leiblichen Erfahrung bemerken.

Die Phänomenologie hat deutlich die irreduzible Pluralität der Sinneswelten bewiesen.¹¹ Jedem Sinn eignet eine besondere Einrichtung des Objektes und der Welt im allgemeinen. Gemäß Merleau-Ponty „chaque organ de sens interroge l’objet à sa manière“ (1989, 258), jedes Sinnesorgan leistet eine spezifische Synthese. Und auch wenn die Sinne durch eine nicht-intellektuelle Synthese, in der Art und Weise des binokularen Sehens desselben Objektes miteinander kommunizieren (ebd., 266 f.), so bleiben dennoch die Sinneswelten andersartig, relativ in sich selbst abgeschlossen. So ist die Auffassung der Subjekt–Objekt–Beziehung im metaphysischen, vorstellenden Denken zumindest teilweise auf die Eigenschaften des Sehannes zurückzuführen: Dieser braucht den Abstand, um wahrzunehmen, ist panoramisch (wie eine „pensée du survol“ nach Merleau-Ponty, 1993) und daher beherrschend (gemäß Foucaults „surveiller et punir“), spontan (daher die ständige Hochschätzung der Intuition in der Philosophie) und frontal (vorstellend). Sogar die privilegierte Rolle des Subjektes könnte als eine Folge davon betrachtet werden, daß man sich beim Sehen gegen das Unangenehme besser als im Falle der anderen Sinne zu wehren imstande ist – die Augen schließend. Der Sehmensch steht am wenigsten unter dem Druck der Welt im Vergleich zu der Passivität des Hörenden, zur Verletzbarkeit des Tastenden oder zu den anderen zwei Sinnen, die einen direkten Kontakt mit dem Ding erfordern. Zugleich ist das Sehen entwirklichend, besitzergreifend¹² und diskontinuierlich: Das Auge immobilisiert das Objekt und nimmt die Bewegung nur als eine Sukzession von erstarrten Bildern wahr. Das räumliche, vom Blick beherrschte Feld kann daher nur ein homogenes und außerdem ein sehr ausgedehntes sein.

Das Hören hingegen ist eher rezeptiv (das Seinlassen bedeutete doch bei Heidegger ein Hörenlernen). Jedenfalls ist das Hören solidarisch mit seinem Wahrgenommenen und nicht oppositionell, zeitlich, bipolar, vektoriell und ereignishaft. Es ist zugleich unmittelbarer als der Sehsinn: einerseits wird der Gegenstand geläufig gemäß bestehenden Schemata optisch wahrgenommen und erkannt, andererseits wird der Hörmensch direkt betroffen von seinem Objekt, das um ihn herum sein kann¹³. Welsch stellt dem Bleiben, der Distanzierung, der Affektlosigkeit und der Individualität des Sehens das Verschwinden, die Eindringlichkeit, die Passibilität und die Sozietät (hören–gehören) des Hörens gegenüber und plädiert für eine Kultur des Hörens, die unsere Aufmerksamkeit für die anderen verstärken würde (Welsch, 1996, 231–259).

Auch der Tastsinn ist wie das Hören zeitlich, regional, fragmentarisch und diskursiv, aber im Unterschied zu diesem fordert er ein aktives Subjekt, sei es nur um das Phänomen der Adaption der Rezeptoren zu verhindern.¹⁴ So wie dem Hören – im Unterschied zum Sehen – eignet dem Tasten eine verbal-modale Logik. Außer der visuellen Simultaneität „à grande distance“ wird auch in der taktilen Erfahrung die schrittweise Konstruktion einer Simultaneität, durch „simultanités à courte distance“, festgestellt; dennoch führt die unablässige Zeitlichkeit der Vollzüge des taktilen Subjektes einen gewissen Eindruck von „bougé“ in diese haptische Synthese ein (Merleau-Ponty, 1989, 259): Die Synthese der taktilen Wahrnehmungen bleibt immer offen (z. B. in der Stereognosis). Die operierten Blinden erklären, daß die taktil konstituierten Gegenstände keine wirklichen räumlichen Ganzheiten darstellen und daß sich ihr Wahrnehmen auf ein bloßes Erkennen der Verhältnisse verschiedener Teile zueinander beschränkt (ebd.). Wegen seiner Fragmentarität, die sich als immer regionale Berührung vollzieht, wird hier – ebenso wie beim Hören – die Präsenz von Absenz begleitet, und das Subjekt muß die gegenwärtige Wahrnehmung mit Retentionen und Protentionen in einer Synthese zusammensetzen. Es handelt sich dabei trotzdem um eine *relative Absenz*, um ein *gegenwärtiges Fehlendes*, das aber früher vorhanden und erfahrbar gewesen ist. Ein Blinder z. B. vermag nie die „Leerstellen“ auszufüllen, die absolut fehlenden Teile einer Darstellung zu vergegenwärtigen, um die Vorstellung zu ergänzen. Tasten heißt immer unterwegs bleiben, und daher kann auch ein taktiler Denker nie vorhaben, die beweglichen Konstellationen von Sachverhalten in einem System zu verfestigen.

Anders als das Sehen und Hören verlangen der Tastsinn und der Geschmack Nähe, sogar den Kontakt mit dem Wahrgenommenen. Dem Tastsinn entspricht ein Objekt, das „zuhanden“ ist und dessen taktil ermessene Größe relational bleibt. Sie ist nämlich relativ auf die körperlichen Maßeinheiten des Subjektes, auf einer Skala, die von dem (in der Faust) Einschließbaren, über das (mit den Händen) Greifbare und das (in den Armen) Umfaßbare bis zu dem Unfaßbaren schlechthin im Doppelsinne des Wortes reicht; für einen Blinden gibt es nur das Erreichbare, was unfaßbar oder unberührbar bleibt, gibt es auch nicht. Kein Begreifen ohne ein vorheriges Greifen, beharrt der ungläubige Thomas. Es gibt keine Unterwelt oder Überwelt für ihn, sondern nur die Welt des Menschen. Dementsprechend wird auch die Mythologie der Taktilität eine „humanistische“; ihre Helden – Arachne, Marsyas, Orpheus oder Ödipus – waren Menschen oder haben unter den Menschen gelebt (vgl. Kap. 3.4.3.). Dem zuhandenen Objekt entspricht ein Subjekt, das sich durch die Nähe zur Welt oder durch das In-der-Welt-sein kennzeichnet; das Subjekt und das Objekt sind solidarisch wegen ihrer Konnaturalität, d. h. weil sie sich aus derselben „chair du monde“ durch eine „déhiscence du sensible“ gelöst haben (Merleau-Ponty, 1993, 183 ff., 190, 192)¹⁵. Im Unterschied zum Schauspiel des Sehsubjektes, „l'expérience tactile adhère à notre corps“ (Merleau-Ponty, 1989, 365). Das Subjekt ist demzufolge der Welt ausgesetzt, ohne dennoch passiv zu sein, und das Andere wird stets als Nachbar empfunden.¹⁶ Der die Gegenständlichkeit ersetzenden Proximität eignet die Ambivalenz der Nachbarschaft: Das tastende Subjekt ist zugleich unterschieden von und solidarisch mit seinem Wahrgenommenen. Man kann schauen, ohne angeblickt zu werden, man kann lauschen, ohne gehört zu werden, aber wir vermögen nicht zu berühren, ohne selbst dabei berührt zu werden. Daß wir bei solchem Sehen „ein Auge riskieren“, ist nur eine Metapher; anders ist der Fall des Tastens, wo man sich wirklich nicht verbergen oder auf sicheren Abstand halten kann. Der Berührende übernimmt seine Verletzbarkeit als leibliches Subjekt und den dreifachen Sinn seiner *tangibilité*: Er vermag zu berühren, kann seinerseits berührt werden und ist verletzbar. Der Tastsinn ist also wesentlich bidirektional und gegenseitig, demnach chiasmatisch. Auf einer höheren Stufe ist dieser Kontaktsinn ein Sinn der Intimität. Der bereits erwähnten Synästhesie als Hindernis in der Durchführung einer selbständigen Kunst der Taktilität fügen sich also hier noch andere grundsätzliche Schwierigkeiten hinzu: die Beschränkungen des als Kunstwerk wahrzunehmenden Gegenstandes infolge der Verletzbarkeit

des haptischen Subjektes und die mögliche Kontamination durch das Erotische, geschweige denn die von geheilten Blinden selbst aufgezeigte Einfachheit der Haptik im Vergleich zur Komplexität der visuellen Struktur. Das taktile Denken ist „erotisch“ gerade in diesem Sinne der ausdrücklichen Anhänglichkeit der Welt. Der intentionale forschende Blick wird hier durch eine schweifende, nicht-teleologische Liebkosung ersetzt, die nicht weiß, was sie sucht.¹⁷ Und wenn jedem Sinn ein eigentliches und ein verfehltes Verhalten zu seinem Objekt eigen ist, so entartet das Sehen in der „Neugier“ (Heidegger), in *concupiscentia oculorum* (Augustin, Bernard de Clairvaux) oder in Voyeurismus, das Hören in verbotenem Lauschen, in Verhören oder in der Teilnahme am „Gerede“, am „Gerücht“ und der Kolportage, und das Streiche(l)n in packendem (Zu)Greifen.

Jeder Sinn eröffnet eine eigene Räumlichkeit (Merleau-Ponty, 1989, 256 ff.). Homogenität des visuellen Feldes, konzentrische Verhallung des Lautes (und Verbreitung des Duftes), Wege durch eine Landschaft sind ihrer drei Formen. Anders als der die Raumtiefe durchdringende Blick bleibt das Tasten immer an der Oberfläche; wahrgenommen wird nur die gefaltete Haut der Erde mit ihren Dingen, die wie Narben eine Geschichte erzählen können. Und wenn das taktile Denken die metaphysische Spaltung zwischen dem Wesen als Kern und dem Phänomen als Hülle aufgeben muß, indem das Subjekt immer an der Oberfläche bleibt, so öffnet es sich zu einer andersartigen Tiefe, zu einer geschichtlich-geschichteten Oberfläche oder zu einem Palimpsest: Die taktile Ästhetik ist eine Phänomenologie der (erzählbaren) Geschichte, eine Theorie über die *gesta* der Kunstwerke und bildet folglich eine Nahtstelle zwischen Phänomenologie und Hermeneutik sowie Rezeptionsgeschichte (vgl. Kap. 3.4.5.).

2.2. *Tastend im Denken. „Taktiles Denken“*

Die taktile Ästhetik hat die Taktilität nicht nur zum Gegenstand, sondern sie denkt selbst nach dem Modell der haptischen Erfahrung. Darin folgt sie Philosophen und besonders Phänomenologen, die sich wenigstens zum Teil an den Eigenschaften des Tastsinns orientieren wie der späte Heidegger, der späte Merleau-Ponty und Ute Guzzoni mit ihrem Begriff eines „landschaftlichen Denkens“.

2.2.1. Bereits in *Sein und Zeit* begreift **Martin Heidegger** das Dasein als In-der-Welt-sein und somit als der Berührung mächtig und ver-mögend – im Unterschied zum weltlos bloß Vorhandenen.¹⁸ Später gehören das benachbarte Dichten und Denken in einem mit dem Zeigen gleichgesetzten Sagen zusammen.¹⁹ Der späte Heidegger beschäftigt sich näher – auch im Zusammenhang mit seinen Interessen für das Nô-Theater – mit den Gesten: Daß die Dinge die Welt gebären, wird zu „gebärden“, die Sprache winkt dem Menschen zu, wobei dieses Gebärden und Winken zusammengehören; an das Wesen der Sprache als des zu-Denkenden müssen wir behutsam rühren, ohne es zu verletzen, sofern die Sprache selbst uns nur streift in einem Spiel, wo sie sich zugleich entbirgt und entzieht.²⁰ Zudem beschreibt Heidegger das Denken als Hand-Werk und die Hand als distinktives Zeichen des Menschenwesens.²¹ Er setzt der ent-faltenden Geste des Philosophen, der die ontologische Differenz denkt, das Zusammenfalten der Hände des Künstlers, als Zeichen einer Überwindung der ontologischen Zwiefalt durch die Cézannesche Realisation, entgegen.²² Das topologische Seinsdenken, das andere Denken als er-fahrendes Denken, das ständig unterwegs zu seinem zu-Denkenden bleibt, die Nachbarschaft und der Begriff der Spur deuten weitere taktile Züge im Spätwerk Heideggers an. Bei alldem ist seine Auffassung der Hand und ihrer Bewegungen paradox. Zunächst wird trotz des Vorrangs der Zuhandenheit vor der Vorhandenheit in *Sein und Zeit* der konkreten Hand des Menschen noch keine Aufmerksamkeit geschenkt. Und auch später winkt ein Sein ohne Hände, ebenso wie die Spuren keinen Schritten gehören. Der Taktilität bei allem Fehlen des Körpers fügt sich die Tatsache hinzu, daß Heideggers Hand nur schreibt, zeichnet und sich zusammenfaltet, doch lieblosen tut sie nie – dafür muß die Phänomenologie auf die Franzosen Merleau-Ponty und Lévinas warten.

2.2.2. **Maurice Merleau-Ponty** hat sich weitgehend mit dem Verhältnis zwischen dem Sehen und dem Tasten beschäftigt, sowohl in der *Phénoménologie de la perception* als auch in *Le Visible et l'Invisible* und *L'Œeil et l'Esprit*. Anders als der harte Kern des sich nach der optischen Wahrnehmung orientierten Husserlschen Ichs, ist das Ich bei Merleau-Ponty eine unabschließbare Synthese, und dementsprechend ist auch die Welt eine offene Ganzheit.²³ In seinem posthum erschienenen Hauptwerk *Le Visible et l'Invisible* denkt er die Ich-Welt- oder die Subjekt-Objekt-Beziehung als einen nach dem Modell der gegenseitigen Berührung der Hände aufgefaßten Chiasmus, als ein reversibles Verhältnis, wo die klare

Aufteilung der aktiven und passiven Rollen durch eine gute Ambiguität gesprengt wird.²⁴ Das Subjekt und das Objekt lösen sich aus einer gemeinsamen *chair du monde*, und die Eigenschaften und die Einzelnen treten als diakritische Zeichen bzw. als Knoten in einem Gewebe oder Relationsfeld in einem Prozeß der Differenzierung, Konkretisierung oder Kristallisation auf. Sofern sogar das Sehen zu einer „palpation par le regard“ wird (ebd., 177), muß das Subjekt seinen Beobachtungsposten verlassen und inmitten der Dinge das verborgene Scharnier – d. h. das Fleisch, das Zwischen, „le zéro de pression“ zwischen dem leiblichen Subjekt und dem Körper der Welt – finden. Dieses unabgeschlossene Denken kann sich nicht zu einem System verfestigen und entspricht einem *être de porosité* (ebd., 195).

2.2.3. Doch einem taktilen Denken vielleicht am nächsten steht der Begriff vom „landschaftlichen Denken“ **Ute Guzzonis**. Sie fordert ein Denken, „das sich mit seinen Gegenständen so beschäftigt, wie sich das Gehen in einer und durch eine Landschaft bewegt, wie es das erfährt, was ihm auf seinem Weg begegnet, wie es das sieht, was sich ihm von seinem jeweiligen Gang und Stand aus in der Nähe oder Ferne zeigt, nämlich als etwas der Landschaft um ihn herum Zugehöriges, einer Landschaft, von der er selbst ein Teil oder Moment ist“²⁵. Im Unterschied zur Teilnahmslosigkeit der Theorie, unter deren medusischem Blick das Objekt zu einem *Gegenstand* erstarrt, kennzeichnet sich das neue Denken durch Jeweiligkeit und durch die Zugehörigkeit des Menschen zu dem ihm Gegenüber aus. Das ist dann keine gegenständliche Beziehung mehr: Die Landschaft kann weder ein *Gegenstand* (weil an die Stelle der frontalen Opposition eine Um-Relation tritt), noch ein *Gegenstand* sein (sofern sich die Landschaft mit der Zeit und mit dem Blickwinkel des „Reisenden“ verändert).

In einem solchen Denken, das dem Streichen mit der Hand ähnelt, entfallen also erstens der Anspruch auf Objektivität, sofern das Subjekt in Umfängnis durch sein Objekt miteinbezogen wird, und zweitens der Anspruch auf Endgültigkeit. Vor allem eine taktile, ihr „Objekt“ streiche(l)nde Ästhetik wird immer wie ein Pinselstrich oder eine *touche* ihren Autor mitausdrücken. Die Allgemeinheit des Begriffs wird nach Guzzoni im landschaftlichen Denken zu einer „Allgemeinsamkeit“ als Gewebe von konkreten Sachverhalten, von denen das „Subjekt“ selbst ein Knoten ist (a.a.O., 49 ff.). Dementsprechend ist auch eine zu-denkende

taktile Ästhetik relational; die Identität der Relata löst sich je aus dem Schaffen, Rezipieren oder aus dem Kunstwerk selbst als Beziehung.

3. Tastend im Denken die Kunst

3.1. Die Gegen-ästhetik der Taktilität

3.1.1. Geist und Leib

Die „Gegen-ästhetik der Taktilität“ bildet so etwas wie eine beiläufige Strömung der ästhetischen Theorie und wurde vor allem von Kunsthistorikern, weniger von Kunstphilosophen vertreten. Bereits **Hegel** gewährte nur den „theoretischen Sinnen“ das kunstschaftende Privileg.²⁶ Die Sekundärsinne widersprechen der Selbständigkeit der ästhetischen Gegenstände, weil sich die „nur sinnlichen“ Verhältnisse zu dem Wahrgenommenen zwischen der Unfreiheit einer interessierten Begierde des Subjektes und dem für den Gegenstand als Freiheitsberaubung empfundenen Verzehr des Objektes entwickeln.

Hingegen plädiert die antiidealistische Ästhetik für eine Liberalisierung der Ästhetik. Der junge **Jean-Marie Guyau** verbindet 1884 die Schönheit mit der Nützlichkeit, Lust und Vitalität. Alle vier physiologischen Funktionen (Atmung, Bewegung, Ernährung und Fortpflanzung) enthalten ein ästhetisches Potential.²⁷ In Umkehrung zu Hegel – obwohl sich die Polemik Guyaus explizite doch gegen Herbert Spencer und Grant Allen richtet – sind die Sekundärsinne gerade aufgrund ihrer Interessiertheit den theoretischen Sinnen überlegen als die „wahrhaften Richter des Schönen“ (a.a.O., 35). Alle Sinne und vor allem der Tastsinn vermögen ästhetische Eindrücke zu erwecken unter der Bedingung einer gewissen Intensität und Tiefe ihrer Einwirkung.

3.1.2. Auge und Hand

Wenn die Bemerkungen über die Blinden sowie auch über die mit ästhetischem Wert investierbaren taktilen Qualitäten Guyau als einen wichtigen Vorläufer der Ästhetik der Taktilität bestätigen, so wird diese doch vor allem im deutschsprachigen Raum im Ausgang von der Theorie der reinen Sichtbarkeit **Konrad Fiedlers** ausgearbeitet. Seine Anhänger, zunächst Adolf von Hildebrand, A. Schmarsow und Bernard Berenson, später Riegl, Wölfflin und die Vertreter der Warburger Schule haben die

haptischen Werte der bildenden Künste hervorgehoben. Wie war das aber möglich? Die Ästhetik der Taktilität läßt sich einerseits gegen, andererseits mit Fiedler herausarbeiten.

Zum ersten muß gegen Fiedler ein haptisches Gedächtnis behauptet werden. Fiedler hatte die radikale Andersartigkeit der taktilen und der visuellen Formvorstellung betont. Aber während die natürlichen Grenzen der visuellen Wahrnehmung durch die kunstschaftende Tätigkeit der reinen Sichtbarkeit aufgehoben werden können, so ist die Durchführbarkeit einer taktilen Kunst *de facto* unmöglich. Tasten als unterer Sinn – so Fiedler – beschränkt sich auf Empfindungen und Wahrnehmungen; es gibt keine taktilen Vorstellungen und daher auch keine entsprechende taktile Kunst. Nicht einmal die Bezeichnungen haptischer Qualitäten können die Existenz solcher Vorstellungen beweisen; außerdem läßt sich eine solche Eigenschaft von ihrem stofflichen Träger nicht isolieren, um sie dann zu vergegenständlichen.²⁸ Fiedlers stärkstes Argument gegen eine taktile Kunst ist die Unvorstellbarkeit einer zugleich tastbaren und *originalen* Tätigkeit: eine Tasteigenschaft läßt sich höchstens durch das Nachschaffen des Gegenstandes reproduzieren (a.a.O., 186). Auch wenn wir visuell eine taktile Vorstellung erwecken lassen können, so wiederholt sie nur die ursprüngliche Erfahrung.²⁹ Gegen den äußersten Purismus Fiedlers, der als *einzig*e Quelle der Kunst die Sichtbarkeit anerkennt, beweist die alltägliche Erfahrung die Existenz haptischer Erinnerungen, die entweder der unmittelbare Kontakt mit einem Objekt oder die sprachlich-optische Vermittlung hervorruft. Und wie der ästhetische Geschmack überhaupt, so ist auch das haptische Gedächtnis vor allem *negativ* aktiv, als spontane Ablehnung eines Objektes oder ein ihm Ausweichen; dementsprechend wird sich auch die Ästhetik der Taktilität als eine tragische Ästhetik des Fühlens oder der Betroffenheit erweisen (Kap. 3.4.2.).

Zum zweiten bieten die Betrachtungen Fiedlers über das Kunstschaffen als Übergang vom Auge zur Hand Voraussetzungen für eine Ästhetik des Tastens. Gegen den psycho-physischen Dualismus betont Fiedler das Schaffen als eine rein körperliche, genuin kreative Handlung, in der die Hand keine vorliegenden Sehvorstellungen nachmacht, sondern eigenständig neue Vorstellungen schafft. Der Künstler zeichnet sich durch die Fülle nicht der Einbildungskraft, sondern der Gesten aus; und sofern die Kunstrezeption das Nacherleben und Nachschaffen dieses Prozesses bedeutet, folgt daraus natürlich, daß die Rezeption am vollkommensten wieder von den Künstlern vollzogen werden kann. Daher die Ambivalenz der Ästhetik Fiedlers: Als Theorie der reinen Sichtbarkeit ist sie eine

Ästhetik des Auges; als Theorie des gestischen Kunstschaffens ist sie eine Ästhetik der Hand.

3.1.3. Taktischer Blick und optischer Stil

Die Betrachtungen Alois Riegls und Heinrich Wölfflins über den taktischen im Unterschied zum optischen Stil unterscheiden sich von jenen der Deutschen Fiedler und Hildebrand vor allem durch Angewandtheit und Geschichtlichkeit aus. **Alois Riegl** entwirft die Kunstgeschichte im Altertum als einen Übergang vom „taktischen“ zum optischen Stil.³⁰ Dem ägyptischen Kunstwollen, das sich in zweidimensionalen undurchsichtigen, der Nahsicht entsprechenden Bildern ausdrückt, folgt die noch undurchsichtige, doch dreidimensionale, taktisch-optische, klassische griechische Kunst der mittleren Periode, auf daß im späten Römischen Reich der optische Stil in zweidimensionalen Gestalten in einem Spiel bunter durchsichtiger Silhouetten wie nur in der Fernsicht überhandnimmt.³¹ Riegl wandte damit auf die Architekturgeschichte frühere allgemeinere Bemerkungen aus der „Geschichtlichen Grammatik der bildenden Künste“ (2. Fassung, 1899) an, wo er einerseits ein Gedächtnis der haptischen Erfahrungen behauptet, aber andererseits die entscheidende Rolle des Sehens in der Wahrnehmung auch des taktischen Stils betont (a.a.O., 342). Diesmal wird die ganze Kunstgeschichte als eine allmähliche Verschiebung vom Taktischen zum Optischen bis hin zum Impressionismus betrachtet, und alle bildenden Künste näher gemäß der Nahsicht (die Skulptur) oder dem Fernbild (die Malerei) eingeordnet. Trotz seiner Verdienste, den taktischen Stil mit der Entdeckung der außereuropäischen und anticlassizistischen Kunststile zu verbinden, ist die Rieglsche Auffassung des Taktischen vage, inkonsequent und – wie bei Wölfflin – an sich täuschend: Es geht Riegl letzten Endes allein um den Blick und in welchem Maße, je nach dem Abstand vom Gegenstand, eine taktile Einbildung in die visuelle Wahrnehmung miteinbezogen wird.

3.1.4. Gesten und Kunst

Den deutlichsten (Freudschen) Vatermord gegen Fiedler begeht aber erst **Bernard Berenson**: Entscheidend in der Kunstrezeption sind nach ihm vor allem die tastbaren Werte und dann die Bewegung, die beide eine lebenssteigernde Wirkung auf den Betrachter haben müssen.³²

Ansetzend beim Spruch Bergsons „Ein Körper ist wesentlich das, was er für die Berührung darstellt“ beurteilt Berenson die Kunstwerke nicht nach ihrer wahrheitsgetreuen Nachahmung, sondern insofern „ihre Beschaffenheit [...] unser Vorstellungsvermögen anreizt, ihr Volumen zu spüren, ihr Gewicht zu wägen, ihre Widerstandskraft zu erkennen, ihre Entfernung von uns zu ermessen, sofern sie uns anspornen, uns rein imaginär mit ihnen in enge Berührung zu bringen, sie zu fassen, zu umfassen und sie herumzugehen“ (ebd., 54 f.).

Dem gegenüber verlangt die Kunstrezeption nach **Walter Benjamin** konzentrierte Betrachtung, der eine Bewegung des Rezipienten entgegen wirkt; den Beweis dafür findet er im Kino, wo die Masse *le divertissement* sucht und wo der Vorrang der Taktilität (durch Zerstreung und Schockwirkung der Bilder) zu strukturellen Veränderungen der Apperzeption führt.³³ Die Teilnahme des Tastens an der Rezeption ist berechtigt in der Architektur, wo der (taktile) Gebrauch die (optische) Betrachtung begleitet und sogar in der Bedeutung übertrifft; dennoch ist sie – so Benjamin – in den visuellen Künsten zu bekämpfen, trotz der Andeutung, ihre gegenwärtige Herrschaft käme am Ende eines unvermeidlichen, gleichsam schicksalhaften Werdegangs.

Interessante Hinweise für eine Theorie der Taktilität in der Malerei bietet die Cézanne-Monographie von **Richard Shiff**.³⁴ Cézanne – das auch von Berenson gebrachte Beispiel für eine taktile Malerei – hat die Realisation als ein Spiel zwischen dem Auge und der Hand beschrieben.³⁵ *La touche* in der Malerei verweist auf Jeweiligkeit: „[...] elle transforme la totalité de la vision en une expérience personnalisée et fragmentée, associée au temps et au lieu de l'artiste“ (Shiff, ebd.). Aber vor allem enthalten die Bedeutungen der *touche* das ganze Netz der Relationen, in dem ein Kunstwerk eingeschlossen ist: „D'abord, la touche est le geste qui dépose la marque du peintre, l'«empreinte» (l'«index») qui renvoie au geste. Ensuite, elle est la marque peinte en tant que forme visible appliquée sur la toile; les traits discernables d'une touche (ou d'un groupe de touches) établissent d'ailleurs un lien iconique entre la marque peinte et les objets, de forme semblable, que l'on voit dans les tableaux ou dans la réalité extérieure [...]. Enfin, la touche est un toucher, c'est-à-dire la sensation tactile que le peintre éprouve au moment de laisser cette marque.“ (ebd., 202). Diese drei Bedeutungen bilden meines Erachtens das ästhetische Dreieck neu: Im ersten Sinne betrifft die *touche* den Rezipienten, der im Bild einen gewissen künstlerischen Stil, die Prägung einer Subjektivität erkennt; der zweite Sinn verbindet das Werk mit der

dargestellten Welt; schließlich impliziert der dritte die leiblichen Bewegungen des Künstlers im Prozeß des Schaffens.³⁶ Damit faßt die *touche* die Funktionen des Kunstwerks zusammen: die identifizierende oder die auf sich selbst verweisende Funktion (die Kunst als Ausdruck ihres Verfassers), die ikonische oder darstellende Funktion und die performative Funktion. Die Betonung der dritten Funktion kennzeichnet die Kunst der letzten Jahrzehnte im Rahmen einer Neubesinnung auf das Phänomen der Leiblichkeit.

Shiff erwähnt zwei Grundarten von Handbewegungen in der Malerei: das Streichen einer Fläche und den Impakt mit einer Widerstand leistenden Fläche. Und statt das Bedürfnis nicht weniger Betrachter, das Kunstwerk zu berühren, ab *principio* zu verurteilen, kann es – m. E. nach – als konkreter Versuch eines Nachschaffens und Nacherlebens des Künstlers angesehen werden. Um so verheißungsvoller ist **Vilém Flussers** Phänomenologie der Gesten.³⁷ Er unterscheidet zwischen kommunikativen Gesten im strengen Sinn, Gesten der Arbeit, interessefreien Gesten und rituellen Gesten (a.a.O., 224). Viele von seinen konkreten Analysen sind dem ästhetischen Verhalten unterzuordnen (Schreiben, Sprechen, Malen, Photographieren, Filmen, Pflanzen, Rasieren, Video, Musikhören); und trotzdem enttäuscht seine Beschreibung der Geste des Malens. Die Geste überhaupt ist gemäß Flusser eine symbolische freie Bewegung des Körpers; sie kann nicht auf Kausalerklärungen reduziert werden, sondern wird erst in einer teleologischen Bedeutungsanalyse verständlich. Die Geste vereinigt nicht den Geist und den Körper zu einer Synthese, sondern diese sind Extrapolationen des konkreten Phänomens der „Geste“ (ebd., 94): Der Maler und sein Material konstituieren sich erst in der jeweiligen Geste des Malens, das als Enigma nie völlig lösbar ist. Dem Einwand, das Einswerden von Subjekt und Objekt im Malen mystisch dargestellt zu haben, tritt Flusser durch eine überraschende Annäherung der Phänomenologie an den Zen-Buddhismus entgegen; beide betonen das konkrete Erleben der Phänomene (ebd., 96).

Flussers Phänomenologie der Gesten bietet die mögliche Basis für eine Ästhetik der Taktilität: das Kunstwerk ist ein in Material erstarrte Geste; die Kunstkritik rückt in die Kompetenz einer allgemeinen Theorie der Gesten, weil sie die Veränderung der Geste vom Material zu entziffern hat; das Hören von Musik ist die akustische Massage, wodurch der Körper zu Geist wird und die Geste, in der die Haut nicht mehr Grenze ist, sondern zur Verbindung zwischen Ich und Welt wird; schließlich können das Rasieren und das Gärtnern gleichermaßen als dermatologische Gesten

ausgelegt werden (ebd., 227, 144, 157 f.) usw. Und dennoch bleibt in der *allgemeinen* Theorie der Gesten Flussers keinen Platz für die Eigenartigkeit der ästhetischen Geste, die unter allen vier erwähnten Grundarten von Gesten auffindbar ist. Anders ist es mit der hier entworfenen taktilen Ästhetik, die sich auf die Kunst beschränkt. Die kunstschaftenden Gesten ersetzt sie durch die Auffassung des Kunstwerks selbst als Geste bzw. als Verdichtung der Leere. Die Zeitlichkeit wird dabei wesentlich, während die Theorie Flussers das Doppelverhältnis zur Geschichtsphilosophie nicht überwinden kann: Einerseits ist die Theorie der Gesten synonym mit der Geschichtsphilosophie als allgemeine Theorie der freien Taten, andererseits ist sie programmatisch antihistorisch (ebd., 230 f.).

3.1.5. Karte und Abdruck

Als Index und Ikone in einem wendet sich die Karte zugleich dem „tastenden“ Reisenden und dem Betrachter zu.³⁸ **Christine Buci-Glucksmann** zerlegt den „kartographischen Blick der Kunst“ in mehrere Grundtypen: der Welt-Blick, der beschreibende Blick, der tautologische, entropische, nomadisch-kritische und der ephemere Blick. Dem panoramatischen Überschau des kosmischen, göttlichen Auges, das alles präzise bis aufs kleinste Detail sieht, entspricht eine fast unwirkliche Landschaft; als Beispiel hierfür dienen der von Pieter Bruegel d. Ä. gemalter Sturzflug des ikarischen Blicks und das herrschaftliche Panoptikum Foucaults. Diese Karte als optische Oberfläche erinnert an die Fernsicht Riegls, während den tautologischen Karten von Jasper Johns (einschließlich seinen *Studies for Skin* als „Haut-Karten“) eher die „taktische“ Nahsicht eignet. Die Weltkarten öffneten den Raum in die Tiefe; die Karte Johns' ist wesentlich „eine Schichtung der Welt“, ein „Pergament, ein blickdichtes Gewebe“ und bedarf der Haptik (a.a.O., 97 ff.). Die Haut selbst bildet – so die Autorin – ein mögliches Modell für eine haptische Grundlegung der Kunst, die unter dem Zeichen der Erotik und der Melancholie steht. Eine solche taktile Ästhetik sieht in der Leinwand zum einen ein Schmerzobjekt, zum anderen „einen Auswuchs des primären Narzißmus“ und „eine erogene Zone höchster Reizbarkeit“; das Malen ist ein Pulsieren durch die Leere getrennter Ausschläge, ein melancholisches Spiel zwischen An- und Abwesenheit (ebd., 121). Im Ausgang von Christine Buci-Glucksmann läßt sich sogar behaupten, daß die Macht, die Begierde (die Karte als Ersatz oder Einladung zum Reisen) und die Schwermut (die Karte bietet das Bild einer menschenleeren Welt,

in der die Menschen höchstens zu Zahlen entwirklicht werden) gemeinsam die Karte bilden. Wie gesagt, kann die Karte auch zur Reise einladen, ohne eine bestimmte Strecke vorzuschreiben und ohne den Raum um ein Zentrum herum zu organisieren: Das ist der nomadische Blick, wie bei Alechinsky und in der *Land Art*. Für den entropischen Blick wird die Karte zu einem Manifest der Anti-Moderne, in der die Gestalt – so wie auch in der taktilen Wahrnehmung – gebrochen bleibt.

Georges Didi-Huberman entdeckt das uralte Verfahren des Abdrucks wieder.³⁹ Der Abdruck bildet eine Gegen-Ästhetik zur Tradition der Mimesis, und zwar kann die Ähnlichkeit nicht nur durch eine visuelle Nachahmung von der Ferne, sondern auch taktil, durch Berührung und Reproduktion, mit oder ohne eine Matrix hervorgebracht werden. Der erzeugte Abdruck ist – mit einem von Benjamin übernommenen Ausdruck – ein dialektisches Bild: Er verbindet symbolisch (komplementär) die An- und Abwesenheit, die Präsenz (Index) und die Repräsentation (Ikone), die Berührung mit dem Ursprung und den endgültigen Verlust der Einzigkeit des Ursprungs, das strikte Einmalige und das Serielle, die Entscheidung und den Zufall, das Vertraute und das Fremde, die Identität – das Unidentifizierbare, die Form – das Formlose, den Wunsch und die Trauer. Vor allem das *sudarium* der hl. Veronika macht den Unterschied zwischen der taktilen Aura und der visuellen Aura im Sinne Benjamins deutlich: Die taktil-auratische Erfahrung vollzieht sich als eine Dialektik zwischen Nähe und Ferne, worin einerseits die Spur durch Kontakt und somit durch die Aufhebung der Entfernung entsteht, und andererseits gewährt gerade diese Berührung dem auratischen Bild Prestige und rückt die Spur bis in eine unüberbrückbare und unverletzliche Distanz.

Die auf die Kunst angewandte „Ichnologie“ (als Wissenschaft von den Abdrücken) wird von Didi-Huberman als Pendant zur Ikonologie gedacht (a.a.O., 197 ff.), von der sie sich auf dreifache Weise unterscheidet: Erstens ist die taktile Form nicht nur das Resultat eines Prozesses, sondern selbst ein unendlicher Prozeß. Zweitens vermag die Ichnologie nicht nach dem Sinn eines Bildes zu fragen, sofern die Form untrennbar mit ihrem Träger oder Substrat verbunden ist. Und drittens wird sogar noch weniger die Form von einem gewissen historischen Hintergrund her erklärbar, sondern der Abdruck verlangt einen anachronistischen Standpunkt, der von der Überlagerung moderner und prähistorischer Spuren Rechenschaft geben kann. – Es gibt keine Geschichte des Abdrucks.

3.1.6. Tektonik und Topographie

Die Taktilität ist wichtiger in der Skulptur als in der Malerei und komplexer in der Architektur denn in der Skulptur. Bei einem Bau bezieht sie sich auf die Material- und Temperaturwerte, auf die Feuchtigkeit, den Geruch, auf die Textur der verschiedenen Stoffe und nicht zuletzt auf den Widerhall der Schritte. Dennoch haben die Architekten im allgemeinen das Tasten vernachlässigt mit wenigen Ausnahmen, wie Ian Ritchie, Alva Aalto und der Historiker der modernen Architektur Kenneth Frampton.⁴⁰ So arbeitet Frampton seinen ziemlich eklektischen kritischen Regionalismus im Ansatz von Semper und gegen Le Corbusier aus, der ein Gebautes als ein abstraktes, aus Flächen, Volumen und Plan bestehendes Gebilde auffaßte (Frampton, 2). Dem gegenüber ist ein Gebäude für Frampton in erster Linie eine Konstruktion, und dementsprechend ist auch das Bauen „viel mehr tektonisch und taktil als szenographisch und visuell“ (ebd.), ohne dabei weder den räumlichen Charakter der Umschließung, noch den biologischen Vorrang des Sehens zu bestreiten. Die Konstruktion entsteht aus dem wechselseitigen Spiel zwischen dem Topos, dem Typos und der Tektonik; die Entwicklung der Architektur verdankt sich also keiner Weltanschauung oder sonstigen Kulturdisziplinen, sondern immanenten Faktoren. Unter dem Einfluß Heideggers wird die Architektur zu einer Poetik der handwerklichen Konstruktion: Der Architekt stammt ab vom ὄΰέδιϊ, „Zimmermann“ oder „Erbauer“. Die lokale Architektur variiert das Verhältnis zwischen der Tektonik des eine Raum-Matrix einschließenden leichten Rahmens und der Stereotomie des schweren, erdgebundenen Fundaments je nach Klima, Gewohnheit, Kultur und verfügbaren Baustoffen. Daher bekämpft Frampton gleichermaßen wie Heidegger den angeblich neutralen homogenen Raum der modernen Technik und Naturwissenschaften und behauptet, die Bauten müssen ausdrucksweise in ihrem Bezug auf ihre Umgebung und auf die vier kosmologischen Elemente entworfen werden: Das Licht, das Wasser, der Wind und die Erosion verfertigen die Form. Die Tektonik ist also eine relationale Auffassung, die die Modulation unterschiedlicher Faktoren des Bauens aufeinander abzustimmen vorhat. Damit wird die Architektur auch zu einer Topographie, indem sie zuerst ihren Ort gestalten muß.⁴¹ Und dementsprechend bedeutet das Rezipieren der Bauwerke für Frampton und für Tadao Ando eine körperliche Handlung, Teil eines *corsi e ricorsi*, in dem der von der Welt geschaffene Körper sich zur Welt wendet, um ihren Raum durch sein Tasten zu artikulieren.

Das geschieht z. B., wenn wir durch den gebauten Raum spazieren gehen, ihn mit unseren Schritten ermessen, seine Resonanz hören, die Unregelmäßigkeiten des Bodens unter den Füßen spüren und seinen Widerstand erfahren.⁴²

3.2. Tasten in der Kunst

3.2.1. Das Tasten ansprechende Künste

Auf den ersten Blick ist es ein Gemeinplatz, eine Taktilität in der Kunst zu behaupten: Das Kunstschaffen besteht in Gesten, die eine gewisse technische *Geschicklichkeit* oder *tour de main* verlangen. Das Handwerkliche an der Kunst wurde aber nie verleugnet; der Widerstand der Kunsttheoretiker beginnt erst in der Beurteilung der *Bedeutung* des Tastsinns im Kunstschaffen und vor allem in der *Kunstrezeption*. Wird die schaffende Hand geläufig als bloßes Instrument zur Verwirklichung eines bestehenden Gebildes gedacht, so funktioniert im Rezipieren der kategorische Imperativ *Noli me tangere!*, und zwar nicht nur als praktisch gerechtfertigte goldene Regel des musealen Ausstellens, sondern – im weiteren Sinne der Isolierung des Werks vom Publikum – als Grundzug fast aller Künste. In den bildenden Künsten wird also ein sporadisches Tasten sofort als unreines, unfrommes und banausisches ästhetisches Vernehmen verurteilt, und allein den Augen wird erlaubt, das Werk anzutasten. Die Kunsttheorie verschwieg auch völlig die Bedeutung der Kynästhesen bereits in der Konstitution des ästhetischen Objektes durch die Wahrnehmung. Solche Bewegungen des Betrachters vor, um oder sogar durch den Raum des bildenden oder architektonischen Werks werden im Film von dem Travelling der Kamera und von der Montage übernommen; dabei wird leider allzuoft vergessen, daß erst die Beweglichkeit des Kameraauges die Befestigung des Betrachters ermöglicht hat. Eigenartig ist die Musik: Die musikalische Spannung löst rhythmische Gesten des Hörers bis hin zum Tanzen aus, ohne das diese jemals als „unrein“ oder „unästhetisch“ zurückgewiesen worden wären. Außerdem spielt hier der Anschlag (fr. *toucher*) bei den Tastinstrumenten dieselbe expressive Rolle wie *le toucher* des Malers, anders als die eher untersuchende Funktion des Touchierens in der medizinischen Diagnose oder teilweise in der Massage. Das durch Gesten hervorgebrachte Kunstwerk wird selbst zur Geste, zu einem dynamischen Werken in der Tanzkunst. Bezieht sich das Haptische in den bildenden Künsten auf den

Tastsinn gemeinsam mit dem Temperatur- und dem Schmerzsinne, so schaltet sich im Tanz zudem die Tiefensensibilität als Triade des Stimmungs-, Bewegungs- und Kraftsinns ein; die existenzielle Bedeutung des Tanzes erklärt sich gerade durch die Intensivierung der Propriozeption. Das Spiel der Gesten liefert den Stoff auch für bestimmte Theaterformen wie die Pantomime, das rituelle Theater und das Theater der Grausamkeit Artauds. Sogar das Gärtnern betrachtet Flussner als eine dermatologische Kunst.⁴³ Und wenn wir uns darüber einigen, jedes *no man's land* zwischen dem Ich und der Welt – mit Flussners Worten – eine „erweiterte menschliche Haut“ zu nennen, dann stellen auch die Leinwand des Kinos oder des Gemäldes, der Bildschirm des Fernsehers oder des Computer-Monitors solche Hautstreifen eines unwirklichen Marsyas und *interfaces* zwischen der Welt und dem Körper des Kunstwerks dar. Aber ebenso gut kann auch der wirkliche Menschenkörper Werkträger werden, sei es durch Bemalung (Make-up, Body painting, Tattoos) oder durch Modellierung (Hair styling, Body building, Schönheitsoperationen und – als Grenzfall – durch Massage). Schließlich ist durch Übertragung auch die Kleidung als Hautersatz Anlaß für eine spezifische, gleichermaßen tastend und optisch beurteilte Kunst.

3.2.2. Die Taktilität im Umgang mit den bildenden Kunstwerken

Ein Gesamtinventar der Gesten und der Modalitäten eines taktilkynästhetischen Umgangs mit der Kunst im allgemeinen bleibt bis auf weiteres ein Desiderat. Ich werde mich also im weiteren auf das Rezipieren der bildenden und angewandten Künste beschränken und, sofern es sich dabei um menschliche teleologisch freie Gesten und nicht um kausalmechanische Bewegungen handelt, werde ich sie phänomenologisch nach ihrer Intentionalität und nicht – sowie bei anderen Autoren – etwa nach den entsprechenden Körperteilen systematisieren.

Die bildenden Kunstwerke sind zunächst Dinge, die wir berühren, greifen, ein- oder auspacken, putzen, umstellen, in Besitz nehmen, stehlen oder vernichten können. Nur manche von diesen Gesten sind ästhetisch (d. h. haben eine explizite ästhetische Motivation). Zwischen dem Wischen des Staubes auf dem Rahmen eines Gemäldes und der Firnisabnahme, sowie auch zwischen dem Abbauen einer Ausstellung und der Kuratorenarbeit, dem Wählen der richtigen Belichtung und des richtigen Aufstellens der Werke, erstreckt sich die ganze Distanz zwischen dem Nichtästhetischen und dem Ästhetischen. Sogar der

Kunstdiebstahl – als negative Bestätigung des Wertes – kann eine kommerzielle oder eine ästhetische Motivation haben. Manchmal wird die Form des Werks durch die Geschichte seiner zerstörerischen oder verehrenden Berührungen wortwörtlich geprägt (das durch zwei Säbelhiebe auf der Wange verletzte Marienbild der Schwarzen Madonna von Tschenschow, die rechte Hand des hl. Petrus in der Basilika San Pietro in Rom). Eine Ästhetik der Taktilität kann nicht mehr vor dem (Ab)Tasten der verehrenden Gläubigen oder der (kunst)schändenden Zerstörer „die Augen verschließen“. Zum einen läßt sich die Hand, die mit dem Meißel schlägt, die Statuen und Kirchen sprengt, die Bibliotheken und die Museen verbrennt oder Scheiterhaufen mit Büchern und Tonaufnahmen errichtet, politisch, ökonomisch, magisch-religiös und nicht zuletzt psychiatrisch erklären, aber sie kann auch die Unzufriedenheit des Künstlers mit seinem eigenen Werk ausdrücken. Zum anderen gehören die Berührung oder das Küssen von Ikonen, Statuen oder Ruinen einem magisch-religiösen Verhalten an. Beide Kategorien von Gesten schließen *ab initio* die Theorie eines angeblich reinen ästhetischen Bewußtseins aus. Auch das „unreine“ Rezipieren der angewandten Künste durch Gebrauch oder sei es nur durch das tastende „Probieren“ des Gegenstandes geschieht manchmal nur aus Spaß, aus bloßer, desinteressierter Lust des Tastens.⁴⁴ Schließlich wird die symbolische Museumsschnur bei den Kunstauktionen relativiert, wo das strengste Berührungsverbot eine Ausnahme erlaubt: den Käufer. Und auch wenn die Bedingung, um auf ein Kunstwerk seine Hand legen zu dürfen, außerhalb der Ästhetik erfolgt, schließt dennoch die Geste des Kaufens weder den Geschmack, noch eine ästhetische Motivation des Käufers aus. Der Restaurator, der Kurator, der Rezipient der angewandten Kunst, der Käufer, der Gläubige und der Zerstörer sind also neue Gestalten in einer „pantomimischen“ Ästhetik.

3.2.3. Der Ursprung der Malerei: das Kind, der Primitive, Jesus

Der Ursprung der Kunst setzt auf dreifacher Art den Tastsinn voraus: als synästhetische Erfahrung des Kindes, als historischer Anfang der primitiven Kunst in der Körpermalerei und als mythische Herkunft der christlichen Kunst im Schweißstuch der hl. Veronika. Ein Kind zeichnet an der Wand oder auf beschlagenen Fensterscheiben, modelliert in Teig oder ordnet bunte Kugeln und findet dabei Vergnügen indistinkt an den Formen, Farben, an den taktilen oder thermischen Stoffqualitäten, sogar an den eigenen Handlungen. Was sind in diesem Falle die *immanent-*



Gesichtsmalerei, Elfenbeinküste, Photographie von Fulvio Roiter, 1974

ästhetischen Gründe und vor allem wer ist der ideelle Kunstrezipiens, der berechtigt ist, einer solchen Erfahrung das Ästhetische abzusprechen oder sie als unrein zu betrachten? Die genuine ästhetische Erfahrung des Kindes hat jedenfalls eine breitere Wahrnehmungsbasis als die des Erwachsenen.

Nicht nur ontogenetisch, sondern auch phylogenetisch gesehen, haben die sogenannten bildenden Künste ursprünglich gleichermaßen das Auge und die Hand angesprochen. Die ersten Anfänge der Malerei bestehen nach einigen Angaben in der schmückenden Verzierung des eigenen Körpers⁴⁵, und ethnographische Studien erwähnen zahlreiche Gemeinschaften von gegenwärtigen „Primitiven“ (sowie die Nuba in Sudan), bei denen die Körpermalerei und die regelmäßigen Narbenfelder eine wichtige sozial-ästhetische Rolle spielen (ebd., 15). Eine angebliche Minderwertigkeit des Schminkens, der enigmatischen Hand-, Pflanzen- und Tierabdrücke in den paläolithischen Höhlen oder der Malerei im Wind bei den Amerindern läßt sich in einer eurozentrischen ästhetischen Theorie weniger durch ihren asemantischen Dekorativismus als eher durch ihre Vergänglichkeit argumentieren; aber das ist es gerade, was solche Kunsterscheinungen als Gegenstände einer taktil-menschenmäßigen Ästhetik rettet.

Ein dritter Ursprung der Malerei ist der mythische, entweder als Umriß eines Schattens bei Plinius d. Ä., Quintillian und in der ganzen klassizistischen Kunst⁴⁶, oder – in der christlichen Tradition – das vom hl. Lukas gemalte Porträt der Maria⁴⁷. Eine apokryphe christliche Überlieferung aber gewährt der Malerei ein noch höheres Prestige, indem die Erwähnung der Episode mit dem Schweißtuch der hl. Veronika auf dem Kreuzweg einen doppelten göttlichen Ursprung der Kunst hervorhebt: durch das „dargestellte“ Antlitz und durch den „Maler“ selbst. Die Dialektik zwischen dem Visuellen und dem Taktilen, zwischen Nähe und Ferne im hl. Mandyllion oder im hl. Keramidion ist gleichermaßen ästhetisch und theologisch: Zum einen zeugen sie von der Aufhebung des absoluten Abstandes zwischen Gott und Mensch („das Ärgernis“ der Kenosis) und des relativen optischen Abstands. Zum anderen stellen sie den doppelten Abstand wieder her: Es ist die Berührung des Heiligen, die Acheiropoieten zu auratischen Kultusgegenständen, also zu Gegenständen der Verehrung aus absoluter Distanz verwandelt, wobei das durch Abdruck entstandene Antlitz optisch zu betrachten ist. Die zwei christlichen Überlieferungsgeschichten über den Ursprung der Malerei gehen dem Unterschied zwischen der visuellen Ästhetik und der taktilen Gegen-



Francisco de Zurbarán: Das heilige Gesicht [Der Schleier der Hl. Veronika], ca. 1631 [s. Victor Stoichiță, Visionary Experience, il. 13, p. 50]

ästhetik voraus. Zwischen der gelassenen Betrachtung der Schönheit Mariae, die der hl. Lukas von der Ferne nachahmt, und dem gequälten Ausdruck des „Eli, eli, lama sabahtani?“ schreienden Jesus eröffnet sich die Kluft zwischen dem Apollinischen der schönen Erscheinungen und der Tragik des sterblichen Leibes. Die Versuchung liegt nahe, diesen Gegensatz in einem feministischen Paradigma auszulegen: In der „männlichen“ Ästhetik der Abbildungsmimesis ahmt der männliche Künstler sein idealisiertes weibliches Vorbild nach; dagegen begnügt sich die Frau in der „weiblichen“ Ästhetik der Verkörperungsmimesis mit einem aktiven Seinlassen, sie schafft nur die Bedingungen für die Offenbarung eines Es. Die Zusammenarbeit zwischen dem Künstler und seinem Modell, die doch unverwechselbar und getrennt bleiben, wird diesmal zu einer Verschmelzung zwischen der Matrize und der Materie. Eros und Thanatos gehören hier am innigsten zusammen.

3.2.4. Vermeer, Maler des Haut-Ichs

Die taktile Ästhetik als jeweiliges Denken verzichtet auf allgemeine Gesetze der Kunstgeschichte und der Stilentwicklung. Sie darf keine *εἰρήσιμα* sein, die eine synoptische Karte zum Gegenstand hat, sondern sie versucht, vorsichtig durch die Landschaft zu gleiten, wie eine blindlings eine Fläche entlang tastende Hand unter so vielen Gelehrtenaugen.

So spürt man z. B. Vermeer, Maler der viszeralen Innerlichkeit und der infinitesimalen Gefühlsnuancen. Seine *Allegorie der Malerei* (1663-65) stellt einen neuen Lukas und eine andere Madonna dar, könnte man sagen; aber der Maler ist für uns wie blind, nur seine in der Luft hängende Hand sehen wir von hinten, wie ein Ausschnitt aus einer kontinuierlichen Handlung. Die ganze Szenographie ist taktil, das Zimmer verschließt sich zwischen der Wand im Hintergrund, dem zu erratenden Fenster links und den schweren Falten des dichten Vorhangs gleich vorne. Der Betrachter betritt nicht einmal den Raum, sondern schiebt still und mit langsamen Gesten den Vorhang zur Seite, um hineinzuschauen. Man kann sich nicht des Eindrucks eines unwillkommenen Voyeurismus erwehren. Schauen heißt hier Vergewaltigung einer auch durch die warme Farbenvibration geschaffenen Atmosphäre einer intensiven Intimität mit sich selbst. Der Raum Vermeers ist trotzdem nicht hermetisch und undurchsichtig, sondern öffnet sich durch Fenster zur Welt wie ein Körper durch seine Sinne; zugleich aber – wie die Haut – schonen seine Fenster vor einem zu starken Hereindringen der äußeren Reize. In die



Johannes Vermeer: Kunst der Malerei [„Allegorie der Malerei“] ca.
1670

(Halb)dunkelkammer Vermeers dringt die Außenwelt nur wie ein fernes Echo oder wie ein Hintergrund für die Kammermusik.⁴⁸ „Die Welt“ Vermeers besteht in Gesten und in einem imaginären Tastsinn ansprechenden Gegenständen: die plüschnen Vorhänge und Tischdecken, der Samt auf den Sesseln und der weiche Glanz der seidenen Kleider, die Falten der Karten, die Wärme der Pelze, die innere wohlige Wärme der Weintrinker und die Kühle der Perlen oder des Spiegels, das feine Spitzengewebe, die angenehme Wärme des Holzes und die Kälte des Steinbodens, die Weichheit der Puderquaste und die Rauheit des Besens – alles lädt zum Antasten ein. Die nicht zufällig meistens weiblichen „Kammer“gestalten Vermeers gehen nicht hinaus, um die Welt zu erobern, sondern empfangen die Welt daheim, selbstverständlich gefiltert durch „Häute“: die Karte ist Anlaß für exotische Reiseträume, wie die Perlen, die Briefe sind Anlaß für Liebesträume, das Gemälde nährt religiöse Träumereien, und die Partitur läßt sie einfach träumen. Alle vier sind bemalte Epidermen. Manchmal überdecken sie einander in einer Palimpseststruktur, wie in der erwähnten *Allegorie der Malerei*, wo, um die unterste, ursprüngliche, noch nicht bemalte Schicht der Wand zu erreichen, der Blick nach und nach den Vorhang, die zu bemalende Leinwand und die Karte abschälen muß. Eine letzte Bemerkung: das Blasinstrument und der Kranz stellen diese Malerei unter das Zeichen Dionysos', eigentlich Marsyas', der von Apollon enthäutete Silen, den auch die ausgezogenen Kleider und die Maske auf dem Tisch evozieren.⁴⁹

3.2.5. Kunst für die Blinden: Cézanne, Brâncuși

Die ausgesprochene Taktilität des illusionistischen Barocks und seiner Stilleben ist allzu bekannt, um ihr ein eigenes Abteil auf dieser kurzen Reise durch die Kunstgeschichte reservieren zu müssen. Interessanter finde ich eher die Auseinandersetzung um Cézanne: Seine Stilleben wurden entweder als taktil oder als rein visuell (als die „malerischste“ Malerei) gekennzeichnet, schließlich fanden manche Kunstkritiker und Philosophen in seinen Bildern die ursprüngliche Wahrnehmung, in der das Visuelle und das Taktile noch friedlich und undifferenziert zusammenleben.⁵⁰ Das Spätwerk Cézannes ist aber diesmal relevant für eine taktile Ästhetik nicht mehr durch die Einladung, die *Dinge* imaginär zu berühren, sondern durch die Taktilität des *Raumes*. Cézanne kehrt die übliche Folge Raum-Figuren-Farbe völlig um. Der Raum der perspektivischen Malerei war ein ruhender Behälter, wie ein leeres Gehäuse, in dem sich die in ihn

nachträglich hineingestellten Figuren relativ frei bewegen konnten; die Figuren waren dann mit einer Lokalfarbe wie eine „oberflächliche“ Qualität der Gegenstände bedeckt. Dem gegenüber ereignet sich bei Cézanne eine Realisation oder eine „Dingwerdung“ (Rilke)⁵¹, wodurch das Volumen und der Umriß der Figuren allein durch eine Modulation der Farben entstehen, während der Raum erst von den dargestellten Gegenständen eröffnet wird und als ein Gewebe dicht aneinander gestellter Körper erscheint. Dieser relationale Raum ist dem taktilen Feld auffällig ähnlich. Der Eindruck eines *gondolement* des Blicks des Betrachters zwischen einem flachen und einem tiefen Raum hebt eine Doppeldynamik der Realisation hervor. Zunächst entstehen die Körper durch eine Ver-dichtung oder Kristallisation von Kraftlinien und Farbenvibrationen in einer strengen geometrisch-architektonischen Ordnung, aber drohen jederzeit zurück in die unbestimmte musikalische Farbatmosphäre zurückzusinken. Dann vermag sich auch der Raum nicht von den Figuren zu verselbständigen aufgrund der bisher unbefriedigend



Paul Cézanne: Berg Sainte-Victoire, 1904-6

erklärten Perspektivenverzerrungen. Die meisten solchen Verzerrungen ebnen den Raum ein, drängen den Hintergrund nach vorne und verhindern das Eintauchen des Auges ins Bild: Der Raum wird zu einem Farbgewebe.⁵² Von diesem Gesichtspunkt aus entlarvt sich die anfangs erwähnte Alternative von Visuellem und Taktilem als eine falsche: in dieser nichtillusionistischen Malerei kommt die Taktilität den *taches* als *touches* zu, und zwar im dreifachen, bereits erwähnten Sinne von Shiff.

Dabei bleibt es trotzdem wahr, daß auch in einer taktilen Ästhetik Cézanne nicht weniger außermenschlich als einst für Novotny erscheint. Der Gegensatz zwischen seiner „taktilen“ Malerei und den reinen, geschliffenen, zum Streiche(l)n einladenden, ovoidischen Plastiken Brâncuși fällt ins Auge. Die Einfachheit seiner Formen (*Oul – Das Ei*, *Prometheus – Prometeu*, *Primul ținăt – Der erste Schrei*, *Începutul lumii – Der Weltanfang* u.a.) ermöglicht ihre Stereognosis, und mehrere Aphorismen Brâncuși beziehen sich explizite auf den Tastsinn (ob sie nur metaphorisch zu verstehen sind, wird hier offengelassen): „Meine Plastiken sind sogar für die Blinden“, schrieb der Autor der *Skulptur für die Blinden*.⁵³ Er verlangt, die *Die endlose Säule* zuerst „mit den offenen Handflächen“ zu umarmen und sie erst danach anzuschauen (Aphorismus Nr. 140), und der musealen Isolierung und dem Berührungsverbot setzt er das taktile Spiel mit einer anonym gewordenen und zur Natur zurückgekehrten Kunst entgegen.⁵⁴ Seine Kunst ist erotisch, aber nicht wie bei Rodin im Sinne einer thematischen taktilen Erotik, sondern als kosmogonisches Prinzip bei allem Fehlen des Vorgefühls von Thanatos. Außerdem gibt es einen indirekten Verweis auf das Tasten in den atektonischen Formen, die das Gesetz der Schwerkraft brechen (*Măiastra*, *Pasărea în văzduh – Vogel im Raum*) und schwerelos schweben (*Jestoasa zburătoare – Fliegende Schildkröte*). Trotz allem ist seine Plastik das Beispiel eines Platonismus auf der Suche nach dem Licht und nach der unsinnlichen, „untastbaren“ (Brâncuși) endgültigen Form.

In einer systematischen Betrachtung läßt sich eine mehr oder weniger metaphorische „Kunst (auch) für die Blinden“ in zweierlei Weise exemplifizieren: durch die Stereognosis der Makrostruktur (Brâncuși, das Miniaturmodell des Ryōan-ji-Gartens für die blinden Besucher) und durch das Ertasten der Oberfläche oder der Mikrostruktur. Die Texturologien Dubuffets aus Teer, Sand und Kies und die *sculptures éponges*, die Dünen, die *reliefs planétaires* und die Texturen Yves Kleins (*Monochrome bleu sans titre*, *Monogold sans titre*, *Monopink sans titre* usw.) sind ein Beispiel letzterer Art.



Constantin Brâncuși: *Der Weltanfang* [Skulptur für die Blinden], 1920.
Photographie von Constantin Brâncuși, ca. 1920

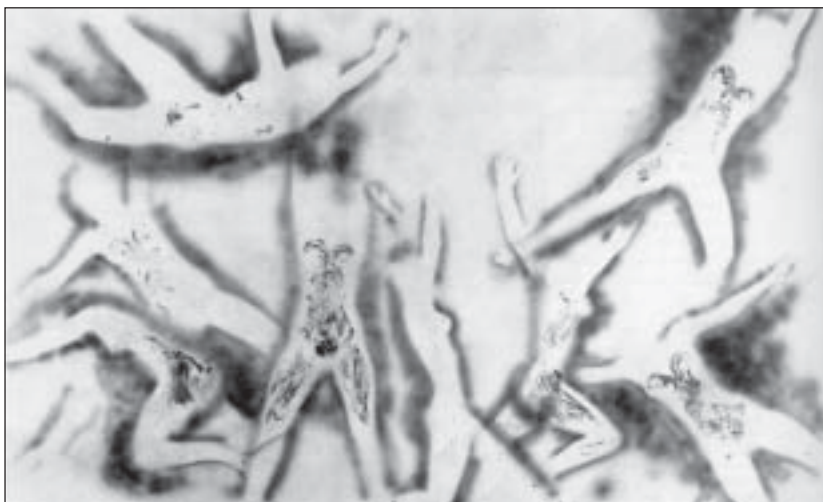
3.2.6. Die Grenzen der taktilen Kunst: „die Kosmometrien“

TUN UND SEINLASSEN. Yves „le Monochrome“ hat in seinem kurzen Leben mit zahlreichen technischen Verfahren einer taktilen Malerei experimentiert. Zunächst fordert seine monochrome Malerei Ende der Fünfziger eine *phänomenologische* Ästhetik der Taktilität heraus, indem ein Dilemma hinsichtlich ihres Grundbegriffs von Intentionalität entsteht: Einerseits wäre zu erwarten, daß die Rolle der Intentionalität zunimmt in einer taktilen Kunst, deren physiologische Basis als *conditio sine qua non* ein *aktives* Subjekt fordert; andererseits wird im Folgenden deutlich, daß eine solche Kunst konkret dazu neigt, den anthropogenen Künstler zu einem Medium zu verwandeln, der den unpersönlichen, aber wahren Schöpfer sich offenbaren läßt. Dieser theoretische Widerspruch wird – mit Heidegger – zu einer „Bestreitung des Streites“ oder zu einer gespannten Verbindung der Gegensätze sogar im selben Kunstwerk. Z. B. setzt sich in *Monochrome noir sans titre* das kompakt durch (intentionale, kontrollierte) Gesten bedeckte Feld in Tropfen fort, die nach natürlichen, nichtkünstlerischen Gesetzen herabzufließen gelassen wurden.

SPUREN. Eine ähnliche Symbiose kennzeichnet auch die späteren Anthropometrien. Diese Gemälde wurden durch den Abdruck bemalter weiblicher Modelle an der Leinwand hervorgebracht. Die Hand, die in den monochromen Bildern durch den Pinsel noch die Leinwand berührte, zieht sich in einen Handschuh zurück, und die *living brushes* fangen an allein, doch nicht beliebig, sondern unter der aufmerksamen Anleitung des Künstlers im Galaanzug zu tanzen. Denn Klein will kein Zauberlehrling, sondern ein echter Zaubermeister sein: die Anthropometrien – ob zunächst privat oder dann öffentlich aufgeführt – denkt Klein als „a scientifically perfect and faultless telekinesis“⁵⁵. Die Szenen aus den öffentlichen Performances der Anthropometrien wurden in *Mondo Cane* als obszönes Beispiel von Weltverrücktheit angeführt und von Feministinnen wegen ihrer Instrumentalisierung der Frau kritisiert. Und tatsächlich können die Erklärungen Kleins, wie er zum Gedanken der Anthropometrien gekommen ist, zu verstehen geben, daß eine erotische Auslegung nicht völlig unbegründet ist.⁵⁶ Klein wies die Vergleiche mit Action Painting oder mit den japanischen Malern zurück, die sich selbst auf der Leinwand abdrückten: er will Spuren hinterlassen, aber zugleich einen Abstand zwischen sich und dem Bild während der künstlerischen Produktion schaffen, und deswegen delegiert er ihre konkrete Verwirklichung an die Modelle.⁵⁷



Yves Klein: *Performance: Anthropométries de l'époque bleue*



Yves Klein: *Ant (hropométrie) 96. People Begin to Fly*

Das Verfahren des Abdrucks wird aber bald verallgemeinert: in seinen sozusagen „Kosmometrien“ „schafft“ der Künstler vegetabilische und sogar atmosphärische Abdrücke. In *The Chelsea Hotel Manifesto* erfahren wir vom Versuch, während einer Autofahrt „the signs of atmospheric behaviour“ auf der frisch gestrichenen, auf dem Wagendach befestigten Leinwand aufzuzeichnen: die Spuren der Frühlingsregengüsse, der Winde und sogar des Blitzes. Das überraschende Resultat bricht einer taktilen Kunst neue Bahnen, deren Wert die Patina der Zeit ist: „[...] the heat, the cold, the light, the winds and the rain, all combined to age my canvas prematurely. At least thirty to forty years were condensed into a single day“ (a.a.O., 195 – vgl. auch Kap. 3.4.5.). Der Künstler träumt davon, die von der Form unterschiedene „essence of the Immediate, the Trace of the immediate“ (ebd.) zu verfestigen, m. a. W. die Spuren aller natürlichen, menschlichen, tierischen, pflanzlichen oder atmosphärischen Phänomene abzudrücken. Aber sofern – so Klein – „all that is phenomena manifests itself“ (ebd.), wo liegen dann noch die Grenzen der Kunst? Die Flugzeuge hinterlassen Spuren in der Luft, die Schiffe auf dem Wasser und die Wagen auf der Erde; die Streifen der Wasser- und Luftströme in der ganzen Welt sind ebenso „Striche“ oder Spuren, auch wenn sie diesmal nur noch haptisch (z. B. thermisch) oder olfaktorisch wahrnehmbar sind. Werden dadurch auch der die Sanddünen gestaltende Wind in der Wüste oder – noch näher vom Verfahren der Anthropometrien – der bei Ebbe und Flut von fern den Küstenumriß steuernde Mond zu „taktilem Künstlern“? Die Grenzen der taktilen *Kunst* sind zugleich die notwendigen Grenzen eines Seinlassens seitens des Künstlers.⁵⁸

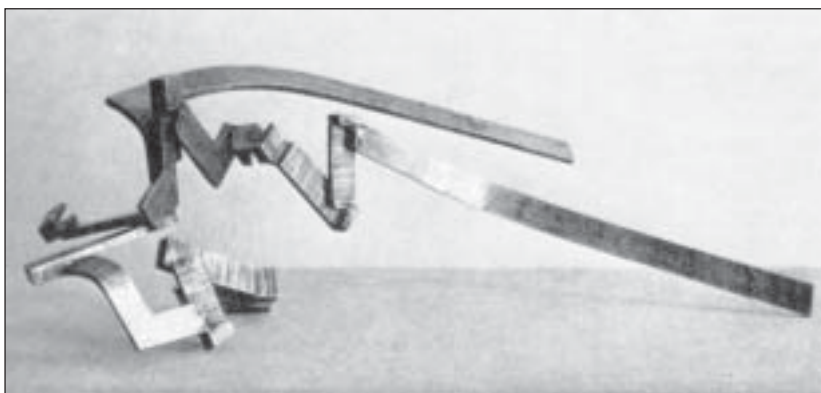
FEU! FEU! FEU! Schließlich hat Yves Klein gegen 1960 auch *Peintures-feu* und *Peintures feu-couleur* (manchmal mit menschlichen Abdrücken) beim Testzentrum von Gaz de France geschaffen und Wasser- und Feuerspringbrunnen entworfen. Ihre visuelle Wahrnehmung evoziert thermische Vorstellungen von ihrem Schaffen.

3.2.7. Gesten der Werke

KÄMMEN. Es ist wieder der Wind, der die in den Felsen montierten *Peine del viento* Eduardo Chillidas auf der Küste von San Sebastián mitschafft (1977). Chillida ist hier vom Bild des die Haare kämmenden Windes in einem Gedicht Góngoras ausgegangen und hat versucht, das Umgekehrte zu verbildlichen, wie der Wind selbst gekämmt werden kann. Der Komplex der drei Windkämme bildet kein auf sich selbst bezogenes

Werk, sondern weist bereits als „Kamm“, also als „Zeug“, auf den Anderen hin. Das Kunstwerk besteht folglich letzten Endes im vom Künstler geschaffenen Werk samt dem Widerstand des Felsens, dem Brausen des Meeres und dem Sausen des Windes. Das Zusammenspiel der Elemente im Kunstwerk als Geviert kehrt das übliche Verhältnis zwischen Tun und Lassen um: aktiv sind hier die „weißen“ Elemente, die Luft und das Wasser, hingegen passiv die „schwarzen“, das Feuer (Metall) und die Erde, wie in der fernöstlichen Tuschmalerei.

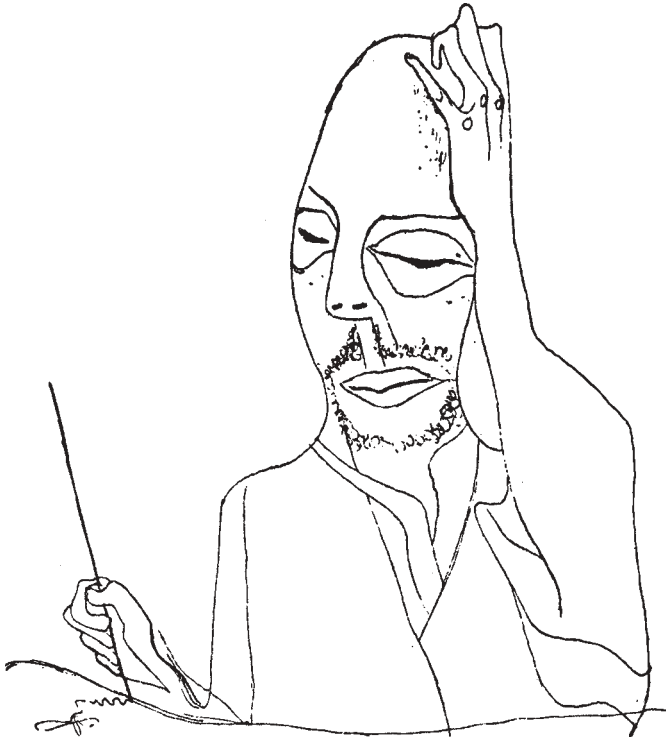
GREIFEN. Sein Gesamtwerk zeichnet Chillida als einen „architecte du vide“ aus.⁵⁹ So sind die Eisenskulpturen in den fünfziger Jahren nichts anderes als *Gebärden des Raumes*, und zwar eines muskulären Raumes. Sie verdichten energetische, leidenschaftliche Kraftfelder voll Begierde (*Deseoso*), sie verkörpern einen Raum, der sich wie ein Tentakel (*Rumor de Límites, Modulacion del Espacio*) um eine Leere herum erstreckt (*Desde Dentro, Redondo Alrededor*) und nach seinen Grenzen tastet (*Del Borde*). Der aggressive Raum zittert vor Wut und Zorn (*Irakaundi – Großes Beben, Hierros de Tremblor*) oder vibriert taktil und musikalisch (*Oyarak – Echo, Resonancia, Vibración, Música callada*). Das Ineinanderspiel von Mensch und Raum ähnelt dem Verhältnis des Haut-Ichs zur Welt bei Anzieu, aber diesmal können sich die Relata untereinander austauschen: Der Raum – so Chillida – „umgibt uns und stützt uns; gleichzeitig stützen und umgeben wir ihn. Wir sind die Stütze dessen, was uns stützt und die Grenze dessen, was uns begrenzt. [...] Ein eher sinnlicher denn geistiger



Eduardo Chillida: *Rumeur aux limites*

Widerspruch: der Raum ist nicht denkbar, sondern berührbar, doch wie wir ihn berühren, verschwindet er."⁶⁰

BERÜHREN. Die späteren Zeichnungen Chillidas mit Akten und Händen, von denen manche durch Punkte umrissen werden, drücken diesmal das Erleben eines elektrisierenden Kontaktes zwischen Stift und Blatt aus und stellen somit die performative Funktion der Kunst in den Vordergrund, d. h. das Ermöglichen des körperlichen Selbstbewußtseins, der Propriozeption. Dadurch wird auch die Faszination Chillidas für die Hände und ihre zahllosen Gebärden und Stellungen erklärbar: Erstens sind sie als die reichste Artikulation des Raumes um ein Leerzentrum anzusehen; zweitens sind sie die sich gegenseitig zeichnenden Hände des Künstlers selbst. Merkwürdig ist diese Berührung während des Zeichnens von einer wirklichen Hand und seinem dargestellten Zwilling; sie hat nichts



Paul Klee: *Autoporträt*

ihresgleichen in der Welt, keine natürliche Berührung, weder die Berührung einer Hand durch die andere (die Doppelberührung als Vorbild des Chiasmus bei Merleau-Ponty), noch die Berührung der eigenen Hand im Spiegel ähnelt ihr. Das Kunstschaffen wird hier zu einem absoluten Chiasmus, weil es die Asymmetrie zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen hinzufügt.

Auch Klee hat sich zeichnend gezeichnet (*Empfindender Künstler, Abwägender Künstler, Formender Künstler*); außerdem stellt er das *Erwägen* in *Gewagt wägend* ausschließlich mit den Mitteln der abstrakten Kunst als ein Gleichgewicht von Linien, Formen und Farben dar. Jackson Pollock *bespritzt* die Leinwand, die Modelle Kleins *wischen* sich darauf *ab*, Christo *wickelt ein*, Artaud *wirft* das Messer ins Blatt, die Kubisten *schneiden heraus* und *kleben* Ausschnitte zu Collagen *zusammen* – und all diese Gesten werden vom Rezipienten gesehen. Was die Hauptgeste des Malens – das *Streichen* – betrifft, so können sie unmittelbar die Pinselstriche verraten oder es liegt ihr ferner sowohl die Fragmentarität des kubistischen



Marcel Duchamp: *Élévation de poussière*. Photographie von Man Ray und Marcel Duchamp, 1920

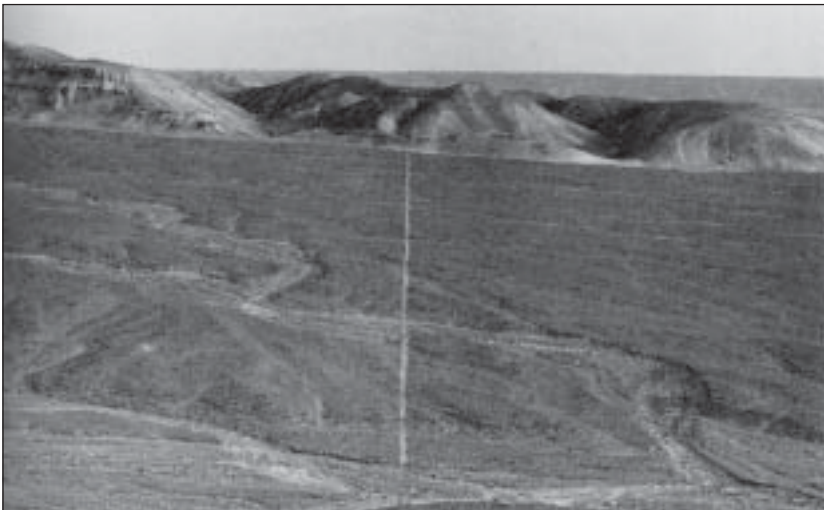
Raums (Braque, Gris) als auch die stroboskopische Bewegung im Futurismus (Balla) oder im *Akt, eine Treppe hinabsteigend* Duchamps zugrunde, geschweige denn das künstlerische Serialismusprinzip.⁶¹

EINHÜLLEN. Ausführlich untersucht die Taktilität bei Duchamp Georges Didi-Huberman in *Ähnlichkeit und Berührung* (a.a.O., 108–189). In einer konzisen Aufzählung betrifft sie: die Vielfältigkeit der Materialien und Verfahren; die untergründige Erotik des Gesamtwerks (deutlich in *Bitte berühren!*, *Groß Glas*, *Weibliches Feigenblatt*); die „manischen Gußformen“ in *Groß Glas*; der Versuch, die Bewegung in einer Chronophotographie festzuhalten und den Abdruck selbst in Bewegung zu setzen bei gleichzeitigem Berühren (*Musikalisches Erratum*); die Doppeldeutigkeit des *cliché* als photographisches Negativ und als gerastete Druckplatte; die *objets trouvés réparés*, sowie das Fadenknäuel in *Mit geheimem Geräusch* (1916), die aufgebrochene und wieder zusammengeschweißte Ampulle in *Pariser Luft* (1919), das mit schwarzem Leder abgedeckte Fenster in *Fresh Widow* (1920); das Interesse für Schneiderei (*Weste*, 1958; *Schokoladenreibe*, 1914); der optische Scharniereffekt als Abdruck (*Mondlicht über der Bucht bei Basswood*); der Begriff Duchamps von *inframince* als eine gleichermaßen optische wie taktile Differenz usw. Die Aura ist bei ihm visuell (als Nimbus) oder schlechthin taktil (einhüllende Formen); die Aura wird zu einer Haut aus Glas (in *Auer-Gaslicht* wird das Licht in eine Form gegossen) oder aus Leder (die sexualisierten *Schürzen*, die Schreibmaschinenhauben in *...faltbar...für die Reise* oder *Gegeben sei das Leuchtgas und der Wasserfall*, wo die Aktfigur, zugleich Abguß und Hülle, mit Schweinsleder bezogen wird). Auch die Kontur ist sowohl optisch (als Schatten) als auch haptisch (als Riß) im mit „Marcel dechiravit“ unterzeichneten *Selbstbildnis im Profil* (1958). In seinen Aufzeichnungen vergleicht Duchamp sogar das Falten und die allmähliche Verformung des Gewandes durch Gebrauch mit der Skulptur⁶², und Didi-Huberman kehrt in der Folge den Gesichtspunkt um und fragt: „Wenn die Gußform «sich in Falten ausdrückt», gleichsam von innen her vom Körper geformt wird, kann sie dann nicht ebenso *ihre Falten in den Körper einprägen*, wenn wir vom Stoff zur Haut übergehen und von der Hülle zum Begehren?“ (ebd., 155). Nicht zuletzt ist die taktile Relevanz der Zeit zu nennen: Duchamp lehnte das Autogramm als Zeichen eines individuellen Stils ab, aber erlaubte stattdessen die Identifizierung des Werkes durch Fingerabdrücke und durch die bemerkbare physische Patina des Gegenstandes als Spur eines langen Handwerks.

3.2.8. Natur und Landschaft – Land Art

Seit den achtziger Jahren wurde u. a. unter dem Einfluß Adornos die Natur für die ästhetische Theorie wiederentdeckt. Die neuen Naturästhetiken als Theorie der Atmosphären (Gernot Böhme) oder als ökologische Ästhetik (Martin Seel) betrachten die ästhetische Erfahrung als eine synästhetische, global-leibliche. Sowohl sie als auch die Umformulierung der Ästhetik als „Aisthetik“ (Wolfgang Iser) entsprechen der immer deutlicher werdenden Tendenz in der Kunst, das Museum zugunsten der Stadt oder der Natur als solcher zu verlassen, wie auch Kunstströmungen, die die Allianz zwischen Natur und Menschen gegen die Moderne wieder entdecken.

Zahlreiche Beispiele lassen sich hier anführen. Wolfgang Laib z. B. sibt ein Feld strahlend-gelber Pollen auf den Steinfußboden (*Pollen form Hazelnut*, 1986). Sein *Rice House* (1988–89) ist ein grob in weißem Marmorblock gehauenes Haus, so daß es noch die Spuren des Meißels trägt, das mit mehreren Haufen von Reis und mit einem kegelartigen Haufen aus gelben Haselnußpollen umgeben ist. In *Repertoire und Resonanz* (1986) baut Bernhard Prinz eine Art Trichter oder Arena im



Richard Long: *Walking a Line in Peru*, 1972

Jenisch-Park von Hamburg, deren Innenseiten nur von einem bestimmten Standort aus sichtbar werden und setzt somit das Eigenartige der Rundplastik (umgangen zu werden) mit dem des Parks (durchgegangen zu werden) und mit der Malerei (die einen idealen Standort der Betrachtung voraussetzt) zusammen. Dennis Oppenheim bedient sich seines ins Unermeßliche vergrößerten Daumenabdrucks als Vorlage für ein Earthwork in *Identity Stretch* (1970–75). Andere Kunstwerke bestehen in den Spuren der Spaziergänge und Reisen (Richard Long, Hamish Fulton, David Tremlett). In *Walk of Four Hours and Four Circles* (1972) bildet Long mit seinen Füßen vier zuvor auf der Karte gezeichnete Kreise, und in *A Ten Mile Walk* geht er geradlinig durch Exmoor.⁶³ Mit den Füßen malen auch Tàpies und Shiraga Kasuos. Manchmal ist die Taktilität der Reise nur noch als „landschaftliches Denken“ erkennbar, wenn das Werk jeweilige Spuren von Orten und Zeiten zusammenbringt: In *Traversée de la Méditerranée* mischt Jean-Michel Alberolas intime Erinnerungsbilder mit Kammern der Malerei, Kolonialpostkarten, Eintrittskarten bei Museen und photographischen Negativen zusammen, um (reelle) Orte und ihre (imaginäre) Atmosphäre neu zu beleben. Eine französische Gruppe gestaltet in den neunziger Jahren in arabischen Ländern und in Frankreich *Jardins de voyage* durch Fußspuren in großen Spiralen oder in Kreisen auf den Boden eines ausgetrockneten Sees, durch Handabdrücke auf Felsen oder durch Markierungen das Ufer der Loire entlang. In der Nähe von Malicorne gestalten sie 1995 *Le jardin du toucher* mit drei Teilen, wo verschiedene Naturmaterialien nach gewissen Formen verteilt werden, um tastbare Qualitäten auf allen drei Stufen des Abtastens (mit den Augen, mit den Füßen und mit den Händen) hervorzuheben⁶⁴. Dabei müssen sich die Künstler den Gesetzen der Zeit unterwerfen, wenn sie Bäume pflanzen und ihre Form künstlich gestalten oder wenn – wie bei David Nash – das Rollen eines Steins einen Fluß entlang jahrelang beobachtet und photographisch aufgenommen wird.⁶⁵

3.2.9. Glasarchitektur zum Tasten

Allein schon die Architektur würde eine eigene Diskussion über die Rolle der Taktilität in der Rezeption verdienen. Hier beschränke ich mich aber auf ein einziges Beispiel: Ian Ritchie. Er bedauert die beträchtliche Schwächung des taktilen Umgangs des Architekten mit seinem Baustoff wegen der industriellen Bautechniken heutzutage und meint, ein Gebäude müsse mit allen Sinnen wahrgenommen werden. Und seine Projekte

betonen tatsächlich die taktil-thermischen Qualitäten der Materialien (Ritchie, a.a.O., 232 ff.).⁶⁶ Ian Ritchie Architects bildet in der Ecology Gallery in London (1990) eine Brücke mit einem Glasboden und einem Geländer aus Kirschholz, die nur wegen des Glases als fragil und unsicher wirkt. Das Modell des Meridianplanetariums (Greenwich, 1990) experimentiert wieder mit dem Glas: Der Besucher tritt am „Äquator“ der Kugel auf einen trüben Glasboden. Sobald sich der Raum verdunkelt, wird der Glasboden beleuchtet und dadurch klar; das begeistert die Kinder, während viele Erwachsene erschrocken zur Seite springen. Die Projektionen über der Kugel geben den Besuchern den Eindruck, sie schwebten durch den Weltraum, sich immer weiter von der Erde entfernend und dem Mond nähernd. Im Lichtspeichertunnel (Ian Ritchie Architects, Ingolstadt, 1992) tastet man im Dunklen nach vorn Oberflächen aus glattem Glas entlang, bis man auf zwei herabhängende Lichtschreiber stößt, deren Funktion der Besucher herausfinden muß. Er kann dann mit dem Licht Graffiti auf die Glasoberfläche malen, die ungefähr dreißig Minuten lang sichtbar bleiben. Schließlich hängen Rice Francis Ritchie und I. M. Pei eine umgekehrte Glaspypamide ins Louvre (1992–93) und –



I.M. Pei: *Die Louvre Pyramide*, 1983-93

damit unvorsichtige Leute nicht an ihrer Spitze anstoßen – setzen sie eine kleine Pyramide aus Stein darunter. Es wurde bemerkt, daß viele Besucher das Bedürfnis spürten, ihre Hände zwischen den Stein und die Glaspypyramide zu legen, als ob sie sich davon überzeugen wollten, daß nichts zwischen ihnen ist.

3.2.10. Eros und Thanatos – Aktionismus und Body Art

Die Aktionisten unterwerfen sich nicht selten gefährlichen Experimenten. 1971 läßt sich Chris Burden in den Arm schießen, um wortwörtlich „hautnah“, „auf eigenem Leibe“ eine typisch amerikanische Erfahrung zu erleben. Ein Grenzfall ist John Charles Fare, der sich unter dem Titel *Dying is an Art like Everything Else* nach und nach von einem Operationsroboter amputieren und seine Glieder durch Prothesen ersetzen läßt; die Reihe von Performances dieses „Selbstmordes auf Raten“ beendet nach vier Jahren, 1968, mit der Enthauptung Fares. Ob wirklich oder erfunden, Initiationsrituale in einer säkularisierten Gesellschaft oder Ausdruck eines pathologischen Masochismus, setzen diese Experimente – *solange sie noch Kunst bedeuten* – die autodestruktiven Kunstwerke fort (Jean Tinguely, Gustav Metzger, Ralph Ortiz u. a.) und beziehen *unmittelbar* den haptischen Sinn ein, bes. die Nozirezeptoren. Die Kunst der (Selbst)vernichtung läßt sich u. a. als Gesellschaftskritik verstehen; die Aktionisten protestieren dadurch gegen die Gewalt in unserer Gesellschaft, warnen vor ökologischen, psychischen oder technologischen Gefahren und versuchen – wie Valie Export in ihrem *Tapp- und Tastkino* (1968) – zu beweisen, daß man trotz der allgemeinen Manipulation wenigstens noch über den eigenen Körper verfügt. Sie thematisieren also hauptsächlich Gewalt, Entfremdung und Vergänglichkeit.

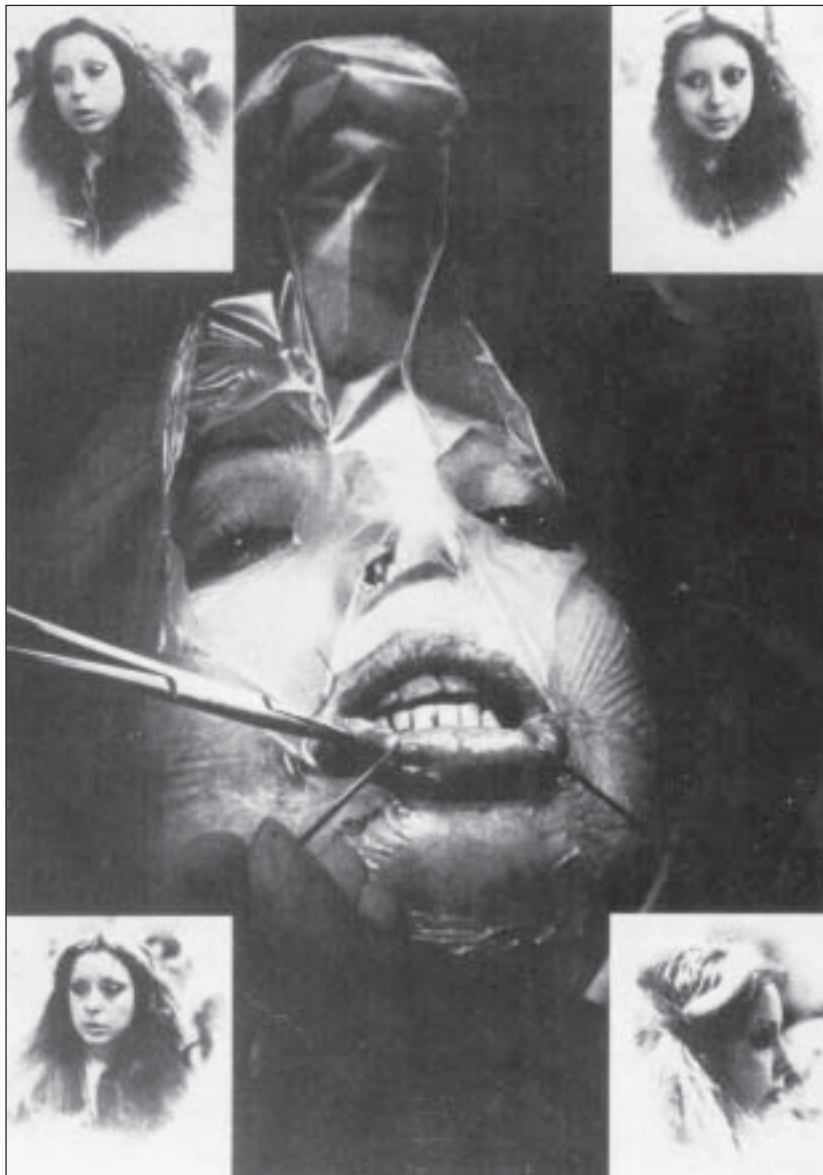
Typisch sind zwei Reaktionen darauf: die Euphorie und die Melancholie. Stelarc vertritt die positive Variante als einen technologischen Fetischismus.⁶⁷ Im Zyklus *Body Suspensions* läßt er sich mit Fischhaken durchbohrt an Seilen aufhängen und über einer Straße in New York schweben (*Event for Stretched Skin*, 1976; *Street Suspension*, 1984), wobei seine Bewegungen in amplifizierten Lauten aus dem Inneren seines Körpers übersetzt worden sind. Stelarc erklärte, es gehe ihm dabei nicht um den Schmerz, sondern um den Widerspruch zum Gravitationsgesetz. In *Events for Amplified Body, Involuntary Arm and Third Hand* bedient er sich einer dritten Roboterhand, um seine Handlungsmöglichkeiten zu erweitern. Stelarc entwirft begeistert die



Chris Burden: *Shoot*, 19. November 1971. „Um 19;45 schoß ein Freund auf mich und traf mich im linken Arm mit einer 22 Long Rifle Kugel. Er stand 5 m weit von mir.“



Stelarc: *Event for Lateral Suspension*, 1976



Orlan: Kreuzförmige Photomontage, in deren Mitte Orlan einer kosmetischen Operation unterzogen wird, 1990 (15)

(Anti)utopie einer posthistorischen Welt, in der die Technologie den Menschenkörper durch synthetische vollkommene Ersatzorgane besiedeln wird. Der Haut selbst wird eine neue Funktion zukommen, als wichtigster Energielieferant durch Photosynthese. Dafür aber muß der Körper ständig anästhesiert werden, weil die Technologie einen passiven Körper braucht und erzeugt. In der Transhumanität verschwinden weiter Person und Bewußtsein von persönlicher Identität; als Exemplare sind die Menschen austauschbar.

Dem gegenüber widmet die Performance- und Videokünstlerin Orlan ihren Körper der Kunst auf eine passiv-masochistische Art und Weise: Sie will durch eine Reihe von Operationen allmählich zu einer absolut unattraktiven Person verwandelt werden. Durch computergenerierte Vorstudien gestaltet sie ein Hybridbild aus verschiedenen Frauengestalten, vor allem aus der großen kunstgeschichtlichen Tradition, von Botticellis Venus und von Mona Lisa bis Boucher und der Schule von Fontainebleau. Sie kehrt damit die geläufige Abbildung der Natur in der Kunst durch eine Auswahl und Zusammensetzung ihrer schönsten Teile (die Legende von Zeuxis) völlig um.⁶⁸ Während der als Medienspektakel inszenierten Operationen diskutiert die teilweise anästhesierte Patientin mit bekannten Philosophen über die politische Manipulation und über die soziopolitischen Implikationen einer Überwindung der persönlichen Identität. Orlan beabsichtigt nämlich, sich am Ende die körperlichen Verwandlungen auch offiziell, durch eine Änderung der Zivilidentität und des Namens bestätigen lassen.

Auch wenn die Radikalität mancher Performances sie für die Kunst als bloße Extravaganzen kompromittiert, ist ihre Herausforderung für die Philosophie echt und unanfechtbar. In welchem Maße sie noch Kunst sind, kann nur in jedem Einzelfall entschieden werden, wobei der ewige Zirkel der Ästhetik wiederkehrt, daß man, um zu entscheiden, was unter den konkreten Werken und Handlungen zur Kunst gehört, bereits über einen Kunstbegriff verfügen muß.⁶⁹

3.2.11. „Die Taktilothek“

Die moderne Kunst thematisiert die Wahrnehmung und wirkt damit den allgemeinen Entwirklichungstendenzen der technologischen Welt entgegen. Vor allem bei den Sekundärsinnen als den Kontaktsinnen kann das Wahrgenommene keine bloß virtuelle Realität sein, auch wenn es auch solche gelungene Experimente, die taktile Erfahrung zu simulieren,

gegeben hat.⁷⁰ Dennoch kann die Technik auch für Bildverarbeitungsweisen verwendet werden, wie in den Fernsehprojekten für Blinde und ältere Personen, die visuelle Bilder durch Bildverarbeitung (Kantenextraktion, Bewegungsinformation usw.) in Tastbilder umzusetzen versuchen.⁷¹ Es ist zu früh, zu entscheiden, ob und inwiefern sie einer selbständigen taktilen Kunst einen Weg eröffnen – schließlich schien auch der Film vor dem 19. Jahrhundert unmöglich –, aber man darf dabei zweierlei nicht vergessen: daß (*ästhetisch* gesehen) eine taktile *Kunst* wegen der unauflösbaren Synthese zwischen dem „Inhalt“ und seinem Medium nicht allein durch die bloße Übersetzung einer Sinneswelt in eine andere zu erreichen ist und daß (vom *phänomenologischen* Standpunkt her) eine wirkliche Übersetzung eigentlich utopisch ist.

Bis zu einer eventuellen hinreichenden Entwicklung der Technik begnügen sich die Künstler mit eher primitiven Mitteln, wie 1995 die Studenten in Design an der Fachhochschule Köln in der Kunst- und Ausstellungshalle Bonn.⁷² Die jungen Nachfolger von des Esseintes, die Gestalt Huysmans', haben eine „Tastbar“ eingerichtet bzw. einen Tastgang, der beim Durchlaufen die unterschiedlichsten taktilen Erfahrungen bereithielt. Die Ausstellung bestand hauptsächlich in MDF-Boxen auf Stahlgestellen, in die der Besucher die Hände, die Füße oder den Kopf hineinstecken mußte. Eine Box stellte ein „akustisches Tasten“ bzw. Vibrationen mit akustischen Mitteln her, in der Licht-Tasten-Box wurde probiert, ob die Lichtfarbe unterschiedlich gespürt wird, die „Robespierre-Box“ wartete auf mit einem deutlich sichtbaren Fallbeil und das Hineinstecken der Hände erforderte folglich einige Überwindung trotz des Wissens, daß es nicht herrunterrasseln wird. Außer der Blitz-Box, der Tropenbox und der Fuß-Kiste für Massage gab es eine Box für virtuelle Taktilität, in der zwei einander gegenüberstehende Spiegel ein Bild an eine sichtbare, aber nicht tastbare Stelle projizierten. Andere Ideen, wie die Druckbox (für Luftdruck), die Abtasten-Box (Lichtquellen, die den Besucher abtasten) oder das Anbringen von Aufklebern überall dort, wo das alltägliche Tasten geschieht, blieben unverwirklicht. Der Unterschied zwischen der üblichen haptischen Wahrnehmung und ihrer Wiederholung in einem Ausstellungsraum besteht freilich im Bewußtwerden des Wahrnehmungsvorgangs aufgrund seiner Entkontextualisierung und Isolierung, genauso wie uns nach Rilke erst die Malerei zu sehen lehrt.

3.3. Wegmarken für eine Ästhetik der Blinden

Mein besonderer Dank gilt Prof. Erich Schmid, dessen Augen blenden, weil sie das ganze Licht der Außenwelt widerspiegeln.

Die bisherige philosophische Ästhetik hat die Sinnesprivationen völlig ignoriert, weil sie auf der metaphysischen Grundlage des Begriffs vom Sein als Fülle der Anwesenheit und vom Menschensein als sinnlicher Vollausrüstung aufgebaut ist. Die Sehbehinderten sind also in ihren Augen weniger Menschen. Mindestens vier Argumente können die Beschäftigung der Ästhetik mit physisch Behinderten rechtfertigen: das Fehlen als *nihil privativum*, also – mit Heidegger – als ein Weg-sein, d. h. eine Art Sein,⁷³ die Sinneskompensation, die Notwendigkeit, der defektiven Pädagogik eine philosophische Basis zu bieten und die Chance, dadurch neue Ästhetisierungsmöglichkeiten zu entdecken.

Insofern sie sich doch mit den Blinden beschäftigt hat, war die Ästhetik psychologisch und paradox. Sie hat den methodologischen Grundfehler begangen, die bildenden Künste zum Inbegriff der Kunst und zum Vorbild zu nehmen. Die Fähigkeit zur Kunsterfahrung der Blinden wurde also schlicht nur postuliert in Hinsicht darauf, ob sie Kunstwerke für Sehende schaffen und Kunstwerke von Sehenden als „schön“ beurteilen können. Leider scheint derselbe Reduktionismus der Blindenpädagogik mit ihren Kreativwerkstätten zugrundezuliegen. Von den Blinden wird wie von unreifen Kindern verlangt, sich vor den „reifen“ Sehenden zu rechtfertigen und ihren hohen und vor allem eigenen Maßstäben zu entsprechen. Eine solche Ästhetik der Blinden widerspricht aber sowohl der Phänomenologie der Wahrnehmung als auch der allgemeinen Ästhetik. Zum einen behauptet die Phänomenologie die Irreduzibilität der Sinneswelten. Konkret heißt das, daß die Reliefs oder die Rundplastiken nicht für den Tastsinn geschaffen worden sind, und daher dürfen die Schwierigkeiten der Sehbehinderten beim ertasten solcher Werke nicht als Beweis für die Unmöglichkeit der Kunsterfahrung der Blinden genommen werden; zugleich läßt sich nicht durch Betrachtung entscheiden, ob die Kunstwerke der Blinden formell oder ausdruckschaft gelungen sind, wie es Révész durchgehend tut, um so mehr als der Sehsinn den Tastsinn zu verdrängen neigt (der Orpheus-Komplex). Zum anderen widerspricht die bisherige Blindenästhetik Gemeinplätzen der Ästhetik überhaupt, u. a. erstens der Idealrezeption als Rückkehr des Rezipienten über das Werk bis hin zur

ursprünglichen Gesamtvorstellung des Künstlers und zweitens der prinzipiellen Kontinuität zwischen Kunstschaffen und Rezeption⁷⁴.

Trotz ihres grundsätzlichen Verfehltseins bieten die psychologische Blindenästhetik und ihre Experimente interessante Hinweise zum Umgang der Blinden mit (bildenden) Werken. Zunächst haben sie die Existenz taktiler Vorstellungen bewiesen: Sowohl die Blindgeborenen als auch die Späterblindeten gehen beim originalen Modellieren von einer ursprünglichen Ganzheitsvorstellung aus, die ein dunkler intellektuell-taktil-motorischer Erlebniskomplex sein muß, der dynamische Bewegungs- und Formungstendenzen enthält (Révész, II, 99, 235). Diese Vorstellungen sind am Anfang vage und werden durch die „Intention“ der gestaltenden Hand präzisiert und verändert. Die von Révész untersuchten Statuetten der Geburtsblinden im Wiener Institut „Hohe Warte“ haben dann die Unterschiede zwischen der optischen und der haptischen Einfühlung hervorgehoben. Ihre „expressionistischen“ Züge erklären sich dadurch, daß sie nicht so sehr seelische Zustände, sondern eher Körpergefühle ausdrücken (d. h. wie ein Blinder seinen Körper beim Fehlen aller optischen Kontrolle erlebt, wenn er sich ein Gefühl vorstellt).

Die Auseinandersetzung um die ästhetische Erfahrung der Blinden bringt nicht nur die Werke der Blinden in Diskussion, sondern auch ihre Sprache (die Beurteilung von Gegenständen als „schön“), die Hierarchisierung nach Präferenzen der Gegenstände und die Möglichkeit, beim Tasten Objekte nur nach Vorkenntnissen über sie zu erkennen. Die wenigen Gegner einer Blindenästhetik meinen, die Sprache sei irrelevant, weil sie meistens eine Erfahrung kennzeichnet, deren Beurteilungsmaßstäbe – die formelle Richtigkeit oder intellektuelle Assoziationen – pseudoästhetisch sind. Außerdem begehen die Blinden oft Fehler in der Identifizierung der dargestellten Themen, erkennen nach relativ kurzer Zeit die bereits betasteten Werke (sogar die eigenen) nicht wieder, und im allgemeinen „verweilen“ sie nicht beim Werk, sondern versuchen, möglichst effizient die Aufgabe der Identifizierung wie eine Hausaufgabe für Schüler zu erledigen. Das sind die Konklusionen wenigstens dreier Arten von Experimenten: mit einfachen geometrischen Figuren (durch die Wiederholung des Fechnerschen Experimentes; es ergab eine deutliche Verschiebung der Präferenzen von der goldenen Zahl in Richtung 1–0,95), mit klassischen figurativen Plastiken (G. Révész) und mit modernen Plastiken (Wilhelm Cerveny). Der Vergleich zwischen dem angeblichen Mißerfolg von Révész und dem angeblichen Erfolg Cervenys beweist, daß der Umgang der Blinden mit bildenden Werken begünstigt

wird, wenn ihnen das dargestellte Thema schon vor dem Betasten bekanntgemacht wird und daß wahrscheinlich die Elementarität und Unabgeschlossenheit der Formen, die Notwendigkeit, sie assoziativ mit Hilfe von intellektuellen Kenntnissen zu begreifen, und eine gewisse Spaltung zwischen der sinnlichen und der sinnhaften Schicht der modernen abstrakten Kunst diese eher als die figurative klassische Plastik als Gegenstand einer ästhetischen Tasterfahrung empfiehlt. Dabei müssen gewisse haptische Kriterien hinsichtlich der Größe, der Form (Struktur) und der Stoffbeschaffenheit berücksichtigt werden. So wird nach Prof. Erich Schmid vom Blindenerziehungsinstitut in Wien eine Gesamtvorstellung des Gegenstandes oder des Raums unmöglich über eine bestimmte Größe oder strukturelle Komplexität hinaus; z. B. muß das Wahrgenommene anfangs *in einem Zug* umtastet oder durchgegangen werden können. Die spezifischen Schwierigkeiten der Wahrnehmung von architektonischen Werken durch die Blinden werden teilweise durch tastbare Maquetten und durch das Gehör (z. B. des Echos vor allem vor dem Gebäude, um seine Größe einzuschätzen), durch den Geruch und durch die vom Boden vermittelten Tasteindrücke vermindert.

Die bisherige Blindenästhetik kann auch *in modo negativo* zur allgemeinen ästhetischen Theorie beitragen. Ihre Neubesinnung als Aisthetik, d. h. als Theorie der sinnlichen Wahrnehmung auf ihrer höchsten Stufe, und besonders der Einbezug des Tastsinns unter die kunstfähigen Sinne werden nur dann möglich, wenn der ästhetische Intuitionismus, das „Schöne“, die Forderung nach einem reinen ästhetischen Bewußtsein und die künstliche Isolierung der Wertkategorien aufgegeben werden. Ein Blinder ist keine „schöne Seele“; seine Erfahrung widerspricht grundsätzlich der deutschen klassischen Auffassung vom Schönen als einer sinnlich-intellektuellen Synthese. Wahrscheinlich nicht nur die bisherige, sondern jede Blindenästhetik vermag nicht die Dualität Intellektualismus–Hedonismus zu überwinden. Der theoretische Unterschied zwischen schön–gut–richtig–angenehm verschwindet beim Tasten, und jenes „Es greift sich gut an“, wodurch sowohl ein Blinder als auch ein Buchbinder ihre taktile Erfahrung eines Gegenstandes positiv beurteilt haben, faßt in einem einzigen Wort – „gut“ – das Bequeme, das Angenehme und die Richtigkeit zusammen. Vom philosophischen Standpunkt aus formuliert dieser Satz wesentlich die Freude an der Übereinstimmung zwischen dem Menschen und der Welt: Der Mensch ist weltmäßig und die Welt ist menschenmäßig.

3.4. Bausteine für eine taktile Ästhetik

3.4.1. Ästhetik als Aisthetik

Die Ästhetik muß zur Aisthetik werden, aber nicht im Sinne von Wolfgang Iser, der eine Umgrenzung des ästhetischen Bereichs verunmöglicht,⁷⁵ sondern im Sinne einer Theorie der sinnlichen Wahrnehmung auf ihrer höchsten Stufe, wo das Wahrgenommene (sei es Gegenstand oder Handlung) einen spezifischen Wert enthält. Zur philosophischen Basis kann die Aisthetik die Phänomenologie nehmen, sofern bereits Husserl die Wahrnehmung als Paradigma der Erfahrung betrachtete. Leider hat Husserl in seinen Untersuchungen die visuelle Wahrnehmung privilegiert; diese Auffassung sollte für alle Sinneserfahrungen erweitert werden, so daß die einzelnen Sinnesästhetiken aus einer allgemeinen Theorie der Leiblichkeit abzuleiten wäre. Jede Sinnerfahrung läßt sich bis zu einer ästhetischen Stufe – als der Grenzpunkt ihrer Komplexität, Verfeinerung und Differenziertheit – verfolgen; jedem der Sinne entsprechen also Künste bzw. strukturierte Phänomene, deren Wahrnehmung wohlgefällt und die gemäß je einem Logos organisiert sind. Jeder Sinn kann vom physisch-physiologischen Standpunkt erklärt werden (in der Akustik, Optik usw.), aber er erzeugt auch spezifische ästhetische Gestalten (Musik; bildende Künste; angewandte Künste, Massage, sogar Techniken der Erotik; die Kunst des Parfüms; die Kochkunst), und vielleicht entsprechen ihm auch „Sinnesethiken“ (so etwa eine Ethik der Zugehörigkeit, sogar der Gehorsamkeit); eine rationalistische Ethik des Einsehens oder des Verstehens; eine des Fühlens; der unbestimmte Bereich der Ahnungen im Ausgang vom olfaktorischen Sinn und die Bildung als Assimilation der Werte nach dem jeweiligen gesellschaftlichen Geschmack).

Alle Sinne lösen sich von der Leiblichkeit ab; die Sinneswelten sind also differenzierte Widerspiegelungen derselben Leiberfahrung aus verschiedenen Perspektiven. Husserls Analyse der transzendentalen Konstitution des Anderen⁷⁶, die fast einmütig als gescheitert betrachtet wurde, hängt m. E. am innigsten mit der Eigenartigkeit der zum Vorbild des Bezugs zum Anderen genommenen visuellen Wahrnehmung zusammen. Und deswegen ist diese Analyse nicht anzuwenden auf die Konstituierung des Anderen durch andere Arten von Sinneswahrnehmungen, besonders durch die Haptik. So ist beim Tasten ausgeschlossen, daß ich den Körper des Anderen als Leib durch eine verähnlichende Apperzeption konstituiere, indem ich mich statt „hier“,

„dort“, an seiner Stelle vorstelle. Einerseits schafft die Taktilität den (räumlich-zeitlichen) Abstand zwischen dem Subjekt und seinem Objekt und damit auch den Unterschied zwischen „hier“ und „dort“ ab; das Dort kann nur das Unerreichbare und Unfaßbare sein, das es für das *haptische* Subjekt gar nicht gibt, und das Hier ist nicht mehr das einzige Zentrum („das Ich“), sondern die Peripherie, d. h. ein auf den ganzen Umfang der Haut vervielfachtes Hier. Andererseits wird in der erotischen Berührung die analogisierende Apperzeption durch eine unhintergehbare Geschlechterdifferenz ersetzt. Diese Auffassung der transzendentalen Konstitution des Anderen hat unversehens auch die phänomenologische Ästhetik durch das Primat der Rezeptionsästhetik beeinträchtigt: Der Betrachter konstituiert das Kunstwerk als ästhetisches Objekt durch dieselbe Belebung des „Werkkörpers“ zu einem „Leib“. Der eigentliche Andere, der Künstler, wird – wie der andere Mensch in der 5. Cartesianischen Meditation – nur mittelbar konstituiert, als ein zweites, aus der Eigenheitssphäre des transzendentalen Subjektes abgeleitetes Ich, durch die verähnlichende Apperzeption, die sich den Autor so vorstellt, als ob der Rezipiens sich von „hier“ nach „dort“, in den Raum und in die Zeit des Künstlers, versetzte. – In dieser Hinsicht ist die Hermeneutik die natürliche Fortsetzung der Phänomenologie.

3.4.2. Eine Ästhetik des Fühlens

Eine analogisierende Apperzeption wird in der Haptik durch das Fühlen ersetzt, wie in der die Taktilität betonenden Ästhetik Herders⁷⁷. Um etwas zu fühlen, muß es mich „betreffen“, „angehen“; die Griechen verwendeten dafür das mit einem ursprünglich tastbezogenen Logos zusammenhängende *ἀεΐν*⁷⁸, die romanischen Sprachen wenden sich hingegen hierzu wieder dem Sehen zu: „*ça me regarde*“, „*mă privește*“. Wenn die Ästhetik der Taktilität *unmittelbar* aus der Theorie der Leiblichkeit ableitbar ist, so ist das sicherlich auch auf die Unmöglichkeit zurückzuführen, die haptischen Wahrnehmungsvorgänge von ihrer vitalen Bedeutung für die konkrete Existenz völlig zu „reinigen“. Das haptische Subjekt ist wesentlich verletzbar; daher ist „was mich angeht“ zumeist unerfreulich – die Ästhetik der Taktilität neigt zur Tragik (was die übliche Verwendung von „betroffen“ und „tief betroffen“ bestätigt). Außerdem bleibt mir für immer verständlich, was ich einmal einsehe; hingegen ist, was „mir ein Anliegen ist“ oder mich trifft, immer jeweilig. Und *ad limine* – wenn ich mich nicht mehr entziehen kann, durch alles um mich

angegangen und betroffen zu werden, durch Naturkatastrophen und ferne Kriege, durch Gewalt, Terror und Hungersnot, dann denke ich ökologisch, d. h. in der Logik eines gemeinsamen Wohnens (ἰϋεῖò) unter einer gemeinsamen Haut und Hülle. Daß das ökologische Denken als weiblich bezeichnet wurde, ist kein Zufall, sofern es sich Metaphern der Mutterschaft bedient: Wir wohnen auf der Erde wie in einem großen Leib, der uns ernährt und von allen Seiten umfaßt und den wir auch deswegen schonen sollen. Das ökologische Denken sehnt sich nach der vorgeburtlichen Zeit, als sich unser erster Sinn – die Haptik – ausgebildet hat.⁷⁹

3.4.3. Die Mythologie der Taktilität. Eine „humanistische“ Ästhetik

Die bisherige Ästhetik steht unter dem Zeichen der olympischen Götter Apollon, Athena und Aphrodite; unter ihrem Patronat wurden allgemeinemenschliche Kunstwerke geschaffen, deren angenehme Schönheit (*venustas*) einen ewigen, unveränderlichen und endgültigen Sinn eröffnen. Die Schutzgottheiten der taktilen Künste sind diesmal Hephaistos, Arachne und Marsyas. Auf die eine oder andere Weise sind sie in Konflikt mit den olympischen Göttern geraten. Hephaistos, der Gott der geschickten Hände und der Arbeit, ist dermaßen häßlich, ebenso häßlich wie die von den Wiener Geburtsblinden modellierten Masken, daß sich die schönen Götter seiner schämen und ihn fern von ihren Augen, in sein Atelier als Reich des Dunkels und des Feuers verbannen. Und dennoch ist er nicht weniger Künstler als seine glänzenden Geschwister. Arachne und Marsyas sind nicht einmal mehr Götter, sondern haben einst unter uns als Erdbewohner oder als Zwittergeschöpfe an der Schwelle zwischen dem Menschlichen und dem Tierischen gelebt. Beide sind Helden des Humanismus: Sie haben die Götter herausgefordert und mit ihnen in Geschicklichkeit gewetteifert und sie sogar überholt. Arachne fordert zum Wettkampf in der Webkunst mit reichem Bilderschmuck Athena selbst als Herrin dieser Kunst heraus. Und „während Athene Bilder von solchen, die sich mit Göttern zu messen gewagt hatten, hineinwob, stellte Arachne die bedenklichsten Liebesabenteuer der Götter dar“⁸⁰. Der Silen oder Satyr Marsyas, Erfinder und Meister der Doppelflöte, ließ sich großsprecherisch diesmal mit Apollon in einen musikalischen Wettstreit ein. Beide Wettbewerbe endeten im gewalttätigen oder schlaunen Sieg der Götter, die heutzutage aus Mangel an *fair play* vom Wettkampf ausgeschlossen worden wären. Vor Neid zerreißt Athena das technisch

einwandfreie Werk ihrer Gegnerin und verwandelt sie zu einer Spinne, d. h. zu einem Tier, das immer wieder die klassizistische Ästhetik als Beispiel für Häßlichkeit angibt. Der andere, Marsyas, verliert im Kampf auf einer unsinnigen Weise, weil er mit der umgedrehten Flöte nicht spielen konnte, wie es Apollon aber bei der Kithara vermochte, oder – in einer anderen Variante – weil er keinen akkordierenden Gesang anstimmen konnte. Alle diese Einzelheiten lassen sich als Symbole verwerten: Als panoramischer Sinn erzeugt das Sehen Zusammenklänge und Übereinstimmungen zwischen den wahrgenommenen Bruchstücken, während das taktil Wahrgenommene melodisch-diskursiv wie der aus dem Blut des Marsyas entsprungene Fluß fließt. Und wenn die Geburtsblinden beim Modellieren von Körpergefühlen ausgehen, von denen sie meinen, sie entstellen ihre Gesichtszüge, so haben sie als Vorläufer gerade Marsyas, dessen Instrument die Griechen im 5. Jahrhundert v. Chr. verworfen haben, weil es das Gesicht verzerrt. Die Strafe des gleichmütigen Apollons findet seinesgleichen nur in der Grausamkeit des Offiziers in Kafkas *Strafkolonie*; er hängt den Besiegten an einen Baum und zieht ihm bei lebendigem Leibe die Haut ab. Seine sich bewegende Haut, wenn phrygische Weisen ertönen, wird dann zur mythologischen Herkunft des Dudelsacks.

Die Ästhetik der Taktilität ist eine Ästhetik der Leiblichkeit *par excellence*; sowohl die Spinne als auch der Dudelsack-Mensch bedienen sich des eigenen Leibes als eines künstlerischen Materials. Arachne und Marsyas sind also Body Artists *avant la lettre*. Beide Geschichten werden nach dem Szenario einer tragischen Hybris gespielt, und ihre ephemere Kunst – Ausdruck eines Kairos – wird mit einem Ruck unterbrochen, zugleich mit ihrem Leben. Es läßt sich sogar behaupten, daß ihre Kunst immer unabgeschlossen bleibt. Die taktile Kunst ist tragisch; sie ist eine Kunst der Liebe zur Erde und zum irdischen Leben, das immer durch ein unglückliches Ende begrenzt wird. Ebenso mußte auch die Ästhetik der Taktilität immer nur eine sporadische Gegen-ästhetik gegen die herrschende olympische Ästhetik sein. Ihre visuellen Werte, das Licht und das Dunkel samt den Farben als ihren Abkömmlingen, werden in der taktilen Ästhetik durch die Dichte und die Leere ersetzt, aus denen sowohl die Flöte von Marsyas als auch das Gewebe Arachnes bestehen. Die taktile Ästhetik – auch wenn sie nicht unmittelbar den Tastsinn anreizt, sondern ihn nur zum Vorbild nimmt – faßt das Kunstwerk als Resultat eines erzwungenen Herausreißen aus einem Feld oder Gewebe auf; die Individuation bedeutet ein Zerreißen oder *vulnere* und die Kontur, ein

Umriß oder Riß (lat. *vulnus* – Wunde). Das Kunstschaffen steht aber nicht nur unter dem Zeichen des Thanatos – als *Riß* und Verletzung der Einheit –, sondern auch des reinsten Eros: Schaffen heißt *Gebären*, die Dichtung oder Verdichtung der Leere in eine Gestalt, und *Gebärden*, Gesten ins Offene hervorbringen. Und damit ereignet sich die Verwandlung der visuellen Ästhetik zu einer taktilen: Einerseits ist der Ursprung der bildenden Künste nicht mehr das Umreißen des Schattens der geliebten Person (Plinius d. Ä.), sondern die Verletzung der *chair du monde*; damit aber bringt die Kunst keine idealisierende Entwirklichung, sondern vielmehr die Verwirklichung der Leere als ihre Verkörperung mit. Andererseits wird die visuelle Aura als Nimbus zur taktilen Aura als schonende, streiche(l)nde Einhüllung (wie bei Duchamp). Daß die taktile Ästhetik nicht auf die Sehästhetik zurückzuführen ist, sondern erst durch deren Verwandlung zu gestalten ist, wird am deutlichsten durch den bereits mehrmals erwähnten Mythos von Orpheus und Eurydike: Wer sieht, kann nicht mehr tasten.

3.4.4. Eine topologische und relationale Ästhetik

Anderswo habe ich eine topologische Auffassung des Kunstwerks vorgeschlagen (Diaconu, a.a.O., 236–244). Das Kunstwerk *hat* keine Aura, sondern *ist* selbst Aura als Ort einer Ausstrahlung und als Verbildlichung des Nähe-Ferne-Spiels von Heidegger; dementsprechend ist die Kunstrezeption als eine wortwörtliche Erfahrung des Werkes oder als ein Betreten und Durchgehen der Aura zu bestimmen. Dabei darf man nicht vergessen, daß die taktile Ästhetik sowohl eine Ästhetik der Taktilität als auch ein taktilen, landschaftliches Denken selbst darstellt.⁸¹ Der Begriff der Aura kennzeichnet das Werk gleichermaßen als Gestalt und Bewegung, Dinghaftes und Wirken; das lateinische Wort *spiramen* (Öffnung, Hauch, Atmung) faßt diesmal das Kunstwerk als Geviert des Stoffes, des Geschehnisses, des Ortes und der Modalität zusammen. Als ontologischer Begriff weist das Spiramen auf ein poriges Sein so wie eine Haut hin, die durch Kunstwerke als ihre Poren ausatmet bzw. ins Reich der Freiheit hinausgeht. Die Kunstwerke sind also konkrete Orte, wo sich die Leere verdichtet hat.

Dreimal läßt sich Heidegger im Entwurf der taktilen Ästhetik anrufen. Erstens tritt das Kunstwerk als dynamisches Kraftfeld und als Bestreitung des Streites im *Ursprung des Kunstwerkes* im Abschnitt über den Riß und seine Derivate auf: Grundriß, Aufriß, Umriß und Durchriß.⁸² Zweitens

entsteht dieses unterschiedlich durchgehbare Feld (daher die berechnigte Vielzahl der Interpretationen) durch (Ver)Dichtung aus dem Nichts, „wenn mit dem Nichts das bloße Nichts des Seienden gemeint und wenn dabei das Seiende als jenes gewöhnlich Vorhandene vorgestellt ist“ (a.a.O., 59).⁸³ Das Offene der Lichtung läßt sich aber nicht nur optisch, sondern auch taktil auslegen: als Öffnung und somit als Spiramen. Die taktile Ästhetik hat ein der Leere verdichtend umschließenden und zugleich öffnenden Flöte Marsyas' ähnliches Instrument zu spielen, und wenn sie es nicht umdrehen kann, so ist es, weil sie die Irreversibilität der Zeit berücksichtigen muß: Eine taktile Ästhetik kann nur inmitten der Menschen und nicht durch eine *pensée de survol* ausgearbeitet werden. Und drittens läßt sich diese Kristallisation der Leere im Kunstwerk im Ausgang von Heidegger als Geste verbildlichen; die Gleichsetzung von „Dinge gebären Welt“ und „Dinge gebärden Welt“ verwandelt die Welt zu einer von den Dingen gespielten Pantomime, einem Theater der Gesten.⁸⁴ Das Kunstwerk wird nicht nur durch Gesten erzeugt, sondern ist selbst Geste.

Die Geste ist ein Ausdruck, eine leiblich vermittelte Handlung, die eine Gestalt ins Offene hervorbringt. Die Geste als *Ausdruck* hängt mit der Intensität einer Stimmung oder mit einer Atmosphäre zusammen und verlangt eine Ästhetik des Gefühls; als *Gestalt* deutet sie auf eine räumliche Schwingungsweite, auf eine Struktur und ein graphisches Schema der Entfaltung hin; schließlich hat die Geste als ein *opus in actu* einen gewissen Rhythmus. Mannigfaltig sind die Folgen der Anwendung dieses Modells auf das ästhetische Dreieck.

Erstens ist der eigentliche Urheber der Geste nicht auf regionaler Ebene zu finden; vielmehr sind der Kopf, der Fuß und vor allem die Hand Instrument oder Medium eines anonymen Es und seines unberechenbaren Kunstvollens. Für die Ästhetik als taktiles und somit als immer regional bleibendes Denken macht *sich* das Kunstwerk *selbst*. Das Schaffen ist keine bloß gestische Übertragung einer abgeschlossenen visuellen Gestalt, sondern das Werk entsteht nur durch Gesten, im Prozeß des Schreibens, des Malens oder Modellierens. Aus der Perspektive einer phänomenologischen Subjektivitätstheorie hat die taktile Ästhetik mit dem Paradox einer unbewußten Intentionalität zu tun; dieser Widerspruch läßt sich aufheben, sobald zum Begriff der Leiblichkeit und zu ihren taktil-kynästhetischen Automatismen gegriffen wird. Infolgedessen beschäftigt sich die taktile Ästhetik weder mit psychologischen Betrachtungen über den Künstler, noch führt sie diese anonyme

Intentionalität auf unbewußte Triebe zurück, sondern sie setzt die Tradition der phänomenologischen Werkästhetiken fort.

Zweitens braucht jede Geste ein Offenes, wo sie sich entfalten kann; in einer völlig dichten Wirklichkeit könnte die Kunst nicht entstehen. Die künstlerischen Spiramina sind Poren der Haut der Welt und der anonyme Künstler ein „architecte du vide“ (Chillida).

Drittens wird die ästhetische Rezeption durch Gesten dargestellt, vom anfänglichen Heideggerschen „Winken“ (hier im Sinne der Anerkennung eines Objektes als eines ästhetischen: das Betreten der Aura), über das Durchwandern der Aura (nach Heidegger ein „Mitgehen“ in den Wirbel des Gedichts) bis hin zur Bewertung als einer Art von Wiegen.⁸⁵ Wenn es überhaupt möglich sein sollte, das Kunstwerk nicht nur als Gewirktes, sondern auch als Wirken, nicht nur als Resultat von Gesten, sondern selbst als Geste zu denken, dann bietet eine gestische Ästhetik eine echte Chance zur Vereinheitlichung der Werkästhetik mit der Handlungsästhetik.

3.4.5. Zeit als taktile Wert: die Patina

Die Annahme einer haptisch vermittelten ästhetischen Erfahrung sah man bisher stets durch die festgestellte Spaltung zwischen der Konzeptualisierung (die Typisierungs- und Schematisierungstendenz) und dem rein sinnlichen Hedonismus verhindert. Abgesehen davon, daß gerade diese Dualität die moderne Kunst ausmacht und die ästhetische Theorie hinsichtlich einer Definition der Kunst in Verlegenheit bringt, beschränkt sich zunächst die taktile Ästhetik in einem ersten Rohzustand darauf, sich auf die Suche nach einem Bindemittel für das taktile Doppelgespann zu machen, sofern das bisherige Mittel – die Anschauung – unbrauchbar wird. Eine mögliche Antwort darauf heißt *Geschichte*.⁸⁶ Die (reell oder imaginär) taktil erfaßte Kunst drückt konkrete Ideen, „Ideen“ der Lebenswelt oder der Lebenserfahrung aus. Sie unterscheiden sich sowohl von den theoretischen als auch von den praktischen Begriffen; als gelebte Begriffe entziehen sie sich jeglicher Definition und haben Sinn nur innerhalb der konkreten Lebensvollzüge. Die konkreten Ideen artikulieren sich in (erzählten) Geschichten, die unentbehrlich sind, um sie zu verstehen. Fellmann behauptet in Anknüpfung an Wilhelm Schapp die Notwendigkeit, daß die Phänomenologie das Paradigma der Wahrnehmung durch jenes der Geschichte ersetzen und somit zur Theorie des narrativen Bewußtseins werden soll; im Falle der Haptik verlaufen

doch die beiden Modelle konvergent. Anders gesagt, kann eine taktile Ästhetik der Taktilität oder die Kunstgeschichte als *gesta operis* die Sukzessivität der haptischen Erfahrung nur als Reiseaufzeichnungen durch die Formenwelt bzw. als erzählte Geschichten formulieren. Die Interpretation wird zur Bildung von Geschichten.

Eine solche Ästhetik betrachtet die Kunstwerke als Spuren oder sogar als Narben einer nicht selten tragischen Geschichte.⁸⁷ Sie vernachlässigt nicht mehr die Ausgesetztheit der dinghaften Werke in der Zeit im Namen einer allgemeinen menschlichen und ewigen Bedeutung, sondern hat zum Gegenstand das Verhältnis zwischen dem *corps de l'œuvre* – mit einem Ausdruck von Didier Anzieu –, seiner Bedeutung und seinem zeitrelativen Wert. Die Phänomenologie öffnet sich somit der Geschichtlichkeit und nähert sich der Hermeneutik, ohne dennoch dabei das Kunstwerk seinem Autor unterzuordnen, dessen Subjektivität der Rezipiens verstehen sollte, und ohne die Körperlichkeit des Werks seiner Bedeutung zu opfern.

Ein konkretes Beispiel: Die olympische Ästhetik vermag nicht, der ästhetisierenden Wirkung der Zeit auf ursprünglich nichtästhetischen Gegenständen Rechenschaft zu geben; für sie ist die Zeit wie für Aristoteles bloß allzu vernichtend. Aber genau diese Wirkung wird heutzutage in bedeutendem Maße von den Künstlern und sogar vom alltäglichen Geschmack verwertet. Die Wirtschaft hat die Schönheit des Neuen in Beschlag genommen; die Künstler reagieren darauf mit Gegenständen, die sich manchmal allein durch ihr Alter empfehlen. So sind wir die Zeugen zum einen der Tendenz einer unbeschränkten Musealisierung und zum anderen des Prozesses, wodurch die ästhetische Einstellung das Museum als solches – sei es Kunst-, Natur-, technisches Museum oder für Völkerkunde – zunehmend ganz für sich beansprucht und die Vielzahl seiner ursprünglichen Funktionen in einem einzigen Wort konzentriert: Kultur, deren Begriff in letzter Zeit irreführend schon an die Stelle von Kunst überhaupt getreten ist.⁸⁸ Aber die in diesem Kontext erwünschte und geschätzte Patina und die zum ästhetischen Wert gewordenen Abgetragenheit der Gebrauchsgegenstände sind nichts anderes als Spuren eines taktilen Umgangs mit den Dingen. Die Patina ist eine taktil-visuelle, durch die Zeit und die Berührung hervorgebrachte Oberflächenqualität.⁸⁹ Sie haftet also räumlich-visuell der Oberfläche der Objekte an, aber öffnet sich zeitlich wie ein Palimpsest der Tiefe der Geschichte. Außerdem drückt die Patina das Subjekt als Tastperson aus, aber ohne seinen

individuellen Stil erkennen zu lassen, sondern als Merkmal des höchst individualisierten und doch anonymen Leibes.

3.4.6. (Alp)träume der Haut

In der olympischen Ästhetik herrscht Mäßigung. So bedeutet die optische Einfühlung eine Identifikation mit dem Gegenstand bei gleichzeitig notwendiger Wahrung des Abstandes; das Wahrgenommene verläßt dadurch nicht die dem ästhetischen Isolierungsmoment entsprechende Bühne. Die haptische Wahrnehmung zwingt uns hingegen, gleichsam an einem Karneval teilzunehmen, uns unter seine Schauspieler zu mischen und dafür in die von Blitzschlägen nicht geschonte Offenheit hinauszugehen. Die Ästhetik der Taktilität steht unter dem Zeichen Dionysos', dem Gott der Bacchanalien, der zerrissen, zerstückelt und auf der ganzen Welt verstreut wurde. Daher sind die (Alp)träume des Haut-Ichs dionysisch, d. h. extrem, entweder als erotische Vereinigung oder als Folter. Die *unio erotica* – wie sie Musil beispielhaft als inzestuöse Liebe zwischen dem Geschwisterpaar Ulrich und Agathe im *Mann ohne Eigenschaften* darstellte – ist eine Reminiszenz an die narzißtischen Phantasmata einer gemeinsamen Haut aus den früheren Entwicklungsstadien des Ichs.⁹⁰ Es ist ein typischer Traum für „den anderen Zustand“ (Musil), der die dunkle mystisch-erotische Sehnsucht nach Abschaffung der Haut als trennendes Membran zwischen dem Ich und der Welt oder dem Anderen ausdrückt. Die Schauspieler dieser Szene sind gerade die Pseudozwillinge Ulrich und Agathe, die dadurch das Unmögliche verwirklichen, wie ein Handpaar, das seine getrennten Vorstellungen zu einer einzigen zusammenbringen könnte.⁹¹ Umgekehrt ist der haptische Traum der Tortur in Kafkas *Strafkolonie*. Das Subjekt wird hier von Panik ergriffen, der feindlichen Außenwelt völlig ausgeliefert zu sein; die Haut erfüllt ihre Reizschutzfunktion nicht mehr, sondern wird zum Medium für eine grausame Schreibkunst, worin ein Es in die Haut ein Todesurteil einprägt und schließlich den toten Körper zerstückelt. Der Kafkasche Alptraum drückt eine Dysfunktion des Haut-Ichs bzw. die neurotische Angst vor Stigmaten und anderen beschämenden oder unauslöschlichen Spuren aus.

ANMERKUNGEN

- 1 Hermann Otto Handwerker – „Physiologie des Tastsinns“, in: Uta Brandes, Claudia Neumann (Hg.) – *Tasten*. Schriftenreihe Forum. Bd. 7. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Göttingen: Steidl, 1996, 34.
- 2 Wulf Schneider – „Sinn und Un-sinn, Umwelt sinnlich erlebbar gestalten“, in: *Architektur und Design*. Wiesbaden u. Berlin, 1987, 54 (vgl. Jana Fröber – „Haptik im Design“, in: *Visuelle Sollbruchstelle*. Weissenseer Erkundungen IV. Kunsthochschule Berlin – Weissensee / Hochschule für Gestaltung, 1995, 11f.).
- 3 Vgl. G. Révész – *Die Formenwelt des Tastsinnes. 1. Bd. Grundlegung der Haptik und der Blindenpsychologie*. Haag: Martinus Nijhoff, 1938, 162–230.
- 4 Experimente mit Simulationen der haptischen Erfahrung für den Sehsinn (die Subjekte mußten vorerst sukzessive gesehene Teile zu einem Bild zusammensetzen) haben zu ähnlichen Resultaten geführt: das scharfe Auseinanderfallen von konstruktivem Wissen und sinnlicher Anschauung, das Überwiegen der konstruktiven Gestaltbildung über die anschauliche Form und das Fehlen des Bedürfnisses, die wahrgenommenen Teile anschaulich miteinander zu verbinden.
- 5 S. Didier Anzieu – *Das Haut-Ich*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996 (franz. *Le Moi-Peau*, Paris, 1985). Vgl. auch Evelyne Sechaud – „Vom Haut-Ich zur Schmerzülle“, in: Uta Brandes, Claudia Neumann (Hg.) – *Tasten*. a.a.O., 164–184.
- 6 Zur Relevanz des psychoanalytischen Begriffs vom Haut-Ich für die Ästhetik vgl. weiter die Auslegungen zu Vermeer, Body Art und zu den (Alp)träumen der Haut (Kap. 3.2.6., 3.2.10. und 3.4.6.).
- 7 Vgl. Didier Anzieu – *Le Penser. Du Moi-Peau au Moi-Pensant*. Paris, 1994.
- 8 Im Folgenden werden Betrachtungen aus dem Kapitel «Das landschaftliche Denken» wieder aufgenommen und entwickelt (in: Mădălina Diaconu – *Blickumkehr. Mit Martin Heidegger zu einer relationalen Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2000, 250–255).
- 9 „Das unmittelbare «Sehen», nicht bloß das sinnliche, erfahrende Sehen, sondern das Sehen überhaupt als originär gebendes Bewußtsein welcher Art immer, ist die letzte Rechtsquelle aller vernünftigen Behauptungen“ (Edmund Husserl – *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Husserliana. Gesammelte Werke III/1. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976, 43).
- 10 S. Martin Jay – *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

- 11 Zu den Sinneswelten im allgemeinen und zum Tastsinn im Besonderen vgl. Maurice Merleau-Ponty – *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, ²1945, hier zitiert nach der Ausgabe Paris: Gallimard, 1989); ders. – *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964); ders. – *Le Visible et l'Invisible. Suivi de notes de travail* (Paris: Gallimard, 1993); Emmanuel Lévinas – *Le Temps et l'autre* (in: *Le choix, le monde, l'existence*, hg. von Jean Wahl, Paris, 1947); Mikel Dufrenne – *L'Oeil et l'Oreille* (Paris: Éd. Jean-Michel Place, 1991, vor allem das Kap. „Le tangible“, 101-109); Wolfgang Welsch – „Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?“ (erschieden in: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1996, 231-259) u. a.
- 12 Nach Merleau-Ponty „voir c'est avoir à distance“ (1964, 27).
- 13 „The field shapes of sound include both directionality and surroundability“ (Don Ihde – *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*, zit. n. Dufrenne, 86).
- 14 Eigentlich funktioniert der Gegensatz aktiv-passiv nicht besonders gut in der Phänomenologie der Wahrnehmung. Einerseits hat die Phänomenologie der Musik hervorgehoben, daß – abgesehen vom Eindruck der bloßen Rezeptivität – auch das Hörsubjekt die bloße Sukzession von Lauten aktiv als melodisch-rhythmische, sinnhafte Gestalten konstituieren muß (z. B. Ernest Ansermet – *Écrits sur la musique*. Neuchatel: À la Baconnière, 1971, 79). Daß die operierten Blindgeborenen anzuschauen lernen müssen, deutet andererseits auf die implizite Aktivität des Sehsubjektes. Und zwar neigen ursprünglich die Operierten dazu, die gesehenen Gegenstände, sogar einen Sonnenstrahl, zu fassen; sie folgen mit dem Blick den Rändern und verweilen bei den Ecken, genauso wie sie vorher die Dinge betasteten.
- 15 Vgl. auch Dufrenne: „Les choses ne sont donc pas tangibles qu'autant que je le suis: nous sommes bien de la même espèce. C'est de ce fond de co-naturalité que j'émerge“ (Dufrenne, 101).
- 16 Vgl. die Zusammenfassung Lévinas' von Jay: „Instead of the distance between subject and object congenial to sight, touch restores the proximity of self and other, who then is understood as neighbour. It also entails a more intimate relation to the world. [...] Touch, moreover, is connected to the primacy of doing over contemplation, in particular a kind of doing that reveals the vulnerability of the self to the world“ (Jay, 557).
- 17 „It is not the softness or warmth of the hand given in contact that the other seeks. The seeking of the caress constitutes its essence by the fact that the caress does not know what it seeks“ (Emmanuel Levinas – *Time and the Other*, in: *Levinas Reader*, hg. von Seán Hand, Oxford [u. a.]: Blackwell, 1989, 51).
- 18 Martin Heidegger – *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, ¹⁶1986, 55.
- 19 Ders. – *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Neske, 1959, 215.
- 20 Ebd., 22, 107, 114, 117, 161, 215, 201 ff. u. a.

- 21 „Vielleicht ist das Denken auch nur dergleichen wie das Bauen an einem Schrein. Es ist jedenfalls ein Hand-Werk. Mit der Hand hat es eine eigene Bewandnis. Die Hand gehört nach der gewöhnlichen Vorstellung zum Organismus unseres Leibes. Allein das Wesen der Hand läßt sich nie als ein leibliches Greiforgan bestimmen oder von diesem her erklären. Greiforgane besitzt z. B. der Affe, aber er hat keine Hand. Die Hand ist von allen Greiforganen: Tatzen, Krallen, Fängen, unendlich, d. h. durch einen Abgrund des Wesens verschieden. Nur ein Wesen, das spricht, d. h. denkt, kann die Hand haben und in der Handhabung Werke der Hand vollbringen. [...] Die Hand greift und fängt nicht nur, drückt und stößt nicht nur. Die Hand reicht und empfängt und zwar nicht allein Dinge, sondern sie reicht sich und empfängt sich in der anderen. Die Hand hält. Die Hand trägt. Die Hand zeichnet, vermutlich weil der Mensch ein Zeichen ist. Die Hände falten sich, wenn diese Gebärde den Menschen in die große Einfalt tragen soll. Dies alles ist die Hand und ist das eigentliche Hand-Werk. In ihm beruht jegliches, was wir gewöhnlich als Handwerk kennen und wobei wir es belassen. Aber die Gebärden der Hand gehen überall durch die Sprache hindurch und zwar gerade dann am reinsten, wenn der Mensch spricht, indem er schweigt. Doch nur insofern der Mensch spricht, denkt er; nicht umgekehrt, wie die Menschen es noch meinen. Jede Bewegung der Hand in jedem ihrer Werke trägt sich durch das Element, gebärdet sich im Element des Denkens. Alles Werk der Hand beruht im Denken. Darum ist das Denken selbst das einfachste und deshalb schwerste Hand-Werk des Menschen, wenn es zu Zeiten eigens vollbracht sein möchte.“ (ders. – *Was heißt Denken?*. Tübingen: Niemeyer, ³1971, 50 f.).
- 22 „Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt / von Anwesendem und Anwesenheit einfältig / geworden, «realisiert» und verwunden zugleich, / verwandelt in eine geheimnisvolle Identität“ („Cézanne“, geschrieben 1970, erschienen in der Reihe „Gedachtes“ in *Denkerfahrten (1910–1976)*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1983, 163. Eine zweite ausführlichere Fassung des Gedichtes stammt aus dem Jahre 1974 und wurde 1991 als Jahresgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft herausgegeben.)
- 23 „Nous avons l’expérience d’un monde, non pas au sens d’un système de relations qui déterminent entièrement chaque évènement, mais au sens d’une totalité ouverte, dont la synthèse ne peut pas être achevée. Nous avons l’expérience d’un Je, non pas au sens d’une subjectivité absolue, mais indivisiblement défait et refait par le cours du temps“ (Merleau-Ponty, 1989, 254).
- 24 Es handelt sich dabei um „un véritable toucher du toucher, quand ma main droite touche ma main gauche en train de palper les choses, par lequel le «sujet touchant» passe au rang de touché, descend dans les choses, de sorte que le toucher se fait du milieu du monde et comme en elles“ (ders., 1993, 176).

- 25 Ute Guzzoni – „J'aime les nuages... Landschaftliches Denken“, in: *Wege im Denken. Versuche mit und ohne Heidegger*. Freiburg, München: Karl Alber, 1990, 34 f.
- 26 „Deshalb bezieht sich das Sinnliche der Kunst nur auf die beiden *theoretischen* Sinne des *Gesichts* und *Gehörs*, während Geruch, Geschmack und Gefühl vom Kunstgenuß ausgeschlossen bleiben“ (G.W.F. Hegel – *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke Bd. 13. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, 61).
- 27 Jean-Marie Guyau – *Problemele esteticii contemporane*. Bukarest: Meridiane, 1990, 32.
- 28 Konrad Fiedler – *Scieri despre artă*. Bukarest: Meridiane, 1993, 173 ff.
- 29 Eigentlich wiederholt auch das Parfüm die olfaktive „Vorstellung“ durch die Reproduktion ihres physischen Trägers – und es ist nichtsdestoweniger künstlerisch.
- 30 Alois Riegl – „Istoria romană tîrzie“ (1901), in: *Istoria artei ca istorie a stilurilor*. Bukarest: Meridiane, 1999, 89 ff.
- 31 Der Gegensatz Nahsicht–Fernbild stammt von Hildebrand (*Das Problem der Form in den bildenden Künsten*, 1893) und wird sowohl von Riegl als auch von Wölfflin im Vergleich zwischen der Renaissance und dem Barock (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) übernommen.
- 32 Bernard Berenson – *Ästhetik und Geschichte in der bildenden Kunst*. Zürich: Atlantis Verlag, 1950, 54 f.
- 33 Walter Benjamin – „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften. Band I-2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, 564 f.
- 34 Siehe das konklusive Kapitel „La matérialité de Cézanne: la politique de la touche“ in Richard Schiff – *Cézanne et la fin de l'impressionisme. Étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne*, Flammarion, Paris, 1995, 202 ff. (engl. *Cézanne and The End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago [u. a.]: University of Chicago Press, 1984).
- 35 „Je vois par taches. Une touche après l'autre, une touche après l'autre...“ (Cézanne, zit. n. Schiff, 209).
- 36 Bei Schiff fehlt noch die topologische Dimension, das Wo des Ortes. Gemeinsam mit dem Wie des Stils, dem Was der Farbflächen und der dargestellten Gegenstände und mit dem Daß der Aufführung bildet es das Offene, das Kunstwerk als *spiramen* oder als Geviert (Kap. 3.4.4.).
- 37 Vilém Flusser – *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997 (1991).
- 38 Zum einen verweist sie auf das Territorium, ohne ihm ähnlich zu sein; zum anderen steht sie zu ihm „in einem analogen Verhältnis, ohne ihn weder zu idealisieren, noch auf andere Weise nachzuahmen.“ (Christine Buci-Glucksmann – *Der kartographische Blick der Kunst*. Berlin: Merve, 1997, 26). Über Karten vgl. auch Louis Marin – *Cartes et figures de la terre*, 1980.

- ³⁹ Georges Didi-Huberman – *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: DuMont, 1999. Er untersucht in einer geschichtlichen Folge die technischen Formen oder den Abdruck als Geste (die Fingerzeichnungen und Handabdrücke an den Höhlenwänden), die genealogischen Formen oder den Abdruck als Matrix (die Schädelkulte, Totenmasken und den römischen Bilderkult), die auratischen Formen (die Münzen, Siegel, Hostien, das Mandylion, Veronikas Schweißstuch und das Turiner Grabtuch als Zeichen einer zentralisiert-disseminierten Macht), anachronistische Formen (Abdruck als Nacherleben in den Votivfiguren der Renaissance), tote und begehrte Formen (Abdruck als Trauer und als Skandal im 19. Jahrhundert), gewerkte Formen (die propädeutische Rolle der Abdrücke im Kunstunterricht), prozessuelle Formen (Abdruck als Arbeit bei Rodin), und schließlich bietet er eine ausführliche Interpretation zu Duchamp.
- ⁴⁰ Ian Ritchie – „Architektur zum Anfassen“, in: Uta Brandes, Claudia Neumann (Hg.) – *Tasten*, a.a.O., 226–249; Kenneth Frampton – *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*. München, Stuttgart: Oktagon, 1993.
- ⁴¹ „Bauen wendet sich also genauso an die Erde wie an das Gebaute. Wie die Landwirtschaft hat es die Aufgabe, die Oberfläche der Erde so zu gestalten, daß es (im Heideggerschen Sinne) «die Erde eine Erde sein läßt». Daher ist «den Ort bauen», um Mario Bottas denkwürdigen Satz zu zitieren, wichtiger als das Schaffen von freistehenden Objekten“ (ebd., 31).
- ⁴² Von Belang für eine Ästhetik der Taktilität sind auch die Dichotomien Framptons zwischen den tektonischen und den atektonischen Formen (letztere verschleiern die Last und die Stütze wie im Palais Stoclet Josef Hoffmanns) und zwischen den repräsentierenden und den ontologischen Aspekten der tektonischen Form (je nachdem, ob die Oberfläche die Grundstruktur des Baues verkleidet oder nur bekleidet – ebd., 19–24).
- ⁴³ „Die Werkzeuge des Friseurs sind Miniaturen der Werkzeuge des Gärtners, und seine Gesten können daher mit denen des Gärtners verglichen werden“ (Flusser, 143).
- ⁴⁴ Vgl. das Vernehmen der Betrachter und von potentiellen Kunden in Möbelgeschäften und Immobilienanlagen. So verwirrt z. B. das künstliche Dorf „Die Blaue Lagune“ am Rande Wiens (eine Verkaufsausstellung von Fertigteilhäusern verschiedener Typen unterschiedlicher Firmen) durch eine wesentliche Ambivalenz. Einerseits bildet sie ein Analogon zu einem ethnographischen Dorfmuseum: Ihre Häuser dürfen besucht werden, aber drinnen herrscht ein Berührungs- und Gebrauchsverbot. Andererseits pendeln die Vertreter der Immobilienfirmen zwischen divergierenden Rollen; sie sind Museumswächter, Immobilienagenten und reelle oder imaginäre Hausbewohner, je nachdem, ob sich der Besucher kommerziell-interessiert oder ästhetisch-desinteressiert, also eher taktil oder eher visuell zum

- Gegenstand verhält. Die Firmenvertreter handeln bewußt mit der Grenze zwischen dem Wirklichen und dem Imaginären und stellen dadurch diese Grenze grundsätzlich in Frage.
- 45 Beat Frutiger – *Schminke. Maske. Körperkunst*. Bern: Zytglogge Verlag, 1991, 8.
- 46 Victor I. Stoichiță – *A Short History of Shadow*. London: Reaktion Books Ltd., 1997 (rum. *Scurtă istorie a umbrei*, Bukarest: Humanitas, 2000).
- 47 Einige *Lukasbilder* deuten dieses Porträt als einen Acheiropoietos an: ein Engel führt die Hand des Malers.
- 48 Was Vermeer poetisch darstellt, die Sondierung des viszeralen Inneren, wird prosaisch Stelarc in *Three Internal Films of My Body* (1973–75) und in *Full-body Video X-ray Scan* versuchen. Diese Filme liefern mit einer Sondenkamera aufgenommene Bilder aus den Eingeweiden des Künstlers bzw. dokumentieren visuell und akustisch biologische Prozesse. Die Wirkung ist aber derjenigen Vermeers entgegengesetzt. – Sie sollen das Ende der Intimität heraufbeschwören.
- 49 Zu Marsyas als Schutzpatron der taktilen Kunst s. Kap. 3.4.3.
- 50 Drei von den wichtigsten Vertretern dieser Auffassungen sind der Reihe nach: Meyer Schapiro („Ein Apfel sieht körperhaft, gewichtig und rund aus, so wie er sich für einen Blinden anfühlen würde“ – *Paul Cézanne*. Schauberg, Köln: DuMont [1956], 10), Hans Sedlmayr (*Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg: Otto Müller, 1953, 125 ff.) bzw. Maurice Merleau-Ponty („Der Zweifel Cézannes“, in: *Was ist ein Bild?*. Hg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle. München: Wilhelm Fink, 1994, 39–59; franz. *Le doute de Cézanne*, 1945).
- 51 Rainer Maria Rilke – *Briefe über Cézanne*. Hg. von Clara Rilke. Nachwort von Heinrich Wiegand Petzet. Frankfurt a. M.: Insel, 1962.
- 52 Andererseits werden flache Objekte volumetrisch dargestellt (so wie die mit gemaltem Papier bedeckte Mauer in *Verre de vin avec pommes*) – das hat zu entgegengesetzten Interpretationen über einen gewölbten Raum und eine konvexe Geometrie bei Cézanne geführt.
- 53 Die folgenden Aphorismen werden nach Constantin Zărnescu – *Aforisme și textele lui Brâncuși*. Scrisul Românesc, Craiova, 1980, zitiert. Hier Nr. 87, S. 124. Vgl. auch die Aphorismen Nr. 7, 33, 36, 88, 89 und 140.
- 54 „Aș vrea ca lucrările mele să se ridice în parcuri și grădini publice, să se joace copiii peste ele, cum s-ar fi jucat peste pietre și monumente născute din pământ, nimeni să nu știe ce sînt și cine le-a făcut – dar toată lumea să simtă necesitatea și prietenia lor, ca ceva ce face parte din sufletul Naturii“ (Nr. 7). [Ich hätte es gern, wenn meine Werke in Parks und öffentlichen Gärten stünden, so daß Kinder auf ihnen herumspielten könnten wie auf Steinen und Denkmälern, die der Erde entspringen; niemand sollte wissen, was sie sind und wer sie geschaffen hat – doch jeder sollte ihre Notwendigkeit und Freundschaft, als ein Etwas das zur Seele der Natur gehört, verspüren.]

- 55 Yves Klein, zit. n. Timo Vuorikoski – „From Monochromes to Anthropometries“, in: *Yves Klein*. The National Museum of Contemporary Art, Oslo, 1997; Sara Hildén Art Museum, Tampere, Finland, 1997; Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia, 1997–1998, 167.
- 56 Klein gestand, er brauche die sinnliche Anwesenheit der Modelle in seinem Atelier in einer Zeit, wo der leergebliebene Raum des Ateliers drohte, ihn in ein extremes Spiritualisieren zu ziehen, und zwar brauchte er sie gerade als Stabilisierungsmittel seiner Monochrome (manche Kritiker meinen, ihm wäre schlicht nur langweilig gewesen ...): „These girls reminded me of an idea for a film I had submitted to a producer in Tokyo in 1953 which used the imprints of bodies at rest as signs of amorous fights in the sand of a beach, as well as outlines of bodies in some sheets. I got the idea in Paris of making imprints: the girls would cover themselves with blue paint and imprint themselves of the canvas [...]. Then I no longer wanted what in the end looked like a shroud, but the trace of their movements“ (zit. n. Vuorikoski, 171). Eine gewisse Rolle spielen hier auch die Erinnerungen an Judo, wo „the gesture in the air and the gesture on the ground prolonged each other“ (Klein, ebd.).
- 57 Der Künstler – so Klein – muß „one single masterpiece – he himself“ malen und zu einer Art atomarer Energieerzeuger werden, „which saturates the atmosphere with his pictorial presence, leaving a trail in space“ (ebd., 187).
- 58 In den Kosmometrien kontrolliert der Künstler den Prozeß des Abdruckes nicht mehr so wie früher in den Anthropometrien.
- 59 „Dessiner c’est donner des entraves, des limites à cet espace naissant. Il faut le penser en termes de volumes [...]. La forme en reçoit sa facture. Elle se dessine toute seule en fonction des nécessités de cet espace qui secrète sa coquille. Comme lui, je suis un architecte du vide.“ (Chillida, in: *Artistes espagnols. Gris. Picasso. Miró. Tàpies. Chillida*. Basel: Galerie Beyeler, 1969, 80).
- 60 Zit. n. Octavio Paz – „Vom Eisen zum Licht“, in: *Chillida*. Neuer Berliner Kunstverein, 1991, 12.
- 61 Die Geste des Streichens ist metaphorisch auch in die Architektur übergegangen: DAAP (das College für Design, Architektur, Kunst und Städteplanung) der Universität Cincinnati wurde von Peter Eisenman durch eine tektonische „Verschiebung“ erweitert, die sich durch einander überlappende Abbilder des alten Gebäudes zusammensetzt (Augustin Ioan – *Khora. Teme și dificultăți ale relației dintre filosofie și arhitectură*. Bukarest: Paideia, 1999, 96). Dieselbe Bewegung – diesmal als Technik – ist auch im Film wiederzufinden.
- 62 „Faltige Gußformen. [...] Die Hose zu tragen, das Tragen der Hose ist mit der manuellen Ausführung einer Original-Skulptur vergleichbar. Und dazu eine technische Umkehrung: wenn man die Hose trägt, arbeitet das Bein so wie die Hand des Bildhauers und erzeugt eine Gußform (statt eines Abgusses),

- eine Gußform aus Stoff, die sich in Falten ausdrückt“ (zit. n. Didi-Huberman, 153).
- 63 Vgl. auch Richard Long – *Mountains and Waters*. London: d’Offray Gallery, 1992; Richard Long, Gloria Moure – *Richard Long. Spanish Stones*. Barcelona: Ed. Poligrafa, 1998 usw.
- 64 Arnaud Maurieres, Eric Ossart, Lionel Bouvier – *Jardins de voyage. 20 leçons de paysage*. Aix-en-Provence: Édisud, La Calade, 1999. Vgl. auch Stan Herd – *Crop Art and Other Earthworks*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1994; Jacques Leclercq-K. – *La rivière de lin et autres fictions*. Textes par Liliana Albertazzi et Michel Butor, Paris: Marval, 1997.
- 65 David Nash, Marina Warner – *David Nash. Forms into Time*. London: Academy Editions, 1996.
- 66 Gemäß anderen Studien ist der Temperatureindruck eher eine psychische Reaktion auf die Raumakustik denn eine thermische Wahrnehmung.
- 67 Zu Stelarc und weiter zu Orlan vgl. Franz Schubert – *Destruction art. Extrempositionen zur Verbindung von Kunst und Technik des 20. Jahrhunderts in Body-Art und Maschinenkunst* (Diplomarbeit an der Hochschule für Angewandte Kunst Wien, 1995).
- 68 Vgl. Anca Oroveanu – „Orlan“, in: *Artelier* no. 5 / Winter 1999–2000, 15–18.
- 69 Hier wurden extreme Beispiele angeführt. Aber Tattoos und Body painting, die Anthropometrien Yves Kleins oder Giuseppe Penones (der in *Svolgere la propria pelle* mit Entwickler bestrichene Glasscheiben an seinen Körper preßte, um seine Haut besser „abwickeln“ zu können) sind unzweifelhaft unter Körperkunst unterzuordnen. Schwieriger zu beurteilen ist eher die Photosammlung eines französischen Arztes in den dreißiger Jahren, die ein *grundsätzlich ähnliches* Interesse für tätowierte Patienten und für ihre Hautkrankheiten beweist (Gérard Lévy, Serge Bramly – *Fleurs du peau. Bilder auf der Haut. Das photographische Œuvre eines Dermatologen aus Lyon*. München: Gina Kehayoff Verlag, 1999).
- 70 Vgl. Derrick de Kerckhove – „Touch versus Vision: Ästhetik neuer Technologien“, in: Wolfgang Welsch (Hg.) – *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Wilhelm Fink, 1993, 137–168.
- 71 Klaus Hepp – „Projekt für eine sehende Haut“, in: *Tasten*, 1996, 276–286.
- 72 Gerald Behrendt – „Tastbar“, in: *Tasten*, 1996, 287–293.
- 73 „Wir sagen heute z. B.: «das Fahrrad ist weg» und meinen dabei nicht nur, es sei fort, sondern wir wollen sagen: es fehlt. Wenn etwas fehlt, dann ist das *Fehlende* zwar weg, aber das *Weg* selbst, das Fehlen bringt uns gerade auf und beunruhigt uns deshalb, was alles das «Fehlen» nur kann, wenn es selbst «da» ist, d. h. *ist*, d. h. ein Sein ausmacht. Ὀδῶν ὁδὸς ἴσθι, ἀλλ’ ὁδὸς ἴσθι, ἀλλ’ ὁδὸς ἴσθι – ein irgendwie geartetes Aussehen und Anwesen“ (Martin Heidegger – „Vom Wesen und Begriff der Ὀδὸς. Aristoteles, *Physik* B, 1“, in: *Wegmarken*. GA 9. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1976, 297).

- 74 Am Ende zwei massiver Bände schließt G. Révész, daß die Blinden Subjekte des Kunstschaffens, aber nicht auch der Kunstrezeption sein können und löst diesen Widerspruch zugunsten einer Sehästhetik: Jede ästhetische Erfahrung setzt Prinzipien der optischen Form voraus und jene echten blinden Bildhauer (wie Gonnelli il Cieco da Gambasi im 17. Jh. und vor allem Ernesto Masuelli im 20. Jh.) konnten dieselben Grundsätze aufgrund der Bewahrung eines „inneren Auges“ (visueller Erinnerungen und Träume) oder sogar eines Restsehvermögens übernehmen (G. Révész – *Die Formenwelt des Tastsinnes. 2. Bd. Formästhetik und Plastik der Blinden*. Haag: Martinus Nijhoff, 1938, vor allem 279 ff.).
- 75 Vgl. Wolfgang Welsch – *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam, 1990) und „Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?“, in: *Die Aktualität des Ästhetischen*. Hg. von Wolfgang Welsch. München: Wilhelm Fink, 1993, 13–47.
- 76 Edmund Husserl – *Cartesianische Meditationen. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Gesammelte Schriften. Bd. 8. Hg. von Elisabeth Ströker. Husserliana VI. Hamburg: Meiner, 1992; 5. Meditation, vor allem §§ 50–55.
- 77 Auch Hegel bezeichnet den Tastsinn als Gefühl (1970, 61).
- 78 Vgl. Martin Heidegger – „Logos (Heraklit, Fragment 50)“, in: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Neske, 1994, 119–221.
- 79 Ein Beispiel ökologischen Denkens ist die Ästhetik Gernot Böhmes, die sich mit den Atmosphären beschäftigt und wie man sich in verschiedenen Umwelten fühlt. (*Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989).
- 80 *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*. Hg. von Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, Bd. 1, 486 bzw. für Marsyas a.a.O., Bd. 3, 1050 ff.
- 81 Dem eventuellen Einwand, daß alle bisher gebrachten Beispiele einer Kunst, die konkret oder imaginär den Tastsinn anspricht, unzureichend waren und nicht überzeugten, daß also der taktilen Ästhetik der Gegenstand fehlt, entgegne ich zuletzt auch mit dem Lesen von Literatur. Die Lektüre eines Buchs ähnelt dem haptischen Wahrnehmungsvorgang – das ästhetische Objekt läßt sich nur schrittweise konstituieren, und das Ganze am Anfang und am Ende des hermeneutischen Zirkels ist eher in der Art einer Atmosphäre als eines deutlichen Gesamtbildes.
- 82 Martin Heidegger – „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: *Holzwege*. Frankfurt a. M.: Klostermann, ⁵1972, 51 f.
- 83 Und weiter: „Wahrheit als die Lichtung und Verbergung des Seienden geschieht, indem sie gedichtet wird. [...] Aus dem dichten Wesen der Kunst geschieht es, daß sie inmitten des Seienden eine offene Stelle aufschlägt, in deren Offenheit alles andere ist wie sonst“ (ebd.).

- 84 Ders. – „Die Sprache“, in: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Neske, 1959, 22. Vgl. auch das Interesse Heideggers am Nô-Theater in „Gespräch mit dem Japaner“ (ebd., 106).
- 85 Zwei Sonderbemerkungen: 1.) Das Ausfüllen der Leerstellen im Sinne Ingardens widerspricht der haptischen Wahrnehmung, die keine Abwesenheit zu vergegenwärtigen vermag. 2.) Die ästhetische Geste ist weder ein vernünftiger *gestus* (d. h. eine absichtliche und kontrollierte, moralische leibliche Handlung), noch eine unvernünftige *gesticulatio* (sowie in der Trance), sondern *gestum*. Sie liegt diesseits des Unterschieds zwischen Vernunft und Nichtvernunft, wird weniger erdacht als vollzogen und hat verschiedene, unvorhersehbare Formen beim Fehlen aller Regeln (Jean-Claude Schmitt – *Rățiunea gesturilor în Occidentul medieval*. Bukarest: Meridiane, 1998, 40).
- 86 Im weiteren werden Ansätze von Ferdinand Fellmann – *Phänomenologie als ästhetische Theorie* (Freiburg, München: Karl Alber, 1989) aufgenommen.
- 87 „Es ist, als ob jedes Ding seine Geschichte habe und als ob diese Geschichte Spuren in ihm hinterlasse. Diese Spuren, zuweilen erscheinen sie uns fast wie Narben, verstehen wir zu lesen“ (Wilhelm Schapp – *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1910, zit. n. Fellmann, a.a.O., 33).
- 88 Vgl. Manfred Wagner – *Stoppt das Kulturgeschwätz! --Eine zeitgemäße Differenzierung von Kunst und/oder Kultur*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2000.
- 89 Vgl. Georges Didi-Huberman über seinen Besuch einer Sammlung mit Werken Duchamps: Er hat „ein[en] Eindruck nicht von der Handschrift (*patte*) eines individuellen Stils [...], sondern von der physischen *Patina*, die unmittelbar von den Objekten ausgeht. Die wenige Meter entfernt ausgestellten Skulpturen von Arp wirken in diesem Kontrast wie neu und anonym, industriell hergestellt. Diese «Patina» ist tatsächlich eine *Emanation der Zeit und der Berührung*, ein etwas trüber Glanz, der von der unablässigen Berührung und der äußersten Sorgfalt herrührt, mit der Duchamp an seinen Werken arbeitete“ (Didi-Huberman, 134). Auch Jean Suquet bemerkte in *Groß Glas* die „quasibstantielle Remanenz dieser Tausende von übereinandergeschichteten Arbeitsstunden“ (zit. n. Didi-Huberman, ebd.).
- 90 S. Robert Musil – *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 2. Aus dem Nachlass. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 101999; Entwürfe zu den „Kapitel-Gruppen“ III–VIII; II. Bd. III. Kapitelgruppe, 22., (59.), 1500–1502. „Ag. träumte. Auf dem Bett lag ihr Leib, ohne sich zu bewegen, u. atmete. Sie sah ihn an u. hatte eine marmorglatte Freude an seinem Anblick. [...] Da entdeckte sie, daß es der Leib ihres Bruders war. [Auch er lag in dem widerscheinenden herrlichen Licht wie in einer Gruft, sie sah ihn nicht genau, aber viel eindringlicher als gewöhnlich und betastete ihn in der Heimlichkeit der Nacht.] Damit hob sie ihn empor; er lastete schwer in ihren Armen, doch hatte sie trotzdem die Kraft ihn zu tragen und zu halten, fund

diese Umarmung war von übernatürlicher Annehmlichkeit. Der Körper ihres Bruders schmiegte sich so liebevoll und gütig an sie, daß sie in ihm ruhte; wie er in ihr; nichts bewegte sich in ihr, auch die schöne Begierde nicht mehr. Und weil sie in dieser Ruhe eines waren und ohne Scheidungen, auch so ohne Scheidungen in sich selbst, daß ihr Verstand wie verloren war und ihr Gedächtnis sich auf nichts besann und ihr Wille kein Tun hatte, stand sie in dieser Ruhe wie vor einem Sonnenaufgang und ging mit ihren irdischen Einzelheiten in ihm unter."/>

⁹¹

Es wurde psychologisch bewiesen, daß sich anders als im binokularen Sehen die haptischen Eindrücke beider Hände einander nie restlos decken.