



Robert Schade

SCHWANKENDE ANSICHTEN

Zur Geschichte einer Ästhetik des Anders-Sehens
in der Literatur und Kunst der Moderne

[transcript] Metabasis

Aus:

Robert Schade

Schwankende Ansichten

Zur Geschichte einer Ästhetik des Anders-Sehens
in der Literatur und Kunst der Moderne

November 2017, 244 Seiten, kart., Abb., 32,99 €, ISBN 978-3-8376-3993-3

Neu sehen, anders sehen – seit dem 19. Jahrhundert hat sich in der Literatur eine Ästhetik alternativer Sehformen etabliert, die die eigene Wahrnehmung zunehmend infrage stellt und sich in der Figur des Schwankens manifestiert.

Robert Schade eröffnet einen Einblick in die Geschichte dieser alternativen Sehformen, indem er ausgehend von ökonomischen Wahrnehmungstheorien des 19. und 20. Jahrhunderts Fragestellungen aus Psychologie, Philosophie und Ästhetik verfolgt. Er stellt auf diesem Wege erstmals eine Verbindung zwischen der Sehtheorie Hermann von Helmholtz' und der Verfremdungsästhetik Viktor Shklovskijs her. Am Beispiel von vier Werkuntersuchungen (von Gustave Caillebotte, Andrej Belyj, H.G. Wells und Luigi Pirandello) werden die Vernetztheit und das kritische Potenzial der Figur des Schwankens in unterschiedlichen Diskursen illustriert.

Robert Schade (Dr.), geb. 1982, hat in Allgemeiner und Vergleichender Literatur an der Universität Potsdam promoviert und war Stipendiat am DFG-Graduiertenkolleg »Sichtbarkeit und Sichtbarmachung«. Nach Auslandsaufenthalten in Tallinn und St. Petersburg arbeitet er als Lehrer für deutsche Sprache und Kultur am CEFET (Centro Federal de Educação Tecnológica), Rio de Janeiro. Seine Forschungsschwerpunkte sind Russischer Formalismus sowie Wahrnehmungs- und Emotionstheorien.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3993-3

Inhalt

- 1. Einleitung: „In solchen Fällen schwankt die Auslegung“:
Eine Wahrnehmungsästhetik des Anders-Sehens | 9**

A. SEHEN UND ANDERS-SEHEN IN WAHRNEHMUNGS- UND KUNSTTHEORIEN

- 2. „It is thought twice over in absolutely different psychoses“:
Theorien der Wahrnehmung im 19. Jahrhundert zwischen
Reduktion und Synthese | 29**
 - 2.1 Die Geburt des subjektiven Sehens | 29
 - 2.1.1 Die Psychologie des Sehens: Die Sehtheorie Johannes Müllers
und das „Schwanken“ bei Hermann von Helmholtz | 42
 - 2.2 Das reine Sehen als reduktionistischer ‚Mythos‘
der Kunsttheorie | 53
 - 2.2.1 Das Entstehen der Vorstellung des reinen Sehens
bei John Locke und George Berkeley | 53
 - 2.2.2 John Ruskins „innocence of the eye“ | 63
 - 2.2.3 Die Poetik des Impressionismus als Primitivität des Auges:
Jules Laforgues „L’impressionisme“ | 68
 - 2.3 „Psychologically, the synthesis precedes analysis“:
Wahrnehmungskritik des Visuellen unter den Prämissen
des Zeitlichen, der Bewegung und der Erinnerung | 74
 - 2.3.1 „The law is that all things fuse that can fuse“:
William James und der Gedankenstrom als
Paradigma des Automatismus | 74
 - 2.3.2 Wahrnehmungskritik durch die Philosophie der durée:
Henri Bergsons „La perception du changement“ | 81

- 3. „[D]en Gegenstand aus seiner gewohnten Wahrnehmung in einen Bereich neuer Wahrnehmung zu transportieren“:
Das Verfahren der Verfremdung als
künstlerische (Seh-)Störung | 93**
- 3.1 Moderne Wahrnehmungstheorien im Zeichen des Stroms,
des Reizschutzes und des Schocks | 93
 - 3.1.1 Ökonomietheorien des Geistes und der Wahrnehmung | 98
 - 3.1.2 Automatismus in Psychologie, Ästhetik
und industrieller Produktion | 105
 - 3.2 Die Verfremdungstheorie und Anders-Sehen
nach Viktor Šklovskij | 118
 - 3.2.1 Reduktion | 133
 - 3.2.2 Das Prinzip der Kontinuität und die Erprobung
neuer Semantiken | 139

B. MALEREI UND LITERATUR: DAS PRINZIP DES ANDERS-SEHENS IN DEN KÜNSTEN

- 4. „[C]’est encore une convention qu’il a couchée en joue“:
Schwankende Ansichten in der Malerei
Gustave Caillebottes | 145**
- 4.1 „Les raboteurs de parquet“ | 151
 - 4.2 „Le Pont de l’Europe“ | 156
 - 4.3 „Interieur, femme lisant“ | 160
 - 4.4 „Vue prise à travers un balcon“ | 170
- 5. Die Ästhetik des Anders-Sehens in literarischen Texten
der Moderne | 177**
- 5.1 „Ich kann schielen (mir selbst aufs Näschen schauen): und dann
kippen die Wände“: Das Sehen mit dem kindlichen Auge in
Andrej Belyjs „Kotik Letajew“ (1917/18) | 186
 - 5.2 „„The world, what you see of it, seems strange to you?“.
H. G. Wells’ „The Sleeper Awakes“ (1899):
Die Verfremdungsperspektive des Zeitreisenden | 205
 - 5.3 Das Kameraauge als Wirklichkeitsfresser: Luigi Pirandellos
„Quaderni di Serafino Gubbio Operatore“ (1925) und
die Kritik der technischen Wahrnehmung | 217

6. Zusammenfassung | 231

7. Literaturverzeichnis | 233

1. Einleitung: „In solchen Fällen schwankt die Auslegung“

Eine Wahrnehmungsästhetik des Anders-Sehens

Die Formulierung, einen Gegenstand, einen Menschen oder eine Situation ‚mit anderen Augen zu betrachten‘ kann gewiss als ein sprachlicher Gemeinplatz bezeichnet werden. So kann man sich in der Tat in die Gedanken und Wahrnehmungen eines Kindes zu versetzen versuchen, kann die Welt mit den Augen einer Katze betrachten wollen oder sich einfach optischer oder gar halluzinogener Mittel bedienen, um die Welt zu verzerren oder auf den Kopf zu stellen. Gerade in den Künsten erfreut sich eine solche Formulierung einer großen Beliebtheit. Im Folgenden versuche ich, einer solchen Ästhetik in Theorie und Praxis nachzuspüren. Vor einem Sehen mit anderen Augen oder vielmehr dem Anders-Sehen muss dabei zunächst geklärt werden, was unter der Kehrseite eines solchen Anders-Sehens, d.h. dem gewohnten, alltäglichen Sehen verstanden werden soll, von dem ein solcher Modus der Abweichung sich letztendlich absetzt. Das Verb *sehen* beschreibt sowohl die Bandbreite zwischen Optik und Kognition, bloßer Wahrnehmung und intellektuellem Denken, als auch eine Flexibilität im Prozess des Sehens, die sich in jedem individuellen Sehvorgang unter jeweils veränderten Verhältnissen ausbildet.

Das Sehen verbindet dabei in einem hohen Maße Diskurse aus der Erkenntnistheorie¹ und auch weiterführende gesellschaftskritische Fragen

1 Den Zusammenhang von Sehen und Wissen betont Schürmann (2008). Sie nennt den Sehsinn einen „Doppelsinn des Gesichtssinns“ und betont damit den synthetisierenden Charakter des Sehens. Auch Köller (2004) beschreibt Perspek-

miteinander. Sehen wird dabei als ein von historischen und kulturellen Prämissen abhängiger Interpretations- bzw. Deutungsvorgang nach je eigenen Mechanismen und Schemata verstanden, welche das Geflecht des individuell und gesellschaftlich Sichtbaren formieren. Das Sehen und die Verarbeitung der Wahrnehmungseindrücke sind somit nicht nur psychophysiologisch determiniert, sondern schlechthin in einen kulturellen und gesellschaftlichen Prozess eingebettet, der allerdings nie einfach gegeben und ohne weiteres beschreibbar ist². Es sind Wahrnehmungsmuster allgemein und das Sehen im Besonderen, welche sich jeweils historisch auf unterschiedliche Weise ausformen und so wiederum Einfluss auf künstlerische Sichtweisen haben (und umgekehrt). Daher ist immer wieder neu zu fragen, als was ein konventionalisiertes oder alltägliches Sehen und Wahrnehmen zu welcher Zeit gesetzt ist, in welchem Beziehungsgeflecht von Wahrnehmung, sozialen Bedingungen und Kunstsystem allgemein das Sehen auftaucht und wovon sich ein solches ‚abweichendes‘ Sehen jeweils absetzt.

Insbesondere der historische Diskurs des Sehens steht hier an zentraler Stelle³. Es ist schlechthin eine Historizität von Wahrnehmungsautomatismen und deren Aufbrechen durch Formen des Anders-Sehens, die hier auf mehreren Feldern, wie etwa in Philosophie, Psychologie und vor allem den beiden Künsten Literatur und Malerei zu untersuchen ist. So stellen Braesel et al. fest, „dass Wahrnehmungsprozesse nur über eine konsequente Historisierung und die Rekonstruktion ihrer jeweiligen zeitlichen Ausprägungen bzw. Auffassungen von Wahrnehmungen erschlossen werden können“⁴. Dies gilt im Übrigen nicht nur für das Sehen, sondern für die Wahrnehmung mit allen Sinnen insgesamt. Das Verständnis der Sinneswahrnehmung ‚Sehen‘ ändert sich im geschichtlichen Verlauf stetig, es fallen im-

tive und Perspektivität als grundlegende Erkenntniskategorien menschlichen Denkens.

2 Vgl. Schürmann 2008, 92f.

3 Wie etwa beispielsweise in den in der Arbeit abgehandelten Werken von Crary (1991; 1999) mit dem Fokus auf Diskontinuitäten im Feld des in seiner Homogenität kritisch hinterfragten Untersuchungsgegenstandes ‚Sehen‘, sowie Jay 1993 mit dessen Annahme einer Pluralität von visual cultures bzw. zu einer Zeit gleichzeitig anwesenden scopic regimes in der Moderne.

4 Braesel et. al 2008, 10. Vgl. auch Crary 1999.

mer wieder Sicherheiten weg, auf denen sich neue Differenzen ergeben. So kommt es zum Beispiel im 19. Jahrhundert aus empirischer Sicht zu einem Wegfall der Sicherheit von Kants transzendentalen Anschauungsmustern. Es müssen nun neue Fokusse, stabilisierende Auffassungen von Erfahrungssehen gebildet werden (siehe Kapitel 2.1). Dies geschieht etwa im Bereich der Psychologie durch den Rückgriff auf den Empirismus in zeitgenössischen Sehtheorien, im wissenschaftlichen Positivismus und der Entwicklung neuer Modelle, wie etwa unter Berücksichtigung von Bewegung und Veränderung (siehe Kapitel 2.3).

Das Sehen, um das es im Folgenden gehen soll, ist im Alltag mit sozial und kulturell vermittelten Gewohnheiten und Automatismen verbunden, die einen jeden Sehvorgang vorstrukturieren und bestimmte Angebote der Semantisierung bereit halten bzw. bereits unmittelbar mit jenen verflochten sind. Es beschreibt damit in der Regel hauptsächlich ein Verhältnis aus dem jeweiligen singulären Vorgang des Sehens und dem Vorwissen, den Mechanismen des vermittelnden Wiedererkennens. Dabei ist bereits im Sehen selbst ein Spielraum angelegt, der für eine Vielzahl an Wahrnehmungs- und Bedeutungsverschiebungen vielfältige Möglichkeiten des immer wieder verschiebbaren Kontrastes und des Ausbrechens aus den strukturierenden Automatismen bereithält. So stellt sich zunächst die Frage nach Gewohnheiten, die jeden selektiv verfahrenen Sehvorgang grundieren und in einem zweiten Schritt bei der Einnahme ungewohnter Perspektiven den Hintergrund bilden, auf dem semantische Irritationen, ein Schwanken zwischen mehreren Alternativen oder gar Brüche auftauchen können. Darüber hinaus können nämlich – vermittelt oder unvermittelt – Unsicherheiten, Erschütterungen von Sehgewohnheiten oder gar physiologische Sehestörungen vorkommen, innerhalb welcher die mit dem Sehen verbundene Produktion von Bedeutung in ein Schwanken zwischen mehreren Optionen gerät. Hierbei kommt es erst durch die so markierte Störung des Gewohnten zu einer Sichtbarmachung und Reflexivwerdung der alltäglichen Wahrnehmungsformen. Erst in einem solchen durch die Einnahme neuer Perspektiven bedingten Schwanken bilden sich Alternativen und Relativierungen fester und konventioneller Sinnstiftungen, die somit sichtbar werden.

Es soll im Weiteren mit dem Begriff des Anders-Sehens kein sprichwörtlich fester Ort der Bedeutungsbildung bezeichnet werden, sondern vielmehr eine sich immer veränderbare Dynamik, die mit dem Alltagsleben

verbunden ist, im Bereich der Künste einen besonderen Platz einnimmt und wiederum die Möglichkeit bietet, ins (Alltags-)Leben zurückzuwirken. Der zeitliche Moment im prozessual verstandenen Sehen bekräftigt dazu die Einwirkung von Erinnerung, Imagination und der Erfahrung, die den Wahrnehmungsprozess im Zusammenspiel mit den anderen Sinnen als eine Art Bündelung grundieren. Die hier im Weiteren zu untersuchende ästhetische Wahrnehmungs- und Denkfigur des Schwankens tritt besonders prominent unter dem Vorzeichen der Moderne und deren sozialen sowie technologischen Veränderungen und perzeptuellen Unsicherheiten im Zeitraum einer umfassenden Umwälzung von Denk- und Wahrnehmungsweisen auf. So beabsichtige ich mit der vorliegenden Arbeit keine vollständige Geschichte des Anders-Sehens zu schreiben, sondern eine kursorische, wenngleich aufeinander aufbauende Untersuchung zu einer ästhetischen und ästhetischen Figur, die in verschiedenen Bereichen wie Psychologie, Ästhetik, Philosophie und Kunsttheorie auftritt.

Der Schriftsteller Robert Musil beschreibt die einfache Ordnung der Erzählung, die lineare und kausale Struktur des danach und dann als eine perspektivische Verkürzung und einen Versuch des Menschen, das chaotische, in alle Richtungen gleichzeitig ausufernde Leben narrativ in einer Reihe zu ordnen. Hierbei geht er analog zur sprachlich formierten Narration von einer angestrebten Ordnung des Sehens aus, die dabei automatisch Bedeutungshierarchien herstellt:

„Denn der Menge nach ist es ja bei weitem nicht die Hauptvoraussetzung des Glücks, Widersprüche zu lösen, sondern sie verschwinden zu machen, wie sich in einer langen Allee die Lücken schließen, und so, wie sich allenthalben die sichtbaren Verhältnisse für das Auge verschieben, daß ein von ihm beherrschtes Bild entsteht, worin das Dringende und Nahe groß erscheint, weiter weg aber selbst das Ungeheuerliche klein, Lücken sich schließen und endlich das Ganze eine ordentliche glatte Rundung erfährt, tun es eben auch die unsichtbaren Verhältnisse und werden von Verstand und Gefühl derart verschoben, daß unbewußt etwas entsteht, worin man sich Herr im Hause fühlt“⁵,

so Ulrich, der Protagonist des „Mann[es] ohne Eigenschaften“. Gegenüber einer solchen vertrauten ‚Häuslichkeit‘ der Wahrnehmung beschreibt eine

5 Musil 2004, Bd.1, 649.

hier im Folgenden zu entwickelnde Ästhetik des Schwankens eine Form des sich bei der Einnahme ungewohnter Blickwinkel ergebenden, zwischen mindestens zwei Möglichkeiten bewegendem Hin und Her zwischen zwei Wahrnehmungsordnungen innerhalb einer textlichen oder bildlichen Formation – d.h. im Bereich der Malerei und der Literatur. Ein solches Schwanken stellt eine Struktur dar, die die Möglichkeit mehrerer denkbarer Ansichten gibt, welche miteinander zusammenhängen und ineinander übergehen, also als dynamisch und verschiebbar gedacht werden müssen. Dabei kommt es zu einer sonst im ‚Flow‘ des Alltagslebens hinderlichen Komplikation, einer Ambiguität und Verlängerung im Wahrnehmungsprozess – Kontraste werden hier eher sichtbar gemacht als verschleiert. Ein solches prekäres Schwanken ist nicht nur vordergründig auf Mechanismen des Auges und somit eine Psychologie und Physiologie der Wahrnehmung zu beschränken, sondern vermag darüber hinaus auf epistemische, gesellschaftliche und soziale Fragen der Glättung von Widersprüchen und deren Sichtbarmachung in der Kunst zurückzuwirken.

Im Folgenden möchte ich ein Prinzip der gestörten alltäglichen Wahrnehmung im Werk Hermann von Helmholtz' in den Stand einer Ästhetik setzen, welches für Helmholtz selbst sowohl ohne künstlerische Wertigkeit befunden wurde als auch komplett gegen dessen Vorstellung der Funktion und Wirkungsweise der Kunst gerichtet ist. Im psychologischen Abschnitt seines Standardwerkes über die Optik, des „Handbuch[s] der physiologischen Optik“ (1867), beschreibt Helmholtz den Anteil der Gewohnheit, des besten und ‚normalsten‘ Standpunktes zur Übersicht in Bezug auf das menschliche Sehen. Im Gegensatz dazu kommt es bei der Einnahme ungewohnter Blickwinkel zu einer daraus entstehenden Ambivalenz der Deutung des Gesichtsbildes:

„Wenn wir nun einmal aus Zwang oder Absicht eine andere Art des Betrachtens der Objekte anwenden, sie also entweder nur indirect erblicken mit den Seitentheilen der Netzhaut, oder nicht mit beiden Augen fixiren, oder mit dem Blicke nicht wandern, oder eine ungewöhnliche Kopfhaltung anwenden, so sind wir nicht im Stande, ebenso genaue Anschauungen zu bilden, wie beim normalen Gebrauche der Augen, und wir sind in solchem Falle in der Auslegung des Gesehenen nicht so geübt, wie in dem früheren Falle. Dadurch entsteht ein grösserer Spielraum in der Deutung, während wir doch in der Regel uns diese Unsicherheit in der Auslegung unserer Sinnes-

wahrnehmungen nicht klar machen. Wenn wir ein Gesichtsubject vor uns sehen, so müssen wir es in irgend eine bestimmte Stelle des Raums versetzen, wir können es nicht so anschauen, dass seine Lage zwischen verschiedenen Stellen des Raums zweifelhaft bliebe. Wenn nun keine Erinnerungen uns zu Hilfe kommen, so pflegen wir die Erscheinung so zu deuten, wie sie gedeutet werden müsste, wenn wir bei der normalen und genauesten Art des Beobachtens denselben Eindruck erhalten hätten. So treten also gewisse Täuschungen in der Wahrnehmung ein, wenn wir den Blick den beachteten Gegenständen nicht zuwenden, sondern sie im seitlichen Theile des Gesichtsfeldes haben, oder wenn wir den Kopf sehr schief halten, oder wenn wir das Object nicht mit beiden Augen zugleich fixiren [...] Nun ist nicht selten die Aehnlichkeit eines solchen Gesichtseindrucks mit einem der möglichen Eindrücke des normalen Beobachtens nicht so überwiegend und schlagend, dass nicht mehrfache andere Vergleichen und dem entsprechende Deutungen jenes Eindrucks möglich wären. In solchen Fällen schwankt die Auslegung entweder so, das derselbe Beobachter nach einander bei unveränderten Netzhautbildern verschiedene Anschauungsbilder vor sich sieht, in welchem Falle das Schwanken leicht zu erkennen ist, oder so, dass der eine Beobachter mehr der einen Vergleichung und Deutung zuneigt, ein anderer der anderen.“⁶

Wahrnehmung wird, wie ich später im Kapitel über die Wahrnehmungstheorie Helmholtz' genauer zeigen möchte, in der Sehtheorie des Naturwissenschaftlers vorrangig als Auslegungs- und Deutungsprozess verstanden. Helmholtz erwähnt in diesem Zusammenhang ein Beispiel, in welchem zwischen zwei Möglichkeiten der räumlichen Situierung eines Objekts hin und her gesprungen wird. In der Regel wird dabei im pragmatischen Handlungsrahmen jene aktualisiert, die sich für praktische Zwecke bewährt hat – so der US-amerikanische Pragmatist William James ganz ähnlich nur einige Jahre später in seinen „Principles of Psychology“ (1890): „*when to sensorial space-impressions, believed to come from the same object, differ, then THE ONE MOST INTERESTING, practically or aesthetically, IS JUDGED TO BE THE TRUE ONE*“⁷. Dabei liegt aber vielleicht gerade eine größere Genauigkeit in der vorläufigen Ungenauigkeit, dem ungeübten Probieren, dem Ausloten neuer Spielräume, ob nun im Alltagsleben oder der Kunst.

6 Helmholtz 1867, 442f.

7 James 1950, Bd. 2, 181.

Eine solche Wahrnehmungsfigur des Schwankens ist, wie bereits angedeutet, von Helmholtz aber mitnichten als künstlerischer Mechanismus formuliert – im Gegenteil: Es steht sogar ganz im Gegensatz zu dem in einem anderen Text zu belegenden Kunstverständnis Helmholtz', das vielmehr auf einem Ideal an Klarheit, Ordnung und Harmonie der künstlerischen Formen beruht (siehe Kapitel 4). Im Folgenden findet vielmehr eine Verschiebung von einem Modus defizitärer Wahrnehmung zu einem Modus einer anderen, künstlerisch motivierten Wahrnehmung statt. Das Anders-Sehen der Kunst verstehe ich, angelehnt an die spätere Verfremdungstheorie des russischen Formalismus als ein Prinzip einer a) erschwerten, *nicht-ökonomischen* und b) *entautomatisierten* Form der Wahrnehmung. Die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung selbst wird erst durch ein solches Schwanken, die Nichtübereinstimmung von aktueller und erwarteter Wahrnehmung gerichtet, in welchem die Möglichkeit einer aufschimmernden Bedeutungsalternative einen Bruch im Wahrnehmungs- und Bedeutungsautomatismus herbeiführt. So ist insbesondere die Generierung neuer Bedeutungen beabsichtigt und bleibt nicht etwa nur ein bloßes ästhetisches und rein formales Ausprobieren von alternativen Wahrnehmungsformen. Kunst und Wahrnehmung sind dabei immer auch als gesellschaftlich und sozial determiniert zu denken. Sie stehen insbesondere in der Moderne im Zeichen der Funktionalität:

„Die Organe fassen kein Sinnliches isoliert auf, sondern merken der Farbe, dem Ton, der Bewegung an, ob sie für sich da ist oder für ein anderes; sie ermüden an der falschen Vielfalt und tauchen alles in Grau, enttäuscht durch den trugvollen Anspruch der Qualitäten, überhaupt noch da zu sein, während sie nach den Zwecken der Aneignung sich richten, ja ihnen weithin ihre Existenz einzig verdanken. Die Entzauberung der Anschauungswelt ist die Reaktion des Sensoriums auf ihre objektive Bestimmung als ‚Warenwelt‘.“⁸

Eine Ästhetik des Schwankens versteht sich als Auflösungsbewegung des von Musil beschriebenen Automatismus der ‚perspektivischen Verkürzung‘⁹, des Zusammenhaltens der Welt in einer automatisierten und linearen Ordnung, die starre und funktionelle Bedeutungshierarchien produziert,

8 Adorno 2012, 260.

9 Vgl. Musil 2004, Bd. 1, 649ff.

um die Wahrnehmung für praktische Zwecke handhabbar zu machen. Hier ist demgegenüber eine Störung solcher Sicherheiten und Gewohnheiten beabsichtigt, indem der Zweckcharakter der Wahrnehmung aufgehoben ist. Ein solches Sehen kann dann ebenso wieder ins Alltagsleben zurück wirken und beispielsweise für weiterführende intellektuelle Denkprozesse oder die grundlegende Umkehrung von Figur-Grund-Anordnungen sorgen. Es können so mehrere Alternativen dialogisch aufgezeigt werden.

Es soll im Folgenden nach einer theoretischen Fundierung einer Ästhetik des Schwankens durch die Bearbeitung wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischer Schriften (Kapitel 2 und 3) ebenjener auch in Bezug auf die Künste, so in der Malerei und in der Literatur, nachgegangen werden (Kapitel 4 und 5). Hier, in der eigentlichen Hochmoderne, finden vielfältige soziale und technologische Umwälzungen statt, die sich auf menschliche Wahrnehmungs- und Denkweisen auswirken. Die Künste werden in der Folge verstärkt als Felder des Experimentierens mit subjektiven, technologisch und gesellschaftlich bedingten Wahrnehmungsformen verstanden. Die Frage nach Automatismen und klar dechiffrierbaren (narrativen) Ordnungen in einem solchen veränderten Feld des Lebens in der Großstadt, von mechanisierten Arbeitsprozessen, des beschleunigten, nicht mehr zu überblickenden Verkehrs und den überall gegenwärtigen Verhaltensnormen der Ökonomie stellt sich so vermehrt als noch einige Jahrzehnte früher. Der moderne Mensch muss aus einem Übermaß an Reizen diejenigen auswählen, die für seine praktischen Bedürfnisse jeweils entscheidend sind. Seine Wahrnehmung funktioniert unter Gesichtspunkten des Alltäglichen hauptsächlich selektiv, ergänzend und unter ökonomischen Gesichtspunkten. Es wird in der Regel nur das wahrgenommen, was im jeweiligen praktischen Kontext relevant ist.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, so der Medienwissenschaftler Jonathan Crary, wird das aktive und bewegliche Prinzip der Wahrnehmung betont, das sich als ein intelligenter und verschiebbarer Prozess der Aufmerksamkeitssteuerung versteht, „a complex aggregate of processes of eye movement that provisionally built up the appearance of a stable image“¹⁰. Diese Zustände gehen als Teil der räumlichen und sinnbildenden Akkomodation der Augen (Abbildung I) ineinander über. Dabei hat der Mensch aller-

10 Crary 1999, 290.

dings die Möglichkeit, durch Aufmerksamkeitsverschiebungen auf die Auswahl des Wahrgenommenen einzuwirken. Ein solches topologisches Modell von umfassendem Blickfeld und dem fokussierten Blickpunkt wurde zu jener Zeit vor allem in der Theorie der Apperzeption nach Wilhelm Wundt¹¹ beschrieben. Dabei werden neben den stabilisierenden Funktionen nun auch abseitige Formen der Wahrnehmung und insbesondere des Sehens interessant:

„[A] normative observer in the late nineteenth century began to be conceptualized not only in terms of the isolated objects of attention, but equally in terms of what is not perceived, or only dimly perceived, of the distractions, the fringes and peripheries that are excluded or shut out of a perceptual field [...] part of this new disjunct model of vision was linked to the physiological discovery of the nonhomogeneous nature of the eye itself, with its small area of foveal clarity within a much larger field of peripheral indistinctness.“¹²

11 Vgl. Wundt 1874, 524ff. Und weiter: „Sagen wir von den in einem gegebenen Moment gegenwärtigen Vorstellungen, sie befänden sich im Blickfeld des Bewusstseins, so kann man denjenigen Theil des letzteren, welchem die Aufmerksamkeit zugekehrt ist, als den inneren Blickpunkt bezeichnen. Den Eintritt einer Vorstellung in in das innere Blickfeld wollen wir die Perception, ihren Eintritt in den Blickpunkt ihre Apperception nennen“ (ebd., 717f). Dabei sind Aufmerksamkeit und Bewusstsein jedoch nicht deckungsgleich.

12 Crary 1999, 40.

Abbildung I: Akkomodation der Augen in Helmholtz:
Handbuch der physiologischen Optik



Quelle: http://books.google.de/books?id=Ih85AAAAcAA&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts tritt eine Kunsttheorie auf den Plan, die sich entgegen traditioneller Normen der Ästhetik auf die Störung und das Prinzip der Verfremdung, der Entautomatisierung alltäglicher Wahrnehmungsformen durch Kunst beruft. Es konstituiert sich somit die Kunst als ein Feld jenseits, aber in ständiger Verknüpfung mit den Wahrnehmungsmechanismen des Alltags, die hauptsächlich auf einem ökonomischen und krafteinsparenden Prinzip beruhen. Das Prinzip des Experiments gilt nun sowohl in Bezug auf das Sehen, das sich von Kindheit an nach und nach in die Bahnen gewohnter Bedeutungsstiftungen verschiebt als auch in Bezug auf den Bereich der Kunst. Es wird damit der Versuch bezeichnet, neuartige Beziehungen zwischen den Dingen und der Ausdrucksweise zu stiften, eine Dynamik, die aus veränderten Wahrnehmungsbedingungen und damit verbundenen künstlerischen Versuchsanordnungen entsteht. Die Experimentform der Kunst kann daher als Versuch bezeichnet werden, mit dem Wissen um eine solche Verfestigung auf dieser Grundlage Unsicherheiten zu stiften und drohende Verfestigungen des Denkens und Sehens aufzubrechen.

Um ein solches den Kunstwerken ‚eigenes‘ Verfahren des dynamisch verfahrenen Schwankens und des damit verbundenen Anders-Sehens beschreiben zu können, möchte ich zudem mit der Theorie und das Verfahren der Verfremdung des russischen Formalisten Viktor Šklovskij arbeiten. Dieser für die Bestimmung der Literarizität grundlegende Kunstgriff des Fremdmachens ist zentraler Bestandteil eines Zugangs zur Kunst, welcher diese sowohl als eine autonome Entität begreift als auch gesellschaftlich auf den Lebensalltag des Menschen hin öffnet und insbesondere die Wechselwirkungen zwischen beiden betont.

Im Jahre 1916, beinahe genau fünfzig Jahre nach der Veröffentlichung des Handbuchs zur Optik von Hermann von Helmholtz, gründet sich in Sankt Petersburg die ‚Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache‘ (OPOJAZ: russ. *Obchestvo izuchenija poetičeskogo jazyka*), die sich auf die flexible Untersuchung des konkreten Materials der Literatur beruft und damit die Grundlagen der damals traditionellen Literaturwissenschaft über Bord wirft. Die Untersuchung des ‚Funktionierens‘ der Literatur und ihrer Verfahren steht, ähnlich der Untersuchung der Funktionsweise eines Autos durch einen Mechaniker, der einen Wagen zerlegt, im Vordergrund der Betrachtungen des Formalismus. Die damit zusammenhängenden formalen literarischen ‚Verfahren‘ der Literatur sorgen dabei für eine generelle Umarbeitung des bereits vorhandenen literarischen bzw. außerliterarischen Materials der ‚Wirklichkeit‘ und die Neuverknüpfung und Anordnung dessen im jeweiligen Kunstwerk. Die Voraussetzung für ein solches vor allem handwerkliches Verständnis des Künstlerischen ist zunächst einmal historisch, d.h. mit der Herauslösung der Kunst aus vormaligen funktionellen und herrschaftlichen (Produktions-)Kontexten, bedingt. Die Kunst verfährt in der Avantgarde nicht mehr nach einem einheitlichen und verbindlichen Stilkanon. Diesen Paradigmenwechsel erläutert Peter Bürger in seiner „Theorie der Avantgarde“ (1974):

„Eine solche Rekonstruktion der künstlerischen Produktion setzt nicht nur einen relativ hohen Grad der Rationalität in der künstlerischen Produktion voraus, sondern auch, daß die Kunstmittel frei verfügbar, d.h. nicht mehr in ein System stilistischer Normen eingebunden sind, in dem sich, wengleich vermittelt, gesellschaftliche Normen niederschlagen.“¹³

13 Bürger 1974, 23.

Es soll im Folgenden insbesondere mit Texten aus der Frühphase des Formalismus (etwa von 1915-1920) gearbeitet werden, da hier vor allem in den Schriften Viktor Šklovskijs innerhalb der Bestimmungsleistung der Literarizität analog auf Phänomene der Wahrnehmung und des Alltagslebens verwiesen wird. Šklovskij versteht es in der der frühen Phase des Formalismus zuzordnenden Schrift „Die Kunst als Verfahren“ (*Isskustvo kak priem*, 1916) als Aufgabe von literarischer Sprache und Kunst, die primäre sinnliche Wahrnehmung eines Gegenstandes, die im praktischen Alltagsleben nur eine geringe Rolle spielt, als ästhetische Erfahrung herzustellen. Nötig ist dafür eine Verschiebung der Wahrnehmung eines Gegenstands aus dem Bereich der Funktionalität des Alltagslebens auf die Ebene des Künstlerischen. Der dadurch gewonnene Fokus auf die zweckfreie Wahrnehmung selbst soll in einem weiteren Schritt innerhalb einer durch die künstlerische Verknüpfung hergestellten Kontinuität integriert werden. Damit wären, so Šklovskij, die Dinge dem Menschen im Gegensatz zur diskontinuierlich und additiv verfahrenen Alltagswahrnehmung und dem damit verbundenen instrumentellen Sehen, erst wieder ‚föhlbar‘. Dies sei aber erst durch ein implizites Moment der Störung des alltäglichen Mechanismus des Wiedererkennens möglich, für welches das künstlerische Verfahren der Verfremdung über die Einnahme ungewohnter Perspektiven sorgt. Das Wesen von Literatur und Kunst bestehe somit in jener Verfremdungsleistung: Einen Gegenstand aus seiner gewohnten Wahrnehmung in einen Bereich neuer Wahrnehmung – und damit in eine veränderte semantische Ordnung – zu transportieren und damit, gemäß des Schwankens zwischen mehreren Bedeutungen, vielfältige Alternativen sichtbar zu machen.

So kommt es insbesondere in den frühen Essays der Formalisten zu einem Einkreisen des Phänomens der poetischen Sprache bzw. Literaturhaftigkeit (*literaturnost'*) in Absetzung zum alltäglichen, praktischen Sprachmodell. Dies fasst Šklovskij in Analogie zur Wahrnehmungstheorie mit einem spezifischen Vokabular aus dem Bereich des Visuellen, genauer: mit der wahrnehmungsästhetischen Prämisse, man *sehe* den Gegenstand *wie zum ersten Mal* und *erkenne* ihn *nicht (nur) wieder*. Entgegen der ökonomischen Bündelung der Geisteskräfte im alltäglichen Leben, in dem man in der Regel lediglich die ‚nützliche‘ Oberfläche der Gegenstände wahrnimmt, formuliert Šklovskij als Kontrastprogramm die verfremdete Darstellung der Dinge, dessen Verwirklichung die Aufgabe der Kunst sei:

„Um nun die Empfindung des Lebens wiederzugewinnen, die Dinge wieder zu fühlen, den Stein steinern zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden für die Dinge zu vermitteln, das sie uns *sehen und nicht nur wiedererkennen* läßt; ihre Verfahren sind die ‚Verfremdung‘ der Dinge und die erschwerte Form, ein Verfahren, das die Wahrnehmung erschwert und verlängert, denn dieser Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß zeitlich gedehnt werden.“¹⁴

Eine solche Fühlbarkeit verweist dabei weniger auf den Bereich der Emotionen, als vielmehr auf die Verlängerung und Gedehntheit der Wahrnehmung, die durch eben jene Verschiebung aus dem Bereich des Gewohnten in einen Bereich der primären Fremdheit zustande kommt. Sie bedeutet die Aufhebung charakteristischer Eigenschaften von Sehautomatismen: der instrumentellen und funktionellen Distanz gegenüber den Dingen und der diskontinuierlichen Wahrnehmung der Welt (etwa über sprachliche oder diagrammatische Abkürzungen). Das Verfahren der Verfremdung (*ostranenie*) bezeichnet damit auf der einen Seite sowohl ein literarisches Mittel zur Schaffung einer verzögerten, nicht-ökonomischen Wahrnehmungsweise der Dinge über die Herstellung ungewohnter Effekte, als auch darüber hinaus ein generelles Signum der Eigenheit der Kunst. Beispielhaft ist für Šklovskij etwa das Verfahren des Schriftstellers Lew Tolstoj's, Gegenstände so darzustellen, als würden sie zum ersten Mal gesehen, etwa aus der verfremdenden Perspektive eines Pferdes in der Erzählung „Der Leinwandmesser“.

Šklovskij stellt ein solches durch die Literatur realisiertes künstlerisches Verfahren hauptsächlich automatisierten Wahrnehmungsformen gegenüber, einem Sehen, in dem der Mensch die Dinge unter letzthin pragmatischen Interessen wahrnimmt – etwa im Bereich der Haushaltsarbeit, die ohne den Aufwand an Aufmerksamkeit auf die mechanisch ausgeführte Tätigkeit selbst auskommt. Hier werde die Wahrnehmung letztendlich als ein Mittel zum Zweck aufgefasst, um einen Begriff zu bilden oder eine Handlung erfolgreich und störungsfrei auszuführen – was unter anderem in analoger Weise Merkmal der prosaischen Sprache (gefasst als bloße Vermittlung eines narrativen ‚Kerns‘, eines Gedankens ohne Beachtung der Eigenheit des Mediums: der Sprache) ist. So ist es als ein konstruktiver Kunstgriff zu ver-

14 Šklovskij 1987a, 17f. Meine Kursivierung.

stehen, das Sehen, das zu einem gewissen und unhintergehbaren Anteil immer auf Mechanismen des Wiedererkennens und der Erfahrung beruht¹⁵, zu verkomplizieren. Erst damit kann es überhaupt in seinem Funktionieren, aber auch in seinen jeweiligen Leerstellen, dem Schwanken zwischen Bedeutungen, den blinden Flecken der Wahrnehmung und des Übersehenen thematisch werden.

Die in literarischen Texten und Malerei dargestellten Wahrnehmungsordnungen, so möchte ich mithilfe von Šklovskijs Ansatz und auch darüber hinaus mit der Theorie Hermann von Helmholtz' argumentieren, sind letztlich in der Lage, über Verfahren der Verfremdung sich ergebende *Möglichkeiten des Anders-Sehens und schwankende Ansichten* zu aktualisieren. Hier kommt es innerhalb von Kunstwerken zu Experimenten mit künstlerischem Sehen, die sich nicht in einem bloßen Abweichungsspiel erschöpfen

15 In ihrem Buch „Sehen als Praxis“ geht Eva Schürmann in ähnlicher Weise von einer Vielfalt möglicher Sehformen aus und betont die unterschiedlichen Ausformungen des Sehens innerhalb eines „Horizont[es] latenter und möglicher Sichtbarkeit“ (Schürmann 2008, 24), die sich von einem bloß wiedererkennenden Sehen absetzen. Schürmann spricht hier von Wahrnehmungskonventionen einer Gesellschaft, welche das individuelle Sehen innerhalb eines Aushandlungsprozesses mitformen. Es könne demgegenüber ebenso zu ‚kreativen Verschiebungen‘ des üblichen Sehens kommen. Schürmann betont hier vor allem die Verbindung aus Perzeption, mentalen Zuständen, Erwartungen, der Erinnerung und der kreativen Imagination, welche im Zusammenspiel je eigene Sehstille performativ erzeugt. Die individuelle Disposition des Sehenden werde so zu einem Impulsgeber für ein Sehen, das jedes Mal neu erfahren und entfaltet wird: „Der Zwischenraum hält Möglichkeitsspielräume offen, die verhindern, dass Wahrnehmungen sich auf invariante, mechanische, physisch determinierte Vorgänge reduzieren ließen“ (ebd., 76). Auf dem Feld des künstlerischen Sehens könne es so zu kreativen Verschiebungen des Gewohnten kommen, indem unterschiedliche Sehweisen, ungewöhnliche Blickwinkel oder die Wahrnehmung neuartiger assoziativer Verbindungen zur Darstellung kommen. Es werde hier aber keinesfalls das Spiel mit dem Sichtbaren bis zur Willkür oder völligen Arbitrarität getrieben, ganz im Gegenteil erhalte ein solches Erschließen abweichender Optiken auch einen heuristischen und ethischen Wert der Welterschließung.

müssen, sondern ebenso weit reichende Konsequenzen für intellektuelle Erkenntnisprozesse und auch gesellschaftliche Fragen mit sich bringen. Die Möglichkeiten eines Anders-Sehens lassen sich genau genommen aber erst dann ausmachen, wenn mehrere Wahrnehmungsstile innerhalb eines bestimmten Rahmens (gewohntes Sehen/Anders-Sehen, Tradition/Verfremdung) kontrastiv verhandelt werden. Entscheidend ist hierfür das Verhältnis zwischen dem Wiederkehren einer Wahrnehmungserfahrung¹⁶ und der aktuellen Sinnesempfindung. Hiermit sind bereits die äußeren, wenngleich virtuellen Grenzen des Feldes, in welcher das Schwanken stattfindet, bezeichnet. Dabei beschreibt das Schwanken das wahrnehmungstheoretische Prinzip der Verfremdung, das innerhalb der künstlerischen Ordnung über ein bewegliches Kontrastverhältnis operiert und ein Anders-Sehen erst möglich macht. Das von Šklovskij poetisch genannte Bild vereint dabei dialektisch beide Pole – das Automatisierte dient als Material und als Hintergrund für das Neue: „Im Bild liegt vor: Gegenstand – Erinnerung an seine frühere Bezeichnung – neue Bezeichnung des Gegenstandes und Assoziationen, die mit der neuen Bezeichnung zusammenhängen“¹⁷.

Verfremdung bezeichnet somit die Entautomatisierung eines 1) gesellschaftlich und kulturell bedingten Wahrnehmungsvorgangs (vor allem in der früheren Phase Šklovskijs: die Kontraste zwischen Literatur und Alltag) und 2) einer Darstellungstradition (in der späteren Phase Šklovskijs: eines

16 Aus dieser Konstellation Wiedererkennen/Überraschung heraus kann auch das Anliegen anderer Arbeiten über die Moderne erklärt werden, welche das Problem genau von der anderen Seite her, des Wiedererkennens nämlich, angehen. Hierzu beispielsweise Wunberg 2001, der die Wahrnehmungsästhetik der Moderne aus der Dialektik von Vergessen und Erinnern beschreibt, wobei das Wiedererkennen und Erinnern immer auch mit einer verstärkten und andauernden Reflexion einhergeht.

17 Šklovskij 1974a, 28. Hier bestehen durchaus Parallelen bzw. eine homologische Beziehung zur Metapherntheorie. Vgl. Gehring (2009, 93ff), die Metaphorisches als differentielle Angelegenheit zwischen einem ‚irritierenden Fokus‘ und einem Rahmen, also letztendlich als eine relationale Beziehung behandelt. Es geht ihr aber dabei nicht nur um eine direkte Interaktion der beiden Komponenten, sondern eine ständige Neubestimmung der beiden Faktoren durcheinander. Vgl. hierzu auch Schürmann 2008, 176ff.

Kontrastes zwischen dem jeweiligen literarischen Text und dem Kanon an Darstellungsformen¹⁸). Diese Differenz, so gering sie auch sein mag, besteht übrigens in jedem Wahrnehmungsvorgang – geht man davon aus, dass jeder Wahrnehmungsvorgang und jede Handlung immer auch mechanische, automatisierte Anteile aufweisen, andererseits aufgrund ihrer jeweiligen Singularität aber auch nicht darauf reduzierbar sind. Das Verhältnis zwischen beiden ist prinzipiell unabschließbar und erzeugt unendliche Anschauungs- und Bedeutungsformen. Individuelle und vor allem gesellschaftlich und kulturell codierte Seherfahrungen dienen als Kontrasthintergrund eines Bildes und visueller Codes in Texten¹⁹ – sowohl im Kunstwerk selbst, als auch im Produktions- und Rezeptionsakt. So bildet sich ein sich immer wieder neu ergebender Fokus aus, eine neue ‚Fühlbarkeit‘ vor dem Hintergrund des Kanonisierten, nicht mehr Wahrgenommenen. Dies kann der Theorie Šklovskijs nach vor allem als eine totalisierende Aussage zur Avantgardekunst, hier: der klassischen Moderne (1880-1925), verstanden werden, besonders da die Bedingungen dafür erst in einem bestimmten historischen Kontext geschaffen wurden²⁰.

Kunst ist, so die Definition Šklovskijs, immer nur in Beziehung und im Kontrast zum Alltagsleben zu verstehen und findet somit sowohl in einem geschichtlichen und sozialen Kontext, als auch innerhalb einer literarischen Tradition, d.h. einer bestimmten (intertextuellen, künstlerischen, semantisch determinierten) Reihe statt. Die Rezeption von Kunstwerken im Sinne einer Rezeptions- oder Wirkungsästhetik spielen dabei immer mit²¹. Litera-

18 Auch von Renate Lachmann (vgl. Lachmann 1970, 235) so verstanden.

19 So stehen laut Schürmann die Möglichkeiten der Kunst, jene Sehkonventionen zu erweitern bzw. zu überschreiten „im Austausch mit der soziokulturellen Praxis einer jeweiligen historischen Epoche, die kreative Abweichungen selbst dann noch konditioniert, wenn sie überschritten wird“ (Schürmann 2008, 174). Die Sehkonvention muss so also als Hintergrund bewusst sein und wird in der künstlerischen, wenn auch verzerrten Darstellung immer mit aufgerufen.

20 Vgl. Bürger 1974, 23ff. Harald Fricke hingegen begreift das Prinzip von Norm und Abweichung als über die Moderne hinaus gültig für alle Texte und Zeiten. Vgl. Fricke 2002

21 Der dem Formalismus ansonsten eher kritisch gegenüber stehende Psychologe Vygotskij spricht etwa treffend vom Kunstwerk als einem „System von Reizer-

rische Verfahren, wie das der Verfremdung, implizieren einen durch die Komposition bewirkten Effekt auf den Betrachter oder Leser und lassen eine trennscharfe Unterscheidung zwischen produktions-, werk- sowie rezeptionsästhetischen Prämissen kaum zu.

Insbesondere die Möglichkeit eines solchen künstlerisch motivierten Anders-Sehens *durch* und *in* Literatur und Malerei soll im Folgenden Gegenstand der Untersuchung sein. *Durch* Kunst und Literatur bedeutet, dass sich die Künste als Feld verstehen, durch die es zu einer Formulierung eines Anders-Sehens durch den Produzenten bzw. bestimmte Verfahren und einer Perspektivübernahme durch den Rezipienten kommen kann. *In* Kunst und Literatur hingegen, dass ein solches Anders-Sehen explizit Gegenstand innerhalb des jeweiligen Kunstwerks, so etwa als Darstellung einer text- oder bildintern dargestellten polyphonen oder polyvisuellen Wahrnehmungsweise, etwa von Protagonisten in erzählender Literatur, sein kann. Ziel ist es, solche wahrnehmungsästhetischen Fragen über ein ‚anderes‘ Sehen als künstlerisches Verfahren a) sowohl wissenschaftlich in Wahrnehmungs- und Kunsttheorien, als auch b) exemplarisch in einzelnen Werken von Malerei und Literatur der Moderne zwischen 1870 und den 1920er-Jahren zu untersuchen²². Dabei beziehen sich Theorie und Praxis der Kunst wechselseitig aufeinander.

Die Kunst schafft so die Möglichkeit zahlreicher Wahrnehmungsexperimente, die ein Schwanken zwischen verschiedenen Aktualisierungen des Gesehenen evozieren. Zu denken wäre hier im Folgenden etwa unter anderem an folgende nicht erschöpfend aufgeführten Modelle und Motivierungen, die das Prinzip des Anders-Sehens auf unterschiedliche Weise innerhalb der Künste und auch Philosophie oder Kunsttheorien ausbuchstabieren und damit neue Perspektiven und Bedeutungen erzeugen, wie etwa 1) die Denkfigur des kindlichen Sehens, das Sehen 2) eines plötzlich zum Sehen gebrachten Blinden, 3) ein Sehen unter veränderten räumlichen Bedingungen des Subjekts (etwa: Auf dem Kopf stehen, innerhalb veränderter Bedingungen von Geschwindigkeit und Fortbewegung), 4) ein abweichendes Sehen im Affekt, etwa zwischen einem distanzierten Fern-Sehen und einem

regern“ (Vygotskij 1976, 28), das darüber hinaus in einem sozialen Kommunikationszusammenhang steht.

22 Analog der doppelten Zugriffsweise aus diskursanalytisch-kulturhistorischen und literaturwissenschaftlichen Untersuchungen (vgl. Mergenthaler 2002).

involvierten Nah-Sehen, 5) ein thematisches Sehen der nach vorne getretenen Dinge bzw. eines reflektierten Sehens der ‚Sehdinge‘ wie Brille, Scheiben, Glas, 6) die nicht-menschliche, quasi-‚reine‘ Wahrnehmung eines Apparates, etwa einer Kamera oder eines Mikroskops, 7) das Sehen unter veränderten gesellschaftlichen oder historischen Zuständen, 8) das Traum-Sehen, 9) ein pathologisches Sehen, das auf körperlichen Defekten oder externen Störungen des Auges beruht, oder 10) die veränderte Wahrnehmung vor oder nach dem Ausbrechen einer psychischen Krankheit (z.B. Objektfragmentierung bei Schizophrenen). Hier werden neue Ordnungen des Denkens und der Klassifizierung erprobt, die konventionalisierten Denk- und Wahrnehmungsformen gegenüberstehen.