

Haptische Ästhetik

Der Philosoph und Sinologe François Jullien stellt die Frage, ob es für die westliche Philosophie nicht grundsätzlich eine Schwierigkeit darstelle, Phänomene in den Blick zu nehmen, die sich dem Zugriff als Objekt entziehen, gegenständlich wie mental. Phänomene der körperlichen Eingebundenheit, der Nähe, des Atmosphärischen, Klimatischen, des Unterschwelligen.¹ Das Haptische lässt sich nicht ans Licht bringen, es gestaltet sich anders, zeigt sich anders. Es war nie verborgen, und entzieht sich doch der Unverborgenheit. Ein dialektisches Unding. Dank des Berührtwerdens spüren wir eine Empfindung – und wenn wir selbst zu berühren versuchen, dann dank einer körperlichen Bewegung, die wir nicht gleichzeitig berühren können, die sich ebenfalls nur indirekt andeutet. Es gilt zu verstehen, woher die Kinästhesie rührt, mit der das Haptische sich entfaltet. Und diese Voraussetzungen führen in das Verhältnis von Körper und Welt, wie es Maurice Merleau-Ponty etwa als sich beidseitig differenzierendes Relief beschrieben hat. Das Haptische erscheint als Gestalt einer nachdrücklichen Verschiebung hin zum Spürbaren, mit der Kinästhesie, durch die Welt. Es ist eine Gestalt der Wahrnehmung, des Tastsinns. Einer Wahrnehmung des körperlich Fernen wie Eigenen, wenn eine Windbrise mir im Spätsommer bereits die erste Herbstfrische ankündigt, wenn eine Magenverstimmung von einem Besitz ergreift. Das Ferne wie Eigene bilden das Spektrum dieser Spürbarkeit, in deren Relationen es sich zu behaupten gilt, in deren Verhältnissen Gestaltungen möglich sind, des ästhetisch Angenehmen, nach Immanuel Kant, ebenso wie des ästhetisch Befreienden, über die Indienstnahme von Gefühl und Verstand hinaus, zugunsten ihrer spontanen, spielerischen Selbsterfahrung schon im Haptischen. Das klingt vielleicht nach einem großen Sprung. Es ist aber, historisch, ein Sprung mitten in die Zeit der Aufklärung hinein, in die Diskussionen zwischen Rationalisten und Sensualisten, zu denen Kant ebenso ästhetisch Stellung nahm wie auf andere Art Johann Gottfried Herder. Es war Herder, der erstmals die Frage einer haptischen Ästhetik aufwarf, öffentlich in seiner 1778 publizierten Schrift *Plastik*. Dabei konnte Herder selbst bereits an einen Diskurs zum Tastsinn in den Künsten anknüpfen, im Rahmen der Auseinandersetzung mit Blindheit bezüglich des Sehens, prominent von Denis Diderot thematisiert, in seinem *Brief über die Blinden* von 1749. Herder versuchte diesen Diskurs – der

¹ Vgl. seine Aussage: „(...) was die Philosophie nicht gedacht hat – was sie angefangen hat fallen zu lassen, was sie fallen lassen *mußte* –, ist das, was man nur allzugut »weiß«, weil es zu vertraut ist (»tief Atem holen«, »nimm dir Zeit, Atem zu holen«...), das aber eben darum nicht distanziert und distinkt genug ist, um sich als Denk-*Objekt* zu konstituieren, und infolgedessen kein theoretisches Interesse auf sich hat ziehen können.“ (François Jullien, *Über die »Zeit« – Elemente einer Philosophie des Lebens*, Zürich, 2004/2010, S. 193, vgl. Volkmar Mühleis, *Mädchen mit totem Vogel – Eine interkulturelle Bildbetrachtung*, München, 2014, S. 120)

historisch bis in die Renaissance zurückführt² – auf die im deutschen Sprachraum zu seiner Zeit vorrangigen ästhetischen und kunsttheoretischen Positionen zu beziehen, und zwar die Studie *Aesthetica* von Alexander Gottlieb Baumgarten, den *Laokoon* von Gotthold Ephraim Lessing sowie die *Geschichte der Kunst des Altertums* von Johann Joachim Winckelmann. Ich werde im Folgenden kurz Herders grundsätzliche Überlegungen darstellen (unter Berücksichtigung seiner Schriften auch im Umfeld von *Plastik*), um danach zurück auf die Frage der Gestaltungsmöglichkeiten und ästhetischen Erfahrung im Haptischen zu kommen, womit auch die Aktualität des Themas und seine Relevanz für die weitere ästhetische Diskussion deutlich werden wird.

Herder geht, mit einem Wort von Charles Taylor, von der ‚Gravitation auf das Selbst‘ hin aus.³ Seine sprachliche Sensibilität hilft ihm, sich von rationalistischen Verortungen des Seelischen zu befreien, die Psyche nicht als Objekt lokalisieren zu wollen, wie René Descartes, vielmehr sie als ein Geschehen zu beschreiben: Die Seele, so Herder, „fühlt (...) sich als Inwohnerin gleichsam in diesen Körper ausgegossen (...).“⁴ Sie ist in jedem Teil des Körpers, so wie der Tastsinn das einzige Sinnesorgan ist, das den gesamten Körper einnimmt, ihn im Ganzen wahrnehmen lässt. Durch ihn spielen sich äußerliche Einwirkungen wie die Empfindung motivierter Selbstbewegung ab. Er bildet das Medium der eigenen Gravitation (und ist dabei von den Organen des Hörens und ihrer taktilen Empfindlichkeit nicht zu trennen). Herder spricht im weiteren von der ‚Elastizität der Seele‘.⁵ Ihre Spannkraft, die zur Sammlung der Selbstsorge erst befähigt, ist als Wirkung zu verstehen. So schreibt er: „Schmerz, Berührung eines Fremden zieht zusammen: da sammelt sich die Kraft, vermehrt sich zum Widerstande und stellt sich wieder her.“⁶ Das Zusammenzucken als Schrecksekunde des Selbst, wach zu bleiben, widerständig, am Leben. Die unwillentliche, fremde Kontraktion als Movens von Innerlichkeit, des Imaginären, im Körper des Tastsinns. Auch die Einbildungskraft ist dieser Logik nach nicht zu verorten, über den Körper erstreckt, wie mentale Ängste es mit Schweißausbrüchen beweisen. Wir scheinen Nervenbündel, die Spielräume haben, damit umzugehen.⁷ Zwischen Reiz, Affekt, Trieb, Verlangen, Begierde, Lust, Gefühl und

2 Vgl. Volkmar Mühleis, *Kunst im Sehverlust*, München, 2005, das Kapitel »Eine Geschichte der Kunst Blinden«.

3 Vgl. *Herder Handbuch*, hrsg. v. St. Greif, M. Heinz u. H. Clairmont, Paderborn, 2016, S. 526, sowie, in demselben Band, den Beitrag von Charles Taylor, »Zur philosophischen Bedeutung von Johann Gottfried Herder«, S. 13-23.

4 *Herder Handbuch*, op. cit., S. 126. Das Zitat entstammt seiner Schrift *Uebers Erkennen und Empfinden in der Menschlichen Seele*, erschienen 1778, im gleichen Jahr von *Plastik* (nach der Ausgabe Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. B. Suphan, C. Redlich u. R. Steig, Berlin, 1877-1913, Bd. VIII, S. 238).

5 Ibid. S. 381.

6 Ibid. S. 173.

7 Vgl. Ralf Simon im *Herder Handbuch* zu Herders Sprachphilosophie: „Im Hintergrund steht die alte, aus der antiken Medizin (Hippokrates) stammende Vorstellung, dass der Körper ein Saiteninstrument wäre, welches, von einem Ton getroffen, harmonisch schwingend reagiert. Die Saiten werden im Text mit den Nerven in Verbindung gebracht,

Empfindsamkeit finden Verschiebungen statt, die zunehmend sprachlich kontrastiert werden, mit körperlichen Artikulationen und mentalen Ausdrucksformen belegt.⁸ Nach Herder bedingt diese Elastizität der haptisch-imaginativen Seele noch die mentalen Fähigkeiten, nicht umgekehrt. Genau darin unterscheidet sich ein Mathematiker von einer Rechenmaschine – der Motivation.

In der ersten Fassung seiner Schrift *Plastik*, 1770 verfasst, umreißt Herder sein ästhetisches Vorhaben auf sehr prägnante Weise: „Fühle diese Formen, laß den Marmor sich unter deinen Händen beleben, daß deine Einbildungskraft und das gleichstimmige Gefühl, was in dir wohnt, auch die gleichförmige Gestalt des Geistes empfinde, denn so wie sich der Geist nicht anders offenbahnen konnte, als durch Form: so kann er sich auch uns nicht anders mitteilen, als wenn wir ihn in dieser Form gleichsam ertappen, und den Körper, als eine fühlbargewordene Seele, genießen (...). Für die Langsamkeit unsres Gefühls ist nur ein Zustand, für den Reichthum unsrer Gedanken dabei, ein handelnder Zustand, und für das Vergnügen bei diesem Reichthum eine schöne Handlung gewählt: da wird sich also die Gestalt der Seele in der Gestalt des Körpers, und ihre Vollkommenheit, als eine sinnlichgewordene Schönheit offenbahnen.“⁹ Was Herder für die Ästhetik entdeckt, ist zunächst einmal, mit seinen Worten, das ‚materielle Wesen‘ der Schönheit.¹⁰ Er nimmt Baumgartens poetologische und ästhetische Prämisse, vom ‚niederen Teil des Erkenntnisvermögens‘ aus zu denken, beim Wort. Schönheit ist körperlich erfahren, haptisch wie imaginär, aufgrund von Formen, die in genau diesem primären Verhältnis von Tastsinn und Kinästhesie Geist ‚offenbahnen‘, eröffnen, und das langsam, bedacht, als kontemplative Bewegung, eine Handlung vollziehend, eine Handlung erkundend. Die Kinästhesie in den ästhetischen Diskurs einzuführen, ist hierbei seine zweite Innovation. Mit nüchternem Tonfall haben erst kunstinteressierte Gestaltpsychologen und Phänomenologen beiden Aspekten wieder Beachtung geschenkt, seit Beginn des 20. Jahrhunderts, David Katz etwa oder Ludwig Münz, Edmund Husserl oder Maurice Merleau-Ponty. Niemandem erscheint es banal, dass Kinder Radfahren lernen,

wobei Herder offenkundig bewusst ignoriert, dass die Physiologie des 18. Jahrhunderts nicht mehr davon ausging, dass die Nerven analog zur gespannten und harten Saite eines Instruments gebaut wären. Diese Tradition der sympathetischen Medizinvorstellungen aufnehmend, kann nach Herder der Mensch nicht anders, als dass er auf die Töne und Empfindungsschreie (Rousseau), die auf ihn eindringen, mitfühlend reagiert. Es handelt sich hier um ein gänzlich vorbewusstes und unmittelbares Geschehen.“ (*Herder Handbuch*, op. cit., S. 149.)

8 Vgl. Nigel DeSouza im *Herder Handbuch* zu Herders Auseinandersetzung mit Baumgartens *Aesthetica*, wo er schreibt: „The aesthetics Herder favours »steige<re> (...) vom heißesten Affekt, der *ganzen* Empfindung immer mehr zum Ideenartigen« and it is only where feeling almost reaches consciousness that »die eigentliche *Logik*« begins. (...) Herder is implicitly referring here to the Leibnizian scale of ideas/notions from the obscure, through the clear and confused, to the clear and distinct and firmly opposing the privileging of the clear and distinct and its corresponding logic in order to call for an aesthetics that demonstrates the genesis of our rational capacities out of the obscure sensuous foundations of the soul (...).“ (*Herder Handbuch*, op. cit., S. 93.)

9 Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, op. cit., Bd. VIII, S. 153.

10 Vgl. *ibid.* S. 162.

Schwimmen, Balancieren, kurzum: sich im Verhältnis von Kinästhesie und Sinneswahrnehmung zu schulen, dieses Verhältnis zu erproben, erkunden, sich darin zu üben, wie es noch Erwachsene tun, wenn sie sich als ‚Inwohner‘ ihres Körpers spüren wollen. Das Fahrrad, der Schwebebalken, sie sind Instrumente dieser Übung. Kann man Skulpturen ebenfalls von dieser Übung her erfahren? Warum sollte das Fahrrad nur dem Gebrauch dienen, das Kunstwerk dem distanzierten Augenschein? Das Vergnügen einer Radtour kann zweckfrei sein, ohne Plan, und das Rad ein Mittel zur Zweckfreiheit. Auch das Kunstwerk ist nach Kant ein Mittel zur Zweckfreiheit: „Schöne Kunst (...) ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist (...), obgleich ohne Zweck (...).“¹¹ Von welcher Art diese ‚Vorstellungsart‘ erkenntnistheoretisch ist, darüber ließe sich mit Blick auf Herder und Kant streiten. Mir geht es an dieser Stelle lediglich darum, die Plausibilität von Herders Ansatz aufzuzeigen, dass es Sinn macht, Kinästhesie und Tastsinn generisch zu begreifen und damit von Einübung und Übung abhängig, als praktische Befähigungen, sozial wie individuell habitualisiert, die es nicht nur sportlich auszurichten oder zweckdienlich zu gestalten gilt, anwenderfreundlich, bedienungsgerecht, sondern die vielmehr als Befreiung vom beherrschenden Zugriff – ob emotionaler oder rationaler Art – erfahren werden können, mit Kunstwerken, die aus dieser Problematik entstanden sind, von ihr zeugen, sie thematisieren, ergründen, erweitern, verändern. 2013 hatte man die bisher einzigartige Gelegenheit, dies ausgiebig und vergleichend zu tun. So fand im K20 in Düsseldorf die Ausstellung *Die Bildhauer – Kunstakademie Düsseldorf, 1945 bis heute* statt. Darin war ein Raum Skulpturen vorbehalten, die auch ertastet werden durften, Arbeiten von Tony Cragg zum Beispiel. Gleichzeitig präsentierte der Verein Blinde und Kunst im Stapelhaus Köln die erste internationale Übersichtsausstellung zeitgenössischer blinder und sehbehinderter Künstlerinnen und Künstler, unter dem Titel *Art Blind*, mit Werken von Flavio Titolo, José Graña Moreira und anderen.¹² In seiner *Plastik* führt Herder zwei markante Beispiele für ästhetische Tasterfahrungen und -vorstellungen an: das gestaltete Haar einer Apollo-Statue und die taktile Erfahrung von einem Gefäß, wie sie eine blindgeborene Frau beschrieb, die er hierzu befragte.¹³ Das erste Beispiel, die bildnerische Gestaltung und Erfahrung von Haar, ist seit Leon Battista Alberti Thema in der Kunstbetrachtung – als Insignium von Lebendigkeit – und führt später insbesondere zu Aby Warburg, und wie er das Paradox zu ergründen versuchte, Formen seit der Renaissance aufzuzeigen, die das Pathische nicht nur repräsentieren, vielmehr selbst zu provozieren

11 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. K. Vorländer, Hamburg, 1990, S. 158 (§44, 179).

12 Tastaustellungen plastischer Werke finden international seit 1968 regelmäßig statt, mit beispielhaften Präsentationen im Moderna Museet Stockholm (*Feel it*, 1968), der Tate Gallery London (*Sculpture for the Blind*, 1976), im Centre Georges Pompidou, Paris (*Les mains regardent*, 1977/78), Sprengel-Museum Hannover (*Skulptur begreifen*, 1981), Museum Ludwig, Köln (*Im Dunkeln sehen*, 1986), u.a. Mehr Informationen s. Volkmar Mühleis, *Kunst im Sehverlust*, op. cit., S. 185-186.

13 Vgl. Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, op. cit., Bd. VIII, S. 28 u. 70.

vermögen, ‚Pathosformeln‘, wie er sie nannte. Mit Herder teilte Warburg zudem die Ablehnung des Kunstverständnisses von Lessing und auch Winckelmann, aus vergleichbaren Gründen: Wie Herder wirft er beiden eine sträfliche Vernachlässigung des Abgründigen und Latenten in der antiken Kunst vor. Das zweite Beispiel – die taktile Erfahrung von einem Gefäß – bezieht Herder selbst geradewegs auf William Hogarths Idee einer *Line of Beauty*. Selbst spricht Herder treffend von der „Linie der Schönheit, in der sich die Formen der Körper winden.“¹⁴ Meinen eigenen Erfahrungen nach sind es gerade gegenläufige Wendungen, die das Verhältnis von Ertasten und Gestalt eines Objekts, einer Skulptur kinästhetisch steigern.¹⁵ So hatte ich von 2002 bis 2006 Gelegenheit, in den Königlichen Museen für Schöne Künste in Brüssel Tastführungen für Blinde und Sehbehinderte anzubieten.¹⁶ Dass Bildhauer ihre Arbeiten traditionell nicht am Computer entworfen haben, sondern persönlich, körperlich im Atelier gestaltet, das vermittelten uns Skulpturen von Henry Moore, Auguste Rodin, Rik Wouters. Die Lust dieser Gestaltung erschließt sich nicht allein optisch. Materielle Handarbeit bleibt Teil des Gesamteindrucks, gerade seit der Moderne, in der das Material der Formung nicht mehr vollends unterliegt.

Was können diese Überlegungen für die Ästhetik heute bedeuten? In welchem Heute befindet sich die Ästhetik, auf welche Art? Herders haptisch-imaginative Grundannahme ist anthropologisch zu verstehen, als *conditio humana*. Sein Begriff von Schönheit ist an die Erfahrung von Formen gebunden, die dieser Bedingung treu bleiben. Die spezifische Frage der Kunst berührt er nur in dem Punkt, eine für den Tastsinn zu proklamieren, als Grundlage und Projekt ästhetischer Gestaltung und Erfahrbarkeit. Dabei macht er sie von ihrer allegorischen Qualität abhängig, in Anlehnung an Winckelmanns Schrift *Versuch einer Allegorie* von 1766, in der dieser behauptet, allegorische Kunst überführe Begriffe in Bilder.¹⁷ Nach Herder reduziert Winckelmann darin allegorische Bilder auf ihre kenntnisreiche Lesbarkeit und übersehe er im weiteren die mediale Besonderheit von Skulpturen im Unterschied zu Gemälden. Hier ist an Herders Beispiel der Apollo-Statue, der Gestaltung ihrer Haare, zu denken: Ein Sinnbild gewinnt seine Wirkung aus der sinnlichen Gegenwärtigung, mit der nur der Sinn seiner Vorstellung erwächst. Dieser Gedankengang hat über Warburg die kunstwissenschaftliche Gegenwart erreicht, etwa in den Betrachtungen eines Georges

14 Ibid. S. 65.

15 Für ausführliche Beschreibungen von Tastrezeptionen plastischer Werke s. Rudolf Arnheim, »Perceptual Aspects of Art for the Blind«, in: ders., *To the Rescue of Art*, Berkeley; Los Angeles; London, 1992 sowie Maria Peters, *Blick – Wort – Berührung. Differenzen als ästhetisches Potential in der Rezeption plastischer Werke von Arp – Maillol – F.E. Walther*, München, 1996 und Volkmar Mühleis, *Kunst im Sehverlust*, op. cit., IV.3.

16 Vgl. hierzu K. De Coster u. V. Mühleis, »Intersensorial translation: visual art made up by words«, in: *Media for All – Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*, hrsg. v. J.D. Cintas, P. Orero, A. Remael, Amsterdam; New York, 2007, S. 189-200.

17 Vgl. hierzu näher *Herder Handbuch*, op. cit., S. 533.

Didi-Huberman.¹⁸ Mit Warburg hat sich auch die anthropologische Öffnung der Kunstgeschichte zu einer Kunst- und Kulturwissenschaft vollzogen. In dieser Spanne des Anthropologischen zum Mythischen ist Herders Erörterung einer Kunst des Tastsinns meines Erachtens vor allem zu sehen.¹⁹ Sie ist damit Teil einer Öffnung, die inmitten globaler, kultureller Vielfalt zu einer bestimmten Zeit, der Aufklärung, an einem bestimmten Ort, dem deutschsprachigen Raum, einen Ansatz artikuliert, der heute – da wir uns der historischen und regionalen Besonderheit der Ästhetik als universalistischem Kunstversprechen im Geflecht zunehmender Globalisierung einerseits und postkolonialer Vielstimmigkeit andererseits bewusst werden – noch immer eine Herausforderung an sowohl die eigene ästhetische und kunstphilosophische Tradition wie auch an mögliche interkulturelle Betrachtungsweisen darstellt.²⁰ In der Ausstellung *Power and other things – Indonesia & Art (1835-now)*, die im Rahmen des Festivals Europalia bis Ende Januar 2018 im Brüsseler Palais des Beaux-Arts zu sehen war, wurde ein Video von Roy Villevoye gezeigt, das von 2003 bis 2016 entstanden ist, mit dem Titel *Smoke*, in dem Adam Ndo aus einem Asmat-Dorf in Papua portraitiert wird. Ndo ist seit seiner Kindheit erblindet. Ihm wird eine Augenoperation in Europa ermöglicht – in Deutschland findet die OP statt, in den Niederlanden erholt er sich davon. In langen Einstellungen zeigt Villevoye das Leben von Ndo, lässt er ihn darüber berichten. Es ist eine feldforschende Arbeit im Sinne des diderotschen Briefes *über die Blinden*.²¹ Mit Blick auf Herders Betonung von Gefühl als Relation von Kinästhesie und Tastsinn findet sich kein Beispiel in dem Film, nur die Schlussesequenz gibt eine Ahnung davon, wenn Ndo – die Operation ist gescheitert, er ist wiederum blind – sich seinen Weg durch das Dickicht des Dschungels bahnt, einem Milieu, in dem das Sehen scheitert, keinen Überblick gewinnt, ohne Horizont sich verliert, während er behutsam, mit nackten Füßen, in dieser taktilen Dichte wandelt, schutzlos, ohne zu zögern. Zugleich erinnert den Betrachter das Video an die Mediatisierung einer haptischen Ästhetik und wie im Sehen etwa sich taktile Qualitäten abzeichnen. Zum Abschluss hierzu deshalb einige grundsätzliche Überlegungen: Die Differenzierung unserer Sinne entstammt einer frühkindlichen Synästhesie – nicht nur nach heutigem Forschungsstand, auch Herder ging bereits davon aus²² –, die auch spätere

18 Vgl. dessen Schrift *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris, 2002), in der Herder nur im Zusammenhang mit Winckelmann beiläufig erwähnt wird (auf S. 20).

19 Vgl. Nigel DeSouza zu Herders Auseinandersetzung mit Baumgartens *Aesthetica*, wo er Herder wie folgt zitiert und kommentiert: „(Ästhetik) ist ein Stück von der *nötigsten* Anthropologie, da in dem *Grunde* der Seele unsere *Stärke* als *Menschen* besteht.« (...) Herder will argue that aesthetics must not be restricted to »die Schönheiten«, but must rather study the full extent of the lower region of the soul (...).“ (*Herder Handbuch*, op. cit., S. 91.)

20 Vgl. die Einschätzung von Charles Taylor: „(...) Herders Denken, das seine Wirkungen vielleicht erst in unserer durch die Pluralität der Kulturen geprägten Gegenwart entfalten kann (...).“ (Charles Taylor, »Zur philosophischen Bedeutung von Johann Gottfried Herder«, op. cit., S. 13.)

21 Vgl. Volkmar Mühleis, *Kunst im Sehverlust*, op. cit., S. 123-127.

22 Vgl. *Herder Handbuch*, op. cit., S. 154, *Synästhesie*, hrsg. v. H. Adler u. U. Zeuch, Würzburg, 2002 sowie Johann Gottfried Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, Berlin, 1999, S. 15, wo er Synästhesie und klimatische Atmosphäre in einem Zusammenhang beschreibt: „Wie sich Welle in Welle bricht, so fließen die Luftundulationen

Interdependenzen mit ermöglicht, sehend zum Beispiel taktile Eigenschaften wahrzunehmen. Eine haptische Ästhetik wäre demnach eine Akzentuierung innerhalb der Sinnlichkeit, wie eine auditive oder visuelle. Das Video von Villevoye blieb einer visuellen Akzentuierung verpflichtet. Auf andere Art werden diese sinnlichen Interdependenzen in der Kunst aber vielschichtig ergründet, nuanciert – über Bewegungsmelder und akustische Signale, Vibrationen, Wärmeflächen, etc. In die medialen Umgangsweisen verlagert sich das sinnliche Spannungsfeld selbst, wodurch Techniken und Technologien eine besondere Bedeutung erhalten. Dabei stehen die Techniken im Rückbezug zur Selbsterfahrung des menschlichen Körpers – es gibt, wie Bernhard Waldenfels betont, ein Leiden unter der Technik, das sich dem Technischen entzieht, von ihm allein auch nicht geheilt werden kann.²³ Der Psychoanalytiker Didier Anzieu hat dabei vom ‚Haut-Ich‘ gesprochen, dem psychosomatischen Bereich der ‚Gravitation auf das Selbst‘ hin, um an die Darstellung Taylors von Herders zentralem Gedanke zu erinnern.²⁴ Das Technische bildet selbst einen promethischen Akzent des Menschseins. Von der Handhabung des Feuers zur Beherrschung und Nutzbarmachung von Elektrizität, die als Strom auch den Computer versorgt, auf dem dieser Text geschrieben wurde, zeigt ein primäres Verhältnis von Tastsinn und Technik, in der Kunst, sich nicht die Hände zu verbrennen. Eine haptische Ästhetik ist auch dies: die Kunst sich nicht zu verbrennen. Von ihr her ist unser Umgang mit Technik zu denken.

Volkmar Mühleis
LUCA School of Arts
Brüssel/Gent

und Schälle ineinander. Die Sinnlichkeit der Wasserwelt verhält sich also wie das Wasser zur Luft in Hören und Sehen!“

23 Vgl. Bernhard Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung – Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt/M, 2002, S. 380.

24 Vgl. Didier Anzieu, *Das Haut-Ich*, Frankfurt/M, 1996.