

Günter Seibold

DER BLICK DURCH DAS FENSTER  
Die Bedeutung der ästhetischen Rationalität bei der Bildung  
der europäisch-neuzeitlichen Weltanschauung

Kultur ist nichts Statisches, sondern ständig in Bewegung. Sie verdankt sich einem Prozeß. Einem Prozeß des Aufbaus oder der Innovation. Kultur ist aber auch der Prozeß des Abbaus und der Zerstörung. Dieser kultürlichen Zerstörung schenkt man oft zu wenig Aufmerksamkeit. Aber denken wir daran, dass, wo jetzt eine christliche Kirche steht, früher häufig ein heidnisches Heiligtum sich befand; wo früher alle Fächer und Wissensgebiete die "Magd der Theologie" waren, stehen sie jetzt gleichberechtigt nebeneinander – was nur möglich war, weil die Theologie ihren Anspruch zurückgenommen hat, für Gott *und* die Welt letztlich allein zuständig zu sein. Aufbau- *und* Abbauprozesse sind insbesondere für die modernen westlichen Kulturen von entscheidender Bedeutung.

In diesem Auf- und Abbauprozessen aber spielt die *Kunst* eine bedeutende Rolle. Das will ich in meinem Vortrag darlegen. Der gegenwärtigen Kultur könnte es wesentlich besser gehen, wenn sie sich für religiöse und ästhetische Phänomene sensibilisierte, wenn also nicht, wie heute oft der Fall, die wissenschaftlich-technische Rationalität alle anderen Rationalitäten dominieren würde.

In meinem Vortrag will ich Ihnen die Bedeutung von Kunst und Ästhetik für die Kultur im allgemeinen an zwei entscheidenden Übergängen der abendländischen Kulturgeschichte darlegen: am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance und am Übergang von der Moderne in die Post-Moderne

oder Nach-Moderne oder wie immer man diesen Übergang nennen will. Betroffen ist jedenfalls unsere Gegenwart. Aus Zeitgründen beschränke ich mich für die Kunst auf die Gattung der Malerei, könnte aber auch andere Gattungen wählen, etwa die Musik.

## *I Mittelalter – Renaissance*

### *1. Die Technik der Zentralperspektive*

Eine der einflußreichsten Neuerungen im Entwicklungsprozeß der künstlerischen Techniken vom Mittelalter zur Renaissance war die Zentralperspektive. Die Zentralperspektive ist ein Modus der Darstellung von Raumgebilden in einer Ebene. Die Zentralperspektive beruht auf optischen Gesetzmäßigkeiten, die geometrisch, d. h. streng wissenschaftlich, erarbeitet werden können. Die Wissenschaftsbegeisterung der Maler dieser Zeit wirkt heute befremdlich, da sich die Kunst eher in Opposition zur Wissenschaft glaubt. Damals aber war sie nur konsequent: "Studiere zuerst die Wissenschaft, und dann verfolge die Praxis, die aus dieser Wissenschaft hervorgeht", so Leonardo da Vinci im "Buch von der Malerei".

Mit dieser Zentralperspektive gelingt es, von der  
- optischen Zweidimensionalität  
der mittelalterlichen Darstellungen wegzukommen.

*Dia: Der Meister des hl. Martin, Thronende Madonna [mit Szenen], aus S. Martino in Pisa, um 1265/70 (Pisa)*

Der "Meister" zählt zu den bedeutendsten Malern des Duecento. Man bemerkt sofort den byzantinischen Einfluß; eine reiche malerische Dichte bietet sich dem Auge, aber auch eine unbestimmte Räumlichkeit.

Mit der Zentralperspektive erst gelingt es, Tiefe im Bild zu erzeugen, also die Illusion zu erzeugen, man stünde vor einem wirklichen dreidimensionalen Gegenstand, vor einer wirklichen Landschaft etc.

*Dia: Andrea Mantegna: Der tote Christus, Mailand (ca. 1480?)*

Hier haben wir eine extreme perspektivische Verkürzung; sie bewirkt eine starke Gefühlswirkung: Betrachter und Betrachtete werden in einem Raum zusammengefasst.

*Dia: Albrecht Altdorfer: Laubwald mit dem hl. Georg, 1510, München*

Altdorfer zeichnet um 1506 nach Mantegna. Das Bild dokumentiert eine wichtige Phase in der Entwicklung des intimen Landschaftsbildes.

Das nächste Bild ist radikal säkular, dabei schon manieristisch angehaucht und damit leicht grotesk wirkend:

*Dia:* Joachim Bueckelaer: Geschlachtetes Schwein, 1563, Köln

Einer der Leitgrundsätze bereits der Frührenaissance lautet: "Ein Bild ist wie ein geöffnetes Fenster" (Alberti). D. h.: Wenn ich vor einem Bild stehe, soll ich das, was ich sehe, so sehen, als sähe ich zu einem realen Fenster hinaus in eine wirkliche dreidimensionale Landschaft, wobei Bilderrahmen = Fensterrahmen gesetzt wird.

*Veroneses Darstellungen auf der*

*Dia:* Schmalwand der Stanza del Cane in der Villa Barbaro in Maser bei Treviso (um 1561/62)

illustrieren den Grundsatz Albertis. Diese Illustrationen sind nachweislich von Albertis Theorie angestoßen worden.

Es geht darum, die Dinge so darzustellen, wie sie sind – von Natur aus sind. Man kann dieses Prinzip der Darstellung als "Mimesis" – Nachahmung – bezeichnen, als Nachahmung der Natur. Doch ist "Nachahmung" mißverständlich. Denn damit das Nachgeahmte entsteht, ist ein enormer Aufwand nötig.

Ich zitiere Alberti aus "Della Pittura": "Die Aufgabe des Malers bestimme ich dahin, die an irgendeinem Körper gesehenen Flächen mittels Linien und Farben auf einer gegebenen Tafel oder Wand so darzustellen, daß sie ... hervorzutreten scheinen und den Körpern selbst sehr ähnlich sind."

Wir können uns heute kaum noch vorstellen, welche (medien-) technische Revolution es für die Künstler dieser Zeit selbst war, dahin zu kommen. Ich sage Revolution, um anzudeuten, daß hier gar nichts natürlich war in dem Sinne, daß man nur hinschauen mußte, um zur zentralperspektivischen Darstellung zu gelangen – auch wenn bestimmte Metaphern, die die Künstler und Ästhetiker der Renaissance selbst benutzten, dies nahelegen scheinen.

Nehmen wir etwa einen Künstler wie Leonardo, der den "Spiegel" als das metaphorische *Vor-Bild* für das künstlerische Schaffen lobte. Wie der Spiegel dürfe auch der Maler keine Vorlieben haben, er dürfe weder etwas hinzufügen noch wegnehmen. "Diejenige Malerei ist am lobenswertesten, welche mit dem nachgeahmten Gegenstand am meisten übereinstimmt."

Das Spiegeln unterliegt den Gesetzen der Optik. Spiegeln heißt für den Künstler: *Herausarbeiten* dessen, was da ist. Dürer hat das drastisch in einen Lehrsatz gefaßt: “Denn die Kunst steckt wahrhaftig in der Natur, wer sie heraus kann *reißen*, der hat sie.” “Reißen” ist das Zeichnen als Heraus-Zeichnen, Heraus-Holen. Durch die Konnotation, die der Begriff “Reißen” in der Folgezeit bekommt, bringt dieser Grundsatz zugleich das Gewaltsame des Vorgangs zur Sprache: Das “Natürliche” ist nicht natürlich (im Sinne von gegebenem), sondern mit großer Anstrengung gemacht.

Wie wenig “natürlich” solches “Spiegeln” und solche “Mimesis” ist, zeigt sich in den Veranstaltungen, die unternommen werden, um die Natur möglichst adäquat darstellen zu können. Wir können diese Veranstaltungen bezeichnen als ein Rechnen und Konstruieren und Mathematisieren.

*Overhead:* Schematische Darstellung der Zentralperspektive

*Erläuterung:* Die Zentralperspektive ist ein diffiziles und komplexes Verfahren zur Darstellung von Raumgebilden in einer Ebene mit Hilfe der Zentralprojektion. Um die Größenverhältnisse illusionistisch zu konservieren – was entfernter liegt, muß kleiner erscheinen –, müssen parallele Kanten in der Gegenstandsebene E in der Bildebene E' auf Geraden liegen, die sich in einem Punkt, dem Fluchtpunkt, schneiden.

Dieser Fluchtpunkt befindet sich auf der Fluchtgeraden, die genau in der Höhe des betrachtenden Auges, dem sog. Augpunkt, liegt. Der Betrachter wird damit, wenn er das Bild “richtig” sehen will, auf den Standpunkt des Malers gezwungen.

Bekannt sind ja die Dürerschen Darstellungen, die dieses Konstruieren interessanterweise selbst ins Bild setzen.

*Dia:* Dürer: Der Zeichner der liegenden Weibes (ca. 1525)

*Erläuterung:* Der Maler sieht sein Modell durch eine gerasterte Glasscheibe und überträgt das Gesehene auf seine ebenfalls gerasterte Vorlage; Fixierung des Auges; zugleich Symbolisierung von “Ein Bild ist wie ein Fester”: durch Rasterrahmen und Scheibe; durch die 2 “realen” Fenster]

*Dia:* “Alberti-Fenster” (als “reales” Fenster)

Ist nach Alberti ein Bild “wie ein Fenster”,  
dann heißt das für den Betrachter:

*Overhead:* Skizze Per-spektive

Ich muß durch die Bildebene hindurchsehen [Pro-spectiva; per-spectiva], um den wirklichen Raum imaginativ aufspannen zu können, um die Zweidimensionalität in Dreidimensionalität zu überführen. Betrachtung, Rezeption, ist unter diesem Aspekt die Gegenbewegung zum Malakt. Der Malakt geht von der Dreidimensionalität zur Zweidimensionalität, der Rezeptionsakt von der Zweidimensionalität zur (fiktiven) Dreidimensionalität.

## *2. Der kulturelle Gesamtzusammenhang*

Künstlerische Techniken stehen nicht solitär in der Welt, sondern sind situiert in einem kulturellen Umfeld, auf das sie selbst zurückwirken, ja es selbst mitkonstituieren. Sie stehen in Beziehung zu Wissenschaft, Technik und dem Menschenbild der Zeit.

In welchem Sinne nun korreliert die Kultur dieser Zeit im allgemeinen mit der Revolution der künstlerischen Technik, wie ich sie soeben dargestellt habe? Wie müssen wir die Kultur der Neuzeit verstehen, wenn wir Kultur definieren als die Summe der nichtnatürlichen Leistungen und Institutionen, in denen sich unser Leben vollzieht? Um es markant zu sagen: Das Medium Bild, das zentralperspektivisch kontituierte Bild, können wir geradezu als das Paradigma der Zeit verstehen.

Denn diese Zeit dürfen wir als *Zeitalter des Weltbildes* bezeichnen – wie es etwa Heidegger mit einem berühmten Vortragstitel getan hat. Wobei wir “Weltbild” in einem strengen und nahezu buchstäblichen Sinne verstehen müssen: die Welt wird zum Bild. Und Bild müssen wir so verstehen, wie ich es soeben anhand der renaissancistischen Darstellungstechnik darzulegen suchte: als perspektivisch geordnete Objektivation, in der die Dinge zum *Gegen-stand* eines betrachtenden Subjekts werden. Zu diesem *Gegen-stand* gelangt man aber nur mittels einer “Berechnung” und “Mathematisierung” des Dargestellten.

“Berechnung” und “Mathematisierung” bestimmen aber auch die Wissenschaft und Technik der Neuzeit. Nach Galileis berühmtem Wort ist die Natur ein Buch, das in mathematischen Lettern geschrieben steht. **Metaphysische** gesehen, dokumentiert sich in bildender Kunst und Wissenschaft und Technik dieselbe Weltstellung – bei aller Differenz auf der empirischen Ebene, die damit selbstverständlich nicht geleugnet werden soll.

Die Welt wird in der Neuzeit, und nur in der Neuzeit, “objektiv”, der Mensch wird in der Neuzeit, und nur in der Neuzeit, zum “Subjekt”, d. h. zu

demjenigen, von dem her und auf den zu sich die Welt definiert. Diese Stellung des Menschen stand gänzlich außerhalb des Vorstellungsvermögens des Mittelalters. Der Mensch ist hier Krone der Schöpfung, durchaus ihr Mittelpunkt – aber er steht nicht der Welt *gegenüber*.

Meine These also knapp zusammengefasst lautet: Bei aller empirischen Differenz von Kunst, Wissenschaft, Technik und Menschenbild – zugrunde liegt ihnen dieselbe Rationalität: das Überblicken, die Berechnung und schließlich die Beherrschung. Erst in der Neuzeit wird die Welt zum Bild im grundlegenden Sinne – und der Mensch zum Bildner seiner Welt und seines Geschicks. Ohne diese Wende wäre es nie zur Dampfmaschine, nie zu Otto- und Elektro-Motor und nie zu Computer und Handy gekommen; es wäre aber etwa auch nie zur Transzendentalphilosophie im Kantischen Sinne gekommen, wonach *wir* mit unseren Anschauungsformen und Kategorien es sind, die die Welt *so bilden*, wie sie uns erscheint.

## II *Übergang der Moderne in die Gegenwart*

Aber wie sieht es nun heute aus – das Verhältnis von Wissenschaft, Technik und Menschenbild auf der einen und Malerei und Ästhetik auf der anderen Seite? Wenn wir uns die *Wissenschaft und Technik* betrachten, so können wir sagen, daß wir das renaissancistisch-neuzeitliche Paradigma nicht nur nicht verlassen, sondern gar perfektioniert haben: Wir leben in einer durchrationalisierten und technisch perfektionierten Welt. Die Welt schrumpft aufgrund dieser Technik zum "globalen Dorf" zusammen, um es mit einem Schlagwort zu sagen: In wenigen Stunden kann man an jedem beliebigen Ort der Welt sein, und der Raum kann mit den elektronischen Techniken sogar mit Lichtgeschwindigkeit überwunden werden. Die Krankheiten können wirkungsvoller bekämpft werden, sogar an der biologischen Unsterblichkeit wird schon gearbeitet, und es gelingt uns, den Menschen im Reagenzglas zu zeugen und Duplikate eines Individuums herzustellen. Hier kann man keinesfalls von einem Paradigmenwechsel reden.

Aber wie hat sich nun die Malerei entwickelt? Veranschaulichen wir es uns in großen Schritten indem wir 4 Gemälde nacheinander betrachten, 4 Gemälde, die mittlerweile allesamt "klassisch" geworden sind und in die Kunstgeschichte eingegangen sind.

- *Leonardo da Vinci [Anna Selbdritt, 1508-1510]*
- *Claude Monet [Kathedrale von Rouen in Morgendämmerung, 1884],*
- *Wassily Kandinsky [Aquarell mit rotem Fleck, 1913]*

- Yves Klein [*Monochrome*, 1962]

Unschwer erkennt man: Hier fand eine große Veränderung, ja eine Revolution statt. Von zentralperspektivischer Malerei, die die Natur möglichst natürlich darstellen wollte, kann nun wirklich nicht mehr die Rede sein. Die Malerei unterlag einem Reduktionsprozeß in bezug auf ihre vormalige hochkomplexe Darstellungstechnik der Zentralperspektive. All das, was man sich im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance errungen hatte – all das wird nun wieder preisgegeben, und zwar bewußt preisgegeben. Der in der Renaissance gewonnene Tiefenraum wird wieder preisgegeben, damit auch die Formgenauigkeit, dann der Gegenstand überhaupt und endlich gar die Farbdifferenzierung im monochromen Bild. Die äußerste Beschränkung der formalen Mittel, die der Malerei zur Verfügung stehen, bringt die Malerei an die Grenzen des Möglichen. Nur ein kleiner Schritt weiter – und man müßte aufhören zu malen.

Warum tat man das? In welchem Verhältnis steht diese ästhetische zur wissenschaftlichen und technischen Entwicklung. Betrachten wir die Technikgeschichte im engeren Sinne so können wir feststellen, dass im 19. Jahrhundert ein Gerät entwickelt wurde, dass mit einem Knopfdruck das Anliegen der renaissancistischen Malerei auf vortrefflichste erfüllt: der *Photoapparat*.

Das Anliegen der renaissancistischen Bild-Kultur war es, "die Natur" in ihrer Wirklichkeit darzustellen. Man schafft einen "Realismus", der dadurch zustande kommt, daß es gelingt, auf einem zweidimensionalen Medium die Illusion der Dreidimensionalität zu erzeugen. In dem Augenblick, wo ein technisches Gerät gebaut werden kann, daß dies mit einem Knopfdruck beherrscht, kann "natürliche Wirklichkeit" für die Malerei kein veritables Ziel mehr sein. Ironisierend könnte man die Zentralperspektive sogar definieren als ein Verfahren, Raumgebilde auf der Fläche so erscheinen zu lassen, wie sie sich auf der Mattscheibe eines Photoapparats abbilden. Ich will hier nicht behaupten, daß die Kamera die alleinige Ursache der Verabschiedung der alten Bildtechniken ist; aber doch wohl eine entscheidende. Denn das Ziel "Wirklichkeit" wird jetzt erfüllt in weitaus kürzerer Zeit mit einem technischen Gerät, so daß "realistische Malerei" nun sogar in einem pejorativen Sinne verwendet werden kann. Und jeder bessere Photograph beherrscht heute die Techniken, die in der Renaissance-Malerei erarbeitet wurden – etwa, daß man als Photograph im Vordergrund einen Gegenstand suchen oder postieren muß, damit die Tiefenwirkung gesteigert wird – das sog. "Repoussoir". Und hier sieht man auf das anschaulichste:

Hochspezielle ästhetische Verfahren wandern mit der entsprechenden Verzögerung und auch Änderung (Nivellierung) in die Alltagsästhetik aller Kulturteilnehmer ein.

Wie weit ist ein Bild Ad Reinhardts, etwa aus der Serie der black paintings, vom Realismus der Renaissance weg!

*Dia*: Abstrakt Painting, 1962, New York

Aber ist dieser soeben kurz dargestellte Abbauprozess wirklich nur ein Abbauprozess? Oder ist er in anderer Hinsicht nicht auch ein Aufbauprozess? Das ist er in der Tat. Er ist ein *Abbauprozess* in bezug auf das hochkomplexen Darstellungsmittel Zentralperspektive. Dieser Prozess weg von der Zentralperspektive hin zur monochromen Malerei ist aber ein *Aufbauprozess* bezüglich der Sensibilisierung unserer Wahrnehmungsfähigkeiten. Offensichtlich verlangt ein Bild wie das von Klein oder Reinhardt ein hochsensibles Wahrnehmungsorgan einerseits und ein Sensorium für das Mystische der Farbe andererseits. Denn beispielsweise das letzte Bild von Ad Reinhardt ist insofern voller Raffinement, als es die Grenzen des Wahrnehmbaren auslotet: Bei guten Lichtverhältnissen und eben einem wachen Sensorium läßt sich schwach, aber doch bestimmt eine Kreuz-Struktur erkennen oder vielmehr erahnen, mithin etwas Symbolisch-Gestalthaftes.

Die Kunst hat sich also am Ende der Moderne ganz offensichtlich einer anderen Aufgabe verschrieben als am Beginn der Neuzeit: sie arbeitet nicht mehr im Paradigma der Überschaubarkeit und Berechenbarkeit und Beherrschbarkeit. Und dieses neuartige Anliegen der nachmodernen und gegenwärtigen Kunst scheint heute nötiger denn je. Denn wir leben heute, wie jedermann weiß, im "technischen Zeitalter". Solch einen abgegriffenen Begriff aber muß man philosophisch denken: technisches Zeitalter heißt nicht nur: dass wir uns mit allen möglichen technischen Geräten umgeben, sondern heißt vielmehr, dass unser Welt- und Selbstbezug technisch ist. Auch elementare Fragen der Kultur und des Lebenssinnes suchen wir heute technisch zu lösen. Als jüngstes Beispiel mag hierfür die Problematik des Rückgangs der Geburtenrate gelten: Wir müssen diesen Rückgang der Geburtenrate aufhalten, so das gängige Argument, weil wir sonst niemanden haben, der für unsere Rente aufkommt. Die Frage nach dem Rückgang der Kinder beunruhigt heute vor allem die Versicherungsmathematiker und die Rentner, vor allem die Rentner von morgen. Daß aber eine Kultur, der die Kinder fehlen, an weitaus Schlimmerem krankt als am Fehlen der Beitragszahler eines umlagenfinanzierten Rentensystems – das hört man,

wenn überhaupt, sehr selten. Unser Denkhorizont ist technisch, damit aber höchst einseitig, eindimensional. Gegen solche technische Rationalität wäre ein Gegengewicht gefordert. Dieses Gegengewicht kann, neben einer spezifisch religiösen Rationalität, die ästhetische Rationalität sein.

Die Aufgaben einer solchen ästhetischen Rationalität und somit die Aufgaben der Kunst heute kann man schlagwortartig wie folgt benennen:

– *Sensibilisierung der Sinne*

*Dia:* Bernard Schultze: Gisset, Farbreief (1959); (Holz, Textil, Poyester); gefordert ist eine spezifische Sensibilität für die Farbe, für das Materielle, ja Erdhafte der Farbe.

– *Achtung auf das Unscheinbare und Atmosphärische*

*Dia:* Peter Nagel: Dachgarten 1971; ein “realistisches” – hyperrealistisches Bild: eine pointierte Darstellung des Gegenstandes. Das Atmosphärische des Bildes strahlt Ruhe aus – hat aber zugleich etwas Geheimnisvoll-Gefährliches an sich; ein Stilleben und ein Menetekel; Arnold Gehlen sprach hier von einer “immobilite pre-explosive”.

– *Einbeziehung des Irritativen, Nicht-Identischen*

*Dia:* Emil Schumacher, Tastobjekt 1957; ein optisches Abtasten – zusätzlich: haptische Komponente; so werden beide Sinne irritiert; eigentlich wäre gefordert: ein Sinn, der zwischen Sehen und Tasten läge.

– *Konstruktion der “inhaltlichen Aussage” eines Bildes durch den Rezipienten*

*Dia:* André Masson: [Le sang des oiseaux] Das Blut der Vögel; man sieht nur Spuren: Blut, Federn etc., aber offenbar spielte sich hier etwas Schreckliches ab: ein Kampf auf Leben und Tod; diesen Kampf muß der Rezipient imaginieren.

– *Einbeziehung des anderen der europäischen Kultur*

*Dia:* Van Gogh: Blühender Birnbaum; es ist hier der sog. *Japonismus*, der maßgeblich auf die Impressionisten und z. B. auch auf van Gogh gewirkt hat: Das bewußt Flächige der japanischen Malerei wird hier abgesetzt gegen die Tiefenkonstruktionen der abendländischen Kunst seit der Renaissance. Das ging bei van Gogh so weit, daß er ein Bild von Hiroshige detailgetreu kopierte

Kommen wir nun noch zum anthropologischen Bereich: Es ist auch hier frappierend, dass wir zwar noch in derselben renaissancistischen technischen Rationalität leben, dass wir aber andererseits die renaissancistischen anthropologischen Voraussetzungen längst hinter uns gelassen haben: Das renaissancistische und mit ihm das neuzeitliche Menschenbild überhaupt hat seine metaphysischen Grundlagen in der Subjekt-Objekt-Polarisation, wie ich es im ersten Teil des Vortrages darzulegen suchte. In einem realpolitischen und lebenspraktischen Sinne ist das neuzeitliche Menschentum sehr oft und zutreffend als "Machtmenschentum" verstanden worden. Dieses Machtmenschentum hatte sich politisch vervollkommnet im Nationalstaat mit dem Kolonialismus und in den totalitären Bewegungen des 20. Jahrhunderts mit ihrem Führerkult. "Wir sind doch echte Renaissance-Menschen" verkündete etwa auch Reichspropagandaminister Goebbels. Heute haben wir zwar noch die technische Rationalität in bezug auf die biochemische Herstellbarkeit menschlichen Lebens, aber unser konkretes, unser gelebtes Leben hat eine ganz andere als die technische Rationalität. Nicht mehr Überschaubarkeit und Berechenbarkeit, nicht mehr Substanz und Totalität geben hier den Ton an, sondern ganz andere Phänomene sind hier bestimmend, wie wir sie etwa mit Begriffen wie Patchwork-Identität oder Bastelbiographie zu fassen suchen. Die Welt und das Leben verlieren ihre Bildhaftigkeit, d. h. ihre perspektivische Übersichtlichkeit; man verliert gewissermaßen die exakte Grammatik, nach der man sein Leben entwerfen kann, mit der man handeln kann. Leben heute, das heißt: leben mit Unsicherheit. Heißt etwa: Einen Beruf erlernen mit der hohen Wahrscheinlichkeit ihn nicht zeitlebens ausführen zu können. Ein Studium beginnen, für das es kein festes Berufsbild gibt, wohl aber mehrere Möglichkeiten, die man daraufhin abtasten muß, ob man hierfür geeignet ist, ob hierfür eine Nachfrage besteht. Dennoch kann auch dieses Leben gut gelebt werden, es hat einen Sinn, man braucht aber für dieses Leben eine spezifische Sensibilität – und diese Sensibilität kann man durchaus eine "ästhetische Sensibilität" nennen. Denn genau das, was die spezifisch ästhetische Rationalität auszeichnet, das ist heute auch in bezug auf unser gelebtes Leben notwendig:

Sensibilisierung;

- Beachtung des Atmosphärischen;
- Umgang mit dem Fremden;
- Leben im Nichtidentischen;
- Integration des Irritativen;
  - Konstruktion einer – *seiner* Lebensgeschichte.

Michel Foucault hat deswegen ja auch gemeint, dass heute eine "Ästhetik der Existenz" die Forderung der Zeit sei: Dieser von Foucault eingeführte Begriff, ist aus der Einsicht gewonnen ist, daß Fragen der *individuellen* Lebensführung nicht Fragen einer universalistischen Moral, sondern Fragen einer Kunst, der Lebenskunst, sind. Der Versuch, sein individuelles Leben zu einem gelingenden Leben zu gestalten, orientiert sich an spezifisch ästhetischen Kriterien.

Ich will für diese Einsicht aber keinen Geringeren als Papst Johannes Paul II. zitieren, der in einem Brief an die Künstler aus dem Jahre 1999 schrieb, es sei "jeder Mensch mit der Aufgabe betraut, Baumeister des eigenen Lebens zu sein: Er soll aus seinem Leben gleichsam ein Kunstwerk, ein Meisterstück machen."

### Riassunto

#### LO SGUARDO ATTRAVERSO LA FINESTRA

Il significato della razionalità estetica nella formazione della moderna visione del mondo in Europa

La *Weltanschauung* si deve a un processo, un processo di costruzione o innovazione. Tale processo generativo si compie distruggendo una precedente visione del mondo.

Nella relazione intendo esporre tale processo illustrando la *Weltanschauung* dell'età moderna europea, e più precisamente quella dell'arte e dell'estetica. Entrambe hanno avuto un ruolo significativo nell'età moderna europea, come intendo dimostrare sulla base della generazione e della distruzione della prospettiva centrale, sia nel passaggio tra Medioevo e Rinascimento sia in quello tra l'età moderna e i giorni nostri. Partendo dall'arte, illustrerò poi i collegamenti con la scienza, la tecnologia e l'antropologia.