

Ästhetik

Philosophische Grundlagen und
Schlüsselbegriffe

Gerhard Schweppenhäuser



campus

Ästhetik

Gerhard Schweppenhäuser ist Professor für Design-, Kommunikations- und Medientheorie an der Fakultät Gestaltung der Fachhochschule Würzburg. Er lehrte Ästhetik und Philosophie an verschiedenen Hochschulen in Deutschland, Italien, Brasilien und den USA.

Gerhard Schweppenhäuser

Ästhetik

Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe

Campus Verlag
Frankfurt/New York

© Campus Verlag GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
ISBN 978-3-593-38347-7

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne
Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2007 Campus Verlag, Frankfurt/Main

Umschlaggestaltung: Guido Klütsch, Köln

Umschlagmotiv: Fernandez Arman, Sweet Candies, 1967 © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

Satz: Campus Verlag

Druck und Bindung: Druck Partner Rübemann, Hemsbach

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.campus.de

Inhalt

Vorwort	7
I Evaluation und Kommunikation	10
1. Geschmack und Urteil, Verstehen und Vervollständigen	10
2. Modelle ästhetischer Erfahrung: Kontemplation, Pragmatik, Kritik und Differenz	22
3. Die ästhetische Funktion	33
4. Kommunikation und Bedürfnis	41
II Repräsentation	61
1. Schönheit	61
2. Das Erhabene	82
3. Das Unheimliche	99
4. Das Komische	113
5. Mimesis und Ausdruck	132
6. Realismus	155
III Konstruktion und Innovation	180
1. Surrealismus und Simulation	180
2. Autonomie	189
3. Das Neue, die Moderne und die Avantgarde	199
4. Form, Material und Funktion	228

IV	Imagination und Signifikation	245
1.	Bilderwelten	245
2.	Geschichte und Theorie des Bildbegriffs	248
3.	Die ikonische Differenz	259
4.	Ikonische und andere Zeichen	261
5.	Bilder als Teile von Zeichensystemen	264
V	Konzeption, Reflexion und Transformation	273
1.	Künstlerische Praxis nach der Auflösung der Werkform	273
2.	<i>Concept Art</i> als »politisch gemachte Kunst«.	293
3.	Die Ästhetisierung der Lebenswelt und der lange Marsch durch die Institutionen der Kunstwelt.	301
VI	Anhang	310
	Nachbemerkung	310
	Abbildungsnachweise	311
	Von Adorno bis Žižek: Verzeichnis der zitierten Literatur	313
	Personenregister	327

Vorwort

Dies ist ein Buch über Grundbegriffe der Ästhetik, das sich nicht nur, aber auch an Lesende wendet, die im Bereich Kunst und Gestaltung praktisch tätig sind. In diesem Buch wird nicht hierarchisch zwischen freien und angewandten Künsten unterschieden. Ich halte es in dieser Hinsicht mit William Morris, der sein Publikum in einem Vortrag dringend bat, immer »daran zu denken, daß Kunst [...] die richtig organisierte Arbeit aller Menschen, die etwas herstellen, bedeutet« (Morris 1881: 106). Vorab einige erläuternde Bemerkungen zur (philosophischen) Ästhetik im Allgemeinen und zu den Methoden und Intentionen des vorliegenden Buches im Besonderen.

In ästhetischen Diskursen geht es nie nur um deskriptive Aussagen, sondern immer auch um bewertende Urteile. Die Begründung von Geschmacksurteilen ist seit der Neuzeit eine Aufgabe der Philosophie. Wie ästhetische Gebilde und Praktiken wirken und »funktionieren«, lässt sich mit den Methoden der Semiotik besonders gut untersuchen. Die Kommunikationstheorie hat Entscheidendes zum Verständnis der Relevanz ästhetischer Prozesse für die Artikulation humaner Bedürfnisse beigetragen. Hermeneutik und Kritische Theorie bieten privilegierte Verfahren zum Verständnis der inneren Logik ästhetischer Produkte einerseits und deren Zusammenhang mit sozialer Erfahrung andererseits. Mit Hilfe der Systemtheorie kann die Differenz bestimmt werden, welche die Künste, verstanden als Ausdrucks- und Zeichenzusammenhänge, von anderen Dimensionen des kommunikativen Handelns unterscheidet. Daher kommen all diese Methoden, deren Vertreter sich gern und oft erbittert streiten, hier gemeinsam zum Zuge – je nach ihrer speziellen Beschreibungs- und Erklärungskraft im einzelnen Fall.

Es gibt eine Annahme, die das Unternehmen im Ganzen leitet: Vielen gegenwärtigen Erscheinungen in Kunst, Design, Medien und Architektur liegen Konzepte zugrunde, die aus der so genannten klassischen oder traditionellen philosophischen Ästhetik stammen. Man muss sie kennen, wenn man jene Erscheinungen angemessen begreifen möchte. Eines der Ziele

dieses Buches ist daher, zu demonstrieren, dass viele Begriffe und Kategorien des überlieferten Ästhetik-Diskurses nach wie vor dazu geeignet sind, Phänomene zu beschreiben und zu verstehen, die heute aktuell sind.

Die Darstellung der Grundlagen und Schlüsselbegriffe der Ästhetik folgt einer Systematik, die verschiedene Bereiche der ästhetischen Dimension analytisch voneinander abgrenzt. In der Reflexion der Lesenden können diese anhand konkreter Gegenstände der Betrachtung wieder zur Synthese gebracht werden. Die Kapitel des Buches können nacheinander oder, in selbstgewählter Reihenfolge, einzeln für sich gelesen werden; dies gilt besonders auch für die einzelnen Abschnitte des zweiten Kapitels.

Im ersten Kapitel werden – im Zeichen der Konzepte *Bewertung* und *Verständigung* – zunächst einige Voraussetzungen ästhetischer Begriffsbildung erläutert, Modelle zur Beschreibung ästhetischer Prozesse vorgestellt und methodische Analysemodelle eingeführt. Anschließend werden verschiedene Felder der Ästhetik abgesteckt, die auch eine historische Abfolge haben. Die ›ästhetische Funktion‹ wird als »unerwartete Form« (Umberto Eco) beschrieben – als Form, »in der die Zeichen spürbar werden« (Roman Jakobson) – und wird im Hinblick auf die Beziehung ästhetischer Erfahrung zu unseren Bedürfnissen diskutiert.

Im zweiten Kapitel werden Schlüsselbegriffe entfaltet, mit deren Hilfe sich ästhetische Phänomene primär unter dem leitenden Aspekt der *Darstellung* beschreiben lassen. Vor der viel beschworenen Krise des Repräsentationsbegriffs in der Moderne sind das Schöne, das Erhabene, das Unheimliche sowie das Komische und Grotteske die Kernbegriffe gewesen, mit denen sich Phänomene der Mimesis und des Ausdrucks interpretierend entfalten ließen. In der Ästhetik der Postmoderne sind sie dann wieder zur Geltung gekommen, zum Teil mit veränderten Vorzeichen.

Kapitel drei thematisiert den Gegenpol zum Konzept »Repräsentation«: Hier geht es um konstruktivistische Ansätze in der Ästhetik, wie sie vor allem in der Moderne zum Zuge gekommen sind. *Aufbau* und *Technik* sowie *Erneuerung* sind Leitideen, die gegen die – wie auch immer angelegte – Darstellung erscheinender Wirklichkeit verschiedene Konzepte ästhetischer Selbstbestimmtheit setzen, die häufig im Kontext von Utopien soziokultureller Selbstbestimmung standen.

Das vierte Kapitel ist den Bild- und Zeichentheorien gewidmet, die gegenwärtig eine eminent wichtige Rolle in der Ästhetik spielen. Rezeptions- und Produktionsprozesse im Bereich der visuellen Gestaltung und Kommunikation können ohne die semiotische Methode nicht beschrieben

und verstanden werden. Auf der anderen Seite plädieren von der Phänomenologie her argumentierende Theorien dafür, Bilder nicht nur als Zeichen aufzufassen. *Einbildungskraft* und *Bezeichnung* bzw. *Bedeutung* können terminologisch für die Spannbreite dieses Diskurses stehen.

Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit *Veränderungen* des Kunstverständnisses, die für die Gegenwart charakteristisch sind. Diese Transformation hat Konzepte des geschlossenen Werks problematisiert und zeitweilig durch *Ideen* und *Begriffe* ersetzt. *Nachdenkliche Betrachtung* und *bewusste Rückwendung* auf sich selbst und der Übergang zur Aktion gingen mitunter Hand in Hand. Kunst wurde »politisiert«, entpolitisiert und dann wieder, mit anderen Voraussetzungen, repolitisiert bzw. als Ergebnis gesellschaftlicher Institutionalisierung verstanden. Heute gelten die Künste zudem nicht mehr als alleiniger Schauplatz ästhetischer Erfahrung. Die Auffassungen davon, was ästhetische Erfahrung ist, haben sich erheblich gewandelt, seit Alexander Gottlieb Baumgarten im 18. Jahrhundert die Ästhetik als philosophische Wissenschaft begründete; aber sie sind auch, in vieler Hinsicht, erstaunlich konstant geblieben.

I Evaluation und Kommunikation

1. Geschmack und Urteil, Verstehen und Vervollständigen

In unserer Alltagssprache steht das Wort »ästhetisch« für die äußere Erscheinung von etwas; für das, was Dinge »schön« macht und für die sinnlich angenehme Form. Im Deutschen hat »ästhetisch« einen gelehrten Beiklang. Das ist nicht überall so. Wer in Italien an einem Gebäude das Schild *Estetica* sieht, befindet sich nicht vor den Toren eines wissenschaftlichen Instituts, sondern vor einem Kosmetikstudio oder einem Schönheitssalon. In der Alltagssprache ist »ästhetisch« (bzw. »schön«) im Allgemeinen das, was gefällt. Ästhetische Fragen gelten als Geschmackssache; und, so sagt man, über Geschmack lässt sich nun einmal nicht streiten. Oder doch?

Die Werbeanzeige eines Südtiroler Fleischwarenherstellers hat sich die Mehrdeutigkeit des Wortes »Geschmack« zunutze gemacht.

Die Anzeige zeigt eine Frau mit ihrem kleinen männlichen Begleiter. Die Kleidung der beiden mutet einerseits bäuerlich, andererseits schräg und seltsam an; jedenfalls folgt sie nicht den derzeitigen Regeln korrekten oder modischen Auftretens. Der drahtige Bursche trägt eine Tüte mit dem Firmennamen des Fleischwarenherstellers und schaut mit Besitzerstolz zu seiner mächtigen, ihn um Haupteslänge überragenden Frau auf. »Er hat Geschmack«, lautet der Schriftzug rechts oben. Und im Kleingedruckten heißt es: »Darüber



Anzeige der Firma Siebenförcher

lässt sich streiten. Über den Geschmack unserer Fleisch- und Wurstwaren allerdings nicht.«

Geschmack haben – das kann eine Eigenschaft von Dingen oder ein menschliches Vermögen sein. Ersteres, behauptet die Anzeige, sei eine objektive Eigenschaft, Letzteres etwas höchst Subjektives. Das ist als Werbetrick nicht wirklich stringent, denn nicht jeder wird den Geschmack von Würsten schätzen und vielleicht auch nicht gerade den Geschmack der Produkte jener Firma. Diese weisen selbstverständlich irgendeinen Geschmack auf, aber der wird individuell bewertet werden. Im Folgenden wird es unter anderem darum gehen, zu zeigen, dass auch die andere Aussage nicht stimmt. Denn sie geht von einer falschen Voraussetzung aus. Über ästhetische Fragen (Geschmacksfragen) lässt sich trefflich streiten. Das geschieht ja auch häufig und mit gutem Grund (wenn auch natürlich nicht in jeder Streiterei wirklich gute Gründe zum Tragen kommen).

Inhalt und Form des Geschmacksurteils – Immanuel Kant (1724–1804) hat sich in seinen Überlegungen zur Ästhetik für ein Problem interessiert, das heute noch so aktuell ist wie vor 200 Jahren. Was wir schön finden, ist individuell sehr verschieden. Aber wie wir darauf reagieren, ähnelt sich stark. Das heißt, die Inhalte unseres ästhetischen Geschmacksurteils sind individuell unterschiedlich, aber die Form unseres ästhetischen Geschmacksurteils ist immer gleich: Was wir schön finden, ziehen wir vor, was wir nicht schön (hässlich, indifferent) finden, setzen wir zurück (wir lehnen es ab, es ist uns gleichgültig). Mit anderen Worten: Was auf uns anziehend wirkt, finden wir schön; was auf uns abstoßend wirkt, finden wir nicht schön. In der Alltagskommunikation ist der Satz »Das finde ich schön« formal gleichbedeutend mit dem Satz »Das wirkt auf mich attraktiv«. Warum ist das so? Warum urteilen wir »attraktiv/unattraktiv«? Aufgrund unserer subjektiven Wahrnehmungs- und Urteilsweise? Oder aufgrund von Eigenschaften, die im Gegenstand liegen, über den wir etwas aussagen? Also aufgrund objektiver Eigenschaften? Vermutlich urteilen wir aufgrund einer Mischung von beiden Faktoren, also aufgrund einer Mischung aus subjektiven und objektiven Aspekten. Wir empfinden Lust oder Unlust, weil die Gegenstände bestimmte Eigenschaften besitzen, durch die sie in uns die Empfindungen der Lust oder Unlust auslösen.

Urteilsvermögen – Geschmack ist nach Kant »das Vermögen der Beurteilung des Schönen« (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 1). Um etwas beurteilen zu können, ist es zunächst einmal erforderlich, dass man in der Lage ist, einen

besonderen Fall unter eine allgemeine Regel zu subsumieren. Ein einfaches Beispiel: Ich weiß, Knollenblätterpilze sind giftige Pilze von dieser und jener Form. Ich finde einen Pilz und sehe, dieser Pilz hat eben jene Form. Ich komme daher zu dem Urteil, dass es sich bei diesem Exemplar um ein Exemplar der giftigen Art »Knollenblätterpilz« handelt. Weiterhin besteht Urteilskraft, wie der englische Philosoph John Locke (1632–1704) in seiner Erkenntnistheorie betont hat, in dem analytischen Vermögen, Objekte der Wahrnehmung und innere Vorstellungen sorgfältig voneinander unterscheiden zu können. Nach Locke stammt all unsere Erkenntnis entweder aus der Sinneswahrnehmung oder aus der Reflexion. Die Sinneswahrnehmung bringt uns mit den äußeren Objekten in Verbindung, die sich unserer Wahrnehmung darbieten. Durch die Reflexion erfahren wir etwas über die Tätigkeiten unseres Geistes und deren Resultate. Wir denken, zweifeln, wollen etwas oder wollen es nicht: Das stammt nicht aus der Außenwelt, sondern aus unserem Verstand. Ein Gegenstand in unserer Hand ist beispielsweise rot (nicht gelb) und süß (nicht sauer); der rote Gegenstand ist kleiner als ein gelber Gegenstand, den wir in der anderen Hand halten. Diese Eindrücke stammen aus der Außenwelt. Wenn wir die äußeren Eindrücke von unseren inneren Vorstellungen unterscheiden – bei Locke heißen sie *perceptions* –, dann gelangen wir zu klaren Urteilen. Wir können die Beschaffenheiten der Gegenstände genau unterscheiden (in diesem Fall eine Kirsche und eine Zitrone), und wir können die Tätigkeiten unseres Verstandes genau unterscheiden – Vorstellen, Denken, Wollen (Locke 1690: II. Buch).

In der Antike und im Mittelalter fragte man: Welche Wesenseigenschaften hat etwas, das wir »schön« nennen? Man war überzeugt, dass wir etwas schön »nennen«, weil es objektiv schön »ist«. Man kann das Schön-Sein eines Objekts erkennen oder verkennen. Das heißt, in Antike und Mittelalter haben wir es mit einem objektiv gefassten Schönheitsbegriff zu tun. In der Neuzeit neigte man dazu, den Spieß umzudrehen. Wenn wir sagen: »Das ist schön«, drücken wir uns, aus moderner Sicht betrachtet, unexakt aus. Korrekt müssten wir sagen: »Das finde ich schön«. Das Subjekt projiziert seine Empfindungen auf das Objekt und glaubt, es gäbe objektive »Wesens-Eigenschaften«. Solche objektiven »Wesens-Eigenschaften« bzw. »wesenhaften Qualitäten« können wir aber gar nicht erkennen, argumentierte Friedrich Nietzsche (1844–1900). Deshalb sei es auch müßig, danach zu fragen. Die Natur kenne »keine Formen und Begriffe [...], sondern nur ein für uns unzugängliches und undefinierbares X«. Bei den Gegenständen, Eigenschaften und Handlungen, auf die sich unser Erkenntnisvermögen richtet, würden wir »durch

Weglassen des Ungleichen« bzw. durch »Gleichsetzen des Nicht-Gleichen« zu Begriffen kommen, welche diejenigen Merkmale notieren, an denen wir uns orientieren, um uns in der Natur zurecht zu finden.

»So gewiss nie ein Blatt einem anderen ganz gleich ist, so gewiss ist der Begriff Blatt durch beliebiges Fallenlassen dieser individuellen Verschiedenheiten, durch ein Vergessen des Unterscheidenden gebildet und erweckt die Vorstellung, als ob es in der Natur ausser den Blättern etwas gäbe, das ›Blatt‹ wäre, etwa eine Urform [...]« (Nietzsche 1873: 880).

Die Konsequenz aus derartigen Überlegungen für die Ästhetik lautet, dass es keinen Sinn hat, Eigenschaften wie Schönheit oder Hässlichkeit als ›wesenhafte Qualitäten‹ der Objekte zu verstehen. In der Neuzeit herrscht die Tendenz vor, den Schönheitsbegriff radikal zu subjektivieren. Die Ästhetik verstand sich nun nicht mehr ontologisch, sondern semiotisch. Sie fragte nicht mehr nach dem Sein und den objektiven Eigenschaften ästhetischer Phänomene, sondern nach den Zeichen, mit denen wir die ästhetischen Bedeutungen von Phänomenen verbinden.

Vermittlung der objektivistischen und subjektivistischen Schönheitsbegriffe – Heute werden die beiden konträren Aspekte häufig miteinander verbunden. Wir fragen dann: »Aufgrund welcher Eigenschaften des Gegenstands finden wir ihn schön?« Dieser Schönheitsbegriff vermittelt Aspekte, die im Subjekt liegen, mit Aspekten, die in den Objekten liegen. Das tat auch bereits David Hume (1711–1776). Er hat einerseits klar ausgesprochen, dass Schönheit nicht per se eine Eigenschaft schöner Objekte ist, sondern ein Ausdruck, mit dem Subjekte ihre ästhetischen Präferenzen kennzeichnen. In der Tat liegt Schönheit also »in the eye of the beholder«. Das heißt, die logische und ästhetische Unterscheidung zwischen »schön« und »nicht-schön« ist eine sprachliche, begriffliche Unterscheidung. Diese Unterscheidung wird von Subjekten vorgenommen, die denken und mit Hilfe von Zeichen kommunizieren. Es handelt sich nicht um eine ontologische Eigenschaft, die den Gegenständen, über die Subjekte urteilen, selbst innewohnt. Aber das bedeutet keineswegs, dass die Eigenschaften der beurteilten Objekte schlechthin gleichgültig wären und die Urteile der Subjekte immer gänzlich willkürlich. Es gibt Qualitäten der Gegenstände, die sich voneinander unterscheiden, und es gibt Prädikate und Wertungen, die wir ihnen geben und mit deren Hilfe wir uns über sie verständigen.

So kam Hume zur Bestimmung des Geschmacks auf ästhetischem Gebiet. Beim »Geschmack« im wörtlichen Sinn kann zum Beispiel die Wahr-

nehmungsfähigkeit für Süßes und Saures unterschiedlich ausgeprägt sein. Doch es ist höchst unwahrscheinlich, dass ein Mensch, der die deutsche Sprache beherrscht, eine Zitrone als ›süß schmeckend‹ bezeichnen würde und Honig als ›sauer schmeckend‹. Analoges gilt auf dem ästhetischen Gebiet. Es ist »zwar gewiß«, so Hume, »daß Schönheit und Häßlichkeit noch weniger als Süße und Bitterkeit Eigenschaften der Gegenstände sind, sondern ausschließlich dem – inneren oder äußeren – Gefühl angehören«. Aber dennoch »muß man [...] zugeben, daß die Gegenstände bestimmte Eigenschaften haben, die ihrer Natur nach geeignet sind, jene besonderen Empfindungen zu erzeugen« (Hume 1777: 50f.).

Hier ging es Hume darum, zu zeigen, dass es im ästhetischen Bereich mehr oder weniger differenziertes Unterscheidungsvermögen gibt, genauso, wie das auf dem sensuellen Gebiet der Fall ist. Wenn jemand in der Lage ist, an einem komplexen und subtilen Gebilde sowohl die Details als auch das Ganze zu erfassen und daran umso mehr ästhetischen Gefallen findet, je vielschichtiger das Gebilde organisiert ist, dann sagen wir, dass diese Person einen fein ausgebildeten Geschmack beweist. Entsprechend kommt es beim Schmecken »häufig vor, daß der Geschmack von nur schwach vorhandenen Eigenschaften nicht erregt wird oder bei der Unordnung, in der sie sich darbieten, nicht imstande ist, all die besonderen Geschmacksnuancen zu unterscheiden« (Hume 1777: 51). Erfahrene Weinkenner besitzen in der Regel »Feinheit des Geschmacks«. Ihre »Organe [sind] so empfindlich [...], daß ihnen nichts entgeht, und gleichzeitig so genau, daß sie jeden Bestandteil einer Zusammensetzung erfassen« (ebd.).

Wird Ästhetik als Wissenschaft betrieben, dann ist sie entweder Lehre von der Kunst (bzw. vom Kunstschönen und Naturschönen) oder Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung (*aisthesis*) – oder sie ist beides (in jeweils unterschiedlichem Mischungsverhältnis). Die antike Philosophie kannte den neuzeitlichen Begriff der Ästhetik noch nicht: Wenn dort von *Aisthesis* die Rede war, ging es um die Sinneswahrnehmung. In der Neuzeit verstand man unter Ästhetik Kunstphilosophie – oder aber die Lehre von den Erkenntnissen, die wir auf Grundlage der sinnlichen Wahrnehmung haben können. Heute kann man unter Ästhetik einerseits, im engeren Sinne, »kunstbezogene Reflexionen« verstehen und andererseits, im erweiterten Verständnis, die besonderen »Erschließungsleistungen ästhetischen Denkens für Wirklichkeitsphänomene« (wie es der Jenenser Philosoph Wolfgang Welsch, Jg. 1946, formuliert hat; 1993: 150). In der Regel meinen Ästhetiker sowohl das eine als auch das andere.

Sinnliche Erkenntnis – Der Begründer der wissenschaftlichen Ästhetik, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), etablierte Ästhetik als Teildisziplin der Philosophie. »Philosophische Ästhetik«, fasst der Berliner Literaturwissenschaftler Winfried Menninghaus (Jg. 1952) zusammen, »ist im 18. Jahrhundert als Teil der Anthropologie entstanden; diese umfasste – unter anderem – die Lehre von den Affektionen der menschlichen Sinne und Seelenvermögen, die Theorie der Symbolisierung (Semiotik) und der Funktion ästhetischer Lust für menschliche Subjektivität und Kultur.« (Menninghaus 2003: 8) Baumgarten fragte damals: Gibt es Erkenntnis, die nicht durch Verstandestätigkeit in Form von Begriffen, Urteilen und Schlüssen zustande kommt, sondern durch unsere Sinne? *Aisthesis* heißt auf Griechisch, wie gesagt, sinnliche Wahrnehmung. Baumgarten wollte diesen Begriff zu einem Konzept der *sinnlichen Erkenntnis* erweitern. Er stellte fest, dass es nicht nur Erkenntnis durch Begriffe und ihre rationale Verknüpfung gibt, sondern auch Erkenntnis durch die Wahrnehmung. Der Graben zwischen Vernunft und Sinnlichkeit wurde dadurch überbrückt.

Später im 18. Jahrhundert, etwa bei Johann Gottfried Herder (1744–1803), wurde Ästhetik dann als die Teildisziplin der Philosophie verstanden, die sich mit dem Schönen beschäftigt – und mit nichts anderem. »Schönheit« war nun für die meisten der eigentliche Untersuchungsgegenstand der Ästhetik: die »schönen Künste«, die »schönen Sitten« (zum Beispiel das griechische Ideal der *kalokagathia* als Vorbild höfischer Sitten) und die »schöne Natur«. Edmund Burke (1729–1797) und Kant lehrten, dass man Ästhetik nicht auf die Untersuchungen des Schönen begrenzen sollte, da es ja, in Gestalt des Erhabenen, noch ein weiteres ästhetisches Prinzip gebe. Auch im 19. Jahrhundert waren die großen Themen der Ästhetik das Schöne und das Erhabene. Doch das Konzept »Ästhetik als sinnliche Erkenntnis« war nicht einfach von der Bildfläche verschwunden. Der Münchner Philosoph Wolfhart Henckmann (Jg. 1937) hat die doppelte Entwicklung der Ästhetik treffend beschrieben: Seit Kant gibt es »zwei verschiedene Begriffe von Ästhetik«, die miteinander konkurrieren. Auf der einen Seite steht »der ästhetisch neutrale, »nicht-ästhetische« Begriff der Ästhetik als Lehre von der sinnlichen Erkenntnis überhaupt«, und auf der anderen Seite gibt es den »ästhetisch emphatischen Begriff der Ästhetik als Lehre nur vom Schönen und Erhabenen in Natur und Kunst« (Henckmann 1998: 38). Im Blick auf die Gegenwart beklagt Henckmann, dass der Diskurs mit seinen zwei verschiedenen Begriffen von Ästhetik unübersichtlich geworden ist: »In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden beide Begriffe mit der größten

Nonchalance durcheinandergewürfelt, als behandelten beide ein und denselben Problembereich« (ebd.: 38f.). Von dieser Vermischung wird noch ausführlich die Rede sein (vgl. Kapitel V.3).

Wir haben gesehen, dass es nicht weit führt, wenn ästhetische Debatten im Alltag mit der Binsenweisheit geschlichtet werden, über Geschmack ließe sich nicht streiten. Wenn dieser Satz stimmt, würde es entweder gar keine ästhetischen Differenzen geben, also einen Einheitsgeschmack, oder wir könnten überhaupt nicht über ästhetische Fragen kommunizieren. Es gäbe dann auch keine besseren oder schlechteren Lösungen für Aufgaben in Kunst und Design. Genauer gesagt: Es gäbe dann keine mehr oder weniger gelungenen Lösungen in Kunst und Design. Es gibt sie aber. Künstler und Designer arbeiten in einem permanenten Kommunikationszusammenhang, in dem sie sich ständig, allein oder gemeinsam, Gedanken über mehr oder weniger gelungene Lösungen in Kunst und Design machen. Dieser Kommunikationszusammenhang wird einerseits durch eine gemeinsame Kultur gestiftet und andererseits durch besondere Überlieferungen, nämlich die Traditionen der einzelnen Arbeitsgebiete mit ihren Errungenschaften und Kontroversen. Man kann also von einem synchronen und einem diachronen Zusammenhang der Kommunikation auf diesem Gebiet sprechen.

Subjektive, objektive und intersubjektive Aspekte der ästhetischen Urteilsbildung – In diesem Arbeitszusammenhang geht es immer um dreierlei. Wir müssen uns ein Urteil bilden: Das ist der subjektive Aspekt. Dieses Urteil ist immer ein Urteil über etwas: Das ist der objektive Aspekt. Und wir müssen uns mit anderen darüber verständigen: Das ist der intersubjektive Aspekt. Wir haben es immer (wenigstens am Rande) mit der Frage nach Universalisierbarkeit unserer Urteile zu tun – das heißt: mit der Frage ihrer Verallgemeinerbarkeit. Das wird anhand der folgenden perspektivischen Unterscheidung sichtbar. Aus der objektiven Perspektive sagt man: Die Maßstäbe des Schönen liegen in der Sache selbst und nicht im Betrachter. Etwas gefällt mir, weil es schön ist. Aus der subjektiven Perspektive sagt man: Die Kriterien für Schönheit liegen im Betrachter des Objektes. Etwas ist schön, weil es mir gefällt. Eine Vermittlung bzw. ein Übergang zwischen den beiden Sichtweisen ist möglich, wenn es einen ästhetischen Gemeinsinn gibt: den *sensus aestheticus communis*.

Ästhetischer Gemeinsinn – Den ästhetischen Gemeinsinn hat man sich als »eine bloße idealische Norm« vorzustellen (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 22). Es ist keineswegs faktisch gegeben, dass diese Norm gilt. Aber nur,

wenn man voraussetzt, dass sie gilt, kann man subjektive Geschmacksurteile miteinander vergleichen. Man kann sie dann auf den jeweils beurteilten Gegenstand beziehen, der Wohlgefallen oder Missfallen erweckt. Man kann sie auf die Subjekte beziehen, die diese Geschmacksurteile formulieren. Und die Subjekte können sich aufeinander beziehen. Denn die Regel, der jener geheimnisvolle ästhetische Gemeinsinn folgt, ist Kant zufolge »zwar [...] nur subjektiv, dennoch aber [...] subjektiv-allgemein«. Das soll heißen, dass man für sein Geschmacksurteil »allgemeine Beistimmung fordern könnte; wenn man nur sicher wäre, darunter richtig subsumiert zu haben« (ebd.). Aber im logischen Sinne »sicher« sein kann man in der ästhetischen Sphäre nie, denn hier lässt es sich nicht absolut stringent beweisen, ob man »richtig« geurteilt hat. Dennoch gibt es nach Kant auch hier mehr als nur subjektives Dafürhalten.

Es soll also keine ästhetischen Grundlagen außerhalb des Subjektes geben, wohl aber einen ästhetischen Gemeinsinn? Ein Indiz dafür, dass es diesen ästhetischen Gemeinsinn wirklich gibt, ist eine alltägliche Beobachtung. Menschen, die mit ästhetischen Phänomenen zu tun haben, versuchen häufig, andere von ihrer Meinung zu überzeugen. Es lässt uns keine Ruhe, wenn unser ästhetisches Urteil keine Zustimmung findet. Ob sich die Meinungsverschiedenheit nun auf eine Landschaft, ein Stück Musik, einen Film oder einen Designgegenstand bezieht: Wir versuchen, Gründe vorzubringen, warum wir mit unserem Urteil »richtig liegen«. Besonders dann, wenn uns der Gesprächspartner wichtig ist. Auch wenn am Ende keine Einigkeit erzielt worden ist, sind wir zufriedener, wenn wir uns verständlich machen konnten und vielleicht sogar die Gründe nachvollziehen können, die der andere für seine Beurteilung vorgebracht hat.

Der ästhetische Gemeinsinn wird freilich kulturell geprägt. Was in einer Ästhetik jeweils Geltung beansprucht, ist von der Kultur abhängig, die sie hervorgebracht hat – und hängt natürlich auch von persönlichen Vorlieben ab. Deshalb kann man kaum jemals ganz sicher sein, »richtig subsumiert zu haben«, und der Streit über Geschmacksfragen kann kein Ende nehmen. Dagegen ist auch nichts einzuwenden, solange er mit Argumenten und Begründungen geführt wird und nicht mit sachfremden Durchsetzungsstrategien. Autoritäres Gehabe, Beharren auf Überlieferung ohne permanenten Nachweis von deren Legitimation oder der bloße Hinweis auf Markterfolg, ohne dass die Qualität des erfolgreichen Erzeugnisses durch Sachverstand kontrolliert wird – all das wäre sachfremd. Würde man der

konfliktvermeidenden Alltagsmaxime »Über Geschmack lässt sich nicht streiten« folgen, dann würden sich die Ästhetiken nicht weiterentwickeln.

Normative und deskriptive Ästhetiken – Normative Ästhetiken formulieren Maßstäbe und Gesetze (z.B. gute Kunst vs. schlechte Kunst). Sie bewerten ihre Gegenstände. Deskriptive Ästhetiken beschreiben: Sie beobachten verschiedene Aspekte (z.B. kulturelle, biologische, metaphysische) und rekonstruieren deren Wirkungen beim Betrachter (andere Länder und Zeiten, andere Schönheitsideale). Aber auch das Urteilsvermögen von Gestaltern und Benutzern würde stagnieren und retardieren, wenn nicht mehr (mit Argumenten und Gründen) gestritten würde.

Was ist gemeint, wenn man vom ästhetischen Wert von Kunstwerken und Designgegenständen des alltäglichen Gebrauchs spricht? Es handelt sich um Gebilde, die bei der Betrachtung und beim Gebrauch Genuss verschaffen. Das Besondere und Eigenartige besteht darin, dass der ästhetische Wert eines Produkts *nicht* dadurch zustande kommt, dass es einfach regelkonform, sozusagen schulmäßig, hergestellt worden ist. Ein ›Mehr‹ kommt hinzu, das durchaus rätselhaft wirken kann. Mit den Worten des Philosophen Hans Georg Gadamer (1900–2002): Kunstwerke und Gebrauchsdinge sind Ergebnisse »eines schöpferischen Tuns [...], das keine schulgerechte Anwendung von Regeln ist«. Solche schöpferische Tätigkeit produziert etwas, das den Betrachtern und Benutzern gefällt, ohne dass man – über »Regeln und nachkontrollierbare Berechnung« – präzise angeben könnte, wieso es gefällt. Schöpferische Tätigkeit bedarf durchaus der »Inspiration«, und zu dieser muss »ja immer noch die Ausarbeitung nach Können und Regeln treten« (Gadamer 1958: 62f.)

Inspiration und Freiheit – Das Wort Inspiration klingt mystifizierend. Sein rationaler begrifflicher Gehalt ist aber nichts anderes als die Beschreibung der Freiheit und Kontingenz in den Entscheidungen des Produzenten, die den Entwurfs- und Gestaltungsprozess bestimmen. Diese Freiheit ist nicht auf das schulmäßige Anwenden von Regeln zurückzuführen. Darin liegt der Wahrheitsgehalt der ästhetischen Genietheorie. Sie wird gern missverstanden. Die erhabene Atmosphäre des Geniebegriffs lädt dazu ein, den Künstler als quasi-göttlichen Kreator zu beschreiben, dessen Tun sich letztlich dem Nachvollzug und der Kontrolle durch den Verstand entzieht. Im Deutschland der Sturm-und-Drang-Zeit sahen die Künstler und das Publikum die Aufgabe der Kunst darin, durch quasi-göttliche *Formgebung* die Natur überhaupt erst zu sich selbst zu bringen, weil die Natur selbst ihre

Anlagen weitgehend nur als *Materie* enthalte. Das Künstler-Genie wurde als schöpferisches Subjekt schlechthin verstanden; als durch seine Gaben und Anlagen privilegiertes menschliches Ebenbild des göttlichen Kreators. Das Genie war der Mittelpunkt eines regelrechten Kultes, der im 19. Jahrhundert in einer Sakralisierung der Kunst gipfelte (Gadamer 1958: 64; Lotter 2004: 211f.). In den Werbeagenturen von heute ist davon noch ein (seiner selbst meist nicht bewusster) Nachklang zu vernehmen, wenn dort, wehevoll und *cool* zugleich, von den »Kreativen« die Rede ist. In der Kunstwelt wird vom Künstler nicht mehr unbedingt verlangt, dass er ein »Originalgenie« sein muss. Stattdessen wird seit der klassischen Moderne die rationale Forderung erhoben, dass authentische künstlerische Produktion »innovativ« zu sein habe (Lüthe 1999: 200).

Genau das ist auch der Grundgedanke der Genietheorie, die Kant in seiner Theorie des Ästhetischen umrissen hatte. Künstlerisches Talent besteht demnach in der Originalität der Produktion, die nicht bloß schulmäßigen Regeln folgt. Gelingende Kunstwerke entstehen nicht durch Nachahmung; aber weil sie exemplarische Geltung besitzen, regen sie andere zur Nachahmung an und können schulbildend sein (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 46). Es geht also nicht um etwas Mystisches, wenn von Inspiration die Rede ist oder wenn Kant die Metapher des »Genies« benutzt. Die Entscheidungen des Künstlers bzw. Designers können so oder auch ganz anders ausfallen; in sie geht Wissen ein, Eingebung, Erfahrung, Interesse, Selektion, Impulse und noch vieles mehr, das jeweils subjektiv gefärbt ist. Das Verhältnis zum Material, zu bestehenden überlieferten Lösungen, zum besonderen Zweck oder zur Zweckfreiheit des Produkts und schließlich auch der verfügbare Zugang zum eigenen expressiven Verhalten ist in ein Wechselspiel zwischen individuellen Präferenzen und kulturellen Kodifizierungen eingespannt. Über Gelingen oder Misslingen können winzige Differenzen entscheiden.

Hermeneutische Ästhetik – Die philosophische Hermeneutik versucht, den Zusammenhang zu rekonstruieren, in dem Kunst- und Designgegenstände, Architekturen usw. – das heißt: freie Kunst und »Gebrauchskunst« (Gadamer 1958: 63) – ästhetischen Wert für die Betrachter und Benutzer bekommen haben. Historische, psychologische und soziokulturelle Faktoren sind dabei wichtig. Hermeneutik beschreibt, wie ein Produkt in seinem Wirkungszusammenhang von rezipierenden Subjekten immer wieder neu angeeignet wird. Das ästhetische Urteil ist nach Gadamer ein »verstehendes Interpretieren«, und jedes Werk vermittelt eine »Sinnerfahrung«. Doch wie entsteht dabei »hermeneutische Verbindlichkeit«, wenn doch – im Gegen-

satz zur Auffassung der alten Genietheorie – die »künstlerische Gestaltung mehr ein Zustandekommen und Gelingen als ein Schaffen ist« (ebd.: 66ff.)? Wenn also der verbindlich gültige Gehalt des Gestalteten nicht von genialen Künstlern oder kongenialen Rezipienten ausgesagt werden kann? Jede Interpretation sucht nach einer »Erfahrung von Sinn«. Es gibt keinen absoluten Maßstab (zum Beispiel die Absicht des Produzenten), aber dennoch herrscht bei der Suche nicht bloße Beliebigkeit. Die Vorgabe, an der sich jede Rezeption auszurichten habe, ist für Gadamer die »Figur des geschaffenen Werks« (ebd.: 67). Diese stellt dem Rezipienten ein prinzipiell unabschließbares Angebot von Sinngehalten zur Verfügung; unabschließbar, weil jede Annäherung an das Produkt neue Erfahrungsmöglichkeiten bereitstellt, die immer auch mit der »Geschichtlichkeit unserer Existenz« (ebd.: 68) verbunden sind. Das bedeutet, dass jedes Verstehen ästhetischer Produkte in immer neuen Erfahrungszusammenhängen stattfindet; die Produkte mögen die gleichen geblieben sein, aber wir, die Rezipienten, verändern uns fortwährend (und damit verändern sich eben auch die Produkte selbst, sofern sie als Sinnzusammenhänge verstanden werden). Die Erfahrungsweise der Betrachter und Benutzer wird wiederum durch die Sinnzusammenhänge dessen mitgeprägt, was Gegenstand der ästhetischen Erfahrung ist. Gadamer beschreibt ästhetische Erfahrung daher als ein komplexes »Sinngeschehen«, in dem die »künstlerische Gestaltung«, welche die »Sinnfigur eines Werkes« determiniert, mit den Erfahrungsprozessen der Rezipienten zusammentrifft (ebd.: 69). Insofern ist ästhetische Erfahrung immer ein Verstehen.

Ästhetik des »offenen« Werks – Anders die strukturelle Rezeptionstheorie des »offenen Kunstwerks«. Der Semiotiker und Schriftsteller Umberto Eco (Jg. 1932) postuliert, dass jedes ästhetische Produkt erst durch seine Rezeption vollendet wird. Bei Werken aus der Zeit der Konzeptkunst leuchtet das unmittelbar ein; beispielsweise im Fall von Heinz Gappmayrs (Jg. 1925) Installation »Linie«, die lediglich aus je einem schwarzen Punkt an der Decke und einem am Fußboden des Raumes besteht. Die »Linie« entsteht erst im Kopf der Betrachter, als vorgestellte Verbindung zwischen den beiden Punkten; sie entsteht also in der und durch die Rezeption. Die Betrachter vollenden in solchen Installationen die Arbeit, die der Künstler konzipiert hat. Es geht hier nicht darum, dass das Publikum auf den Arm genommen werden soll (so wird die Konzeptkunst bis heute gern missverstanden), sondern darum, dass das Publikum die Gelegenheit erhält, nicht bloß

zu konsumieren, sondern aktiv am Prozess der ästhetischen Gestaltung mitzuwirken.

Aber inwiefern gilt das auch für frühere Kunstwerke? Nach Eco wird die Rezeption zur Vervollständigung des künstlerischen Objekts in der Moderne immer wichtiger. In früheren Zeiten war Künstlern und Publikum zwar meist nicht bewusst, wie zentral die Rezeption ist, aber sie spielte auch da immer schon eine konstitutive Rolle. Eco meint, »daß jedes Kunstwerk [...] eine freie und schöpferische Antwort fordert«. Dabei greift er zustimmend auf einen Aspekt der Geniethorie zurück, weil ein Werk »nicht wirklich verstanden werden kann, wenn der Interpretierende es nicht in einem Akt der Kongenialität mit seinem Urheber neu erfindet« (Eco 1962: 31). Der Unterschied zur klassischen Theorie der Genialität und Kongenialität besteht darin, dass Eco unter *Neuerfinden* etwas anderes versteht als eine Rekonstruktion des Werks durch die Interpreten, die den Intentionen des Urhebers gerecht wird (oder doch so nahe wie möglich kommt). Dass Werke grundsätzlich offen sind, soll bedeuten, dass die Kommunikation zwischen Rezipient und Produkt *nicht* determiniert ist. Die Formen der subjektiven Aneignung sind unbegrenzt und für die Interpreten herrscht Freiheit. »Kafkas Werk etwa erscheint als Beispiel eines ›offenen‹ Kunstwerks par excellence: Prozeß, Schloß, Erwartung, Verurteilung, Krankheit, Verwandlung, Folter sind nicht Situationen, die in ihrer unmittelbaren wörtlichen Bedeutung verstanden werden sollen.« Die »mitschwingenden Bedeutungen [sind] hier nicht in eindeutiger Weise vorgegeben«. »Die verschiedenen existentialistischen, theologischen, klinischen, psychoanalytischen Interpretationen der Kafkaschen Symbole können die Möglichkeiten des Werkes keineswegs erschöpfen: es bleibt unerschöpfbar und offen eben wegen dieser Ambiguität« (ebd.: 37f.). Aus der Ambiguität und der Abwesenheit von eindeutigen, an festen Weltbildern orientierten Auslegungen folgt aber nicht, dass man mit offenen Kunstwerken in der Rezeption machen kann, was man will. Eco betont, dass die Vieldeutigkeit, zum Beispiel bei Franz Kafka oder James Joyce, einen präzisen Sinn hat: Sie will der Vieldeutigkeit einer modernen Welt künstlerischen Ausdruck verschaffen. Für Kafka muss man Ecos Lesart freilich um einen wichtigen Aspekt ergänzen: Eine Folie von Kafkas Schreiben ist die tragische Erfahrung jüdischen Lebens in einer vieldeutigen, modernen Welt, die zugleich in vielerlei unerlösten mythischen Verstrickungen verfangen ist. Diese Erfahrung wird bei Kafka nicht ausdrücklich thematisiert, aber deshalb ist sie nicht weniger bedeutsam.

Eco ist letztlich gar nicht so weit von Gadamer entfernt. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass Eco die »Bedeutung des subjektiven Anteils bei der Rezeption« (ebd.: 32) wesentlich höher veranschlagt als Gadamer, der ja letztlich das Verstehen der »Sinnfigur eines Werkes« zum Maßstab macht. In Ecos Offenheitsästhetik wird das, was die Interpreten zum Interpretierten hinzubringen, ein konstitutiver Faktor der Mit-Realisierung. Dieser handlungsbezogene Aspekt ist natürlich für eine Ästhetik des Gebrauchs außerordentlich wichtig.

2. Modelle ästhetischer Erfahrung: Kontemplation, Pragmatik, Kritik und Differenz

Im Folgenden werden vier Theoriemodelle vorgestellt, die sich zur Beschreibung von ästhetischen Phänomenen bewährt haben. Sie helfen sowohl bei der Beschreibung von Produktions- wie Rezeptionsprozessen ästhetischer Werke als auch bei der Beschreibung von ästhetischer Erfahrung überhaupt – und auch bei deren Bewertung. Es handelt sich um das kontemplative (1), das pragmatische (2) und das kritische Modell (3) sowie um das Differenz-Modell (4).

(1) Kontemplation – In dieser ästhetischen Haltung widmen sich die Betrachtenden ohne Handlungsziele und ohne vorgefasste Intentionen ganz den Objekten bzw. den Prozessen oder Ereignissen, die sie anschauen bzw. erleben. Sie deuten sie nicht, sondern wenden sich ihnen als Erscheinungen zu. Wir versenken uns zum Beispiel in den Anblick einer schönen Landschaft. Sie ist dann Objekt unserer Anschauung. Wir verbinden mit ihrem Anblick keine Erwägungen von Nützlichkeit oder bestimmten Zwecken, an denen wir ein Interesse haben. Das heißt, wir sehen sie eine Zeit lang nicht als Ort für unser Fitnessstraining, nicht als lohnendes Ausflugsziel beim nächsten Familienbesuch oder als geeigneten Standort für eine Fabrik, die wir bauen möchten usw. Wir erfreuen uns an der bloßen Anwesenheit der Landschaft, der wir mit Aufmerksamkeit begegnen. Wir studieren ihre Erscheinung in allen Einzelheiten, verfolgen die Linien, das Spiel der Farben und die Verhältnisse der Volumina. Wir geben uns ihrer reinen Betrachtung hin. Wir deuten die Landschaft nicht als Symbol oder sonstiges Zeichen für irgendetwas anderes, sondern nehmen sie als reines Phänomen wahr – also

als etwas, das wahrnehmbar ist und das sich (uns) zeigt. Diese Einstellung des Blicks können wir nicht nur Landschaften gegenüber einnehmen, sondern auch Menschen, Tieren und Dingen. Der Gießener Philosoph Martin Seel (Jg. 1954) hat die ästhetisch-kontemplative Einstellung folgendermaßen beschrieben:

»Es ist die sinnfremde phänomenale Individualität eines Gegenstands, auf die es der kontemplativen Wahrnehmung ankommt. Diese Individualität wird sichtbar, sobald von jeder Wichtigkeit und Wertigkeit der Dinge für das Erkennen oder Handeln abgesehen wird; die Dinge erscheinen als sinnfremd, weil ihnen keinerlei Lebensbedeutung beigemessen oder zugemutet wird. Eben darum ist die Kontemplation der Versuch, alles am Gegenstand wichtig zu nehmen, auch und gleichermaßen das, was eine theoretische oder pragmatische Beziehung zum Gegenstand als unwichtig ansehen würde.« (Seel 1991: 39)

Wenn wir uns für Menschen, Tiere, Dinge und Sachverhalte unter theoretischen Aspekten interessieren, dann studieren wir zum Beispiel das Verhalten von Lebewesen in bestimmten Situationen, die Materialeigenschaften von Gebrauchsgegenständen oder die geologische Zusammensetzung oder den Pflanzenbestand einer Landschaft. Dies ist eine mehr oder weniger wissenschaftliche Haltung. Unter pragmatischen, das heißt handlungsbezogenen Aspekten kann für uns etwa die Reaktionsweise eines bestimmten Menschen oder eines bestimmten Tieres in einer konkreten Situation, in die wir mit verwickelt sind, von großem Interesse sein, etwa wenn im Zoo ein Tiger aus dem Käfig ausgebrochen ist oder unser Vorgesetzter gereizt auf den Vorschlag reagiert, er solle unser Gehalt erhöhen. Das gilt auch für eine Landschaft, die uns für unsere Handlungszwecke mehr oder weniger entgegenkommt. So hätte man sich früher für ein Duell mit Degen kaum einen abschüssigen Hang oder ein Geröllfeld ausgesucht. All diese Aspekte können wir in der kontemplativen Haltung eine Zeitlang einklammern. Tiger, Chef und Geröllfeld können zu Objekten ästhetischer Betrachtung werden, die wir interesselos anschauen.

»Interesselos« bedeutet dabei keineswegs, dass uns das Objekt gleichgültig wäre. Der Terminus ist von Kant in die Ästhetik eingeführt worden. Er ist *ex negativo* von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes »Interesse« abgeleitet, das soviel bedeutete wie Gewinn, Nutzen und Vorteil. Das wird heute noch im englischen Sprachgebrauch deutlich, wo *interests* »Zinsen« bedeuten kann. Ein Objekt der ästhetischen Anschauung kann uns also gefallen, obwohl wir keinen realen Gewinn, Nutzen und Vorteil aus ihm ziehen. Die philosophischen Lehrer ästhetischer Kontemplation waren insbesondere

Platon (um 427–347 v.u.Z.), Kant und Martin Heidegger (1889–1976). Gemäß der aristotelischen Unterscheidung menschlichen Tuns zwischen dem Herstellen (*poiesis*) und dem Handeln (*praxis*) ist das Augenmerk des kontemplativen Modells eher auf Werke gerichtet als auf individuelle und gemeinsame Handlungsvollzüge.

(2) Pragmatik – In der Ästhetik betont das pragmatische Modell, dass Kunstwerke und ästhetische Objekte – aber auch Vorgänge in der Lebenswelt – als Erfahrungen aufgenommen und verarbeitet werden, die unser Wissen erweitern und uns helfen, uns im Handeln zu orientieren. Pragmatik ist die Lehre vom Handeln. Wir befinden uns beispielsweise in einer Landschaft (es kann dieselbe sein wie die im vorigen Beispiel), die wir als unseren Lebensraum empfinden: ein Raum, der unser Erleben intensiviert, erhöht und steigert oder herabdrückt und erschwert. Dann ist die Landschaft für uns nicht ein Objekt der Anschauung, das losgelöst von unseren Interessen und Bedürfnissen betrachtet wird. Sie ist ein Ort voller Bezüge zu uns: der Raum, in dem wir unser Leben führen. Er und die Dinge und Lebewesen in ihm sind voller Bedeutungen für uns, verbunden mit Tätigkeiten, Plänen, Hoffnungen und Ängsten. Der Wanderweg führt zu einer Stelle, an der wir einmal ein wichtiges Gespräch geführt haben oder an der unser Kind Tieren begegnet ist, an die es sich freudig erinnert. Die Wetterlage ist beunruhigend, weil sich ein schweres Unwetter zusammenzieht und es fraglich ist, ob wir rechtzeitig wieder zuhause sein werden. Wir machen einen langen Spaziergang, um uns eine Strategie für das Gespräch mit dem Chef über eine Gehaltserhöhung zu überlegen. Beim nächsten Spaziergang in dieser Landschaft spiegeln uns einzelne Orte unsere damaligen Gedanken im Lichte von Erfolg oder Misserfolg zurück. So erschaffen wir »einen aus bedeutsamen Episoden gebildeten Raum«; die Gegend »korrespondiert« mit unseren »Lebensinteressen« (Seel 1991: 90). Das heißt, die Objekte, an und mit denen wir ästhetische Erfahrungen machen, antworten gleichsam auf die Impulse, mit denen wir sie besetzen. Wir stehen in einem Korrespondenzverhältnis mit Lebewesen, Dingen und Räumen, durch das unser Handeln mehr oder weniger stark beeinflusst wird. Ästhetische Erfahrung ist in diesem Sinne etwas anderes als eine rein kontemplative Betrachtung.

Selbstverständlich kann man Kontemplation und den pragmatischen Bezug zu Gegenständen der Erfahrung auch als verschiedene Abschnitte ein und derselben Einstellung zur Welt auffassen – als Abschnitte der ästhetischen Einstellung, die aus interesselosem Betrachten und lebensrelevanten Handlungsbezügen zusammengesetzt ist.

»Sich so in ein Stück Natur oder ein Kunstwerk zu versetzen, daß der darin lustvoll erfahrene Lebenssinn Teil des Lebensvollzuges werden kann, ist die Haltung der ästhetischen Wahrnehmung« (Mead 1926: 346).

Das schrieb der nordamerikanische Philosoph George Herbert Mead (1863–1931). Wenn hier von »lustvoller« Erfahrung die Rede ist, muss das nicht unbedingt heißen, dass nur eitel Freude und Sonnenschein herrscht, denn auch trauriges und tragisches Geschehen kann uns Lust verschaffen, nämlich in der eigentümlichen Mischung aus Distanz und Involviertheit, die ästhetische Erfahrung kennzeichnet. Der Unterschied zwischen dem kontemplativen und dem pragmatischen Bezug wird besonders bei der Rezeption von Literatur deutlich, die in erheblichem Maß die Werthaltungen und Handlungsorientierung von Menschen prägen kann. Die Tragödie der Madame Bovary kann Erschütterungen bei Leserinnen und Lesern auslösen, die deren eigenes Verhalten als Ehefrau, Ehemann oder Liebhaber vielleicht entscheidend beeinflussen werden. Hier geht es nicht darum, Bücher als Lebenshilfe zu funktionalisieren, sondern darum, dass man unterscheiden muss: zwischen der Freude des Kenners an Gustave Flauberts innovativer Sprache, die tiefstes Leiden mit scheinbar unbeteiligten Worten schildert, und den seelischen Turbulenzen, die Emma Bovarys Konflikt in mitfühlenden Lesern auslöst, welche ihre eigenen Bedürfnisse, Leiden und Freuden in einem imaginären Raum auf eine fiktive Person beziehen und so mit starker Realität befehlen.

Antike Dramatiker und ihre klassizistischen Erben Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe zeigen uns häufig, wie das moralisch-prinzipiengeleitete Handeln integrierender Individuen scheitert. Das Ideal der



Ludwig Richter, Ein Frühlingsabend (1844)

aufgeklärten Humanität wird als kontrafaktische Bestimmung des Menschen deutlich, an der wir gegen Widerstände festhalten sollten, damit das Versprechen nicht ad absurdum geführt wird, das sich die menschliche Gattung im Projekt der Aufklärung selbst gegeben hat. Das gilt auch noch für die modernen Dramen von Bertolt Brecht, die vorführen, wie eng die Grenzen selbstbestimmten Handelns des Einzelnen in einer Gesellschaft gezogen sind, deren Organisation als Ganze die Verwirklichung normativer Prinzipien blockiert. »Die Selbstrealisation des Menschen im Sinne seines mündigen Vernunftgebrauchs wird im Drama als ebenso notwendig wie durch ein Individuum undurchsetzbar dargestellt«, stellt die Philosophin Annemarie Gethmann-Siefert im Zusammenhang ihrer Darstellung von Hegels Ästhetik fest, in welcher der Aspekt der Handlungsorientierung durch Kunst von großer Bedeutung ist (Gethmann-Siefert 1995: 229). Es bleibt indes nicht bei der Demonstration des Scheiterns. Diese wird zwar in der Dramatik des 20. Jahrhunderts auf die Spitze getrieben – man denke nur an Becketts Menschenstümpfe, die in Mülltonnen wohnen, wo sie dem Ende der Welt entgegen- oder hinterherblödeln und beharrlich aneinander vorbeireden. Doch selbst diese abgründige Negativität enthält in sich noch die chiffrierte Spiegelschrift eines Zustands gelingender Kommunikation, in der Menschen ihre Angelegenheiten nach vernünftigen Prinzipien solidarisch regeln. Umgekehrt sind Bilder gelingenden Lebens in Kunstwerken keineswegs bloße Verherrlichung des Bestehenden. Das Glück der jungen Liebenden, wie etwa in Ludwig Richters pastoraler Szene von 1844, währt vielleicht nur einen Moment. Der Bezug von Kunst auf unser Handeln ist vielfältig facettiert.

Die Darstellung der erotischen Liebe in der Kunst spielt für die pragmatischen Leistungen der ästhetischen Erfahrung naturgemäß eine zentrale Rolle. In Taminos Zeilen aus Mozarts Oper *Die Zauberflöte* ist Ästhetik mit der Logik des Begehrens paradigmatisch verbunden:

Dies Bildnis ist bezaubernd schön
 Wie noch kein Auge je gesehn.
 Ich fühl es, ich fühl es
 Wie dies Götterbild mein Herz mit neuer Regung füllt.
 Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen
 Doch fühl ich's hier wie Feuer brennen.
 Soll die Empfindung Liebe sein?
 Ja ja, die Liebe ist's allein.
 Oh wenn ich sie nur finden könnte
 Oh wenn sie doch schon vor mir stünde!

Ich würde, würde warm und rein
 Was würde ich?
 Ich würde sie voll Entzücken an diesen heißen Busen drücken
 Und ewig wäre sie dann mein.

Die mediale Gegenwart des Schönen ist Vorschein jenes Glücks, das nur die reale Präsenz schenkt. Gleichwohl – oder besser: daher – findet vor dem Bilde eine genuin ästhetische Erfahrung statt. Die Differenz zwischen Schein und realer Präsenz wird ja nur vermittelt erlebt durch das brennende Verlangen nach Überschreitung der ästhetisch-scheinhaften Sphäre. Und die Einheit von ästhetisch-betrachtender Haltung vor dem Bilde und ästhetisch-sinnlicher Haltung der (noch nicht wirklichen) leibhaften Erfahrung der Anwesenheit des begehrten Objekts für alle Sinne kann ebenfalls nur vermittelt durch die mediale Präsenz erkannt werden. Das Begehrte ist als leibhaftiges, materielles Objekt abwesend und als Zeichen anwesend. Kunstwerke (wie das bezaubernd schöne Bildnis) haben zugleich eine dinghaft-materielle Seite und eine zeichenhafte, die auf anderes als sie selbst verweist. Ihre Bedeutung verweist über ihr Ding-Sein hinaus. Aber wären sie keine Dinge, dann wären sie auch keine Kunstwerke bzw. wären sie nicht als Artefakte mit über sich selbst hinausweisender Kraft für uns vorhanden. Wir nehmen die »pure Materialität« eines Dings wahr und erfassen es zugleich als Zeichen, indem wir seine Zeichen-Funktion im Bewusstsein deutend mitvollziehen (Koch/Voss 2005).

(3) Kritik – In diesem Modell wird auf die besondere Beschaffenheit von ästhetischer Erfahrung reflektiert, die sie von allen anderen Formen der Erfahrung unterscheidet. In der Philosophie der Neuzeit heißt »etwas kritisieren«, seine spezifische Leistung und Funktionsweise zu bestimmen. Wer zum Beispiel eine philosophische »Kritik der Vernunft« schreibt, verfasst keine Schrift über die nicht wünschenswerten Seiten, Folgen und Nebenwirkungen der Rationalität (was ja der alltagssprachliche Gebrauch des Wortes Kritik nahe legen könnte). In der philosophischen »Kritik der Vernunft« geht es vielmehr darum, zu bestimmen, wie unsere Rationalität arbeitet, was wir durch sie erkennen können und was nicht. Eine medienphilosophische »Kritik des Fernsehens« wäre, in Analogie dazu, keine Auseinandersetzung mit mangelhafter Programmqualität oder mit den nicht wünschenswerten Aspekten und Folgen des Fernsehkonsums, sondern die Bestimmung der Leistung (das heißt: der Funktions- und Wirkungsweise) dieses Mediums, durch die es sich von anderen Medien unterscheidet, zum Beispiel dem Radio. Was kann man nur in bzw. mit dem Medium Fernsehen machen, was kann man in bzw. mit ihm nicht (oder nicht so gut) machen usw.

Wenn man in der Ästhetik mit dem Kritik-Modell arbeitet, versucht man, deren kognitives Potenzial zu vergegenwärtigen. Dabei werden die Unterschiede zwischen dem Ästhetischen und dem »Wirklichen« akzentuiert und die utopischen, wirklichkeitsverändernden Dimensionen des Ästhetischen artikuliert: Was sind die *gesellschaftlichen* Bedingungen der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung? Wie wird ästhetische Erfahrung blockiert bzw. manipuliert?

Die Massenkultur im 20. Jahrhundert beispielsweise kann unter dem Gesichtspunkt betrachtet werden, dass sie keine Kultur der Massen mehr ist, sondern systematisch organisierte Herrschaftstechnik. Seit den 1940er Jahren gibt es in den westlichen Industriestaaten eine globale Kulturindustrie, beobachtete der Philosoph, Soziologe und Musiktheoretiker Theodor W. Adorno (1903–1969). Alle Bereiche der Kultur, die »hohen« und die »niedrigen«, werden darin einer Logik der Warenproduktion unterworfen. Es geht nicht mehr um Wahrheit, neue ästhetische Erfahrung oder fröhliche Unterhaltung, sondern um die Realisierung von Tauschwert beim Verkauf von Waren. Darum ging es früher auch schon; aber nicht nur darum. Es gab anarchisch wilde Elemente in den Volkskünsten und kompromisslose Avantgarden. Nun soll es tendenziell nur noch Entertainment geben. Alles wird säuberlich gegliedert in höhere und niedere Anspruchsniveaus, auf dem neusten Stand unseres Wissens über der Psychologie und Kommunikation. Die Eigenlogik der Tauschwertökonomie dominiert die freie Entfaltung individueller Formen der Wahrnehmung. Sie herrscht über Formen des Ausdrucks, des Denkens, des Fühlens und Empfindens, sie beherrscht die Arbeit und die Kunst. Alle kulturellen Objekte werden funktionalisiert und müssen sozusagen Reklame für den bestehenden Zustand der Welt machen. Ästhetische Erfahrung mit kompromisslosen Kunstwerken kann dagegen die kritische Urteilskraft stärken.

»Heutzutage ist Kunst nicht mehr auf Kommunikation angelegt«, schrieb Adornos Freund, der Philosoph und Soziologe Max Horkheimer (1895–1973) im Jahre 1941. Die

»jüngsten Kunstwerke [...] durchbrechen den Firnis von Rationalität, der alle menschlichen Beziehungen überzogen hat. Sie zerstören die oberflächliche Einmütigkeit, die kleinen Konflikte, welche in Wahrheit alle düster und chaotisch sind [...]. Die authentischen Kunstwerke der letzten Zeit verzichten auf die Illusion einer realen Gemeinsamkeit unter den Menschen; sie sind Monumente eines einsamen und verzweifelten Lebens, das keine Brücke zum anderen oder auch nur zum eigenen Bewußtsein findet.« (Horkheimer 1941: 425)

Ein Lieblingsbeispiel der kritischen Theoretiker Horkheimer und Adorno, wenn es um »authentische Kunstwerke« ging, war Picassos Gemälde *Guernica*. Es zeigt Picassos Vision der martialischen Zerstörung und Vernichtung des Lebens von Menschen und Tieren. Anlass war die Zerstörung des Städtchens Guernica im Baskenland durch deutsche Nazi-Flieger der »Legion Condor« am 26. April 1937. – In der kleinen norddeutschen Stadt, in der ich in den 1960er und -70er Jahren zur Schule ging, stand auf dem Platz vor dem Theater eine Säule, auf der ein gusseiserner Kondor mit ausgebreiteten Schwingen hockte. Auf der Säule standen zahlreiche Namen. Es war ein Auftragswerk, das jene Elite-Legion verherrlichen sollte, die im spanischen Bürgerkrieg viele Zivilisten ermordet hatte. Mein Kunstlehrer am Gymnasium hatte es geschaffen; er soll, so hörte ich später, selbst ein Mitglied dieses schrecklichen Verbandes gewesen sein. Gleichgültig, ob das stimmt: Die Säule entstand anscheinend aus einer ästhetischen Haltung heraus, die das genaue Gegenteil des Kritik-Modells ist. Diese Haltung lässt Kunstwerke gesellschaftliche Macht und Gewalt verherrlichen. Das verweist auf die frühe Funktion von Kunstwerken, die weltliche und sakrale Herrschaft sichern half, indem sie Bilder dessen aufrichtete, wovor sich die Menschen fürchteten. Im Fall der Condor-Säule ging es offenbar auch um die herrschaftsstabilisierende Kraft des ehrfürchtigen Totengedenkens. Die Trauer um die gefallenen Kameraden wurde nicht in eine Ausdrucksgeste übersetzt, die die Betrachter dazu hätte anregen können, über die Ursachen von Faschismus, Nationalsozialismus und Krieg nachzudenken; sie sollte vielmehr in ein tendenziell geschichtsvergessenes Heldengedenken einfließen.

Man kann den Befund vom authentischen Kunstwerk als »Monument eines einsamen und verzweifelten Lebens« durchaus entdramatisieren und – auch nach den Katastrophen des 20. Jahrhunderts – nicht nur diejenige Kunst als authentische Kunst bezeichnen, welche Kommunikation verweigert und sich strikt negativ zum Bestehenden verhält. Schließlich verweigern sich die Arbeiten von Picasso oder Beckett ja auch nicht *jeder* Kommunikation, sondern nur deren Trivialformen, welche das Einverständnis mit der Welt, wie sie nun einmal ist, propagieren. Dann kann man nach den allgemeinen Bedingungen der Möglichkeit von kritischer Erfahrung fragen, die Kunst in der Neuzeit den Menschen anbietet. Eine verbreitete kultursoziologische Diagnose – sie geht auf Georg Simmel (1858–1918) und Max Weber (1864–1920) zurück – besagt, dass es für Menschen in der Neuzeit unter anderem kennzeichnend ist, ihren sozialen und kulturellen Ort in einer Gesellschaftsordnung erst finden zu müssen, weil diese Ordnung nicht