

# Metzler Lexikon Ästhetik

Achim Trebeß (Hrsg.)



J.B.METZLER



**J.B.METZLER**

# Metzler Lexikon Ästhetik

---

Kunst, Medien, Design  
und Alltag

Herausgegeben von  
Achim Trebeß

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

**Inhalt**

Einleitung	V–IX
Begriffe von A bis Z	1–441
Abkürzungen	442
Autorinnen und Autoren	443–444
Personenregister	445–468

**Der Herausgeber**

Achim Trebeß, geb. 1953; 1976–1981 Studium der Kulturwissenschaft, Ästhetik und Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin; 1982–1984 Entwicklungslektor beim Verlag Neues Leben Berlin; 1984–1999 Forschungsstudent, wissenschaftlicher Aspirant und wissenschaftlicher Assistent am Seminar für Ästhetik der Humboldt-Universität; 1987 Promotion an der Humboldt-Universität; 1993–1995 Teilnahme am Graduiertenkolleg »Theorie der Literatur« an der Universität Konstanz; 1999 Habilitation an der Universität Konstanz; seit 2003 Professor für Kulturwissenschaft am Fachbereich Design/Innenarchitektur der Hochschule Wismar.

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-13: 978-3-476-01913-4  
ISBN 978-3-476-05204-9 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-476-05204-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2006 Springer-Verlag GmbH Deutschland  
Ursprünglich erschienen bei J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2006  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

## Einleitung

### 1. Ästhetik

Moritz Geiger beschrieb 1921 die Lage der Ästhetik folgendermaßen: »Wie eine Wetterfahne wird die Ästhetik von jedem philosophischen, kulturellen, wissenschaftstheoretischen Windstoß herumgeworfen, wird bald metaphysisch betrieben und bald empirisch, bald normativ und bald deskriptiv, bald vom Künstler aus und bald vom Genießenden, sieht heute das Zentrum des Ästhetischen in der Kunst, für die das Naturschöne nur als Vorstufe zu deuten sei, und findet morgen im Kunstschönen nur ein Naturschönes aus zweiter Hand. Und wenn nicht alle methodischen Richtungen, die in der Geschichte der Ästhetik angetroffen werden, heute ihre Vertreter finden, so wissen wir nicht, ob nicht die philosophische Wende der Zeiten, in der wir stehen, längst verschüttete Methoden wieder ans Licht zieht und heute herrschende Richtungen der Vergessenheit anheimgibt.«<sup>1</sup>

Ästhetik ist eine Wissenschaft der Diskussion, der Debatten, der Brüche, der Polarisierungen und Vermittlungsversuche, der Konfrontation und Versöhnung. Daran hat sich bis heute nichts geändert. Vielleicht ist das der Grund, weshalb es in Deutschland – immerhin das Land, in dem die Ästhetik als Wissenschaft durch Alexander Gottlieb Baumgarten 1750 begründet wurde – so wenige Lexika zur Ästhetik gibt. Ästhetik lässt sich nicht gerne festlegen, sie sperrt sich der Definition, sie kann nicht aus einer Perspektive alleine erfasst werden. Lexika und Wörterbücher etwa zur Literaturwissenschaft gibt es zuhauf, doch seit gut 150 Jahren sind in deutscher Sprache nur sehr wenige Wörterbücher erschienen, die sich vor allem Begriffen der Ästhetik widmen<sup>2</sup> – obwohl die Bedeutung der Ästhetik bzw. ästhetischer Phänomene ständig zunimmt. Das ist nicht erst auf dem großen Hannoveraner Kongress *Die Aktualität des Ästhetischen* von 1992 sichtbar geworden (dem sich 1993 die Gründung der *Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* anschloss) und gewiss nicht das letzte Mal dadurch, dass der internationale Ästhetikkongress 2002 erstmals außerhalb Europas und Amerikas stattgefunden hat, nämlich in Japan.

Wir leben in einer Zeit, in der wir von ästhetischen Gestaltungen geradezu umzingelt sind,

von der Architektur über das Design bis hin zu den modernen Medien. Schon wird durch Food-Design unser Essen ästhetisch behandelt, bald könnte es das noch ungeborene Leben sein, Paul Virilio sieht künftige Gestalter gar vom Körperinneren her an Gefühlen und Wahrnehmungen arbeiten. Fast überall müssen heute ästhetische Entscheidungen getroffen werden. Immer ist es möglich, durch solche Entscheidungen nicht nur die äußere Form zu beeinflussen, sondern das, was ein Ding oder Vorgang sein soll und wozu sie dienen können. Zunehmend entscheiden viele unter uns nach ästhetischen Kriterien, welchen Gebrauch sie von etwas machen oder wer sie sein wollen. Ästhetische Entscheidungen sind Entscheidungen, die Lebensmöglichkeiten eröffnen oder verschließen. Doch wie soll eine undisziplinierte Disziplin wie die Ästhetik Kriterien für solche Entscheidungen zur Diskussion stellen können?

Ästhetik ist wie eine Wetterfahne, aber dennoch keine Veranstaltung der Beliebigkeit oder ein Passepartout, in das man alles hineinlegen kann, was man nur möchte und sonst nicht unterzubringen weiß. Ästhetik hat einen Ort, sie ist lokalisierbar. Karin Hirdina beschreibt diesen Ort so: Der »Raum, in dem Ästhetik zu Hause ist, hat viele Türen. Vielleicht ist er ja nur ein Durchgangsraum. Oder ein Gästezimmer, in dem sich nicht nur Physiker und Künstler, auch Soziologen, Politologen, Kunstwissenschaftler, Literatur- und Kulturwissenschaftler oder ande-

1 M. Geiger: Ästhetik. In: Ders.: *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik*. Gesammelte, aus dem Nachlaß ergänzte Schriften zur Ästhetik. Hg. K. Berger und W. Henckmann. Mchn 1976, S. 312 (85).

2 Die ersten waren: J.G. Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt. 4 Bde. Lpz. 1792–794 und J. Jettele: *Ästhetisches Lexikon*, 2 Bde. Wien 1839 sowie W. Hebenstreit: *Wissenschaftlich-literarische Enzyklopädie der Ästhetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache*. Wien 1843. – In neuer Zeit gibt es neben der im folgenden Abschnitt genannten Publikation nur noch diese, recht schmale Veröffentlichung: W. Henckmann/K. Lotter: *Lexikon der Ästhetik*. Mchn 1992.

re von Zeit zu Zeit aufhalten. Die Ausblicke, die aus der Ästhetik heraus- oder in sie hinein-führen, sind komplex, ambivalent, auch un-stet.«<sup>3</sup>

Eine Wetterfahne und ein Raum mit vielen Türen in andere Räume – diese beiden Meta-phern für die Ästhetik können helfen, die An-lage des Lexikons zu beschreiben.

Ästhetik wird gebraucht. Das ist der Aus-gangspunkt. Gerade dass sie eine Diskussions-wissenschaft ist, könnte ihr Vorteil sein. Ästhe-tik interessiert sich für die Sinne und den Sinn, für die Veränderungen von Wahrnehmungen und deren Medien, für die Gestaltung von Ge-genständen jedwelcher Art. Die sogenannte »schöne Kunst« ist lange nicht mehr ihr ein-ziger oder zentraler Gegenstand, wiewohl Kunst zu dem gehört, wofür sich Ästhetiker sehr inter-essieren, denn Ästhetik ist entstanden, um den Defiziten reiner ›Verstandeswissenschaften‹ ab-zuhelfen. Subversiv war sie von Anfang an, ob-wohl sie es nicht immer geliebt hat. Ästhetik ist, wenn sie gut ist, dicht am Körper und dicht an den Gegenständen und fragt nach den Wand-lungen der Verhältnisse, die wir zu uns selbst und den Ergebnissen unseres Tuns haben, sie fragt nach den Folgen dieser Wandlungen für Menschen. Sie guckt besonders aufmerksam auf Oberflächen und Strukturen und findet kom-plexe Zusammenhänge in ihnen und über sie hinaus. Sie interessiert sich für die offenen Wun-den und Probleme meist mehr als für eine ge-schlossene Begrifflichkeit – sie versucht, etwas zu entdecken, an dem wir bei unseren Gestal-tungsentscheidungen ansetzen können. Begrei-fen in der Ästhetik braucht ebenfalls Begriffe, aber weniger, um Denken festzustellen, sondern um Denken, Wahrnehmen und Handeln auszu-lösen.

Doch besser als andere Wissenschaften ist die Ästhetik auch nicht: Manchmal schnappt sie über und hält sich für die wichtigste Wis-senschaft überhaupt, dann wieder macht sie sich klein und will gar keine Wissenschaft mehr sein; in anderen Zeiten spricht sie aus, was andere zu sagen sich nicht trauen, und manchmal schweigt sie, wenn es darauf ankäme, zu reden. Wie soll diese Wissenschaft und die Phänomene, denen sie sich bevorzugt zuwendet, lexikalisch aufbe-reitet werden?

## 2. »Wörterbuch« und Lexikon

Einen groß angelegten Versuch, Grundbegriffe der Ästhetik mit Blick auf die Gegenwart neu zu diskutieren, stellt das von Karlheinz Barck (Geschäftsführung), Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wollfzettel herausgegebene siebenbändige *Historische Wörterbuch Ästhetischer Grundbegriffe* dar, das von 2000 bis 2005 im Verlag J.B. Metz-ler erschienen ist (im Lexikon ÄGB abgekürzt). Wozu dann noch ein Lexikon und noch dazu im selben Verlag?

Dieses Lexikon unterscheidet sich konzeption-ell vom »Wörterbuch«, weil keine Vorent-scheidung zugunsten der »Aisthetis« gegenüber der »philosophischen Ästhetik« getroffen wur-de. Das »Wörterbuch« geht erfreulicherweise in seinen Artikeln über diese Vorentscheidung weit hinaus, zeigt stattdessen eine Spannung zwi-schen diesen beiden Polen, die eher zur Ästhetik gehört als eine Festlegung. Im Lexikon wurde von Anfang an der Weg gegangen, Ästhetik vor allem in ihren Widersprüchen darzustellen, als Diskussion und Konfrontation von Positionen, die mit dem Spagat der Ästhetiker zwischen Sinnlichkeit und Sinn, Form und Inhalt, Klassik und Avantgarde, Funktionalismus und Ästheti-sierung und vielem anderen zu tun haben.

Das Lexikon stellt dennoch nicht den hoch-mütigen Anspruch, dieses »Wörterbuch« über-bieten zu wollen. Es unterscheidet sich in ander-er Hinsicht, es will die Begriffe der Ästhetik für den Alltagsgebrauch erschließen. So vermag es, für sich alleine zu stehen. Der Physiker, Künst-ler, Soziologe, Politologe, Kunstwissenschaftler, Literatur- und Kulturwissenschaftler ist ebenso zur suchenden Lektüre eingeladen wie die Desi-gnerin, Architektin, Kulturpolitikerin und alle, die sich dem Studium der Ästhetik annähern möchten oder müssen. Auch im Lexikon soll der geschichtliche Rückblick versucht werden, aber seinen Fokus bildet die Gegenwart seit dem 20. Jahrhundert.

Doch kann das »Wörterbuch« ergänzt wer-den. Das »Wörterbuch« erörtert ca. 150 Be-griffe in großer Ausführlichkeit, im Lexikon konnte mit 414 Artikeln weiter ausgegriffen werden, nicht selten bis über die unscharfen Ränder der Ästhetik hinaus. Der Umfang ist ge-ringer, aber möglicherweise können dennoch mehr Türen in andere Räume geöffnet, mög-licherweise mehr Blicke in die Ästhetik hinein und aus ihr heraus geworfen werden. Schwer-punktsetzungen waren möglich, so stellen All-

<sup>3</sup> K. Hirdina: Einleitung. In: Dies./J. Augsburg (Hg.): *Schönes, gefährliches Licht. Studien zu einem kultu-rellen Phänomen*. Stgt 2000, S. 13.

tag und Medien einen Schwerpunkt dar, ebenso Design, Architektur und Kunst. Aufgenommen werden konnten über die Einträge des »Wörterbuchs« hinaus wissenschaftliche, künstlerische und gestalterische Schulen und Richtungen sowie Stilbegriffe. Der Charakter des Lexikons ist wissenschaftlich, doch es wurde darauf geachtet, dass die Artikel auch dem interessierten und suchenden Laien Aufschluss ermöglichen.

### 3. Konzeptionelle Entscheidungen

Bei der Auswahl der Begriffe wurde nicht nur darauf geachtet, die historisch unterschiedlichen Kerngebiete der Ästhetik zu umgreifen, sondern so viele Türen als möglich nach außen zu öffnen: zur Kulturwissenschaft, zu theoretischen, gestalterischen und künstlerischen Schulen, zu Stilformationen, zu Medien und Medientheorien, zur Soziologie, Literaturwissenschaft, zu Naturwissenschaften und vielem anderen. Es wurde versucht, das Spektrum der ästhetischen Begriffe und Phänomene so weit als möglich zu umreißen, ohne jedes Detail würdigen zu können. Hier können die Artikel des Lexikon jedoch den Ausgangspunkt weiterer Suche bilden.

Die wichtigsten Prinzipien bei der Arbeit am Lexikon waren die folgenden:

- Es sollten nicht nur Begriffe und Schulen, sondern auch Phänomene des Ästhetischen Aufnahme finden (vom »Salon« über das »Theater« bis zum »Radio«). Den Schwerpunkt sollten Begriffe bzw. Phänomene aus dem Bereich der ästhetischen Theorie, der Kunst, des Designs, der Architektur, der Medien und des Alltags bilden.
- Gewünscht war eine Konzentration auf den ästhetischen Aspekt, auf die ästhetische Relevanz des jeweiligen Gegenstands oder Begriffs. Mitunter musste aber zuerst ausführlich die »eigentliche« Bedeutung des Begriffes erörtert werden, bevor seine ästhetische Dimension beschrieben werden konnte.
- Die Autorinnen und Autoren der Artikel wurden gebeten, sich auf die jüngere und jüngste Gegenwart, also das 20. und 21. Jahrhundert, zu konzentrieren. Konzentration auf die Gegenwart bedeutet nicht, dass nur das aufgenommen werden sollte, was an Begrifflichkeit oder an Phänomenen in dieser Zeit entstanden ist, sondern das, was in dieser Gegenwart *relevant* geblieben oder ge-

worden ist. Dazu gehört nicht nur die geschichtliche Herleitung vieler Begriffe (die in jeder Gegenwart bekanntlich anders erfolgt, also selbst eine eigenständige Information darstellen kann), sondern auch die Frage, welche der traditionellen Begriffe heute noch – und wie heute – verwendet werden bzw. obsolet geworden sind (und warum), und welche neuen Phänomene oder Begriffe Phänomene oder Begriffe der Ästhetik sind oder wenigstens interessant für sie. Die Gegenwart bildete also weniger »thematisch« den Schwerpunkt, sie ist vielmehr die *Perspektive* unter der die Artikel geschrieben wurden. Deswegen gibt es Artikel, in denen die Geschichte im Mittelpunkt steht (etwa wenn es um »Schönheit« geht), und andere, bei denen die Gegenwart unmittelbar angesprochen ist (so bei »Hypertext«).

- Es sollten so viele Positionen/Richtungen/Schulen etc. als möglich in den Texten genannt und erklärt werden. Es konnten nicht alle sein, doch die wichtigsten, die Brüche vor allem, die Wendungen sollten erkennbar sein. Darum wurden die Autorinnen und Autoren gebeten, unabhängig davon, welche Positionen von ihnen selbst jeweils geteilt werden, was dennoch nicht verschwiegen werden musste. So sollte bspw. auch die ästhetische Diskussion des ehemaligen und noch existenten »Ostens« (also der Länder des »realen« Sozialismus) nicht fehlen, da solche Positionen das 20. Jahrhundert mitbestimmt haben und z.T. auch heute noch Produktivität freisetzen können oder sie bis heute verhindern.
- Bevorzugt wurde ein nicht auf Kunst beschränktes Ästhetikverständnis. Auf einen Begriff des Ästhetischen ist niemand festgelegt worden, aber es wurde angestrebt, ein weites und offenes Ästhetikverständnis in den Artikeln zum Ausgangspunkt zu nehmen.

Bei der Arbeit am Lexikon wurden immer wieder zwei Wünsche geäußert. Die einen meinten: Da fehlen noch so viele wichtige Begriffe – und die anderen: Warum so viele Begriffe? Lieber weniger, die aber ausführlicher. Das war gewiss keine Erbsenzählerei, doch sollte versucht werden, von den wichtigen Begriffen die zu finden, die noch oder schon im Gebrauch sind, und vor allem den Leser/innen, die sich in die Diskussionen der Ästhetik erst hineinfinden möchten, ein Buch anzubieten, mit dem sie arbeiten kön-

nen, das ihnen möglichst viele Zusammenhänge aufschließt, die aber gründlich genug.

Um diese Balance halten zu können, mussten die Begriffe hierarchisiert werden: Es gibt einige, die zentral erschienen, die vergleichsweise viel Platz bekommen haben, andere, die in ihrer Bedeutung für die Diskussion ebenfalls wichtig sind, haben mittleren Umfang erhalten und weitere, die ergänzend wirken können, die helfen, das Feld zu verbreitern, die Beschränkungen des Umfangs durch das Hinzufügen von neuen Facetten und anderen Perspektiven zu konterkarieren, mussten sich mit weniger Platz begnügen.

Damit das überblickte Feld trotz des begrenzt bleibenden Umfangs so weit als möglich sein kann und damit die mitunter abstrakten Erläuterungen Konkretheit bekommen können, wurden bedeutsame stilistische Richtungen der Kunst, Schulen des Designs und der ästhetischen Theorie aufgenommen.

Die schon verwendete Metapher des Spagats wäre der der Wetterfahne und der der Türen noch hinzuzufügen.

#### 4. Anlage des Lexikons

##### Verweise

Das Lexikon ist ein Medium, das zum Hypertext manche Ähnlichkeit aufweist. Was ihm mangelt, ist die Unendlichkeit der möglichen Verknüpfungen, was es bietet, ist ein wenig Gewissheit, dass man seriöse Informationen erhält. Dafür stehen die Autorinnen und Autoren sowie Verlag und Herausgeber ein. Lexika ermöglichen die Vernetzung der in ihnen enthaltenen endlichen Informationen, deswegen ist auf die Verweise von einem Artikel zu vielen anderen besonderer Wert gelegt worden. Das nimmt der Lesefreundlichkeit ein bisschen, gibt aber dem Leseertrag hoffentlich viel. Jeder Artikel bietet einen festen Punkt, von dem aus man zu anderen festen Punkten kommen kann, an denen manches bestätigt, in anderem widersprochen, Drittes relativiert oder Neues hinzufügt bzw. eine andere Perspektive oder Frage eröffnet wird oder auch nur eingängiger formuliert. Jeder Artikel steht für sich und weist über sich hinaus. So hoffe ich, die Benutzer/innen des Lexikons in die Diskussion der Ästhetik hineinziehen und dennoch Halteseile bieten zu können. Die Information, die man erhalten kann, bleibt vom Weg abhängig, den man als Leser einschlägt. Eine suchende Lektürewiese, die auch

bei Sackgassen nicht resigniert und Seitenpfade nicht scheut, entspreche dem Lexikon und seinem Gegenstand. Dennoch schälen sich einige Grundrichtungen und historisch bedeutsame Modelle heraus (etwa der antiken Ästhetik, der von Hegel, Kant und Adorno), aber auch gegenwärtige Konfrontationen bzw. Linien, etwa der Diskussion um Aisthesis versus philosophische Ästhetik, der unterschiedlichen Haltungen zur marxistischen oder postmodernen Ästhetik, mit der viele Artikel enden.

##### Autorinnen und Autoren

Die Anzahl der Begriffe, ihre Auswahl, deren Gewichtung, die Art der Anlage der Artikel, die von den Autoren erbetenen Informationen sowie die Zahl der vertretenen Autorinnen und Autoren – es sind 139 – setzen der pluralistischen Anlage Grenzen und bieten also Orientierung. Soweit Begriffe mit einer bestimmten theoretischen Schule oder Methode verbunden sind (wie z.B. bei der »Warenästhetik«) oder es um die Darstellung der Schulen selbst ging (etwa der »Warburg-Schule« oder der »Dekonstruktion«) ist versucht worden, nicht alleine Experten, sondern Autorinnen und Autoren zu finden, die diesen Schulen auch nahestehen – was einschließt, dass häufig deren Sprachgestus die Artikel bestimmt. Die Aufgabe des Herausgebers bestand dann darin, die Verständlichkeit des Textes für möglicherweise »uneingeweihte« Leser so weit als möglich zu gewährleisten und darauf zu achten, dass auch Einwände gegen den jeweiligen Ansatz (bzw. »Fremdbeobachtungen«) in die Darstellung aufgenommen werden.

Die Inter- und Transdisziplinarität der Ästhetik spiegelt sich in den Spezialisierungen der Autor/innen. Neben wenigen, die sich Ästhetiker nennen würden, finden sich Literaturwissenschaftler aller Sparten, Philosophen, Kunsthistoriker, Architektur-, Design- und Medientheoretiker vieler Schattierungen sowie Leute, die eher praktisch arbeiten denn als Wissenschaftler/innen tätig sind. Entscheidend war immer die Kompetenz für den Artikel und die Bereitschaft, die ästhetische Spezifik des jeweiligen Gegenstandes deutlich zu machen. Einige Autorinnen und Autoren des großen »Wörterbuches« haben am Lexikon mitgearbeitet, z.T. mit anderen, z.T. mit denselben Begriffen. Letztere sind dabei nicht nur kürzer geraten, sondern häufig auch deutlich anders, so dass der Vergleich für Interessenten zusätzliche Informationen zu bieten vermag.

Sehr froh bin ich, dass es ohne besondere Anstrengung gelungen ist, in ziemlicher Ausgewogenheit Frauen und Männer, Leute aus Ost und West, etablierte Wissenschaftler und junge Menschen aus Graduiertenkollegs, gar einige Studierende zur Mitarbeit zu gewinnen. Das erhöht die Vielfalt der Perspektiven, wie die Dinge, bei denen viele sich einig sind, mehr Gewicht bekommen.

### Personenregister, Bibliographie, Lemmata

Das Personenregister am Ende des Bandes folgt den beiden grundlegenden Motiven des Lexikons ebenfalls: Angebote zur Orientierung zu machen, ohne Positionen festschreiben oder eine Diskussion entscheiden zu wollen. Das Personenregister macht sichtbar, wer in der Ästhetik offenbar eine große Rolle spielt, man kann darüber hinaus Namen zu Richtungen und Auffassungen zuordnen, sich ein komplexeres Bild der Arbeit einzelner Personen verschaffen, als es in nur einem Artikel möglich ist, und man kann den roten Faden von hier aus legen: Wo an der einen Stelle über einen Autor, eine Künstlerin, einen Designer oder eine Theoretikerin vielleicht weniger gesagt wird als erwartet, kann sich woanders mehr oder Ergänzendes oder Widersprechendes finden.

Dagegen wurde auf eine übergreifende Bibliographie verzichtet. Zum einen bieten die jeweiligen Artikel Literaturhinweise, zum anderen lässt sich auf das Wörterbuch »Ästhetische Grundbegriffe« zurückgreifen.

Als Lemmata wurden nicht nur selbständige Begriffe aufgenommen (wie »Wahrnehmung«), sondern auch ähnliche bzw. synonyme Worte oder Begriffe zusammengefasst (»Abbildung/Widerspiegelung«) und auf unterschiedliche Wortverwendungen Rücksicht genommen (»Passion/Leidenschaft«) oder Gegenbegriffe in einem Artikel behandelt (»Chaos – Ordnung«) sowie Adjektive aufgenommen, wenn sie dem Substantiv gegenüber eigenständige Bedeutung in der Ästhetik gewonnen haben (»Musik/Musikalisch«). Auf etymologische Herleitungen wurde weitgehend verzichtet, doch finden sich häufig die griechischen und lateinischen Entsprechungen der Lemmata, die in vielen Fällen auf den Ursprung von Begriffen verweisen.

### 5. Blicke

Ist es nicht die rechte Zeit für ein Lexikon der Ästhetik? Kann die Eule der Minerva nicht gerade jetzt, da die postmoderne Theorie sich entfaltet und weithin durchgesetzt hat, also am Ende ist und immer bessere Kritik erfährt, ihren Flug beginnen und noch einmal über die Jahrhunderte schauen, vor allem auf das jüngst vergangene? Aber auch der dämmernde Morgen bietet erste Ausblicke: Jetzt, da die neuen Medien uns den Körper noch gelassen haben, lohnt vielleicht der Blick in die von der Medientheorie angedeuteten Richtungen, damit sie noch – falls nötig – rechtzeitig gewechselt oder, optimistischer, gestaltet werden können. Gestaltung ist die privilegierte Aufgabe der Ästhetik, die, für die sie die schärfsten Begriffe zur Verfügung hat. Da kann es von Nutzen sein, die Begriffe ein weiteres Mal zu schärfen und dem Publikum zum Gebrauch anzubieten.

»Für die Ewigkeit«, sagte einer meiner Lehrer, »ist gar nichts«. Ärger wird es also trotzdem geben – weil etwas fehlt, was man suchte, oder weil man ganz anderer Meinung ist, weil vieles zu kurz kommt, wenn man nur so wenig Platz zur Verfügung hat, etwas aufzuschreiben, was wichtig genug wäre, Bände zu füllen. Das Lexikon kann – in der philosophischen Zeitenwende, die seit Moritz Geiger andauert – nicht alle Wünsche erfüllen, deswegen sind der Verlag, die Autorinnen und Autoren sowie der Herausgeber neugierig auf jede Kritik, die sie nutzen wollen zu verbessern, was ein Lexikon an Verbesserungsmöglichkeiten hergibt – so der Souverän ›Leser‹ das Angebot nutzt und seine Verbesserung wünscht.

### Dank

Mein erster Dank gilt den Autorinnen und Autoren für ihre gründliche Arbeit, für die Geduld und die fruchtbaren Diskussionen, auch für die, die schwierig verliefen. Karin Hirdina möchte ich danken, dass sie mich überzeugt hat, die Herausgabe zu wagen, und Bernd Lutz dafür, dass er mir das Projekt anvertraut hat. Michael Suckow soll gedankt sein, weil ohne sein Einspringen das Buch nicht möglich geworden wäre. Dank gebührt all jenen, die mir geholfen haben, für viele Artikel kompetente Leute zu finden, die sie schreiben konnten – es sind zu viele, um sie alle namentlich zu nennen. Den Pionieren des Internet sei gedankt für die Erfin-

dung der E-Mail. Ute Hechtfisher möchte ich für die unkomplizierte, freundliche und sehr produktive Zusammenarbeit danken, für Vertrauen und Geduld angesichts der ständigen Verzögerungen des Erscheinungstermins. Diese Verzögerungen verdanke ich zuerst A.B., weil

ich durch sie nicht vergessen konnte, dass man über Ästhetik nur nachdenken kann, wenn man sich Zeit zum Leben nimmt.

Berlin, im Juni 2006

Achim Trebeß

## A

**Abbildung/Widerspiegelung.** Der Begriff A. nimmt in der atomistischen, platonischen und empiristischen Erkenntnistheorie sowie in der analytischen Sprachphilosophie (↑Analytische Ästhetik) jeweils eine entscheidende Position ein. W. ist ein Kernbegriff der materialistischen Erkenntnistheorie sowie der marxistischen Gesellschafts-, Geschichts- und Kunstauffassung (↑Marxistische Ästhetik). Beide Begriffe setzen in ihrer optischen Metaphorik ein unabhängiges zugängliches Sein außerhalb der erkennenden Instanz und eine Abhängigkeit der Erkenntnis von ihrem ↑Gegenstand sowie die Möglichkeit einer Übereinstimmung von Erkenntnis und Objekt voraus. Weist der Begriff der A. auf ein Ähnlichkeitsverhältnis hin, so lässt der Begriff der W. deutlicher auch die Annahme eines Entsprechungsverhältnisses zu (↑Wahrheit). – Im ästhetischen Diskurs wird A. mit einer traditionellen Vorstellung von ↑Mimesis in Verbindung gebracht. Vor allem aber findet das Begriffspaar A./W. in der marxistischen Theoriebildung bei der Beschreibung der Relation zwischen gesellschaftlichen Verhältnissen und kultureller Produktion zentrale Verwendung. Ausgehend von der hegelianischen Auffassung von der Realität als ↑Totalität, deren Organisationsprinzip in allen Einzelteilen zu finden sei, sprach bereits F. Engels im sogenannten *Anti-Dühring* (1878) von W. im soziokulturellen Sinn. – Die Ursprünge der russischen W.theorie reichen zurück bis in die späten Texte V.G. Belinskijs, in denen Kunst als Verfahren gesellschaftlicher Selbsterkenntnis begriffen wird. N.G. Černyševskij postulierte in seiner Dissertation *Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit* (1855) den Vorrang der materiellen Wirklichkeit vor der bloß reproduzierenden Kunst. G.V. Plechanov, einer der ersten russischen Marxisten, fand im Kunstwerk ein jeweiliges Klassenbewusstsein »widerspiegelt«, stellte ein fünfgliedriges hierarchisches Äquivalenzsystem vom Stand der Produktivkräfte bis hin zur Verfasstheit der zugehörigen ↑Ideologie auf und sah die Aufgabe der Kritiker darin, ein soziologisches Äquivalent einer gegebenen künstlerischen Erscheinung auszumachen. W.I. Lenin wandte sich polemisch gegen den Neukantianismus und die Schule E. Machs, wenn er feststellte: »Unsere Empfindungen, unser Bewußtsein sind nur das Abbild

der Außenwelt« (Lenin 1909, 70). Auf leninistischer Grundlage formulierte der bulgarische Wissenschaftstheoretiker T. Pavlov seine *W.theorie* (1936) als umfassendes Wissenschaftskonzept. Auf Lenin berief sich aber auch ein undifferenzierter Soziologismus und eine parteipolitisch sanktionierte Dogmatik, die aus ↑strukturalistischer Richtung deutliche Kritik erfuhren. – In der deutschen marxistischen Literaturtheorie kamen wesentliche Anstöße von F. Mehring, dann aber vor allem von G. Lukács: In seiner *Theorie des Romans* (1916) problematisierte er die Form der bürgerlich-realistischen Literatur des 19. Jh.s als Spiegelbild einer aus den Fugen geratenen Welt. Ausgearbeitet wurde die A./W.theorie später vor allem in der DDR. W. Heise wandte in seinem Aufsatz *Zur Grundlegung der Realismustheorie* (1976) marxistische Konzepte u.a. auf Balzac an, indem er ↑Realismus nach der Maßgabe sozialer Abbildqualität definierte und die Verortung des Kunstwerks im gesellschaftlichen Kommunikationsprozess betonte. A. wird als ↑Aneignung verstanden. Einen vergleichbaren Ansatz verfolgte R. Weimann in dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Realismus in der Renaissance* (1977). R. Schober vertrat die Ansicht, Literatur wolle nicht über objektive Sachverhalte oder Gesetzmäßigkeiten informieren, sondern das Verhältnis des Menschen zur Welt »widerspiegeln«. Einen wichtigen Beitrag zur begrifflichen Ausdifferenzierung leistete D. Schlenstedt mit dem Sammelband *Literarische Widerspiegelung* (1981).

Auch in den westlichen Debatten spielte die Frage der A./W. eine wichtige Rolle. Kritisiert und erweitert wurde der W.begriff früh durch Vertreter des strukturalen Marxismus einerseits und der ↑Frankfurter Schule andererseits. In seiner Arbeit *Pour une sociologie du roman* (1964) griff der rumänisch-französische Literatursoziologe L. Goldmann eine Anregung aus der strukturalistischen Ethnologie auf und führte als Alternative zum Konzept der W. den Homologie-Begriff ein. Den Terminus hatte C. Lévi-Strauss in *Le totémisme aujourd'hui* (1962) als Gegenvorschlag zum Analogie-Begriff entwickelt: Zu untersuchen seien demnach nicht die Ähnlichkeiten zweier Systeme, sondern Entsprechungen zwischen ihren internen Differenzstrukturen. Im Anschluss an G. Lukács konstatierte Goldmann eine strenge Homologie zwischen der Struktur der Romanform und der Struktur des Warentauschs in der liberalen Marktwirtschaft. Seine Thesen wandte Gold-

mann auf Malraux und auf den *nouveau roman* an. A. Riethmüller erprobte den W.begriff in der Musikwissenschaft. Einen theoretischen Neubelebungsversuch unternahm der amerikanische Literaturtheoretiker F. Jameson (1991), als er mit Blick auf die Gegenwart Entsprechungen zwischen ↗postmoderner Kulturproduktion und spätkapitalistischer Wirtschaftsform diagnostizierte. – Th.W. Adorno votierte in seiner *Negativen Dialektik* (1966) gegen die W.theorie des späten G. Lukács und gegen den sozialistischen Realismus. Demgegenüber fordert Adorno, klassische ↗Moderne und ↗Avantgarde vor Augen, für die Kunst die Möglichkeit der Nicht-Identität, der Distanznahme und Ideologiekritik. Auch in der *Ästhetischen Theorie* (postum, 1970) trat er für die »konstitutive Andersheit« der Kunst ein. Eine ablehnende Position bezog ebenfalls der hermeneutisch (↗Hermeneutik) orientierte amerikanische Philosoph R. Rorty, als er das Konzept der A./W. in seiner Studie *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979) einer Fundamentalkritik unterzog. Die Metapher der W. bilde das uneingestandene Grundproblem einer westlichen Philosophie des Mentalen seit Descartes. Rorty schlägt vor, den fraglichen Dualismus zwischen Erkenntnis und Gegenstand zu verabschieden und sich stattdessen auf ↗Kontingenz und Inkommensurabilität einzulassen. – Für nicht-mimetische ästhetische Konzepte ist ein einfacher A.begriff nicht durchhaltbar, nur ein struktureller W.begriff. Voraussetzung für dessen Verwendung ist die Akzeptanz der hegelianischen Totalitätsprämisse, die aus poststrukturalistischer und dekonstruktivistischer Perspektive nicht hinnehmbar ist. Enttarnt eine linkshegelianische W.theorie die ↗Dekonstruktion als Korrelat einer Weltanschauung, so attestiert umgekehrt der ↗Poststrukturalismus der W.theorie erkenntnistheoretische Naivität. In ästhetischen Debatten bietet vielfach der auch von der aktuellen Kognitionspsychologie verwendete Begriff der ↗Repräsentation eine praktikable Alternative.

Lit.: W.I. Lenin: Materialismus und Empirio-kritizismus [1909]. Lpz. 1970. – V. Karbusicky: W.theorie und Strukturalismus. Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik. Mchn 1973. – H. Siegel: Sowjetische Literaturtheorie 1917–1940. Stgt 1981. – D. Schlenstedt (Hg.): Literarische W. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems. Bln/Weimar 1981. – F. Jameson: Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Ldn 1991.

M.L.

**Absenz – Präsenz** (lat. *absentia*: Abwesenheit; *praesentia*: Gegenwärtigkeit). Abwesenheit und P. sind alte Probleme der Theologie, Politik und Geschichtsschreibung. Durch die ↗Semiotik werden sie zu Begriffen der Ästhetik. Denn Kunst ist stets zugleich präsenten Ding und auf Abwesendes verweisendes ↗Zeichen. Utopie aller Neoplatonismen war die ↗Transparenz des anwesenden Materiellen hin auf das höherwertig wesenhafte Abwesende (↗Wesen). In der ↗Moderne gibt es zwei Stränge eines Kults der A. ↗Symbolistische Lyrik und ↗strukturalistische Sprachphilosophie betonen, dass jedes Wort die A. des bezeichneten Dings bedeutet. S. Mallarmé erstrebt die Evokation dieser A. besonders durch das ›Weiß‹ zwischen den Zeichen. Andererseits kreist die Ästhetik der Trauer und Denkmale um die ↗Darstellung der A. Holocaust-Memorials oder die Lyrik P. Celans und N. Sachs' inszenieren die A. der Ermordeten. Die ↗Verfahren einer Ästhetik der A. sind antimimetisch (↗Mimesis). Sie arbeitet eher mit ↗Allegorien als mit ↗Symbolen. Ontologie wie Kunsttheorie Heideggers begriffen die Relation von A. und P. als Wechselspiel von Verborgenheit und Unverborgenheit, in dem sich ↗Wahrheit und Sein unhintergebar befinden. Derri-das zeichentheoretische Kritik an ↗Phonozentrismus und P.-Philosophie sowie Lyotards Aufnahme des ↗Erhabenen als Undarstellbarem etablierten den erkenntnistheoretischen Vorrang der A. G. Steiner kritisiert die ↗Dekonstruktion als eine »Gegen-Theologie der A.« Er plädiert für eine Ästhetik realer Gegenwärtigkeit, für eine Kunstbetrachtung, in der ↗Sinn, ja göttliche P. gezeigt werde. Gumbrecht (2004) hat in Anknüpfung an Heidegger und an K.H. Bohrer's Ästhetik der Plötzlichkeit seinen Überdruß am Denken der A. formuliert. Die Geisteswissenschaften erschöpften sich in unabschließbarem Historisieren und ↗Interpretieren; es komme darauf an, ästhetische ↗Erfahrung als eine Erfahrung der P. zu rekonstruieren. P. begreift Gumbrecht dabei als räumlich und verklärt Momente ästhetischer P. als ›Gefühl des Einklangs mit den Dingen der Welt‹. Die Präsentierung des Absenten ist die Funktion von Medien. Neuere technische Medien wie ↗Fotografie, Telefon, ↗Fernsehen oder Computernetze (↗Internet) produzieren die P. des A. elektrisch nahezu in Echtzeit. Dadurch werden Theater, Museen und Feste als Orte der Realpräsenz und der Nähe zu Dingen oder Handlungen mit neuer ↗Aura ausgestattet.

Lit.: G. Steiner: *Real Presences*. Ldn 1989. – M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. Mchn. 2000. – W. Ernst: A. In: *ÄGB*. Bd. 1. Stgt/Weimar 2000. – H.U. Gumbrecht: *Production of Presence*. Stanford 2004. B.B.

**Absurd** (lat. *absurdus*: disharmonisch, widersinnig, unlogisch). Das A.e ist weniger ein philosophischer Begriff oder eine ästhetische Kategorie als ein physisch evidenten Seinsgefühl. In seinem Essay *Le Mythe de Sisyphe* (1942) bestimmt A. Camus das A.e als den Ausdruck einer stets scheiternden Suche des Verstandes nach absolut gültigen  $\nearrow$ Wahrheiten, der aus dem »Zusammenstoß zwischen dem Ruf des Menschen und dem vernunftlosen Schweigen der Welt« (Camus 2001, 41) entsteht. Mensch und Welt bleiben deshalb nur durch ihre fundamentale Gegensätzlichkeit miteinander verbunden; die sich im A.en öffnende Differenz bildet dabei ihr gemeinsames Drittes. Nur wenn der Mensch auf metaphysische Ausflüchte und Illusionen verzichtet und den Widersinn der Welt *bewusst* akzeptiert, indem er sich ihm rückhaltlos aussetzt, kann er in der Auflehnung gegen das Bestehende  $\nearrow$ Freiheit und Würde behaupten. Camus' Philosophie des A.en ist am Maß des Menschlichen orientiert und im Rhythmus des Lebens gedacht. Für den absurden Menschen (Schauspieler, Abenteurer, Reisende oder Liebende wie Don Juan) zählen daher nur Intensität des Erlebens ( $\nearrow$ Erlebnis), d.h. die sich im Angesicht der Endlichkeit und Begrenztheit des Lebens vollziehende Hingabe an den  $\nearrow$ Augenblick. – Dieses Moment des Spielerischen und Kreatürlichen, das zwischen der Lust am Läppischen, deftigen Grobheiten und nackter Existenzangst schwanken kann und dem der ziellose Leerlauf und das sinnlos bleibende Scheitern immer schon eingeschrieben ist, bleibt auch für das absurde  $\nearrow$ Theater bestimmend, in dem das A.e weniger thesenhaft reflektiert als durch die Art und Weise des Sprechens und die Form der  $\nearrow$ Darstellung zum Ausdruck gebracht wird. Es verzichtet weitgehend auf  $\nearrow$ Handlung, Spannungsbogen oder differenzierte Figurenschilderung und arbeitet stattdessen mit der Banalisierung und Verknappung der Sprache, in der das ungesagt Bleibende im Aneinander-Vorbeireden der  $\nearrow$ Figuren immer mehr an Bedeutung gewinnt. Zum absurden Theater im engeren Sinn, das seinen Höhepunkt in den 1950er und 1960er Jahren findet, zählen Beckett, Ionesco, Genet und Adamov. Spuren des A.en bzw. des damit eng verwandten  $\nearrow$ Grotesken finden sich aber quer durch die Geschichte in

volkstümlicher (Schwank, Posse, Schelmenroman), satirischer und phantastischer Literatur, in Nonsensepoesie,  $\nearrow$ Dadaismus und  $\nearrow$ Surrealismus sowie bei Autoren wie Carroll, Dostoevskij, Jarry, Kafka, Charms oder Canetti.

Lit.: A. Camus: *Der Mythos des Sisyphos* [1942]. Reinbek 2001. – M. Esslin: *Das Theater des A.en*. FfM 1964. – R. Daus: *Das Theater des A.en in Frankreich*. Stgt 1977. M.He.

**Abweichung**  $\nearrow$ Norm – Abweichung

**Affekt**  $\nearrow$ Gefühl/Emotion/Affekt

**Affirmation**  $\nearrow$ Kritik – Affirmation

**Aisthesis/Asthetisch** (gr. *aisthesis*: Wahrnehmung). (1) Seit den 1970er/1980er Jahren Indiz und Faktor einer Krise traditioneller Begriffe von  $\nearrow$ Ästhetik als Philosophie der Kunst und Metaphysik des  $\nearrow$ Schönen in der vom deutschen Idealismus geprägten und überlieferten Form. A. ist insofern begriffsgeschichtlich eine Röntgenaufnahme von Ästhetik, die seit dem 19. Jh. eine eigene Vorgeschichte hat. In der Zwischenkriegszeit hatte W. Benjamin die »Atomisierung der heutigen Kritik« und die Kategorien traditioneller Ästhetik mit einem Programm des Umwegs konfrontiert. »Das hat seinen Ausgang in der Einsicht zu nehmen, daß die ästhetischen Kategorien (Maßstäbe) samt und sonders außer Kurs gekommen sind. Sie können auch durch eine noch so virtuose ›Entwicklung‹ der alten Aesthetik nicht hervorgebracht werden. Vielmehr ist der Umweg über eine materialistische Kritik nötig, der die Bücher in den Zusammenhang der Zeit einstellt. Ein(e) solche Kritik wird dann zu einer neuen, bewegten, dialektischen Aesthetik führen. Waren doch auch in der alten Aesthetik die höchsten zeitkritischen Einsichten eingeschlossen.« Eine »aisthetische Revision der Ästhetik« (Talon-Hugon 2004) meint einen Wechsel des Registers und der Fragestellungen, wodurch im Rückblick auf die Geschichte ästhetischen Denkens in Europa seit dem 18. Jh. eine Verschiebung vom  $\nearrow$ Sinn auf die  $\nearrow$ Sinne, von  $\nearrow$ Totalitäten auf Differenzen, von Idealitäten auf Materialitäten als zeitgemäß erkannt wird. Eine aisthetische Wende der Ästhetik hat mit den Grundbegriffen der  $\nearrow$ Wahrnehmung und Empfindung die etymologische Kernbedeutung von *aisthesis* erinnert und an vorgängige Erkenntnisse der Phänomenologie (Merleau-Ponty), der  $\nearrow$ Anthropologie

(H. Plessner), der Hirnforschung (G. Roth), der ↗Kybernetik (E. v. Glasersfeld, H. v. Foerster), der systemischen Familientherapie (G. Bateson) und der biologischen evolutionären Erkenntnistheorie (H. Maturana, F. Varela) angeschlossen. Die »aistische Rückbesinnung der Ästhetik« (Chr. Menke) versteht sich daher auch als eine Korrektur eines kunsttheoretischen Ästhetizismus, als »rescuing aesthetics from aestheticism«.

(2) War Kritik an einem exklusiven ↗Ästhetizismus in der Kunstpraxis seit dem 19. Jh. mit ihren kultischen und para-religiösen Inszenierungen ein Motiv der Kritik am Begriff kunstzentrierter Ästhetik, so die Beobachtung einer ubiquitären ↗Ästhetisierung unserer Lebenswelt (J. Baudrillard, W. Welsch) als Indiz eines alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens mit einem Film der Verschönerung überziehenden virtuellen Panästhetizismus ein anderes. Das »Ende der Ästhetik« (Werckmeister 1971) wurde mit dem Utopieverlust (↗Utopie) nach den 1960er Jahren proklamiert, und in Amerika identifizierte P. de Man am Beispiel der durch Schillers Kantrezeption geprägten »ästhetischen ↗Ideologie« eine generelle Tendenz zur Totalisierung. Der entscheidende Impuls für eine Überprüfung der Ästhetik und ihrer Begrifflichkeit kam jedoch von Seiten der ↗Medientheorie, die in der Aversion geisteswissenschaftlicher Kulturtheorien (vor allem in Deutschland) gegenüber den Materialitäten der ↗Kommunikation eine wesentliche Folge der technologischen Blindheit idealistischer Ästhetik erkannte. Die bilddominierte ↗visuelle Kommunikation wurde von dieser Seite auf ein Problem und auf einen Begriff hin reflektiert, die als genuin ästhetische in der traditionellen Kunst- und Schönheitsästhetik so gut wie keine Rolle mehr spielten: das Problem und der Begriff der Wahrnehmung. In einer Diskussion mit der holländischen Zeitschrift *Mediamatic* über Zusammenhänge zwischen Medientheorie und Ästhetik stellte N. Bolz auf die Frage »is media theory based on a new aesthetics?« lapidar fest: »Yes, it is, if you define aesthetics as the theory of perception. [...] The rationality of the *Abendland* has pushed the images aside to an ever-increasing degree. Even Adorno's aesthetic theory was based on a radical aversion to images.«

(3) Die aistische Wende in der Ästhetik ist vor diesem Hintergrund der Versuch, den Begriff geschichtlich zu relativieren und in der Erinnerung an den ursprünglichen (etymologischen) Bedeutungsumfang zu dynamisieren. Ästhetik in dieser aistischen Perspektive

wird sowohl aus dem Zusammenhang der Philosophie herausgelöst wie auch aus dem einer Spezialwissenschaft. Ihr Status kann im Rahmen einer Epistemologie des Denkens als Erkenntnis- und Wissenserwerb ermöglichende transversale Orientierung oder als *fuzzy concept* beschrieben werden. – Der Blick- und Registerwechsel lässt sich summarisch an drei Konstellationen erläutern: einer hermeneutisch bzw. ontologisch fundierten, einer anthropologisch fundierten und einer politisch dimensionierten. Alle drei Konstellationen sind durch die Frage nach den Möglichkeiten verbunden, ästhetische Theorie aus ihrer konzeptionellen Erstarrung zu lösen und als vorbegriffliches Instrument der Erklärung und Beschreibung auf das Niveau sich wandelnder Realitäten und Verhältnisse zu bringen. Eine Frage, die R. Arnheim schon 1969 in seinem Buch *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff* als geschichtliche Frage nach dem Schicksal der A. vor und nach der deutschen Erfindung der Ästhetik gestellt hatte. Er beschrieb sie als eine Entwicklung, »die ja im 18. Jh. von der *aisthesis* zur Ästhetik führte, also von der Sinneswahrnehmung im allgemeinen zur Kunst im besonderen«.

(4) In Deutschland waren in den 1980er Jahren zwei Versuche tonangebend, die A. neu projektieren. H.R. Jauß' *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982) und W. Welschs *A. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre* (1987). Jauß' literatur- und kunstzentrierte ↗Hermeneutik ästhetischer Erfahrung baut sich über den ↗Genuss als einem Zentralbegriff von A., als deren »rezeptive ästhetische Grunderfahrung« auf und versteht sich als Gegenentwurf zum Asketismus von Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970), als »Rehabilitierung des ästhetischen Genuß' gegenüber einer säkularen Abwertung der sinnlichen ästhetischen Erfahrung«. Welschs minutiöse Rekonstruktion der aristotelischen Sinnes- und Wahrnehmungslehre hat einen doppelten Fluchtpunkt. Prospektiv in der »Relevanz ästhetischer Erfahrung heute« und retrospektiv in der Ermittlung von »Korrekturpotentialen« in der Antike, die es erlauben würden, »das Aistische [...] nicht mehr rationalitäts-komplementär oder -kompensativ« anzusetzen, »wie in der ›Ästhetik‹ seit Baumgarten üblich«. Die aistische Ontologie bleibt in Welschs Analyse der Störenfried im Palast der Philosophie, wo sie sich mit der modernen Kunst als immer schon aistisch arbeitend verbündet. »Eine

moderne Aisthetik müßte gespiegelt zugleich als Theorie der  $\uparrow$ Vernunft wie als Skizze von Lebensformen lesbar sein.« – Die anthropologische Konstellation, in der A. die Konturen seines modernen Begriffs bekommt, ist mit dem Werk des Erfinders und Begründers der Ästhetik A.G. Baumgarten verbunden. Die neuere Forschung hat deren anthropologische Verankerung in der Einheit der Sinne und ihre besondere Denkweise als ästhetische Pathologie beschrieben und gegen die Kant'sche Kritik am Rationalismus der Baumgarten'schen Ästhetik rehabilitiert. In dieser Sicht sprengt Baumgartens *Ästhetik* (1735, 1751) den Dualismus und die Zwei-Welten-Lehre Descartes' und überwindet den »anaisthetischen Charakter des Cartesianismus« durch die Aufwertung des Begriffs der *cognitio sensitiva*, die einen systematisch eigenen Platz gegenüber der logischen Erkenntnis zugesprochen bekommt. Dabei ist es »für die ›ästhetische Pathologie‹ des 18. Jh.s wichtig, dass in dieser Tradition der ›Pathologia‹ eine enge Verbindung zwischen Medizin,  $\uparrow$ Rhetorik und  $\uparrow$ Ethik besteht, die von der Ästhetik, zumindest in ihrer ästhetisch ausgerichteten Tradition, dann ererbt wird« (Scheer 1997). Baumgarten macht damit auch die von Platon eingeführte Trennung zwischen *aisthesis* (passive äußere Sinneseindrücke) und *phantasia* (aktive innere Vorstellungsbilder,  $\uparrow$ Phantasie) rückgängig und betont die partizipative Rolle des Subjekts in prozesshaft aufgefasster Wahrnehmung. In einem Brief von 1741 beschreibt er dieses neue Denken seiner Ästhetik mit diesen Worten: »Ein jeder, der der griechischen Sprache auch nur mäßig kundig ist, sieht leicht, daß sie [die Ästhetik] ihren Namen von dem bekannten Worte derer Griechen entliehen, welches sowohl das, so durch die Sinnen und überhaupt sinnlich erkannt wird, als auch den, der dergleichen Erkenntnis hat, zu bezeichnen pflegte.« Baumgartens ästhetisch fundierte Ästhetik ist der Beleg dafür, dass »der philosophische Begriff des  $\uparrow$ Subjekts und die philosophische Disziplinbezeichnung der Ästhetik dieselbe Geburtsstunde haben« (Menke 2003).

(5) Baumgartens anthropologisch-pathologische Perspektivierung der Ästhetik wird dann von der Abwertung der  $\uparrow$ Affekte und Leidenschaften in den idealistischen Systemen der Philosophie und Ästhetik verdrängt und gerät in Vergessenheit. Der  $\uparrow$ Pathosbegriff im Begriff der Pathologie wird durch den der Krankheit ersetzt, das Normale, vom Pathologischen getrennt, promoviert zu einem Kampfbegriff ge-

gen die Leidenschaften in den klassizistischen Kunsttheorien. Hegels *Ästhetik* als deren Summe ist Kritik des Ästhetischen darin, dass sie »den zentralen Punkt der Ästhetik, den der sinnlichen Wahrnehmung (Empfindung), als für die Kunst irrelevant erklärt« (Kliche 2002). Die Abwertung und Verdrängung der ästhetischen Dimension aus der Ästhetik erklärt auch, dass in der Folgezeit vor allem in Deutschland immer wieder tautologische Begriffe auftauchen, um an die Komplexbedeutung von A. zu erinnern: ›ästhetische Empfindung‹ (E. Platner), ›ästhetische Pathetik‹ (F. Schlegel). Schließlich führt die Verdrängung der A. unter dem Druck des Idealismus im 19. Jh. zu einer Spaltung des Begriffs in eine physiologische und eine transzendente Ästhetik.

(6) Nach über 200-jährigem Versinken im Sog dualistischer Denksysteme kommt A. als »affektive Wahrnehmung dessen, worauf es ankommt« (K.Fr. v. Weizsäcker), in der evolutionären Familientherapie und in der evolutionären Erkenntnistheorie wieder zur Geltung und zu neuen Ehren. Hier werden Erkenntnisse der  $\uparrow$ Gestalttheorie weiterentwickelt durch einen »paradigmatischen Sprung vom Materiellen zum Muster« (Keeney 1987). Eine von Marx in seinen Frühschriften entworfene Vision über eine neue Kulturgeschichte der Menschheit als »Bildungsgeschichte der fünf Sinne« (Marx 1844) wird hier mit modernen Methoden der Psychologie, der Psychoanalyse und der Kybernetik weitergedacht. Die »Perspektive einer partizipatorischen Epistemologie [impliziert darin] den Übergang vom kausalen, in eine Richtung gehenden Denken zu einem auf Wechselwirkung beruhenden systemischen Denken und einen Übergang von der Unvoreingenommenheit mit den Eigenschaften des Beobachteten zur Untersuchung der Eigenschaften des Beobachters« (v. Foerster). A. als Komplexbegriff für Verhaltensweisen wird als eine Denkweise thematisiert, um das »Auseinanderklaffen im Diskurs von Pragmatik und Ästhetik,  $\uparrow$ Struktur und  $\uparrow$ Funktion, Ewigem und Weltlichem« zu überwinden (v. Foerster). Darin liegt, wie v. Foerster gezeigt hat, die politische Dimension einer im Begriff der Wahrnehmung fundierten Ästhetik. In einem Essay *On constructing a Reality* (1970) nennt er es das »Prinzip Verantwortung«, das durch zwei Imperative bestimmt ist. »What are the consequences of all this in ethics and aesthetics? *The Ethical Imperative*: Act always so as to increase the number of choices. *The Aesthetical Imperative*: If you

desire to see, learn how to act« (v. Foerster 1985). Das bedeutet eine Umschaltung der Wahrnehmungstheorie von der Statik des Blicks auf die Dynamik von Bewegungen. »Es sind die durch Bewegung hervorgebrachten *Veränderungen* des Wahrgenommenen, die wir wahrnehmen« (v. Foerster 1998). Und das bedeutet auch ein politisches Votum für die Verteidigung von Demokratie, weil die »Zuflucht zu Objektivität den Beobachter von Verantwortung entbindet: er ist ja nur passiver Registrator eines Abbildungsprozesses« (ebd.). – Mit der Rückbindung aller Erkenntnis an unsere ästhetischen Modi des Verhaltens und Wahrnehmens, mit der Übernahme von Verantwortung auf den Schauplätzen unseres Lebens und unserer Geschichte ruft die ästhetische Wende der Ästhetik auch alle Formen repräsentativer Demokratie auf den Prüfstand eines »partizipatorischen Universums« (Keeney/Bradford 1987).

Lit.: C.F. Tourtual: Die Sinne des Menschen in den wechselseitigen Beziehungen ihres psychischen und organischen Lebens. Ein Beitrag zur physiologischen Ästhetik. Bln 1827. – K. Marx: Ökonomisch-Philosophische Manuskripte [1844]. In: MEW Erg.Bd. 1. Bln 1968–1981, 541 f. – O.K. Werckmeister: Ende der Ästhetik. FfM 1971. – W. Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. VI. FfM 1985, 166. – R. Arnheim: Anschauliches Denken. Köln <sup>5</sup>1985, 9. – H. v. Foerster: On constructing a Reality. In: Ders.: Sicht und Einsicht. Braunschweig/Wiesbaden 1985, 25–41. – B.P. Keeney: Ästhetik des Wandels. Hbg 1987, 80. – H.U. Gumbrecht/L.K. Pfeiffer (Hg.): Materialitäten der Kommunikation. FfM 1988. – G. Lovink: Deutsches Denken Bolz. In: *Mediamatic* 6 ≠ 1. Amsterdam (Summer 1991), 39, 41. – P. de Man: Aesthetic Ideology. Edited with an Introduction by Andrzej Warminski. Minneapolis/Ldn <sup>2</sup>1997, 130. – B. Scheer: Einführung in die philosophische Ästhetik. Darmstadt 1997, 44. – A. Singer: Aesthetic Community. Recognition as an Other Sense of *Sensus Communis*. In: *boundary 2* (Spring 1997), 210. – H. v. Foerster: Wahrnehmen wahrnehmen. In: K. Barck/P. Gente/H. Paris/St. Richter: A. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Lpz. <sup>6</sup>1998, 440. – D. Kliche: Ästhetische Pathologie. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte der Ästhetik. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* Bd. 42 (Jg. 2000). Hbg 2001, 197–228. – Ders.: »Ich glaube selbst Engel können nicht ohne Sinnlichkeit sein«. Über einen Fund aus der Frühgeschichte der Ästhetik im Werner-Krauss-Archiv. In: W. Klein/E. Müller (Hg.): *Genuß und Egoismus*. Zur Kritik ihrer geschichtlichen Verknüpfung. Bln 2002, 54–65. – Ders.: *Passion/Leiden*. In: *ÄGB*. Bd. 4. Stgt/Weimar 2002. – Chr. Menke: *Subjektivität*. In: *ÄGB*. Bd. 5. Stgt/Weimar 2003. – C. Talon-Hugon: *l'Esthétique*. Paris 2004, 118.

Kh.B.

**Aktionskunst** (engl. *action art*). Richtung in der  $\uparrow$ bildenden Kunst. Der A. werden Kunstwerke von den ausgehenden 1940er oder 1950er Jahren bis zur Mitte der 1970er Jahre zugeordnet. Sie ist von anderen verwandten Kunstformen nicht klar abzugrenzen. Teils wird A. als Oberbegriff für aktionsbetonte Kunstformen wie *Happening*, *Event* oder *Fluxus* verwendet. Teils gilt sie als eigenständige Kunstrichtung; A. ist dann Vorläufer von  $\uparrow$ Performance-Art, *Installationen* und  $\uparrow$ multimedialer Kunst. A. zeichnet sich durch die Konzentration auf Prozesse und Aktionen aus. Ziel der A. waren zu Beginn die Abkehr von der Statik sowie die Erprobung von formalen Bewegungen und Kräften im  $\uparrow$ Raum. Das Resultat einer Aktion ist dementsprechend nicht unbedingt ein  $\uparrow$ Objekt. A. erfüllt sich im ephemeren Ereignis, im zeitlichen Vollzug. Die positiven und negativen Konnotationen des Aktionsbegriffes, die er aus politischen Kontexten mit sich führt, spiegeln sich auch in der A. wider: (1) A. zeichnet sich häufig durch politisches und sozialkritisches, auf Veränderung abzielendes Engagement aus. Künstlerische und politische Aktionen, wie diejenigen von J. Beuys und B. Wargin bzw. R. Dutschke und D. Cohn-Bendit, werden als gleichwertig und einander beeinflussend begriffen ( $\uparrow$ Politik). Wichtiges imperativisches Ideologem ist dabei, dass Kunst und Leben identisch sein sollen. Dieser Anspruch artikuliert sich im Schaffensprozess, der das  $\uparrow$ Publikum mit einbezieht sowie durch Mitdenken oder Mitagieren zum Handeln bewegen soll. (2) A. tendiert zum sinnlosen  $\rightarrow$ Aktionismus $\leftarrow$ , d.h. zu Aktion um der Aktion willen, zur ich-bezogenen Selbstdarstellung des Künstlers, aber auch zur Demonstration der  $\uparrow$ Freiheit der Kunst und des  $\rightarrow$ Einfach-nur-Tun-Könnens $\leftarrow$  wie z.B. bei Chr. Burden. Zwei weitere Charakteristika von A. sind (3) deren Grenzüberschreitung zu anderen Genres wie  $\uparrow$ Theater,  $\uparrow$ Film und neuen Medien sowie (4) deren dialektisches Oszillieren zwischen Zerstörung und Schöpfung wie bei H. Nitsch. Wichtige Aktionskünstler sind neben den bereits genannten: M. Abramovic, R. Horn, A. Kaprow, Y. Klein, W. Vostell sowie die Künstler der Künstlergruppe *Wiener Aktionismus* G. Brus, O. Mühl, H. Nitsch und R. Schwarzkogler.

Lit.: J. Schilling: *A*. Luzern 1978. – P. Schimmel: *Out of Actions*. Ostfildern 1998.

B.K.

**Allegorie/Allegorisch/Allegorese** (gr. *allegoria*, aus *allos* und *agoreuein*, wörtlich: Anders-Sagen, inhaltlich: ein Sprechen in Bildern; lat. *allegoria*). Die grundlegende Definition der A. findet sich schon in Quintilians *Institutio oratoria*, und zwar als *metaphora continua*, etwa der durchgeführten Vorstellung des Staates als eines Schiffs bei Horaz. Von der Personifikation als einfachster Form der A. (Amor, Justitia etc.) spannt sich so ein Bogen zu komplexen Bildensembles. Über dieses Grundverständnis hinaus gibt es jedoch schon in der Antike durchaus unterschiedliche Definitionen; ein gemeinsamer Nenner (auch mit späteren Bestimmungen) lässt sich darin sehen, dass die A. eine Struktur des Verweizens darstellt, in der ↗Text und ↗Bild, Materialität und ↗Bedeutung, Zeichenhaftigkeit (↗Zeichen) und ↗Geschichtlichkeit in eine gemeinsame Konfiguration gebracht werden. Als geregeltes Interpretationsverfahren findet sich die Allegorese erstmals in Bezug auf die Epen Homers; die spätere moralische Anstößigkeit ihrer Götterdarstellungen wurde entschärft, indem man ihnen einen physikalischen Sinn (als Erzählung von Naturphänomenen) verlieh. Solche Naturallegorese wurde von den Sophisten und den Stoikern dann auch auf andere Texte übertragen. Als intendiertes Textverfahren erlebte sie eine erste Blüte in Ovids *Metamorphosen*. Im christlichen Horizont wurde die Allegorese auf das Alte Testament bezogen und später zur Lehre vom mehrfachen Schriftsinn der Bibel ausgebaut, deren erster der allegorische ist. Im Mittelalter erscheint die A. als eine besondere Sprache der Dinge; B. Venerabilis unterschied entsprechend zwischen einer »allegoria in verbis« und einer »allegoria in factis«. Im 16. und 17. Jh. ergeben sich Überschneidungen mit dem ↗Emblem, in der ↗Aufklärung eine Nähe zur Fabel. Mehr noch als die Übersetzung ›Sinnbild‹ verweist ›Begriffsbild‹ (Winckelmann) auf die bildhafte ↗Darstellung eines Abstraktums, die – als deutlich verengtes Verständnis – die negative Haltung der deutschen ↗Klassik zur A. bestimmte. Diese kritisierte vor allem die Willkürlichkeit und Konventionalität der A. und stellte ihr das ↗Symbol als ästhetisch höherwertig gegenüber. Im Rahmen eines Verständnisses des ↗Schönen als in sich ›vollendetem Ganzen‹ (etwa bei K.Ph. Moritz) wurde der A. vorgeworfen, dass sie sich gerade solcher Ganzheitlichkeit verweigere; die A. bedeute nur, während das Symbol sei, was es bedeute. Goethe verstand die A. als Übersetzung einer ↗Erscheinung in einen Begriff und des Begriffs in

ein Bild, so aber, dass der Begriff im Bild noch erkennbar sei. Auch wenn Goethe ästhetisch das Symbol favorisierte und die Germanistik seine Texte als »Erlebniskunst« (Dilthey) ganz in dessen Zeichen interpretierte, ist sein Spätwerk doch durchgängig allegorisch strukturiert. Die Fähigkeit der A., nicht bloß auf etwas anderes zu verweisen, sondern solches ›Verweisen‹ am ästhetischen Gegenstand gleich auch mit vorzuführen, machte die A. für die Frühromantiker als Mittel ästhetischer Selbstreflexion wieder interessant. Weil das »Höchste [...] unaussprechlich« sei, lasse es sich, so F. Schlegel, nur »allegorisch sagen« (↗Romantik). – Die A. zieht sich durch die gesamte abendländische Literaturgeschichte mit Höhepunkten etwa bei Prudentius (*Psychomachia* – als allegorischer Kampf der Tugenden und Laster), im Mittelalter bei M. Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*) und im Rosenroman sowie bei G. v. Strassburg, schließlich bei Dante und F. Petrarca. Einen besonderen Höhepunkt erlebt die A. im ↗Barock. In der ↗Moderne findet sich eine durchgängige allegorische Verweisungsstruktur seltener (vgl. allerdings G. Orwells *Animal Farm*). In der Ästhetik des 20. Jh.s erlebt die A. eine Renaissance: u.a. bei Benjamin (vor allem in seinem *Trauerspiel*-Buch, 1928) und in der ↗Kritischen Theorie (Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970); hermeneutisch gewendet bei Gadamer (*Wahrheit und Methode*, 1960) und Jauß; als Inbegriff der ↗Dekonstruktion und der Unmöglichkeit einer klaren Bedeutungszuweisung bei de Man (*Allegories of Reading*, 1979, ↗Misreading). Auch wenn die A. die im Verhältnis zum Symbol weit komplexere Figur mit einer poetologisch differenzierteren Tradition vorstellt, führte deren Rehabilitierung in neueren Diskussionen oft dazu, alles Bedeuten – wie vordem alle symbolisches – nun als allegorisches zu fassen, womit der mögliche ästhetische (und historische) Differenzierungsgewinn verloren geht.

Lit.: P. de Man: *Allegories of Reading*. New Haven 1979. – B. Menke: *Sprachfiguren*. Name, A., Bild nach Walter Benjamin. Mchn 1991. – P.-A. Alt: *Begriffsbilder*. Studien zur literarischen A. zwischen Opitz und Schiller. Tüb. 1995. – E. Horn/M. Weinberg (Hg.): *A. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*. Opladen/Wiesbaden 1998.

M.W.

**Allgemeine Kunstwissenschaft.** Anfang des 20. Jh.s war die a.K. ein Forum für breit angelegte Bemühungen um Integration und differenzierende Klärung des Verhältnisses zwischen Ästhetik, einzelwissenschaftlichen Kunsttheo-

rien, Kunstgeschichte und kunstphilosophischen Positionen. Im regen Diskurs begegneten sich verallgemeinernde kunstwissenschaftliche und ästhetische Theorieansätze, um poetische Prinzipien, die für alle Künste gelten und das ›Kunstsein‹ charakterisieren sollten, festzumachen. Dass die Ästhetik hierfür keinen hinreichenden Zugang bot, war eine der Voraussetzungen der a.K., die dennoch wenig über die damaligen ästhetischen Debatten hinauskam. Widersprochen wurde der Verengung auf eine Ästhetik des  $\uparrow$ Schönen, Wohlgefälligen ebenso wie dem Psychologismus der seinerzeit vorherrschenden Einfühlungsästhetik, der sogenannten Subjektiven Ästhetik, für die Kunstwerke außerhalb des ästhetischen Erlebens nur als ›vorästhetische Grundlage‹ (J. Volckelt) ihrer selbst galten. Da es bei Kunsthistorikern ein zunehmendes Interesse an theoretischer Verallgemeinerung gab, fand der vor allem durch Max Dessoir und Emil Utitz vertretene Ansatz der a.K. Zuspruch, eine Systematik für Unterschiede wie Zusammenhänge zwischen ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Problemstellungen zu erarbeiten. Anknüpfen konnte die a.K. bei C. Fiedler, H. Spitzer sowie phänomenologischen Ansätzen ( $\uparrow$ Phänomenologische Ästhetik). Am Beginn des 20. Jh.s hatte die Kunstgeschichte (bildender Künste) in Deutschland eine führende Stellung und die interdisziplinäre Debatte nahm ihren Anfang 1908 an der Berliner Universität im Kreis um Dessoir, H. Wölfflin, R. Hamann u.a. Von 1905 bis 1943 war die *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* ein wichtiges Forum, es gab Kongresse 1913 – der Höhepunkt der a.K. mit großer, auch internationaler Beteiligung –, dann 1924, 1927, 1930. Gegen die Konstituierung eines solchen übergreifenden Systemansatzes standen die internen ästhetischen Debatten ebenso wie der historische Charakter der Fachwissenschaften. Das Anliegen bleibt unabgeholten. Als eigene Disziplin konnte sich die a.K. nicht etablieren.

Lit.: M. Dessoir: *Ästhetik und a.K.* Stgt 1906. – E. Utitz: *Grundlegung der a.K.* Stgt 1913, Mchn 1972. – W. Henckmann: *Probleme der a.K.* In: L. Dittmann (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte.* Stgt 1985. J.S.

**Allgemeines – Besonderes** (A. gr. *katholou*: hinsichtlich des Ganzen, in Bezug auf den ganzen Umkreis der mit einem Wort bezeichneten Gegenstände, lat. *genus, universale*; B. oder Einzelnes gr. *katékaston*: hinsichtlich des jeweils

Einzelnen, lat. *species, particulare, singulare*). Das A. ist ein den verschiedenen Einzeldingen Gemeinsames. Das B. gilt der Definition Aristoteles' gemäß als die wesentliche Verschiedenheit innerhalb des Gemeinsamen. Es stellt so zugleich das Vermittlungsglied zwischen dem A. und dem Einzelnen dar. – Sokrates stellte in seiner Bemühung um Begriffsbestimmungen als Erster die Frage nach dem A. Platon fasst das A. durch die Verdinglichung von zuvor substantivierten Eigenschaften, zumeist moralischer oder ästhetischer Art (z.B. die Idee des Schönen). Als Gattungsbegriff, als Inbegriff des Realen ist es den Einzelercheinungen (z.B. den schönen Dingen) auch erkenntnistheoretisch vorgeordnet. Das dabei entstehende Problem der Vermittlung versucht Platon über den Begriff der Teilhabe (*methexis*) zu lösen. Aristoteles verbindet mit dem A. die Modalität der Notwendigkeit und mit ihr das Wissen bzw. die Wissenschaft. Die  $\uparrow$ Wahrnehmung dagegen richtet sich auf das Einzelne. In ihr ist zwar in der Auffassung Aristoteles' das A. schon enthalten, allerdings nicht klar erkennbar, sondern noch vermischt mit dem Einzelnen. – Im 11. Jh. entzündete sich an der aristotelischen Schrift *Kategorien* in der Kommentierung durch Porphyrius und der lateinischen Übersetzung durch Boethius der sogenannte Universalienstreit. Es ging dabei im Wesentlichen um folgende Fragen: (1) Existieren die für das A. stehenden Universalien substantiell oder nur als Gedankendinge? (2) Sind sie körperlich oder unkörperlich? (3) Existieren sie getrennt von den Sinnesdingen oder in ihnen? In der platonischen Tradition stehen die Positionen des Realismus, die das A. als selbstständig vor den Sinnesdingen existierend annehmen (*universalia ante rem*). Als Gegenposition etablierte sich seit dem 14. Jh. der Nominalismus, dem zufolge die Universalien nachträglich konstruierte, d.h. durch Abstraktion abgeleitete Formen aus den allein real existierenden Sinnesdingen sind (*universalia post rem*). Zwischen diesen Extremen vermitteln Standpunkte, die das A. – meist über den Begriff der Ähnlichkeit – als in den Sinnesdingen seiend annehmen (*universalia in re*). Der im Mittelalter zum scholastischen Begriffsrealismus tendierende Universalienstreit prägte für die Ästhetik die Auffassung, dass  $\uparrow$ Schönheit die Anschaubarkeit des Universal-Intelligiblen in der  $\uparrow$ Metapher des Einzel-Wahrnehmbaren ist. – Bei Kant und Hegel findet sich das Dogma, dass die  $\uparrow$ Anschauung bzw. die sinnliche Gewissheit auf das Einzelne und B. gehen, wäh-

rend Begriffe sich durch Allgemeinheit und Notwendigkeit auszeichnen. Das A. gehört dem ↑Urteil und dem ihm zugrunde liegenden Erkenntnisvermögen an. So ergibt sich für Kant das Problem der Vermittlung zwischen A. und B. Für die Ästhetik leistet diese Vermittlung »die Natur der Sinnenwelt als Typus einer intelligibelen Natur« (Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, 1788, A124). Schönheit, die nur als B. auftritt, gilt als Symbol der Sittlichkeit und des Vernunft-Allgemeinen. – Lukács (↑Marxistische Ästhetik) bestimmt im 20. Jh. das B. als zentrale Kategorie des Ästhetischen. Es steht für ein ›Feld‹ der Vermittlung, in dem sowohl die unmittelbare Individualität des Einzelnen als auch die Gesetzmäßigkeit des A.n aufgehoben sind. Das B. ist dabei nicht das Ergebnis einer Deduktion aus dem A., also sein Gegenstück, sondern steht für jenen Spielraum, in dem die Kunst ihre Rolle des Bestimmens durch Spezifikation erfüllen kann. So vermittelt sich das B. im Kunstwerk als Einheit von Wesen und ↑Erscheinung (↑Typisches). – Die ↑Hermeneutik Heideggers und Gadammers übt Kritik an jenem Dogma, dem zufolge die Wahrnehmung sich auf das Sinnlich-Einzelne richtet. Die Wahrnehmung, so Gadamer, geht auf das A., indem sie immer ›etwas als etwas‹ sieht. Der Hinblick auf Gemeinsames ist nicht das Ergebnis einer Gattungslogik, sondern vielmehr eine Leistung jener Erkenntnisfunktion, die in der Erfahrung selbst liegt und zum sprachlichen Ausdruck drängt. – Die französische Hegel-Rezeption des 20. Jh.s, z.B. Bataille und Blanchot, versucht demgegenüber, in literarischen und künstlerischen Ansätzen die Kategorie des Sinnlich-Einzelnen gegenüber dem Sprachlich-Allgemeinen aufzuwerten – Ansätze, die von der Philosophie der ↑Postmoderne aufgegriffen werden. – Innerhalb der ↑analytischen Philosophie wird die Unterscheidung zwischen A. und B. zurückgeführt auf die wechselseitige logische Abhängigkeit singulärer und genereller Termini und abgelöst von der Diskussion des ontologischen Status des A.n. Hier findet ein Paradigmenwechsel statt. Wenn das Einzelne nicht mehr der sinnlichen Erfahrung zugeordnet wird, muss die Allgemeinheit des Begriffs nicht als eine Abstraktion aus sinnlichen Gehalten gelten. Die Vermittlung des Einzelnen und A.n stellt sich dann nicht mehr als das Problem einer Vermittlung zwischen sinnlichen und sprachlichen Gehalten dar.

Lit.: H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tüb. 1960. – W. Stegmüller (Hg.): *Das Universalienproblem*. Darmstadt 1978. – G. Lukács: *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*. Bln/Weimar 1985. – A. Kojève: *Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens*. Hg. I. Fetscher. FfM 2005. K.N.

**Alltag/Alltäglich.** (1) Begriffs- und Kulturgeschichte: A. ist kein Begriff aus dem Bereich der Ästhetik, seit der Mitte des 18. Jh.s steht er vielmehr im Gegensatz zur Sphäre des Ästhetischen, die sich über die Ausnahmesituation – das ↑Genie, das ↑Schöne, die autonome Kunst (↑Autonomie) oder eine reflektierte und gesteigerte (sinnliche) ↑Wahrnehmung – definiert. Im Laufe des 18. Jh.s vollzieht sich eine Ausdifferenzierung zwischen Rationalität, Moral und ↑Sinnlichkeit. Die Entkoppelung von Wissenschaft/Philosophie, Politik und Kunst positioniert die Ästhetik jenseits einer von Notwendigkeiten bestimmten Lebenspraxis. Daraus folgt, dass das Ästhetische nicht alltäglich sein kann und das Alltägliche nicht ästhetisch. Die Kehrseite dieser Betrachtungsweise bilden Bemühungen, auch den A. ästhetisch erfahrbar zu machen, sei es durch die Konzentration auf ästhetische Phänomene und Praxen innerhalb des A.s, sei es, indem der A. der Kunst oder dem Heimat- bzw. Geschichtsmuseum zum Gegenstand wird. Das moderne Verständnis von Ästhetik löst den Gegensatz schließlich auf und verankert die Ästhetik fest im A., geht es dabei doch um die »Thematisierung von Wahrnehmungen *aller Art*« (Welsch 1990, 9).

Das althochdeutsche *tagalih* und das spätmittelhochdeutsche *altac* (*alltäglich*, *alltäglich*) hatten die neutrale Bedeutung von ›alle Tage‹, im Sinne von das alle Tage Notwendige, aber bereits im Laufe des 17. Jh.s verengt sich die Verwendung auf ›Werktag‹ (vgl. Th. Heinsius: *Volkstümliches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 1818). Neben der sachlichen Unterscheidung zwischen Werktag einerseits und Sonn- und Feiertag andererseits wird A. seit Beginn des 19. Jh.s zunehmend wertend gebraucht: In J.H. Campes *Wörterbuch der Deutschen Sprache* (1807) trifft ›alltäglich‹ neben der zeitlichen auch eine qualitative Aussage über die Beschaffenheit einer Handlung oder Sache. Der A. bezeichnet die Sphäre der Arbeit und der Sorge und steht daher für Gewöhnlichkeit, Monotonie und Banalität, denen nur innerhalb zeitlich fest begrenzter Festtage, die der Regeneration dienen, entflohen werden kann (↑Fest). Durch seine konnotative Verbindung

mit den Sphären der Arbeit und der Sorge wird der Begriff des A.s klassen- und geschlechtsspezifisch gefasst, da er etwa den Adel, der den Notwendigkeiten alltäglicher Existenzsicherung innerhalb einer Mangelwirtschaft enthoben ist, nicht zu betreffen scheint. Die dem A. entrückten Bereiche der Kunst, Philosophie und Wissenschaft werden mit dem männlich konnotierten Verstand und  $\uparrow$ Genie identifiziert, wodurch innerhalb der seit dem 19. Jh. dichotomisch gedachten Geschlechterrollen der A. zur weiblichen Sphäre wird ( $\uparrow$  Geschlecht). Auf diesen Entgegensetzungen fußt auch der deutsche Kulturbegriff, der im Gegensatz zum englischen und französischen Begriff der ›Zivilisation‹ (N. Elias) ein elitäres Kulturverständnis beinhaltet, das nicht alle Äußerungsphänomene einer Gesellschaft mit einbezieht, sondern diese hierarchisiert und insbesondere A.phänomene ausgrenzt.

Der im 19. Jh. zunehmende Gebrauch des abstrakten Singulars A. spiegelt eine Zeiterfahrung in den modernen kapitalistischen Industriegesellschaften, die sich aus der Dissoziation von Produktions- und Lebenswelt, Arbeitszeit und  $\uparrow$ Freizeit ergibt. K. Marx zufolge ist der A. von  $\uparrow$ Entfremdung geprägt, da das Produkt, in dem sich die Arbeit vergegenständlicht, dem Arbeiter als ein ihm Fremdes, als Ware gegenübertritt. Die Arbeit ist nur ein Mittel, »um Bedürfnisse außer ihr zu befriedigen«. Die Freizeit dagegen soll dem Konsum von Zerstreungsangeboten und von Illusionsindustrien seriell hergestellten Kulturgütern dienen. M. Horkheimer und Th.W. Adorno kritisieren, dass dadurch alle disponible Lebenszeit des Menschen allein der Verwertung des Kapitals dient ( $\uparrow$ Kulturindustrie), worin sie eine Aufhebung des Gegensatzes von Werk- und Sonntag sehen.

Seit der Mitte des 20. Jh.s wird die komplementäre Entgegensetzung von A. und Feiertag in der Verwissenschaftlichung des A.s aufgehoben, der nun immer häufiger synonym für ›Lebensweise‹, ›Mentalität‹, ›Sitten und Gebräuche‹ verwendet wird und die Festkultur mit einbezieht. Historiker der französischen *Annales*-Schule beschäftigen sich mit konventionalisierten und traditionsgeleiteten Lebensumständen (Nahrung, Wohnung, Kleidung) der Bevölkerung abseits herausragender historischer Ereignisse und Ausnahmegefallen (F. Braudel). Die  $\uparrow$ Mentalitätsgeschichte fragt nach kollektiven Verhaltensmustern und affektiven Dispositionen, die fraglos hingenommen und als solche nicht mehr wahrgenommen werden (Ph. Ariès).

Sie können nur anhand ihrer positiven Realisationen, als symbolisch vermittelte, sichtbar werden, wodurch die ästhetischen Phänomene und Praxen des A.s in den Mittelpunkt rücken.

(2) Ästhetische Phänomene und Praxen im A.: Die Gestaltung des Lebensumfeldes über die unmittelbare Notwendigkeit und zweckrationale Nützlichkeitsabwägungen hinaus hat in allen Kulturen und Epochen die menschlichen Äußerungs- und Verkehrsformen, wie etwa Kleidung, Ess-, Wohnkultur, geprägt. Das Sammeln und Herstellen von Gegenständen, die nicht allein nützlichen Charakter und lebenspraktische Relevanz haben, sondern denen darüber hinaus durch mythologische Erzählungen und  $\uparrow$ Rituale, in die sie eingebettet sind, eine symbolische Bedeutung zugeschrieben wird, versinnbildlichen eine Sphäre jenseits des unmittelbar Sichtbaren, ob diese nun als Ahnenkult in die Vergangenheit oder als Jenseitserwartung in die Zukunft verweist. Die ältesten Zeugnisse für Beschäftigungen, die nicht allein an einen praktischen Nutzen gebunden waren, sind drei Millionen Jahre alt, graphische Zeichen finden sich auf vier- bis fünfhunderttausend Jahre alten Steinen und Knochen. Einzelne Objekte werden aus dem Verwertungszusammenhang herausgelöst oder gar nicht erst in ihn eingegliedert, um diesen Status jenseits der unmittelbaren Nützlichkeits zu repräsentieren. Das gilt für die in den Tempeln gesammelten Opfergaben ebenso wie für die Reliquiensammlungen der Kirche oder die Raritäten- und Kuriositätenkabinette der Fürsten im  $\uparrow$ Barock. In vielen Kulturen lässt sich die Tendenz beobachten, diesen Bedeutungsüberschuss in einem  $\uparrow$ Kult und der ihn tragenden Priesterkaste zu monopolisieren und in Abgrenzung zum Profanen und der breiten Masse zu bestimmen. Diese Bestimmung des Kultes, aus der sich auch das moderne Kunstverständnis speist, beinhaltet daher immer schon einen auf Ausgrenzung fußenden Deutungs- und Herrschaftsanspruch. Bis heute gilt, »je größer das Opfer auf der Ebene der Nützlichkeits, desto höher die soziale Position, zu der man Zugang erhält« (Pomian 1998, 54). Sobald man es sich leisten kann, über die reinen Nutzenerwägungen hinauszugehen, gewinnt man soziales Prestige. Symbolische Kreativität ist aber nicht allein ein Luxusphänomen: Die menschliche Reproduktion und die alltägliche Existenzsicherung sind ohne deutende und kreative Weltaneignung nicht möglich. Ästhetisches Handeln ist integraler Bestandteil menschlicher  $\uparrow$ Kommunikation und Vergesellschaftung, be-

sonders dann, wenn allgemeinverbindliche Erfahrungen nicht mehr greifen und zwischen heterogenen Sinn- und Lebensbereichen vermittelt werden muss. In der modernen Konsumgesellschaft und ihrer ↗Warenästhetik werden ästhetische Wahrnehmungsweisen und spielerisches Probehandeln in der ästhetischen Aufbereitung und Präsentation von Waren verdinglicht. Insbesondere die ↗Werbung suggeriert, dass man sich diesen Sinn(lichkeits)überschuss der Ware mittels Kauf aneignen kann. W.F. Haug sieht darin eine Abstraktion vom eigentlichen Bedürfnis, indem ›Sinnlichkeit und Sinn der Sache getrennt erfahrbar werden. Der ästhetische Mehrwert erhält Vorrang gegenüber der eigentlichen Funktion eines Objekts und dient als soziales Distinktionsmerkmal (P. Bourdieu). Durch die industrielle Massenfertigung (↗Design) werden immer mehr Güter breiteren Schichten zugänglich, weshalb die Distinktionsmerkmale stärker ausdifferenziert werden müssen: Das zeigt sich in der Gründerzeit durch das ›wuchernde‹ ↗Ornament, auf das das ↗Bauhaus wiederum mit einem Verzicht auf jede unmotivierte Verzierung, mit funktionsgerechter Gestaltung und betonter Nüchternheit reagiert (↗Funktionalismus).

(3) Die ↗Ästhetisierung des Alltags in der Kunst und im ↗Museum: Neben der christlichen Kunst finden sich A.sujets seit dem 17. Jh. auch in säkularer Kunst, wie etwa in der niederländischen Genremalerei. Allerdings wurde streng nach rhetorischen Stilhöhen und Redarten unterschieden (↗Rhetorik), denen unterschiedliche Gegenstandsbereiche und auch Wirkungsabsichten zugeordnet wurden. Lediglich im *genus humile*, zu dem in der Literatur die niederen Gattungen wie etwa die Komödie oder der Pikaroman gehörten, kamen die alltäglichen Lebensformen und -richtungen der Bürger, Bauern und sozialen Randgruppen zur Darstellung (↗Komik). Gleichzeitig wurden sie zu belehrenden und unterhaltenden Zwecken typisiert und karikiert, durch die rhetorische Einteilung hierarchisiert und mittels der künstlerischen ↗Form sublimiert. Diese Stiltrennung wird bereits im Bürgerlichen Trauerspiel negiert, in dem auch nicht-adeligen Protagonisten das Recht auf eine ernste Behandlung ihrer Probleme zugestanden wird (↗Tragik). Die Vorstellung einer ›autonomen Kunst‹, bestimmt durch Kants ›interesseloses Wohlgefallen‹, gipfelt im ↗Ästhetizismus um 1900, der die Form über den Inhalt stellt und mit dem Gegenstand auch die Welt- und Wirklichkeitshaltigkeit der Kunst

zweitrangig werden lässt. Die abgehobene Selbstgenügsamkeit der Kunst hat zu einer Entfernung von der A.erfahrung und im Gegenzug immer wieder zu Versuchen geführt, Kunst und Leben, A. und Ästhetik wieder als Einheit zu begreifen. Im 19. Jh. reichen die Gegenbewegungen von einer Politisierung der Ästhetik (G. Büchner, Junges Deutschland), in der die Kunst die Aufgabe erhält, die ↗Freiheit des Menschen zu befördern, bis zu Musealisierungstendenzen, d.h. zu einer Ästhetisierung von A.objekten, die vergangenes Leben spiegeln (E. Mörike). Im Lauf des 19. Jh.s wurde eine Reihe von Geschichtsmuseen und Altertumsvereinen gegründet, die einerseits dem Drang des Bürgertums zu, wenn schon nicht politischer, dann doch zumindest öffentlicher Betätigung entsprachen (↗Öffentlichkeit). Andererseits entstanden die erst später so genannten Heimatmuseen aus dem Wunsch, die Geschichte einer bestimmten Region und ihres A.lebens sinnlich erfahrbar zu machen, indem man A.s- und Gebrauchsgegenstände, die ihre ursprüngliche Funktion verloren hatten, sammelte und ausstellte. Die Dinge legten Zeugnis ab von einer im Verschwinden begriffenen Lebensweise. Diese Tendenz zur Musealisierung ist eine Reaktion auf Modernisierungserfahrungen. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit kann als Gegengewicht zu dem immer stärker empfundenen Verlust eines vertrauten A.s und als Möglichkeit zur emotionalen Rückversicherung verstanden werden. Im realistischen Roman und in den naturalistischen Dramen (G. Hauptmann) des 19. Jh.s werden die gegenwärtige Lebenswirklichkeit und Sprache der einfachen Leute ungeschönt, aus der Nahaussicht und in all ihren Details porträtiert, ohne ihnen damit die Würde abzusprechen (↗Realismus, ↗Naturalismus). Das Paradebeispiel des modernen Romans, J. Joyces *Ulysses* (1922), schildert einen beliebigen Tag im Leben eines kleinen Angestellten und damit den »Welt-A. der Epoche« (H. Broch) auf der Folie von Homers *Odyssee*. Zu Beginn des 20. Jh.s problematisiert die ↗Avantgarde die Folgen der idealistischen Autonomieästhetik einerseits und die Automatisierung der sinnlichen Wahrnehmung andererseits als Entfremdungserfahrung des modernen Menschen von sich selbst, seiner Arbeit und den von ihm hergestellten Dingen. Die Gleichförmigkeit soll aufgebrochen, der A. und mit ihm die gesellschaftlichen Strukturen wahrnehmbar gemacht werden (S. Giedion). Auch bei B. Brechts ↗Verfremdungseffekt geht es um die Irritation und Sensibilisierung einer durch

Routine und ↗Ideologie betäubten A.wahrnehmung. Insbesondere der ↗Film kann die Wirklichkeit nicht nur wiedergeben; als ein Medium der Sichtbarmachung des »Optisch-Unbewußten« (W. Benjamin) lassen sich mit seiner Hilfe auch die den A. bestimmenden Ideologien »ent-hüllen« (S. Kracauer). Hier braucht es nun nicht mehr die ↗Erinnerung bzw. die Patina des Historischen, um den A.gegenstand als ästhetisches Objekt zu begreifen. Obwohl G. Lukács' ↗Mimesis-Begriff alle Formen der Wirklichkeitsbewältigung auf die Bedürfnisse des A.lebens, d.h. der Sphäre der (gesellschaftlichen) Reproduktion zurückführt, so unterscheiden sich Wissenschaft und Kunst doch in der Art und Weise, wie sie sich darauf beziehen. Seit den 1960er Jahren steht dagegen der erweiterte Kunst- und Kulturbegriff (↗Cultural Studies) für eine Verwischung der Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst und für die »Aufhebung« des Alltäglichen im Sinne des Unbedeutenden und ↗Trivialen auch durch Einbeziehung immer neuer Medien und Gegenstände. Mit der ↗Pop-Art werden Coca-Cola-Flaschen und Suppendosen, Filmstars und Leuchtreklame, ↗Comics und die moderne Warenwelt bildwürdig und können zum Anlass einer ästhetischen Erfahrung werden. Die Warenwelt liefert nicht nur den Gegenstand, sondern geht auch in die Art der Herstellung und die äußere Erscheinungsform der Kunstwerke ein. M. Duchamps ↗Ready-mades, wie z.B. der *Flaschentroekner* (1914), setzten den Anspruch, ↗Realität und ↗Artefakt zu verschmelzen, wörtlich um. Aber während Duchamp noch eine Erneuerung der Kunst durch ihre Rückführung in Lebenspraxis im Sinn hatte, geht es der Pop-Art um eine Hinwendung zur ↗urbanen Realität des A.s, zur täglich erfahrbaren Welt (Längsfeld 1974, 27). Diese Entwicklung lässt sich bis zu J. Beuys' Kunstbegriff verfolgen, der in dem Versuch, die Kunst als Aktion zu fassen und außerhalb der Museen anzusiedeln (vgl. die Großskulptur »7000 Eichen« als Beitrag zur documenta 7, 1982), sowie in dem Credo »Jeder Mensch ist ein Künstler« gipfelt.

Lit.: W. Längsfeld: Ästhetik im A. Über die sinnliche Qualität der Dinge. Zürich 1974. – H.P. Thurn: Der Mensch im A. Grundrisse einer Anthropologie des A.lebens. Stgt 1980. – W. Welsch: Ästhetisches Denken. Stgt 1990. – K. Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Bln 1998. – P. Jehle: Alltäglich/A. In: ÄGB. Bd. 1. Stgt/Weimar 2000, 104–133. S.A.-d.S.

**Alterität** (lat. *alterare*: ändern, verändern; lat. *alter*: der/die/das *Andere*). Der Begriff der A. wurde als Kritik an einer identitätsphilosophischen Tradition entwickelt, der Reduktion und Ausschluss des »Anderen« vorgeworfen wurde. Dieses ausgeschlossene Andere wurde in politischen und ethnischen, religiösen und geschlechterspezifischen Kontexten ebenso ausgemacht wie in psychischen und ästhetischen. Verbreitung gefunden hat das Thema der A. vor allem im Zusammenhang mit der ↗postmodernen Philosophie der Differenz, die der abendländischen philosophischen Tradition den Vorwurf einer Begrüdigung und Logifizierung alles Abweichenden machte (↗Logozentrismus). Ausgehend vom surrealistischen (↗Surrealismus) Verdacht gegenüber ↗Vernunft und Rationalität lautete der Einwand, dass die abendländische Philosophie seit ihren Anfängen ein Denken kultiviere, welches dem Anderen gegenüber feindselig gesinnt sei. – Die Anfänge dieser Kritik, die zumeist an der Identitätsphilosophie Hegels festgemacht wurde, lassen sich bereits in der nachhegelschen Reflexion erkennen. In K. Rosenkranz' *Ästhetik des Hässlichen* von 1853 wird der idealistischen Ästhetik das von ihr unberücksichtigte Moment des ↗Hässlichen vorgehalten und mit traditionellen philosophischen Mitteln eine Rehabilitierung desselben versucht. An diesem Exempel einer Kritik der reduktiven und autoritären Struktur der abendländischen Vernunft orientieren sich seither diverse Rehabilitationsversuche, vom Surrealismus eines Aragon, Breton und Bataille bis hin zur ↗De-konstruktion J. Derridas und zum *Orientalism* E.W. Sais (↗Postkolonialismus). – Diese Projekte sind nicht zuletzt aus dem Grund ästhetisch relevant, weil sie die Kritik der philosophischen Tradition auch in ihren Denk- und Schreibformen an- und umsetzen. Der *discours impur* (J.-N. Vuarnet 1973) eines G. Bataille (*Die innere Erfahrung. Summa theologica I*, 1999) beispielsweise bezieht das Andere der Vernunft schon durch die Form des Schreibens ein. – Vor allem in den Künsten entdeckt der Diskurs der A. ein alternatives Potential zur identitätsphilosophischen Ästhetik. Dieses Potential wird in der phantastischen Literatur der ↗Romantik (H.R. Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, 1994) ebenso ausgemacht wie in den postmodernen Künsten des Hässlichen, der *abject art* eines M. Kelley oder C. Shermans.

Lit.: J. Shichiji (Hg): Theorie der A. Mchn 1991. – Identity and Alterity. Figures of the Body 1895–1995. La Biennale

di Venezia 1995 (Ausstellungskatalog). – M. Fludernik (Hg.): Grenzgänger zwischen den Kulturen. Würzburg 1999. M.K.E.

**Analytische Ästhetik** ist ein Teilgebiet der sogenannten analytischen Philosophie, der auf logischer Sprachanalyse beruhenden Philosophie in der Tradition Freges, Russells und des Wiener Kreises. Es geht darum, Probleme der Ästhetik durch logische Analysen der ästhetischen und kunstwissenschaftlichen  $\uparrow$ Sprache zu lösen bzw. einer Lösung näher zu bringen. Die Fruchtbarkeit und die Grenzen eines logisch-analytischen Zugangs zum Ästhetischen sind aber von Anfang an umstritten. Das gesamte Spektrum bekannter Positionen der traditionellen Ästhetik und Kunstphilosophie ist auch in der a.Ä. präsent. Schwerpunktfragen sind: (1) Wie ist der Begriff des Kunstwerks zu definieren? Produktionsästhetiker (J. Levinson, R. Wollheim) nehmen in der Definition Bezug auf die Person des Künstlers bzw. ihren poetischen Akt ( $\uparrow$ Werkästhetik),  $\uparrow$ Rezeptionsästhetiker (M.C. Beardsley) auf ästhetische Effekte oder Reaktionen des  $\uparrow$ Publikums und Institutionsästhetiker (G. Dickie, A.C. Danto) auf die komplexe institutionelle Praxis des Umgangs mit Kunst. Skeptiker bezweifeln die Definierbarkeit des Kunstbegriffs (M. Weitz). (2) Welcher ontologische Status kommt Kunstwerken zu? Behandelt werden das Verhältnis von Ding und  $\uparrow$ Werk (sind Kunstwerke Dinge?), von physischen und ästhetischen Eigenschaften (beruhen Letztere auf Ersteren?), von singulären und multiplen Werken (warum existiert in manchen Künsten das Werk als Unikat, in anderen in verschiedenen gleichen Exemplaren?). (3) Inwiefern haben Kunstwerke  $\uparrow$ Bedeutung? Sind sie einer objektiven  $\uparrow$ Interpretation zugänglich? (4) Wie hängen ästhetische  $\uparrow$ Erfahrung und ästhetische Wertschätzung zusammen ( $\uparrow$ Wertung), und wie lassen sich die sie artikulierenden  $\uparrow$ Urteile begründen? Können ästhetische Beschreibungen und Werturteile objektiv sein? Hinzu kommen Arbeiten zu einzelnen Künsten und spezielleren Problemen der Kunsttheorie, z. B. zu  $\uparrow$ Text und  $\uparrow$ Bild, zu Fiktionalität ( $\uparrow$ Fiktion) oder zum Verhältnis von Kunst und Moral bzw. Ästhetik und  $\uparrow$ Ethik.

Lit.: C. Lyas: Aesthetics. Ldn 1997. – R. Stecker: Artworks. University Park/PA 1997. – N. Carroll: Philosophy of Art. N.Y. 1999. – R. Eldridge: An Introduction to the Philosophy of Art. Cambridge 2003. H.T.

**Anästhetik**, eine ästhetische Kategorie, mit der das Fundament des Ästhetischen, die Wahrnehmungsfähigkeit, außer Kraft gesetzt ist und die Wahrnehmungslosigkeit thematisiert wird. J. Baudrillard hat 1978 auf die Gefahr einer anästhesierten respektive in *Agonie des Realen* und Rationalen verfallende Welt aufmerksam gemacht, indem er behauptet, dass wir längst darin eingetaucht sind. Nach Baudrillard haben die die  $\uparrow$ Realität zum Verschwinden bringenden  $\uparrow$ Bedeutungen und Bildwelten ihr geschichtliches Ende erreicht, alles ist nur noch Wiederholung, womit in der Folge das Zeitalter der  $\uparrow$ Simulation anbricht. M. Serres (1998) knüpft A. an eine ›Verhärtung der Sinne‹, was eine kollektive Unfähigkeit zu ästhetischem Verhalten hervorbringt und die  $\uparrow$ Sinne des im Kollektiv verhafteten Menschen, da er die Kompetenz und Prozesse medial vermittelter  $\uparrow$ Wahrnehmung nicht mehr realisieren kann, anästhesiert. Er plädiert mit seinem Modell für eine den Sinnen verpflichtete Ästhetik der Mischung, die den Zustand der Dinge nicht mehr auf binäre Logiken und dualistische Semantiken reduziert, sondern eine »Vielzahl einander überkreuzender Verhüllungen« (ebd., 105) produziert. Für W. Welsch (1990) bedeutet A., aufgrund der Redundanz sinnlicher Eindrücke, eine Form des Verlustes ästhetischen Verhaltens, womit ein Betäuben und Marginalisieren der Fähigkeit,  $\uparrow$ Empfindsamkeit als Grundlage von Wirklichkeitsbewältigung zu betrachten, verknüpft ist. A. und Ästhetik sind untrennbar verbunden, stehen sich aber nicht absolut gegenüber, vielmehr insistiert Welsch darauf, dass anästhetisches Verhalten in einer sich  $\uparrow$ postmoderngebärdenden Zeit massiver Reizüberflutung der Sinne, übermäßiger  $\uparrow$ Ästhetisierung und Pluralität erkenntnistheoretischer und künstlerischer Konzepte, ein notwendiges Phänomen darstellt. – Mit dem Begriff A. ist eine Rehabilitierung derjenigen Sinne verbunden, die in den Theorien der Wahrnehmung unter der Herrschaft des Sehannes gestanden und in Vergessenheit geraten sind, womit eine auf alle Sinne ausgegerichtete ›ökologische‹ Wahrnehmung, wie sie u. a. von J.J. Gibson (1982) vertreten wird, zu mobilisieren ist.

Lit.: J. Baudrillard: *Agonie des Realen*. Bln 1978. – J.J. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Mchn/Wien/Baltimore 1982. – W. Welsch: *Ästhetisches Denken*. Ditzingen 1990. – M. Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. FfM 1998. P.P.

**Aneignung – Entfremdung** (A. lat. *acquisitio, applicatio*; E. lat. *alienatio, alienar*). (1) A. bedeutet, sich etwas zu Eigen machen. A. ist ein philosophischer Begriff, der im 18. Jh., besonders aber durch die ↗ marxistische Ästhetik für die ästhetische Theorie bedeutsam wird.

In der Stoa dient A. zur Beschreibung der naturgemäßen Zueignung der Lebewesen zu sich selbst, die sie verpflichtet, alles ihnen Schädliche zu meiden und das ihnen Nützliche sich zuzueignen, da sonst E. von der ↗ Natur, insbesondere der eigenen droht. A.H. Francke wendet das pietistisch und gibt hermeneutische Anweisungen, wie man die Bibel zur Stärkung des Glaubens und Besserung des Lebens anwenden soll. Ein Dominanzwechsel vom Geben zum Nehmen findet im 18. Jh. statt. A., der Begriff setzt sich nun durch, ist nicht mehr Zueignung oder Applikation, sondern zielt darauf, etwas in Besitz zu nehmen, als Eigentum zu gewinnen. J. Locke zentriert A. auf Arbeit; Eigentum entsteht durch Arbeit, Arbeit schafft ↗ Identität und die Annehmlichkeiten des Lebens. Für J.-J. Rousseau schafft A. aber auch, wenn sie als Eigentum anderen gegenüber manifest wird, Ungleichheit und damit E. A. Shaftesbury entwickelt aus dem A.trieb eine Ethik, die auf jenen Neigungen des Lebewesens beruht, die den optimalen Zustand seiner Naturbeschaffenheit garantieren. Hier finden sich ästhetische Implikationen, da Shaftesbury in die sozialen Neigungen einen Form- und Schönheitstrieb einzieht, der durch Werte wie ↗ Proportion, Kohärenz und Balance bestimmt ist. Eine noch heute gängige Begriffsverwendung entwickelt J.G. Herder, der A. mit Bildung in Zusammenhang bringt. F.D. Schleiermacher arbeitet dies zu einer Ethik der A. aus, die zur persönlichen A. mit Hilfe der ↗ Vernunft zwingt. Im Unterschied zum zur Herrschaft gelangenden Geld, dem Schleiermacher seine Ethik entgegenstellt, kann die persönliche A. nicht übertragen werden, sie bleibt an das Individuum gebunden. F. Schiller verbindet A. mit einer Triebtheorie. Der Spieltrieb, als Vermittler von sinnlichem Trieb und Formtrieb, schafft den ästhetischen Zustand, der in der ↗ Schönheit sein Zentrum findet. A. als ↗ Spiel, in der Form von Selbsttätigkeit und Gestaltung frei von jedem Druck, wird Schiller zu einem Postulat der Vernunft. A. enthält seit Herder auch ein Entwicklungs- und Fortschrittskonzept. Im 19. Jh. begriff G.W.F. Hegel A. als Arbeit der Umgestaltung; der Mensch eignet sich die Welt mit Hilfe der Arbeit an, in der er sich vergegenständlicht und sich so – sich

gegenüberstehend – auch selbst aneignen und erkennen kann. Vor allem mit Hegel rücken A. und E. in einen unmittelbaren Zusammenhang. A. ist E., weil A. die Entäußerung an Fremdes, Äußeres voraussetzt. E. jedoch gilt als das zu Überwindende, es ist Durchgangsstadium. Auch Kunst begreift Hegel in Analogie dazu als A.; das Kunstwerk ist Produkt menschlicher Tätigkeit, Vergegenständlichung, die menschliche Selbstä. möglich macht. In diesem Zusammenhang eignet sich der Künstler auch an, was als Vorrat von Bildern und Gestaltungsweisen bereits vorhanden ist. – Für K. Marx ist A. tätige Auseinandersetzung mit der Natur und historisch mit der Bildung von Eigentum und dem ihm folgenden Widerspruch von Kapital und Arbeit verbunden. Er bestimmt unterschiedliche Formen von A. wie Religion und Kunst. Von daher entsteht eine Schönheitsauffassung, die nicht mehr an Kunst gebunden ist. Denn die Spezifik der menschlichen Gattung ist dadurch bestimmt, dass nicht nach den Gesetzen einer Spezies und nicht allein unter dem Druck unmittelbarer Bedürfnisse produziert wird, sondern vor allem frei davon und daher auch nach den Gesetzen der Schönheit. Für Marx ist die Bildung der menschlichen ↗ Sinne ein weltgeschichtlicher Prozess der A. von Gegenständen und Fähigkeiten, so dass ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit etc. entstehen kann. Beschränkt und reduziert wird dies durch den entfremdeten Sinn des Habens. Fällt die E., wird A. ein Vorgang jenseits von Arbeitsteilung, der Qualitäten einer ästhetischen ↗ Utopie gewinnt, die sich auch nach Marx immer wieder an die Möglichkeit der Kunst oder des Ästhetischen, Arbeitsteilung zu überschreiten, binden wird. – Für S. Kierkegaard hat jede A. Subjektivität zur Voraussetzung und zum Ziel. Er schließt alles aus, was das ↗ Subjekt mit einer Objektivität verbindet, und lässt einzig Äußerungsformen der Subjektivität selbst gelten, die überall dort gegeben sind, wo A. die Hauptsache ist, vor allem in der Kunst.

Im 20. Jh. stellt M. Heidegger in Anlehnung an Kierkegaard A. gegen die geschichtsphilosophische und metaphysische Tradition. A. – später ersetzt durch Da-sein und Er-eignis, in dem A. aber noch präsent ist – wird ein Mittel zu einer Verallgemeinerung des Ästhetischen als ↗ Ästhetisierung von Denken und Leben. H.G. Gadamer wertet dieses Verständnis aus der Perspektive der ↗ Hermeneutik ab, ihm geht es nicht um die Verwirklichung des Subjekts, sondern um Applikation im Sinne der Anwendung

der Tradition auf die gegenwärtige Situation. A. als Besitzergreifung ordnet sich dem beherrschenden Anspruch des Textes unter, statt ihn für die Gegenwart fruchtbar zu machen. In den 1970er Jahren versuchen A. Kluge und O. Negt, in Anlehnung an und Auseinandersetzung mit G. Lukács, mit Hilfe von A. geschichtliche Formen von Arbeit und Technik, Öffentlichkeit und Erziehung zu beschreiben und so die Herausbildung von individuellen und kollektiven Wahrnehmungsweisen und deren Widersprüchen zu charakterisieren. Bereits in den 1950er Jahren sucht W. Heise innerhalb der marxistischen Ästhetik der DDR mit Hilfe des A.begriffes das mechanistische Verständnis von Abbildung zu überwinden. Kunst ist für ihn eine A.beziehung in dreifacher Hinsicht: Sie ist A. von Welt durch ein Subjekt mit Hilfe künstlerischer Formen, die selbst bereits Resultate von A. sind; sie ist A. des Kunstwerkes durch den Rezipienten, und schließlich ist die Rezeption A. von Welt mit Hilfe des Kunstwerks. Seit den 1960er Jahren wird A. in diesem Kontext durch M. Franz und G. Mayer im Rahmen semiotischer Untersuchungen verwendet. R. Weimann benutzt den Begriff, um historische Umbrüche im A.verhalten beschreiben zu können. L. Kühne bezieht in den 1980er Jahren A. nicht nur auf die Kunst, sondern auf praktische, technische und architektonische Gegenstände, schließlich auch auf den Raum. Er sieht A. als gestaltende Tätigkeit wie als Gebrauch – wobei beides in seiner ästhetischen Dimension abhängig ist von gesellschaftlichen Widersprüchen, die in den Gestalteeigenschaften (Gestalt) und Gebrauchsweisen produziert wie reproduziert werden. Gestalt- und Verhältnisseigenschaften bedingen einander. Kühne entwirft den gesellschaftlichen Formen Kapitalismus, Sozialismus und Kommunismus entsprechende Gestaltungskonzepte. Er stellt Mode und funktionale Gestaltung (Funktionalismus) gegenüber, entwickelt Begriffe wie ›Vermüllung‹ (Trash), ›Bekunstung‹ und ›Behutsamkeit‹. Nach 1989 spielten diese Überlegungen im ästhetischen Diskurs keine signifikante Rolle mehr, trotz unausgeschöpfter Potenzen verliert der A.begriff seinen zentralen Stellenwert.

(2) E. bedeutet, sich von etwas fremd machen, sich selbst oder etwas fremd werden. E. ist der Gegenbegriff zu A. – auch als entfremdete A. –, mit zum Teil eigenständiger Geschichte. Es ist ein philosophischer Begriff mit ökonomischen, politischen, psychologischen und anthropologischen Ausformungen, der auch in

den Alltagswortschatz Eingang gefunden hat. Im Mittelpunkt steht der Verlust einer ursprünglichen Identität, die wiedergewonnen werden soll. Seit dem 18. Jh. – mit Rousseau, der den bis heute gängigen Begriff geprägt hat, obwohl das Wort E. von ihm nur am Rande benutzt wird – ist dieses Wiedergewinnen nicht mehr als Rückkehr denkbar, sondern kann, wenn überhaupt, nur in einem Fortschrittsprozess gelingen. Seit dieser Zeit gewinnt der Begriff ästhetische Bedeutung.

Auch E. ist antiken Ursprungs, das Wort findet sich in der Stoa, bei Chrysipp, wie die aristotelischen Begriffe von Freiheit und Muße. Vorstellungen überwundener E. von Rousseau bis Adorno präfigurieren. Die später säkularisierte Struktur des Begriffs gibt es in der jüdischen und christlichen Tradition (Genesis): (a) Paradies (ursprünglicher, nichtentfremdeter Zustand), (b) Vertreibung aus dem Paradies (selbstverschuldete Krise, Zustand der E.), (c) Rückkehr (Überwindung von E., die bestimmtes Verhalten verlangt). Positiv ist E. in der Gnostik, deren Vertreter sich von der gottfremden Welt ablösen, entfremden wollen, zu Gott hin. In negativer Hinsicht betont E. den meist selbstverschuldeten Verlust, besonders den mit der Moderne sichtbaren; positiv ist E. das Aufgeben einer falschen oder unzureichenden Identität zugunsten einer anderen bzw. umfassenderen, die durch A. des Fremden, Äußerlichen, Veräußerlichten oder Vergegenständlichten gewonnen werden kann. In jedem Fall bezeichnet E. eine Krise, eine Entzweiung oder die Reaktion auf diese. Negativ verstanden ist diese Krise in Th. Hobbes' *Leviathan* (1651) Krieg und Despotismus, für Rousseau ist sie die arbeitsteilige Zerstückelung des ganzheitlich verstandenen Menschen; positiv dagegen mit W. Humboldt und Hegel Voraussetzung der Bildung.

Hegel skizziert Bildung als Prozess: Ausgehend vom Punkt der anfangs substanzlosen Individualität hin zur A. der fremden, äußerlichen Substanz von Natur und Geist, an die man sich entfremden muss, in der man sich aber durch arbeitende A. des Fremden auf höherer Stufe wiedergewinnen kann. Darin steckt auch ein expansiver Gestus. Der Wendepunkt von Rousseau zu Hegel ist I. Kant. Kant stellt gegen den Skeptizismus von Hobbes und Rousseau – einmal bezogen auf die ›wölfische‹ Natur des Menschen, das andere Mal hinsichtlich der unmöglichen Überwindung von E., da der ursprüngliche Naturzustand verloren bleibt – ein

Dreistufenmodell: (a) Naturzustand als eine Form unentfalteter Identität, (b) moderne Krise der Zivilisation als Antagonismus der menschlichen Kräfte, die im Kampf entfaltet werden, (c) diese Krise ist Voraussetzung einer erst durch sie hindurch im Fortschreiten zu gewinnenden menschheitlichen Identität weltbürgerlichen Zuschnitts. Die Krise – seit Rousseau zumeist beschrieben als Trennung und Gegensatz von Natur und Zivilisation, Beruf und Mensch, Pflicht und Neigung, Genuss und Arbeit, Kunst und Wissenschaft, Einzelem und Allgemeinem, Staat und Individuum, privat und öffentlich etc. – ist für Kant lediglich ein Durchgangsstadium. Wegen dieser geschichtsphilosophischen Struktur und ihres identitätsphilosophischen Fundaments ist der Begriff seit der  $\uparrow$ Postmoderne in Verruf geraten, wird aber wegen seiner kritischen Kraft und dem Bestehen auf Alternativen zur jeweiligen Gegenwart bis heute verwendet. M. Foucault und F. Kittler lehnen den Begriff ab, zeichnen aber gleichzeitig eine bis in die  $\uparrow$ Intimität und Körperlichkeit einerseits und die digitale Hardware andererseits reichende Mikrophysik der Macht. Den Begriff der A. allerdings benutzt Foucault, indem er zeigt, dass sich A.beziehungen immer als Machtbeziehungen konkretisieren. So in der Diskurstheorie ( $\uparrow$ Diskursanalyse), da erst die A. eines gesellschaftlichen Status  $\uparrow$ Diskurse eröffnet und damit strategisch in nichtdiskursive Praktiken eingreifen kann. Für J. Baudrillard, der das Ende der alten, an Arbeit, Konsumtion und Handeln gebundenen E. verkündet, verbindet sich die neue E. der Informationsgesellschaft mit der durch die beschleunigte Kommunikation und  $\uparrow$ Vernetzung erzeugten Fraktalität des Subjekts. Identität ist nicht durch Zersplitterung des Subjekts verloren, sondern E. besteht darin, dass die fraktalen Teile zur Identität gezwungen werden sollen. E. Fischer-Lichte verwendet das Wort im Rahmen ihrer Auffassung von ästhetischer  $\uparrow$ Erfahrung als Schwellenerfahrung ( $\uparrow$ Performanz).

In ästhetischer Hinsicht kennzeichnet Rousseau Kunst und Wissenschaften als goldene Fesseln der entfremdeten Gesellschaft, die an sie binden sollen. Für Schiller ist ästhetische  $\uparrow$ Erziehung Gegenmodell sowohl zur durch Arbeitsteilung erzeugten E., die die Menschheit zu zerstückelten Teilindividuen reduziert, deren Ganzheit nur im fremden Staat äußerlich und durch Gesetze zusammengefasst wird, als auch zur blutigen Empörung der Französischen Revolution, die die noch unverzichtbare Institution des

entfremdeten ›Notstaates‹ zerstören will und so lediglich Kräfte entfesselt, aber nicht befreit, als auch zur kalten Rationalität der Vernunftdenker, die das Herz der Menschen nicht erreichen kann. Ästhetische Erziehung mit der Kunst als Zentrum dagegen weitet das ›enge Herz‹ des egoistischen Geschäftsmanns, erwärmt das ›kalte Herz‹ des Vernunftdenkers und erreicht über das ästhetische Vergnügen die einfachen Leute, deren Sittlichkeit gebildet werden soll. Für Hegel ist Kunst eine Form des Zu-sich-Kommens des Geistes, ein Durchgangsstadium zur Philosophie, E. der Idee zum Sinnlichen hin. Das sinnliche Moment der Kunst, ihr Nicht-Geistiges, also ihre Bindung an gegenständliches Material, begrenzt ihre Erkenntnisfähigkeit ( $\uparrow$ Wahrheit), die nur in der Antike zur der Kunst möglichen Höhe geführt werden konnte. Danach wird die Kunst von der Philosophie überflügelt. In der These vom Ende der Kunst – durch das Auf-den-Begriff-Bringen des Geistes in der Philosophie der Gegenwart Hegels – und in der Beschreibung der der Kunst feindlichen modernen ›Prosa‹ – also der E. von Pflicht und Neigung, Teil und Ganzem etc. ( $\uparrow$ Prosaisches) – werden jedoch Aporien sichtbar, die sich im philosophischen Grundansatz darin zeigen, dass Hegel zwischen E. als realem Phänomen – Entzweiung von Subjekt und Objekt, Geschichte und Gegenwart, Allgemeinem und Einzelnen etc. – und E. auf der Ebene des Geistes und des Denkens unterscheidet. Die E. in der Realität ist nicht zu überwinden, sie ist aber mit der durch die Französische Revolution erlangten Freiheit des Subjektes die Voraussetzung der Überwindung von E. auf der Ebene des Geistes. Die reale, moderne E. ist die Voraussetzung der gegenwärtigen Höhe der Philosophie, die die E. des Geistes von der Natur versöhnen kann. Ganz anders Th.W. Adorno, der nach der Erfahrung Auschwitz diese Versöhnung ablehnt und unter gleichzeitiger Berufung auf die negativen Momente der Philosophie Hegels Kunst als Antithese zur gesellschaftlichen E. und Barbarei behauptet ( $\uparrow$ Kritische Theorie). Die Kraft der Entgegensetzung und des Standhaltens gewinnt Kunst vermittels der  $\uparrow$ Form, die jedoch an die negierte Gesellschaft auch bindet, da sie sich auf  $\uparrow$ Techniken außerhalb der Kunst stützen muss. Kunst steht gegen E., kann sie aber nicht hinter sich lassen. Kunst markiert derartige Widersprüche und bildet zugleich ein Bewegungsmoment auf die Befreiung der Natur hin, die, so Adorno, in der Kunst ›die Augen aufschlägt‹. E. im Gebiet der Kunst zeigt sich auch als  $\uparrow$ Kultur-

industrie. Adorno stützt sich darüber hinaus auf die besonders von H. Marcuse ausgearbeitete psychologische Dimension von E. Bereits mit S. Freud wird E. Interiorisierung und Herrschaft des Über-Ich im Innern des Subjekts.

Große Bedeutung gewinnt der Begriff in der marxistischen Tradition, auf die sich auch Adorno stützt. E. ist bei Marx Produkt der Arbeitsteilung, sie betrifft das verkehrte Verhältnis des Menschen zur Natur, zur eigenen Arbeit, zu seiner Gattungsbestimmung wie das Verhältnis der Menschen untereinander. E. ist Kern des Warenfetischismus. In der marxistischen Ästhetik wird der Begriff von Lukács, Kühne, Heise, Haug u.a. benutzt. Er wird – zusammen mit dem der A. – gebraucht, um ästhetische Potentiale inner- und außerhalb der Kunst zu kritisieren, die durch E. bestimmt sind (↗Warenästhetik), oder solche Potentiale zu entdecken, die der E. entgegenwirken können. Nicht nur, aber besonders in dieser letzten Fassung ist der Begriff Grundlage künstlerischer Konzepte geworden, so seit Beginn des 20. Jh.s denen von Vertretern der künstlerischen ↗Avantgarde, denen von Ch. Wolf, H. Müller und V. Braun, aber auch – auf durch anthroposophische u.a. Einflüsse modifiziertem Verständnis – dem von J. Beuys oder dem von A. Kluge.

Lit.: (Zu A.) L. Kühne: Gegenstand und Raum. Dresden 1981. – Th. Flierl: Ästhetik der A. Studie zu weltanschaulich-methodologischen Grundproblemen der marxistisch-leninistischen Ästhetik. Bln 1985. Phil. Diss. – H. Ebeling (Hg.): Subjektivität und Selbsterhaltung. Beiträge zur Diagnose der Moderne. FfM 1996. – M. Franz: A. In: ÄGB. Bd. 1. Stgt/Weimar 2000. – (Zu E.) G. Buck: Rückwege aus der E. Studien zur Entwicklung der deutschen humanistischen Bildungsphilosophie. Paderborn u.a. 1984. – A. Trebeß: E. und Ästhetik. Eine begriffsgeschichtliche Studie und eine Analyse der ästhetischen Theorie Wolfgang Heises. Stgt/Weimar 2001. M.F./A.T.

**Angenehmes** (gr. *hedys*; lat. *iucundum*), was ein subjektives Gefühl des Wohlgefallens auslöst, was die ↗Sinne erfreut und daher gerne »angenommen« wird (lat. *acceptum*). In der Ethik steht die Frage im Vordergrund, ob unser Handeln auf A. und Lust (↗Hedonismus) oder auf das Gute zielt, in der Ästhetik, in welchem Verhältnis das A. zum ↗Schönen steht. – Schon im ↗Barock ist das A. definiert als die sinnliche Komponente der Kunst. Damit verweist es neben dem Dualismus von ↗Form und Inhalt auf die doppelte Wirkungsbestimmung der Dichtung bei Horaz (lat. *prodesse et delectare*: nützen und vergnügen). Für Sulzer sind die Künste

»durch Einmischung des A.n in das Nützliche entstanden«, so dass das A. als ihr Mittel, nicht aber als ihr ↗Zweck fungiert. Dabei »reizt« das A. die »Wirksamkeit der Seele«, indem es sich entweder an die »Begehrungskraft« oder an die »Vorstellungskraft« wendet. Die französische *Encyclopédie* differenziert analog dazu zwischen »gracieux« (lat. *gratia*: ↗Grazie), das den Sinnen schmeichelt, und »agréable« (lat. *gratum*), das sich an ↗Geschmack und Geist richtet. – In der *Kritik der Urteilskraft* bestimmt Kant das freie Wohlgefallen am Schönen in Abgrenzung zum Wohlgefallen am A.n und Guten, das jeweils von einem Interesse der Sinne bzw. der ↗Vernunft begleitet ist. »Angenehm« ist dabei, »was den Sinnen in der Empfindung gefällt« (§3), es gehört dem Sinnen-↗Geschmack an, dessen Privaturteile im Gegensatz zum interesselosen Wohlgefallen am Schönen keinen Anspruch auf subjektive Allgemeinheit erheben dürfen. Das Gefühl der Lust dagegen, auf das sich der Reflexions-Geschmack bezieht, ergibt sich aus dem von der bloßen Form induzierten freien ↗Spiel der Erkenntniskräfte. Für die bildenden Künste bedeutet das, dass Kant der Zeichnung den Vorrang vor dem sinnlichen ↗Reiz der Farbe einräumt und eine Hierarchie zwischen den eher angenehmen und den eher schönen Künsten aufstellt. – Kants Versuch, das A. aus dem Bereich des ästhetischen ↗Urteils auszuschließen, ist oftmals kritisiert worden, so z. B. von Bourdieu, der die Trennung von ästhetischem und ordinärem Konsum im Begriff des ↗Habitus aufzuheben sucht.

Lit.: P. Guyer: Kant and the claims of taste. Cambridge <sup>2</sup>1997. – G. Böhme: Kants »Kritik der Urteilskraft« in neuer Sicht. FfM 1999. – B. Vandenebele: On the Notion of »Disinterestedness«: Kant, Lyotard, and Schopenhauer. In: Journal of the History of Ideas 62 (2001), 705–720. Ch.S.

**Anmut/Grazie.** A. (oder G.) bezeichnet ↗Schönheit in harmonischer Bewegung. Im griechischen ↗Mythos erwirbt sich die A. der, dem die Venus von Gnidus ihren Gürtel leiht. Im Unterschied zu »objektiver«, von der ↗Natur verliehener Schönheit (etwa der Gesichtszüge oder des Körperbaus) setzt A. die Tätigkeit eines (auch als hässlich denkbaren) Subjekts voraus, dessen Bewegungen ↗Harmonie und Freiheit verraten (↗Angenehmes). Die »serpentine line« von Hogarth gilt als Grundfigur der A., da die Geschmeidigkeit der schlingelnden Bewegung nichts von der äußeren ↗Gewalt verrät, der sie ausweicht. Der Schwierigkeit einer begrifflichen

Fixierung der A. trägt die immer wieder zu ihrer Charakterisierung verwendete Formel des ›ne sais quoi‹ Rechnung. Die Theoriegeschichte der ↑Moderne kennt drei markante Annäherungen: In H. Homes *Elements of Criticism* (1762–65) dominiert die klassische, der Idee des erotischen Liebreizes noch nahestehende Bedeutung des Begriffs. Schiller hat in seiner Schrift über A. und Würde nachhaltig die Moralisierung des Begriffs betrieben und in einer Wendung gegen die Pflichtethik Kants A. als Ausdruck einer »schönen Seele« bestimmt, die aus Neigung so handelt, wie es die Pflicht von ihr fordert. Kleist hat in seiner Schrift *Über das Marionettenheater* auf der Unverfügbarkeit der A. beharrt: Jeder Versuch, sich ihrer zu vergewissern, liquidiert sie zugleich. In der zunehmend von der Entwicklung technischer Innovationen und der Integration einer hässlichen Wirklichkeit geprägten Ästhetik des 20. Jh.s hat der Begriff der A. seine einstige philosophische Substanz eingebüßt und bewährt sich allenfalls noch in sportlichen, ethnographischen oder alltagsästhetischen Kontexten.

Lit.: R.P. Janz: Die Marionette als Zeugin der Anklage. In: Kleists Dramen. Interpretationen. Hg. W. Hinderer. Stgt 1978, 31–51. – H.R. Brittnacher: A. und Würde. In: Schiller-Handbuch. Hg. H. Koopmann. Stgt 1998, 587–609.

H.R.B.

**Anschauung** wird heute als Sinneserkenntnis begriffen, die das abstrakte Denken mit Wahrnehmungsdaten versorgt. Von Platon bis zu den Schriften Meister Eckeharts wird A. dagegen als geistiges Wahrnehmungsvermögen beschrieben, dem sich im Verlauf der sinnlichen Erkenntnis eine Idee der sichtbaren Dinge erschließt. Im Innwerden (*theoria* oder *contemplatio*) solcher Urbilder bringt A. den ›Schauenden‹ daher den metaphysischen ↑Wahrheiten oder Gott nahe. An ihr gemessen, erweisen sich die materialen Gegenstände als verzerrte, entfremdete ↑Abbilder, von denen der weisheitsliebende oder gläubige Mensch ›absehen‹ sollte. – Doch auch als das Vertrauen in jenseitige Mächte zu schwinden beginnt, verliert dieses A.konzept nur bedingungsweise an Überzeugungskraft. So versucht die ↑Aufklärung den Anteil der ↑Sinne an der Welterkenntnis aufzuwerten, modifiziert das platonische A.-modell aber nur insofern, als es jetzt den Kategorien der ↑Sprache und ↑Vernunft vorbehalten bleibt, aus der Vielzahl an Sinnesdaten auf den Wesenskern der Erkenntnisobjekte zu schließen. Die ästhetisch wahrgenommene Dingwelt

wird demgegenüber als anthropologisch und subjektiv zwar unhintergebar, für die Entwicklung der allgemeinen Vernunftfreiheit jedoch ›irreführend‹ (Descartes) ausgewiesen. Allenfalls im moralpädagogischen Denken der Zeit wird die Forderung nach Anschaulichkeit im Sinne intuitiver Verständlichkeit erhoben. – Im 20. Jh. wird dieses idealistische A.-konzept von der ↑Phänomenologie weiterentwickelt, seine zeichentheoretische Grundlegung indes von der materialistischen Philosophie in Frage gestellt. Insofern weicht die ursprünglich anagogische A.leistung, also die Übertragung vom eigentlichen auf einen höheren ↑Sinn, dem Zweifel am immateriellen Sinn des Sichtbaren. Auf dieser Kritik aufbauend, beschäftigt sich die ↑Postmoderne mit dem flottierenden ↑Spiel der ↑Zeichen und ihrer Möglichkeit, sich selbst anschaulich vor Augen zu führen. Als ästhetische Kategorie, die eine sinnliche und zugleich abstraktionsfähige Beziehung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenen etabliert, hat sich A. damit überholt. Unter dem Einfluss neuer Bildschirmmedien, in der ↑Werbung oder in alltäglichen Kommunikationsprozessen, in denen Komplexität zugunsten eines ›intuitiven‹ Nachvollzugs reduziert werden muss, bewährt sich A. als epistemische Vermittlungsinstanz dagegen weiterhin.

Lit.: W. Flach: A. In: Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Mchn 1974, 1556–1571. – H.-G. Gadamer: A. und Anschaulichkeit. In: Neue Hefte für Philosophie 18/19 (1980), 1–13. – W. Welsch: Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre. Stgt 1987.

St.G.

**Anthropologie** (gr. *anthropos*: Mensch; *logos*: Lehre, Rede). Oberbegriff für die verschiedenen Versuche, sich theoretisch mit dem Menschen zu beschäftigen. – Der nach seiner Bestimmung suchende Mensch erkennt sich in und an den Vergegenständlichungen des natürlichen und kulturellen Lebens als Gattung, Gruppe oder Individuum. Dabei findet er sich immer in einem bereits interpretierten Bedeutungsraum vor und ist konfrontiert mit Zuschreibungen verschiedenster Art. Die Suche nach einer interdisziplinären A. speist sich aus der Frage nach dem Zusammenhalt dieses Wissens. – Drei Bedeutungen von A. sind zu unterscheiden: (1) Biologische A. reicht als positive Wissenschaft von einer gattungsgeschichtlichen Entwicklungslehre über Physiologie bis hin zur Anatomie. Durch die Verbindung von A. und Rassen-theorie im Nationalsozialismus war der Begriff

nach 1945 in Deutschland verpönt und ist bis heute prekär. (2) Philosophische A. ist eine in den 1920er Jahren u. a. von P. Scheler, H. Plessner und A. Gehlen neu begründete Teildisziplin der Philosophie. Sie reicht von der Erforschung nicht variabler Wesens-Eigenschaften des Menschen bis zu mittels Erfahrungen gewonnener Lebensklugheit. Diese doppelte Bestimmung erhielt A. bereits von Kant, der damit im 18. Jh. die Emanzipation der Philosophie von der Theologie vollzog. (3) Kultur-A. (z. B. G. und H. Böhme) oder historische A. (z. B. D. Kamper) nimmt die »weichen« Vermögen des Menschen wie Subjektivität, ↑Gefühl, Körperlichkeit und Kreativität wieder ernst. Der Mensch wird als ein ästhetisches Wesen begriffen, das ↑Zeichen nutzt, schafft und interpretierend versteht. Zugleich weist seine spielerische (↑Spiel) Selbsterschaffung (Plessner) über jede Zeichenhaftigkeit hinaus. So sind sterbliche ↑Körper gerade nicht auf ↑Bilder reduzierbar (Kamper). Im Diskurs der ↑Postmoderne wird schließlich der Anspruch einer Fundamentaldisziplin von der A. auf die Ästhetik übertragen (W. Welsch). – Die Frage nach dem menschlichen ↑Maß wird angesichts der menschlichen Selbstdestruktions-szenarien in allen Formen von A. wieder virulent, ist aber als ein gemeinsames Problem noch nicht anerkannt.

Lit.: H.-G. Gadamer/P. Vogler: Neue A. Bd. 1–8. Stgt 1972 ff. – D. Kamper: Geschichte und menschliche Natur. Die Tragweite gegenwärtiger A.-Kritik. Mchn 1973. – A. Assmann u. a. (Hg.): Positionen der Kultura. FfM 2004.

T.S.

### **Anthropomorphismus/Anthropozentrismus**

(gr. *anthropos*: Mensch; *morphe*: Gestalt; *kentron*: Mittelpunkt). Der A. betrachtet die nichtmenschliche ↑Natur unter dem Aspekt der Verwandtschaft mit uns. Formal wird diese partielle Übereinstimmung auf zwei verschiedene Weisen verstanden: (1) als Projektion, ↑Metapher und Analogieschluss, d. h. als Verfahren einer Ausdehnung. Gewöhnlich als menschlich verwendete Attribute werden dabei auf andere Bereiche in einem abgeleiteten Sinn übertragen. Dieser projektive A. anerkennt Ähnlichkeiten zwischen uns und der anderen Natur nur in einem sekundären, letztlich fiktiven Sinn. (2) Davon unterschieden ist ein A., der die Verwandtschaft des Menschlichen mit allem anderen Sein als reale Gegebenheit versteht. Wir entdecken im Umgang mit Dingen, dass sie uns ähneln und wir ihnen. Diese Gemeinsamkeit ist Wirklichkeit, zu der wir selbst gehören. Dieser

A. ist eine ursprüngliche, Realität erschließende Tendenz (vgl. Plessner 1975, 301), die »nicht als Objekt, sondern als Mitsein« (Spaemann 2000, 12) erscheint. Die Vorstellung, A. sei projektive Ausweitung, verdankt sich einer »Einengung und Beschränkung« (Plessner 1975, 301), einer Isolation von der Wirklichkeit anderer, einem Realitätsverlust. – Neben diesen beiden Formen des A. lassen sich inhaltliche Möglichkeiten differenzieren. Durch die historische wie kulturelle Vielfalt ist der Bereich des Menschlichen nicht klar umrissen. Welche Eigenschaften projiziert werden bzw. was wir an den Dingen als verwandt mit uns entdecken, ist variabel. Die inhaltlich weiteste Version des A. ist die Personifizierung, d. h. die Anerkennung »von so etwas wie Selbstsein« auch noch der unbelebten Materie (ebd.). – Ein solcher A. ist vor allem bei Schiller für die Ästhetik bedeutsam geworden. In Schillers ästhetischer Naturbetrachtung ist die Natur »gleichsam die Person des Dings« (Schiller 1994, 38). Für die ästhetische Beurteilung sind alle Wesen unabhängig von uns, Selbstzweck (vgl. ebd., 32, 44), »freie Bürger« einer »ästhetischen Welt« (ebd., 49). Dieser nichtprojektive A. wird zum Gegenspieler des neuzeitlich dominierenden Anthropozentrismus. Ihm geht es um ein nichtinstrumentelles Naturverständnis sowie um einen Humanismus, für den menschliche Würde nicht nur in ↑Vernunft, sondern in einer spezifischen Sensibilität (↑Empfindsamkeit) gründet: Menschen sind als Personen auf besondere Weise verletzlich wie auch für die Bedürftigkeit anderer Wesen empfänglich. – Der Anthropozentrismus betont einen dualistischen und hegemonialen Gegensatz von Natur und Mensch. Im aktiven Zugriff moderner westlicher Erfahrungswissenschaft erscheint Natur als das, was Menschen mit ihr machen können. Sie ist nur insoweit bedeutsam, als sie Mittel für menschliche Interessen ist. Als zwecksetzend und Selbstzweck (↑Zweck) erklärt sich der Mensch zum Absolutum und Zentrum der Welt. Ethisch ermöglicht dieses Weltbild eine problematische Begründung menschlicher Würde (vgl. Bayertz 1985), die in Kants Unterscheidung zwischen Sachen und Personen ihren Ausdruck findet. Sachen haben nur einen Gebrauchswert oder Marktpreis. Absoluten Wert haben allein Personen, die vernünftige Selbstzwecke sind (vgl. Kant 1902, 434/435).

Lit.: I. Kant: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten [1785]. In: Kants gesammelte Schriften. Hg. Preußischen

Akademie der Wissenschaften. Bln 1902 f. Bd. IV, 387–463. – H. Plessner: Die Stufen des Organischen und der Menschen [1928]. Bln 1975. – F. Schiller: Brief an C.G. Körner vom 23.2.1793. In: Ders.: *Kallias* oder über die Schönheit/Über Anmut und Würde. Stgr 1994, 33–55. – K. Bayertz: Die Idee der Menschenwürde: Probleme und Paradoxien. In: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie*. Jg. 81 (1995), 465–481. – R. Spaemann: Wirklichkeit als A. In: *Information Philosophie* H. 4 (2000), 7–18.

Ka.H.

**Anti-Kunst** bezeichnet Programme bzw. Strategien künstlerischer Opposition zu geltenden Kunstauffassungen, besonders zur sogenannten  $\uparrow$ Hochkunst, z.B. durch gezielte Regelverletzung in Hinblick auf ästhetische  $\uparrow$ Normen oder institutionelle Bedingungen von Kunst ( $\uparrow$ Underground-Kunst). – Solches Vorgehen ist als Konzept bildender Kunst und Literatur im Umfeld des italienischen und russischen  $\uparrow$ Futurismus entstanden; explizit zum Programm erhoben wurde es im  $\uparrow$ Dadaismus. Der Begriff selbst wurde möglicherweise schon um 1914 durch M. Duchamp geprägt oder 1920 durch T. Tzara in der »Chronique Zurichoise«, im *Dada-Almanach*. A. zielt hier mit destruktivem bzw. provokantem Gestus auf radikale Änderungen des Kunstbegriffs. Sie propagiert den Bruch mit Traditionen künstlerischer  $\uparrow$ Mimesis, demonstriert einen geschlossenen Werkbegriff ( $\uparrow$ Werk), die zentrale Rolle des autonomen Künstlerindividuums ( $\uparrow$ Künstler) und herkömmliche Formen der  $\uparrow$ Kunstvermittlung. – Seit den 1950er Jahren ist A. meist eine Sammelbezeichnung für künstlerische Strömungen, die tradierte Werkbegriffe und Formen des Umgangs mit Kunst in Frage stellen oder unterlaufen, so z.B.:  $\uparrow$ Pop-Art, *The Living Theater*, Fluxus,  $\uparrow$ Aktionskunst und  $\uparrow$ Concept Art. Dabei ist der Begriff A. vorwiegend ein Terminus der  $\uparrow$ Kunstkritik und wird seltener von Künstlern selbst verwendet. Ein Beispiel für Letzteres ist J. Beuys, der 1970 in einer öffentlichen Diskussion unter A., im Sinne seines erweiterten Kunstbegriffs, den Anspruch auf die Entfaltung des kreativen Potentials eines jeden Menschen als gesellschaftlichen Prozess proklamierte. – Bei den Dadaisten wie auch in späteren Kontexten impliziert A. nicht die Negierung von Kunst im Sinne einer Aufhebung oder schlichten Destruktion. Mit ihrem kritischen Impuls und sehr verschiedenen ästhetischen Strategien standen die diversen Tendenzen von A. in einem Spannungsverhältnis von Verweigerung und Intervention dem etablierten Kunstbetrieb gegenüber. Vieles, was unter A. subsumiert wurde, ist inzwischen selbst

in den  $\uparrow$ Kanon der neueren Kunstgeschichte eingegangen.

Lit.: R. Huelsenbeck (Hg.): *Dada-Almanach*. Bln 1920, 27 f. – H. Richter: *Kunst und A.* Köln 1964. – H. Ohff: A. Düsseldorf 1973. – E. Stahl: *A. und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909–1933)*. FfM 1997. – J. Beuys: *Provokation Lebensstoff der Gesellschaft. Kunst und A.* (Film). Bln 2003.

R.F.

**Antike Ästhetik** (lat. *antiquus*: alt, altertümlich, einst; gr. *aisthesis*: sinnlich vermittelte Wahrnehmung) umfasst vom 8. Jh. v. Chr. bis zum 3. Jh. n. Chr. im griechisch-römischen Kulturraum entstandene Auffassungen über Künste, Künstler, Kunstschaffen, Kunstwirkung, Wahrnehmungs-, Gestaltungs-, Erkenntnisformen,  $\uparrow$ Schönheit,  $\uparrow$ Maß, Harmonie, Sprache, Gesellschaft, Weltaneignung, Welt (Kosmos). Sie entwickelt sich vom Teil mythologischer Weltsicht zum integralen Moment antiker Philosophie mit relativer theoretischer Eigenständigkeit, das, am Ende Nähe zu christlicher Weltsicht besitzend, Weichen in die mittelalterliche Scholastik und Kunstprogrammatisierung stellt. Der Terminus »antik« hat im 17./18. Jh. sich durchsetzende Konnotationen »alt«, »altertümlich« (frz. *antique*) in der  $\uparrow$ Querelle des anciens et des modernes und die seit Baumgarten gebräuchliche Bezeichnung »Ästhetik« zur Voraussetzung. Seit Mitte des 19. Jh.s ist sie Gegenstand geistesgeschichtlichen Interesses, nachdem Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764/66) die antike Kunst in Stilepochen dargestellt hat und sie in Hegels *Ästhetik* (1823/28) als »klassische Kunstperiode« konzeptives Zentrum war.

(1) Die Antike besaß wie Mittelalter und  $\uparrow$ Renaissance keine geschlossenen ästhetischen Theorien. Quellen sind Mythen, bildende Kunst, Architektur, Dramen, Musik, Literatur, Philosophie, Ethik, Theologie, kunsttechnische Traktate, Rhetorik, Historio- und Biographien sowie Polit- und Gesellschaftsutopien. Deren ästhetische Dimension fasst a.Ä. zusammen. In historischer Differenz zum Ästhetik-Verständnis ab dem 18./19. Jh., das allgemeine Kunst- und Schönheitsbegriffe voraussetzt und die Separierung als Wissenschaftsdisziplin, gründet sie durchgehend auf Schönheitsvorstellungen, die, nicht an Kunst/Künste gebunden, Strukturgesetze von Sein, Kosmos und Natur reflektieren. Künste interessieren als einzelne Kunstgattungen, deren Allgemeines unreflektiert bleibt; der Begriff der *techné* zielt auf allgemein handwerkliches Können ( $\uparrow$ Produktion). A.Ä. kennt den Kunstbegriff nicht.