

Action, Criticism & Theory for Music Education

The refereed scholarly journal of the



**Volume 2, No. 2
December 2003**

Thomas A. Regelski, Editor
Wayne Bowman, Associate Editor
Darryl A. Coan, Publishing Editor

Electronic Article

Ästhetik Ausserhalb der Ästhetik

Für eine neue Form der Disziplin

Wolfgang Welsch

© Wolfgang Welsch, 2003 All rights reserved.

The content of this article is the sole responsibility of the author. The ACT Journal, the MayDay Group, and Southern Illinois University Edwardsville are not liable for any legal actions that may arise involving the article's content, including but not limited to, copyright infringement.

ISSN 1545-4517

For contact information, please point your Web Browser to:

ACT Journal: <http://mas.siu.edu/ACT>

or

MayDay Site: <http://www.nyu.edu/education/music/mayday/maydaygroup/index.htm>

How is this electronic document formatted?

This document is uniquely formatted to take advantage of the possibilities offered by online reading and for printing as a journal article.

Bookmarks

First, the reader will notice a bookmark column on the screen (see fig. I). Clicking on any of the bookmarks will cause the document to jump to the indicated section of the article. It will not be printed if the article is printed. All of the references and notes for the article will also appear as text at the end of the document that is included when the document is printed.

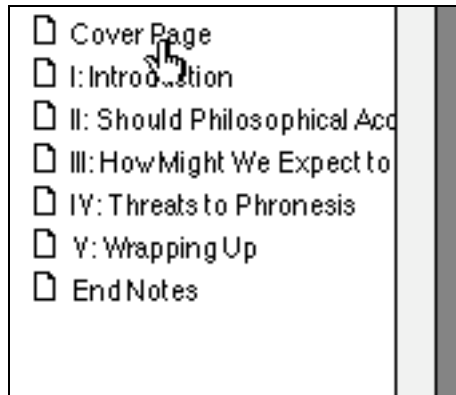


fig. i

If your bookmarks column isn't showing, then click on the  icon in the Acrobat Reader toolbar to cause it to appear.

Notes

Second, many of the pages contain small comment icons near the text (see fig. ii). *Double-clicking* those icons with the mouse will open a small window with that page's references or sidebar notes. The icons will not be included when the reader prints the article (note: may require adjusting Adobe Acrobat's Printing Preferences to exclude Annotations when printing).



fig. ii. Double-click the comments icon to see the note. To close it after viewing, click on the note's close box found at the top of the note's window.

Thumbnails

The same icon that shows you the bookmarks will allow you to see thumbnail pictures of each page. Clicking on one allows you to jump directly to that page.

Ästhetik Ausserhalb der Ästhetik

Für eine neue Form der Disziplin

Wolfgang Welsch

EINLEITUNG: SKIZZE DER PROBLEMSTELLUNG

1. Die gängige Auffassung: Kunstzentrierte Ästhetik

Was ist Ästhetik? Die Enzyklopädien geben eine klare Antwort. Die *Academic American Encyclopedia* sagt: "Aesthetics is the branch of philosophy that aims to establish the general principles of art and beauty."¹ Entsprechend bestimmt die italienische *Enciclopedia Filosofica* die Ästhetik als "disciplina filosofica che ha per oggetto la bellezza e l'arte".² Das französische *Vocabulaire d'Esthétique* definiert Ästhetik als "étude réflexive du beau" bzw. als "philosophie et science de l'art".³ Und das deutsche *Historische Wörterbuch der Philosophie* erklärt: "Das Wort 'Ästhetik' hat sich als Titel des Zweiges der Philosophie eingebürgert, in dem sie sich den Künsten und dem Schönen [...] zuwendet".⁴ Kurzum: Ästhetik gilt als Artistik, als Explikation des Begriffs der Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Schönheit.

Was könnte dann "Ästhetik außerhalb der Ästhetik" - wie im Titel dieses Aufsatzes vorgeschlagen - bedeuten? Um sinnvoll zu sein, müßte der Ausdruck auf etwas außerhalb dieses kunstgebundenen Verständnisses von Ästhetik hinweisen, auf etwas außerhalb der Artistik. Aber wie könnte es sich dabei gleichwohl um eine Art von Ästhetik handeln? Ist der Ausdruck 'Ästhetik' von sich aus für eine transartistische Bedeutung offen?

Traditionell ist dies klar der Fall. 'Ästhetik' geht auf die griechische Wortgruppe *aisthesis*, *aisthanesthai*, *aisthetos* zurück - also auf Ausdrücke, die Empfindung und Wahrnehmung im allgemeinen bezeichnen, vor jeglicher artistischen Bedeutung. Ebenso besteht im gegenwärtigen Begriffsgebrauch keine Einschränkung auf die Kunst; in der Alltagssprache verwenden wir den Ausdruck 'ästhetisch' sogar öfter außerhalb als innerhalb

der künstlerischen Sphäre - beispielsweise wenn wir von einem ästhetischen Verhalten oder einem ästhetischen Lifestyle sprechen, oder von ästhetischen Besonderheiten der Medien, oder von einer zunehmenden Ästhetisierung der Welt.

Die *Disziplin* 'Ästhetik' allerdings hat traditionell nicht so sehr Empfindung und Wahrnehmung thematisiert, sondern sich überwiegend auf die Kunst konzentriert - und dabei mehr auf begriffliche als auf sinnliche Fragen der Kunst. Der Hauptstrom der gegenwärtigen Ästhetik verfährt noch immer so. Die akademische Disziplin tendiert dazu, sich auf Artistik zu beschränken - wie unsicher der Begriff der Kunst selbst in der Zwischenzeit auch geworden sein mag.

Gewiß: Es hat Ausnahmen und Gegentendenzen gegen diesen vorherrschenden Ansatz gegeben. Man erinnere sich beispielsweise daran, daß Alexander Gottlieb Baumgarten, der Gründungsvater und Namensgeber der Ästhetik, die neue Disziplin als ein primär kognitives Unternehmen zur Verbesserung unserer sinnlichen Erkenntniskraft konzipierte. Unter den Zielen der von Baumgarten eben als "Wissenschaft vom sinnhaften Erkennen" definierten Ästhetik fanden die Künste nicht einmal Erwähnung.⁵

Kurz darauf jedoch, als - zwischen Kants *Kritik der Urteilkraft* von 1790, dem *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* von circa 1796 und Schellings *System des transzendentalen Idealismus* von 1800 - die Ästhetik eine unerhörte Karriere startete, welche sie in die Spitzenposition der Philosophie beförderte, begann man, Ästhetik exklusiv als Philosophie der Künste zu verstehen. Und dies blieb jahrhundertlang die vorherrschende Auffassung, die von so unterschiedlichen Philosophen wie Hegel und Heidegger oder Ingarden und Adorno geteilt wurde.

Gewiß gab es immer noch Gegentendenzen. Sie reichten von Schillers Übergang zunächst von künstlerischer zu politischer und dann zu pädagogischer Kunst und schließlich zur "Lebenskunst" bis zu Marcuses Idee einer neuen sozialen Sensibilität; oder von Kierkegaards Beschreibung der ästhetischen Existenz und Nietzsches Fundamentalisierung der ästhetischen Tätigkeit bis zu Deweys Integration der Kunst in das Leben. Aber diese Gegentendenzen haben das Design der Disziplin "Ästhetik" nicht wirklich zu verändern

vermocht. In gewissem Maß teilten sie sogar die Grundannahme der traditionellen Ästhetik, daß die Kunst den Fokus der Ästhetik bilde; auch diese Reformer nämlich betrachteten die Kunst als Modell der ästhetischen Tätigkeit überhaupt sowie als Paradigma für den Übergang zu dem transartistischen Verständnis von Ästhetik, für das sie eintraten.

Gegenwärtig neigt die Disziplin "Ästhetik" noch immer zur Beschränkung auf Artistik. Zwar mag es viele Gründe für die Anerkennung einer Ästhetik außerhalb der Ästhetik geben, aber in den Jahren, in denen ich diese Tendenz zu befördern suchte, fand ich weit mehr Interesse und Unterstützung außerhalb der Disziplin - bei kulturellen Institutionen

oder bei Theoretikern in anderen Feldern⁶ -, während meine Bemühungen im Rahmen der akademisch etablierten Ästhetik (zumindest im deutschen Sprachraum) überwiegend auf Widerstand stießen. Man hält es noch immer für selbstverständlich, daß Ästhetik Artistik zu sein habe; man ist noch immer in diesem traditionellen Bild befangen. Und diese Anspielung auf Wittgenstein fortführend, könnte man sagen: "Und heraus können wir nicht, denn es liegt in unsrer Disziplin, und diese Disziplin scheint es uns nur unerbittlich zu

wiederholen."⁷

2. Überwindung des traditionellen Vorurteils

a. Singularität der Werke versus Universalbegriff der Kunst

Aber es gibt gute Gründe für den Versuch, der Ästhetik-Artistik-Gleichung zu entkommen oder - um noch einmal Wittgenstein zu zitieren - "der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zu zeigen".⁸ Denn eines der zentralen Probleme der traditionellen Ästhetik besteht darin, daß sie nicht einmal ihre Aufgabe erfüllt. Sie ist unfähig, der Singularität der Kunstwerke gerecht zu werden. Das Ziel der Ästhetik wurde denn auch auf die Etablierung eines universellen und immerwährenden Begriffs der Kunst verschoben. So konnte - und sollte - die Ästhetik ohne Orientierung an einzelnen Kunstwerken oder historisch unterschiedlichen Kunsttypen durchgeführt werden. Schelling beispielsweise gab dem freimütig Ausdruck, als er erklärte, daß eine Philosophie der Kunst einzig von der "Kunst an sich", hingegen "von empirischer Kunst auf keine Weise" zu handeln habe,⁹ und daß seine eigene Philosophie der Kunst eine bloße "Wiederholung" seines "Systems der Philosophie"

sei - diesmal mit Blick auf die Kunst durchgeführt, so wie ein andermal im Blick auf die Natur oder die Gesellschaft.¹⁰

Wie sehr uns heute eine solche Strategie unangemessen erscheint - und seit langem den Künstlern als unangemessen erschien: Robert Musil beispielsweise verspottete derlei Ästhetik als den Versuch, den Universalziegel zu finden, der auf jedes Kunstwerk passen und zum Aufbau des Gesamtgebäudes der Ästhetik taugen sollte¹¹ -, Schelling hat zweifellos eine grundlegende Überzeugung der traditionellen Ästhetik zum Ausdruck gebracht: daß es so etwas wie einen wesentlichen und universalen Begriff der Kunst gebe, und daß diesen zu exponieren die eigentliche Aufgabe und das ganze Ziel der Ästhetik sei. Dies war ja auch der innere Grund, warum die Ästhetiker ein eingehendes Studium einzelner Kunstwerke gar nicht für nötig erachteten, sondern sich mit einer rudimentären Kenntnis einiger Kunstwerke begnügen zu können glaubten. Sie sollte als Ausgangspunkt für ihre Intuition des generellen Begriffs der Kunst ausreichen.^{12,13}

Natürlich ist diese traditionelle Strategie unhaltbar. Die Praxis der Kunst besteht nicht darin, einen universalen Begriff der Kunst zu exemplifizieren, sondern neue Versionen und Begriffe der Kunst hervorzubringen. Und gewiß wird der neue Begriff einige Aspekte mit dem vorher dominierenden Begriff gemeinsam haben, aber in anderen und nicht weniger bedeutsamen Aspekten wird er sich von ihm scharf unterscheiden. Das ist bei jedem Übergang von einem Stil oder Paradigma zu einem anderen offensichtlich. Daher sind die Paradigmen zwar durch Überlappungen verbunden (durch 'Familienähnlichkeiten' im Sinne Wittgensteins), nicht jedoch durch ein allgemeines Muster, das ihnen allen gemeinsam wäre oder einen Wesenskern aller Kunstwerke darstellte. Dergleichen wie ein Wesen der Kunst gibt es nicht.

Dies bedeutet, daß der traditionelle Zugang prinzipiell verfehlt ist. Er beruhte auf einem grundsätzlichen Mißverständnis des Begriffs der Kunst - wobei dieses Mißverständnis gerade den Kern des traditionellen Ästhetikkonzepts bildete. Hingegen macht die Einsicht in die historische Erzeugung unterschiedlicher Begriffe von Kunst durch die Kunst selbst sowie in die Familienähnlichkeit (anstelle einer vorgeblichen

Wesenseinheit) dieser Begriffe die Verfehltheit dieses traditionellen, globalisierenden Ansatzes der Ästhetik offenkundig und gebietet den Übergang zu einem anderen, pluralistischen Typ von Ästhetik.

b. Für ein erweitertes Verständnis der Disziplin

Die Umorganisation der Ästhetik, die wir gegenwärtig ins Auge zu fassen haben, wird jedoch noch weiter gehen müssen. Bislang habe ich nur den Paradigmenwechsel diskutiert, der innerhalb des klassischen Rahmens der Ästhetik, also innerhalb der Artistik fällig ist: Wir können nicht länger vom essentialistischen Bild der Kunst gefangen sein. Es dürfte sich jedoch überdies als nötig herausstellen, diesen ganzen Rahmen - die traditionelle Gleichsetzung von Ästhetik und Artistik - zu überschreiten. Die innere Pluralisierung der artistischen Ästhetik - der Übergang von einer monobegrifflichen Analyse der Kunst zur Betrachtung unterschiedlicher Typen, Paradigmen und Begriffe von Kunst - ist durch eine äußere Pluralisierung der Ästhetik zu ergänzen: durch eine Öffnung des Feldes der Disziplin auf transartistische Fragen. - Das ist es, was ich in diesem Aufsatz vertreten will.

Im ersten Teil werde ich einige Hauptthemen einer Ästhetik außerhalb der Ästhetik entwickeln. Im zweiten Teil versuche ich, die konzeptionelle Zulässigkeit einer solchen Ästhetik zu klären und einige Vorschläge zu unterbreiten, wie das Territorium der Ästhetik umzuorganisieren sei. Ich werde für eine Öffnung der Ästhetik auf Fragen außerhalb der Kunst und für die Entwicklung einer transdisziplinären Struktur der Disziplin eintreten. Diese Struktur schließt natürlich immer noch Fragen der Kunst ein, aber sie umfaßt ebenso transartistische Fragestellungen, und dies ist, wie dann vor allem zu zeigen sein wird, noch für die Analyse der Kunst selbst von Bedeutung. Man kann sich mit Kunst angemessener in der Perspektive einer Ästhetik beschäftigen, die nicht auf die Analyse von Kunst allein beschränkt ist.

I. EINIGE HAUPTTHEMEN UND DIE BEDEUTUNG EINER ÄSTHETIK AUSSERHALB DER ÄSTHETIK

Generell gibt es zwei Gruppen von Gründen für eine Erweiterung der Ästhetik. Die erste bezieht sich auf die gegenwärtige *Gestaltung der Realität*, die zweite auf das gegenwärtige *Verständnis der Realität*.¹⁴

1. Ästhetische Gestaltung von Wirklichkeit - Verschönerung

a. Globale Ästhetisierung

Wir leben heute inmitten einer früher unerhörten Ästhetisierung der realen Welt.¹⁵ Verschönerung und Styling finden sich allenthalben. Sie erstrecken sich vom Erscheinungsbild der Individuen bis zur urbanen und öffentlichen Sphäre sowie von der Ökonomie bis zur Ökologie.

Die *Individuen* unterziehen sich einem umfassenden Styling von Körper, Seele und Verhalten. In Schönheitsstudios und Fitneßzentren betreiben sie die ästhetische Perfektionierung ihrer Körper, in Meditationskursen und New-Age-Seminaren die Ästhetisierung ihrer Seelen, und in Benimmkursen trainieren sie sich das ästhetisch erwünschte Verhalten an. Der *homo aestheticus* ist zur neuen Leitfigur geworden. Im *urbanen Raum* ist so gut wie alles in den letzten Jahren einem Facelifting unterzogen worden - zumindest in den reichen westlichen Ländern. Auch die *Ökonomie* profitiert großenteils von der neuen Tendenz der Konsumenten, nicht eigentlich einen Artikel zu erwerben, sondern sich mittels seiner in den ästhetischen Lifestyle einzukaufen, den Werbestrategien mit ihm assoziiert haben. Sogar die *Ökologie* ist in ästhetischer Hinsicht ein Partner der Ökonomie. Sie ist auf dem Weg zur Verschönerungsbranche und favorisiert ein Styling der Umwelt im Sinn ästhetischer Ideale wie Komplexität oder Naturschönheit. Könnten die reichen Industriegesellschaften ganz, wie sie wollten, sie würden die urbane, industrielle und natürliche Umwelt wohl in toto in ein hyperästhetisches Szenario verwandeln. Die *Gentechnologie*, die individuelles und ökologisches Styling verbindet, ist ein weiterer Beleg. Sie paßt alle Sorten von Leben unseren Bedürfnissen an und und vermag uns just mit der Sorte Kinder zu versorgen, die wir - unseren ästhetischen Erwartungen

entsprechend - wünschen. Die Gentechnologie ist weithin von ästhetischen Mustern geleitet; sie ist eine Art genetischer Schönheitschirurgie. Wir heutigen Menschen - so, wie wir nun einmal in die Welt geworfen sind - haben noch größte Mühen, dem Ideal des *homo aestheticus* zu entsprechen; künftige Generationen hingegen sollen es leichter haben: die Gentechnologie, diese neue Ästhetisierungsbranche, wird ihnen schon vor ihrer Geburt zu Hilfe geeilt sein.

Es ist sicherlich nicht nötig, auf diese Tendenzen zur Verschönerung und zur globalen Ästhetisierung im Detail einzugehen - die Phänomene sind allzu offenkundig. Statt dessen will ich die Bedeutung dieser Entwicklungen für die Ästhetik analysieren.

Diese Phänomene begründen nicht eigentlich neue Bereiche des Ästhetischen. Ästhetische Aktivität und Orientierung haben sich stets auch auf die reale Welt bezogen - wie wenig auf der anderen Seite die Disziplin Ästhetik dies in Rechnung gestellt haben mag. Was heute neu ist, das ist das Ausmaß und der Rang dieser Ästhetisierungstätigkeiten. Ästhetisierung ist zu einer globalen und primären Strategie geworden.

b. Auswirkung auf die zeitgenössische Ästhetik

Ich denke, daß diese Tendenz sowohl die zeitgenössische als auch die traditionelle Ästhetik beeinflussen muß. Die Auswirkung auf die zeitgenössische Ästhetik besteht darin, daß die Reflexion dieser Phänomene obligat wird, denn sie stellen nicht nur eine Erweiterung des Ästhetischen dar, sondern sie verändern zugleich die Konfiguration und Wertigkeit des Ästhetischen. Daher muß die Ästhetik - als Reflexionsinstanz des Ästhetischen - den Zustand des Ästhetischen heute auch in Feldern wie Lebenswelt und Politik, Ökonomie und Ökologie, Ethik und Wissenschaft aufsuchen. Sie muß, kurz gesagt, der neuen Konfiguration des Ästhetischen Rechnung tragen. Dies bedeutet nicht, daß die Globalisierung und Fundamentalisierung des Ästhetischen einfachhin gut zu heißen wäre - aber sie gehört zum Pensum jeder zureichenden ästhetischen Diagnose und Kritik.¹⁶



c. Der Bezug zur traditionellen Ästhetik

Auswirkungen auf die traditionelle Ästhetik werden evident, wenn man der Frage nachgeht, ob die Tradition jemals eine Globalisierung des Ästhetischen befürwortet hat. Das

ist klar der Fall. Einige prominente Ästhetikprogramme der Vergangenheit sind entschieden für eine globale Ästhetisierung eingetreten, von der sie sich sogar die definitive Erfüllung all unserer Aufgaben auf Erden und das endgültige Glück der Menschheit versprachen. Man denke etwa daran, wie das *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* die vermittelnde Kraft des Ästhetischen beschwor: durch Verbindung des Rationalen und Sinnlichen sollte die Ästhetik bewirken, daß "endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen", so daß "ewige Einheit unter uns" herrsche - dies werde gar "das letzte, größte Werk der Menschheit" sein.¹⁷ Ebenso waren Vermittler ästhetischer Ideen wie das Arts-and-Crafts-Movement oder Werkbund und Bauhaus - Vermittler insofern, als sie die von der Ästhetik propagierten ästhetischen Werte in der Alltagswelt zu realisieren suchten - davon überzeugt, daß eine Globalisierung des Ästhetischen insgesamt eine Verbesserung der Welt bringen werde.

Mithin werden in der gegenwärtigen Ästhetisierung alte ästhetische Träume eingelöst. Das irritierende Faktum jedoch, das nach einer Erklärung heischt, liegt darin, daß die heutigen Resultate von den ursprünglichen Erwartungen höchst verschieden sind. Sie sind zumindest enttäuschend zu nennen. Was unsere Welt mit Schönheit begaben sollte, endet in bloßer Hübschheit und Aufgedretheit und erzeugt schließlich Indifferenz oder sogar Abscheu - jedenfalls bei ästhetisch empfindlichen Personen. Wohl niemand würde es wagen, die gegenwärtige Ästhetisierung einfachhin als Erfüllung zu bezeichnen. Irgend etwas muß also an dieser Einlösung alter ästhetischer Träume falsch sein. Entweder ist die gegenwärtige Anwendung den alten Programmen inadäquat, oder diese ehrbaren Programme enthielten selbst schon einen Fehler, der nur bislang verborgen blieb, sich jetzt aber enthüllt. Manchmal können Einlösungen Offenbarungen gleichkommen. Dies, denke ich, ist bei der gegenwärtigen Ästhetisierung der Fall.

d. Einige Fehler in der globalisierten Ästhetisierung

Was sind die Gründe für die Enttäuschung gegenüber der gegenwärtigen Ästhetisierung? Was sind die kritischen Punkte, die eine ästhetische Reflexion dieser Prozesse herausstellen muß? Ich will drei Punkte anführen.

Erstens: Alles als schön zu gestalten, zerstört die Qualität des Schönen. Ubiquitäre Schönheit verliert ihren ausgezeichneten Charakter und verfällt zu bloßer Hübschheit oder wird einfachhin bedeutungslos. Man kann das Außerordentliche nicht zum Standard machen, ohne seine Qualität zu verändern.

Zweitens: Die Strategie globalisierter Ästhetisierung wird zum Opfer ihrer selbst. Sie endet in Anästhetisierung. Das globalisierte Ästhetische wird als lästig und sogar als Terror empfunden. Ästhetische Indifferenz wird dabei zu einer vernünftigen und geradezu unvermeidlichen Haltung, um der Aufdringlichkeit dieses ubiquitären Ästhetischen zu entgehen. Anästhetisierung - daß wir uns weigern, die himmlisch verhübschte Umwelt überhaupt noch wahrzunehmen - wird zu einer Überlebensstrategie.¹⁸

Drittens: Statt dessen entsteht ein Verlangen nach dem Nicht-Ästhetischen, ein Wunsch nach Unterbrechungen und Störungen, nach der Durchschlagung der Verhübschung. Wenn es für Kunst im öffentlichen Raum heute noch eine Aufgabe gibt, dann besteht sie nicht darin, immer noch mehr Schönheit in die bereits im Übermaß verschönte Umgebung einzubringen, sondern darin, diese Ästhetisierungs-Maschinerie zu stoppen, indem man inmitten des Hyperästhetischen ästhetische Kahlflächen und Wüsten schafft.¹⁹

e. Rückwirkungen auf die traditionelle Ästhetik

Diese kritischen Erfahrungen mit der gegenwärtigen Einlösung der alten ästhetischen Träume von einer Verschönerung der Welt müssen umgekehrt auch Rückwirkungen auf unsere Einschätzung der traditionellen Ästhetik haben.

Üblicherweise hat die Ästhetik Schönheit und Verschönerung gelobt, und sie glaubte dafür gute Gründe zu haben. Aber sie bedachte niemals die Konsequenzen der globalisierten Verschönerung, die sie befürwortete und die wir heute erfahren. Sie kam gar nicht auf den Gedanken, daß globalisierte Verschönerung die Welt verunstalten könnte - anstatt sie zu vervollkommen oder gar zu erlösen. Darüber hinaus hat der Lobpreis des Schönen, wie ihn die traditionelle Ästhetik vertrat, für die gegenwärtigen Ästhetisierungsprozesse immer wieder als rhetorischer Beistand gedient. Das traditionelle Pathos der Schönheit hielt uns

selbst dann noch davon ab, die negativen Effekte der Ästhetisierung zu bedenken, als diese längst offenkundig geworden waren. Die unterstützende, legitimierende und heroisierende Kraft der traditionellen Ästhetik ist zumindest mitverantwortlich für die moderne Tendenz zur Ästhetisierung und für die Blindheit gegen deren Negativeffekte.

Daher ist eine dreifache Kritik der traditionellen Ästhetik geboten. Erstens ist ein Einspruch gegen das pauschale Lob der Schönheit fällig. Dafür kann man entweder zwischen mediokrer und großer Schönheit unterscheiden - wobei die erstere in der Tat der bloßen Hübschheit so nahesteht, daß man sie als gemeinsames Gut der "Aufgeklärten und Unaufgeklärten" ansehen mag und durch die gegenwärtigen Strategien der Verhübschung umgesetzt glauben kann; während nur die letztere ein außerordentliches und bewegendes Phänomen ist, wie Rilke es beschrieb, als er von der Schönheit sagte, sie sei "des



Schrecklichen Anfang".²⁰ Oder man kann sich darauf besinnen, daß Schönheit nur im Gegensatz zu standardmäßiger Nicht-Schönheit einen Wert darstellt, hingegen durch Ausbreitung ihre Auszeichnung verliert.

Zweitens: Einer der Fehler der traditionellen Ästhetik bestand darin, allein (oder überwiegend) für Schönheit einzutreten und andere ästhetische Werte zu vernachlässigen. Anders gesagt: Sie vergaß die der Ästhetik eigene Entdeckung, daß *variatio delectat* - und nicht eine einzige ästhetische Qualität allein. Dieser Fehler wird in der gegenwärtigen Verhübschung schmerzlich deutlich. Ästhetik - möglicherweise die eigentliche Disziplin der Pluralität - hatte sich fälschlich singularisiert und hatte verkannt, daß Homogenisierung auch in ästhetischer Hinsicht systematisch falsch ist.

Drittens: Die Wirksamkeit der traditionellen Ästhetik im Haushalt unserer kulturellen Überzeugungen und Wünsche bedarf einer kritischen Befragung. Es gilt, alte ästhetische Dogmen aufzubrechen. Die Ästhetik hat jeden Grund, selbstkritisch zu werden.

Zusammengefaßt: Die gegenwärtige Ästhetisierung bringt nicht nur neue Probleme und Aufgabenstellungen für eine zeitgenössische Ästhetik mit sich, sondern sie hat auch kritische Rückwirkungen auf die traditionelle Ästhetik, sofern diese zum Teil verantwortlich und weithin unterstützend für Fehler in den Ästhetisierungsprozessen war. Daher gehen die

Fragen einer Ästhetik außerhalb der Ästhetik nicht nur diejenigen etwas an, die ohnehin bereit sind, den Ausgriff der Ästhetik zu erweitern, sondern sie stellen ebenso für diejenigen ein verbindliches Thema dar, die noch immer am traditionellen Rahmen der Ästhetik festhalten wollen. Man kann heute die Ästhetik außerhalb der Ästhetik selbst dann nicht ignorieren, wenn man bloß eine gültige Version von Ästhetik innerhalb der Ästhetik entwickeln will.

2. Ästhetische Auffassung der Wirklichkeit

Eine zweite Gruppe von Argumenten zugunsten des Übergangs zu einer Ästhetik außerhalb der Ästhetik bezieht sich auf die gegenwärtige Auffassung von Wirklichkeit. Diese ist, so will ich darlegen, mehr und mehr ästhetisch geworden.

Eine offenkundige Vorherrschaft von Bildern und ästhetischen Mustern besteht heute nicht nur in der Gestaltung der Realität, sondern ebenso in der Vermittlung von Realität. Diese Dominanz reicht von der Präsentation einzelner Objekte und Subjekte über das Nachrichtenwesen bis hin zu unserem grundlegenden Verständnis von Wirklichkeit. Man denke etwa an die Vorherrschaft von Bildern in der Werbung und der Selbstdarstellung von Firmen oder an unsere eigene visuelle Erscheinung im World Wide Web. Oder daran, wie die Bilderfordernisse des Fernsehens nicht nur selektiv bestimmen, was überhaupt als Nachricht zählt, sondern neuerdings auch auf die Nachrichtenpräsentation außerhalb des Fernsehens, etwa in den Printmedien abfärben. Schließlich ist an den Wandel unserer Auffassung von Wirklichkeit zu denken. Früher mußte etwas, um als real zu gelten, berechenbar sein; heute muß es ästhetisch präsentierbar sein. Ästhetik ist zur neuen Leitwährung im Realitätshandel geworden.

Wiederum will ich auf diese Phänomene nicht detailliert eingehen. Sie sind allzu vertraut und wurden oft analysiert. Statt dessen will ich die Auswirkungen dieser Entwicklung auf die Ästhetik bedenken und einige der daraus resultierenden neuen Aufgaben der Ästhetik benennen.

Ich konzentriere mich auf einen einzigen Punkt - auf das, was ich die "Derealisierung der Realität" nenne, sowie auf zwei ihrer Konsequenzen: die Rekonfiguration der *aisthesis* und die Revalidierung von Erfahrungen außerhalb der elektronischen Medien.²¹

a. Derealisierung der Wirklichkeit

Unter "Derealisierung der Wirklichkeit" verstehe ich die Tatsache, daß Wirklichkeit - deren Vermittlung heute in erster Linie durch die Medien erfolgt - durch diesen Typus der Vermittlung tief affiziert ist.²² Die Realität neigt dazu, ihr Gewicht zu verlieren, von Verbindlichkeit zu Spielcharakter überzugehen, sie unterliegt anhaltenden Prozeduren des Leichtwerdens.

Dafür sind Eigentümlichkeiten der Medienästhetik verantwortlich. Diese favorisiert die freie Beweglichkeit und Schwerelosigkeit von Körpern und Bildern. Alles ist Gegenstand möglicher elektronischer Manipulation, und innerhalb der Medien ist 'Manipulation' nicht mehr ein normativer, sondern fast nur noch ein deskriptiver Ausdruck. Was immer in den Raum des Fernsehens eintritt, betritt einen Raum der Veränderlichkeit anstelle der Konstanz. Wenn es irgendwo eine "Leichtigkeit des Seins" gibt, dann im elektronischen Raum.

Zudem kennen und wissen wir nicht nur, daß alles manipulierbar ist, sondern wir haben auch Kenntnis von tatsächlichen Manipulationen. Man denke etwa daran, wie uns in der Golfkrieg-Berichterstattung gelegentlich technologische Simulationen für Wirklichkeit vorgespiegelt wurden - während uns niemals die Wirklichkeit von Opfern gezeigt wurde; oder man nehme das Beispiel der Pixeltechnologie. Letztlich weiß man nicht, ob man einer Wiedergabe von Wirklichkeit oder einer Simulation beiwohnt, und dies färbt natürlich auf unseren Glauben an die vorgebliche Realität ab. Gewiß gilt der Slogan "What You See Is What You Get" - aber was man nicht sehen soll, bekommt man gar nicht erst, und bei dem, was man bekommt, ist man nie sicher, ob es sich um eine Gabe der Realität oder bloß des Kanals handelt.

Erfahrungen dieser Art bewirken erstens eine Aufweichung unseres Glaubens an die Medienrealität. Der Unterschied zwischen der Wiedergabe und der Simulation von

Wirklichkeit wird immer weniger evident und verliert tendenziell an Bedeutung.

Entsprechend präsentieren die Medien selbst ihre Bilder zunehmend im Modus der



Virtualität und des Spiels.^{23,24}

Andererseits bringt uns dies jedoch nicht dazu, uns von den Medien abzuwenden.

Obwohl wir wissen, daß die Bilder lügen mögen, bleiben wir zugeschaltet. Offenbar ziehen wir eine andere Konsequenz vor: unsere Auffassung von Wirklichkeit zu verändern, der Bahn der Derealisation zu folgen.

Zweitens dehnt sich die Einstellung zur Medienrealität zunehmend auch auf die Alltagsrealität aus. Dazu kommt es allein schon deshalb, weil die Alltagsrealität zunehmend gemäß medialen Mustern geformt, präsentiert und wahrgenommen wird. Indem das Fernsehen der Hauptspender und das Leitmodell von Realität ist, färbt die mediale Derealisation überallhin ab. Das Wirkliche verliert tendenziell seine Eindringlichkeit, Verbindlichkeit und Schwere; es scheint immer leichter, weniger bedrängend, weniger verbindlich zu werden. Schon die Aufdringlichkeit der medialen Wirklichkeitspräsentationen erzeugt nicht mehr Betroffenheit, sondern eher deren Gegenteil: Indifferenz. Wenn man die gleichen Bilder - wie immer eindrucksvoll sie arrangiert oder gemeint sein mögen - auf mehreren Kanälen am gleichen Abend oder wiederholt während einer Reihe von Tagen sieht, so reduziert dies ihre Wirkung: Sensation plus Repetition erzeugen Indifferenz. Im Gefolge solcher Mechanismen wird unsere Einstellung zur Wirklichkeit - innerhalb und außerhalb der Medien - immer mehr so, als handle es sich



insgesamt um Simulation.²⁵ Wir nehmen die Realität nicht mehr ganz so ernst, nicht mehr ganz so real. Und inmitten dieser Suspension der Realität urteilen und agieren wir auch anders. Unsere Verhaltensweisen werden zunehmend simulatorisch und austauschbar. Viele der beunruhigenden Phänomene der heutigen Alltagswelt haben mit dieser voranschreitenden Aufweichung unseres Verständnisses von Wirklichkeit zu tun - aber auch manche Freiheitsfortschritte, wie ich festhalten möchte.

Weil die genannten Prozesse durch Besonderheiten der Medienästhetik veranlaßt sind, bildet ihre Reflexion ein obligates Pensum jeder zeitgenössischen Ästhetik, die den

gegenwärtigen Zustand des Ästhetischen nicht ignorieren, sondern analysieren und damit ihrer Verantwortung gerecht werden will.

b. Rekonfiguration der *aisthesis*

Des weiteren ist heute eine Rekonfiguration der *aisthesis* zu beobachten.

Beispielsweise zählt es zu den Konsequenzen der Mediendominanz, daß der Visualprimat, wie er die abendländische Kultur seit den Griechen geprägt hat und im Televisionszeitalter kulminiert, zugleich einer Infragestellung ausgesetzt wird. Die zeitgenössische Kritik am Okularzentrismus hat zwar auch andere Gründe, aber die Erfahrung der Medien bildet einen wichtigen Faktor.

Traditionell wurde das Sehen wegen seiner Merkmale der Distanz, Präzision und Universalität sowie wegen seiner Bestimmungskraft und seiner Nähe zum Erkennen an die erste Stelle gesetzt. Von Heraklit über Leonardo da Vinci bis zu Merleau-Ponty galt das Sehen als unser ausgezeichnetster und edelster Sinn.

Inzwischen jedoch wurden die Muster, die diesem Privileg zugrunde liegen - herrschaftliche Muster des Wahrnehmens und Erkennens - von Autoren wie Heidegger, Wittgenstein, Foucault, Derrida und Irigaray einer Kritik unterzogen.²⁶ Gegenwärtig erleben wir zudem, daß das Sehen in der Tat nicht mehr der verlässliche Sinn für Kontakt mit der Realität ist, als der es einst galt - es ist dies nicht mehr in der Welt einer unanschaulich gewordenen Physik und ebenso wenig noch in der Welt der Medien.

Gleichzeitig haben andere Sinne neue Aufmerksamkeit gefunden. Das Hören beispielsweise wird aufgrund seiner anti-metaphysischen Nähe zum Ereignis statt zu dauerhaftem Sein, wegen seines wesentlich sozialen Charakters im Gegensatz zum individualistischen Vollzug des Sehens, und wegen seiner Verbindung mit Gefühlsmomenten im Unterschied zur emotionslosen Meisterung der Phänomene durch das

Sehen neu geschätzt.²⁷ Ebenso hat der Tastsinn Fürsprecher gefunden, sowohl aufgrund neuer Entwicklungen der Medientechnologien, wie sie von Marshall McLuhan und Derrick

de Kerckhove analysiert wurden,²⁸ als auch wegen seines betont körperlichen Charakters - wiederum im Gegensatz zum 'reinen', unbeteiligten Charakters des Sehens.

Im Zug solcher Entwicklungen kommt es immer mehr zum Abschied von der traditionellen Sinneshierarchie - mit dem Sehen an der Spitze, gefolgt vom Hören bis hin zum Riechen. Die Karten der Sinnlichkeit werden neu gemischt. Anstelle einer fest etablierten Hierarchie tendiert man entweder zu einer gleichmäßigen Schätzung aller Sinne oder (was ich vorziehen würde) zu unterschiedlichen, zweck-spezifischen Hierarchien.

Diese Reorganisierung der *aisthesis* ist zugleich mit einer beträchtlichen Veränderung kultureller Muster und Anforderungen verbunden. Die Ästhetik sollte diese neuen Zustände der *aisthesis* und die mit ihnen einhergehende Transformation kultureller Muster zum Gegenstand ihrer Analysen machen. Dadurch könnte sie uns vermutlich auch helfen, diese Transformationsvorgänge in gekläarterer und verlässlicherer Weise zu vollziehen. Zudem liegt darin eine Chance für die Ästhetik, von einer vergleichsweise angestaubten Disziplin wieder zu einem interessanten Feld zeitgenössischer Analyse und Diskussion zu werden.

c. Revalidierung nicht-elektronischer Erfahrungen

Eine andere Konsequenz der Medienerfahrung und der Tendenz zur Derealisierung besteht in der Revalidierung von Erfahrungen außerhalb der elektronischen Medien. Das generelle Schema ist das folgende: Im Kontrast zu den Eigentümlichkeiten der Medien-Realität (oder Medien-Derealisierung) kommt es zu einer neuen Wertschätzung nicht-elektronischer Realität und Erfahrungsweisen, wobei insbesondere auf jene Züge derselben Nachdruck gelegt wird, die durch Medien-Erfahrung weder imitierbar noch ersetzbar sind. Die hochentwickelte elektronische Welt überwindet oder absorbiert die traditionellen Erfahrungsformen nicht einfach - wie manche Medien-Freaks uns weismachen wollen -, sondern komplementär zur Medien-Erfahrung ist eine Revalidierung gewohnter Erfahrungsformen festzustellen. Dieser Punkt ist in den Diskussionen der letzten Jahre zu wenig beachtet worden.

So lernen wir heute, gegenüber der universellen Beweglichkeit und Veränderlichkeit der Medienwelten die Widerständigkeit und Unveränderlichkeit des Natürlichen neu zu schätzen, und ebenso gegenüber dem freien Spiel der Information das Beharren des Konkreten, gegenüber dem Schweben der Bilder die Massivität der Materie. Im Kontrast zur

beliebigen Wiederholbarkeit gewinnt die Einmaligkeit neu an Wert. Die elektronische Omnipräsenz weckt die Sehnsucht nach einer anderen Präsenz: nach der unwiederholbaren Präsenz des *hic et nunc*, nach dem singulären Ereignis. Im Unterschied zum sozial gemeinsamen elektronischen Imaginären beginnen wir unsere eigene, für andere unverfügbare Imagination wieder höher zu bewerten. Und ebenso entdecken wir die Souveränität und Eigensinnigkeit der Körper neu - man denke etwa an Nadolnys



"Entdeckung der Langsamkeit"²⁹ oder an Handkes Lob der Müdigkeit.³⁰

Um nicht mißverstanden zu werden: Natürlich verstehe ich diese Tendenzen nicht als simples Gegenprogramm gegen die künstlichen Paradiese der elektronischen Welten, sondern als Komplementärprogramm zu ihnen. Weder verneinen diese Gegenmomente die Faszination der elektronischen Welten, noch geht es dabei einfach um eine Rückkehr zu sinnhafter Erfahrung, wie sie vor-elektronisch gewesen sein mag. Die Revalidierungen sind vielmehr von der Erfahrung elektronischer Medien auch gefärbt. Und es gibt offenbar Verbindungen zwischen elektronischer und nicht-elektronischer Erfahrung. Manchmal ist natürliche Erfahrung just das, worauf auch die Virtuality-Liebhaber aus sind. Mein bevorzugtes Beispiel sind die Elektronik-Freaks von Silicon Valley, die abends zur Küste fahren, um die in der Tat unvergleichlichen kalifornischen Sonnenuntergänge zu betrachten, bevor sie dann an ihren Homecomputer zurückkehren und in die künstlichen Paradiese des Internet eintauchen.

Gemäß der vorherrschenden Medien-Tendenz auf der einen Seite und der Revalidierung nicht-elektronischer Erfahrungen auf der anderen Seite wird unsere *aisthesis* zweispurig. Sie folgt sowohl der Medien-Faszination als auch nicht-medialen Zielen. An dieser Doppelgleisigkeit ist nichts Falsches. Im Gegenteil: Wir haben es hier mit einem interessanten Beispiel der gegenwärtig weithin erfolgenden Zuwendung zu Pluralität zu tun. Wir werden fähig, zwischen unterschiedlichen Typen von Realität und Erfahrung hin- und herzugehen. Die zeitgenössische *aisthesis* ist vielleicht die Domäne, wo dies schon am selbstverständlichsten und erfolgreichsten geschieht.

d. Resümee

Nachdem ich in meinen einleitenden Bemerkungen dafür votiert hatte, daß die Disziplin Ästhetik die traditionelle Ästhetik-Kunst-Gleichung überschreiten sollte, habe ich in diesem ersten Teil meiner Ausführungen den Einfluß der gegenwärtigen Ästhetisierungsprozesse sowohl auf die zeitgenössische als auch auf die traditionelle Ästhetik erwogen und inzwischen auf drei spezifische Felder einer Ästhetik außerhalb der Ästhetik hingewiesen. Die Derealisierung der Realität, die Rekonfiguration der *aisthesis* und die Revalidierung gewohnter Erfahrungsformen sind wichtige Themen für jede zeitgenössische Ästhetik, die ihrem Namen gerecht werden will. Die Ästhetik würde sich sträflich beschneiden, wenn sie die Diskussion dieser Fragen allein den Soziologen und Psychologen oder den Feuilletons überlassen wollte.

II. ZUR NEUEN FORM DER DISZIPLIN

Im zweiten Teil meiner Überlegungen will ich drei verbleibende Fragen diskutieren, die sich auf meinen Vorschlag beziehen, das Territorium der Ästhetik neu zu organisieren, indem man es auch auf Fragen jenseits der traditionellen Ästhetik hin öffnet. Erstens: Warum ist es begrifflich korrekt, von der Disziplin zu verlangen, daß sie alle Dimensionen und Bedeutungen des Ästhetischen umfassen soll? Zweitens: Inwiefern bringt die Öffnung der Ästhetik Vorteile für die Disziplin mit sich - gerade auch im Hinblick auf ihr engeres Ziel der Kunstanalyse? Und drittens: Wie würde die disziplinäre Struktur einer solchen Ästhetik außerhalb der Ästhetik aussehen?

1. Begriffliche Klärungen

a. Polyvalenz

Einige Kollegen wenden gegen die Möglichkeit einer Ästhetik außerhalb der Ästhetik ein, daß die Unterschiedlichkeit der Bedeutungen des Ausdrucks 'ästhetisch' innerhalb und außerhalb der Ästhetik eine Disziplin, welche sie alle zu umfassen suchte, hoffnungslos uneindeutig und zum Opfer bloßer Äquivokationen machen würde.³¹



Gewiß weist der Ausdruck 'ästhetisch' eine beträchtliche Vielzahl unterschiedlicher Bedeutungen auf. Der Terminus kann sich speziell auf Kunst und Schönheit oder generell auf *aisthesis* beziehen, er kann einen Typus unverbindlicher Existenz meinen oder eine Ontologie der Virtualität, Fiktionalität und Suspension bezeichnen. Aber verurteilt diese polyvalente Grammatik einen Ausdruck wirklich zur Unbrauchbarkeit?

Das Problem der semantischen Uneindeutigkeit des Ästhetischen ist so alt wie die Disziplin selbst. Baumgarten hat diese als "Wissenschaft vom sinnhaften Erkennen" bestimmt,³² während Hegel sie dezidiert als "Philosophie der Kunst" und näherhin "der schönen Kunst" verstanden wissen wollte,³³ wogegen Konrad Fiedler einwandte: "Ästhetik ist nicht Kunstlehre", und die "Zusammenstellung des Schönen und der Kunst" ist gerade das "*protos pseudos* auf dem Gebiete der Ästhetik".³⁴ Fast jeder Ästhetiktheoretiker sagt etwas Interessantes, aber jeder sagt etwas anderes. "Es stimmt alles; und nichts." "[...] in dieser Lage befindet sich", wer "in der Aesthetik [...] nach Definitionen sucht" - so hat Wittgenstein dies einmal formuliert.³⁵

Aber nicht einmal im Bereich der traditionellen Versionen der Ästhetik hat diese Uneindeutigkeit die Ästhetiker dazu geführt, an der Brauchbarkeit des Ausdrucks und dem Sinn einer ihm gewidmeten Disziplin zu verzweifeln.

b. Familienähnlichkeit

Und dazu bestand auch kein Anlaß. Wittgenstein hat uns einen Ausweg aus der vermeintlichen begrifflichen Schwierigkeit gewiesen. Er zeigte, daß die Kohärenz, wie sie auch für Termini mit unterschiedlichen Verwendungsweisen nötig ist, sich nicht einem einheitlichen Wesen zu verdanken braucht, sondern auch auf andere Art zustande kommen kann: durch semantische Überschneidungen von einer Verwendungsweise zur nächsten. Die unterschiedlichen Bedeutungen haben dann, wie Wittgenstein sagt, "garnicht Eines gemeinsam",³⁶ sondern ihr Zusammenhang resultiert einzig aus diesen Überschneidungen. Eine solche Struktur bezeichnete Wittgenstein als "Familienähnlichkeit".

In der Tat funktioniert der Terminus 'ästhetisch' genau auf diese Weise.

Familienähnlichkeiten bestimmen seine Grammatik. In Anlehnung an eine Passage von Wittgenstein könnte man geradezu formulieren: "Statt etwas anzugeben, was allem, was wir ästhetisch nennen, gemeinsam ist, sage ich, es ist diesen Erscheinungen gar nicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden, - sondern sie sind mit einander in vielen verschiedenen Weisen *verwandt*. Und dieser Verwandtschaft, oder dieser

Verwandtschaften wegen nennen wir sie alle 'ästhetisch'."³⁷ - Ich habe in diesem Zitat nur 'Sprache' durch 'ästhetisch' ersetzt.

c. Umfassendheit der Disziplin

Die Konsequenzen sind beträchtlich. Erstens ist aufgrund der Familienähnlichkeiten zwischen den unterschiedlichen Bedeutungen des Ausdrucks 'ästhetisch' eine Kohärenz der Disziplin Ästhetik sehr wohl möglich. Gewiß muß man zwischen den verschiedenen Verwendungsweisen ausreichend differenzieren, aber wenn man dies tut, kann man aus dieser Vielfältigkeit auch großen Nutzen ziehen, indem man die Überschneidungen verfolgt und von da aus fähig wird, eine Ästhetik zu entwickeln, die den vollen Umfang des Ausdrucks 'ästhetisch' abzudecken vermag.

Zweitens sollte die Ästhetik von dieser Möglichkeit Gebrauch machen. Es gibt für sie keine guten Gründe, sich auf Artistik zu beschränken. Natürlich mag jemand das in seiner eigenen Forschung tun - gerade so wie andere Ästhetiker sich in erster Linie auf nicht-künstlerische Aspekte beziehen mögen. Aber *als Disziplin* sollte die Ästhetik den *vollen* Umfang solcher Bemühungen umfassen.

Im übrigen ist die Polyvalenz des Ausdrucks 'ästhetisch' eher ein Indiz der Fruchtbarkeit der Sache als Zeichen einer Unbrauchbarkeit des Terminus. Gerade wichtige Begriffe sind gerne polyvalent, und bezüglich ihrer hat niemals ein Eindeutigkeitsgebot gegolten. Wie hätte es sonst beispielsweise eine Ontologie geben können, wo doch der Ausdruck 'to on' beinahe hoffnungslos vieldeutig ist - wie gerade Aristoteles zeigte, der dann gleichwohl als erster ein explizites Konzept von Ontologie entwickelte?³⁸ Oder hätte man wegen der Unterschiedlichkeit der Bedeutungen von *logos* - 'Sprache', 'Verhältnis',



'Vernunft' - darauf verzichten sollen, eine Logik auszuarbeiten?³⁹ Die Polyvalenz eines Ausdrucks kann kein Hinderungsgrund sein, eine auf all seine Varianten bezogene Wissenschaft auszubilden.

Eine wirklich vollständige Ästhetik - für deren Entwicklung ich plädiere - ist also konzeptuell möglich. Dann sollte man sich dieser Aufgabe auch stellen und die Disziplin nicht dekretorisch auf die Bahn einer Schmalspur-Ästhetik festlegen. Es wäre falsch und antiquiert, partout einen einzigen, gar vermeintlich ultimativen Begriff des Ästhetischen geben oder diktieren zu wollen. Die Bedeutung eines Wortes ist nicht, was Theoretikern beliebt oder was sie dekretieren, sondern "die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in



der Sprache".⁴⁰ Reduktionismen und Kahlschläge vorzunehmen, weil man sich der Komplexität der Phänomene und Begriffe nicht gewachsen fühlt und sie daher lieber leugnet, ist in Philosophie wie Ästhetik gleichermaßen verfehlt.

2. Vorteile einer Öffnung der Disziplin

Inwiefern wird die konzeptuell mögliche und sachlich gebotene Öffnung der Ästhetik über ihre traditionellen Grenzen hinaus für die Disziplin selbst Vorteile bringen?

a. Interdisziplinäre und institutionelle Vorteile

Indem die Ästhetik komplexer wird, mag sie - zugegebenermaßen - auch schwieriger werden. Aber sofern sie nicht mehr auf einen engen Fragenkreis beschränkt ist, vermag sie auch stärkeren Kontakt und Austausch mit anderen Disziplinen zu erreichen und neue Forschungsfelder hinzuzugewinnen. Das würde einen Vorteil nicht nur hinsichtlich der Breite ihrer Themen, sondern auch auf der institutionellen Ebene mit sich bringen. Die Art von Ästhetik, für die ich eintrete, wird aufgrund ihres weiten Horizonts und ihrer Beiträge zu zeitgenössischen Problemen mehr Interesse finden, und sie wird auch mehr Unterstützung finden - auch mehr finanzielle Unterstützung für ihre Forschungsaufgaben.

b. Vorteile hinsichtlich der Kunstanalyse

Schließlich wird eine Öffnung der Ästhetik auf Fragen jenseits der Kunst sich auch für die Kunstanalyse selbst als vorteilhaft erweisen. Dies will ich nun detailliert darlegen. Die Kunst selbst greift immer auch über die Kunst hinaus, sie bezieht sich zugleich auf

transartistische Phänomene und Zustände des Ästhetischen. Deshalb ist eine Überschreitung der Ästhetik-Artistik-Gleichung zugunsten einer Ästhetik außerhalb der Ästhetik auch im Blick auf den traditionellen Kern der Ästhetik, für die Analyse der Kunst, geradezu obligat.

- Auf welche Weisen übersteigt die Kunst sich selbst beziehungsweise einen allzu restringierten Begriff von ihr?

aa. Kunst überschreitet die Grenzen der traditionellen Ästhetik

Bezugnahme auf den außerkünstlerischen Zustand des Ästhetischen

Auch als scheinbar autonome hat die Kunst stets und sehr bewußt auf Zustände des Ästhetischen in der sie umgebenden Welt reagiert. Früher, in einer ästhetisch kargen Welt, hatte sie dabei Schönheit als Elysium vor Augen geführt; als in der modernen Welt die Sinnlichkeit unter die Räder zu kommen drohte, suchte die Kunst - ihrer alten Bindung ans Sinnliche eingedenk - zur Kündlerin und Retterin des Sinnlichen zu werden (so bei Matisse oder Dubuffet); wo - wie heute - Verhübschung grassiert, kann Kunst ihre Aufgabe darin sehen, dieser entgegenzutreten und sich dezidiert spröde zu verhalten (so in der *arte povera* oder der *concept art*).

Die zeitgenössische Kunst reibt sich speziell an der Dominanz der Medienbilder. Sie kann sich deren Aufdringlichkeit widersetzen oder ihr nacheifern oder mit Reibungen zwischen überkommenen künstlerischen Mustern und zeitgenössischer Medienperzeption operieren. Wie immer die Beziehung im einzelnen sein mag, solche Kunstwerke erfordern jedenfalls eine Beachtung ihrer Bezugnahme auf andere Gestaltungs- und Wahrnehmungsmodi und ein Verständnis ihrer spezifischen Intervention in den künstlerischen wie außerkünstlerischen Zuständen des Ästhetischen. Noch Optionen für Kontemplation sind von der medialen und transartistischen Situation des Ästhetischen gebeizt. Es gibt keine zureichende Beschreibung von Kunst, die nicht auch Aspekte einer Ästhetik außerhalb der Ästhetik einzubegreifen hätte.

Sichten auf die Welt

Zudem überschreitet die Energie der Werke stets deren Rahmen, die Museumsschwelle oder den Moment ihrer Betrachtung. Die Werke eröffnen Perspektiven

auf die Welt - nicht nur in der Weise von deren Darstellung, sondern vor allem, indem sie neue Sichten der Welt generieren. Zu den Schlüsselerfahrungen mit Kunst (und umgekehrt zu den Tests, ob jemand der Kunst tatsächlich Wirksamkeit zuerkennt oder sie bannen will, indem er Lobreden auf ihre Autonomie hält) gehört die Tatsache, daß man, eine Ausstellung verlassend, plötzlich die Welt mit den Augen des Künstlers, durch die Optik seiner



Arbeiten, im Licht der von ihnen exemplifizierten Ästhetik wahrnehmen kann.⁴¹

Dies ist geradezu das natürliche und unverbildete Verhalten: daß man die Wahrnehmungsform der Kunst auch zur Wahrnehmung von Wirklichkeit einsetzt, daß man sich gegen die Wirksamkeit künstlerischer Optiken nicht sperrt, sondern mit ihnen operiert und experimentiert. Die ästhetische Elementarerfahrung ist nicht, daß die Kunst etwas Geschlossenes ist, sondern daß sie einem die Augen für Sichtweisen der Welt aufzuschlagen



vermag.⁴² Oft sind Kunstwerke in erster Linie Werkzeuge für eine erweiterte oder intensivierte Wahrnehmung der Realität.

Verflechtungen zwischen Kunst und Realität

Ferner ist zu bedenken, daß Wahrnehmungsformen, die uns heute natürlich und selbstverständlich erscheinen, historisch in Prozessen entstanden sind, bei denen die Kunst eine Vorreiterrolle spielte - die romantische Kunst beispielweise hatte eine Schlüsselfunktion für die Wahrnehmung der Bergwelt. Etliche Bestandteile unserer Alltagswahrnehmung sind ein Sediment generationenlanger Kunsterfahrung. Ähnliches gilt



für manche Verhaltensweisen.⁴³

Über die Hervorbringung von Wahrnehmungsformen und Verhaltensrepertoires hinaus vermögen Kunstwerke auch Modelle für Lebensformen vorzugeben. Dies gehörte schon zu den normativen Ansprüchen der klassischen Kunst, und es setzt sich in der Moderne - nach der Auflösung genereller Normen - in der Erzeugung von Potentialen individueller Lebensgestaltung fort. Rilkes Betrachtung des archaischen Torsos Apolls, die auf den Satz "Du mußt dein Leben ändern" zuläuft, gibt die eindrucksvolle Beschreibung



des Phänomens.⁴⁴

Gewiß ist die Grenze zwischen Kunst und Realität nicht einfach niederzulegen, aber noch weniger sind die Verflechtungen und Übergänge beider zu ignorieren. Eine Ästhetik der Kunst muß immer den doppelten Charakter einer Artistik einerseits und einer Ästhetik außerhalb der Ästhetik andererseits ins Auge fassen. Daher hat Adorno, der wie kaum ein anderer um die Bedeutung der Autonomie wußte und sie verteidigte, gleichwohl gegen die Abspaltung der Kunst von der Realität und die Reduktion auf bloße Autonomie Stellung bezogen. "Wie sehr <die> Innervationen von Kunst mit ihrer Stellung in der Realität verwachsen sind, war während der ersten Nachkriegsjahre in zerbombten deutschen Städten zu fühlen. Angesichts des lebhaften Chaos lockte jäh die optische Ordnung noch einmal als segensreich, die das ästhetische Sensorium längst von sich gewiesen hatte."⁴⁵ Auch wenn Ordnung sich für die ästhetische Erfahrung längst als Synonym für Zweckrationalität entpuppt hatte, konnte eben doch eine zerstörte Ordnung (selbst wenn diese Zerstörung sich solcher Zweckrationalität verdankte) die ästhetische Sehnsucht nach Ordnung wieder wachrufen. Die anscheinend rein-ästhetische Wahrnehmung - das macht Adorno klar - ist eklatant kontrastbedingt.⁴⁶ Man würde die ästhetische Erfahrung systematisch verfehlen, wenn man sie um ihre Realitätsbezüge beschneite.

bb. Die Komplexität ästhetischer Wahrnehmung

Im Anschluß an die Thematisierung der spezifischen Bezugnahme der Kunst auf den Zustand des Ästhetischen in der sie umgebenden Welt und der Verflechtungen zwischen Kunst und Realität, die von Weisen der Weltwahrnehmung über Existenzmodelle bis zu spezifischen Wechselwirkungen reichen, will ich nun darlegen, daß solch transartistische Bezüge nicht etwa von außen an die Kunst herangetragen werden, sondern dieser innerlich sind, dem einzelnen Kunstwerk innewohnen. Ich will dies zunächst anhand einiger Beispiele erläutern. Zwar kann dies hier nur abbreviatorisch geschehen, aber die Andeutungen sollten genügen, um den Skopus deutlich werden zu lassen.⁴⁷

Beispiele der bildenden Kunst

Wählen wir als erstes Beispiel Goyas *Erschießung der Aufständischen* von 1815.⁴⁸ Dieses Bild kann nicht einfachhin ästhetisch-kontemplativ rezipiert werden. Es bietet nicht

nur eine erregende Farbdynamik und kompositorische Innovationen, sondern es leistet zugleich die Interpretation eines historischen Ereignisses, und sein ästhetischer Impuls zielt auf ein bestimmtes Verständnis des Dargestellten und dient der Erweckung einer neuartigen Einstellung zu Phänomenen der gezeigten Art. Offenbar sind in der Wahrnehmung des Werkes mehrere Wahrnehmungsweisen verkreuzt: die konstatierende des Bildes und seines künstlerisch-ästhetischen Arrangements, die expressive seiner Dynamik, die historische des Ereignisses vom 3. Mai 1808, die geschichtliche eines schrecklichen Handlungsmusters, die appellative künftiger Intervention und Unterbindung. Die Explosion im Bild zielt auf die Beendigung solchen Tuns und bringt dabei zugleich das Verfahren bloß 'ästhetischer' Darstellung und Rezeption zur Explosion. Das Bild kann nicht einfach als ästhetisch-kontemplatives Gebilde betrachtet werden, sondern löst eine Vielzahl von Wahrnehmungsvollzügen aus. Es durchstößt den Kontemplations-Kokon zugunsten einer mehrdimensionalen Wahrnehmung, überschreitet ihn auf Verständigungs- und Lebenskontexte hin. So wird das Bild zum Fanal: Dergleichen wie diese Erschießung soll nicht mehr sein, dieses Handlungsmuster soll durchbrochen werden.⁴⁹



Daran wird ein allgemeiner Befund ablesbar: Kunstwahrnehmung ist nicht auf einen einzigen ästhetischen Vollzug beschränkt. Zur Wahrnehmung eines Werkes kann vielmehr eine Mehrzahl von Vollzugsweisen, können diverse Akktypen aus der Palette ästhetischer Wahrnehmungsweisen gehören. Das einzelne Werk ist durch eine spezifische Auswahl und Verknüpfung aus dieser Skala ästhetischer Vollzüge charakterisiert. Es schreibt einen spezifischen Fächer von Wahrnehmungsweisen vor und fungiert gleichsam als deren Knotenpunkt.

Ein traditionalistischer Ästhetiker könnte vielleicht einwenden: Gewiß sind vor Goyas Bild mehrere Wahrnehmungsweisen im Spiel, aber davon ist nur eine die spezifisch ästhetische, und ausschließlich von dieser ist *in aestheticis* zu handeln. Diese Argumentation käme jedoch einem Offenbarungseid gleich. Man würde zugeben, daß durch diese 'ästhetische' Einengung nicht einmal die Kunst, sondern allenfalls ein Moment an ihr

verstanden werden kann. Eine Ästhetik, die sich auf ein so verstandenes 'Ästhetisches' eingrenzte, würde sich selbst als Schmalspur-Ästhetik zu erkennen geben.

Eine weitere, für die ästhetische Beurteilung oftmals wichtige Wahrnehmungsdimension wird deutlich, wenn man zu Manets Bild *Die Erschießung Maximilians* von 1868 übergeht, das offenkundig Goyas Werk zur ästhetischen Folie hat.⁵⁰ Die Wahrnehmung des Bildes von Manet schließt die von Goyas Vorbild ein. Die Wahrnehmung muß hier interikonisch sein, andernfalls wäre sie schlicht defizient, verfehlte die Komplexität von Manets Bild. Zusätzlich zur zuvor genannten Palette von Wahrnehmungsweisen sind hier bildhistorische bzw. interikonische Wahrnehmungsvollzüge erforderlich.

Wählen wir als weiteres Beispiel Marcel Duchamps Mona-Lisa-Parodie *L.H.O.O.Q.* von 1919.⁵¹ Deren interikonische Struktur liegt auf der Hand. Zusätzlich gilt es eine semantische Dimension zu erfassen: Die Buchstabenfolge des Titels ist als "elle a chaud au cul" zu lesen - "der Dame ist heiß unter dem Hintern". Wie lächerlich wäre da der Rückzug auf bloße ästhetische Kontemplation! Man muß, um ein solches Werk zu begreifen, nicht nur sehen, sondern auch wissen, ahnen, erschließen. Mit Vollzugsorientiertheit und Selbstbezüglichkeit allein ist es hier nicht getan. Reflexion ist wichtiger als Kontemplation.⁵²

Zusammengefaßt: Werke der Kunst überschreiten die bloß kontemplative Dimension; geschichtliche Wahrnehmungsdimensionen gehören ihnen ebenso zu wie semantische und allegorische, gesellschaftliche, alltägliche oder politische Dimensionen - und natürlich kommen auch Prozesse der Emotion und der Imagination hinzu. Nicht, daß in jedem Bild die ganze Palette dieser und weiterer Wahrnehmungsweisen im Spiel sein müßte, aber stets sind einige, sind mehrere dieser Wahrnehmungsweisen beteiligt. Die Werke intervenieren in unserem Verständigungshaushalt und konstellieren das Feld der ästhetischen Vollzüge je eigensinnig.

Beispiele der Musik

Ähnliches zeigt sich an der Musik. In manchen Fugen Bachs ist Erlösung geradezu zu hören. Man kann auch leicht die innermusikalische Voraussetzung dafür angeben: Jede Auflösung dissonanter Spannung bietet die Möglichkeit, bis zur Erlösung entwickelt zu werden. Will man nun etwa dort, wo Musik Erlösung nicht bloß thematisiert, sondern im Werk wirklich werden läßt, rügend einwenden, die Musik sei dabei in Trans-Ästhetisches abgeglitten und müsse im Gegenzug dazu auf das Phantom eines Rein-Ästhetischen zurückgestutzt werden? Derlei Beckmesserei ginge wohl jedem zu weit. Bach hat Musik schaffen, nicht eine reduktionistische ästhetische Theorie befolgen wollen.

In Mozarts *Hochzeit des Figaro* gibt es immer wieder Passagen, wo die Musik der allzumenschlichen Kleinlichkeit der Eifersüchtigen aufs stärkste kontrastiert. Sie läßt sich auf diese menschliche Niedrigkeit in keiner Weise ein, sondern geht in ihrer geradezu himmlischen Überlegenheit über sie hinweg. Dadurch macht sie im Gegensatz deutlich: Die Gesellschaft ist ein Ensemble von Betrügern und Betrogenen. Hingegen liegen Wahrheit, Würde und Menschlichkeit allein in der Musik. Man kann diese strahlende Souveränität der Musik jedoch ganz nur hören, wenn man sie im Gehalt zum szenischen Vorgang wahrnimmt. Intangibel kritisiert die Musik das, wovon sie intangibel ist. Es braucht diese Doppelwahrnehmung - und nicht ein bloß 'musikalisch'-kontemplatives Hören der Musik -, um diese Überlegenheit und Reinheit der Musik wahrnehmen zu können.

Adorno hat in bezug auf Beethoven die unabweisbare Doppelstruktur der Kunst einmal folgendermaßen herausgestellt: "Daß einer Beethovensymphonie so wenig jemand gewachsen ist, der nicht die sogenannten rein-musikalischen Vorgänge in ihr versteht, wie einer, der nicht das Echo der Französischen Revolution darin wahrnimmt; und wie beide Momente im Phänomen sich vermitteln, rechnet zu den [...] unabweisbaren Themen



philosophischer Ästhetik."⁵³ Das führte Adorno zu der Feststellung, daß "ästhetische Erfahrung [...] sich selbst überschreiten" müsse.⁵⁴ Damit ist in nuce bezeichnet, worauf ich hier insgesamt hinweisen will: Das Ästhetische bedarf auch des Transästhetischen, und für

das einzelne ästhetische Phänomen ist entscheidend, wie in ihm beides zueinander gebracht ist.

Moderne Kunst

Das zuvor Gesagte gilt für alle traditionelle Kunst - und für moderne um so mehr. Denn diese zeichnet sich dadurch aus, daß sie in besonderer Weise ihre Rahmenbedingungen erprobt, in Frage stellt und verändert. Sie spult nicht ein scheinbar wohldefiniertes Programm namens 'Kunst' einfach ab, sondern wirft in ihren Werken die Frage, was 'Kunst' sei, jeweils neu auf und gibt neuartige Antworten. Kunstwerke vermögen ihre Nah- wie Fernbedingungen zu verändern, können ungewohnte Kriterien nötig machen oder die Grenzen der Kunst aufheben. So hat Duchamp das Diktat der Sichtbarkeit, Joyce die Form des Buches, Pollock die Grenze der Malerei, Cage den Status von Musik in Frage gestellt.⁵⁵

Je nach künstlerischem Typus werden dabei höchst unterschiedliche Wahrnehmungsweisen relevant. Ein einzelnes Kunstwerk kann Wahrnehmungsvollzüge erfordern, die für ein anderes gänzlich bedeutungslos sind. So genügt es vor manchen Arbeiten Malewitschs nicht, bloß das faktisch Gegebene wahrzunehmen, sondern die Wahrnehmung muß sich ins Kosmische weiten (und Malewitsch verhilft einem dazu, etwa durch die Art, wie er Schwarz einsetzt). Munchs Bild *Der Schrei* hat man nicht wirklich gesehen, solange man nicht einen Schrei *vernommen* hat - die visuelle Wahrnehmung muß sich in eine akustische hinein fortsetzen. Bei Duchamp hingegen reichen die Sinne nicht aus; ohne den Hinzutritt von Reflexion würde man nur banalen Unsinn erkennen. Pollock kann man nur kinästhetisch erfassen. Aber wehe, man wollte darauf bei Mondrian insistieren. Sol LeWitt verlangt einen analytischen Aufbau des Sehens. Und On Kawara kann man nur zusammen mit der Schreckensvision Hiroshima wirklich wahrnehmen.⁵⁶

Jedesmal kommt es so zu spezifischen Rekonfigurationen des Wahrnehmungsfeldes. Die Palette der konventionellen Wahrnehmungsweisen wird umgestoßen oder neu konstelliert, traditionelle Hierarchien werden außer Kraft gesetzt und neue etabliert. Gerade die Wahrnehmung eines Unscheinbaren oder Unerhörten - sogar die eines im traditionellen

Sinn Unwahrnehmbaren - kann an die erste Stelle rücken. Kunst bestimmt das Feld der für sie relevanten Wahrnehmungsarten je eigen.

Kunst-Wahrnehmung: polyästhetisch

Stets also sind an der Kunstwahrnehmung verschiedene Wahrnehmungsweisen beteiligt. Die Kunstwahrnehmung ist prinzipiell poly-ästhetisch, nicht mono-ästhetisch. Ohne die Einbringung alltäglicher Wahrnehmungskompetenz könnte man schon nicht einmal die Gegenstände in Bildern erkennen; darüber hinaus ist es vorteilhaft, über durch Kunsterfahrung geschärfte Wahrnehmung zu verfügen; es kann nicht schaden, wenn man weiß, was ein Komplementärkontrast ist oder worin die Künstlichkeit der scheinbar natürlichen Zentralperspektive besteht - das erst läßt einen ja sehen, welche Maßnahmen beispielsweise Masaccio ergreifen mußte, um trotz Isokephalie spannungsreiche Bilder zu erzeugen. Anders gesagt: Man muß die etablierten Codes kennen, um die Abweichungen und neuen Pointierungen wahrnehmen zu können; der *pictor doctus* verlangt auch nach einem *receptor doctus*.

Das Wahrnehmungsvermögen des Rezipienten muß daher unterschiedliche Wahrnehmungsformen abtasten und deren spezifische, vom Werk angeregte Konstellation herausfinden. Dabei zeichnet sich ästhetische Erfahrung insgesamt durch eine Komplexion von Anschauung, Imagination und Reflexion aus. Schon die Anschauung ist ja nicht einfachhin konstatierend, sondern prozessual und reflexiv. Und zwar von Grund auf: bereits die Erfassung linearer Konvergenzen und Divergenzen oder farbiger Kontraste impliziert Vollzüge sinnlicher Reflexion. Was jeweils gesehen wird, ist nicht *factum brutum*, sondern ist vom Interpretationsprozeß vorausgegangenen und nachfolgenden Sehens abhängig. Und in diese Interpretationsvorgänge geht Bilderfahrung sowohl wie Lebenserfahrung ein. Die Wahrnehmung, daß eine Geste zugreifend und zugriffsscheu zugleich ist, wäre ohne eine bestimmte Reife und Sensibilität des Wahrnehmenden nicht möglich. Und Caravaggios Angriff auf die Bildhoheit ist recht zu sehen erst vor dem Hintergrund der Vorgänger und Zeitgenossen. Lebensweltliche Bezüge gehören somit ebenso wie interikonische Anspielungen zum Bildprozeß.

Des weiteren erfordert Kunsterfahrung eine besondere Offenheit für die Veränderung gewohnter Kategorien, Bereichseinteilungen und Unterscheidungen. Denn die Kunst nimmt sich die Freiheit, die Welt anders zu gliedern als gewohnt oder zwischen für getrennt gehaltenen Bereichen Korrespondenzen, Analogien, Übergänge aufzuzeigen. Morandis Stilleben beispielsweise sind nicht einfach Stilleben von Gegenständen, sondern zugleich Soziogramme. Die Fügung der Gegenstände ist ebenso als die von Familien zu lesen. Man erkennt Hierarchien, Berührungen, Ängste, Selbstbehauptungen, Ausweichmanöver, Absetzungen, Verbundensein. Morandi betreibt als Künstler Mikrosoziologie - so wie Mondrian Makrosoziologie betrieb: seine Kunst des Auswägens betraf ja nicht nur bildnerische Momente, sondern stellte zugleich ein Vorbild für das Austarieren von Lebensgewichten dar, wie es in jedem einzelnen Leben zu leisten und analog für soziale Gebilde wichtig ist. Man nimmt diese stillen, scheinbar unpräzisen Werke erst dann vollständig wahr, wenn man ihren Ausgriff in Dimensionen der Praxis erkennt. Mondrian verstand sie denn auch selbst als Vorbilder für den Ausgleich sozialer Kräfte, wie er für demokratische Gesellschaften charakteristisch sei. - Wieder zeigt sich: Kunsterfahrung kann gehalten sein, scheinbar fremde Horizonte einzubeziehen. Erst komplex gelingt sie.

Resümee

Noch einmal: In der Kunsterfahrung können unterschiedliche Wahrnehmungsweisen relevant sein: kontemplative, historische, alltägliche, semantische, allegorische, utopische usw. Das Feld der ästhetischen Wahrnehmung ist polymorph. Die Palette ästhetischer Wahrnehmungen ist prinzipiell mannigfaltig, breit und unabschließbar. Neue Kunstwerke können neue Wahrnehmungsweisen einführen.

Einzelne Kunstwerke sind dann durch eine spezifische Auswahl aus dieser Gesamtheit ästhetischer Wahrnehmungsweisen charakterisiert. Sie aktivieren eine Teilmenge daraus und verknüpfen deren Elemente auf je eigene Art. Dabei legen sie noch den Rang der einzelnen Wahrnehmungsweisen und deren Hierarchie eigensinnig fest. Die gleiche Wahrnehmungsweise kann in verschiedenen Bildern ganz unterschiedlichen Stellenwert



haben.⁵⁷ Die Wahrnehmung eines einzelnen Kunstwerks ist als spezifische Verknüpfung solch unterschiedlicher Wahrnehmungsweisen zu praktizieren und zu begreifen.

Also exekutiert die Kunst nicht einen einzigen Wahrnehmungstyp, sondern bringt mehrere ins Spiel und schlägt eine spezifische Konstellation derselben und eine oft ungewohnte Organisation des Feldes der Wahrnehmung im ganzen vor. Gerade daß weder der Fächer noch das Verhältnis der Wahrnehmungsdimensionen ein für allemal feststeht, sondern immer wieder auf dem Spiel steht, zeichnet ästhetische Wahrnehmung aus.

Dann vermag freilich auch nur eine prinzipiell polyästhetische und auf die Einzelkonstellation aufmerksame Einstellung den Werken gerecht zu werden. Eine Haltung genereller ästhetischer Kontemplation oder die Beschränkung auf Formanalyse hingegen würde das Ausgriffspotential der Werke systematisch verkürzen und verkennen. Wollte man sich der Polyvalenz und den Quergriffen ästhetischen Wahrnehmens verweigern - weil angeblich einzig Kontemplation relevant und die Absetzung von allen alltäglichen, gesellschaftlichen, semantischen usw. Wahrnehmungsdimensionen gefordert sein soll -, so läge die Gefahr nahe, daß die hehre Kontemplation sich tendenziell dem bloßen Glotzen nähert. Den Unterschied des Glotzens von einem wirklichen Sehen hat Brecht im *Leben des Galilei* unnachahmlich ausgedrückt: Als der Knabe Andrea behauptet, er "sehe doch, daß die Sonne abends woanders hält als morgens. Da kann sie doch nicht stillstehn!", antwortet Galilei: "Du siehst! Was siehst du? Du siehst gar nichts. Du glotzt nur. Glotzen ist nicht sehen."⁵⁸



cc. Umfassendheit der Ästhetik - auch zum Nutzen der Kunstanalyse

Was folgt daraus? Wenn Kunst stets eine ganze Palette von Wahrnehmungsarten ins Spiel bringt und dieser je eine bestimmte Organisation verleiht, dann muß offenbar auch die Ästhetik, als die Reflexionsinstanz des Ästhetischen, in der Lage sein, mit diversen Wahrnehmungsarten und unterschiedlichen Konstellationen zu rechnen und ihnen gerecht zu werden. Anders gesagt: Die Kunsterfahrung selbst verlangt nach einer Ästhetik, welche sowohl die innere Polyästhetik der Kunst als auch deren transartistische Verflechtungen ins

Auge zu fassen und *alle* Dimensionen der *aisthesis* zu berücksichtigen vermag. Die Ästhetik muß sich auf die ganze Breite des Ästhetischen erstrecken.

Eine Ästhetik dieses Typs wird sich übrigens nicht nur für Zwecke des Verstehens und Interpretierens von Kunst - also nicht nur für die Betrachter - als fruchtbar erweisen, sondern sie wird schließlich auch für die Hervorbringung von Kunst - für die KünstlerInnen selbst - von spezifischem Interesse sein können. Sie eröffnet eine veränderte Perspektive darauf, worum es in der Kunst geht. Wenn ein Künstler einmal (etwa Schillers Beispiel folgend) die Fähigkeit der Kunst entdeckt hat, Modelle für das zu entwickeln, was Schiller "Lebenskunst" nannte, so wird er fortan möglicherweise ganz anders vorgehen als innerhalb der traditionellen Suche nach der Vollkommenheit des Kunstwerks in sich selbst - Beuys wäre ein Beispiel dafür. Oder wenn eine Künstlerin (etwa Nietzsche folgend) die konstitutive Rolle ästhetischer Muster für die Erkenntnis erfaßt hat, dann mag sie plötzlich denken: "Oh, meine eigentliche Aufgabe besteht vielleicht nicht darin, Kunst um der Kunst willen zu schaffen, sondern mögliche Sichten und Wahrnehmungsweisen zu entwickeln und zu exemplifizieren, abweichende Wahrnehmungs- und Begreifensmuster zu erfinden" - Eva Hesse ist ein Beispiel hierfür. Auf solche Art kann der Typ von Transästhetik, für den ich eintrete, neue Schritte der Kunst selbst befördern. Es handelt sich um einen Typ von Ästhetik, der für die KünstlerInnen selbst von Bedeutung ist, die - aus guten Gründen - mit der traditionellen Ästhetik so unzufrieden sind.

Um dies zusammenzufassen: Eine Öffnung der Ästhetik über die Ästhetik hinaus zum vollen Umfang der *aisthesis* ist nicht nur um eines vollen Begreifens des Ästhetischen, sondern insbesondere auch um eines zureichenden Verstehens der Kunst willen nötig. Wird die Kunst nicht in der Perspektive einer Ästhetik thematisiert, die Gesichtspunkte von jenseits der Ästhetik einschließt, so wird sie unweigerlich ästhetisch verzeichnet. Dies dürfte letztlich das durchschlagende Argument für eine Erweiterung der Ästhetik sein.^{59,60}

3. Reorganisation der Disziplin

a. Transdisziplinäres Design der Disziplin

Schließlich: Was wird die Struktur der Disziplin Ästhetik im Gefolge einer solchen Öffnung sein? Meine Antwort ist sicherlich nicht überraschend: Ihre Struktur wird transdisziplinär sein. Ich stelle mir die Ästhetik als ein Forschungsfeld vor, das alle Fragen umfaßt, welche die *aisthesis* betreffen - unter Einschluß von Beiträgen der Philosophie, der Soziologie, der Kunstgeschichte, der Psychologie, der Anthropologie, der Neurowissenschaften, usw. *Aisthesis* bildet den Rahmen der Disziplin. Und die Kunst ist eines - aber, wie wichtig auch immer, doch nur eines - ihrer Themen.

Das folgende könnte überraschender klingen: Ich stelle mir die auf *aisthesis* bezogenen Teile der Disziplin als effektive Zweige der Disziplin Ästhetik vor. Sie wären in deren institutionelle Struktur zu integrieren. Ästhetik sollte in sich selbst interdisziplinär oder transdisziplinär sein - statt nur bei Gelegenheit von Treffen mit anderen Disziplinen Interdisziplinarität an den Tag zu legen. In einem Institut für Ästhetik, wie ich es mir vorstelle, sollten all die erwähnten Zweige gelehrt werden; und die einzelnen Ästhetiker selbst sollten davon beträchtliche Kenntnis haben und in der Lage sein, zumindest einige dieser Zweige selbst zu lehren - und nicht etwa nur eine Ontologie der Kunst oder die Geschichte des Geschmacks.

b. Transdisziplinarität generell

Vielleicht erscheint dieser Vorschlag einer transdisziplinären Struktur der Disziplin allzu ungewohnt, aber ich denke, daß eine solche Struktur heute in fast jeder Disziplin notwendig ist. Dies rührt aus Einsichten her, die einen grundlegenden Wandel in unserem Verständnis der Struktur der Rationalitäten bewirkt haben und konsequent ein verändertes Design der Forschungsgebiete und Forschungsgegenstände erfordern.

In der Moderne hatte man eine Differenzierung und Trennung der Rationalitätstypen vertreten - und gemeint, diese Rationalitätstypen seien klar umrissen und im Kern unterschiedlich. Neuere Analysen haben jedoch gezeigt, daß dies allenfalls oberflächlich richtig, im Grunde jedoch falsch ist. Die unterschiedlichen Rationalitäten lassen sich nicht in

wasserdichter Weise voneinander abgrenzen, sondern sie weisen in ihrem Kern Verflechtungen und Übergänge auf, welche die traditionelle Departementalisierung unterlaufen. Solche Verflechtungen, Übergänge und Durchdringungen sind zum Pensum der Gegenwart geworden.⁶¹

c. Ausblick

Ich kann auf diesen Punkt hier nicht weiter eingehen. Aber auch wenn man diese Perspektive zwar interessant finden, nicht aber von der Notwendigkeit, sie auf jeden Bereich anzuwenden, überzeugt sein mag - hinsichtlich der Ästhetik, so hoffe ich doch, wird man den Vorschlag für ein transdisziplinäres Design der Disziplin plausibel finden. Schon in ihrer Geschichte hat die Ästhetik beträchtliche Paradigmenwechsel erfahren. Gewiß geschehen solche Wechsel nicht jeden Tag, aber eines Tages mögen sie - aus guten Gründen - erfolgen. Wittgenstein schrieb im Blick auf seinen eigenen Paradigmenwechsel in der Philosophie: "Meine Art des Philosophierens ist mir selbst immer noch, und immer wieder, neu, und daher muß ich mich so oft wiederholen. Einer anderen Generation wird sie in Fleisch und Blut übergegangen sein [...]"⁶² - Natürlich behaupte ich nicht entsprechend: Die transdisziplinäre Struktur einer Ästhetik außerhalb der Ästhetik wird einer anderen Generation in Fleisch und Blut übergegangen sein. Aber dies könnte sehr wohl geschehen. Außerhalb der Disziplin

Noten

¹ *Academic American Encyclopedia* (Danbury, Connecticut: Grolier Inc. 1993), vol. 1, 130.

² *Enciclopedia Filosofica* (Florenz: G. C. Sansoni Editore 1967), Bd. 2, Sp. 1054.

³ *Vocabulaire d'Esthétique* (Paris: PUF 1990), 691 bzw. 692.

⁴ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter (Basel: Schwabe & Co.), Bd. 1 (1971), Sp. 555.

⁵ Zwar zog Baumgarten Beispiele aus den Künsten, insbesondere der Dichtung heran,

aber doch nur, um zu illustrieren, was ästhetische Vollkommenheit - als Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis - sein könne.

⁶ Vgl. *Die Aktualität des Ästhetischen*, hrsg. von Wolfgang Welsch (München: Fink 1993). Der Band dokumentiert einen Kongreß, der im September 1992 in Hannover stattfand. Er vereinigte Experten aus unterschiedlichen Bereichen: Philosophie, Soziologie, Politikwissenschaft, Feminismus, Medientheorie, Design, Neurophysiologie, Wissenschaftstheorie, Kunstpraxis und Kunstgeschichte. Mit mehreren tausend Teilnehmern fand er breite Resonanz.

⁷ Wittgenstein sagte: "Ein *Bild* hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unsrer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen." (Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in: ders., *Werkausgabe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, Bd. 1, 225-580, hier 300 [115])

⁸ Ebd., 378 [309]. - So beantwortete Wittgenstein die Frage nach seinem "Ziel in der Philosophie" (ebd.)

⁹ Brief an August Wilhelm Schlegel, 3. September 1802, zit. nach: *Aus Schellings Leben. In Briefen*, Bd. 1, hrsg. von G. L. Plitt (Leipzig: Hirzel 1869), 390-399, hier 397. In seiner *Philosophie der Kunst* erklärte Schelling: "Nichts von dem, was der gemeinere Sinn Kunst nennt, kann den Philosophen beschäftigen: Sie ist ihm eine nothwendige, aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung, und nur sofern sie als solche dargethan und bemessen werden kann, hat sie Realität für ihn." (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst* [Vorlesung Jena, Wintersemester 1802/03], Nachdr. der Ausg. 1859, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, 384)

¹⁰ Schelling, *Philosophie der Kunst*, a.a.O., 7, vgl. 124.

¹¹ "Die wissenschaftliche Ästhetik sucht nach dem Universalziegel, aus dem sich das Gebäude der Ästhetik errichten ließe." (Robert Musil, *Tagebücher*, hrsg. von Adolf Frisé [Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976], 449) - Die Notiz stammt von circa 1920.

¹² Das Ergebnis eines solchen Ansatzes ist dann freilich, daß eine Kunstphilosophie dieses Typs zur wirklichen Kunst nichts zu sagen vermag. Als Schelling Generalsekretär der Akademie der bildenden Künste in München wurde, war er von Amts wegen verpflichtet, Vorlesungen über die Philosophie der Kunst zu halten. Aber er schwieg. Er las in den fünfzehn Jahren seiner Amtszeit nicht ein einziges Mal. Kommt es zum Spruch, zur Konfrontation mit der Kunst, so verstummt die Philosophie der Kunst. Die Stunde der Bewährung am Gegenstand bringt den Offenbarungseid dieser Art von Ästhetik.

¹³ Die Probleme der traditionellen Ästhetik habe ich ausführlich diskutiert in: "Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst" (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVIII, 1983, 264-286). Mein Gegenkonzept habe ich erstmals in *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam 1990, 62003) vorgestellt und später in "Ästhetisierungsprozesse: Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven" weiterentwickelt (*Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 41/1, 1993, 7-29; jetzt auch in: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam 1996; englische Fassung: "Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions, and Prospects", *Theory, Culture & Society*, vol. 13/1, 1996, 1-24).

¹⁴ Vgl. hierzu ausführlicher den Aufsatz "Ästhetisierungsprozesse: Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven", a.a.O.

¹⁵ 'Ästhetisierung' bedeutet, daß Nicht-Ästhetisches ästhetisch gemacht oder als ästhetisch begriffen wird.

¹⁶ Vgl. *Die Aktualität des Ästhetischen*, a.a.O.

¹⁷ *Mythologie der Vernunft. Hegels 'ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus'*, hrsg. von Christoph Jamme u. Helmut Schneider (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984), 13 bzw. 14.

¹⁸ Ich habe dies erstmals diskutiert in "Ästhetik und Anästhetik" (in: *Ästhetisches Denken*, a.a.O., 9-40).

¹⁹ Diesen Punkt habe ich detailliert entwickelt in "Gegenwartskunst im öffentlichen Raum - Augenweide oder Ärgernis?" (in: *Grenzgänge der Ästhetik*, a.a.O., 202-209).

²⁰ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, in: ders., *Sämtliche Werke*, 6 Bde. (Frankfurt a.M.: Insel 1955-66), Bd. 1, 685 [Erste Elegie].

²¹ Vgl. zu Derealisierung und Revalidierung auch den Aufsatz "Künstliche Paradiese? Betrachtungen zur Welt der elektronischen Medien - und zu anderen Welten" (in: *Grenzgänge der Ästhetik*, a.a.O., 289-323).

²² Mit dem Ausdruck 'Medien' beziehe ich mich im folgenden stets auf die elektronischen Medien - natürlich ohne damit suggerieren zu wollen, daß es eine von Medien *irgendwelcher* Art unabhängige Erfahrung überhaupt geben könne.

²³ Bei den Zuschauern gewinnt im Maße, wie der frühere Glaube an die Realität des medial Vermittelten schwindet, der Wunsch nach Unterhaltung durch die Medien die Oberhand.

²⁴ Ich beziehe mich hier vornehmlich auf das Fernsehen, obwohl dieses in der heutigen elektronischen Welt ein etwas altertümliches Medium ist. Es ist jedoch dasjenige, das jedermann kennt und benutzt. Und die Wirkungen der avancierteren Technologien sind qualitativ nicht anders, sondern verstärken die Derealisierungstendenz.

²⁵ Der gängige Einwand gegen die Simulationsthese, Simuliertes und Wirkliches würden in Wahrheit gar nicht verwechselt, trifft die Simulationsthese nicht, denn dergleichen behauptet sie nicht. Sie will auf etwas anderes aufmerksam machen: daß Verhaltensweisen, die in der elektronischen Leitwelt eingeübt werden, zunehmend auch das Alltagsverhalten imprägnieren. Die Virtualisierung der Wirklichkeit ist ein Langzeiteffekt der Medienwelten. Natürlich weiß der Benutzer um den Unterschied zwischen Simulation und Realität. Aber der springende Punkt ist: Dieser Unterschied *bedeutet* immer weniger. Die Simulation wird ohne weiteres als Substitut der Realität ergriffen, ja als die vollkommeneren Version des Realen geschätzt. Die Simulationserfahrung wird sogar immer mehr zur Matrix des Realverhaltens: Abweichungen vom elektronischen Idealbild gelten nicht etwa als Zeichen von Menschlichkeit, sondern als lästige Unvollkommenheiten. Originale sind unter medialen Bedingungen - hier wie auch sonst, etwa in der Kunst - nur noch enttäuschend. Das Reale wird der medialen Idealvorstellung immer mehr angeglichen.

²⁶ Vgl. Martin Jays Überblickswerk *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: California University Press 1994).

²⁷ Vgl. hierzu ausführlicher Verf., "Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?", in: *Grenzgänge der Ästhetik*, a.a.O., 231-259.

²⁸ Vgl. Derrick de Kerckhove, "Touch versus Vision: Ästhetik neuer Technologien", in: *Die Aktualität des Ästhetischen*, a.a.O., 137-168.

²⁹ Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit* (München: Hanser 1983).

³⁰ Peter Handke, *Versuch über die Müdigkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989).

³¹ Vgl. zum Folgenden die ausführlichere Diskussion dieses Punktes in "Ästhetisierungsprozesse: Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven", a.a.O.

³² "Aesthetica [...] est scientia cognitionis sensitivae." (Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt a.d. Oder 1750 [Nachdr. Hildesheim: Olms 1970], § 1, 1)

³³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hrsg. v. Friedrich Bassenge, 2 Bde. (Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt o. J.), Bd. 1, 13.

³⁴ Konrad Fiedler, "Kunsttheorie und Ästhetik", in: ders., *Schriften zur Kunst*, hrsg. von Gottfried Boehm, 2 Bde. (München: Fink ²1991), Bd. 2, 9-24, hier 9. Ähnlich sagte Barnett Newman: "Der Impuls der modernen Kunst bestand in diesem Bestreben, die Schönheit zu zerstören [...] indem man gänzlich abstrikt, daß Kunst irgend etwas mit dem Problem der Schönheit zu tun habe." (Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, New York: Knopf, 1990, 172 f.)

³⁵ Ludwig Wittgenstein, "Philosophische Untersuchungen", in: ders., *Werkausgabe* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984), Bd. 1, 225-580, hier 283 [77].

³⁶ Ebd., 324 [65].

³⁷ Ebd.

³⁸ Aristoteles weist im grundlegenden Kapitel *Metaphysik* IV 2 darauf hin, daß die vielfältigen Verwendungen von *to on* nur eine schwache Einheitlichkeit aufweisen: nicht die strenge eines *kath' hen legomenon*, sondern bloß die lockere von *pros hen legomena* - die kategorialen Seinssinne werden nicht *gemäß* einer leitenden Bedeutung, sondern bloß *im Hinblick* auf eine solche (nämlich *ousia*) verwendet. Noch weiter reicht die Vielfältigkeit, wenn man auch die transkategorialen Seinssinne hinzunimmt, also 'an sich' und 'nebenbei', 'wahr' und 'falsch', 'möglich' und 'wirklich' (vgl. Met. V 7). Aristoteles' Pointe ist aber gerade, daß eine solch schwache Einheitlichkeit für die Durchführung einer auf alle Seinssinne bezogenen Wissenschaft vom Seienden völlig ausreichend ist.

³⁹ Oder will man etwa die Hegelsche Logik, die diesbezüglich geradezu exemplarisch vollständig ist, nicht für eine Logik gelten lassen? Mit welchem Recht?

⁴⁰ Wittgenstein, "Philosophische Untersuchungen", a.a.O., 262 [43]).

⁴¹ Schon Goethe hat dies beschrieben und gewürdigt. Beim Betreten einer Schusterwerkstatt glaubte er plötzlich ein Bild von Ostade vor sich zu sehen, "so vollkommen, daß man es nur auf die Galerie hätte hängen dürfen. [...] Es war das erste Mal, daß ich auf einen so hohen Grad die Gabe gewahr wurde, die ich nachher mit mehrerem

Bewußtsein übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen, dessen Werken ich soeben eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Diese Fähigkeit hat mir viel Genuß gewährt." (Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, II. Teil, 8. Buch) In der *Italienischen Reise* sprach er von seiner "alte<n> Gabe, die Welt mit Augen desjenigen Malers zu sehen, dessen Bilder ich mir eben eingedrückt" (*Goethes Werke*, Bd. 11, München: Beck ⁸1974, 7-349, hier 86, zum 8. Oktober 1786).

⁴² Dies ist auch nicht verwunderlich, denn die künstlerischen Wahrnehmungen sind ihrerseits schon in Kontakt und Auseinandersetzung mit lebensweltlicher sowie anderer künstlerischer Wahrnehmung entwickelt worden. Daher vermögen sie dann auch im Raum unserer Erfahrungen zu intervenieren und das ästhetische Geflecht unserer Welt neu zu konstellieren. Sie tun das auf mysteriöse Weise. Sie sind gleichsam Gebilde, die durch ihre Binnenkristallisation ein unsichtbares Magnetfeld um sich erzeugen und dadurch im Umfeld wundersame Wirkungen hervorrufen.

⁴³ So hat George Steiner darauf hingewiesen, wie sehr unser Liebesverhalten und unsere Liebesrhetorik durch Generationen künstlerischer Vorbilder geprägt ist: "Die Worte, Formulierungen, Tropen, Gesten des Geistes und des Körpers, mit denen wir die Geburt, das Reifen, das Welken der Liebe in unserem Dasein, mit denen wir diese elementaren Erfahrungen sowohl unserer eigenen Wahrnehmung wie 'dem anderen' zu vermitteln suchen, dessen Andersheit an genau diesem Punkt für uns äußerst kritisch ist, entstammen weitestgehend, ob bewußt oder nicht, dem Repertoire der großen Sagenden, Maler, Musikmacher vor uns. [...] Den Ebenen unserer verbalen und bildungsmäßigen Bestände entsprechend erfahren und signalisieren wir Liebe wie Jack und Jill, wie Romeo und Julia oder Tolstois Natascha vor uns. Unsere Eifersüchte äffen die Othellos nach. [...] Die gebrochenen Silben, die Generationen in der Rhetorik der Verführung oder des Geschlechtsverkehrs geflüstert oder gestöhnt haben, waren aus Petrarcas Formelbuch." (George Steiner, *Von realer Gegenwart*, München: Hanser 1990, 255)

⁴⁴ Rainer Maria Rilke, "Archaischer Torso Apollos", in: ders., *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 1, 557. Dazu George Steiner lapidar: "Und das sagen alle Gedichte, Romane, Dramen, Gemälde, Musikstücke, denen zu begegnen sich lohnt." (Steiner, *Von realer Gegenwart*, a.a.O., 190)

⁴⁵ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp ⁴1984), 237 f.

⁴⁶ Auf andere Weise hatte Klee schon 1915 einen derartigen Zusammenhang notiert: "Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt." (Paul Klee, *Tagebücher*, Köln:

DuMont 1957, 323)

⁴⁷ Erstmals habe ich die folgenden Argumente in dem Aufsatz "Erweiterungen der Ästhetik - eine Replik" vorgetragen (in: *Bild und Reflexion*, hrsg. von Birgit Recki u. Lambert Wiesing, München: Fink 1997, 39-67).

⁴⁸ Francesco Goya, *Die Erschießungen vom 3. Mai 1808 im Manzanares-Tal* (1815), Madrid, Prado.

⁴⁹ Antifaschistische Demonstranten führten in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts in Paris Transparente mit, auf die das Bild kopiert worden war. Es überschritt die Museumsschwelle nicht bloß metaphorisch.

⁵⁰ Edouard Manet, *Die Erschießung Maximilians* (1868), Kunsthalle Mannheim.

⁵¹ Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919), Philadelphia Museum of Art, Sammlung Louise and Walter Arensberg.

⁵² Umgekehrt kann man hier schon die Gefahr ahnen, die droht, wenn jemand auch angesichts solcher Werke an Kontemplation als einzig legitimer ästhetischer Haltung festhalten und sie zum Generalkriterium machen wollte. Dann ist Beckmessertum nahe und Zensur nicht weit. Was sich dem bloß kontemplativen Zugriff nicht erschließt, wird dann eben bemäkelt, denunziert und ausgeschieden: "Das ist doch keine Kunst mehr", wird man sagen, oder daß es sich "allenfalls um eine Randerscheinung" handle, die "der Beachtung nicht wert" sei.

⁵³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., 519.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Es war gerade das Programm der Avantgarde, den engen Status einer Artistik zu überschreiten und sich auf eine Ästhetik außerhalb der Ästhetik hin zu öffnen. Es wäre ein Anachronismus, dies durch eine ästhetiktheoretische Restriktion ignorieren oder rückgängig machen zu wollen.

⁵⁶ Das ist der Grund, warum selbst ästhetisch hocherfahrene Betrachter bezüglich einzelner Kunstwerke nicht übereinstimmen. Balzac hat dies in der Novelle *Le chef d'œuvre inconnu* dramatisch beschrieben. Der Maler Frenhofer erblickt auf der Leinwand eine Frau der vollkommensten Art - seine Malerkollegen Poussin und Porbus jedoch erkennen dort so

gut wie gar nichts. (Und darüber wird Frenhofer verrückt und stirbt.) Baudelaire hat Ähnliches in bezug auf die Literatur zum Ausdruck gebracht, als er im Vorwort zu den *Fleurs du mal* sagte, daß es für einen Leser dieses Buches nicht schon genügen werde, eine gebildete Person mit einiger Literaturkenntnis zu sein, sondern daß er ein Geistesverwandter werde sein müssen, jemand, der ähnliche Erfahrungen durchlebt hat - deshalb spricht Baudelaire den Leser als "Bruder" an. - Die Divergenzen des Urteils gründen nicht einfach in der Subjektivität des Geschmacks, sondern darin, daß der eine über die Wahrnehmungsform verfügt, die für ein spezifisches Werk erforderlich ist, und der andere nicht. Daher ist es ungenügend, immer bloß von der Subjektivität der Geschmacksurteile zu sprechen - dem einen gefalle dies, dem anderen jenes, so wie der eine Spinat mag und ein anderer nicht. Den Unterschieden ästhetischen Geschmacks liegt zuallererst zugrunde, daß der eine über eine erforderliche Wahrnehmungsweise verfügt und ein anderer nicht.

⁵⁷ Um auch dafür ein Beispiel zu geben: Edouard Manets *Déjeuner sur l'herbe* ist bekanntlich interikonisch strukturiert; es bezieht sich via Raimondi auf Raffael und antike Flußgottsdarstellungen zurück. Aber dies ist nur ein stiller Subtext des Bildes, die historische Wahrnehmungsdimension muß hier im Hintergrund bleiben. Würde man sie in den Vordergrund rücken (und man hat dies paradoxerweise versucht, um das Bild für einen bürgerlichen Geschmack, der Raffael und die Antike gewiß schätzt, salonfähig zu machen), so gäbe man dadurch die Pointe und den provokativen Gestus des Bildes preis, das ja stark ist, weil es dem Bürger visuell ins Gesicht schlägt. Ganz anders verhält es sich bei Giulio Paolinis Skulpturengruppen (z.B. der *Mimesis*). Auch sie sind interikonisch strukturiert, beziehen sich auf antike Figurendarstellungen zurück. Aber hier muß die historische Wahrnehmung an erster Stelle stehen. Denn die androgyne Schönheit, das Pathos und auch die Ironie von Paolinis Figuren - bestimmende Züge dieser Werke - ergeben sich ganz in dieser Dimension. Zu beiden Werken also gehört historische Wahrnehmung - aber ihr Stellenwert ist höchst unterschiedlich.

⁵⁸ Bertolt Brecht, *Leben des Galilei*, 1938/39 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1962), 11 [1. Szene].

⁵⁹ In ähnlichem Sinn hieß es schon bei Adorno: "Veränderte Ästhetik [...] betrachtete [...] nicht mehr, wie die traditionelle, den Begriff der Kunst als ihr selbstverständliches Korrelat. Ästhetisches Denken heute müßte, indem es die Kunst denkt, über sie hinausgehen [...]" (Theodor W. Adorno, "Funktionalismus heute", in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, 375-395, hier 395)

⁶⁰ Die artistisch restringierte Ästhetik hingegen ist nicht einmal fähig, eine Ästhetik der Kunst zu sein. Vielmehr beschränkt und verfehlt sie die Kunst, der sie zu dienen vorgibt. Sie sperrt die Kunst in den goldenen Käfig der Autonomie ein - den doch weder die traditionelle

und schon gar nicht die moderne Kunst akzeptieren mochte. Man praktiziert - scheinbar kunstfreundlich redend - noch einmal eine ästhetik-theoretische Ghettoisierung.

⁶¹ Vgl. Verf., *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995; ³2000).

⁶² Ludwig Wittgenstein, "Vermischte Bemerkungen", in: ders., *Werkausgabe*, a.a.O., Bd. 8, 445-573, hier 451.

Editorial Policies and Practices

Topics and Disciplines: ACT solicits studies dealing with critical, analytical, practical, theoretical and policy development topics that are connected to applying, challenging or building on the issues and topics germane to the Action Ideals of the MayDay Group (see <http://www.nyu.edu/education/music/mayday/maydaygroup/index.htm>). Those Ideals propose areas and strategies for broadly needed change in music education, and embrace a wide range of related topics, content, questions and issues requiring focused study. The Ideals should be understood, then, as working hypotheses rather than doctrines or foregone conclusions. Therefore the focus of this journal is devoted to these seven distinct but interacting domains rather than to other topics. Scholarship from diverse disciplinary perspectives is invited and welcomed: education, music, philosophy, sociology, history, psychology, curriculum studies, and others as well. Submissions limited to highly specialized topics unconnected to the broader interests of the Action Ideals are not encouraged.

Audience and scope: The MayDay Group is an international and non-national organization. Submissions should, as much as possible, be framed in terms relevant and understandable to music educators everywhere.

Language: English is the preferred language, although manuscripts in other languages will be reviewed when reviewers are available who are competent in the language and content of the paper. This allows theoretical and critical papers to benefit music educators in places where such kinds of publication are, for one reason or another, not available. Non-English submissions must be accompanied by an extended English language abstract that will be published along with an accepted paper.

Style and format: Manuscripts must be sent electronically to the editor, Thomas A. Regelski. The use of a standard style manual or particular formatting practice is not required: The most important consideration is that format and style suit the particulars of the research and promote the effectiveness of its presentation. However, reviewers may find reason to stipulate certain changes to improve a paper. Authors are encouraged to take advantage of electronic presentation formats. Preliminary consultation with Publishing Editor Darryl Coan is encouraged prior to submission of a paper in order to

determine technical practicality and choices of options.

Timing of publication: Articles will be published as they are accepted through the refereeing process and are technically ready for publication. ACT is not limited to a set number of issues per year. As an e-journal it is well suited to facilitating continuing debate and deliberation of key issues. This allows an extended series of responses concerning a particular paper or topic and promotes building constructively upon themes raised by earlier papers, thus advancing a particular topic or issue in a timely and progressive manner.

Action, Criticism and Theory for Music Education has features that are unique among music education scholarly journals today.

- Multi- and interdisciplinary content and methods are encouraged.
 - The format is flexibly effective for a wide variety of presentation formats, and articles can be published in a timely manner.
 - Dialogue on and expansion of themes allow progressive development and extensive exploration of topics.
 - The use of international experts as referees resists parochialism and ‘insider politics’, thus promoting trust in both the integrity of the process and the results.
- These features give promise of leading to a solid, relevant and useful multi- and interdisciplinary research base—empirical, theoretical, and practical (*viz.*, relevant action and applied research)—with the potential to refocus, revitalize and reconstruct the theory and practices needed if music education is to respond productively to the challenges of the modern world and to changes concerning schooling. Such research is needed to counter the professional inertia and status quo thinking that prevents addressing challenges and changes with new findings and ideas for improvement. We encourage music educators everywhere to take full advantage of this new opportunity for addressing the critical, theoretical and practical needs of music education.

Thomas A. Regelski, Editor.