

# HISTORIZITÄT UND INTERSUBJEKTIVITÄT DER ÄSTHETISCHEN ERFAHRUNG. EINE POSITIONIERUNG ZWISCHEN JAUß UND KANT

---

POL CAPDEVILA

*„...und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,  
will ich in meinem innern Selbst genießen“ (Faust)<sup>1</sup>*

Der Aufsatz soll eine Theorie der ästhetischen Erfahrung skizzieren, die auf einer historischen Grundlage basiert. Um die ersten theoretischen Thesen formulieren zu können, werden zunächst einige Beispiele aus der Geschichte der ästhetischen Erfahrung miteinander verglichen. Von diesen Thesen ausgehend stelle ich eine mögliche Interpretation der Jaußschen Theorie der ästhetischen Erfahrung vor, die neben der historischen Dimension auch die allgemeine Struktur berücksichtigt. Es zeigt sich, dass die Jaußsche Theorie einerseits gewinnbringend für meine Absicht ist, andererseits die Frage der Intersubjektivität der ästhetischen Erfahrung nicht ausreichend erfüllen kann. Um einen Lösungsansatz für dieses Problem aufzuzeigen, ziehe ich ergänzend zu der hier entwickelten Theorie wichtige Punkte aus Kants Ästhetik hinzu.

Historicity and Intersubjectivity of the Aesthetic Experience: Between Jauß and Kant

This article seeks to formulate a theory of aesthetic experience, which includes a historical dimension. It first takes some historical examples of aesthetic experience and looks for similarities amongst them. It then presents a personal reading of Jauß's theory of aesthetic experience, which, though historicist, presents a general or universal structure. The article aims to demonstrate that Jauß's theory is highly productive for the purpose of the current argument, but offers no satisfying solution to the problem of intersubjectivity. To solve this problem, the author turns to a recent reading of Kantian aesthetics, providing a complement to a general theory of aesthetic experience, which includes a non-relativistic factor of historicity.

Seit Hegel begonnen hat, seine Idee vom Ende der Kunst zu vertreten, ist man sich der Historizität von Kunst immer stärker bewusst geworden. Dieses Bewusstsein wurde so allgemeingültig, dass im Laufe des 20. Jahrhunderts die Behauptung, es sei unmöglich, Zugang zur ursprünglichen Rezeption eines Kunstwerks zu finden, regelrecht zum Gemeinplatz innerhalb der Ästhetikdiskussion geworden ist. Von diesem historizistischen Standpunkt aus besitzt ein Kunstwerk der Vergangenheit heute entweder einen Sinn, der sich vom ursprünglichen unterscheidet, oder es besitzt gar keinen aktuellen Wert mehr, sodass ihm die Geschichtsschreibung lediglich den Charakter eines leblosen Dokuments zubilligt. Eines der argumentativen Fundamente für diese Position ist, dass sich die ästhe-

---

Der Aufsatz ist Teil des spanischen Projekts „Die Historizität der Ästhetischen Erfahrung: Ein Paradigmenwechsel“ HUM2005-05757/FISO der Universität Autonoma de Barcelona.

<sup>1</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1962): I. Teil, V. 1770–71.

tische Wahrnehmung mit jeder Epoche ändert und sich nicht mit der anderer Epochen vergleichen lässt. Eine der ursprünglichen Referenzen dieser Konzeption ist Marx' Aussage: „Die *Bildung* der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte“.<sup>2</sup> Aus dieser Konzeption der historischen Perzeption ist eine lange Tradition entsprungen, die in verschiedenen Ausdrücken bei Denkern wie Benjamin, Debord, MacLuhan, Foucault und erst kürzlich bei Jay und Caroline A. Jones<sup>3</sup> erkennbar ist. Dieser Tradition liegen zwei allgemeine Ideen zugrunde: erstens, dass die technische bzw. technologische Umgebung einen Haupteinfluss auf die menschliche Wahrnehmung ausübt; zweitens, dass jede spezifische historische Form der Wahrnehmung das Wesen des Menschen entscheidend beeinflusst, d.h. dass die konkrete Situation des Menschen in einem Zeitalter von seiner technologischen Umgebung abhängig ist.

Diese Konzeption der Wahrnehmung beinhaltet eine Problematik im Bereich der Ästhetik, die in die Nähe eines riskanten Relativismus führen kann – maßlos riskant deshalb, weil durch das Akzeptieren dieser Konzeption wichtige Fragen der Ästhetik unbeantwortet bleiben könnten. Hier geht es zum Beispiel um die Frage, ob es möglich ist, die Erfahrung von Kunstwerken sowohl aus der Vergangenheit als auch aus der Gegenwart mit unseren Zeitgenossen zu teilen, ob es eine Wechselwirkung zwischen verschiedenen Kunstwerken und Kunstgenres gibt und ob eine kontinuierliche Ästhetik existiert, die das Phänomen Kunst in seiner Globalität begreift. Als Alternative zur historizistischen Position werden wir versuchen, eine Theorie der ästhetischen Erfahrung zu entwerfen, die die Verschiedenartigkeit der unzähligen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in der Geschichte und in der Gegenwart anerkennt.

## I. EINIGE BEISPIELE ZUR GESCHICHTE DER ÄSTHETISCHEN WAHRNEHMUNG

Gegenüber der relativistischen Position sucht Hans-Robert Jauß nach einer sowohl soliden als auch umfassenden theoretischen Position: er erkennt die Veränderungen in der Ästhetik, denen die westliche Welt im Laufe der Geschichte zweifellos ausgesetzt war, an und versucht, sie in ihrer Gesamtheit zu begreifen. Dafür entwickelt er in *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* eine Theorie der ästhetischen Erfahrung zusammen mit der geschichtlichen Entwicklung ihrer drei Haupteigenschaften: dem Produktiven, dem Rezeptiven und dem Kommunikativen. Um die Abhängigkeiten dieser drei grundlegenden Aspekte

<sup>2</sup> Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, in Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, Ergänzungsband, I. Teil (Berlin: Dietz, 1968), 541.

<sup>3</sup> Bei Jones meine ich ihr vor kurz erschienenenes Buch *Sensorium*. Caroline A. Jones, ed., *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006).

der ästhetischen Erfahrung voneinander und die geschichtliche Entwicklung jedes dieser Aspekte zu begreifen, bezieht sich Jauß auf das speziell in den sechziger und siebziger Jahren unpopuläre Konzept des ästhetischen Wohlgefallens.

Rufen wir uns das eingangs angeführte Zitat aus Goethes *Faust* in Erinnerung, so entdecken wir die ursprüngliche Bedeutung von *Genießen*, so wie sie Jauß für die ästhetische Erfahrung verwendet haben möchte: es handelt sich darum, den „Gebrauch oder Nutzen einer Sache zu haben“ – eine im modernen Alltagsdeutsch bereits veraltete Bedeutung. Das Verb *genießen* erlangte durch die Verbreitung religiöser Poesie nach und nach auch die Bedeutung von „Teilnahme und Aneignung“ (Jauß, 72).<sup>4</sup> Für Jauß jedenfalls ist die Rehabilitierung des ästhetischen Wohlgefallens der Ariadnische Faden, mit dessen Hilfe sich die Geschichte der ästhetischen Erfahrung unter Einbeziehung ihrer drei Hauptmomente, also des Kreativen, des Rezeptiven und des Kommunikativen, darstellen lässt. Im Hinblick auf das uns interessierende Thema – die Historizität der ästhetischen Erfahrung – betrachten wir jetzt einige Beispiele von Jauß zur Geschichte der ästhetischen Wahrnehmung bzw. zur *aisthesis*, die wir mit neueren ergänzen werden.

Das von Hephaistos für Achill geschmiedete Schild in der *Schildbeschreibung* bei Homer ist wohl eine der beeindruckendsten antiken Demonstrationen ästhetischer Perzeption. Im Schild des Achill erscheinen alle Elemente der klassischen Kosmogonie, dargestellt in einer kontinuierlichen konzentrischen Kreisform, angefangen beim allumfassenden Weltmeer und dessen Naturgewalten bis hin zu den höchsten Riten der Menschheit in ihrer ganzen Schönheit, über den Wechsel der Jahreszeiten und den damit verbundenen ackerbaulichen Verrichtungen der Menschen.<sup>5</sup> Hier finden wir ein für die ästhetische Perzeption Homers charakteristisches Merkmal: „Die Nichtunterscheidung des Früheren vom Späteren“, die für die griechische Kosmovision ganz typisch ist (Jauß, 131–3): Jedes dieser Elemente begreift in sich die gleiche Fülle seiner Existenz und wird in einem kontinuierlichen Komplex ohne Perspektive und ohne Lösung dargestellt.

Trotzdem kann die Verführung des Bewusstseins durch die ästhetische Erfahrung gefährlich, wenn nicht gar fatal sein:

Eh' er dem süßen Gesang aus unserem Munde gelauschet;  
Und dann ging er von hinnen, vergnügt und weiser wie vormals.  
Uns ist alles bekannt...<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Das Werk Hans-Robert Jauß' *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982) werde ich immer nach dieser Ausgabe nach Seitenzahl zitieren.

<sup>5</sup> Homer, *Ilias*, Übersetzung von Johann Heinrich Voß (München: Artemis, 2002): G. XVIII, V. 478.

<sup>6</sup> Homer, *Odyssee*, Übersetzung von Johann Heinrich Voß (München: Artemis, 2002): G. XII, V. 185.

Der verhängnisvolle Gesang der Sirenen eröffnet dem Seefahrer die Möglichkeit, Kontakt mit einer göttlichen, und hier todbringenden, Vernunft aufzunehmen. Diese antiken weiblichen Vampire dienen Homer als Modell der erotischen Verführung, wobei sie gleichzeitig die Gabe der göttlichen Vernunft in sich tragen. Die Verlockung höchsten Wissens steht jedoch gegen das Risiko, dass dieses Wissen das letzte ist, was der Wagemutige in seinem Leben erfahren wird. Diese beiden Konzepte – die schreckliche *Wahrheit*, versteckt unter der *Schönheit* – die dem Klischee der epistemischen Faszination der Ästhetik entsprechen, sind in die Kunstgeschichte eingegangen, wie neueste Studien zum Unheimlichen und zum Terror zeigen.<sup>7</sup>

Die christliche mittelalterliche Bilderkritik verurteilte mit dem Augustinischen Konzept der „Begehrlichkeit der Augen“ (*concupiscentia oculorum*) jegliches sinnliche Vergnügen an Gegenständen aus der Natur. Damit erlangte die Kunst im Wesentlichen den Status eines Kommunikationsorgans christlicher Dogmen. Die Konsolidierung des christlichen Glaubens bewirkte einen derartigen Niedergang der sinnlichen Wahrnehmungswelt, dass diese sich nicht von heute auf morgen davon erholen konnte. Petrarca schafft mit seiner Beschreibung der Besteigung des Mont Ventoux eine völlig neue Form der ästhetischen Neugier auf die Welt der Natur. Beim Aufstieg auf den Berg eröffnet sich dem Dichter primär nicht die Möglichkeit der Betrachtung einer neuen Landschaft, die an sich bereits spektakulär ist (eine moderne Erfahrung), sondern allem, was er sieht, entspricht eine innere Reflexion, die „einer Rückwendung nach innen dienen muss [...] zur geistigen Erfahrung des wahren Selbst“ (Jauß, 142).

Petrarcas Negation der bloßen Landschaftserfahrung zugunsten der inneren Landschaft zeitigt den Beginn einer Tendenz, die durch Rousseau einen bedeutenden Schritt voran gebracht wird. Rousseaus Wanderer erfreut sich an den im Sonnenschein erstrahlenden Berggipfeln, was ihn zu weltlicher Ekstase bringt und ihn von den alltäglichen Sorgen des Daseins befreit. Die Natur wird von nun an als ein Schauspiel wahrgenommen – entsprechend dem Klischee vom Naturschauspiel –, in dem sich die neue individuelle Subjektivität widerspiegelt. Die Bewegung erfolgt nun von innen nach außen, und die ästhetische Erfahrung, die die Natur vermittelt, geht weit über das hinaus, was – laut dem XXIII. Brief aus der *Nouvelle Héloïse* – Naturwissenschaften oder Philosophie jemals in ihren eigenen konzeptuellen Kosmogonien werden beschreiben können. Es ist

<sup>7</sup> Unter andere, siehe, Renate Schmalenbach, *Topographie des Grauens: zur Gestaltung literarischer Räume in unheimlich-phantastischen Erzählungen* (Essen: Verlag Die Blaue Eule, 2003). Sehr interessant ist: Eugenio Trias, *Lo Bello y lo Siniestro* (Barcelona: Ariel, 1982), wo er das Unheimliche als Grundlage des Schönen in der Kunstgeschichte entdeckt und philosophisch fungiert.

diese Beziehung zur Natur – erst bedeutend später durch Burke und Kant durch den Ausdruck des Erhabenen systematisiert –, die sich die Romantik zum Paradigma erhoben hat.

Mit der Ausbreitung der industriellen Revolution gerät die kognitive Kraft der ästhetischen Erfahrung, die bis dahin durch die Natur mediatisiert worden war, wiederum in eine Krise. In den industrialisierten Städten und als Teil der Massen fühlt sich der Mensch nicht mehr an seinem ursprünglichen Platz; er lebt in einer künstlichen, entfremdeten, instabilen und vergänglichen Umgebung. Seines natürlichen Umfeldes entfremdet, hält der urbane Mensch eine transzendente und symbolische Erfahrung nicht mehr für möglich. Die Schönheit gehört zu einer anderen ursprünglichen Erfahrung, die in der Vergangenheit verlorengegangen ist. Unerreichbar, kann sie bestenfalls noch erahnt werden und verwandelt sich, wie es Baudelaire anführt, in ein *beau fugitif*, in ein Objekt, das nur noch in der Erinnerung existiert. Der französische Dichter ist laut Benjamin derjenige, der als erster von der „Ästhetik der Erinnerung“ spricht, wo sinnliche Erinnerungen und Assoziationen (Synästhesien) diese neue, aber fremde – zu sehr vermenschlichte – industrielle Realität mit Bedeutung erfüllen. Die Ästhetik der Erinnerung erreicht ihre Blütezeit mit Proust, für den die Rückkehr in Vergangenes die einzige Möglichkeit darstellt, zu der ursprünglichen Bedeutung der Dinge zurückzukehren. Eine mögliche Fortführung der Ästhetik der Erinnerung wird in Werken der fauvistischen Kunst, der deutschen Künstlergruppe *Die Brücke*, der Arte Povera und Filmen von Ingmar Bergman wie *Fanny und Alexander* und – dem erst kürzlich erschienen – *Saraband* gesehen.

Nichtsdestoweniger existiert eine zweite künstlerische „Tradition“, die das 20. Jahrhundert noch weit mehr beeinflussen sollte und die nicht nur der Sinnlichkeit der Epoche der Moderne, sondern der Wahrnehmung überhaupt misstraut. Sie besagt, dass die menschliche Wahrnehmung durch der Sprache implizite Vorurteile und Fallen gelähmt wird; davon kann man sich nur befreien, wenn man sich ganz der Herrschaft der Intellektualität entledigt, die diese der Wahrnehmung auferlegt. Im Bereich der Literatur ist es Flaubert, der diese Kritik als erster auf den Weg bringt, indem er den narrativen Stil „im Hinblick auf die Sicht der Dinge als absolut“ bezeichnet, offensichtlich mit dem Ziel, ihn von moralischem Ballast zu befreien. Apollinaire lehnt die veraltete Sprache der Poesie ab, da sie nicht in der Lage ist, die industrielle Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts widerzuspiegeln. Beckett schließlich ist einer der wichtigsten Verfechter der sprachkritischen Poesie.

Auch Valéry verteidigt in einem Essay über Leonardo da Vinci die Reinheit des Blicks und die Befreiung der Sinnlichkeit von den kulturellen Vorurteilen. Im Sinne einer solchen Dekonzepualisierung der Welt bzw. der Rückbestim-

mung des Auges auf seine ursprüngliche und einzige Funktion – das Sehen – können auch Strömungen wie der Impressionismus oder der Pointillismus gesehen werden. Auch der abstrakte Expressionismus verzichtet völlig auf die figurliche Darstellung zugunsten der Reinheit der Expression, und die Konzeptkunst richtet ihre Kritik sowohl gegen die dominierenden Sozialcodes als auch gegen die Konventionen, die durch die eigentliche künstlerische Sprache an sich aufgestellt werden.

## II. REKAPITULATION

Betrachten wir nun die Bedeutung und die Anwendung dieser Beispiele der Geschichte der *aisthesis* für den Theorienkomplex der ästhetischen Erfahrung bei Jauß.

Petrarca, Rousseau, Baudelaire oder Apollinaire haben in unsere Ästhetikdebatte eine gewisse Distanzierung gegenüber einer dominierenden Art der Perception eingeführt. Petrarca bricht mit der Idee, dass die Natur eine göttliche Schöpfung sei, deren Wahrnehmung zum Begreifen von Gott führt, so wie dies Thomas von Aquin vorstellte. Die neue Auffassung von Natur wird nun zum Motiv der Reflexion des inneren Selbst des Dichters (die in der Erkenntnis von Gott oder der verlorenen Geliebten gipfeln kann). Rousseau kehrt die reflektierende, auf das Innen gerichtete Haltung um in die entgegengesetzte Richtung: in der Epoche, in der das Subjekt bereits ein inneres Ich ausgeformt hat, sucht es dieses in der Natur wiederzuerkennen. Dies führt in das Extrem, die Natur, wie beispielsweise im Idealismus, mittels eigener perzeptiver Kategorien zu erschaffen. Analog dazu halten Baudelaire und Proust die symbolische Sprache der Natur für veraltet und entwickeln poetische Mittel, mittels derer sie sich an die neue künstliche Welt der modernen Städte anpassen können. Weitere Beispiele dafür sind die bereits erwähnten Ausdrucksformen Flauberts, Apollinaires und Becketts, die die Vorurteile der dominierenden Sprache und den damit verbundenen Niedergang der Sinnlichkeit zu demaskieren trachten.

Jauß behauptet, dass diese Distanzierung vom künstlerischen Kanon und der allgemeinen Perception, die im 20. Jahrhundert eine kritische und radikale Wendung nahm, bevor sie Routine wurde, nicht immer destruktiven Charakters ist, sondern gleichermaßen die Form „einer interpretierenden Angleichung der Werke“ durch das Publikum annimmt (Jauß, 48). Trotz allem sollte Augenmerk darauf gelegt werden, dass Jauß nicht immer deutlich ausdrückt, welche Art konstruktiven Einflusses die Post-Avantgarden letztendlich bewirkt haben. In seiner Geschichte der *aisthesis* neigt er dazu, die ursprüngliche kritische Anregung der Avantgarden, die meist in der Nicht-Narrativität und Dekonzep-tualisierung der Kunst besteht, als Anlass zur Konsolidation der nicht-reflexiven

Form der Perzeption neuer Medien-Kunst zu bewerten (Jauß, 48). Wird hier denn nicht das reflexive, interpretierende Moment der ästhetischen Erfahrung als ein nicht-konstitutives Moment derselben dargestellt? In diesem wichtigen Punkt scheint Jauß' Einstellung ambivalent.

Ambivalent ist Jauß auch, wenn er seine Theorie der ästhetischen Erfahrung entwickelt und dabei die Erklärung nur auf die distanzierende Sinneserfahrung fokussiert. Seiner Theorie nach ermöglicht „das interesselose Wohlgefallen mit Bestimmungen der ästhetischen Distanz“ (Kant) die Herausstellung des ästhetischen Objekts durch das „imaginierende Bewusstsein“ (Sartre), was eine perzeptive genießende Schwebelage zwischen dem Objekt und dem Subjekt (Giesz) eröffnet. Jauß kennzeichnet diese Schwebelage als eine „dialektische Beziehung von Selbstgenuss im Fremdgenuss“, die die „primäre Einheit von verstehendem Genießen und genießendem Verstehen voraussetzt“ (Jauß, 83–5).

Obwohl sich Jauß hier auch dem Akt des Verstehens zuwendet, kann der aber weder über die bloße Identifizierung eines Objekts bzw. einer Erzählung hinausgehen, noch kann diesem Akt des Verstehens der Status einer allgemeinen Reflexion (wie im vorangegangenen Abschnitt ausgeführt) zugeordnet werden. Jauß schließt also den Prozess der die bloße Empfindung fortsetzenden Reflexion aus der Struktur der ästhetischen Erfahrung aus. Diese Reflexion ist eine Aufgabe, die nach Jauß' Ansicht nur im Nachhinein und nicht zwangsläufig kommen kann und deswegen nur in den Kapiteln zur Hermeneutik gerechtfertigt ist und entwickelt wird (siehe Teil II und III von *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*).

Ableitend daraus stellen wir fest, dass Jauß' Theorie es nicht schafft, vollständig dem Moment der ästhetischen Reflexivität und seiner konstruktiven Kraft zu einer neuen Art des Wahrnehmens Rechnung zu tragen, und damit auch sein Programm nicht erfüllt, die Wendungen der historischen ästhetischen Erfahrungen in einer Theorie zu erklären. Es ist keinesfalls so, dass die Jaußsche Theorie der ästhetischen Erfahrung auf einer teleologischen Struktur beruhte (wie es bei einer rein hermeneutischen Kritik der Fall wäre), sondern der Moment der Reflexion ist zu knapp in die Struktur der ästhetischen Erfahrung eingeführt. Meine Absicht ist es nun, in groben Umrissen eine Theorie der ästhetischen Erfahrung zu entwickeln, in der die beiden genannten Momente bestehen können und in deren Mittelpunkt die Kommunizierbarkeit steht, damit die drei Momente der ästhetischen Erfahrung – das Distanzierende, das Reflektive und das Kommunikative – ihre Einheit im ästhetischen Genuss finden können. In diesem Sinne werden wir zurückgreifen auf die von Jauß verwendeten Quellen, die da wären: der Einfluss Adornos, die kantische Doktrin des ästhetischen Urteils und der Gadamerische Einfluss.

### III. DIE NEGATIVITÄT DER ÄSTHETISCHEN ERFAHRUNG

Bei Kant erlaubt es das der ästhetischen Erfahrung inhärente Desinteresse, ein Objekt unabhängig von den Eigenschaften zu begreifen, die ihm durch die dominierende Perzeption zuerkannt werden (materielle Substanz, praktischer Zweck oder unmittelbare Sinneseindrücke wie Farbe, Geruch oder Geschmack). Diese drei Arten der Wahrnehmung werde ich hier unter dem Begriff der „kognitiven“ bzw. „alltäglichen“, in bestimmten Kontexten auch „herrschenden“ Perzeption zusammenfassen.<sup>8</sup> Will man beispielsweise ein ästhetisches Urteil über eine griechische Karaffe abgeben, spielen weder deren Echtheit, Herkunft und exakte Datierung noch die Einordnung der dargestellten Motive oder ihre Funktion als Weingefäß, ja nicht einmal die Farbgebung ihrer Ornamentik eine besondere Rolle. Mittels dieser drei Kriterien wird eine sinnliche Wahrnehmung einem *Konzept* zugeordnet, während bei der ästhetischen Wahrnehmung unserer griechischen Karaffe der Akt der *Bestimmung* eines solchen Konzepts keine entscheidende Rolle spielt. Aus diesem Grunde ist in der ästhetischen Erfahrung das ästhetische Objekt einzigartig und kein illustratives Beispiel für jedwede Regel.

Für ein besseres Verständnis der ästhetischen Autonomie wenden wir uns kurz einem anderen Aspekt der kognitiven oder allgemeinen Perzeption zu. Die in der Hermeneutik (Heidegger und Gadamer) dargelegte, von Kant als Determination einer sinnlichen Intuition mittels eines Konzepts bzw. konzeptuellen Regel bezeichnete perzeptive Konstruktion eines Objekts als bedeutsamen wird durch den Kontext bedingt, in dem sich Objekt und Subjekt befinden. In der Hermeneutik besteht zwischen Kontext und Bedeutung der Objekte eine zirkuläre Beziehung. Während also der Kontext Bedeutung erlangt durch die Objekte, die sich in ihm befinden, erlangen die Objekte Bedeutung durch den Kontext, in dem sie durch das Subjekt wahrgenommen werden. Beispielsweise sollte bei der kognitiven Erfassung einer Karaffe im Kontext Griechenlands vor zweitausend Jahren ihre Verwendung im Vordergrund stehen, heutzutage aber könnte sie als altmodisch wahrgenommen werden oder als Gegenstand für historische Forschungen etc.

Wie stellt sich in diesem Zusammenhang der Unterschied zwischen ästhetischer Wahrnehmung und allgemeiner Wahrnehmung dar? Die alltägliche Wahrnehmung entwickelt sich in einem Kontext, der Objekt und Subjekt einbezieht

<sup>8</sup> Bekanntermaßen differenziert Kant zwischen den angeführten drei Urteilstypen und dem ästhetischen Urteil dahingehend, dass erstere bestimmend und letzteres reflektierend ist. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in *Kants Werke*, Akademie-Textausgabe (23 Bde), Bd. V (Berlin: de Gruyter, 1968), Einleitung IV, 179–80. Kants *Kritik der Urteilskraft* wird weiter nach Paragraph und Seitenzahl zitiert. Genauere Angaben zu den einzelnen Urteilsarten siehe hauptsächlich Kant, § 1, 203; § 8, 215; 266–8, „Allgemeine Anmerkung“.



und über diese Beziehung eine konzeptuelle Regel aufstellt, die dem Objekt Bedeutung zukommen lässt. Die ästhetische Wahrnehmung hingegen richtet sich, wie bereits angeführt, nicht direkt an einer konzeptuellen Regel aus, sondern besteht in der Dissoziation der semantischen Beziehung zwischen Objekt und Kontext. Das heißt, in der ästhetischen Perzeption entsteht ein Hiatus zwischen Objekt und Kontext, bei dem der Kontext das Objekt nicht in unmittelbarer Weise beeinflusst. Dies setzt die potenziellen Bedeutungen eines ästhetischen Objekts in Klammern. Die kognitive Erfassung eines Objekts, die bei Gadamer die hermeneutische Erfahrung ist und im Wiedererkennen eines Objekts und der Vertiefung in seine Bedeutung besteht – diese der menschlichen Natur so grundsätzliche Erfahrung – wird ausgesetzt. Schlussfolgernd können wir ausführen, dass die ästhetische Erfahrung im ersten Moment die Aussetzung der hermeneutischen Erfahrung in sich birgt.<sup>9</sup>

Daraus leitet sich die Frage ab, welche Art von Objekt wir vor uns haben, wenn das ästhetische Objekt keine vorbestimmte Bedeutung hat (weder im Hinblick auf seine Funktion, noch auf seine Zuordenbarkeit oder sein sinnliches Wohlgefallen). Um das ästhetische Objekt in seiner Beziehung zum Moment der Negativität zu definieren, schlage ich den Begriff des „ambiguen Objekts“ (*objet ambigu*) vor, den Valéry in seinem Dialog *Eupalinos oder der Architekt* von 1923 prägt und der den im Laufe der Geschichte der künstlerischen Produktivität stattgefundenen Veränderungen Rechnung trägt.<sup>10</sup> Der gelehrte französische Dichter entwirft einen Dialog zwischen Sokrates und Phaidros im Himmel. Dabei erinnert sich Sokrates, wie er als junger Mann am Strand spazieren geht und plötzlich auf ein rätselhaftes Gebilde stößt. Das rätselhafteste an diesem Gebilde ist, dass man, obwohl es eine Form besitzt, nicht feststellen kann, ob es ein Werk der Natur oder ein Werk von Menschenhand ist, welches mittels einer Technik (*techné*) hergestellt worden war. Das Problem, das Valéry mit diesem *objet ambigu* aufwirft, besteht darin, dass es sich nicht in die herkömmliche platonische Ontologie einordnen lässt und Sokrates in ein Dilemma stürzt: er muss sich entscheiden zwischen der theoretischen Position (in ihm ein Werk der Natur wiederzuerkennen) und der ästhetischen (es als Darstellung von etwas anzuerkennen). Der Unterschied besteht darin, dass die theoretische Position normalerweise eine

<sup>9</sup> Abgesehen von den Unterschieden, wäre dies die der negativen Ästhetik zugrundeliegende These, die in unserem Vorschlag nur einen Teil der Lösung darstellt. Siehe Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst* (Frankfurt am Main: Athenäum, 1988). Auch Andrea Kern, wenn sie beispielsweise Paul de Mans Thesen analysiert. Andrea Kern, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 49–53.

<sup>10</sup> Paul Valéry, *Eupalinos oder der Architekt* (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1953). Vgl. auch Jauß, 118–20.

Hypothese aufstellt und diese empirisch verifiziert, wobei sie das Inbetracht-kommen anderer Hypothesen ausschließt, während die ästhetische Position die ambigüe Form des Objekts bestehen und somit alle anderen denkbaren Mög-lichkeiten offen lässt.

Dies wird sehr gut in dem fortschreitenden Bewusstsein innerhalb der moder-nen Kunst dahingehend deutlich, dass die Realität nicht durch ein sie betrachten-des Subjekt entsteht, sondern sich in jedem Akt der Darstellung neu erschafft. Illu-striert wird dieser Prozess zum Beispiel sehr gut durch die verschiedenen Versionen des Motivs „Die Kartenspieler“ von Cézannes, die Dichte und den Zu-sammenhalt der Objekte in seinen Bildern und auch die musikalische Strukturie-rung der Bildkomposition. Weitere, hier allerdings nicht näher zu erläuternde Phänomene, die die Idee des *objet ambigu* illustrieren, sind Duchamps *objet trouvé*, welches in der Kunst des 20. Jahrhunderts so gefeiert wurde, die Campbell’schen Suspendosen oder die Flaggen-Gemälde von Jasper Johns.

Betrachten wir kurz einen möglichen Einwand: Wenn sich die ästhetische Wahr-nehmung als autonome Wahrnehmung definiert, die nicht direkt über Konzepte bestimmt ist, dann wird sich die Betrachtung bekannter Werke jedoch nicht dieser Autonomie beugen, da hier vor allem unser Wissen und unsere Konzepte von Kunst, Geschichte usw. einfließen. Dieser Einwand richtet sich an jede Art von Kunst-wahrnehmung, die auf das Wiedererkennen traditioneller Bedeutungsmuster, geschichtlicher Ereignisse, Eigenheiten einer Stilrichtung oder künstlerischen Be-wegung wie Barock, Futurismus usw. beschränkt ist. Die bloße Identifizierung die-ser Eigenschaften hat wenig mit einer ästhetischen Erfahrung zu tun. Lässt man sich beispielsweise für den Rundgang durch ein Museum durch einen Audio-Gui-de begleiten, dann wird die Aufmerksamkeit auf all das gelenkt, was besichtigt werden muss und darauf, wo es sich befindet und was es bedeuten soll: in solchen Fällen bleibt wenig an Ambiguität und eigentlichem ästhetischen Handlungs-spielraum für den Betrachter übrig. Das Moment der Negativität der ästhetischen Erfahrung kann jedoch durchaus auf einem ersten Gefühl der Perplexität und Ambiguität beruhen: Welche Attribute des Objekts sind für das Werk relevant und welche semantischen Beziehungen sollten zwischen ihnen hergestellt werden? Um in dem ästhetischen Objekt wahre Ambiguität zu finden, sollte sich die Unge-wissheit sowohl auf die sinnliche als auch auf die konzeptuelle Ebene beziehen.

Wir haben das ästhetische Objekt auf das Moment der Negativität hin unter-sucht. Betrachten wir nun einige weitere Besonderheiten der *aisthesis* ange-sichts eines *objet ambigu*, welche ich die „ästhetische Sicht“ nennen werde. Man muss diesen Terminus als metaphorisch betrachten, sollen diese Reflexionen auch, *mutatis mutandis*, für die anderen Sinne anwendbar sein. Das *objet ambigu* konstituiert sich dank der Distanzierung vom allgemeinen Kontext, der einem

Objekt normalerweise eine Bedeutung verleiht. Einem ambiguen Objekt gegenüber will die ästhetische Sicht, die frei ist von determinierenden semantischen Beziehungen, keine alternative oder originale konzeptuelle Regel finden; sie gleicht nicht der Sicht des Detektivs, der des scharfsichtigen Wissenschaftlers oder der des Spiritisten. Die *ästhetische Sicht* beginnt mit der Befreiung der Sinnlichkeit. Es gibt ein Spiel, das kognitive Psychologen anwendet, um die konzeptuelle von der hier vorgestellten ästhetischen Sicht zu unterscheiden: Man schreibt die Namen einer Reihe von Farben mit andersfarbigen Stiften auf. Das Spiel besteht darin, am schnellsten die Farbe zu benennen, die man *sieht*, und nicht die, die man *liest* – siehe Abbildung.<sup>11</sup>

Jedem Erwachsenen sollte das konzeptuelle Lesen bedeutend schneller gelingen als das „sinnliche Sehen“ (hat man das Beispiel verstanden, sieht man, dass dieses hier nicht redundant ist). Es ist nicht so leicht, die Sicht von der Anwesenheit des Konzeptuellen zu befreien. Die ästhetische Sicht in der Kunst strebt danach, etwas über oder unter dem zu bleiben, was das Werk darstellt, erzählt, ausdrückt oder beschreibt. Sie versucht, etwas mehr zu sehen. Sie nimmt das Material wahr (sofern sich dieses dem Intelligiblen anschließt), zum Beispiel die Leinwand und den Farbstoff von Gemälden, die physische Beschaffenheit von Skulpturen, das Baumaterial und die Struktur eines Bauwerks, den Klang von Instrumenten, die Melodik und Rhythmik eines Gedichts usw. Indem sie sich von der Vorherrschaft des Konzeptuellen befreit, besinnt sich die ästhetische Sicht auf das, was diskursiv nicht fassbar ist, auf die Linienführung und die Lichtverhältnisse, die auf einem Bild nicht auffallen. Sie entdeckt das Versteckte und Exotische innerhalb des Bekannten, dem Fremden innerhalb des Gewohnten: sie entdeckt auf einer Fotografie plötzlich und zum allerersten Mal das Gewohnte mit einem völlig unbekanntem Ausdruck. Welches Geheimnis verbirgt sich hinter diesem merkwürdigen Ausdruck? Kann aber nun die ästhetische Sicht eine volle ästhetische Erfahrung bewirken?

Paul de Man war einer der polemischsten Vertreter der Konzeption, die die ästhetische Erfahrung als vollkommene Befreiung vom Moment des Intellektuellen, der Erkenntnis und als reine Kontemplation des wahrgenommenen Materials gekennzeichnet haben:

This vision is purely material, devoid of any reflexive or intellectual complication, it is also purely formal, devoid of any semantic depth and reducible to the formal mathematization or geometrization of pure optics.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Man kann selbst die Farbe schreiben oder z. B. die Webseite: <http://www.kommde-sign.de/texte/stroop.htm#0> besuchen.

<sup>12</sup> Paul de Man, *Aesthetic Ideology* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); Vorträge „Kant's Materialism“ und insbesondere „Phenomenality and Materiality in Kant“, S. 83.

Folgen wir der These Paul de Mans, dass sich die Kontemplation durch die Befreiung von der konzeptuellen Regelhaftigkeit als reine Kontemplation der äußeren Welt definiert, müsste meiner Meinung nach das „Wahrgenommene“ einem Chaos von Sinneseindrücken gleichkommen – Lichtstrahlenbündel und undifferenzierbare Klangwelten ohne jegliche Zuordenbarkeit. In Abwesenheit jeglicher intellektueller Aktivität ist das Entstehen einer empirischen „Einheit“ unmöglich (Kant, § 9, 217) und somit auch deren figürliche oder formhafte Darstellung für eine mögliche Erfahrung. Mag es auch Strömungen in der Kunst geben, die sich als formalistisch oder bar jeglichen semantischen Inhalts gegeben haben, mag man Paul de Mans These auch untermauern mit Beispielen wie den Gemälden, die einzig materiellen Inhalts sind (Pollock), Musik, die allein auf der Klangfarbe beruht (Ligeti), und Gedichte, die sich nur über ihren Wohlklang definieren – auch in ihnen existiert eine gewisse strukturelle Einheit, selbst wenn diese Struktur weder konkreten Bezug noch konkretes Objekt ausweist. Und nur mit Hilfe dieser strukturellen Einheit ist es möglich, die Farbe und das Pigment, Geräusche oder Kakophonie als integrale Bestandteile eines Werks als künstlerischem Ganzen zu begreifen. Die ästhetische Erfahrung ist keine Erfahrung des *Noumenon*, sie lässt sich auch nicht ausschließlich durch das Moment der Negativität oder die reine Sinneswahrnehmung definieren, weil bei der ästhetischen Wahrnehmung eines Werkes, gleich ob von Menschenhand oder von der Natur geschaffen, immer ein Minimum an intellektueller Aktivität in Erscheinung tritt.

Wir haben uns Paul de Mans These gewidmet, weil sie, abgesehen von ihrer epistemologischen Relevanz, unserer Meinung nach auch historische und ideologische Bedeutsamkeit hat. Sie ist historisch repräsentativ für eine Tendenz aus der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts, nach der das Wesen der ästhetischen Erfahrung in der dekonzeptualisierten Perzeption liegt. Sie ist ideologisch bedeutsam, weil infolge des eben Gesagten die ästhetische Perzeption nicht nur ideologisch neutral, sondern auch kritisch und souverän ist.

Trotz der historischen Bedeutsamkeit dieser Art dekonstruktivistischer Thesen haben wir nun festgestellt, dass das Erlebnis einer dekonzeptualisierten Sicht keinerlei Erfahrung bewirken kann. Wir wollen jedoch daran erinnern, dass diese Thesen trotzdem einer konkreten Ideologie dienen können. Im Foucaultianischen Sinne haben auch Rosalind E. Krauss und Caroline A. Jones darauf verwiesen, dass die „reine“ Sinnlichkeit einen tiefen Parallelismus zu Strategien der Herausbildung einer individualistischen Subjektivität im modernen Kapitalismus aufweist. Jones' Meinung nach führt die reine ästhetische Sicht im Sinne einer vollen Erfahrung zur Teilung und Intensivierung der Sinne. Dies ermöglicht sowohl eine tiefere Erkenntnis der Sinne als auch einen größeren Einfluss auf und Kontrolle über ihre Subjekte.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993) und Jones, *Sensorium*.

Obwohl wir hier nicht tiefer auf diese anregende Debatte eingehen können, ist für uns zumindest die Feststellung interessant, dass sogar die Theorien, die die rein ästhetische Perzeption verteidigen, gleichermaßen Ausdruck eines Komplexes kultureller Referenzen bzw. einer Weltanschauung sind. Dies führt uns im folgenden zur Problematik des Einflusses der intellektuellen oder reflexiven Fähigkeiten bei der ästhetischen Erfahrung.

#### IV. DIE REFLEXIVE KONSTRUKTION DES ÄSTHETISCHEN GEGENSTANDES

Es wurde bereits argumentiert, dass die ästhetische Befreiung der Perzeption zwei Ebenen betrifft: einmal die Zuordnung der Attribute zur Organizität des Kunstwerks, zum anderen den Sinnhorizont, der zwischen diesen Attributen semantische Verbindungen herstellt. Dies ist es, worauf die nicht reduzierbare Ambiguität des ästhetischen Objekts beruht. Betrachten wir nun, welche dieser Ebenen an der reflexiven Konstruktion des ästhetischen Objekts teilhat und wo deren Grenzen liegen.

Die erste Ebene bezieht sich, je nach Art des Kunstwerks, auf die Neuordnung der Attribute des Objekts in eine formale Einheit, Struktur oder Figur. In der Kunst geschieht dies bei der Lektüre eines Gedichts, indem man die Worte versteht, bei der imaginativen Komposition ist es die Ausführung in einem Roman; es geschieht beim Heraushören der verschiedenen Teile einer Melodie, bei der Konstruktion der Linien, Formen und Farben in einem Gemälde oder einer Fotografie, beim Ansehen eines Films usw. Betrachten wir folgendes Beispiel:

In einem Museum für zeitgenössische Kunst betrachten wir ein Werk von Damien Hirst – beispielsweise die drei Arzneischränke *Anarchy, God, Liar* (1989). Wir werden vielleicht aufmerksam auf die Anordnung der Fläschchen, so als ob man sich in einer Apotheke befände, und wir lassen Farbe und Abmessungen des Gesamtwerks außer Acht. Welche Aussage besitzen diese in einem Museum ausgestellten Schränke mit Medizinflaschen? Die ästhetische Distanzierung erlaubt es uns, über die gewöhnliche Bedeutung und Verwendung der Medikamente hinauszuschauen. Entdecken wir nun einen Sinn in dem Werk? Sollen wir uns vorstellen, dass die Pillen an Apothekenbesuche erinnern sollen, als der Künstler krank war, oder steht das Werk als Synonym für Therapien gegen andere Arten von Kunst? Hätten wir einen Schlüssel für die Deutung, der uns einen eindeutigen Sinnhorizont eröffnete, dann könnten wir dem Werk einen konkreten Sinn zuordnen. Allerdings haben wir bereits festgestellt, dass die Ambiguität des ästhetischen Objekts eine eindeutige semantische Verknüpfung zwischen den konventionellen Bedeutungen des Objekts untereinander (Medikamente gegen eine Krankheit) mit dem konventionellen Kontext (Absicht des Künstlers, Kunst-

geschichte, Zeitungskritiken usw.) verneint. Wir können nicht mit Sicherheit sagen: „dieses Werk bedeutet genau dies...“ oder „mit Hilfe dieses Werks erschließt sich uns jenes...“.

Wenn die ästhetische Erfahrung nicht darauf beruht, einem Werk einen konzeptuellen Sinn zuzuordnen, unterscheidet sie sich von der alltäglichen und hermeneutischen Erfahrung durch einen strukturellen Aspekt: sie sollte über das Konzept eines empirischen Objekts hinausgehen, laut Kant „über die [phänomenalistische] Erfahrungsgrenze hinaus“ (Kant, 314). Dann bringt die ästhetische Vorstellungskraft „das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung, mehr nämlich bei Veranlassung einer Vorstellung zu denken (was zwar zu dem Begriffe des Gegenstandes gehört), als in ihr aufgefaßt und deutlich gemacht werden kann“ (Kant, 314–5). Was bedeutet in diesem Zusammenhang „die Vernunft in Bewegung [zu] bringen“? Sollte sich diese Bewegung nicht auf eine Urteilskraft beziehen, die im Reflektieren die Grenzen des Empirischen überschreitet?

Fahren wir mit dem vorherigen Beispiel fort. Da bei der Wahrnehmung des ästhetischen Objekts nun nicht von vornherein ein semantischer Horizont existiert, sollte dieser in der Reflexion hergestellt, oder dies zumindest angestrebt werden. In diesem Werk von Damien Hirst könnte die ästhetische Reflexion darin bestehen, (nach der Wahrnehmung von Apothekerschränken und Medikamenten) nach einer allgemeinen semantischen Beschaffenheit zu suchen, innerhalb derer diese Elemente nun eine Rolle erlangen. Hier vor uns, ohne ein vom Arzt ausgestelltes Rezept, ohne die Beratung durch den Apotheker, in einem Museum, erlangen die Medikamente, die normalerweise ein hohes Maß an gesellschaftlichem Vertrauen genießen, eine höchst perverse Konnotation. Welches ist die eigentliche Funktion der Pillen? Welche Auffassung von Gesundheit vermitteln sie uns? Für die ästhetische Erfahrung wäre es weder unpassend noch merkwürdig, bei diesem konkreten Werk Reflexionen über die Gesundheit im Allgemeinen und die Macht der pharmazeutischen Industrie in unserem Gesundheitssystem anzustellen.

In der ästhetischen Konstruktion des Gegenstandes sprechen wir über einen syntaktischen und semantischen „Herstellungsprozess“, da die zwei Pole der gegenständlichen Bedeutung – Objekt und Kontext – beeinflusst werden. Dieser Prozess ist manchmal mühsam, da nicht immer Hinweise für die Konstruktion eines semantischen Kontextes vorhanden sind. In jedem Moment kann es zu Änderungen, Unterbrechungen oder Korrekturen dieses Prozesses kommen, auch kann eine neue Beobachtung frühere Irrtümer der Reflexion korrigieren. Wenn man beispielsweise beim Verlassen des Raumes einem anderen Werk von Hirst, *The Void*, begegnet, bei dem der Schrank eine spiegelnde Oberfläche besitzt, in

der sich die eigene Gestalt reflektiert, könnte dies ein Hinweis auf das Subjekt selbst sein. Welche Rolle spiele ICH zwischen all den Medikamenten? Was sagen sie über mich und mein Leben aus? Auf welche Weise hängen mein Leben, mein Tod und meine Persönlichkeit von diesen Arzneimitteln ab? Und sogar: Ist dies nicht eine Ironie über die therapeutische Funktion der Kunst?

Wie wir sehen, entwickelt sich die perzeptive Konstruktion des Objekts, d.i. die ästhetisch-reflexive Handlung, wie ein Dialog mit dem Werk, in dem man sich von dem Dargestellten tragen lässt und eine dem Werk angemessene Sichtweise erstellt. Angemessen, weil das Werk zum Ausdruck einer Art Reflexion wird. Die ästhetisch-reflexive Konstruktion definiert sich darum nicht primär als überlegende, sondern eher als interaktive und wechselseitige, teils paradoxe Beziehung zwischen dem sinnlich-künstlerischen Objekt und dem Betrachter. Solange sich der Betrachter dem Fremdartigen und Ästhetischen des Werks hingibt, öffnet sich ihm beim Reflektieren eine Sichtweise, in der genau diese Elemente relevant sind. Dies ist der Prozess, in dem das ästhetische Objekt entsteht, was wiederum, wie wir im zweiten Beispiel zu Hirst gesehen haben, den Weg für die Entstehung anderer Sichtweisen ebnet.<sup>14</sup>

Jedoch muss das, was wir hier ästhetische Konstruktion und, in Kantianischer Tradition „ästhetische Reflexion“ nennen, nicht ausdrücklich eine Reflexion des Verstandes über das Werk oder eine konkrete Sache sein, wie dies gewöhnlich beim *objet trouvé*, der *Konzeptkunst* und der *selbstbezüglichen Kunst* im Allgemeinen der Fall ist. Wir beziehen uns mit diesem Terminus auf die Herstellung einer komplexen konzeptuellen Regel bzw., im weiteren Sinne, Sichtweise für das *objet ambigu*. Diese Sichtweise ermöglicht wiederum die Konstruktion des ästhetischen Objekts. In Anbetracht dessen kann die Rezeption eines Werks durch den Betrachter unterschiedliche Arten der ästhetischen Reflexion erzeugen, ohne dass die Bedeutung des ästhetischen Objekts in der Welt oder der kognitiven Perspektive, die diese generiert, bestimmt werden muss. Es kann zum Beispiel sein, dass die Reflexion greifbar wird in der Konstruktion einer verlorenen, antiken Welt, in der das Werk sinngemäß ist wie in einem Ritterroman oder einem Märchen über Hexen, in der Annahme des modernen Paradigmas zwischen Subjekt und Natur wie in einem Werk der Renaissance, in der visuellen Beweisführung der Teilchentheorie des Lichts mit Hilfe eines Bildes des Pointillismus oder

<sup>14</sup> Die ästhetische Reflexion sollte weder mit der induktiven noch mit der deduktiven Reflexion verwechselt werden. Angesichts unserer Ausführungen unterscheidet sich die ästhetische Reflexion von der deduktiven, indem letztere Konsequenzen oder konkrete Beispiele von allgemeinen Prinzipien ableiten will. Und sie unterscheidet sich von der induktiven dadurch, dass diese allgemeine Regeln für konkrete Fälle oder spezielle Gesetzmäßigkeiten ableiten will. Die ästhetische Reflexion setzt weder Prinzipien noch Fälle voraus, beide sind im Spiel.

in der allegorischen Reminiszenz an eine mystische Erfahrung wie die des Heiligen Johannes vom Kreuz. Es könnte aber auch nötig sein, bestimmte zusätzliche Informationen zur Verdeutlichung einer Sichtweise bereitzustellen, wie beispielsweise eine philosophisch-anthropologische Theorie bei der Betrachtung surrealistischer Werke oder biografische Daten für die Lektüre von Gedichten Paul Celans.

Diese Konzeption der ästhetischen Erfahrung unterscheidet sich von der der negativen Ästhetik deutlich darin, dass sie die ästhetische Erfahrung als eine Suche nach dem Sinn kennzeichnet, die nicht unterbrochen ist und die gleichzeitig auf verschiedene Sichtweisen Rücksicht nimmt. Sie unterscheidet sich von der der Hermeneutik darin, dass diese ästhetische Sichtweise nicht mit einem Sinnhorizont verglichen werden kann: erstens, weil die Sichtweise während der eigentlichen Erfahrung herausgebracht wird, während der Sinnhorizont dem Betrachter vorgegeben ist; zweitens, weil die Sichtweise durch das Objekt symbolisch reflektiert wird, während der Sinnhorizont immer unendlich reicher an Bedeutungen ist. Drittens können verschiedene Sichtweisen von ein und demselben ästhetischen Objekt reflektiert werden und innerhalb eines einzelnen Sinnhorizontes möglich sein. Letzteres wird am Ende des Artikels noch einmal von Bedeutung sein.

Die Herstellung oder das Evozieren einer Sichtweise, obschon sie sich auf fiktiver Ebene abspielt – wie in Literatur oder Kino – oder auf einer anderen, durch das alltägliche Leben nicht direkt beeinflussten Ebene – wie in der visuellen Kunst –, vermittelt das Gefühl, dass eigene erkenntnisorientierte Fähigkeiten herausgefordert werden und dass sie in der Annahme dieser Einsicht funktionieren. In der ästhetischen Erfahrung ist es dem Menschen möglich, eine illusionäre und fiktive Perspektive einzunehmen, die ihm als Mittel zur Erschaffung einer konkreten Welt dienen kann. Dies ist ein Prozess des *Bewusstwerdens* seines Erkenntnisvermögens, aber auch von dessen Grenzen, er wird sich dessen bewusst, dass man sich in einer Welt bewegt, in der es Räume des Lichts, aber auch der Finsternis gibt, Räume, in denen er verweilen möchte, und Räume, in denen er Abenteuer, Wagnisse und Ängste durchleben kann. Sowohl im Schönen als auch im Unheimlichen existiert eine Art *Selbstvergewisserung* des Subjekts in seinem Erkenntnisvermögen und dessen Grenzen. D.h. diese Vergewisserung entsteht nur durch die konkrete, niemals aber durch die abstrakte Perspektive. Es geht um die Bestätigung oder Einschränkung der Fähigkeiten bei der Erkenntnis der Welt auf eine bestimmte Art und Weise. Bei der Betrachtung eines Kunstwerks wird eine Art und Weise des Sehens, Hörens usw. teilweise eröffnet, teilweise bestätigt, indem andere ausgeschlossen werden.<sup>15</sup> Und da das Subjekt

<sup>15</sup> Im Unterschied sowohl zur klassischen Lektüre Kants als auch zur neueren Interpretationen der *Selbstvergewisserung* erfahren die Fähigkeiten niemals nur formale Bestätigung. Siehe z. B. Kern, *Schöne Lust*, 92–5.



eine seiner wesentlichsten menschlichen Handlungen bestätigt sieht in dem Wissen, dass es die Welt, in der es lebt (soweit es erträglich ist) kennen kann, empfindet es, wie Kant beweist, ein Gefühl der Lust.<sup>16</sup>

## V. DIE INTERSUBJEKTIVITÄT DER ÄSTHETISCHEN ERFAHRUNG

Wenn es keinerlei Prinzipien gibt, die die ästhetische Reflexion steuern, und im Unterschied zur Hermeneutik kein Sinneshorizont den kognitiven Prozess der ästhetischen Erfahrung bestimmt – kann dann ein Werk beim ersten Betrachter eine bestimmte Empfindung hervorrufen und beim nächsten nicht? Ist die ästhetische Reflexion lediglich subjektiv-individueller Natur? Zählt jede Assoziation von Ideen *anlässlich* eines Werkes bereits als ästhetische Erfahrung? Die Antwort auf diese Fragen ist der Prüfstein für die Ästhetik schlechthin, an dem sich zeigt, ob von einer eigentlichen Kunsterfahrung überhaupt die Rede sein kann. Im Vorangegangenen haben wir die für ein Werk konkret sinnstiftenden Reflexionen als *angemessene* Sichtweise bezeichnet. Wie kann diese Angemessenheit gewichtet werden, wenn es, nach unserer Argumentation, in der ästhetischen Erfahrung keine konzeptuelle Regel gibt, nach der bezüglich eines bestimmten Werkes ein Ideenkomplex mehr gilt als ein anderer?

Darauf eine zufriedenstellende Antwort zu finden, die nicht die Fundamente der ästhetischen Autonomie niederreißt, war und ist eine der Herausforderungen an die Ästhetik; Kants Werk ist ein Beleg für die Komplexität der Problematik. Sowohl für Kant als auch für Jauß ist die konzeptuelle Unbestimmtheit des ästhetischen Urteils der Grund dafür, dass der „Anspruch auf Allgemeingültigkeit“ des ästhetischen Urteils auf nichts weiter als dem Gefühl beruht.<sup>17</sup> Ist der bloße Geschmack jedoch als Instanz für die Übereinstimmung eines ästhetischen Urteils ausreichend?

Obwohl man von einem Zusammenhang zwischen „Empfindsamkeit“ und Geschmack sprechen kann, ist letzterer keine angeborene Fähigkeit wie die Sinnlichkeit oder der Verstand. Geschmack kann nicht als Technik oder Methode erlernt, sondern muss aus Erfahrung gewonnen werden, da er weder festen Regeln unterliegt noch bis zum Letzten geschult werden kann (Kant, 238–9) – es besteht immer die Möglichkeit, dass ein Kunstwerk uns überrascht oder unser Geschmack sich mit der Zeit ändert.

<sup>16</sup> Siehe beispielsweise Kant, § 8, 214, zum „Reflektionsgeschmack“. Trotzdem, wie es ersichtlich wird, ist die Verbreitung des Begriffes der *Selbstvergewisserung* zur negativen Funktion – d.i., dass die Welt auch unerkennbar ist – einer der wichtigsten Unterschiede zwischen der hier sogenannten „Sichtweise“ und der Kantischen Doktrin der ästhetischen Ideen.

<sup>17</sup> Kant, § 20, 238. Auch Jauß, z. B. 82–6.

Im „2. Moment des Geschmacksurteils“ der „Analytik des Schönen“ erläutert Kant die Neigung des Betrachters, ein allgemeingültiges Geschmacksurteil zu fällen. Dieser Anspruch begründet sich, wie bereits angeführt, in dem Desinteresse und der Autonomie der ästhetischen Erfahrung und konkretisiert sich im freien reflexiven Spiel der Vermögen (Kant, § 8, 213–16). Das heißt, die ästhetische Reflexion der Vermögen ist frei und ohne Zweck. Um aber ein Ergebnis zu erzielen und einen ästhetischen Gegenstand durch eine Sichtweise auszubilden, muss die ästhetische Erfahrung von Beginn an auf einen durch die Intersubjektivität begrenzten Bereich beschränkt werden. Die Forderung nach *Intersubjektivität* steuert den Prozess der ästhetischen Erfahrung und strukturiert *das Fällen eines Geschmacksurteiles* oder, was auf das gleiche hinausläuft, *begrenzt den ansonsten unendlichen Prozess der Reflexion*. Wie anarchisch und individuell die Sicht auf ein Kunstwerk auch immer sein mag – sobald wir uns auf eine ästhetische Erfahrung einlassen wollen oder bereits bewusst einlassen, richten wir die Wahrnehmung auf die Mitteilbarkeit.<sup>18</sup> Wir stellen die Attribute des Gegenstandes so zusammen, dass die anderen in einer vergleichbaren Situation einen analogen Herstellungsprozess durchlaufen können. Deshalb bezeichnen wir eine ästhetische Erfahrung eben als solche (abgesehen von dem bereits erwähnten), wenn sie uns mit dem ästhetischen Objekt in unserer Eigenschaft als *Subjekt* und nicht als *Individuum* verbindet. Das bedeutet, dass man, obwohl man in einer Situation der einzige sein kann, dem ein bestimmtes Kunstwerk gefällt, genau genommen keine individuelle – d.h. rein individuell gültige ästhetische – Erfahrung hat.

Wie kann man trotzdem gewiß sein, dass man den ästhetischen Prozess wirklich unter Beachtung der Intersubjektivität durchgeführt hat? Um herauszufinden, ob das eigene Gefühl auch der Vorstellung der anderen entspricht, muss man sich in den Gemeinsinn hineinhören, der

in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (*a priori*) Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesammte Menschenvernunft sein Urtheil zu halten und dadurch der Illusion zu entgehen, die aus subjectiven Privatbedingungen, welche leicht für objectiv gehalten werden könnten, auf das Urtheil nachtheiligen Einfluß haben würde (Kant, § 40, 293).

Die durch das Desinteresse erreichte Distanz in der ästhetischen Erfahrung ermöglicht es mir, in höchstem Maße neutral die Vorstellungen der anderen in Bezug auf das ästhetische Objekt nachzuvollziehen. Wenn ich mich mittels die-

<sup>18</sup> Das soll aber nicht bedeuten, dass die ästhetische Erfahrung in diesem Moment zu einer kognitive Erfahrung in Kantschen Sinne mit allgemeiner Gültigkeit wird. Hier wird argumentiert, dass die von dem ästhetischen Prozess gewonnene Sichtweise Gründe hat, intersubjektiv zu sein. Ich bedanke mich beim Gutachter für die Hinweise an dieser Stelle.

ser mentalen Operation am Gemeinsinn orientieren kann und *fühle*, dass die anderen annähernd die gleichen sinnlichen Attribute und Sichtweisen zur Erschließung des Werks verwenden, dann ist meine Erfahrung kommunizierbar, teilbar mit anderen und hat mit Recht einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. In jeder ästhetischen Erfahrung gehe ich von dieser möglichen Gemeinschaft der Urteilenden aus. Da es überhaupt nicht möglich ist, ein ästhetisches Urteil zu fällen, ohne zugleich dieses einzelne Urteil mit den Urteilen der anderen zu vergleichen, fühle ich das fundierende Gefühl eines Geschmacksurteils als ein intersubjektives Gefühl und erkenne somit mein Erlebnis als die eigentliche ästhetische Erfahrung. Diese Art von Gefühl liefert mir das charakteristische Merkmal einer ästhetischen Erfahrung.

Obwohl Kant in psychologischen Termini den Prozess erklärt, den wir gewöhnlich durchlaufen, wenn wir die Intensität einer ästhetischen Erfahrung anzweifeln, zeigt er doch, dass das *Element der empfundenen und nicht apodiktisch-gültigen Intersubjektivität* nicht nur, wie bereits angeführt, der *Dreh- und Angelpunkt der ästhetischen Erfahrung* ist, sondern auch der *Indikator, der uns die ästhetische Erfahrung als solche erkennen lässt*. Kant sagt: „Also ist es [...] die Allgemeingültigkeit dieser Lust, die [...] im Gemüte als verbunden wahrgenommen wird“ (Kant, § 37, 289).

Aus dem hier Entwickelten zeigt sich, dass die ästhetische Allgemeingültigkeit besonderer Art ist. Genauso wie das logische oder moralische Urteil führt das ästhetische Urteil in sich eine Mitteilbarkeit, die im Unterschied zu jenem jedoch nicht Prinzipien oder Regeln voraussetzt, sondern eine bestimmte – intersubjektive – Sichtweise hervorbringt. Die Gültigkeit dieser Intersubjektivität kann man nur erst mittels des Gefühls erkennen, das auch die anderen berücksichtigt – nämlich das gemeinschaftliche Gefühl.

Im Unterschied zur klassischen Kantauslegung, die den *sensus communis* als Untermauerung oder Bedingung der Möglichkeit für den Anspruch einer ästhetischen Allgemeingültigkeit ansieht, meinen wir, dass Kants Argumentation zirkulärer Natur ist. Kurz erklärt: Um zu beweisen, dass ein Lustgefühl wirklich ästhetischer und intersubjektiver Natur ist und deswegen weder auf reiner Empfindung noch auf einem Begriff beruht, schlägt Kant vor, dass man einen *sensus communis* voraussetzen (Kant, § 22, 239–40) solle. Der *sensus communis* nimmt auf die Vorstellungsart der anderen Rücksicht. Dies macht man, indem von „Reiz und Rührung“ (Kant, § 40, 294) abstrahiert wird. Um schließlich zu erkennen, ob ein Gefühl mitteilbar ist „und [man] nicht die Materie für die Form, Reiz für Schönheit nimmt“ (Kant, § 39, 292), solle man die Bedingungen erfüllen, die ein Gefühl mitteilbar machen. Wir wollen herausfinden, ob dies ein *Circulus Vitiosus* oder *Virtuosus* ist.

Wir haben bereits festgestellt, dass die ästhetische Erfahrung das metakognitive Gefühl besitzt, indem sie dem Betrachter sowohl die Erkenntnis seiner eigenen Welt aus einer gewissen Perspektive – der Erfahrung des Schönen, Interessanten usw. heraus bestätigt als auch zeigt, dass es Bereiche jenseits unserer erkannten Welt gibt – Erfahrungen des Unheimlichen, Grotesken, Tragischen. Da die ästhetische Erfahrung sich am Rand von Erkenntnis- und Moralurteilen entfaltet, erschließt sie eine reflexive Konstruktion des ästhetischen Gegenstandes, die eine Sichtweise symbolisiert. Letztere, als eine Art und Weise der Weltwahrnehmung und als Stellung des Urteilenden vor der Welt, ermöglicht verschiedene Erkenntnis- und Moraleinsichten auf die Welt überhaupt. Die ästhetische Erfahrung liegt anderen Urteilen zugrunde oder, mit den Worten Kants: „Die subjective [ästhetische] Bedingung aller Urtheile ist das Vermögen zu urteilen selbst, oder die Urtheilskraft“ (Kant, § 35, 287). Gerade haben wir herausgefunden, dass der *sensus communis* die ästhetische Erfahrung strukturiert und sie zu keiner rein subjektiven Erfahrung werden lässt, sondern dass sie mit anderen geteilt werden kann. Aus der notwendigerweise zwischen beiden Schlussfolgerungen bestehenden Beziehung lässt sich ersehen, dass das ästhetische Fühlen uns in dieser so selbstverständlichen Empfindung bestärkt, dass wir unsere Welt mit anderen teilen können und alle den mehr oder weniger gleichen Sinnhorizont besitzen. Am Beispiel Damien Hirsts wird ersichtlich, dass das Werk ästhetische Kraft gewinnt, wenn der Betrachter den Eindruck hat, dass die kommunizierte Sichtweise ihn nicht allein als Individuum, sondern als integralen Bestandteil einer Gemeinschaft mit konkreten Prinzipien betrifft. Ohne diese Eigenschaft würden wir nicht zum Eindruck einer Erfahrung, sondern eines individuellen Erlebnisses gelangen.

Die Zirkularität der Kantschen Begründung erscheint jetzt kohärent. Der Akt des Urteilens birgt eine Lust, denn er bereitet die Erkenntnisfähigkeiten auf die mittelbare Erfahrung vor und stützt, mittels des ästhetischen Urteils, den Raum der Gemeinschaft. Dank dieses gemeinschaftlichen Raums, auf den sich der gemeinschaftliche Sinn bezieht, kann die Ausübung des ästhetischen Urteilens stattfinden.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Hier sehen wir, warum unserer Meinung nach eine Lektüre unzutreffend ist, die lediglich dem *sensus communis* eine Relevanz zugesteht, wie jene Kulenkampfs, Kerns und Wenzels, für den „die Begründung [der ästhetischen Urteile] ohne ihn auskommen soll“: Christian Helmut Wenzel, *Das Problem der subjektiven Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils bei Kant* (Berlin, New York: de Gruyter, 2000), 183; Kern, *Schöne Lust*; Jens Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1978). Bald werden wir auch sehen, dass eine Lektüre des *sensus communis*, die ihn als Errichtung der Gesellschaft begreift, ungenügend ist. Siehe z. B. Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1982) und Gustavo Leyva, *Die „Analytik des Schönen“ und die Idee des „sensus communis“ in der Kritik der Urteilskraft* (Frankfurt am Main: Lang, 1997), 179–83.

Die Beziehung zwischen Geschmack und Gesellschaft ist keinesfalls einfacher Natur. Wie vorher bereits aufgezeigt, bezieht sich das Moment der Autonomie und der Distanzierung der ästhetischen Erfahrung auf die dominierenden Werte der gewöhnlichen Perzeption. Die ästhetische Erfahrung bildet dann eine Sichtweise heraus, die intersubjektiv ist, weil sie die Urteile der anderen berücksichtigt, aber „nicht sowohl wirkliche als vielmehr bloß mögliche Urteile“ (Kant, § 40, 294). Wenn wir ästhetisch urteilen, berücksichtigen wir die Urteile der anderen im Bezug darauf, was sie unserer Meinung nach unter idealen Bedingungen fühlen sollten. Wir sollen nach Kant ein ästhetisches Urteil unter den für uns geeignetsten Bedingungen unserer Erkenntnisfähigkeiten fällen, d.h. unter der Bedingung der Vernünftigkeit. Wir urteilen als vernünftige Wesen, wenn wir von den Bedingungen, die nur unsere individuelle Person beeinflussen, abstrahieren können und uns in andere hineinversetzen. Unter der Bedingung der Vernunft sehen wir die Dinge aus derselben Perspektive wie die Mitglieder unserer Gemeinschaft. Deswegen sagt Kant, dass man, wenn man ästhetisch urteilt, „gleichsam an die gesammte Menschenvernunft sein Urtheil“ hält (ebd.).

Dies erklärt auch, warum wir, wenn wir die ästhetische Kraft eines Werkes spüren und dieses uns tief in unserem Innern berührt, sogleich zu der Überzeugung gelangen, dass diese Erfahrung exemplarisch auch anderen zugänglich –sein müsste und dass unser Urteil ohne Scham gefällt werden kann, obwohl es dem der anderen widerspricht. Menschen, die sich in dieser Weise verhalten, wird seitens ihrer Mitmenschen oft ein „guter Geschmack“ attestiert.

Diese Funktion füllt die Lücke, die die *Kritik der praktischen Vernunft* offen gelassen hat, indem sie postuliert, dass wir uns in unseren Handlungen an der Idee des vernünftigen Menschseins orientieren sollen. Die Exemplarität eines ästhetischen Urteils fügt der Welt ein Ideal einer Gesellschaft hinzu und ermöglicht den Übergang zur moralischen Handlung.<sup>20</sup> Der Akt des ästhetischen Urteilens hat eine moralische Funktion, ohne dabei notwendigerweise seine ästhetische Autonomie zu verlieren.

Obwohl die Kantsche Ästhetik zweifellos mit einem gewissen Optimismus getränkt ist, so ist sie in ihren Grundzügen jedoch keineswegs naiv. Aus diesem Grunde ist es hier noch möglich gewesen, sie auf einen nicht-aufgeklärten Kontext anzuwenden, ohne dabei zu sehr ihrer Struktur zu schaden. Durch Erweiterung des Begriffs der idealen Gemeinschaft ist diese Theorie auch weiterhin für die Erklärung der ästhetischen Erfahrung in verschiedenen Kulturen und Epochen geeignet.

<sup>20</sup> Siehe auch Gundula Felten, *Die Funktion Des „Sensus Communis“ in Kants Theorie des Ästhetischen Urteils* (München: Fink, 2004), 190–1.

Dies erklärt jedoch immer noch nicht, wie es zu einem Wandel des (persönlichen bzw. sozio-historischen) Geschmacks kommen kann. Wenn sich Geschmack anhand vorherrschender ästhetischer Richtlinien ausbildet, gibt es keinen Grund, auch angesichts neuer, ästhetisch anregender Formen seine Geschmacksvorlieben zu ändern. Kant führte den Begriff des Genies ein, dessen Funktion es sei, der Gesellschaft neuartige Formen vorzustellen, um so die Erkenntnisfähigkeiten der Urteilenden zu schulen. Dieser Begriff bringt jedoch weitere Erklärungsprobleme mit sich, da er die Komponente des Irrationalen in sich birgt und außerhalb des Urteilenden liegt.

Jene Erweiterung der Kantschen Ästhetik taugt auch nicht zur befriedigenden Erklärung künstlerischer Ausdrücke, die, statt Rationalität mit relativ allgemeingültigem Anspruch zu propagieren, sich eher auf die Irrationalität, Einzigartigkeit oder Absurdität berufen. Künstlich konstruiert wäre der Anspruch, bei der Erschaffung einer Sichtweise durch die Betrachtung von fauvistischen Werken oder Werken von Cindy Sherman oder Bruce Nauman den allgemeinen Geschmack zu berücksichtigen. Verweilen wir lediglich innerhalb der allgemeingültigen Rationalität der Aufklärung, können wir das Wesentliche vieler moderner Kunstwerke nicht verstehen. Eine weitere Ausführung des Begriffs der allgemeinen Rationalität würde jedoch die Angelegenheit nur weiter verkomplizieren statt sie zu vereinfachen.

Ich schlage vor, die Kantsche Doktrin des *sensus communis* mit einem theoretischen Element von Jauß zu ergänzen. Die ästhetische Sicht nähert sich, indem sie sich von den Regeln der herrschenden Wahrnehmung befreit, dem Exotischen, dem faszinierenden unbekanntem Fremden des Werkes an. Die reflexive Konstruktion eines Kunstwerks kann eine Sichtweise generieren, die eine äußere, dem inneren Selbst fremde Perspektive mit einbringt. Eine solche Position wird nicht erreicht, indem man sich in die ideale Allgemeinheit oder den Mitmenschen hineinversetzt, sondern indem in einem Dialog mit dem Kunstwerk Raum für beide geschaffen wird. Die in diesem Sinne definierte ästhetische Erfahrung ist allgemeingültig, nicht deshalb, weil der Urteilende sich mit Anderen identifiziert – wie z. B. beim Gefühl des Mitleids –, sondern weil er sich der Alterität des Kunstwerks annähert und damit eine gemeinsame Sichtweise vorstellt, die mit den Anderen der Gesellschaft dank des *sensus communis* auch geteilt werden kann. Erst wenn wir mit Hilfe der ästhetischen Sicht die Alterität in die ästhetische Erfahrung integrieren, können wir im eigentlichen Sinne von einer Bereicherung des intersubjektiven Raums sprechen.

Damit wird die moralische Funktion der ästhetischen Erfahrung zwar erhalten, aber sie wird auch ambivalenter – was meiner Meinung nach wiederum eher der Realität entspricht. Die ästhetische Erfahrung entsteht erst durch einen konstruktiven Dialog zwischen Kunstwerk und Betrachter und kann eine Annähe-

rung beider Positionen und ein besseres Verstehen, aber auch Zurückweisung und Ausschluss bewirken. In beiden Fällen werden moralische und ideologische Werte eingebracht, aber die Ursache dafür, dass diese überhaupt berücksichtigt werden können, liegt im Ästhetischen und in der Herausbildung einer Sichtweise.

Das heisst, dass, obwohl die Allgemeingültigkeit angesprochen wird, dies nicht unbedingt Zustimmung zur Folge hat. Es ermöglicht jedoch die Diskussion zwischen verschiedenen Meinungen. Solange sich eine Betrachtungsweise implizit manifestiert, kann die spezifische Metasprache der Philosophie bzw. Kunstkritik versuchen, die ästhetische Erfahrung auszudrücken. Sobald diese Betrachtungsweise Form annimmt und sich in einem bestimmten Objekt (Kunstwerk) oder einer ästhetischen Erfahrung verkörpert, kann der argumentative Diskurs sie nur verraten und vergegenständlichen. Ergeben sich nun im Zusammenhang mit einem Kunstwerk Diskurse, durch die das Werk zwar Ergänzung, aber auch Verrat erfährt, dann deshalb, weil es auf irgendeine Weise den ideologischen Raum der Gemeinschaft aufrüttelt.

Dies erklärt, warum es möglich ist, Gründe und Argumente für das Fällen eines Geschmacksurteils beizubringen, es zeigt jedoch auch, warum diese Gründe nicht das Fundament dieses Gefühls sein können. Um dem zustimmen zu können, muss man verstehen, dass diese Theorie der ästhetischen Erfahrung auf einer Konzeption der Gefühle und der Vernunft beruht, die der klassischen radikalen Teilung beider Aspekte des Menschseins widerspricht, wie schon Kant vermutete.<sup>21</sup>

Mit diesen Reflexionen schließt sich der Kreis an der Stelle, an der wir ihn geöffnet haben. Wir wollten die Struktur der ästhetischen Erfahrung näher beleuchten. In Jauß' Worten:

Die Bestimmung des ästhetischen Genießens als Selbstgenuß im Fremdgenuß setzt demnach die primäre Einheit von verstehendem Genießen und genießendem Verstehen voraus und restituiert die dem deutschen Wortgebrauch ursprünglich eigene Bedeutung der Teilhabe und Aneignung (Jauß, 85).

## VI. FAZIT

Wir betrachten das intersubjektive Element als notwendig für die Korrigierung historizistischer Thesen über die ästhetische Erfahrung, die nach unserer Darstellung in einen möglichen Relativismus münden können. Rekapitulieren wir kurz:

Oft wurde der kognitive Aspekt der ästhetischen Erfahrung als die Perzeption bereichernd, ja sogar als Emanzipation der eigenen Wahrnehmung gegenüber der sozial dominierenden herausgestellt. Diese Lesart wurde nach dem Mai 1968

<sup>21</sup> Siehe z. B. diesen kuriosen Satz: „Schönheit [gilt] nur für Menschen, d.i. thierische, aber doch vernünftige Wesen, aber auch nicht blos als solche (z. B. Geister), sondern zugleich als thierische [...]“ Kant, § 5, 210.

sehr allgemeingültig. Sie übte einen Einfluss auf Jauß aus, dem dieser nicht standhalten konnte, obwohl er Jahre zuvor bereits auf die Doppelschneidigkeit der ästhetisch-kognitiven Funktion hingewiesen hatte: sie kann die Wahrnehmung mit neuen – sinnlichen und moralischen – Perspektiven bereichern, sie kann aber auch etablierte Werte konsolidieren. Brahms wurde zum Beispiel seinerzeit als ein eher reaktionärer Künstler wahrgenommen, während sein Beitrag zur Musik, die das 20. Jahrhundert revolutionierte, heute immer mehr an Ansehen gewinnt. Die Architektur des Barock definierte sich als erste Bewegung, die sich der zeitlichen Begrenztheit aller ästhetischen Werte bewusst war und alle vorangegangenen Epochen in einem einzigen Stil zusammenfassen wollte. Das, was ursprünglich als Technik der Erhaltung von Vergangenen dienen sollte, erfuhr in der Gegenwart einen Sinnwechsel: in der neobarocken Ära – ein Ausdruck von Omar Calabrese – stellt die Kollage und die Stilmischung eine analoge Form zu der fragmentierten Perzeption unserer postmodernen Epoche dar.

Die ästhetische Erfahrung entfernt sich von der allgemeinen Betrachtungsweise, um diese entweder zu festigen oder mittels der sinnlichen Befreiung zu unterminieren. Diese Annäherung an das Fremde, das Exotische, diese Überwindung des Trivialen in der Betrachtungsweise, sucht im Kunstwerk das bereits Bekannte oder das Bekannt-werden-Wollende, um es mit anderen zu teilen. Diese Annäherung an das „Andere“ – gleich, ob dessen Einstellung kritisch oder traditionalistisch ist – fundamtiert eine Erfahrung, die wir mit anderen Zeitgenossen teilen können und die mit neuen sinnlichen Elementen bereichert wird. Die Annäherung an das Andere bedeutet auch, sich in teilweise vergessene und in der Vergangenheit verlorene Betrachtungsweisen hineinversetzen zu können. Dank der inhärenten allgemeingültigen Struktur der ästhetischen Erfahrung können wir uns auch durch Fiktion oder Spiele, wenn schon nicht die Bedeutungen der Dinge, so doch zumindest teilweise die Weltsicht unserer Vorfahren erschließen. Die ästhetische Erfahrung gestattet uns, uns den vergänglichen Charakter von Kunstwerken bewusst zu machen, deren ambiguer Archaismus gefeit ist gegen die ihnen von den Traditionalisten aufgezwungenen Deutungen. Gleichzeitig können wir jedoch die berechnete Illusion hegen, dass wir, *indem wir die Kommunikation sowohl mit unseren Zeitgenossen als auch mit unseren Vorfahren herstellen*, und indem wir deren Werte bereichern und hinterfragen, *unsere radikale Vergänglichkeit überwinden können*.

Pol Capdevila  
Office 52.813, c. Roc Boronat 138,  
Universitat Pompeu Fabra,  
ES-08018 Barcelona, Spain  
polcapdevila@gmail.com



## BIBLIOGRAPHIE

- Arendt, Hannah. *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Felten, Gundula. *Die Funktion Des „Sensus Communis“ in Kants Theorie des ästhetischen Urteils*. München: Fink, 2004.
- Jauß, Hans-Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Jones, Caroline A., ed. *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilkraft*. In *Kants Werke*, Akademie-Textausgabe (23 Bde), Bd. V, 165–485. Berlin: de Gruyter, 1968.
- Kern, Andrea. *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- Krauss, Rosalind E. *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
- Kulenkampff, Jens. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1978.
- Leyva, Gustavo. *Die „Analytik des Schönen“ und die Idee des „sensus communis“ in der Kritik der Urteilkraft*. Frankfurt am Main: Lang, 1997.
- Man, Paul de. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Marx, Karl. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. In Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, Ergänzungsband, I. Teil, 465–588. Berlin: Dietz, 1968.
- Menke, Christoph. *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
- , „Subjekt/Subjektivität.“ In *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Hg. Karl Barck et al., Bd. 5 (2003), 734–87. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000–2005.
- Schmalenbach, Renate. *Topographie des Grauens: zur Gestaltung literarischer Räume in unheimlich-phantastischen Erzählungen*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 2003.
- Trias, Eugenio. *Lo Bello y lo Siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982.
- Valéry, Paul. *Eupalinos oder der Architekt*. Wiesbaden: Insel-Verlag, 1953.
- Wenzel, Christian Helmut. *Das Problem der subjektiven Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils bei Kant*. Berlin, New York: de Gruyter, 2000.