

5. Dimensionen alltagsästhetischen Erlebens

Im Folgenden werden einige Aspekte ko-laborativer Interaktion umrissen, deren Betrachtung das Verständnis alltagsästhetischen Erlebens befördern kann. Vor allem sechs Dimensionen scheinen aufschlussreich: Mitwahrnehmung und ›Mikro-Erlebnisse‹; Synästhesie und Ganzheitlichkeit; Wissen; Bewusstheit/Reflexivität; Kommunikation; Stimmungen und Existenzialien. Eine differenzierte Beschreibung unter diesen Gesichtspunkten kann den Negativ-Diskurs vermeiden, der ›gewöhnliche‹ Formationen ästhetischer Praxis regelmäßig durch das definiert, was ihnen angeblich fehlt. Dabei wird klar, dass die analytisch unterschiedenen Dimensionen im Erleben untrennbar verwoben werden.

Die Charakterisierung der Polarität von alltäglich-pragmatischer und expertenhafter Einstellung in Kapitel 3 als idealtypisch signalisierte bereits, dass damit Eigenschaften herauspräpariert werden, die faktisch in jeder Art von Abschattierung und Kombination vorkommen. Essenzialisierung ist auch im Ästhetischen von Übel. Im Folgenden werden mithin *Charakteristika bestimmter* häufiger anzutreffender *Praktiken und Routinen* formuliert, *nicht feste Merkmale* ästhetischer Stile und ›Geschmacksniveaus‹ oder gar sozialer Gruppen. Wir alle praktizieren ästhetische Interaktionen mit Zügen von Alltäglichkeit, wenn auch nicht alle in derselben Häufigkeit, in denselben Erscheinungsformen und Konstellationen.

Die Konzepte ›Alltag‹ und ›Expertinnen‹ bezeichnen in diesem Zusammenhang nicht reale Phänomene, sondern *analytische Ordnungen* aus Einstellungen und damit verbundenen Praktiken. Zugespitzt formuliert, baut jede Person eine eigene Alltäglichkeit mit spezifischem Profil auf. Bei der einen gehören dazu fünf Stunden klassischer Musik am Tag, beim anderen Club-Besuche an jedem Wochenende. Faktisch begegnen wir alltagsästhetischen Mustern im Konzertsaal (Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986; Rössel 2009) und im Museum, beim Hören von *Klassikradio*, bei der Gothic-Lektüre

von Kunstwissenschaftlerinnen und beim Privatgespräch von Literaturhistorikern über Romane. Umgekehrt finden sich Elemente der theoretischen Einstellung bei Aficionados von Zombiefilmen, bei der Suche nach Informationen zur aktuellen Lieblingsserie oder im Gespräch über ein Popkonzert. Damit sind nicht alle Katzen grau; vielmehr bieten die Referenzen auf ›Alltag‹ und ›Expertinnen‹ über die Beschreibung konkreter ästhetischer Erlebnisse und Erlebensweisen hinaus Anhaltspunkte, um auch die soziale Ungleichverteilung von Elementen beider Praxismuster zu verstehen und zu erklären.

Oszillierende Aufmerksamkeit und ›Mikro-Erlebnisse‹

Empirische Befunde deuten darauf hin, dass geteilte, oszillierende und ›blättern‹ selektive Aufmerksamkeit sowie intensive Präsenz (Gumbrecht 2004; Felski 2020: 67-74) von ›Mikroerlebnissen‹ mit einzelnen Elementen kultureller Texte¹ oder realer Situationen (wechselnde Eindrücke bei einer Wanderung etwa) im ästhetischen Erleben eine erstrangige Rolle spielen, auf jeden Fall in quantitativer Hinsicht (Maase 2019: Kap. 5.4). In seiner Studie über den Gebrauch von Musik beschreibt Hennion (2015: 277) das anhand des *Musikspielens*:

»Listening has its moments and its wavering. Loss of attention may be easy to spot in the example of listening to recordings, but it is equally present in the playing of an instrument, at a concert, or as the internal state of a musician in a group, a choir, an orchestra or a wind band. The attachment of value to moments of intense concentration (difficulty, tricky passage, spectacular moment, preferred passage) soon leads to a description of musical practice exclusively in the regime of inspired transport and continuous enthusiasm. It is at least as important, and probably more realistic, to describe the cruising speed, speckled with moments of loss of attention, of routine passages executed unthinkingly (which in no way excludes the pleasure), of distractions and absence – which gives more force to moments of presence at work or forgetfulness of time. This temporal aspect of practice has nothing anecdotal about it. It allows us to see the music lover as the co-producer of the

1 DeNora (1999: 44) hat bei den von ihr interviewten Frauen festgestellt, dass in individuellen Situationen einzelne Züge oder Elemente von Musiktiteln bedeutsam (gemacht) werden. »[...] [T]he relevant semiotic unit is more likely to be a fragment or a phrase or some specific aspect of the music such as its orchestration or tempo.«

work, instead of always assuming that she is an unquestioning admirer, in mind and body.«

Grundsätzlich scheint das Oszillieren alltagsästhetischer Befriedigung keinen Abbruch zu tun. Mit seinem Konzept der »ästhetisch zweideutigen« Unterhaltung, in der die Aufmerksamkeit changiert zwischen zerstreuter Behandlung eines Texts als nahezu belanglos und seinem Erleben als persönlich berührender Ernst, hat Hans-Otto Hügel (2007) diesen Modus ästhetischen Erlebens überzeugend charakterisiert. Über »Tiefe«, Komplexität und subjektive Bedeutung der Wahrnehmung ist damit zunächst einmal nichts gesagt.

Synästhesie und Ganzheitlichkeit

»Noch bevor man weiß, was und wie man wahrnimmt, hat man bereits mit allen Sinnen wahrgenommen.« Diese Feststellung von Stefan Niklas (2014: 65) bietet einen fruchtbaren Ausgangspunkt für die Annäherung an ästhetisches Erleben, ebenso wie Überlegungen Gernot Böhmes (2001) zum synästhetischen Charakter menschlichen Wahrnehmens. Laut Niklas (ebd.) ist die »Sinneswahrnehmung [...] prinzipiell holistisch organisiert«. Das bedeutet: Während Bestimmungen ästhetischer Erfahrung, die auf kognitive Einsichten zielen, sinnliches Wahrnehmen meist als simplen Basisvorgang betrachten, handelt es sich um eine komplexe und – vor allem – *als solche reizvolle* Tätigkeit.

Ab und zu wird uns bewusst, welche elementare Freude bereits das »Schauen«² Menschen bereitet. Böhme (2001: 31) spricht im Blick auf solche Episoden von einem elementaren »Begehren [...], das sich an der Wirklichkeit des Erscheinens befriedigt«, Niklas (2014: 124) von einem »Hunger nach intensiv erfahrenen sinnlichen Erlebnissen«. Die Faszination durch eindrucksvolles Geschehen beruht auf starken, außergewöhnlichen Wahrnehmungen durchaus komplexer Art. Beim »Schauen« sind alle Sinne, also Vorstellungen davon bzw. Erinnerungen daran, wie das Gesehene riecht, klingt, sich anfühlt usw., stets eingeschlossen (Niklas 2014: 68f.).³ Laut Felix Frey (2017: 148) sind unsere »wahrnehmungsleitenden kognitiven Strukturen [...] multimodal codiert, weshalb Dinge hart oder schwer aussehen oder sich

2 Zur »Schaulust« Dewey (1980: 11); Löffler (2014); Maase (2019: 160–162).

3 Schütz/Luckmann (2017: 448f.) sprechen hier von Appräsentation.

zwei Zentimeter breit anfühlen können«. Zugleich sind Assoziationen und Gedanken beteiligt, die um das Besondere, Außergewöhnliche am Wahrgenommenen kreisen. In solch basaler sinnlicher Wahrnehmung sind die Wahrnehmenden stets mit ihrer ganzen lebensgeschichtlich entstandenen Körperlichkeit einbezogen (ebd.: 116). Das beinhaltet »eine Erfahrung davon, dass ich selbst da bin und wie ich mich, wo ich bin, befinde«, und hat stets auch eine »affektive Tönung« (Böhme 2001: 42).

Diese Komplexität und der reizvolle, im Sinne Levinsons (2013: 56) »positiv lustvolle« Charakter selbstzweckhaften sinnlichen Wahrnehmens wurden bisher selten als zumindest »elementarästhetisch« (Paál 2003: 34-40) gewürdigt. Doch wäre Hennions Kriterium der Reflexivität zu prüfen: Wird nicht vielleicht in dieser Melange der Gefühle und Assoziationen auch – blitzartig, punktuell – Aufmerksamkeit darauf gerichtet, *wie das Selbst sich berührt fühlt?* Auch wenn die Antwort offenbleibt – die synästhetische Ganzheitlichkeit sinnlicher Wahrnehmung macht es schwer, eine Grenze zu ziehen gegenüber ästhetischer Wahrnehmung, die laut Seel (2000: 44) überall und jederzeit stattfinden kann, »häufig ohne dass dies weiter auffällig wäre.«

Das gilt besonders für jene Ausprägung, die Seel kontemplativ nennt. Dabei wird ein Gegenüber selbstzweckhaft wahrgenommen in seiner »phänomenalen Individualität«, in der »Fülle seiner Erscheinungen« (ebd.: 56). Seels Annahme, dass es sich hierbei um reine sinnliche Gegenwärtigkeit handle und keinerlei Bedeutungen, Erinnerungen etc. im Spiel seien, verträgt sich schlecht mit seiner Lesart, ästhetischer Wahrnehmung gehe es stets um »ein *Verspüren der eigenen Gegenwart* im Vernehmen der Gegenwart von etwas anderem« (ebd.: 62; Herv. K.M.). Böhmes Annahme, dass hier notwendig der Körper der Wahrnehmenden in seiner biographischen Gewordenheit (mit allen Erinnerungen) und seiner affektiven Berührbarkeit im Spiel sei, ist doch sehr plausibel.

Wahrnehmungen vom Typ des »Schauens« berühren uns meist auf eine spürbare Weise, ohne dass dies bewusst reflektiert würde. Sie »umspielen« gewissermaßen die Schwelle zur sprachlich gefassten Bewusstheit, und ihre mentalen Dimensionen entziehen sich dem direkten Zugriff der Forschung. Andererseits handelt es sich nicht um etwas, was Menschen passiv geschieht. Im Lauf ihres Lebens entwickeln viele Bereitschaft und Fähigkeit, sich auf solche handlungsentbundenen Episoden einzulassen und deren kontemplative Potenziale teilweise bewusst zu kultivieren und zu genießen. Hier kommt die »ästhetische Einstellung« (Levinson 2013: 38-41) zum Tragen. Dabei ist nicht an die bereits erörterte Haltung vermeintlicher Interesselosigkeit gedacht.

Es geht vielmehr um die allgemeine wie auch – interessanter – die situative, kontextabhängige Bereitschaft oder Neigung, sich an derartigen Episoden ko-laborativ zu beteiligen, entsprechende Möglichkeiten zu spüren und aktiv zu ergreifen.⁴

Wissen

Ästhetisches Erleben ist mit Wissen grundsätzlich zweifach verknüpft. Vorhandenes Wissen jeglicher Art kann den Assoziationsraum des Erlebens und Vergleichens und damit des ›Wohlgefallens‹ erweitern; und ästhetische Ko-laboration erzeugt bei den Beteiligten neues Wissen. Mit Deines/Liptow/Seel (2013: 11) ist davon auszugehen, dass bereits sinnliches Wahrnehmen ›Akte des Wissenserwerbs‹ einschließen kann. Zu denken ist zunächst an nicht-sprachliches, teilweise vorbewusstes Wissen über das eigene Selbst: Wie man auf welche ästhetischen Impulse reagiert und im Erleben mit Empfindungen umgeht. Ob sich bei einer Verfolgungsjagd auf der Leinwand unser Puls beschleunigt und wie wir auf Liebesszenen reagieren, das vermittelt Wissen über unsere emotionalen Dispositionen – ohne dass dies sprachlich repräsentiert sein müsste.

Allgemeiner ist auf die Diskussion zur ›sinnlichen Erkenntnis‹ zu verweisen. Schließlich sind hier die in Kapitel 4 entwickelten Überlegungen Lehmanns zum Erfahrungswissen einschlägig. Ganz offenbar akkumulieren ›Laien‹ im lebenslangen Umgang mit ästhetischen Angeboten und insbesondere mit Texten der populären Künste neben und vor propositionalen Kenntnissen phänomenales und praktisches Wissen. Entgegen manchen Negativstereotypen dient dieses Wissen erst in zweiter Linie dazu, einmal als attraktiv markierte ästhetische Erlebnisse nach dem Muster ›more of the same‹ zu wiederholen. Man weiß aus der psychologischen Ästhetik, etwa aus den bei aller Begrenztheit doch substanziellen empirischen Studien Berlynes (1971, 1974),⁵

4 Es handelt sich zunächst einmal um eine individuelle mentale Bereitschaft. Man kann vor dem Bildschirm sitzen oder im Kopfhörer Musik streamen, ohne diese Bereitschaft zu aktivieren, ohne also im strengen Sinn ästhetische Wahrnehmungen zu machen. Während einer längeren Lektüre beispielsweise schwankt diese Zuwendung – unter anderem, weil sie mit dem Potenzial des jeweiligen Gegenübers ko-laborieren muss, und diese Passung kann von Szene zu Szene mehr oder weniger gut funktionieren.

5 Zu Berlynes Thesen vgl. Jauk (2004); Kebeck/Schroll (2011: 64-68, 89f., 142f.); Carolus/Schwab (2016).

dass Personen das Anregungspotenzial ästhetischer Ko-laboration schätzen, dass sie ein gewisses Maß an Neuheit erwarten und positiv empfinden. Akkumulierte Erfahrung dient also nicht vorrangig dazu, stets dasselbe Erleben zu suchen. Wer 50 Actionfilme gesehen oder 50 Artromane gelesen hat, dem geht es nicht anders als derjenigen, die 50 Cembalosonaten von Scarlatti kennt: Man erlebt eben nicht 50-mal Identisches.⁶

Die empirische Rezeptionsforschung verweist hier auf die sogenannte »expectation of uniqueness«: Im Alltag wie bei medialen Darstellungen gehen wir davon aus, dass konkrete Situationen – erlebte wie fiktionale – nicht exakt identisch sein werden mit früherem Geschehen. So ließe sich zumindest das »scheinbar paradoxe Phänomen des »anormalen Spannungserlebens« (Frey 2017: 106) erklären: Wir empfinden Spannung im Liebesfilm, obwohl das Happy End von vornherein feststeht, ja sogar bei der Relektüre einer uns bekannten Geschichte. Im letzteren Fall werden unsere Assoziationen eben nicht genau dieselben sein wie bei der vorigen Rezeption, und das gilt dann auch für das Wissen, das wir aus ihr ziehen.

Man kann davon ausgehen, dass derart erworbenes anschauliches Wissen – die Verknüpfung von Erinnerungen an Texte und Rezeptionssituationen mit Erinnerungen an emotionale Befindlichkeiten – teilweise dem Bewusstsein zugänglich und sprachlich zu artikulieren ist. Studien zu Medien- oder Konsumbiographien etwa belegen, dass solche bedeutsamen Erfahrungen für die Befragten präsent und kommunizierbar sind. Wir können also verkörperlichte wie rational-kognitive Lernprozesse und Wissensbestände annehmen, die auch da, wo sie im »Laien«- und Alltagskontext nicht verbalisiert werden, doch Vergleichen als eine elementare Form der Bereicherung und Vertiefung ästhetischen Erlebens einschließen.⁷

6 Zur Bedeutung von Genrekompetenz als Grundlage ästhetischen Vergnügens vgl. Roberts (1990).

7 Der Kontinent der Laienkommunikation über ästhetisches Erleben ist bisher kaum kartiert, geschweige denn erforscht. Doch vermitteln Internetportale und Chatforen, in denen sich Fans austauschen, einen Einblick in die »sprachliche Oberfläche« des Erlebens (vgl. z.B. Tomkowiak 2010; Parzer 2011). Erfahrungen mit Kleidung, Autos, Computerspielen (vgl. Bareither 2016) oder angesagten Drinks lösen ebenfalls Kommentare aus, die eine Untersuchung lohnen. Leddy (2012: Kap. 5) gibt einen Einblick in die Vielfalt sprachlicher Bezeichnungen, mit denen im Englischen alltägliche Schönheitsempfindungen ausgedrückt werden.

Bewusstheit und Reflexivität

Ko-laboratives ästhetisches Erleben schließt unterschiedliche Bewusstheitsstufen ein: von der Hintergrundwahrnehmung von Atmosphären bis zur sprachlich-begrifflich reflektierenden Auseinandersetzung mit Texten und Ko-Texten. Dabei gehen synästhetische Wahrnehmung und komplexe Empfindungsbündel dem Reflektieren nicht einfach voraus. Im Erleben ›umgeben‹ sie das bewusste Denken ständig und haben die Kraft, es zu ›durchschießen‹, es teilweise sogar an den Rand zu schieben. Gerade bei Ko-laborationen von längerer Dauer – Film, Musikstück, Roman, Ausstellungsbesuch – erfährt man diesen Wechsel des Fokus.

Im alltagsästhetischen Erleben speisen sich reflektierende Anteile vorwiegend aus Alltagswissen und -denken und greifen weniger systematisch aus als in der wissenschaftlichen Kontemplation. Doch umfassen Alltags-Erlebnisse stets auch eine reflexive Dimension, insbesondere mit Bezug auf das erlebende Ich. Das wurde in Kapitel 4 ausgeführt. In der Konsequenz ist zwischen *reflexiv* und *reflektierend* zu unterscheiden. Reflexiv meint grundlegend: wahrnehmen, dass man wahrnimmt und wie man sich berührt fühlt. Dabei die eigenen Empfindungen – oft unbewusst! – zu vergleichen und zu bewerten, entfaltet dann schon die gesteigerte Reflexivität *ästhetischen* Wahrnehmens in Abgrenzung zum sinnlichen Wahrnehmen.

Solche Reflexivität beinhaltet vor allem nichtsprachliches Wissen über das eigene Selbst: wie man auf was reagiert. Phänomenales und praktisches Wissen kommen im eigenen *Tun* zum Tragen. Erfahrungswissen solcher Art ist vom Handeln nicht ablösbar; man kann es nicht als eigenständiges Wissen formulieren. Vielmehr geht es um ein ›Gespür für etwas‹; das wurde in sinnlich-tätigen Erfahrungen erworben und manifestiert sich praktisch.

Zu denken ist beispielsweise an das Taschentuch, das manche Leute zumindest metaphorisch bereits vor dem Beginn rührender Filme bereithalten, allgemeiner an das Wissen, welche Bilder und welche Art von Szenen im Film oder Roman einem die Kehle zuschnüren. Das wäre ein exemplarischer Fall für Wissenserwerb in ästhetischen Wahrnehmungen. Ein etwas komplexeres Beispiel ist die weite Verbreitung von Kopfhörern in Alltagssituationen; darin materialisiert sich ebenfalls praktisches Wissen aus ästhetischem Erleben. Das Gerät dient nicht einfach dem besseren Hören; es unterstützt das Ich-Erleben. Niklas (2014: 60) argumentiert, dass die damit aktiv gewählte akustische Distanzierung von der Umwelt eine »sinnlich-reflexive Form von

Individualität« erzeugt. Kopfhören macht Individualität »erfahrbar [...], indem es sie selbst sinnlich herstellt«.

Auf jeden Fall erzeugen wir in Alltagskontexten Wissen, das wesentlich sinnlich-emotionsbezogene Erkenntnis des Selbst in seiner Interaktion mit ästhetischen Potenzialen beinhaltet und nicht notwendig auf die begriffliche Auslegung eines perzipierten Texts zielt. Es scheint plausibel, ästhetisches Wahrnehmen (systematisch gesehen) bereits mit ›Mikro-Erlebnissen‹ beginnen zu lassen, kurzen Episoden mentalen Innehaltens und ›Scharfstellens‹ – von »Erscheinendem« (Seel) wie auch des eigenen Empfindens.

Reflektieren meint das sprachlich verfasste Begleiten, Bedenken und Auslegen von emotional und imaginativ instrumentierten Wahrnehmungen – sei es mithilfe externer Kommentare (Kritiken, Erläuterungen, Führungen etc.), im stummen Selbstgespräch, im Tagebuch, in persönlicher Kommunikation oder durch Verfassen einer Kritik. Hier öffnet sich eine weitere Dimension ästhetischer Praktiken im Modus von Alltäglichkeit. Auch in diesem Fall muss man sich vor akademischer Verengung hüten, die reflektierendes Sprechen in gängigen Kommunikationsformen tendenziell übersieht. Das folgende Beispiel zeigt, was man dort finden kann.

Kommunikation

Fan-Praktiken umfassen einen eigenen Weg des Reflektierens, beruhend auf breiter Kommunikation. Er führt aus alltagsästhetischen Präferenzen zur sprachlich durchdringenden Erweiterung des Erlebens. Er richtet sich aber nicht am Modus wissenschaftlicher Kontemplation aus – wengleich Fans bedenkenlos und unverkennbar zunehmend im akademischen Fundus wildern. Sie wollen möglichst viel wissen und mit anderen teilen über den Gegenstand und die Gründe ihrer Begeisterung. Sie schaffen dazu eigene Medien⁸ und Kommunikationswege und pflegen Praktiken der »kollektiven Intelligenz« (Jenkins 1992, 2006; Kellner 2020: 132-137) wie solche der Wissenskonkurrenz (Ganz-Blättler 2000; Frizzoni/Trummer 2016). Die Netzwerke sozialer Medien wirken dabei geradezu als Treibhäuser.

Zu den Wissensbeständen, die Kritiker gerne anführen, um die Ernsthaftigkeit ästhetischer Kompetenzen im Fandom zu bezweifeln, zählen Kennt-

8 Hennon (2005: 136) notiert: »In this regard opera lovers' rich magazines are not so different from heavy metal or house music fanzines.«

nisse über Künstlerinnen der Populärkultur. Entsprechende Praktiken werden schnell als ›Star-Kult‹ abgetan; doch lässt sich zeigen, dass sie das Erleben vielschichtiger machen. Mohini Krishke-Ramaswamy (2007) belegt dies auf der Ebene der Beziehung zwischen Fans und Künstler-Biographien. Fans tragen Wissen über Lebensläufe und -ereignisse zusammen und diskutieren miteinander Vermutungen, wie sich diese Erfahrungen in den Werken, etwa in Liedtexten, niederschlagen.⁹ Arbeiten von Richard Dyer (2004) und Ingrid Tomkowiak (2010) zeigen, wie ›Laien‹ Informationen über private und professionelle Lebensgeschichten sammeln, austauschen und nutzen. Auf diese Weise können sie dem Spiel der Stars im Film Facetten und Dimensionen zuschreiben, die das Verständnis – und damit den Genuss – des Texts bereichern. Mit Fan Fiction schließlich erweitern Fans ihr ästhetisches Erleben kommunizierend im kreativen Schaffen.

Es lohnt sich, alltagsästhetische Praktiken systematisch auf Elemente des Austauschs, der Reflexivität und des Reflektierens hin zu untersuchen – nicht, um sie hierarchisierend zu ›echten‹, ›vollen‹ Weisen ästhetischen Erfahrens aufzuwerten, vielmehr um sie angemessener zu beschreiben, sie besser verstehen und würdigen zu können.

Stimmungen und Existenzialien

In letzter Instanz wird die Hierarchisierung von Erleben und Erfahren nicht mit Komplexität, Rationalität oder Wissenshaltigkeit bestimmter Praktiken begründet. Es geht vielmehr um die Kraft des Berührtwerdens und die ›Eindringtiefe‹ des Erlebens. So nennen Deines/Liptow/Seel (2013: 15; Herv.i.O.) ästhetische Erfahrung im strengen Sinn »existenziell«, wenn sie »für uns eine bestimmte *lebensweltliche Bedeutsamkeit* gewinnt«, Relevanzen des Denkens und Handelns verändert. Seel (2004: 75; Herv.i.O.) charakterisiert ästhetische Erfahrung (etwas weniger stark, aber in dieselbe Richtung weisend) dadurch, »dass sie für diejenigen, die sie durchleben, zum *Ereignis* wird. *Ästhetische Erfahrung* [...] ist *ästhetische Wahrnehmung mit Ereignischarakter*«.

Das kann man gradualistisch auslegen, zwischen Bedeutsamkeit für den Moment oder für den Rest des Lebens. Letztlich ist es eine empirische Frage,

9 Als ich in den 1960ern Germanistik studierte, war das als ›biographische Methode‹ der Literaturwissenschaft ebenso verbreitet wie umstritten.

unter welchen Bedingungen und auf welche Weise es dazu kommt, dass ästhetische Ko-laborationen sich der Erinnerung einprägen und Selbstsicht und Handeln verändern. Seel grenzt ein: Derartige ästhetische Ereignisse gehen aus von einem unwahrscheinlichen, bis dahin nicht für möglich gehaltenen Erscheinen (ebd.). Da ist zu fragen, welche Realitäten einer solchen Idealvorstellung ästhetischer Begegnung entsprechen, die einem mit Rilke sagt »Du musst Dein Leben ändern«.

Dewey (1980: 50-55) charakterisiert Erfahrung als eine herausgehobene und relativ geschlossene Einheit psychischer Empfindungen und Aktivitäten. Ästhetische Erfahrung trage kumulativen Charakter und strebe einer Erfüllung zu, indem man sich ergreifen lässt und selbst dynamisch einbringt. Energien und Bedeutungen werden organisiert in Richtung auf Integration und Erfüllung, wobei eine befriedigende Gefühlsqualität gegeben sein muss. Eine derartige Erfahrung hebe sich weit über die Wahrnehmungsschwelle hinaus. Ihre Kraft mache es möglich, gewohnte Bedeutungen zu missachten und so konventionelle Grenzen zu überwinden. Niklas (2014: 159) betrachtet im Anschluss an Dewey eine ästhetische Erfahrung als gegeben, »wenn sich die bewusst erlebte Intensivierung der Interaktion mit der Umwelt zu einer konsummatorischen Einheit rundet«. Dahinter steht die Annahme, dass Erfahrungen allgemein einem bestimmten Rhythmus folgen, indem dynamische Energien auf Widerstände treffen. »Konsummatorisch« bezeichnet »die Klimax, in der und durch die sich der Zusammenhang eines Ereignisses abrundet und die der Erfahrung den spezifischen Charakter verleiht, der sie zu einer empfundenen, adressierbaren Einheit macht« (ebd.: 129).¹⁰

Letztlich legen Seel und Niklas die Latte für eine »vollgültige« oder »komplette« ästhetische Erfahrung ziemlich hoch. Dass jemand »geflasht« worden sei, kann man jedoch auch in Alltagskontexten als Kommentar zu ästhetischem Erleben hören. Anscheinend können alltagsästhetische Aneignungspraktiken wie ein Kinobesuch, so argumentiert Alexander Geimer (2010: 205) in seiner empirischen Studie, unter gewissen Voraussetzungen doch zu einer erheblichen Modifikation von »fundamentalen Erfahrungs- und Wissensstrukturen« einzelner Rezipientinnen beitragen. Freilich zählt solches Vom-

10 Zu Deweys Konzept der Erfahrung als Prozess mit holistischer Struktur, der Eindrücke, Gefühle und Handlungsdispositionen zu einer qualitativen Einheit integriert, und zum dahinterstehenden Ziel einer »Intensivierung des Alltäglichen«, um es mit »human-normativem Sinn« zu durchdringen, vgl. Jung (2004: Zit. 46). Kritisch Irvin (2008).

Blitz-getroffen-Werden nicht zu den Standarderwartungen an ›schöne‹ Episoden.

Als Auslöser ›existenzieller‹ Erlebnisse kann man sich vor allem Begegnungen mit Kunst vorstellen¹¹ – seltener überwältigende Eindrücke von Natur und Kosmos. Nur ausnahmsweise wird man an Interaktionen mit extravaganterem Design, mit einer Fernsehserie oder einem gestreamten Song denken. Von solchen Ko-laborationen erwartet man eher eine begrenzte Relevanzzuweisung und wenig reflektierende Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst. Hier lauert jedoch schon wieder der Defizitdiskurs, der ›Tiefe‹ gegen ›Flüchtigkeit‹ in Stellung bringt. Dabei kann es ebenso sinnvoll wie genussreich sein, sich gerade nicht auf eine eingehende Auseinandersetzung mit ästhetischen Angeboten (Kunst wie Nicht-Kunst) einzulassen. Stattdessen kann man ›Oberflächen‹eindrücke und das Fehlen von Reflektieren und Bewusstseinspflichtigkeit – damit das Abstandgewinnen von einer durchrationalisierten, ständig geistige Wachsamkeit und Beweglichkeit verlangenden Welt¹² – goutieren.

Hier kommt eine weitere Dimension alltagsästhetischen Erlebens in den Blick. Positive Empfindungen können gerade aus emotionaler Distanz und Verzicht aufs Reflektieren entspringen. So wird es möglich, Alltäglichkeit als eine Abfolge niedrigschwelliger ästhetischer ›Mikroerlebnisse‹ zu arrangieren. Deren individuelle wie soziale Bedeutsamkeit liegt nicht in der Intensität einzelner Episoden, sondern in der mit der Ästhetisierung *geradezu kontinuierlichen Abfolge solcher affektiv getönten Eindrücke und* (möglichst angenehmen) *Empfindungen*. Nicht zuletzt diese *Stimmungseffekte*¹³ kennzeichnen *alltagsästhetisches Erleben* (auch mit Kunst); hier ist man eher selten auf existenzielle Erfahrungen eingestellt.

Stimmung als Gesamtpuls aus vielen ›unbedeutenden‹, emotional bewerteten Empfindungen ist ein eher vages Konzept und deswegen für empirische Forschung wenig attraktiv. Dennoch hat sich Highmore (2017) solchen von ihm »cultural feelings« genannten Phänomenen zugewandt. Er betrachtet vor allem mediale Interventionen in verschiedenen Perioden der britischen

11 Eindrucksvolle Beispiele aus dem Umgang mit populärer Musik gibt Felski (2020: 48-58, 66).

12 Man denke etwa an die Beschreibung der Anforderungen modernen städtischen Lebens bei Simmel (1995) und Korff (2013).

13 Wir können sie als Abfolge von Eingriffen in die Befindlichkeit und in deren emotionale Bewertung betrachten (Schramm 2005; Felski 2020: 74-77).

Geschichte. Highmore interessiert, wie Filme, Plakate, Illustrationen etc. jenseits aller semantisch analysierbaren Botschaften wirken. Nach seiner Auffassung färbt die Wahrnehmung solcher Texte die Weise ein, wie Personen alltägliche Erlebnisse und darüber hinaus jene sozialen Rahmen, die man alltagssprachlich ›die Verhältnisse‹ nennt, empfinden und fühlend – das heißt: bewertend – einordnen.

Kulturelle Texte können Stimmungen beeinflussen durch die Art und Weise, wie sie Raum- und Zeitwahrnehmungen inszenieren, die beim Erleben nicht als Träger sprachlich formulierbarer Bedeutungen wahrgenommen und reflektiert werden. Ein Alltagsbeispiel wäre der Einfluss, den wir dem Wetter oder dem Abschneiden der Fußball-Nationalmannschaft auf unsere mentale Befindlichkeit zuschreiben, auf die emotionale Grundeinstellung, mit der wir der Welt begegnen. Musik als Stimmungsregulator wurde mehrfach angesprochen. Ein konventionell ›ästhetisches‹ Phänomen wäre die unterschiedliche Erscheinung von Stadt-Oberflächen. Ob sie als hell oder dunkel, eng oder offen wahrgenommen werden, kann durchschlagen auf die Einstellung gegenüber ›den Verhältnissen‹.¹⁴ Solche Tönungen des Empfindens verdichten sich laut Highmore unter Umständen zu sozial und historisch wirkmächtigen Massenstimmungen. Dies könnte ein konzeptioneller Kontext sein, um Potenziale nicht kunstbezogener ästhetischer Wahrnehmung zu untersuchen und auch auf ihre politische Relevanz hin zu befragen.

14 Hier kann Böhmes (2001: 47) Konzept der Atmosphären als »unbestimmt räumlich ausgebreitete Stimmungen« weiterführen.