

4. Ästhetisch Erleben – ein Kontinuum

Dieses Kapitel erörtert Dimensionen und Formen ästhetischen Erlebens. Das deckt sich im Umfang in etwa mit dem, was bisher meist unter dem Rubrum »ästhetische Erfahrung« (Deines/Liptow/Seel 2013; Lehmann 2016a) verhandelt wird. Hieraus werden Überlegungen aufgegriffen, die bei der Beschreibung ästhetischer Praktiken in Kontexten der Alltäglichkeit helfen können. Vorweg muss allerdings das grundlegende Verständnis ästhetischer Interaktion als Ko-laboration skizziert werden.

Ästhetische Interaktion als Ko-laboration

Während in den meisten Sozialwissenschaften, von der Ökonomie bis zur Psychologie, Handlungsordnungen und Handlungsmacht agierender Subjekte den Blick auf empirische Phänomene bestimmen, zeigen an Ästhetik interessierte Disziplinen eine entgegengesetzte Tendenz. Wesentliche Kräfte und Effekte gehen hier von Texten und »Werken« aus. Künstlerinnen werden in genietheoretischer Tradition herausgehoben; die empirischen Nutzer spielen in den Kernbereichen der Ästhetik wie der Kunstwissenschaften keine tragende Rolle. Rezeptionsforschung ist an Sozialwissenschaftler delegiert; deren Befunde werden allerdings überwiegend unter der Frage nach der Angemessenheit der praktizierten Nutzungen an das Potenzial der Werke behandelt.

Umgekehrt stellt sich die Situation der empirisch-ethnographisch arbeitenden Forschung dar. Hier standen bislang Nutzerinnen und Fans, ihre Szenen und Rituale im Mittelpunkt, seltener die Arbeit performierender Künstler, noch seltener Kreative und Mitarbeiterinnen der Kulturbranchen. Die ästhetischen Texte selbst kamen irgendwie vor, doch keineswegs als wichtige Beteiligte (Verne 2017). Praxistheoretische Ansätze wie der der Ko-laboration stehen quer zu beiden Zugriffen.

Das Stichwort »symmetrische Anthropologie« (Latour 1995) fordert auf, der Wirkmacht nicht-menschlicher Akteure – also auch ästhetischer Texte und Inszenierungen – vergleichbare Beachtung zu schenken wie den Effekten menschlichen Handelns. Vergleichbar meint dabei keineswegs gleich groß. Dinge, Dispositive, Texte und Stimmungen¹ handeln nicht; sie bieten anderen Beteiligten eine Richtung des Tuns an, laden zu Praktiken und Routinen ein, disponieren und situieren menschliches Agieren (Hirschauer 2016: 52; Bareither 2020; Bürkert 2020). Produktiver als abstrakte Debatten über *agency* scheint ein Gedanke, der für unser Thema so formuliert werden kann: *Ästhetisches findet nur im Netz von Interaktionen statt, an denen Partizipanden unterschiedlicher Art mitwirken* (Felski 2020). Wir haben es mit Ketten »zusammengesetzter« Handlungen zu tun, deren Ergebnisse offen sind und abhängig von wechselnden Konstellationen der Beteiligten. Empirische Studien können allerdings nur Momentaufnahmen aus den Prozessen ständiger Übersetzung und Vermittlung von Impulsen bieten; der Preis für eine lesbare Beschreibung ist Auswahl. »Alles hängt mit allem zusammen« ist kein zumutbares Darstellungsprinzip.²

Interaktionen mit ästhetischer Dimension werden in diesem Band Ko-laborationen genannt. Der Gedanke einer »Zusammenarbeit« von Texten und Nutzerinnen mit weiteren Partizipanden kann der erwähnten Schwäche empirischer Kulturforschung abhelfen. Deren blinder Fleck ist oft die eigentlich ästhetische Dimension: das besondere Potenzial der rezipierten Angebote und die besonderen Bemühungen der Nutzerinnen, mit diesem Potenzial (und nicht nur aus dem »Drumherum«) Vergnügen, Wohlgefallen, Lust zu erzeugen.

Lange Zeit wurden seitens der Ästhetik, wenn sie sich überhaupt mit Rezeption als relevantem Gegenstand beschäftigte, im Wesentlichen drei Grundkonstellationen angeboten. Die literaturwissenschaftliche sogenannte Rezeptionsästhetik³ suchte gewissermaßen die Leserin im Text. Man machte einen von den Wissenschaftlern konzipierten Ideal-Leser zum Teil des Werks, indem man die Texte als für die Einbeziehung dieses Lesers verfasst interpretierte. Daneben gab es Einbahnstraßenkonzepte (»richtige Rezeption

1 Unter Stimmungen werden länger andauernde, den Hintergrund des Erlebens prägende Emotionen verstanden (Vetter 2010: 92).

2 Felski (2020: Kap. 4, insbes. 135-155) argumentiert für die Konzentration auf Netzwerke mittlerer Reichweite.

3 Grundlegend Jauß (1967); Iser (1972, 1990).

hat sich um die optimale Erschließung des Textes zu bemühen») und binäre Entweder/Oder-Modelle (»Rezipientinnen nutzen Texte sehr eigensinnig, auch kreativ; falls diese Nutzungen aber nicht auf die optimale Erschließung des Textes hinzeln, sind sie für die Ästhetik irrelevant«).

Letzteres war schon Ausdruck der Anerkennung eines Problems mit der Empirie. Doch selbst der freigeistige Umberto Eco (1987, 1992) verstand das von ihm so genannte »Benutzen« zwar als berechnete, häufig praktizierte Option. Die souveräne bis willkürliche Aneignung freilich, mit der Leserinnen Texte ihren Absichten unterordnen, blieb für ihn fragwürdig. Legitim sei letztlich doch nur das »Interpretieren« als Suche nach der Absicht des Textes. *Intentio lectoris* müsse sein, der *intentio operis*, dem im Werk objektivierten Sinnangebot gerecht zu werden.

Das Konzept der Ko-laboration dagegen macht aus der Dyade »Individuum und Werk« Beteiligte an einer von weiteren Partizipanden mitbestimmten Interaktion. Es lässt die daran Beteiligten gemeinsam ästhetische Erlebnisse erzeugen und beschreibt dies nahe an der realen Praxis. Die konstruierte Situation einer isolierten Begegnung von Individuum und Text wird systematisch geöffnet für die Ketten von Aktionen und Impulsen, die ihr vorausgingen und in sie eingehen. Künstler wie Nutzerinnen kommunizierten mit anderen Texten, die ihre Vorlieben formierten. Lektorinnen und Verlagskaufleute, Studios, Mischpulte, Schneidetische wirken als Mediatoren daran mit, was wir überhaupt wie als Text hören und sehen können. An der komplexen Rezeptionssituation selbst sind Körper, Wetter, Geselligkeit usw. beteiligt. Das Zusammenwirken von Mediatoren, die Verknüpfung in Ketten, hat unerwartete Wirkungen, die kein einzelner Beteiligter erzeugen könnte (Hennion 1997a: 424, 428). Der Begriff der Emergenz, des nicht eindeutig determinierten Indie-Welt-Tretens, bringt das zum Ausdruck. Im Ergebnis kann man nicht den wissenschaftlichen Traum realisieren und vorhersagen, welche Faktoren welche Lesart hervorrufen werden. Aber statt Ecos unglücklicher Leerstelle der willkürlichen Aneignung gibt es eine dichte Beschreibung, wie ein bestimmtes Netz ästhetischen Erlebens praktisch wird.

Der französische Soziologe Antoine Hennion hat diesen Ansatz auf unterschiedlichen Feldern ästhetischer Interaktion ausgebaut. Texte sind für ihn keine Objekte mit festen Eigenschaften und vorgegebenen Funktionen; »the work is the list of its occurrences and its effects« (Hennion 2008: 40; Herv.i.O.). Für einen solchen Zugriff sind die je einmaligen Phänomene und ihr besonderes ästhetisches Potenzial wichtig. Es handelt sich nicht um beliebige Träger von Funktionen, die durch andere Träger ersetzt werden könnten.

Kunst mag entspannen und erheben, trösten und Informationen über Welt und Mensch liefern; aber wer zu denselben Zwecken einen Joint raucht, einen Luxusgegenstand kauft, sich in eine heilige Schrift vertieft oder bei *Wikipedia* nachschlägt, der tut etwas ganz anderes als jemand, der einen Biathlon-Wettkampf verfolgt, Liebesgedichte liest, eine Kantate hört oder *The Wolf of Wall Street* anschaut. So unersetzlich aber auch die einzigartigen Potenziale der Angebote sind – damit ein besonderes Erleben ästhetischen Vergnügens sich ereignet, müssen sie dazu gebracht werden, mit uns zu ko-laborieren. »[...] [Y]es, the works matter, they respond, they do something – if we make them do it« (ebd.).

Anders formuliert: Im Zentrum des Interesses steht die *Performanz* (Bürkert 2020) ästhetischer Phänomene – in Bewegung gesetzt und gehalten durch Künstlerinnen und Ausführende, durch die Nutzerinnen und alle (menschlichen wie nicht-menschlichen) Mediatoren, die sie verbinden (Hennion 2003). Musik, Hennions spezieller Forschungsgegenstand, ist in dieser Hinsicht ausgesprochen komplex; das macht seine Methodik auch auf anderen Feldern anwendbar.

Mit besonderer Aufmerksamkeit für Details hat sich Hennion der eigentlichen Ko-laboration zugewandt. Er spricht hier von Geschmack; gemeint ist, was man im Deutschen »das Schmecken« oder allgemeiner sinnliches Wahrnehmen nennen würde. Er beschreibt es als Suche nach den Qualitäten der »Partner« in diesem Prozess und veranschaulicht das eindrucksvoll anhand des Weintrinkens und des Kletterns am Berg (Hennion 1997b). Solche Mikrostudien intensiven Aufeinanderangewiesenseins sind hilfreich, weil sie alle um das Zusammenwirken im ästhetischen Erleben kreisen. »Schmecken« (als Bezeichnung für ein ganzes Bündel ästhetischer Praktiken) verlangt den Einsatz des Körpers. Dieser Körper ist keine natürliche Gegebenheit, sondern Produkt bisheriger ästhetischer Ko-laborationen, ja eines quasi-sportlichen »Übens« (Hennion 2005: 138). Beim Schmecken kommuniziert das Ich mit dem Körper, der sich dabei zu Wort meldet und Eigenschaften vorzeigt.

»[...] [A] body that is unaware of itself, has to reveal itself, to appear to itself and to the subject gradually, as its extensive interaction with objects and its training through repeated practice make it more competent, skilled, and sensitive to what is happening. Conversely, this production of a body capable of sensing reveals more clearly the objects that it grasps, senses, and apprehends, and even its capacity to recognize what others recognize, and to share effects felt with other bodies« (ebd.: 139).

Auf der einen Seite sind materielle Phänomene beteiligt (Klänge, Bilder, Umgebungen, Kräfte, fühlbare Oberflächen, Geschmacksträger); sie stellen in Bezug auf das Schmecken jeweils »a reservoir of differences« dar. Es handelt sich um materielle (nicht imaginierte) Unterschiede⁴ – die aber erst im Zusammenwirken, in der »co-formation« erscheinen (Hennion 1997b: 100). Phänomene und »Gegenstände« mit ästhetischem Potenzial treffen auf Nutzerinnen, die durch Übung und Vergleich praktisches Wissen,⁵ Routinen und Kompetenzen im Wahrnehmen potenzieller Unterschiede erworben haben.⁶ Diese Ressourcen ermöglichen es ihnen, sich aktiv, quasi herauslockend, auf die Angebote des Gegenübers einzulassen. »In testing tastes, amateurs rely as much on the properties of objects – which, far from being given, have to be deployed in order to be perceived – as on the abilities and sensibilities one needs to train to perceive them« (ebd.: 98).

Jedes ästhetische Ereignis ist als wesentlich »situativ« zu betrachten. In der Situation des Schmeckens laufen Ketten von Referenzen auf Wissen und Normen sowie Ko-laborationen unterschiedlichster Impulse für einen Moment zusammen. In diesem Sinn hat empirische Forschung es mit »the irreducible heterogeneity of a real event« zu tun (ebd.: 106). Letztlich handelt es sich laut Hennion bei den Momenten des »Schmeckens« um Anpassung an Begegnendes, um das Ergreifen nicht gezielt zu schaffender Konstellationen. »[...] [T]aste is first of all an opportunism of the moment and of situations. To be introduced into a repertory of objects, that we »choose« from in this way and that, primarily because they present themselves to us« (ebd.: 111).

Aufschlussreich für Beschreibung und Verstehen solcher Ereignisse des Schmeckens sind aus der Mikroperspektive die ko-laborativ hervorgebrach-

-
- 4 Gemeint sind jene Unterschiede, mit deren Hilfe wir eine Folge von Geräuschen als Musikstück wahrnehmen (Tonhöhen, Lautstärken, Klangfarben, Tempi und Rhythmen sowie deren Anordnung zueinander und im Zeitablauf); ebenso aber Unterschiede zwischen einzelnen Texten, die wir assoziierend vergleichen und vergleichend assoziieren.
 - 5 In der Rezeptionsforschung spricht man von »bildhaft-anschaulichem« Wissen, das im Hirn in Gestalt bildhaft erinnelter Situationen und Abläufe repräsentiert ist (Frey 2017: 69, 108, passim).
 - 6 Hennion spricht hier über Musikliebhaber. Die Aussagen sind aber – mutatis mutandis – auf viele Konstellationen ästhetischer Praxis zu übertragen; am umfassendsten treffen sie zu auf jene Laien, die die Forschung als Fans, Liebhaberinnen oder Aficionados bezeichnet. Differenzierte Unterscheidungen innerhalb dieser Gruppe hat Vogelgesang (1991) entwickelt.

ten Gesten, Zustände, Bewegungen, Transformationen. Hennion (ebd.: 101) fasst zusammen:

»Taste is [...] an activity. You have to do something in order to listen to music, drink a wine, appreciate an object. Tastes are not given or determined, and their objects are not either; one has to make them appear together, through repeated experiments, progressively adjusted. The meticulous activity of amateurs is a machinery to bring forth through contact and feel differences infinitely multiplying, multiplying indissociably ›within‹ the objects tasted and ›within‹ the taster's sensitivity. These differences are not ›already there‹. Through comparison, repetition and so on, things that are less inert than they appear are made more present. [...] [T]o taste is to make feel, and to make oneself feel, and also, by the sensations of the body [...] to feel oneself doing.«

Freilich werden in anderen Kontexten und Ko-laborationsmodi auch sprachlich reflektierende Praktiken aktiviert. Sie thematisieren das materielle Gegenüber und die eigenen Empfindungen. Sie mobilisieren Erinnerungen und Wissensbestände, teilen Geschmackserfahrungen mit anderen und haben teil an deren Ressourcen. Die Weisen des Schmeckens sind so vielfältig wie die Konstellationen, in denen es performiert wird. Grundlegend kann man im Anschluss an Hennion den menschlichen Beitrag zur ästhetischen Ko-laboration durch drei aufeinander aufbauende Elemente kennzeichnen: ein Gegenüber sinnlich wahrnehmen und etwas fühlen; sich dazu bringen, aufmerksamer zu perzipieren und zu empfinden; schließlich anhand körperlicher Sensationen⁷ realisieren, *dass* man schmeckt. Das ist ohne große Mühe auch auf das Spüren, Riechen, Hören oder Sehen, auf Opernaufführungen und gedruckte Texte, auf Fruchtsaft, Saunieren oder vegane Wurst zu übertragen. Zusammen bilden diese drei Register das grundlegende Repertoire ästhetischen Genusses von Kunst wie von anderen Phänomenen.

Vom Erlebnis zur Erfahrung: teleologische Implikationen?

Erfahrung oder Erlebnis – wie bezeichnet man am besten das, was in der Ko-laboration geschieht? Dazu sind zunächst semantische Überlegungen an-

7 Emotionen und Gestimmtheiten sind mit Körperzuständen verknüpft und können auf diesem Weg propriozeptiv wahrgenommen werden.

gebracht. Aus ethnographischer Sicht spricht vieles dafür, ins Zentrum das *Erleben* zu stellen – in vorsichtiger und empirie-offener Unterscheidung vom *Wahrnehmen* wie von *Erlebnis* und *Erfahrung*. Die substantivierten Tätigkeitsbezeichnungen Erleben und Wahrnehmen lenken die Aufmerksamkeit auf das Tun, auf den aktiven Charakter dessen, was in ästhetischen Interaktionen seitens der menschlichen Akteurinnen wie der sonstigen Beteiligten geschieht. Erleben ist eine Tätigkeit – und Forscherinnen können Tätigkeiten beobachten oder sich an ihnen beteiligen. *Erlebnis* und (noch stärker, wie wir sehen werden) *Erfahrung* bezeichnen Ergebnisse solchen Tuns, das analytisch objektivierte Geschehen oder – zumeist – das vom Ereignis subjektiv Bleibende beziehungsweise (etwa bei Dilthey 1992: 230f., 233f.) ihm im Lauf des Lebens als Bedeutung Zuschriebene.⁸ Doch wird eher selten aus Erleben ein deutlich abgeschlossenes, prägendes Erlebnis im strengen Sinne Diltheys (Lessau/Zügel 2019; Highmore 2011: 40–42) und Deweys.

Vom Umfang her bezeichnet ästhetisches Erleben alles, was auf der Seite der menschlichen Partizipanden in ästhetischer Ko-laboration geschieht; das deckt sich weithin mit dem, was in anderer Terminologie ästhetische Erfahrung heißt. Während beim Tun die Handelnden und ihre subjektiven, individuellen Empfindungen großes Gewicht haben, treten beim Blick auf *Erlebnis* und *Erfahrung* stärker objektive Bezüge in den Vordergrund, die nach sprachlicher Formulierung verlangen und Wertungen nahelegen. Für die Handelnden ist jedoch vor allem wichtig, was sie fühlen wollen und werden. Was man davon ›mitnimmt‹ und was man darüber später wird erzählen können, ist nicht irrelevant bei der ›Planung‹, aber doch kein Ziel in sich, eher ein Nebeneffekt. Erleben als bewusstes Instrument der Selbst-Bildung ist ein Konzept weniger.

Wir werden noch sehen, dass der Versuch einer Unterscheidung zwischen Wahrnehmen, ästhetischem Wahrnehmen und ästhetischem Erleben vor allem auf eine Beschreibung der Übergänge zwischen den abstrakt definierten Tätigkeiten hinausläuft. Kulturwissenschaftliche Forschung kann mit ihren Mitteln das Wahrnehmen als Ereignis im Subjekt kaum beobachten⁹ – wohingegen Erleben uns doch in vielfältigen (fraglos interpretationsbedürftigen)

8 Systematisch erörtert Frey (2017: 72–77) Erfahrungs-Konzepte.

9 Instrumente wie das Eye-Tracking liefern vieldeutige Daten, die meist mehr Fragen aufwerfen als sie beantworten. Lohnend scheint die Erschließung »para-ethnographischen Wissens« (Beck 2009) von Kunstpädagoginnen und ähnlichen Berufsgruppen.

Reaktionen und Äußerungen zugänglich ist, von anderen interaktiv geteilt wird und auch an einem selbst beobachtet werden kann.

Unter Erleben verstehe ich im weitesten Sinn die Präsenz von subjektiv bedeutungshaltigen, Empfindungen auslösenden Wahrnehmungen im Bewusstsein. Als Erlebnis bezeichne ich Einheiten des Erlebens, die emotional hervorgehoben und als einzelne und besondere subjektiv repräsentiert werden. Die Literatur zeigt bei allen Differenzen eine weitreichende Übereinstimmung in der Definition von Erleben und Erfahren (Lessau/Zügel 2019: 7-10). Danach gilt heute ein Erlebnis als Ereignis von relativ geringem Eigenwert.¹⁰ Bedeutung hat es allenfalls »in Bezug auf sein bleibendes Ergebnis, das in ihm selbst nicht liegt« (Cramer 1972: 705; zit.n. Lessau/Zügel 2019: 8). Das »bleibende Ergebnis« ist eine Erinnerung; sie liefert den Stoff für die logisch-rationale Verarbeitung, die nach diesem Verständnis zur Erfahrung führt.

Exemplarisch können hier Schütz und Luckmann stehen, die Erlebnis und Erfahrung als Teil eines *gerichteten Prozesses* von der sinnlichen Wahrnehmung zur sprachlich und in der Erinnerung verfügbaren Interpretation des Wahrgenommenen und Erlebten fassen. Erleben bezeichnet sozusagen die niedere, da nicht reflektierend und interpretativ durchdrungene Stufe des Prozesses, der zur *Erfahrung als sprachlich repräsentiertem Wissen* führt. Der subjektive Sinn, der erst die Erfahrung relevant mache – für die Erlebenden wie für die Wissenschaft –, wird als Reflexionsprodukt verstanden.¹¹ »Solange ich in

10 Für Dilthey (1970) ist Erleben die Art, wie die Wirklichkeit für das Individuum da ist. Erlebnis ist von daher die kleinste, elementare, auf nichts anderes mehr reduzierbare Einheit des Lebens. Jedes Erlebnis ist Teil des biographisch-historisch entstandenen und geprägten individuellen »Zusammenhang[s] des Seelenlebens« (ebd.: 90) und erhält seine Bedeutung erst in der Erinnerung (Bollnow 1984: 38f.). Davon zu unterscheiden ist bei Dilthey (2005) ein geradezu emphatisches Verständnis von Erlebnissen, in denen Menschen die Gesamtkonstellation von Zeit und Gesellschaft erfahren und die dann ihre grundlegende Einstellung gegenüber der Welt bestimmen.

11 Hier wirkt die Macht einer der grundlegenden Metaphern, mit denen wir nicht nur die Welt geistig ordnen, sondern in allen Fasern *leben* (Lakoff/Johnson 2007; Originaltitel: »Metaphors we live by«). Es zeigt sich die elementare Kraft des Bildes von »Oben« und »Unten« (Maase/Warneken 2003: 17-19) und der damit verbunden Hierarchisierungsimpulse. In unserem Fall kommt hinzu, dass die Polarität von Denken und Fühlen, Sinnlichkeit und Vernunft über die Homologie zwischen Oben/Unten und Kopf/Körper (Jeggle 1986) untrennbar mit rigiden Wertungen verknüpft ist. Im Mainstream der »Gebildeten« können wir gar nicht anders, als ästhetische Praktiken (und die über sie erstrebten Befriedigungen) entsprechend dem Grad ihrer Intellektualität oder Reflek-

meinen Erlebnissen befangen und auf die darin intendierten Objekte gerichtet bin, haben die Erlebnisse keinen Sinn für mich [...]. Die Erlebnisse werden erst dann sinnvoll, wenn sie *post hoc* ausgelegt und mir als wohlumschriebene Erfahrungen fasslich werden« (Schütz/Luckmann 2017: 44; Herv.i.O.). »Sinn ist eine im Bewusstsein gestiftete Bezugsgröße, nicht eine besondere Erfahrung oder eine der Erfahrung selbst zukommende Eigenschaft« (ebd.: 449).

Die verschiedenartigen und vielschichtigen Ausprägungen von Erleben in Emotionen und körperlicher Selbstwahrnehmung sind jedoch nicht an sprachliche Vergegenwärtigung und an diese Art überindividueller Sinnhaftigkeit gebunden. Ihr Eigenwert tritt besonders im sinnlich-mentalenen Wohlgefühl zutage, das positives ästhetisches Erleben auszeichnet. Wer danach strebt, folgt immer auch einer hedonischen Motivation und sucht emotional positiv bewertete Empfindungen und Gestimmtheiten.

Der Kunstpädagoge Georg Peez (2005: 14f.) hat die Strukturelemente von Prozessen, die zu ästhetischer Erfahrung führen, detaillierter, »chronologisch geordnet von der ersten Aufmerksamkeit bis zur Mitteilung« zusammengestellt. Seine Liste umfasst

»Aufmerksamkeit für Ereignisse und Szenen, die Gefallen und Interesse wecken; unmittelbares Erleben der Wahrnehmung; Offenheit und Neugier; Versunkensein im Augenblick; Selbstgenügsamkeit; emotionales Involviertsein; Genuss der Wahrnehmung selbst; Freude, Spaß; Lustempfinden; Spannung; Überraschung; Staunen; Erleben von Subjektivität; Individualität in der Wahrnehmung; Anregung der Fantasie; Entdeckung von neuen Assoziationen zu scheinbar Bekanntem und Gewohntem; Erleben von Prozesshaftigkeit in der Wahrnehmung; Reflexion über die eigene Wahrnehmung; Reflexion bewirkt die nötige Distanz zum eigenen Wahrnehmungserleben, zum Abschluss der ästhetischen Erfahrung; Voraussetzung für die Reflexion ist Wissen und Einsicht, die sich aus früherer Wahrnehmung und Erfahrung ergibt; In-Beziehung-Setzen der eigenen ästhetischen Erfahrung mit kulturellen und künstlerischen Produkten; Festhalten der ästhetischen Erfahrung in ästhetischer Produktion; Mitteilen dessen, was die ästhetische Aufmerksamkeit zwingend erregte (kommunikativer Aspekt).«

tiertheit, ihrer Verbindung mit rational-sprachlichem Wissen zu bewerten. Je höher der intellektuelle Anteil, als desto komplexer und entwickelter gilt die Erfahrung. Für diese Annahme gibt es gute Argumente (Maase 2019: 192-195) – das Problem ist ihre Fraglosigkeit.

Peez' ›Superslowmo‹ ästhetischer Wahrnehmung folgt dem fragwürdigen Aufstiegsnarrativ. Man muss sie nicht streng als Modell nehmen, sondern als Instrumentenkasten, um Mikropraktiken ästhetischen Erlebens zu beschreiben. Wichtig ist bereits der Prozesscharakter als solcher; allerdings ist die Liste weder als sachlicher Befund über wiederholte feste Abläufe zu verstehen noch als Norm, aus der Urteile über vermeintlich geglückte oder defizitäre Weisen ästhetischer Perzeption folgen. Bereits die Selbstbeobachtung sagt einem, dass gerade in Alltagskontexten unendlich viele Formen ästhetischer Begegnung stattfinden, die diverse Elemente in unterschiedlicher Intensität und Reflexivität verbinden.

Anregungen dazu, wie solche Elemente zu fassen sind, gibt auch Martin Seels (2000) Unterscheidung zwischen bloßer ästhetischer Wahrnehmung, kontemplativer Wahrnehmung und artistischer ästhetischer Erfahrung. Seel exemplifiziert sie an einem roten Ball, der nach dem Spiel der Kinder auf dem Rasen liegt.

»Wir können Oskars Ball bloß in seinem Erscheinen betrachten, unter Absehung von den atmosphärischen Bezügen, in denen er steht. Wir können ihn andererseits in der Fülle dieser Bezüge wahrnehmen, sagen wir, in einem Leuchten der Stille, in der der Garten liegt, seit das Spiel der Kinder vorbei ist. [...] Schließlich können wir den – sichtbar luftleeren – Ball betrachten, als wäre es eine Plastik von Claes Oldenburg, wodurch er sich unter anderem in ein *witziges* Objekt verwandelt, das seinen schlappen Charme auch an ganz *anderen* Orten als in diesem Garten entfalten könnte« (ebd.: 149; Herv.i.O.).

Bloßes Wahrnehmen des Erscheinens, ohne jede Bedeutungs- oder Erinnerungsverknüpfung – das ist allenfalls für einen äußerst kurzen Moment vorstellbar, nach dem die Aufmerksamkeit weiterwandert. Zur Wahrnehmung als Produkt neuronaler Aktivität gehört der Abgleich mit Erinnerungen an frühere Wahrnehmungen. Kontemplation von Atmosphären verlangt eine zeitlich wie mental ›aufwändigere‹ Interaktion. Man versenkt sich in das Assoziationsfeld des Gegenüber oder betrachtet es zumindest beschaulich. Solches Sichversenken impliziert stets auch »Selbstaufmerksamkeit« (Dietrich/Krinninger/Schubert 2012: 29f.), reflexives Achten auf die eigene Befindlichkeit.

Artistische ästhetische Erfahrung veranschaulicht Seel interessanterweise an einem Beispiel von Wahrnehmung *wie Kunst*. In diesem Fall ist es ein aus kunsthistorischem Wissen geschöpfter Vergleich, der den platten Ball zum reizvollen Auslöser von Gedanken- und Bildverknüpfungen macht. Die Unter-

scheidung der drei Ebenen gründet letztlich im unterschiedlichen Aufwand an Zeit, an Assoziationsfähigkeit und an einschlägigem Wissen – in höherer Kompliziertheit¹² der Rezeptionsbemühungen also, aufsteigend von der Wahrnehmung zur Interpretation.

Seels »artistische ästhetische Erfahrung« scheint in besonderer Weise geeignet, um einen verbreiteten Typ alltagsästhetischer Praktiken zu charakterisieren. Kenner und Fans mobilisieren als »Laien« erhebliche Wissensbestände zu populären Künsten. Sie haben als Genrespezialistinnen einen kompetenten Blick für Strukturelles und Formales und widmen den Gegenständen ihrer Begeisterung jede Menge Zeit. Was sie von der Expertinnenästhetik unterscheidet, sind die *bekennende Begeisterung*, die ungehemmte *Affektivität* und die *forcierte Identifikationsbereitschaft* im Umgang mit einem Fundus an Texten, der genau wegen seiner Tauglichkeit für diese Empfindungspalette ausgewählt wird.

Die Varianten von Aufmerksamkeit im Kontext moderner Alltäglichkeit sowie Routinen und Beweglichkeit der Sinne wurden im vorigen Kapitel charakterisiert. Empirische Studien zur Kunst- und Medienrezeption in verschiedenen Gattungen legen den Befund nahe, dass umfassende und zusammenhängende Aneignung ästhetischer Texte – das auch nur halbwegs komplette Durchlaufen des Peez'schen Zyklus sozusagen – keineswegs den Normalfall darstellt. Das eigentlich Interessante ist dabei, dass die Akteurinnen solche – kritisch formuliert – »bruchstückhaften« oder »abgebrochenen« Rezeptionsergebnisse selten als gescheitert, misslungen oder ähnlich defizitär bezeichnen. Vielmehr können sie durchaus als lohnend und vergnüglich-unterhaltsam bewertet werden (Maase 2019: 157–166) und passen damit ins Modell des »Blätterns«.

Im Folgenden wird nicht die verzweigte Debatte über das Konzept ästhetischer Erfahrung nachgezeichnet.¹³ Vielmehr nehme ich den von Peez gezeichneten Ablauf zum Ausgangspunkt, um anstelle scharfer Grenzen zwischen Erlebnis und Erfahrung ein Kontinuum ästhetischer Interaktionen zu

12 Siegfried J. Schmidt (2000: 307–324, Zit. 310) unterscheidet zwischen Komplexität und Kompliziertheit. »Kunstwerke können kompositorisch komplex und semantisch kompliziert sein. Während die Komplexität sich jedem erschließt, der das Bild genau betrachtet, ist seine Kompliziertheit nur denjenigen zugänglich, die sich in den Voraussetzungstheorien auskennen.«

13 Für einen kritischen Überblick vgl. Deines/Liptow/Seel (2013) und Lehmann (2016a).

skizzieren. In diesem Rahmen ist eine Vielzahl von Elementen und Varianten, Mikroprozessen und Teilschritten ästhetischen Erlebens zu positionieren, die die Forschung benannt hat. Dabei handelt es sich um ein Denkmodell, das weder unmittelbar empirischen Anspruch erhebt noch teleologische oder wertende Implikationen hat.

Die Bezeichnung Kontinuum scheint aus zwei Gründen angebracht. Zum einen unterliegt Erleben sachlogisch einer gewissen Prozessualität. Manche Teile setzen andere voraus: ohne Wahrnehmung keine ästhetische Ko-laboration; ohne Ko-laboration keine Anschlusskommunikation. Dennoch sind *alle Einzelelemente* (soweit eine solche abstrahierende Vorstellung argumentationslogisch nützlich ist) zunächst als *subjektiv möglicherweise sinnvoll und genuss-erzeugend* zu betrachten. Sie müssen nicht mit weiteren Elementen verbunden werden; und wenn das doch häufig geschieht, dann ist die Art der Verknüpfung in keiner Weise vorgegeben. Zum zweiten gehen die – provisorisch so genannten – Einzelelemente faktisch oft ohne präzise benennbare Grenzen ineinander über. Das macht eine Systematisierung schwer bis unmöglich. Im Folgenden werden daher, ausgehend von vorliegenden Studien, verschiedene Aspekte ästhetischen Erlebens als und im Kontinuum erörtert.

Sinnliches Wahrnehmen und sinnliche Erkenntnis

Zunächst kann man versuchen, abstrahierend grundlegende Bestandteile des Erlebens zu benennen, die gewissermaßen als Verdichtungen von Mikro-Elementen zu verstehen sind: sinnliches Wahrnehmen; ästhetisches Wahrnehmen;¹⁴ beides übergreifend ästhetisches Erleben; begriffliche Reflexion und Anschlusskommunikation. Die Reihenfolge ist fraglos konventionell, aber definitiv nicht als normativ oder zielgerichtet zu verstehen. Allerdings wirft bereits die Unterscheidung von sinnlichem und ästhetischem Wahrnehmen Probleme auf. Missverständnisse liegen nahe, wenn man die ›heiße‹ Kategorie »ästhetisch« in einem kühlen, beschreibenden Sinn verwendet.

Angesichts der Tatsache, dass Lebewesen nicht nicht wahrnehmen können, sinnliche Wahrnehmung also ein geradezu totales Phänomen bezeichnet, scheint es aber doch sinnvoll, Wahrnehmungsweisen heuristisch zu

14 Skeptisch gegen Versuche, spezifisch ästhetisches Wahrnehmen zu bestimmen, ist Böhme (2001: 118).

unterscheiden. ›Ästhetische Wahrnehmung‹ soll Formen intensiverer sinnlicher Wahrnehmung bezeichnen, die verknüpft sind mit der Aktivierung von Empfindungsvermögen (für Gefühle und Stimmungen) und Vorstellungskraft (Erinnerungen, Phantasien). Wir heben sinnliche Eindrücke empfindend aus dem Fluss des Wahrnehmens und der Befindlichkeit heraus und verknüpfen sie mit Emotionen, Wissen und Bedeutungen. Im Unterschied zum rein sinnlichen Wahrnehmen hat *ästhetisches* Wahrnehmen eine *reflexive Dimension*, insofern wir das Wahrnehmen wahrnehmen und affektiv bewerten. Damit wird der größte Teil der faktischen Wahrnehmungsprozesse aus der Betrachtung ausgeschlossen. In diese Richtung weist auch Dickie:¹⁵ Ohne eine gewisse Aufmerksamkeit kann von ästhetischer Wahrnehmung keine Rede sein. Weitere substanzielle Bestimmungen scheinen allerdings sinnvoll.

Im Folgenden werde ich nur am Rande auf die sprachlich reflektierende und deutende Verarbeitung ästhetischen Erlebens eingehen; hier hat die wissenschaftliche Debatte ohnehin ihren Schwerpunkt. Andere Elemente sind dagegen empirisch schwer zu greifen; deren innere Differenzierung und Reichhaltigkeit soll hier beleuchtet werden. Dieser Akzent widerspricht zum einen dem normativen Ansinnen, erst sprachlich verfasste bewusste Reflexion mache eine ästhetische Episode vollgültig. Immerhin versteht heute eine ganze Reihe von Ästhetikerinnen im Anschluss an Baumgarten *aisthesis*, sinnliche Erkenntnis, als Spezifikum des ästhetischen Feldes, und unterscheidet sie dezidiert von sprachlich-rational-diskursiver Wissens-erzeugung.¹⁶ Sinnliches Wissen wird allerdings meist als Qualität oder Potenzial dem Kunstwerk zugeschrieben, aus dem Rezipientinnen es ›herausarbeiten‹ können. Sensuelles und inkorporiertes Wissen, für dessen Aneignung propriozeptive Wahrnehmungen, das Spüren eigener Körperzustände eine wesentliche Rolle spielen, kommt in der Debatte kaum als relevanter Bestandteil sinnlicher Erkenntnis vor.

Zum anderen wird Genussempfinden, das mit sinnlicher Wahrnehmung und sinnlicher Erkenntnis verbunden ist, nur selten als legitimer subjektiver

15 Vgl. S. 55.

16 Vielfach wird auf die Grenzen dieses Bemühens verwiesen. Niklas (2014: 185) konstatiert, dass Phänomene ästhetischen Erlebens von »konstitutiver Vagheit« und nur mit »unscharfen Begriffen« einzukreisen seien; ebenso Laner (2018: 28). Die Fragwürdigkeit aller verbalen Kommunikation über sinnliche Erkenntnis und sinnliches Vergnügen verlangt nicht, sich auf Wittgenstein'sches Schweigen zurückzuziehen. Wohl aber sind die Relativität aller Aussagen über ästhetisches Erleben und das große Gewicht individueller Erfahrung anzuerkennen.

Zweck ästhetischer Interaktion behandelt. Auch in diesem Zusammenhang ist der Bezug zur Alltäglichkeit herzustellen. Es ist die pragmatische Orientierung auf Effektivität, Routinisierbarkeit und ›kurze Wege‹ zum Vergnügen sowie auf lebenspraktische Relevanz von Bedeutungsangeboten, die weithin das Repertoire von und die Erwartungen an ästhetisches Erleben sowie Intensität, Fokussierung und Reflexionsmodi der einschlägigen ›Teilprozesse‹ und schließlich deren Versprachlichung prägt.

Definitiv tut sich eine differenzierende Betrachtung der Dimensionen sinnlicher und ästhetischer Wahrnehmung unter Einschluss von deren affektiven Elementen schwer. Die Grenze zwischen beiden Wahrnehmungsweisen ist zwar rasonierend zu bestimmen, aber kaum empirisch festzumachen. Levinson (2013: 56; Herv. KM) charakterisiert ästhetische Wahrnehmung dadurch, dass »deren Kern [...] in der *ästhetischen Aufmerksamkeit gegenüber einem Gegenstand* gegründet« sei. Solche Wahrnehmung könne »eine positive lustvolle, affektive oder evaluative Reaktion auf diese Wahrnehmung selbst oder den Gehalt dieser Wahrnehmung« bewirken – das sei dann ästhetische Erfahrung.

Das klingt tautologisch. Was unterscheidet ästhetische Aufmerksamkeit von anderen Formen der Zuwendung? Ist die erwähnte Norm des interesselosen Herangehens gemeint? Aufmerksamkeit beruht auf Selektion, auf einer Auswahl des Aufmerksamkeitswürdigen; sie beinhaltet damit bereits eine Wertung, die stets auch affektive Korrelate hat. Die lustvolle Reaktion gibt zwar durchaus ein angemessenes Kriterium ästhetischer Interaktion ab – wie ist sie aber von der (sie mutmaßlich verursachenden) Wahrnehmung zu unterscheiden? Gefühle und Empfindungen sind nicht reinlich als Ergebnis eines ›Input-Reaktion-Output‹-Ablaufs von einer vorausliegenden Wahrnehmung zu trennen; vielmehr ist sinnliche Wahrnehmung selbst schon affektiv durchdrungen.

Aufschlussreich ist eine Schlüsselszene, mit der Hennion (1997b: 105) ästhetisches Ko-laborieren im Alltag veranschaulicht. Eine Gesellschaft sitzt am Tisch zusammen, isst, trinkt und führt eine lebhaft Konversation. Einem Gast wird Wein nachgeschenkt. Er hebt das Glas, nimmt einen Schluck – und setzt es nicht sofort wieder ab, um mit Essen und Gespräch fortzufahren. Vielmehr hält er einen Moment inne, führt das Glas zur Nase, um zweimal den Duft einzuziehen, nimmt noch einen Schluck und bewegt ihn im Mund, bevor er das Glas absetzt und das Gespräch mit der Tischnachbarin weiterführt. Aus einer Situation vielfältig geteilter Aufmerksamkeit heraus hat sich hier eine ganz leichte (und leicht zu übersehende) Veränderung vollzogen:

»Less of an intention than an attention, and a stronger presence of the tasted object, each reinforces the other without a primary cause« (ebd.).

Hier kann man den qualitativen Übergang von sinnlicher zu ästhetischer Wahrnehmung festmachen. Nicht nur wendet der Trinkende sich den sensorischen Eindrücken mit größerer Aufmerksamkeit zu – das Schmecken nimmt *reflexiven Charakter* an. Hennion interpretiert das kurze Innehalten als unausgesprochenen inneren Kommentar, etwa »Oh, der Wein hat etwas!« Adressat des Kommentars ist das wahrnehmungsfähige Selbst, das nun einige der Praktiken ausführt, die es zum Schmecken gelernt und geübt hat. Es fokussiert die Sinnesrezeptoren auf das Getränk und gibt diesem so die Möglichkeit zu stärkerer Präsenz. Der Schmeckende versucht, Unterschiede wahrzunehmen, besondere Qualitäten, die dieser Wein im Vergleich zu anderen anbietet. Zugleich beobachtet das Selbst, was mit ihm geschieht, was das Schmecken bei ihm auslöst. Harry Lehmann (2016b: 26; Herv.i.O.) spitzt zu, dass »der ästhetisch Wahrnehmende eine Selbstbeobachtung durchführt, denn letztendlich dient ihm die Differenzwahrnehmung in der äußeren Welt dazu, eine *Differenz in sich selbst* aufzuspüren: Er erlebt, dass er zwei ähnliche Wahrnehmungseindrücke unterschiedlich empfindet«. Das gehört zum reflexiven Charakter des »Schmeckens«: Ins Bewusstsein tritt, dass man eine aktuelle Wahrnehmung anders spürt als frühere gleichartige.

Doch auch das Getränk ist aktiv beteiligt; man denke etwa an die Temperatur des Weins und die Form des Glases. Es muss einige der sinnlich perzipierbaren Unterschiede, die in ihm stecken, so zur Geltung gebracht haben, dass sie die Wahrnehmung veränderten. Die ist nun reflexiv, wird sozusagen zur Meta-Wahrnehmung: Die Aufmerksamkeit wird darauf gerichtet, *was das Selbst wahrnimmt, wie es sich berührt fühlt*. Es findet aber *kein Reflektieren* statt, kein Nachdenken, keine inneren Fragen wie: »Was für eine Rebsorte könnte das sein?« Vielleicht ist es diese reflexive Wendung, wie kurz und undeutlich sie auch sein mag, die die Differenz zwischen ästhetischer und sinnlicher Wahrnehmung ausmacht.

In diese Richtung gehen auch Überlegungen von Paul Mecheril (2012: 29). Er setzt als Kriterium ästhetischer Wahrnehmung eine »Involviertheit«, die »eine Wahrnehmung der Wahrnehmung und [...] eine sinnlich qualifizierte Wahrnehmungswahrnehmung, die sich zwischen Genuss und Betrübnis ereignet, zwischen Unruhe und Befried(ig)ung«, einschließt. Hier tritt zur Reflexion im Sinne eines Sich-bewusst-Werdens die emotionale Bewertung der Wahrnehmung im Sinne einer eher positiven oder negativen Gestimmtheit hinzu.

Hennion (1997b: 108) fasst die reflexive Dimension ästhetischen Wahrnehmens so zusammen:

»[...] [I]f one stops even for a fraction of a second, to observe oneself tasting, the gesture is installed. From a fortuitous, isolated event that happens to you, one moves into the continuity of an ongoing interest. The instant becomes an occasion among others in a course that leans up against past occasions«.

Ästhetisches Wahrnehmen eröffnet so einen lebensgeschichtlich gerahmten Raum, in dem das Schmecken sich als Vergnügen ereignen kann – oder auch nicht.

Kunst und Nicht-Kunst

Dieser Band betont die Gemeinsamkeiten zwischen ästhetischen Interaktionen mit den unterschiedlichsten Gegenübern. Dem dienen die kulturanthropologische Fundierung und die Einbettung in umfassende Ästhetisierungsprozesse. Doch stößt man immer wieder darauf, dass mit Nicht-Kunst erkennbar anders umgegangen wird als mit Kunst; das hat Folgen für den Charakter der ästhetischen Ko-laborationen. Kapitel 2 hat die Unterscheidung intentional begründet: Kunst bezeichnet alle Artefakte, deren *primärer* Zweck es ist, ästhetisches Erleben zu ermöglichen. Deshalb seien solche Gegenüber in besonderer Weise für das Erzeugen reicher und starker Eindrücke konzipiert. Daraus folgte die These: *Im Zusammenhang ästhetischer Interaktion* wird Kunst tendenziell mit intensiverer, stärker fokussierter Aufmerksamkeit beachtet als Nicht-Kunst.

Diese Überlegungen sind mit Blick auf sinnliches und ästhetisches Wahrnehmen zu differenzieren. Klar ist: Um ästhetisch wahrzunehmen, braucht es keine Kunst als Gegenüber. In Europa hat die kontemplative und emotional aufgeladene Zuwendung zu Naturphänomenen eine lange Tradition in der Literatur wie in der Bildenden Kunst, in Lied und Orchestermusik. Spätestens seit Kant bildet das Naturschöne einen tragenden Pfeiler ästhetischer Systeme. Das ist in die nationale Selbstbeschreibung (die ›deutsche Liebe zum Wald‹) und in die alltägliche Einstellung zur Natur diffundiert und trägt dazu bei, dass Naturwahrnehmung oft emotional, reflexiv und reflektierend geprägt ist. Demgegenüber scheint es so, als ob die Begegnung mit *Dingen* in Kontexten der Alltäglichkeit seltener die »Involviertheit« der Wahrnehmen-

den (Mecheril) und den Vergleich von »Empfindungsqualitäten« (Lehmann) einschließt. Mit der boomenden Hochschätzung von Design und Gestaltetem sind allerdings die Aufmerksamkeitsverhältnisse unverkennbar in Bewegung geraten.

Wenn Kunst auch keine Alleinstellung als Partnerin ästhetischer Wahrnehmung hat, so genießt doch das, was in einem Milieu als Kunst anerkannt ist, dort einen besonderen Respekt und verspricht, Zuwendung zu belohnen. Das gilt grundsätzlich ebenfalls für die Massenkünste. Daran ändert es nichts, wenn diejenigen, die solchen Angeboten Hochachtung entgegenbringen und deren Befriedigungsversprechen ernst nehmen, in diesem Zusammenhang selten von »Kunst« reden, sondern meist von Genres, Künstlerinnen oder nur von konkreten Titeln. Anerkannte Künste aller Art genießen eine Art Vertrauensvorschuss. Wer sie anerkennt, ist bereit, erhebliche Aufmerksamkeit einzubringen, tendenziell mehr als für andere potenzielle Partner ästhetischer Interaktion (wie etwa Gebrauchsgegenstände). Christine Hämmerling (2016) hat gezeigt, welche Routinen der Einstimmung und erhöhter Fokussierung Nutzer regelmäßig zum Schauen der »Premium-Serie« *Tatort* mobilisieren.

Im Prinzip ist die These vom Aufmerksamkeitsvorschuss empirisch überprüfbar. Praktisch ist das angesichts innerer Heterogenität und äußerer Verschmelzung der Felder Kunst, Natur, Dingwelt¹⁷ schwer vorstellbar. Die Unterscheidung zwischen sinnlicher und ästhetischer Wahrnehmung jedenfalls bietet dafür keine brauchbaren Instrumente. Wohl aber kann man die in Kapitel 3 formulierten Aufmerksamkeitsstypen heranziehen: Hintergrundwahrnehmung, geteilte Wahrnehmung, fokussiertes »Blättern« und diszipliniert konzentrierte Rezeption. Damit lässt sich eine Tendenzaussage treffen: Künste werden im Alltag in der ganzen Breite dieser Modi perzipiert. Quantitativ häufig ist ein Oszillieren zwischen Hintergrund- und geteilter Wahrnehmung, nicht selten als Rezeption von Sound bites, Farbtapeten, Musikeppichen. Das trifft allerdings kaum die narrativen Genres und die symbolischen Dimensionen. Die werden bereits in geteilter Wahrnehmung zumindest über kürzere Szenenfolgen und lückenhaft (wenngleich mit Gespür für die Handlungsfäden) interpretierend aufgenommen. Geteilte Wahrnehmung, kurzzeitig fokussiert, bildet wohl den Hauptmodus alltäglicher *Wahrnehmung unserer*

17 Wo wären etwa die Menschen unserer Umgebung einzuordnen, auf die wir durchaus auch ästhetisch reagieren? Ihre Körperlichkeit gehört der Natur an, doch wir begegnen ihnen in inszenierten Selbstdarstellungen.

sinnlichen Umwelt, wenn wir keine Tätigkeiten ausüben, die volle Konzentration verlangen. Der Übergang zur Hintergrundwahrnehmung ist dabei fließend.

»Fokussiertes Blättern« scheint jedenfalls die Domäne der Künste zu sein; in den meisten Fällen heißt das: Domäne der Massenkünste. Darüber hinaus wird derartige Zuwendung praktiziert gegenüber durch ihre Gestaltung herausgehobenen Artefakten sowie symbolisch stark aufgeladenen Naturphänomenen – allerdings seltener und mit deutlich geringerem Zeitaufwand. »Fokussiertes Blättern« ist zwar offen zu disziplinierter Rezeption hin, doch ist kaum völlige Unterordnung unter das »Werk« nach den Idealen der wissenschaftlichen Einstellung zu erwarten. Zum Normalfall gehören Phasen der Ablenkung, des Abschweifens, nachlassender Konzentration. Die Bezeichnung »diszipliniert« kennzeichnet vor allem die subjektive Einstellung und die dominierende Motivation.

Plakativ zusammengefasst: Künste stehen nicht automatisch im Zentrum der Wahrnehmung; häufig werden auch ihre Angebote beiläufig, geteilt, »stellen«orientiert aufgenommen. Doch von den ästhetischen Episoden, die wir mit fokussierter Aufmerksamkeit verbringen, entfällt der mit Abstand größte Teil auf die Nutzung von Künsten – das heißt in den meisten Fällen: Massenkünsten.

»Erfahrungswissen«: Lernen durch Vergleichen

Ästhetische Praktiken im Modus der Alltäglichkeit sind, wie wir gesehen haben, nicht standardmäßig gekennzeichnet durch jene rational-kognitiven, reflektierenden, bewusst auf Vergleichsobjekte sich beziehenden und sprachlich formulierbaren, oft von verbalen Äußerungen begleiteten Interaktionsweisen, die die Forschung von *Erfahrungen* idealtypisch erwartet. Solche Elemente finden sich durchaus, jedoch in einem (empirisch genauer zu bestimmen) begrenzten Ausmaß. Als Standard können sie vor allem in Kontexten der Fokussierung angenommen werden, bei konzentrierter, disziplinierter Zuwendung zum ästhetischen Gegenüber. Das ist vermutlich vor allem in den auf sprachliche Kommunikation ausgerichteten Bezirken der Wissenschaft und der professionellen Befassung mit Künsten und ästhetischen Objekten der Fall. Liebhaber, Kenner, Fans sollte man aber auch im Blick haben.

Es stellt sich die Frage: Kann man solchen ausdauernd-konzentrierten ästhetischen Ko-laborationen, die sich des systematischen Vergleichs und der Versprachlichung bedienen, allein deswegen höhere Intensität und subjektive

Relevanz (›Tiefe‹, Kraft oder Bedeutsamkeit) zuschreiben als dem Erleben in pragmatischen Routinen und im Modus ›fokussierten Blätterns‹? Gegen eine solche Vereinfachung spricht vor allem die begründete Annahme, dass ›Laien‹ während ihres lebenslangen Umgangs mit einschlägigen Potenzialen und insbesondere mit Texten der populären Künste erhebliches *praktisches Wissen*¹⁸ akkumulieren und einsetzen.

Beispiele dafür liefert eine Studie der Musiksoziologin Tia DeNora (1999), die Frauen zu ihrem Umgang mit Musik im Alltag befragte. Die meisten zeigten hohe Kompetenz darin, wie sie Musik zur Änderung von Zuständen des Selbst einsetzten. Sie waren sich nicht nur bewusst, dass sie mit Musik ihre körperliche und mentale Befindlichkeit beeinflussen, ja gestalten konnten. Sie vermochten auch zu sagen, welche Art von Musik sie zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Situationen ›brauchten‹. DeNora vergleicht sie mit Diskjockeys, die für sich selbst arbeiten. »They drew upon elaborate repertoires of musical programming practice, and a sharp awareness of how to mobilize music to arrive at, enhance and alter aspects of themselves and their self-concepts« (ebd.: 35). Zum Know-how gehörte es, den Radio-Wecker für den nächsten Morgen auf den passenden Sender einzustellen.

Mit der Rolle von Vergleichen beim Erwerb solchen »Erfahrungswissens« hat sich der Ästhetiker Harry Lehmann beschäftigt.¹⁹ Er will erklären, wie »Menschen in praktischen Verhaltenskontexten über eine spezifische Form

18 Zu unterscheiden ist zwischen propositionalem, phänomenalem und praktischem Wissen. Propositionales Wissen ist sprachlich ausdrückbar; man kann berühmte Komponisten benennen. Phänomenales Wissen erlaubt es, Phänomene zu identifizieren; man unterscheidet den Klang eines Klaviers von dem eines Synthesizers. Wer Klavier *spielen* kann, verfügt über praktisches Wissen; dies schließt notwendig erhebliche phänomenale Unterscheidungsfähigkeiten ein. Das ist bei der verkürzten Rede vom ›Know-how‹ mitzudenken. Praktisches Wissen ist stets verkörpert (Reckwitz 2003). Zudem greifen auch Aneignung und Anwendung von propositionalem Wissen auf praktisches Wissen zurück. Lernen und Sprechen müssen selbst gelernt werden und nutzen Routinen und Kompetenzen, die im Alltag nicht bewusst verfügbar sind (Sextl 2013: 164f.)

19 Lehmann (2016a: 89-101; 2016b: 13-32). Mein Bezug auf Lehmann ist allerdings dessen Absicht genau entgegengesetzt. Ihm geht es darum, mit den Dimensionen des Vergleichens und Lernens ästhetische Erfahrung vom ästhetischen Erleben abzusetzen und einen Prozess der »Ausbildung eines elaborierten Geschmacks und eines geschulten Urteilsvermögens« (Lehmann 2016b: 91) zu skizzieren. Mir geht es darum, die Potenziale ästhetischer Praktiken deutlich zu machen, die *nicht* reflektierend kontrolliert, gesteuert, kommuniziert und in systematisches Vergleichen eingebunden werden.

der affektiven Wahrnehmungsverknüpfung lernen können« (Lehmann 2016b: 15). Auf evolutionspsychologischer Grundlage schreibt er ästhetischen Alltags-handlungen das Potenzial *praktischen* Lernens zu. Dabei würden nicht primär sprachlich artikulierbare Kenntnisse erworben – vielmehr Wissen, das auf dem vorsprachlichen Verknüpfen und Vergleichen von Erfahrungen in ähnlichen Handlungs- und Erwartungskontexten beruht und *sich in praktischer Emotions- und Verhaltenssteuerung manifestiert*.

Den Ausgangspunkt bildet Lehmanns Verständnis praktischer Erfahrungen. »Bei einer praktischen Erfahrung wird [...] in Bezug auf einen bestimmten Zweck eine jeweils konkrete Erfahrungssituation von einem Akteur durchlebt, bewertet und jeweils singular erinnert« (ebd.: 15). Die (emotionale) Bewertung bezieht sich darauf, wie gut das angestrebte Ziel erreicht wurde. In alltagspragmatischen Kontexten wären das die mit positivem ästhetischem Wahrnehmen verbundenen Lustempfindungen.

Solches hedonische Erfahrungswissen wird in verschiedenen Feldern erzeugt und angewendet. Allen derartigen Episoden gemeinsam ist, dass der Umgang mit »Reizen« (Lehmann) hier nicht völlig »automatisiert« ablaufen kann, weil es sich um wechselnde, im Einzelfall unbekannte »Reize« handelt. Das scheint gut auf Situationen ästhetischen Wahrnehmens zu passen. Man muss dazu konkretisieren:²⁰ Nicht allein die »Reize« sind neu und unbekannt; das gilt für die gesamte ästhetische Ko-laboration, in die wir uns mit Texten im weitesten Sinn verwickeln. Und wie das jeweils abläuft, ist erinnerenswert, da wesentlich für den pragmatischen Erfolg unserer ästhetischen Praktiken.

Lehmanns These leuchtet gerade für die Nutzung von Massenkünsten ein. Von Kindheit an begegnen Menschen in westlichen Gesellschaften unzähligen Texten populärer Kultur – und zwar über den Verlauf des Lebens zunehmend in Situationen, wo diese Begegnungen nicht beiläufig oder unfreiwillig stattfinden, sondern intendiert, bewusst und mit Erwartungen, die sich auf den Genuss ästhetischen Erlebens richten. Nach Lehmann entsteht und erweitert sich auf diese Weise ein Wissensbestand, den man als *praktische Kompetenz* in der Nutzung ästhetischer Angebote bezeichnen kann. Das geht über technisches Know-how weit hinaus. Jede Ko-laboration wird mit ähnlichen Erinnerungen abgeglichen und emotional markiert in Hinsicht auf den Befriedigungsgrad des Erlebens. »Eine elementare ästhetische Erfahrung lässt sich als eine erinnerte Wertung auffassen, die in einem Wahrnehmungsvergleich

20 – entgegen Lehmanns behavioristischem Bias.

generiert wird, d.h. eine Wahrnehmung wird zusammen mit einem ausgelösten Empfindungswert zu einem einzigen Ereignis im Gedächtnis verknüpft« (Lehmann 2016b: 91).

Von hier aus macht Lehmann einen Vorschlag zur Definition ästhetischer Wahrnehmung: sie entstehe »aus einem Wahrnehmungsvergleich« (ebd.: 21). Das könnte man zwar von jeder Wahrnehmung sagen, insofern sie dem Bewusstsein nur als vom Hirn erstellte Verarbeitung der Daten der Sinnesrezeptoren unter Vergleich mit gespeicherten Daten ähnlicher Wahrnehmungen zugänglich wird. Das Besondere ist nun aber: Die Vergleichsdimension *ästhetischer* Wahrnehmung bilden die unterschiedlichen »*Empfindungsqualitäten*« (Lehmann) sinnvoll vergleichbarer Gegenüber. Das kann man als Konkretisierung der von Hennion benannten Reflexivität ästhetischer Wahrnehmung lesen. Die Aufmerksamkeit wird darauf gerichtet, was das Selbst wahrnimmt, wie es sich berührt empfindet – und zwar mit dem Interesse, *wie befriedigend* sich aktuelles Erleben im Vergleich zu erinnerten Erlebnissen anfühlt.

Lehmann stellt das in den Zusammenhang einer Geschmacksbildung, die er nach der Ausprägung der »Fähigkeit, eine perzeptive Differenz unterschiedlich zu empfinden« (ebd.: 22), beurteilt. Je mehr Eigenschaften des Gegenstands differenzierend wahrgenommen und affektiv bewertet würden, desto elaborierter sei der Geschmack. Auch wenn empirische Kulturforschung die prinzipielle *Gleichrangigkeit* unterschiedlicher Geschmacksausprägungen postuliert – absolut treffend ist Lehmanns Argument (ebd.: 24), dass subjektive Registrierung und Bewertung unterschiedlicher Eigenschaften eines Wahrnehmungsphänomens heute im Rahmen eines »ästhetischen Codes« stattfinden, der *Differenzierung* der Wahrnehmungs- und Empfindungsqualitäten *verlangt* oder zumindest honoriert. »Es geht nicht länger darum, so viel wie nötig, sondern so viel wie möglich wahrzunehmen« (ebd.: 25). So könnte man die subjektive Triebkraft der neueren Ästhetisierung auf den Punkt bringen.

Idealtypisch beschreibt Lehmann (ebd.: 24) das so:

»Primär geht es um Unterschiede der Selbstwahrnehmung, also darum, dass und wie man ähnliche Sinneseindrücke unterschiedlich empfindet. Die Beobachtung mit einem ästhetischen Code generiert zunächst ästhetische Wahrnehmungsdifferenzen. Die Achtsamkeit für die eigenen Gefühlsreaktionen, das Innehalten und konzentrierte Selbstwahrnehmen, führt aber auch zu einer verstärkten Exposition der Wahrnehmungsphänomene selbst, wodurch das normale Differenzierungslernen angeregt wird. Dies

betrifft zumeist Farben, Formen, Klänge und Geräusche, die man in Alltagssituationen mühelos wahrnimmt. Und erst in einem weiteren Schritt, wenn man tatsächlich einmal mit feinen Unterschieden konfrontiert ist, für die man bislang kein Sensorium entwickelt hat, kommt es zu Effekten des Unterscheidungslernens, bei denen auch die Sinne geschärft werden.«

Die Argumentation ist auf Distinktion angelegt: Das ›gewöhnliche‹, »normale Differenzierungslernen« soll unterschieden werden vom »Unterscheidungslernen«, das für die »feinen Unterschiede« sensibilisiert und damit das kulturelle Kapital elaborierten Geschmacks erzeugt. Dabei bezieht sich Lehmann erkennbar auf nicht-narrative (visuelle, auditive, sensorische) Phänomene. Gerade wo Geschichten erzählt werden, mündlich oder schriftlich, lernen ›Laien‹ als Erzählende wie als Lesende, Zuhörende und Kommentierende zwischen Weisen der Präsentation zu unterscheiden: Erzähltempo, Spannungserzeugung und Pointen, eindeutige oder gemischte Charaktere, Rolle von Naturszenen, Muster von Anekdoten usw.²¹

Lehmanns argumentative Engführung berührt den erhellenden Hinweis auf sozial zunehmend verbindliche Codes ästhetischer Wahrnehmung und der Anschlusskommunikation nicht. Er stellt klar, dass in den lebenslangen Karrieren des Vergleichens nicht nur ›naturwüchsig‹ oder alltagspragmatisch relevante Unterscheidungen getroffen werden. In unserer Gesellschaft wirkt als erstrangiger Bestandteil der epochalen Ästhetisierung in potenziell ästhetischen Situationen ein sozialkultureller ›Differenzierungsimperativ‹ für alle (auch für alle ›Laien‹) – der freilich gruppenspezifisch verschieden ausgelegt und normiert wird.

21 Vgl. dazu die Arbeiten der Erzähl-, Gesprächs- und Konversationsforschung.