

Diskussion um Definitionsversuche ästhetischer Erfahrungen seit Jahrhunderten um das Problem zu drehen, eine Bestimmung anzubieten, die der Charakteristik eines jeden einzelnen Falles Rechnung trägt und gleichzeitig für alle paradigmatischen Fälle gilt, ohne so abstrakt und allgemein zu erscheinen,<sup>89</sup> wie es beispielsweise bei den gerade erwähnten drei Ansätzen der Fall ist, was insbesondere auch darauf zurückzuführen ist, dass Begriffe wie »Inhalt« und »Form« wiederum sehr unterschiedlich besetzt sind und gefüllt werden können. Im Rahmen einer pluralistischen Bestimmung geht es somit nicht darum, »additiv immer weitere spezifische und konkrete Bestimmungen unterschiedlicher Erfahrungen aneinanderzureihen, sondern es besteht gleichsam in einer Flexibilisierung des theoretischen Instrumentariums.«<sup>90</sup>

### 3. Ästhetische Erfahrung in außerkünstlerischen Bereichen

Als eine Antwort auf diese Problematik ist im Rahmen von kunstdefinitorischen Versuchen laut Deines, Liptow und Seel als ein wesentlicher Ansatz die Überzeugung zu nennen, dass Kunstobjekte über ihr Potenzial bestimmt werden, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen.<sup>91</sup> Dabei würde im Extremfall sogar das Eintreten einer ästhetischen Erfahrung eine *notwendige* als auch *hinreichende Bedingung* für den Kunststatus eines Objektes darstellen: »Alle und ausschließlich Objekte der Kunst, hieße das, geben Anlass zu einer ästhetischen Erfahrung.«<sup>92</sup> Einwände zu dieser Theorie beziehen sich genau auf die Frage, ob ästhetische Erfahrung eine notwendige oder hinreichende Bedingung für Kunst sein muss. Philosophen wie Hegel, Baumgarten und Kant haben dabei herausgestellt, dass sinnliche Wahrnehmung in Verbindung mit ästhetischer Erfahrung einem weit größeren Bereich zuzuordnen ist als dem der Kunst, wie zum Beispiel der Natur, des Designs oder des Kunsthandwerks.<sup>93</sup> In neuerer Zeit wurden sodann auch Vorschläge zur Diskussion gestellt, die beispielsweise Sportereignisse, pornographische Darstellungen und erotische Interaktionen als Anlässe ansehen, ästhetische Erfahrungen zu erzeugen.<sup>94</sup> Martin Seel betont in diesem Zusammenhang, dass die Philosophie

---

scher Wahrnehmung. Ästhetische Wahrnehmung besteht dabei in einer Aufmerksamkeit für das Erscheinen von Erscheinendem. Siehe Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 57.

89 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 21.

90 Ibid.

91 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 23. Dabei spricht man von einer Variante der sogenannten funktionalistischen Definition von Kunst. Vgl. auch Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca und London: Cornell, 1991), 23-77 und Daniel M. Feige et.al. (Hgg.), *Funktionen der Kunst* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009).

92 Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 23.

93 Vgl. *ibid.*, 24. Siehe auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986), 13; Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens, Texte zur Ästhetik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007), 56-66, sowie Joachim Küpper und Christoph Menke, »Einleitung«, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. v. dies. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 7-15, hier 9-10. Vgl. auch Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*.

94 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, in: *New Literary History* 30/2 (Frühling 1999), 351-372 sowie Richard Shusterman, »Auf der Suche nach der ästhetischen Erfahrung, Von der Analyse zum Eros«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54 (2006), 2-20.

der Kunst nur als ein Teilbereich einer allgemeinen Ästhetik aufzufassen sei. Seel zufolge sind

es wie immer die Künste, an denen Ästhetik ihre entscheidenden Bewährungsproben zu bestehen hat. Aber sie kann sie nur bestehen, wenn sie sich nicht von den außer-künstlerischen Phänomenen des Ästhetischen abwendet – von der Natur, der Dekoration und dem Design, der Mode und dem Sport sowie all den anderen Anlässen einer vollzugsorientierten sinnlichen Wachheit. Die Besonderheit der Kunst muss gerade in ihrer *ästhetischen* Besonderheit zur Sprache kommen: darin, wie sich ihre Objekte nicht nur von beliebigen Dingen, sondern von beliebigen *ästhetischen* Objekten und Ereignissen unterscheiden. Die Philosophie der Kunst ist ein Teilbereich der allgemeinen Ästhetik; nur in diesem Rahmen kann sie angemessen ausgeführt werden. Die Stellung der Kunst in der menschlichen Welt ist eine Stellung inmitten einer Pluralität ästhetischer Gelegenheiten, die selbst keiner künstlerischen Choreographie unterliegen.<sup>95</sup>

Erika Fischer-Lichte weist außerdem darauf hin, dass ästhetische und nicht-ästhetische Erfahrungen gleichermaßen sowohl in künstlerischen als auch in nicht-künstlerischen Aufführungen oszillieren und sich daher kaum für Kunstdefinitionen eignen:

Zu einem Differenzkriterium zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Aufführungen taugt [...] die Unterscheidung in ästhetische Erfahrung als einer besonderen Art von Schwellenerfahrung und anderen Arten von Schwellenerfahrungen nicht. Wenn künstlerische Aufführungen heute die Grenzen überschreiten und auf ihre Aufhebung zielen, haben sie eben dies im Blick. In allen Arten von Aufführungen vermag die Erfahrung zwischen ästhetischer Erfahrung und nicht-ästhetischer Erfahrung oszillierend hin- und herzugleiten. Und ob die künstlerische Aufführung sich dadurch von nicht-künstlerischen Aufführungen unterscheidet, dass in ihr ästhetische Erfahrung dominiert, ist [...] höchst zweifelhaft.<sup>96</sup>

Der Bereich der Natur erfährt vor allem in Theorien eine klare Abgrenzung zur Kunst, welche explizit ästhetische Erfahrung von sinnlicher Wahrnehmung getrennt betrachten. Ästhetische Erfahrung wird dabei als eine besondere Art der verstehenden Auseinandersetzung mit sinnhaften Gegenständen begriffen, wie etwa bei Adorno, Gadamer und Goodman.<sup>97</sup> Jedoch verbleibt die Grenze zwischen Kunst und Objekten bzw. Situationen des Verstehens in Alltag, Wissenschaft und Philosophie offen, solange es einerseits nicht gelingt, eine spezifische Form von ästhetischer Erfahrung hinsichtlich von Kunstobjekten in Abgrenzung zu nicht-künstlerischen Objekten zu erfassen – oder anders herum den Kunstbegriff derartig aufzuweichen, dass alle nicht abgrenzbaren

95 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 10f.

96 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 350.

97 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 24, sowie Georg W. Bertram, *Kunst, Eine philosophische Einführung* (Stuttgart: Reclam, 2005); Menke, *Die Souveränität der Kunst* sowie Andrea Kern, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000). Siehe auch Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*.

Dinge des Alltags etc. als Kunst aufgefasst werden können, was beispielsweise insbesondere auch Kunstfälschungen und Kinderzeichnungen miteinschließen würde.<sup>98</sup>

Schließlich lässt sich neben allen bereits genannten Vorschlägen, welche grundsätzlich eine Verbindung zwischen ästhetischen Erfahrungen und Kunstwerken aufzuspüren versuchen, auch ein prominenter Ansatz nennen, der diesen Anspruch schließlich aufgibt. In Bezug auf das Theater entwirft Erika Fischer-Lichte eine »Ästhetik des Performativen«, die auf Kunstwerke als auch auf Nichtkunstwerke beispielsweise aus den Bereichen Mode, Design, Kosmetik, Werbung, Sport, Stadt- und Gartengestaltung oder aus der Natur (sowie Aufführungen von Theater anderer Epochen und sogar anderer Kulturen) gleichermaßen anwendbar sein möchte:<sup>99</sup>

Da sie [die Ästhetik des Performativen, Anm. d. Verf.] hier im Aufführungsbegriff fundiert ist, ist ihr Geltungsanspruch über künstlerische Aufführungen hinaus auch auf jede andere Art von Aufführungen auszudehnen. Seit den sechziger Jahren, das heißt mit der performativen Wende und andererseits mit der Ausbreitung der neuen Medien, haben sich in unserer Kultur eine Fülle neuartiger Aufführungen herausgebildet u. a. in den Bereichen Politik, Sport, Spektakel und Festkultur. Diese Aufführungen erheben nicht den Anspruch, Kunst zu sein; gleichwohl werden sie als neue Möglichkeiten der Theatralisierung und Ästhetisierung unserer Lebenswelt, als Wege und Mittel einer Wiederzauberung der Welt veranstaltet und wahrgenommen. Da eine Ästhetik des Performativen auch auf sie anwendbar sein muß, erscheint sie als ein besonders geeigneter Rahmen, um das sich ständig verändernde Verhältnis von Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem, von Kunst und Nicht-Kunst zu diskutieren und in diesem Zusammenhang erneut die Frage nach der Autonomie von Kunst heute aufzugreifen.<sup>100</sup>

- 
- 98 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 24. Vgl. insbesondere zum zweiten Fall Monroe C. Beardsley, »An Aesthetic Definition of Art«, in: *What is Art?*, hg. v. Hugh Curtler (New York: Haven, 1983), 15-29.
- 99 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 317-318 und 332. Mersch sieht einen Ursprung einer Ästhetik des Performativen in Action-Paintings der amerikanischen Gruppe Zero, bei denen nicht das Ergebnis, sondern die Performativität des Malaktes von Bedeutung sind. Nach Mersch wäre unter einer »Ästhetik des Performativen« eine Ereignisästhetik zu verstehen »die nicht so sehr im Medialen, also in den Prozessen der Inszenierung und Darstellung wurzelt, als vielmehr in Geschehnissen, die widerfahren.« Mersch, *Ereignis und Aura*, 9 und 216.
- 100 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 316. In Anlehnung an die Idee einer Entzauberung der Welt im Zuge der Aufklärung findet laut Fischer-Lichte seit den 1960er Jahren eine »Wiederzauberung« statt, die sich durch einen Verzicht auf Verstehensleistungen auszeichnet: »Der Zauber, welcher der Welt innewohnte, da sie als von Gott geschaffen galt, als durchweht von unsichtbaren Kräften, die von IHM ausgingen und alles mit allem verknüpften, dieser Zauber ist seit den Tagen der Aufklärung unwiederbringlich dahin. Auch die Künste können ihn kaum wieder heraufbeschwören und zu neuem Leben erwecken. Mit seinem endgültigen Verlust haben wir uns abgefunden. An seine Stelle ist jedoch im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein neuer Zauber getreten, der, so überraschend dies auch klingen mag, als ein »direkter«, wenn auch später Abkömmling der Aufklärung zu begreifen ist.« Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 360. »Wenn künstlerische und technische Mittel so eingesetzt werden, dass der Schauspieler als präsent und die Dinge als in Ekstase begriffen in Erscheinung treten, dass sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihr phänomenales Sein lenken, ja es dieses phänomenale Sein ist, das auffällig wird, dann tritt im bzw. durch den Leib des Schauspielers und in den Dingen bzw. durch sie nicht etwas ande-

Fischer-Lichte beantwortet die Frage zum Verhältnis zwischen Kunst und Nicht-Kunst mit einer völligen Aufgabe jeglicher Grenzziehung, da diese ihrer Meinung nach im zeitgenössischen Theater oftmals kaum mehr zu erkennen sei.<sup>101</sup>

#### 4. Ästhetisches Erleben als »Versunkenheit in fokussierte Intensität«<sup>102</sup> – Hans Ulrich Gumbrecht

Auch Hans Ulrich Gumbrecht zufolge lassen sich ästhetische Erfahrungen nicht auf den Bereich der Kunst beschränken. Die motivationale Kraft, die uns in Situationen ästhetischer Erfahrung hineinziehen kann, ist seiner Ansicht nach nicht mit interpretatorischen und bedeutungssuchenden Prozessen gleichzusetzen.<sup>103</sup> Folglich glaubt Gumbrecht nicht, »dass solche Interpretationen und der aus ihnen möglicherweise folgende höhere Grad an Selbstreflexion zur ästhetischen Erfahrung hinzugerechnet werden sollten«,<sup>104</sup> was jedoch nicht bedeuten muss, dass solche Prozesse nicht insbesondere aus Kunsterfahrungen resultieren können.<sup>105</sup> Gumbrecht meidet aus dieser Einstellung heraus den Begriff der Erfahrung, da dieser in seiner Wahrnehmung in den meisten philosophischen Traditionen mit demjenigen der Interpretation – also mit Akten der Sinnzuschreibung – in Verbindung gebracht wird. Aus diesem Grund spricht er vorwiegend von »Momenten der Intensität« und des »ästhetischen Erlebens«,<sup>106</sup> die uns

---

res in Erscheinung, sondern sie selbst in ihrer flüchtigen Gegenwart. Die Schauspieler/Performer erzeugen Präsenz und zeigen sich den Zuschauern in dieser von ihnen erzeugten Präsenz. Indem Menschen und Dinge gegenwärtig, als sie selbst erscheinen, erscheint die Welt als verzaubert. Das heißt, Verzauberung entsteht im Kern aus der Selbstreferentialität, als Befreiung von Verstehensleistungen, als Enthüllung der »Eigenbedeutung« von Menschen und Dingen.« Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 325. Martin Seel beschreibt diesen von Fischer-Lichte als »Wiederzauberung« bezeichneten Aspekt in Anlehnung an Gumbrecht auf folgende Weise: »Jede erlebte Gegenwart ist – in Gumbrechts Worten – »Präsenz, durchsetzt mit Absenz«. Weil das so ist, versorgt uns ästhetische Anschauung mit der Gewissheit des Ungewissen – mit dem teils beruhigenden, teils beunruhigenden Bewusstsein, dass im Hier und Jetzt unbestimmte – sowohl unbegriffene wie unbegreifliche – Möglichkeiten der Erfahrung und des Denkens liegen: und dass dies die Signatur historischer wie biographischer Gegenwarten ist. Das, so meine ich, ist der kulturelle Sinn ästhetischer Präsenz: einen Sinn, ein Gefühl, ein Bewusstsein für die Grenzen und Transformationen des Sinns zu gewinnen.« Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 93, siehe auch Hans Ulrich Gumbrecht, »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz, Über Musik, Libretto und Inszenierung«, in: *Ästhetik der Inszenierung, Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, hg. v. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001), 63–76.

101 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 316.

102 Pablo Morales zitiert nach Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 124.

103 Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 120, siehe auch Franz Koppe, *Sprache und Bedürfnis, Zur sprachphilosophischen Grundlage der Geisteswissenschaften* (Stuttgart: Reclam, 1977).

104 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 120.

105 Vgl. insbesondere auch Kapitel III/6 dieser Arbeit.

106 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 120. Der Begriff des Erlebens wird dabei im streng phänomenologischen Sinn verwendet, »also im Sinn der fokussierten Betrachtung oder Thematisierung bestimmter Gegenstände des Erlebens.« *Ibid.*, 120. Dabei bezieht Gumbrecht den Begriff des Erlebens im Gegensatz zu Wilhelm Dilthey – der diesen Begriff im Sinn einer Rückübersetzung der Objektivationen des Lebens in die geistige Lebendigkeit, aus der sie hervorgegangen sind, be-