

Urteilkraft und ästhetische Kritik
als Praktiken ästhetischen Denkens
Nicolaj van der Meulen

Praktiken des Ästhetischen, sei es in der Form des Bildes oder der Sprache, artikulieren sich nicht voraussetzungslos, sondern stehen in einem komplexen Verhältnis mehr oder weniger expliziter Bezugnahmen. Hierzu gehört das immanente Bezugsfeld der Kunst, vor allem aber das der Realität, zu der sich die Praktiken des Ästhetischen kritisch verhalten. Kritisch meint hier ein prüfendes, unterscheidendes Verhalten dort, wo auf Krisenhaftes in Gestalt ästhetischer Bewegungen reagiert wird. Praktiken des Ästhetischen können hierbei als besondere Formen eines nicht notwendig sprachlichen Urteils über einen Gegenstand verstanden werden. Nicht nur erfordern sie eine besondere Haltung im Urteilen, sondern sie entspringen selbst auch aus einem Urteilen als Kritik.

Ästhetische Urteile verlangen besondere Wahrnehmungseinstellungen, Haltungen und wohl auch spezifische Formen der Artikulation. Sie stellen für die «Praktiken ästhetischen Denkens»¹ einen interessanten Fall dar, weil diese Urteile nicht nur mit einer bestimmten Praxis ästhetischen Denkens einhergehen, sondern auch zu ästhetischen Praktiken und deren Erzeugnissen eine besondere Beziehung unterhalten. Ästhetisches Urteilen situiert sich zwischen ästhetischer Reflexion und ästhetischem Handeln.

Vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftlicher Herausforderungen sind verschiedene Institutionen sowie Autoren und Autorinnen damit befasst, die Frage nach zukünftigen Szenarien für die Bildung zu stellen. Urteilsfähigkeit, Urteilskraft und Kritikfähigkeit kommt hierbei eine besondere Bedeutung zu. Sie alle beziehen sich auf die Fähigkeit, Objekte und Sachverhalte bewerten zu können. «Welche Fähigkeiten benötige ich, um künftig angemessen urteilen zu können?», so lässt sich die allgemeine Schlüsselfrage für den Bildungsbereich formulieren.²

Der Auseinandersetzung mit dem Geltungsbereich spezifisch ästhetischer Urteile könnte bei der Beantwortung dieser Frage eine zentrale Rolle zukommen. Nicht nur, weil dem ästhetischen Gegenstand als einem «objet ambigu» (Paul Valéry) konstitutive Mehrdeutigkeiten innewohnen und es eine komplexe Form des Urteilens darstellt, sondern auch, weil der ästhetische Gegenstand jenseits der «Faktizität unserer Welt» immer auch auf ein Mögliches, «Unverwirklichtes»

verweist. Ästhetisches Urteilen zeigt neue Perspektiven auf, die Welt weiterzudenken, sie anders zu verstehen und anders zu gestalten. Den Urteilsformen, die sich auf einen so verstandenen ästhetischen Gegenstand richten, ist selbst ein Möglichkeitssinn inhärent, das heißt, wir beurteilen den Gegenstand auch mit Blick darauf, wie die Welt eine andere sein könnte, worin ihr heterologisches oder utopisches Potenzial liegt. Die Urteilspraxis wird insofern durch den ästhetischen Gegenstand in einem doppelten Sinne herausgefordert.³

In ästhetischen Urteilen sind Momente des Unverfügbaren und Vieldeutigen immer eingeschrieben. Um diese erfassen, bewerten und artikulieren zu können, empfiehlt sich eine bestimmte Haltung, die eingeübt werden muss. Der oder die Urteilende sieht sich bei der Wahrnehmung zugleich mit dem eigenen Involviertsein, mit den Bedingungen und der Medialität der eigenen Wahrnehmung konfrontiert. Das Urteil verlangt also nach einem «doppelläufigen» (John Dewey) Blick, einmal auf mich selbst, zum anderen auf den Gegenstand. Unverfügbarkeit bedeutet hier nicht, dass der ästhetische Gegenstand nicht meiner ist. Unverfügbarkeit meint vielmehr, dass das ästhetische Urteil, auch wenn ich es sehr gut begründe, in seinem Charakter ungesichert und unvollendet ist.

Ästhetische Praktiken und ästhetisches Denken besitzen im ästhetischen Urteilen ihren gemeinsamen Angelpunkt. Wer über ästhetische Phänomene nachdenkt oder diese hervorbringt, bedarf eines spezifischen Vermögens, das seit dem 18. Jahrhundert eben als «Urteilkraft» oder bildungstheoretisch gesprochen als «Urteilskompetenz» bezeichnet wird.⁴ Prozesse der Herstellung, Prüfung und Interpretation bedürfen einer Praxis des Urteilens, um ihnen überhaupt so etwas wie Relevanz zuschreiben zu können. In beiden Bereichen – in der Ästhetischen Praxis ebenso wie im ästhetischen Denken – ist Urteilkraft eine Voraussetzung der Herstellung und Interpretation ästhetischer Gegenstände. Aber eine Urteilkraft, die sich aus der rein reflexiven Auseinandersetzung mit ästhetischen Phänomenen bildet, und jene, die sich unmittelbar aus einer ästhetischen Praxis heraus entwickelt, muss nicht unbedingt dieselbe sein. Artikulationsweisen, Interaktionen mit dem ästhetischen Gegenstand und die Performativität der Urteilsbildung können sich unterscheiden. Sollten sie verschieden sein, so fragt sich,

in welcher Beziehung die Urteils Kompetenzen ästhetischen Denkens und ästhetischen Handelns zueinander stehen. Oder einfacher gefragt: Ist Urteilskraft ein Denken oder eher ein Handeln, oder vielleicht sogar eine gemeinsame Grundfigur der Praktiken ästhetischen Denkens?

Dieser Frage möchte ich mich im Folgenden entlang einer Kant-Lektüre und einiger Beobachtungen zum Ornament und zur Zeichnung zuwenden. Als Ausgangspunkt seien zwei allgemeine Thesen formuliert. Sie lauten: Erstens, Urteilskraft lässt sich weder allein dem ästhetischen Handeln noch dem ästhetischen Denken zuordnen. Vielmehr knüpft sich das Gelingen ästhetischer Urteile an eine spezifische Performanz, die zwischen ästhetischer Praxis und ästhetischem Denken oszilliert und vermittelt. Zweitens: Gelingende Urteilskraft transformiert sich permanent selbst: Als unterscheidendes, kritisches Urteilen stellt sie dynamische Beziehungen zum urteilenden Subjekt, zur sozialen Gemeinschaft und zum ästhetischen Gegenstand her.

Der philosophische Ort des ästhetischen Urteils

Bekanntlich hat Immanuel Kant in der «Kritik der Urteilskraft» (1790) sein Konzept des ästhetischen Urteils auf einer Antinomie aufgebaut. Diese scheint aber in weiten Teilen «hausgemacht», weil die eingehandelten Probleme auf den systematischen Ort der Urteilskraft zwischen «reiner» und «praktischer» Vernunft zurückzuführen sind. Die Stellung der ästhetischen Urteilskraft als Brückenkopf zwischen Vernunft und Verstand verlangt nach einer Ästhetik, die fähig ist, zwischen Subjektivität und Allgemeinheit, zwischen dem subjektiven Erleben spezifischer Objekte und der Rationalität begrifflichen Abstrahierens vermitteln zu können. Wie ist die von Kant angestrebte Auflösung dieses Widerspruchs möglich? Die Antwort ist schon in der Konzeption des ästhetischen Urteils enthalten: Aus der Dialektik von begriffsloser Subjektivität und begriffsgebundener Objektivität leitet Kant eine Synthese ab, die logisch betrachtet in die «subjektive Zweckmäßigkeit» mündet. Die Form des ästhetischen Gegenstands verweist auf eine Bedeutung, die allerdings nur subjektiv für mich verfügbar ist und nicht logisch bewiesen werden kann. Diese bringt ein Urteil hervor, das sowohl dem subjektiven Gefühl als auch der allgemeinen Mitteilbarkeit des Urteils Rechnung trägt.

Das «gefüllte» Urteil hat Kant aber unvermeidlich zu einem ziemlich «entleerten» ästhetischen Objekt geführt. Als sei hiermit die intellektuelle Sorge verbunden, ein differenziertes ästhetisches Objekt könne nur zu strittigen und deshalb nicht mehr vermittelbaren Urteilen führen. Denn die Subjektivität des Urteils ist bei Kant so angelegt, dass sie zugleich die Möglichkeit einer Übereinstimmung mit dem Urteil anderer enthält. Kants ästhetisches Urteil entfaltet sich in einem Dreieck aus Subjekt, ästhetischem Objekt und sozialer Gemeinschaft. Weit wichtiger als die Ausdifferenzierung des ästhetischen Gegenstands ist Kant dabei eine «Abstimmung» des subjektiven Urteils auf die soziale Gemeinschaft. Diese Abstimmung gelingt durch das Konzept der «Interesselosigkeit» des Urteils, das man auch als eine Form der Distanzierung des Subjekts vom ästhetischen Objekt begreifen kann. Weil das Subjekt im ästhetischen Urteil kein eigenes Interesse verfolgt und meist keine differenzierte ästhetische Position beziehen muss (als einfach «schön» oder «nicht schön» zu sagen), kann es mit den Werten einer sozialen Gemeinschaft im Einklang sein. Dies bedeutet aber auch, dass ich mich auf das ästhetische Objekt nur bedingt einlassen darf.

Ziehen wir nach diesem Präludium eine erste Bilanz: Auf der Seite des Gewinns erhält Kant ein starkes Subjekt, das im Urteilen mit einer sozialen Gemeinschaft produktiv interagiert. Auf der Seite des Verlusts erhält er einen verkümmerten ästhetischen Gegenstand, der zu nicht viel mehr Anlass gibt, als im Subjekt ein Gefühl der Lust oder Unlust zu erzeugen. Natürlich unternimmt Kant einige Anstrengungen, den Gegenstand mit mehr Differenziertheit auszustatten. Gleichzeitig ist er sich aber völlig im Klaren, dass jede Konkretisierung des ästhetischen Gegenstands Gefahr läuft, die Reinheit des ästhetischen Urteils zu gefährden und den Konsens über den Gegenstand zu kippen. Schauen wir zunächst genauer auf die Seite des Gewinns, dann auf die des Verlusts, um anschließend zu erwägen, an welcher Stelle das ästhetische Urteil unter heutigen Voraussetzungen weitergedacht werden kann.

Ästhetisch urteilen

Spätestens seit Hans-Georg Gadamer wird der begriffsgeschichtliche Ort der Kantischen Urteilkraft mit der Wende zu einer

«Subjektivierung der Ästhetik» in Verbindung gebracht. Der erste Satz der Kritik der Urteilskraft entspricht dieser historischen Wende in programmatischer Weise: «Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstand verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben.»⁵ Eingeklammert ist hier die mögliche Involviertheit des Verstandes bei der Urteilsbildung, ausgeklammert indessen von Beginn an die Entfaltung des ästhetischen Gegenstands. Die Brille der ästhetischen Urteilskraft ist gewissermaßen auf Fernsicht gestellt. Sie ist nicht in der Lage, will es auch nicht sein, Details an einem ästhetischen Gegenstand erkennbar zu machen. Da die Einklammerung des «Verstandes» die Möglichkeit von Erkenntnis und Mitteilbarkeit des Urteils bereits enthält – auch ein reines Gefühl bedarf ja, um Urteil zu werden, der Artikulation –, kommt der Frage, wie sich Kant die Beteiligung des Verstandes am ästhetischen Urteil genau denkt, eine wesentliche Bedeutung zu.

Für Kant aktiviert die ästhetische Urteilskraft im Subjekt zwei antagonistisch arbeitende Vermögen, die «Einbildungskraft» (welche als Imagination die Formgebung bei der Urteilsbildung leistet) und den «Verstand» (welcher als abstrahierende Kraft die Begriffsbildung und Mitteilbarkeit des Urteils ermöglicht). Bei der Urteilsbildung werden diese Vermögen – Einbildungskraft und Reflexion – in ein «freies Spiel» versetzt. Dieses Aufweisen eines «freien Spiels» ist meines Erachtens das Hauptereignis der gesamten «Kritik der Urteilskraft», und zwar nicht, weil es einer Spielästhetik den Weg ebnete, sondern weil es dem Zusammenwirken von Offenheit und Regelmäßigkeit, von Imaginieren und Reflektieren, von Urteilsbildung und Urteilsfindung eine neue, dynamische Form verlieh. Kant kommentiert das freie Spiel auch mit der Rede von der «Belebung der Vermögen», was ausdrückt, dass das «freie Spiel» nicht bloß als ein dynamischer, sondern auch als ein vitalisierender Vorgang zu denken ist. Weiterhin spricht er vom Spiel als einer «unbestimmten, aber doch (...) einhelligen Tätigkeit». Das «Unbestimmte» beschreibt wohl hier den prozessualen Akt der Urteilsbildung vor dem Zustandekommen des Urteils, aber auch den Charakter des Urteils selbst als eben «unbestimmt».

Einbildungskraft und Verstand wirken hierbei in wechselseitiger «Zusammenstimmung», das heißt, sie bringen gemeinsam das Urteil hervor und gehen dem Gefühl der Lust oder Unlust voraus. Die Performanz des Urteilens erhält hierbei den Vorrang vor dem finalen Urteil. «Das [freie] Spiel [von Einbildungskraft und Verstand] ist Vollzug der Bewegung als solcher», so ließe sich mit Gadamer der Akzent auf die Performativität der Urteilsbildung auf den Punkt bringen.⁶ Während Kant das ästhetische Urteil auf ein bloßes binäres Prinzip reduziert (Lust/Unlust) und damit der Komplexität des Urteilens über ästhetische Gegenstände wohl kaum gerecht wird, erfährt das, was ich «Urteilsbildung» nennen möchte, die Einbettung des Urteilens innerhalb einer sozialen Gemeinschaft, zu der sich das urteilende Subjekt verhält. Bei der Urteilsbildung ist die Performativität in besonderer Weise durch das «freie Spiel» ausgezeichnet. Die Rede von einer die Vermögen belebenden, aber unbestimmten Tätigkeit lässt sich so interpretieren, dass es möglicherweise gar nicht so entscheidend ist, wie ein Urteil ausfällt. Wichtiger ist, wie sich das Urteil bildet. Obgleich das Subjekt hierbei in völliger Freiheit am Werk ist, arbeitet es bei der Urteilsbildung doch von Anfang an gemeinschaftsorientiert. Im «freien Spiel» erfolgt sozusagen ein performatives «Nachzeichnen» des ästhetischen Objekts durch die Einbildungskraft. Dieses Nachzeichnen bewegt sich jedoch von Anfang an in einem normativen Flussbett, aus dem die Urteilsbildung «in der Regel» nicht austritt. Ich betone hier noch einmal: «von Anfang an», weil dieser Umstand einigermaßen erstaunlich ist: Er bedeutet, dass sich das völlig frei agierende Subjekt stets gemeinschaftsorientiert verhält. Das Subjekt, so könnte man auch sagen, nimmt mit seinem Urteil in der Gemeinschaft, der es angehört, eine Position ein. Diese Positionierung des Subjekts lässt sich als «Urteilspraxis» beschreiben. Die Urteilsbildung denkt die Urteilspraxis bereits mit.

Man könnte meinen, dass die «Urteilspraxis» jeweils aus einem Prozess der «Urteilsbildung» hervorgeht oder zumindest jene immer voraussetzt. Konkreter formuliert würde das bedeuten: Ich bilde mir in völliger Freiheit mein Urteil und stelle es anschließend in der sozialen Gemeinschaft zur Diskussion. Dem ist aber, wie gesagt, nicht so. Die Beziehung von «Urteilsbildung» und «Urteilspraxis» ist

bei Kant komplexer und auch dynamischer gedacht. Der zentrale Satz kommt etwas unauffällig daher, unter § 9, wo die Frage erörtert wird, ob mein Gefühl der Lust/Unlust der Beurteilung vorausgeht oder umgekehrt. Die Antwort auf diese Frage, so Kant, sei der Schlüssel der Kritik des Geschmacks. Kant kommt hier schnell zur Sache und beantwortet die selbst gestellte Frage so: «Also ist es die allgemeine Mitteilungsfähigkeit [...], welche als subjektive Bedingung des Geschmacksurteils, demselben zum Grunde liegen, und die Lust an dem Gegenstande zur Folge haben muss.»⁷ Unter der gegebenen Voraussetzung, dass mein Urteil für andere von Belang ist, ist Gemeinschaftsorientierung nicht nur von Anfang an mit im Spiel, sondern geht meiner eigenen Urteilsbildung sogar voraus, und zwar so, wie die Gemeinschaft dem Subjekt vorausgeht. Obgleich mein Urteil sich also im Genuss völliger Freiheit als «freies Spiel» entwickelt, ist es nicht voraussetzungslos. Es steht immer schon mit einem Bein in der sozialen Gemeinschaft, der ich angehöre. Die Performativität der Urteilsbildung, die dabei entstehende Artikulation des Urteils, das innere Formulieren möglicher Argumente sind bereits Teil einer gemeinschaftlichen Praxis. Urteilspraxis und Urteilsbildung stehen dabei in einem dynamischen Wechselspiel. Oder abstrakter gesprochen: Die Urteilsbildung hat in der Urteilspraxis zugleich ihre Ursache und Wirkung.

Wir haben oben die Rechnung aufgemacht und auf der Seite des Gewinns des ästhetischen Urteils sowohl die Gemeinschaftsorientierung als auch ein starkes subjektives Urteil verbucht. Die Subjektivität des Urteils erfährt ihre Ausdifferenzierung im freien Spiel, welches den performativen Charakter der Urteilsbildung ins Licht rückt. Man könnte hier auch sagen, der Einbildungskraft liege ein performatives Handeln zugrunde, das sich daran zeigt, dass wir den ästhetischen Gegenstand imaginativ nachzeichnen. Das ästhetische Denken, so lautet meine These, imaginiert eine ästhetische Praxis, um als eine Praxis ästhetischen Denkens ein Urteil zu bilden. Die Urteilsbildung kann hierbei selbst als Praxis ästhetischen Denkens verstanden werden. Es handelt sich um eine Praxis, die sich am ästhetischen Gegenstand entwickelt und die Einbildungskraft mit dem ästhetischen Gegenstand verwebt.

[...] dass es möglicherweise gar nicht so entscheidend ist, wie ein Urteil ausfällt. Wichtiger ist, wie sich das Urteil bildet. Obgleich das Subjekt hierbei in völliger Freiheit am Werk ist, arbeitet es bei der Urteilsbildung doch von Anfang an gemeinschaftsorientiert. Im «freien Spiel» erfolgt ein performatives «Nachzeichnen» des ästhetischen Objekts durch die Einbildungskraft.

Ästhetischer Gemeinsinn

Kommen wir noch einmal auf die Seite des «Gewinns» in unserer obigen Bilanz zurück: Die Gemeinschaftsorientierung des ästhetischen Urteils beschreibt Kant als einen «sensus communis» oder «Gemeinsinn». Kant exponiert den Gemeinsinn als ein Beurteilungsvermögen,

«welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken [...] Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten [...]»⁸

Kant weist hier darauf hin, dass der Gemeinsinn sich nicht nur auf eine soziale Gemeinschaft im engeren Sinne, sondern auf die Menschenvernunft insgesamt bezieht. Der Gemeinsinn erlaubt, dass mein ästhetisches Urteil interkulturell anschlussfähig ist. Weit vor diesem Zitat findet sich dann die eigentliche Schlüsselstelle zum Gemeinsinn. Sie lautet:

«In allen Urteilen, wodurch wir etwas für schön erklären, verstaten wir keinem, anderer Meinung zu sein; ohne gleichwohl unser Urteil auf Begriffe, sondern nur auf unser Gefühl zu gründen: welches wir also nicht als Privatgefühl, sondern als ein gemeinschaftliches zum Grunde legen. Nun kann dieser Gemeinsinn zu diesem Behuf nicht auf der Erfahrung gegründet werden; denn er will zu Urteilen berechtigen, die ein Sollen enthalten: er sagt nicht, dass jedermann mit unserm Urteile übereinstimmen werde, sondern damit zusammenstimmen solle.»⁹

Kant betont somit die Gleichzeitigkeit von Gemeinschaftsorientierung und Subjektivität des ästhetischen Urteils. Der Gemeinsinn ist mein Sinn für die Gemeinschaft, in der ich stehe. Kants Intention richtet sich aber nicht auf eine konsensuelle Übereinstimmung im Urteil, sondern auf eine Zusammenstimmung in der Haltung beim Urteilen. Wie lässt sich dieser Punkt der sollenden Übereinstimmung durch den Gemeinsinn verstehen? Eine starke und eine schwache

Lesart ist möglich. Erstens, das «Sollen» der Zusammenstimmung meines Urteils mit der Gemeinschaft ist a priori gegeben, d.h. nicht unbedingt davon abhängig, welche Argumente ich in welcher Weise für mein Urteil aufbiete. Zweitens, das «Sollen der Zusammenstimmung» meines Urteils ist vom «Grad der Zustimmung»¹⁰ («Degree of Assent») zu meinem Urteil abhängig, was die Notwendigkeit des Suchens nach guten Argumenten für mein Urteil voraussetzt. Für die erstgenannte Lesart spricht, dass Kant die Streitbarkeit von Geschmacksurteilen zurückweist und das ästhetische Urteil «wider Willen» transzendental verankert, d.h. nicht von der Differenziertheit meines Urteils, sondern von der Teilhabe meines Urteils an einer ästhetischen Idee des Menschen abhängig macht (§56, A 232–243). Für die zweite Lesart spricht kaum etwas, das der Lektüre Kants direkt entnommen werden kann, bestenfalls unsere Alltagspraxis, in der wir sehr wohl um ästhetische Urteile ringen, nach Argumenten suchen und auf «Zustimmung» hoffen, weil die Zusammenstimmung nicht von vorneherein gegeben ist. Hannah Arendt strich in ihrer Re-Lektüre von Kants Kritik der Urteilkraft die Bedeutung des Gemeinsinns in Beziehung zur Einbildungskraft heraus. Sie beschrieb den Gemeinsinn als das Vermögen des frei urteilenden Subjekts, im Sinne der Gemeinschaft zu urteilen. Im Unterschied zu Christoph Menke kann man so weit gehen zu sagen, dass sich Kant den Gemeinsinn als ein Vermögen denkt, das bereits auf die Einbildungskraft und auf die Performativität der Urteilsbildung einwirkt.¹¹ Hannah Arendt betont ihrerseits, dass der «sensus communis» das subjektive Urteil nicht auf allgemein akzeptierte Mehrheitsmeinungen oder kollektive Vorurteile abstimmt. Der Sinn der Gemeinschaft im Subjekt sei eher ein Sinn des Subjekts für die Gemeinschaft.¹² Der Gemeinschaftssinn reflektiert im Subjekt, wie sich der zu beurteilende ästhetische Gegenstand für andere darstellen könnte. Ich richte die sprachliche Artikulation des eigenen Urteils so aus, dass ich mich verständlich mache, abwäge, selbstreflexiv artikuliere und dem Urteil anderer Raum zugestehe. In dieser Sicht stellen die beiden obigen Lesarten zum Gemeinsinn keinen Widerspruch dar, sondern sind notwendig aufeinander bezogen: Ich urteile im Wissen darum, dass das Urteil im Raum des Ästhetischen nichts anderes als eine mögliche Zustimmung zulässt. Es gibt keine

letztgültigen Argumente. Im Zugestehen dieses Raumes liegt die «Zusammenstimmung». Die «Zusammenstimmung» im Ästhetischen wird dadurch verletzt, dass ich den «Möglichkeitsraum» des Ästhetischen und damit die Möglichkeit, anders zu urteilen, nicht anerkenne.

Kants Rede vom «Zusammenstimmen mit dem Gemeinsinn» beschreibt einen Sinn dafür, dass mein subjektives Urteil jederzeit Teil eines kulturellen Bildungsprozesses ist, aus dem ich mich dann dispensiere, wenn ich die Möglichkeit eines anderen Urteils nicht anerkenne oder eine Immunisierung gegenüber den Urteilen anderer anstrebe. Immun ist, so kann man mit Roberto Esposito sagen, wer die «Aufgabe» bzw. «Pflicht» der Zusammenstimmung als eine unzumutbare «Last» ablehnt, was darauf hinausläuft, die «Gemeinschaft» allgemein in Frage zu stellen. Umgekehrt sehen es die Mitglieder der «communitas» als «munus» (lat. Amt, Pflicht, Schuld) an, ihr Urteil der Gemeinschaft zur Verfügung zu stellen.¹³ Man könnte hiervon ausgehend fragen, ob mein ästhetisches Urteil überhaupt allein meines ist oder ob es nicht vielmehr einem kollektiven Besitz angehört?

Fassen wir die wesentlichen Punkte zusammen:

1. Die ästhetische Urteilskraft setzt sich aus den beiden Ebenen «Urteilsbildung» und «Urteilspraxis» zusammen.
2. Die «Urteilsbildung» zeichnet sich durch ein freies Spiel der Vermögen «Einbildungskraft» und «Verstand» aus. Der Akt der Urteilsbildung ist «performativ». Die Einbildungskraft eignet sich den ästhetischen Gegenstand mimetisch an. Dieser imaginative Vorgang bringt das Urteil hervor. Das ästhetische Urteil münzt den ästhetischen Gegenstand in eine Praxis ästhetischen Denkens um. Das Urteil kann aber immer nur vorläufig sein.
3. Die Urteilspraxis beschreibt die Artikulation und Argumentation des Subjekts. Eingebettet ist die Urteilspraxis im «Gemeinsinn». Der Sinn des Subjekts für die Gemeinschaft wirkt als eine bestimmte Haltung, Sprache von Anfang mit.

4. Das ästhetische Urteil besitzt im Subjekt-, Gegenstands- und Gemeinschaftsbezug eine dreifache Zugehörigkeit. Diese wird ambivalent, sobald sie nach einer Seite hin kippt.
5. Ästhetische Urteilkraft (oder -kompetenz) respektiert die dreifache Zugehörigkeit (Subjekt, Gegenstand, Gemeinschaft) des ästhetischen Urteils bei der Wahrnehmung und Artikulation von Urteilen.

Der ästhetische Gegenstand

Auf der Suche nach ästhetischen Gegenständen, die mit dem reinen ästhetischen Urteil auf ideale Weise *matchen* könnten, verfolgte Kant bekanntlich einen reduktionistischen Ansatz. Dieser zielte darauf, alles vom ästhetischen Gegenstand fernzuhalten, was ein reines ästhetisches Urteil eintrüben könnte. Nachdem Kant deshalb zunächst die Farbe und die Töne aus dem reinen ästhetischen Gegenstand ausschloss und in einem zweiten Schritt Malerei, Bildhauerei, Architektur, schließlich auch Tanz und Theater vom «reinen» ästhetischen Gegenstand abgrenzte, blieb ihm als hoffnungsvoller Kandidat für ein «reines Geschmacksurteil» allein noch die Zeichnung und der Zierrat übrig. Als kompositionsgebende Substanz liegt, so Kant, die Zeichnung allen Künsten zugrunde. Nur noch der «Zierrat», das Ornament oder *Parergon*, sofern er die reine, schöne Form ausdrücke (und nichts anderes darstelle), verdiene als Anwärter eines reinen Geschmacksurteils unter den Bildenden Künsten noch einen Platz neben der Zeichnung.¹⁴

Bis heute verwundert, dass Kant, der doch dem Subjekt im ästhetischen Urteil einen großen Freiraum zugestand, den ästhetischen Gegenstand auf eine derart rigide Weise beschränkte. Das leitende Ziel war, zu einem «reinen» ästhetischen Urteil zu kommen. Aber warum überhaupt «rein»? «Wie aber urteilen», schreibt Christoph Menke, «wenn es keinen Gegenstand gibt, über den geurteilt werden kann? Und wenn es diesen Gegenstand deshalb nicht gibt, weil es das vergegenständlichende, abstandnehmende, seine Affektion unterbrechende Subjekt nicht gibt?»¹⁵ Die einzig einleuchtende Antwort dürfte in Kants Annahme eines umgekehrten Verhältnisses zwischen der

Freiheit des Urteils und der des ästhetischen Gegenstands liegen. Mit anderen Worten: je abstrakter und nüchterner der ästhetische Gegenstand, desto mehr vermag das ästhetische Urteil seine Kraft in einem «freien Spiel» zu entfalten. Kants Ausführungen zum ästhetischen Gegenstand bleiben aber auch dann noch zweifelhaft, und zwar einmal, weil er sich hierbei auf ein ihm wenig bekanntes Terrain wagte und hier kaum als Kenner ästhetischer Gegenstände sprechen konnte, zum anderen stellt sich schon aus historischer Sicht die Frage, ob «Zeichnung» und «Parergon» überhaupt als gut gewählte Beispiele für reine Geschmacksurteile dienen konnten; schließlich erscheint drittens aus heutiger Perspektive fraglich, ob es überhaupt notwendig ist, für das ästhetische Urteil einen «reinen» Gegenstand zu denken, der zwar über Zweideutigkeiten erhaben, dafür aber uninteressant ist. Ich lasse an dieser Stelle einmal den ersten Punkt, der sich auf die Frage nach Kant als Kunstkenner bezieht, beiseite, da dieser Aspekt für das Verhältnis von Urteil und Gegenstand wenig ergiebig ist. Der zweite Punkt verdient eine kurze, der dritte Punkt eine etwas längere Betrachtung. Insbesondere soll uns der dritte Punkt über die Betrachtung einer Zeichnung zu Argumenten führen, die für eine Aktualisierung des Begriffs der Urteilskraft sprechen. Die Aktualisierung wird uns dann auch zu der einleitenden These von der Urteilskraft als einem Scharnier zwischen ästhetischer Praxis und ästhetischem Denken zurückführen.

Zierrat

Entlang einer Lektüre der «Kritik der Urteilskraft» konnte Jacques Derrida zeigen, dass dem Ornament in der Ästhetik keineswegs die Rolle eines interesselosen Beiwerks zukommt. So interpretierte Derrida das Ornament (*parergon*) als eine das Werk (*ergon*) rahmende Grenzfigur, die zwar von außen zum Werk «hinzutritt», aber von dort aus ganz wesentlich in das Innere des Werkes eingreift. Das Parergon hängt also nicht als eine «halbe Sache» dem Werk an, sondern bezieht ästhetisch betrachtet das Umfeld des Werkes auf das Werk.¹⁶

Der «Zierrat» oder «parergon» wird als ein Außen gewissermaßen in das Innen hineingerufen, um es von innen neu zu konstituieren. Beiwerk oder Zierrat bringen als rhetorischen Schmuck, als *figura* ein «Als ob» ins Spiel, das als Schmuck Effekte der Lust und



Abb. 1: Heinrich Scherer: Kartenausschnitt von Indien mit Franz Xaver als Apostel Indiens, 1710

des Stils erzeugt.¹⁷ Wir lassen an dieser Stelle Leon Battista Albertis Ausführungen zum «ornatus» als Glanzlicht eines Gebäudes und auch die lange Ornamentdiskussion besonders des 19. und 20. Jahrhunderts beiseite. Der in unserem Beispiel [Abb. 1] zur Karte hinzugefügte figürliche Schmuck (Kartusche) zeigt die potenzielle Begehbarkeit eines kartierten Territoriums. Dabei entwickelt das kartierte Territorium an seinen Randbereichen selbst ein Eigenleben, indem es sich auf den figürlichen Schmuck, den *Ornatus* der Karte zubewegt. Die hierbei entstehende Zwei- oder Mehrdeutigkeit des Dargestellten kann natürlich nicht im Interesse Kants liegen, weil sie einerseits die Klarheit des Urteils eintrübt und als Schmuck dem Verdacht eines un-eigentlichen Blendwerks ausgesetzt ist. Ein «Zierrat» oder «parergon», wie es sich Kant als Zielgröße eines reinen Geschmacksurteils vorstellte, lässt sich bestenfalls als Illustration eines Musterbuchs denken. Der Zierrat müsste als Beiwerk erst vom Werk isoliert werden, um Kants Idee zu entsprechen. Allerdings fragt sich, ob dem Ornament nicht dann immer noch eine nicht zu tilgende Vieldeutigkeit – Inversionen zwischen Fläche und Raum sowie zwischen Figur und Grund – innewohnt.

«Taubenloch» (2017)

Wir wollen eine zweite Gegenprobe mit einer Zeichnung machen und dabei eine Perspektive einnehmen, die gewissermaßen im Wahrnehmen das Wahrnehmen mitbeschreibt, also der dreifachen Zugehörigkeit des Urteils zum Subjekt, zum Objekt und zur Gemeinschaft Rechnung trägt.

Geisterhaft gurrend tritt eine gräuliche Taubenschar aus dem dunklen Grund des Laubes hervor, um sich an einem farbigen Gewebe aus grünen, gelben, rosa und blauen Linien und Flächen zu nähren. «Gesang der Geister über den Wassern». [Abb. 2] Ist sie, die Taubenschar, bloß der Zierrat, das rahmende Beiwerk oder der titelgebende Grund dieses Nicht-Ortes, den die Tauben als ihr Zu-Hause wählten?¹⁸



Abb. 2: Esther Ernst: Taubenloch, 2017

Der Ort oder Nicht-Ort entsteht als ein Kreuzpunkt aus Wegen und Linien, die zuweilen auslaufen, den Rand schneiden oder unversehens aus dem Grau des Bleistiftgrundes heraustreten. Eine Wasserader (die Schüss oder la Suze) durchzieht das Bild von links oben nach unten, um sich im Zentrum der Zeichnung in eine Brutstätte für Fische aufzufächern. Von den breiten, hautfarbenen Straßen scheint eine Wärme auszugehen, deren Nähe die Taubenschar

sucht. Schwarze Stützen stoßen lanzettförmig in das Zentrum. Gelbe Weglinien führen aus allen Richtungen gegen eine bevölkerte Bildmitte zu.



Abb. 3: (Detail von Abb. 2)

Hier arbeiten sich aus dem Bleistiftgrau des Grundes Architekturen, Menschengruppen und befremdliche Wesen heraus, noch halb unverdaut in den Innereien dieses linienhaften Gewebes steckend. Bei genauerem Hinsehen finden wir uns nahe am Grund einer mythisch-endzeitlichen Massenszene wieder. Oder: Das Mythische ist das Abgründige, das täglich passiert, aber so nie stattfand.

Gleich einem Bruegel-Gemälde spielt sich das Tragische hinter- oder untergründig, jedenfalls halb im Verborgenen ab. So, wie das Tragische eben niemals vollständig sichtbar werden will. Schließlich eröffnet es sich unerwartet dem prüfenden Auge. Auch hier wechselt der Blick seinen Maßstab und versenkt sich im Detail. Eine maskierte Schar aus Kriegern und fremdartigen Wesen unterschiedlicher Größe, mal mehr Tier, dann wieder Mensch, durchzieht die Häuser, kehrt das Geschehen hinter den Mauern nach außen. Momente des Tötens und der sexuellen Gewalt und Lust scheinen blitzhaft auf.

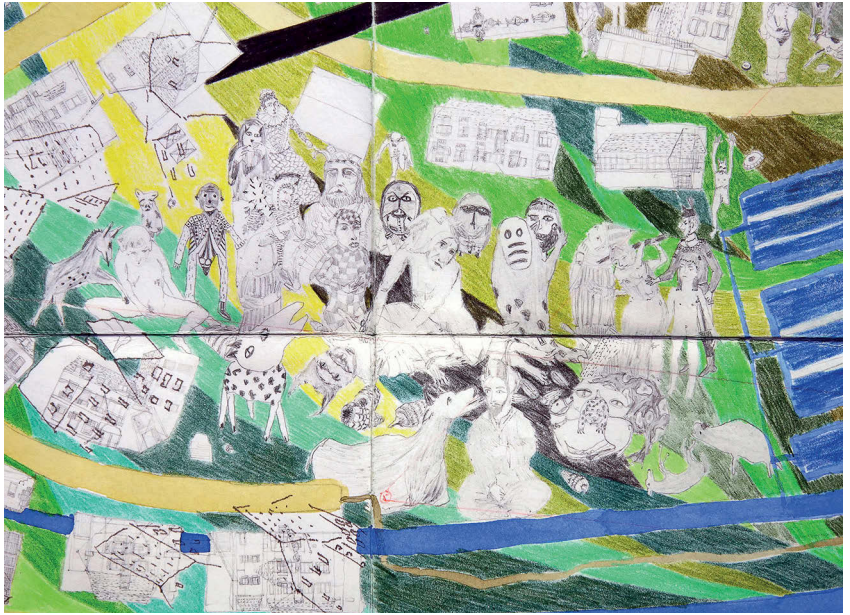


Abb. 4: (Detail von Abb. 2)



Abb. 5: (Detail von Abb. 2)

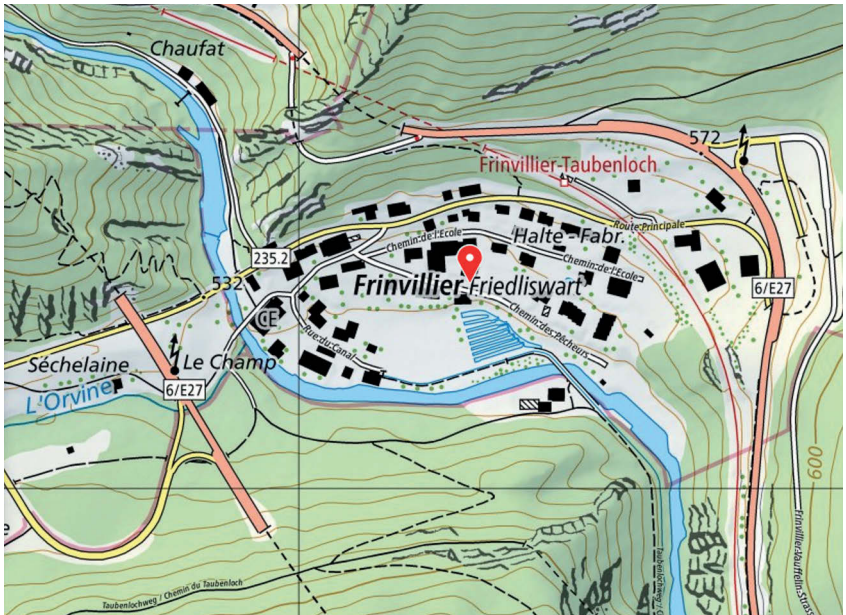


Abb. 6: Frin villier Taubenloch, swisstopo.ch

Eine gestrenge Frauengruppe gibt sich scherenschnittartig ein Stelldichein zum Reigen oder Appell. Ein Nonnentanz in heiliger Ordnung, der sein Gefolge in die Pflicht nimmt. Wählt der Blick schließlich den Abstand, entsteht wieder das Gesamtgefüge eines geschäftig belebten Genrebildes. Und noch weiter Distanz nehmend, tritt wieder die Taubenschar geisterhaft oder auch beiläufig hervor.

In der Schweiz existieren mehrere Orte mit Namen «Taubenloch». Dieser hier bezieht sich auf den Saum der «Gorges du Taubenloch», unweit von Frin villier (BE) oder Friedliswart bei Biel. Einst ein wichtiger Verkehrsknotenpunkt als Eintritt in den Jura, ist die Taubenschlucht heute als lokales Ausflugsziel bekannt. Wer auf der E27 fährt, die sich hier ehrfürchtig und breit vor der Klus gabelt, bei dem hinterlässt dieser Ort einen seltsam düsteren Eindruck. Einer alten Geschichte zufolge soll ein junges schönes Mädchen – *la petite colombe* («Turteltaube») – auf der Flucht vor einem gierigen Bewerber hier in die Schlucht gesprungen sein. Schön und rein wie eine Taube soll sie gewesen sein. Liebespaare, heißt es, vermögen von der Schlucht aus noch heute ein sanftes Wehklagen zu vernehmen.¹⁹ 1989 kam hier noch ein Kind bei einem Steinschlag ums Leben, weitere Kinder

wurden verletzt. In den Jahren 2003, 2009 und 2020 musste die Schlucht wegen Steinschlaggefahr wiederholt gesperrt und gesichert werden. Von Frinwillier aus führt der Weg hinab in die «Taubenlochschlucht», eine Wanderung, die, so ein Infotext im Internet, «die ganze Familie erfreut». ²⁰ An der «engsten Stelle hat man beinahe das Gefühl, vom Fels verschluckt zu werden.» ²¹

Es handelt sich um die einzige Schlucht Europas in unmittelbarer Nähe zu einem Ort (Biel und Frinwillier). Hier führt der Weg vorbei an Wasserfällen und ausgewaschenen, fratzenhaften Steinen rund 100 Meter in die Tiefe. «Ragen Klippen | Dem Sturz entgegen, | Schäumt er unmutig | Stufenweise | Zum Abgrund» («Gesang der Geister über den Wassern»).

Der Ausdruck «Daube» oder «Tobel» für «Graben» und die an der Taubenschlucht siedelnden «Tauben» greifen bei der «Taubenlochschlucht» namengebend ineinander. Der Künstlerin Esther Ernst standen beim Zeichnen die breiten Zuschreibungen dieses Tieres von Militär bis Frieden, von Ekel bis Hochzeit und Schönheit vor Augen. Ausgangspunkt der Zeichnung ist der reale Ort, überlagert von der Wanderkarte, welche die Zeichnung wiederum transformiert, weil sie das vor Ort Imaginierte mit kartiert: «Ich selbst zeichne im ersten Schritt tatsächlich vor Ort», schreibt die Künstlerin, «nehme erst mal alle sichtbaren Gegenstände, Architekturen, Strassen, Infrastrukturen und alle unsichtbaren Gefühle, Wahrnehmungen und Gedanken in die Zeichnung auf. Das ist ein ganz konzentriertes, energiereiches Arbeiten. Im Atelier gerate ich dann auf Abwege, füge Angelesenes, Assoziiertes und Erfundenes dazu.» ²² Die Abwege gehen als Wege in die Metamorphose der Karte ein. «Taubenloch» besitzt mehrere Referenzpunkte, sofern sie auf den realen Ort, auf den kartierten Punkt und auf assoziierte «Abwege» verweist. Von seinen nominellen Bezeichnungen, Höhenmarkierungen und Koordinaten befreit, veranlasst die Zeichnung zu einer Neu- und Anders-Orientierung.

Der Blick der Betrachtung wechselt die Perspektiven aus Nah und Fern, Farbe und Grau, Figuren und Grund. Die leicht schattierten, konturierten Figuren (Tauben, Menschen, Tiere, Häuser) erwachsen dem Bild nicht als gefüllte Formen, sondern als freigelassener Bildgrund.

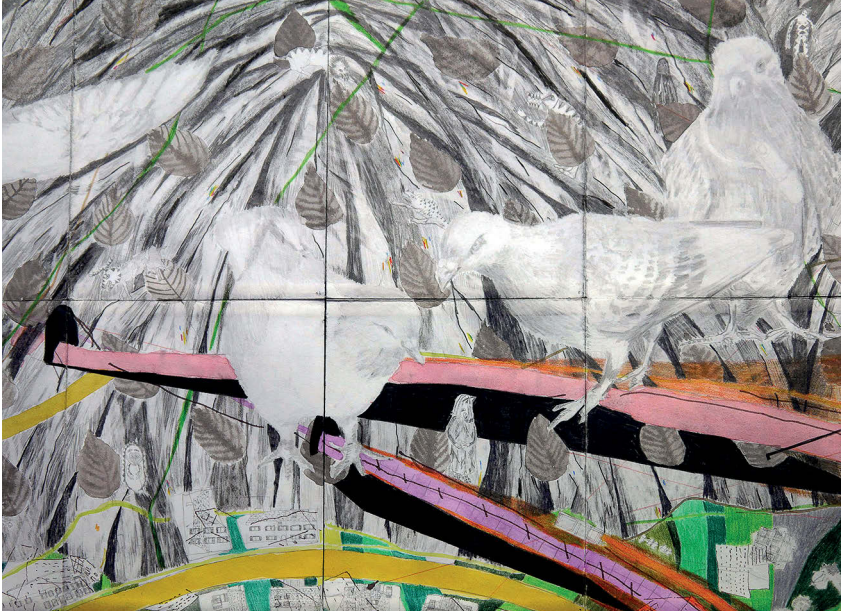


Abb. 7: (Detail von Abb. 2)

Die Tauben sind durch eine Umkehrung des Grundes als Figuren ins Bild gesetzt. In den Tauben ist der Grund gegenwärtig, aber der eigentliche Abgrund, die Schlucht, wird nicht gezeigt. Eher ist dieser Abgrund, das «Taubenloch», die unsichtbar treibende Macht alles Sichtbaren, aller Verhaltensweisen der an ihrem Saum sich labenden Wesen. Die Figuren umschatten mit ihren Handlungen geisterhaft den Grund, der als Abgrund («Gorges du Taubenloch») selbst nicht anwesend ist. Es ist diese Abwesenheit des Abgrundes, dessen spürbare Wirkung, die den Ort zu einer «Heterotopie» macht. Die Zeichnung von Esther Ernst holt den Ort aus der neutralen Objektivität der Karte heraus, um ihn in seiner Ambivalenz und Vieldeutigkeit zu würdigen. Als entfaltbare Zeichnung ist die mögliche Geste des Entfaltens mit der Unmöglichkeit konfrontiert, dass sich der Abgrund der «Taubenschlucht» selbst im Bild nicht entfalten lässt. Die materiale Entfaltung des Papierblatts geht beim Anblicken der Zeichnung in einen unendlichen Prozess der visuellen Entfaltungen, der visuellen Kurvenbewegungen über, deren Ende nicht absehbar ist.

Das «Taubenloch» ist als «Taubenschar», nicht als Loch oder Abgrund kartiert. Stattdessen wird die Tragik der Figuren selbst am

Saum dieses Abgrundes sichtbar, während der betrachtende Blick die Handlungen und Zustände der Figuren entfaltet. Und möglicherweise ist gar nicht der Ab-Grund das Abgründige, sondern die Nähe (der aus dem Grund gearbeiteten Figuren) zu ihm.



Abb. 8: Esther Ernst: Taubenlochschlucht (gefaltet)

Geste und Vieldeutigkeit

Eine sich in die Zeichnung vertiefende Beschreibung kann zwar Deutungsdimensionen des Gesehenen freilegen, aber keine letztgültige Bedeutung. Wenn wir, um die eigene Wahrnehmung zu artikulieren, auf Gesehenes, Gewusstes zurückgreifen, so ist das nicht einfach «wiedererkennendes Sehen» (Max Imdahl), sondern es kennzeichnet das Verweben unserer Einbildungskraft mit der «communitas», ein Zusammenstimmen, ohne Einstimmigkeit zu erzwingen. Wenn es dabei ein Ziel gibt, dann das implizite Werben um Zustimmung. Unsere Beschreibung zeigt, dass die Wahl einer einzigen Deutungsperspektive, das Einnehmen eines einzigen Standortes der Zeichnung kaum gerecht wird.

Die durch die wechselnde Skalierung der Figuren ausgelösten Blickwechsel, die durch die Umkehrung von Figur und Grund hervorgerufenen Kippeffekte, die Abwesenheit genau jenes Abgrundes,

auf den das ganze Bild bis hin zum Titel Bezug nimmt, schließlich auch die vielfältigen Bezüge der Zeichnung zur Karte als Bildform, zum realen Ort sowie zu hiermit assoziierten Bildwelten – all dies bewirkt in der Summe eine Vieldeutigkeit des Gesehenen. Diese «essentielle Vieldeutigkeit» (Blumenberg) gehört nicht der Zeichnung an, sondern die Zeichnung räumt sie dem betrachtenden Ich ein.²³ Die Hereinnahme der «essentiellen Vieldeutigkeit» bedarf also eines echten Sich-Einlassens, einer Vergegenwärtigung der eigenen Subjektivität. Ist es notwendig für ein gelingendes Urteil, einen eindeutigen Gegenstand anzunehmen, zu dem sich das «Ich» interesselos verhält?

Wenn die hier besprochene Zeichnung Vieldeutigkeit einräumt, so bedarf sie doch gerade eines interessierten Ichs, das zur Vieldeutigkeit Stellung nimmt, aber auch bereit ist, die Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstands anzuerkennen. Ästhetische Urteilkraft bewährt sich nicht an der Ein-, sondern an der Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstands. Ästhetische Urteilkraft setzt dort ein, wo sie in Anerkennung der «essentiellen Vieldeutigkeit» des ästhetischen Gegenstands Stellung bezieht. Urteilen hat hierbei nicht den Charakter einer logischen und letztgültigen Charakterisierung. Es ergibt keinen Sinn, dem ästhetischen Gegenstand seine «essentielle Vieldeutigkeit» (Blumenberg) durch ein bestimmtes ästhetisches Urteil abzuerkennen.

So wie die Zeichnung «Taubenloch» die «Kraft einer zeigenden Formgebung ist», die «Geste einer Offenlegung» und (als Karte über eine Karte über einen Ort) selbst nicht die Form, sondern «eine Art und Weise, die Form zu sehen» ist,²⁴ so kann das schreibende Beschreiben ebenfalls nichts anderes sein als eine Art und Weise, die Zeichnung zu sehen. Das schreibende Beschreiben ist eine Art, die Zeichnung zu sehen, weil es eben nicht nur die Zeichnung beschreibt, sondern auch die Art und Weise, wie die Zeichnung auf die Einbildungskraft einwirkt. Dieser Vorgang des Einwirkens lässt sich als Umschlagsplatz einer ästhetischen Praxis in eine Praxis ästhetischen Denkens beschreiben, aus der heraus sich das Urteil bildet. Ästhetische Praxis bezieht sich dabei nicht bloß auf die künstlerische Praxis des Zeichnens, die durch die Einbildungskraft rekonstruiert wird, sondern auf das gesamte Arsenal imaginierten Praktiken entlang der

wahrgenommenen Zeichnung. Die Einbildungskraft des Urteilenden bewegt sich im Raum der vorgefundenen Zeichnung. Dieser Vorgang lässt sich nicht anders denn als eine körperliche Geste, als eine Bewegung in der Wahrnehmung denken. «Unser verkörperter Geist erzeugt und interpretiert aktiv, was wir sehen.»²⁵

Das ästhetische Urteil besitzt eine «autoreflexive» Qualität, weil es im Beschreiben sowohl die Einbildungskraft als auch die Zeichnung mitsprechen lässt.²⁶ Das Urteil artikuliert die «eingebildete» Zeichnung. Was auf den ersten Blick als Defizit des Schreibenden erscheinen mag, dass er sich aus der Deskription der Zeichnung nicht heraushalten kann, ist seine eigentliche Kraft.²⁷ Diese Kraft besteht darin, nicht bloß die Zeichnung, sondern die sich in die Einbildungskraft einschreibende Zeichnung zu beschreiben. Dass die Deutungsweise sich mitteilen lässt, dass sie sich als sprachliches Urteil artikuliert, ist die eigentliche Form des ästhetischen Urteils, mithin das, was Kant als «Gemeinsinn» oder auch als «allgemeine Mitteilbarkeit» beschreibt. Die Annahme einer essentiellen Vieldeutigkeit des Ästhetischen konnte Kant noch nicht mitmachen, da ihm die aufklärerische Idee eines «universellen Geschmacks» dabei im Wege stand.

Die Annahme, nur ein reiner ästhetischer Gegenstand könne ein reines ästhetisches Urteil bewirken, erweist sich aus heutiger Perspektive nicht nur als entbehrlich, sondern auch als unproduktiv. Gerade an der Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstands bewährt sich das ästhetische Urteil als eine Praxis, die sich in einem echten Sinne auf den ästhetischen Gegenstand einlässt und das ästhetische Urteil als ästhetische Kritik mit einer Gemeinschaft teilt.

Urteilen als Praxis

Im Unterschied zum «Beurteilen», das auf eine empirisch gestützte normative Bewertung zielt, oder zum «Verurteilen», das eine finale, meist negative Bestimmung vornimmt, handelt es sich beim ästhetischen Urteil um eine in seiner Aussage offene und unabgeschlossene Bestimmung. Aufgrund der konstitutiven Offenheit und Unabgeschlossenheit des ästhetischen Urteils erscheint es sinnvoll, vom ästhetischen Urteilen als einer Urteilspraxis zu sprechen. Das ästhetische Urteil ist kein Tatsachenersatz. Ästhetisches Urteilen

bedeutet vielmehr, dem ästhetischen Gegenstand zu seiner Artikulation zu verhelfen. Urteilkraft beschreibt in diesem Zusammenhang eine Fähigkeit und Bereitschaft, sich auf den ästhetischen Gegenstand einzulassen und sich dabei auch zu den Normen seiner Beschreibung oder Bewertung kritisch zu verhalten. Ästhetisches Urteilen schließt die Möglichkeit ein, den Rahmen gemeinschaftlicher Regeln und Normen zu überschreiten. An diesem Punkt entfaltet sich die kritische Urteilkraft auch als eine Tugend.²⁸ Diese Tugend äußert sich dadurch, dass sich das Subjekt im ästhetischen Urteil nicht nur kritisch zu vorherrschenden sozialen Normen, sondern auch kritisch zu der «expressiven Auffassung» ästhetisch sinnlichen Empfindens verhält.²⁹

Der dreifache Bezug des ästhetischen Urteils verweist nicht nur auf einen Sinn des Subjekts für die Gemeinschaft, er zeigt auch, dass die Ausdifferenzierung des subjektiven Urteils ihren Grund in einem Bildungsprozess besitzt, der als zutiefst sozial und gemeinschaftlich gedacht werden muss. Hierin liegt eine eigenartige Paradoxie: Das in seiner Subjektivität unantastbare ästhetische Urteil hat seinen Grund in einem Prozess gemeinschaftlicher Bildung. Sich bilden bedeutet eben auch «sich» verständigen. Urteilskompetenz ist so gesehen nicht kompetitiv in einem abgrenzenden Sinne, sondern verbindend. Das Verbindende ist wechselseitig, da sich Urteilskompetenz in der Gemeinschaft bildet und dabei zugleich auch die Gemeinschaft bildet, sofern es das Reden und den Austausch über etwas als eine Verständigung über Werte und «Geschmack» in einem starken Sinne begreift.³⁰

- [1] «Ästhetische Praktiken» und «Ästhetisches Denken» werden im Folgenden großgeschrieben, um ihren Eigennamen zu betonen. Gewiss handelt es sich um Spielarten des Denkens und Handelns, gleichzeitig ist ihr Charakter stets singular.
- [2] Vgl. z.B. E. Care et al.: Education system alignment for 21st Century skills. Fokus on Assessment (2018), in: *brookings.edu*, 07.02.2020.
- [3] Michael Makropoulos: Blumenberg und die Ontologie des ästhetischen Gegenstands, München (Brill/Fink) 2015, https://doi.org/10.30965/9783846757017_007, S. 16.
- [4] Roland Reichenbach & Nicolaj van der Meulen: Ästhetisches Urteil und Bildkompetenz. Einleitend zum Thementeil. Zeitschrift für Pädagogik, 56(6), 2010. S. 795–805; Anna Park: Arbeit am Ausdruck. Zur ästhetischen Dimension von Bildung: eine artikulationstheoretische Annäherung. Universität Zürich: Philosophische Fakultät (Dissertation), 2020.
- [5] Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, in: Werke in 12 Bden, Bd. IX, X, Frankfurt/M 1968 (Suhrkamp), Bd. X, § 1, A/B 3, S. 279.
- [6] Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Tübingen (Mohr Siebeck) 1960. S. 109.
- [7] Kant: Kritik der Urteilskraft, a.a.O., § 9, B 27, S. 295.
- [8] Kant: Kritik der Urteilskraft, a.a.O., § 40, B 157, S. 225.
- [9] Ebenda, § 22, B 68, S. 159.
- [10] John Locke: An Essay Concerning Human Understanding/Versuch über den menschlichen Verstand, Stuttgart (Reclam) 2020, Buch XVI. – Mit Dank für diesen Hinweis an Roland Reichenbach.
- [11] Vgl. Christoph Menke: Die Kraft der Kunst, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2013. S. 60.
- [12] Hannah Arendt: Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie, München (Piper) 1985. S. 94; vgl. auch: Susanne Lüdemann: Vom Unterscheiden. Zur Kritik der politischen Urteilskraft bei Hannah Arendt und Giorgio Agamben, in: <http://www.hannaharendt.net>, 14.08.2021.
- [13] Vgl. Roberto Esposito: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, Berlin/Zürich (Diaphanes), S. 14f.; Roberto Esposito: *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, Berlin/Zürich (Diaphanes) 2004. S. 12f.
- [14] Kant: Kritik der Urteilskraft, a.a.O., B 43f., S. 141f.
- [15] Menke: Die Kraft der Kunst, a.a.O., S. 61.
- [16] Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, Wien (Passagen) 1992. S. 74 u. 84.
- [17] Christine Buci-Glucksmann: Der kartografische Blick in der Kunst, Berlin (Merve) 1997. S. 55.
- [18] Esther Ernst: Taubenloch, 2017, 112 x 177 cm, Bleistift, Buntstift, Tusche auf gefaltetem Papier.
- [19] <https://www.taubenloch.org/home.html>, 18.08.2021.
- [20] <https://www.j3l.ch/de/V2165/taubenlochschlucht>, 19.08.2021.
- [21] Marianne Siegenthaler: Die Klus der Turteltaubchen, in: Schweizer Familie, Nr. 25, s. September 2021. S. 83f.
- [22] Mail Esther Ernst, 16.08.2021.
- [23] Hans Blumenberg: Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstands (1964), in: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2001. S. 112–119.
- [24] Jean-Luc Nancy: Die Lust an der Zeichnung, Wien (Passagen Verlag) 2013. S. 23.
- [25] Siri Hustvedt: Das Drama der Wahrnehmung. Morandis Stilleben, in: Siri Hustvedt: *Leben, Denken, Schauen. Essays*, Hamburg (Rowohlt) 2014. S. 310.
- [26] Umberto Eco: Einführung in die Semiotik, München (Fink) 1972. S. 145.
- [27] Die ästhetische Kraft bedarf also keiner Entzweiung, um ästhetische Kritik zu werden. Vgl. Menke, *Die Kraft der Kunst*, a.a.O., S. 69.
- [28] Judith Butler: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend, in: Rahel Jaeggi/Tilo Wesche (Hg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2009. S. 221–246.
- [29] Menke: *Die Kraft der Kunst*, a.a.O., S. 70.
- [30] Immunis bezeichnet einen Moment des Urteilens, in dem sich das Subjekt (grundsätzlich oder zeitweise) von der Gemeinschaft abschirmt, um das Subjekt in einem starken Sinne überhaupt zur Sprache bringen zu können. In der negativen Konsequenz führt die Abschirmung gegebenenfalls zu einer Überhöhung des eigenen Geschmacksurteils. Das immunisierte Subjekt stellt sich dabei in ein kritisches Verhältnis zu den Normen des «Gemeinsinns», da der Gemeinsinn ja kein Organ, sondern eine eingeübte Fähigkeit für

gemeinschaftliche Auffassungen und Handlungen darstellt. Die Abschirmung und Aktivierung eines «sensus immunitatis» könnte, dies wäre an anderer Stelle zu prüfen, darauf hindeuten, dass mein Urteil die Grenzen des Gemeinsinns an gewissen Punkten tangiert. Die Abschirmung vor dem Gemeinsinn kann zu einem anderen Zeitpunkt ihre Produktivität für die Gemeinschaft entfalten.

[Abb. 1] Kartenausschnitt von Indien mit Franz Xaver als Apostel Indiens, aus: Heinrich Scherer: Atlas novus, München 1710.

[Abb. 2] Esther Ernst: Taubenloch, 2017, 112 × 177 cm, Bleistift, Buntstift, Tusche auf gefaltetem Papier. (Abb. 3, 4, 5, 7, 8, Details von Abb. 2)

[Abb. 6] Frin villier Taubenloch, swisstopo, <https://map.geo.admin.ch>

Essay 2/9