

2. Ästhetisch – Schönes – Kunst: Begriffsklärungen

Die Grundlage: sinnliche Wahrnehmung und ihre Gegenstände

Was meint ›ästhetisch‹ in diesem Text? Grundlegend bezeichnet das Adjektiv einen *bestimmten Modus von Interaktionen zwischen Menschen und Wahrnehmungsgegenständen*. Yuriko Saito (2019: 2) spricht von »a specific mode of perception« und gibt ›ästhetisch‹ »the root meaning of [...] sensory perception gained with sensibility and imagination« – eine Form intensiver sinnlicher Wahrnehmung,¹ die untrennbar verknüpft ist mit der Aktivierung von Empfindungsvermögen (für Gefühle und Stimmungen) und Vorstellungskraft (Erinnerungen, Phantasien). Wir heben sinnliche Eindrücke oder Vorstellungen² aus dem Fluss des Wahrnehmens und der Befindlichkeit heraus und verknüpfen sie mit Emotionen,³ Wissen und Bedeutungen.⁴ Umgekehrt aktualisieren

-
- 1 Einen souveränen Überblick zur empirischen Wahrnehmungsforschung gibt Frey (2017).
 - 2 »Bildhafte Vorstellungen sind [...] Aktivitätszustände des Gehirns, die denjenigen bei der Wahrnehmung gleichen, aber in Abwesenheit entsprechenden unmittelbaren sensorischen Inputs auftreten« (Frey 2017: 83). Zur Beteiligung der Imagination an allen Wahrnehmungsakten vgl. Schwarte (2006).
 - 3 Strikt praxeologisch wäre stets vom »doing« von Emotionen zu sprechen (Scheer 2016).
 - 4 »Der Strom [der Wahrnehmungen; KM] wird unterbrochen, Aufmerken geht über in gerichtete Aufmerksamkeit, die unweigerlich Beziehungen zum Erfahrungsgedächtnis und zu körperlichen Empfindungen unterhält« (Kittlausz 2011: 269). Zu den Möglichkeiten der Intuition und Imagination, die sich mit der Unterbrechung ergeben, ausführlicher ebd. (269-274). Dimensionen und Spannweite des Heraushebens erörtert Leddy (2012: Kap. 2) unter dem Begriff der »Aura«, die auf diese Weise dem Gegenüber im ästhetischen Erleben zukomme. Allerdings gibt es auch schwache Formen des Aufmerkens, etwa das Zurechtziehen eines Tischtuchs im Vorbeigehen, damit es »wie-

sich Emotionen, Erinnerungen, Assoziationen spontan in ko-laborativer Reaktion auf die Aufforderungen der jeweiligen Gegenüber und wollen ›bearbeitet‹ werden. In derartigen Interaktionen erzeugen wir bzw. bilden sich ästhetische Beziehungen zur Welt, zu uns selbst und zu den Texten,⁵ mit denen wir ko-laborieren.

Die Grundoperation besteht darin, Phänomene der Umwelt nicht nur instrumentell, im Vollzug zielgerichteter Tätigkeiten, wahrzunehmen. Wir betrachten sie nicht einfach als austauschbare Vertreter einer allgemeinen Kategorie mit bekannter Zweckbestimmung, sondern registrieren ihre individuellen sinnlichen Qualitäten mit handlungsentbundener Aufmerksamkeit. Es fällt einem beispielsweise auf, dass der farbige Putz eines Nachbarhauses nicht nur dem Schutz gegen das Wetter dient; er hat einen Ochsenblutton, der kräftig von der Umgebung absticht, ein reizvolles Wechselspiel mit den Tönungen des Himmels entfaltet und an Urlaube in Skandinavien erinnert. Allerdings kann die Farbe des Putzes auch fad oder zu grell wirken; sie scheint nicht zu den Proportionen zu passen oder lässt unangenehme Erinnerungen aufkommen. Auch hier erleben wir ästhetisch; doch die Bewertung fällt so aus, dass wir diese Erfahrung nicht wiederholen möchten.

Die Offenheit für handlungsentlastete sinnliche Wahrnehmung, grundiert von der Erwartung auf das angenehme Spüren intensiver Gegenwärtigkeit (Seel 2000), wird in diesem Fall enttäuscht. Hier gilt, was Bernd Kleimann (2002: 334) zum unkontrollierbaren, ›riskanten‹ Charakter ästhetischer Wahrnehmung sagt: Sie sei »ein Amalgam aus Handlung und Widerfahrnis«. Man kann sich vorher nie sicher sein (selbst bei einem Lieblingsstück), wie man in einer konkreten, so noch nie dagewesenen Situation mit den Qualitäten des Gegenstands ko-laboriert. Erleben ist nur in Grenzen planbar. Die »Kontingenz ästhetischer Erfüllung« (ebd.) gehört zu ihrem Reiz.

Ästhetisches Erleben ist Selbstzweck. Es wird erstrebt und herbeigeführt wegen der intensiven Gefühle oder zumindest Gestimmtheiten, die es erzeu-

der ordentlich« aussieht. Der Handlung liegt eine ästhetische Beurteilung zugrunde (Saito 2007: 10f.; Leddy 2012: Kap. 7).

5 Die Rede von Gegenübern oder Partnern ästhetischer Interaktion hat auch problematische Konnotationen. Daher werden im Folgenden die Partizipanden – Ereignisse, Dinge, Geschriebenes, Filme, Klangfolgen, Geschmackserlebnisse etc. – meist als Texte im weiten semiotischen Sinn bezeichnet.

gen kann.⁶ Kant (1995) spricht von »Lust«, Paál (2003: 31) von »ästhetischer Euphorie« als einem übergeordneten psychischen Zustand, der Wahrnehmungen, Affekte, Erlebnisse positiv markiert. Zweckfreiheit meint entschieden etwas anderes als das an Kant (1995: §§ 2-5) anschließende Postulat, ästhetische Interaktion habe »interesselos« zu sein. Kants einschlägige Überlegungen beziehen sich allesamt auf ästhetisches Urteilen, nicht auf die faktische Rezeption von Natur- oder Kunstschönem. In der Debatte wurde der normative *Anspruch an das Geschmacksurteil* jedoch oft vermengt mit Regeln für ästhetisches Wahrnehmen und Erfahren als empirische Tätigkeit – und zwar auf eine Weise, die deutlich die von Bourdieu (1982) diagnostizierte distinktive Schlagseite des Arguments erkennen lässt. In einem klassischen Aufsatz über den »Mythos der ästhetischen Einstellung« hat sich George Dickie (1964)⁷ mit Positionen auseinandergesetzt, die die richtige *aesthetic attitude* an der Art und Weise der Aufnahme von Kunstwerken festmachen wollten. Es ging insbesondere um Forderungen nach *Distanzierung* vom Werk wie von eigenen Problemen und Interessen, letztlich von allen praktischen Wünschen und Zwecken. Dickie argumentierte, dass solche distanzierte Zuwendung psychologisch schwer denkbar und empirisch nicht greifbar sei; man könne nur über unterschiedliche Grade der Aufmerksamkeit sprechen.

Eine Variante des Arguments, das Dickie kritisiert, macht sich an der *Motivation* für ästhetische Interaktion fest. Sie müsse frei von allen Zwecken sein und sich dem Gegenstand um seiner selbst willen zuwenden; nur so sei angemessene ästhetische Erfahrung möglich. Auch hier lautet der Einwand, dass es zwar einen Unterschied mache, ob man ein Musikstück zwecks Klärung einer wissenschaftlichen Frage höre oder mit der Absicht, sich erwartungsvoll für das Erfahren eines Werks zu öffnen. Was dann aber beim eigentlichen Hören geschehe, werde nicht von den verschiedenen Zwecksetzungen bestimmt; auch in diesem Fall ließen sich allenfalls unterschiedliche Grade der Aufmerksamkeit fassen.⁸

Das Kriterium der Selbstzweckhaftigkeit dient in diesem Buch dazu, verschiedene Weisen der Wahrnehmung ästhetischer Potenziale zu unterschei-

6 Spätestens seit Gerhard Schulze (1992) kann man das als empirisch belegt betrachten. Ob man im Kontext ästhetischer Theorie Wohlgefallen als Kriterium akzeptiert oder den Genuss Werten wie dem Guten und Wahren unterordnet, ist damit nicht entschieden.

7 Für den Hinweis danke ich Thomas Hecken.

8 Zur Kritik an Dickie vgl. Kemp (1999).

den. Wir behandeln nämlich Naturphänomene und Gebrauchsgegenstände, also Objekte mit nicht-ästhetischer Primärfunktion, anders als ›Kunst‹; die ist per definitionem auf ästhetisches Erleben angelegt.⁹ Wird ein Stuhl betrachtet, um sein Gewicht einzuschätzen und nicht seine sinnliche Gestaltung, dann wird hier nicht ästhetisch wahrgenommen, sondern zweckdienlich. Das ist sozusagen die Standardeinstellung gegenüber Gebrauchsgegenständen. Selbstzweckhaftes Tun ist jedoch nicht ›wertvoller‹; das Gewicht zu kalkulieren, kann auch gegenüber einem *Eames Chair* absolut angemessen sein.

›Selbstzweck‹ meint also nicht ›Interesselosigkeit‹. Ziel selbstzweckhafter Zuwendung ist es, durch intensives sinnliches Wahrnehmen sowie Aktivierung von Empfindungsvermögen und Vorstellungskraft Vergnügen zu erzeugen; wo das geschieht, handelt es sich uneingeschränkt um ästhetische Interaktion. Ob sich die Lust dem Befreiungsgefühl angesichts einer filmischen Zerstörungssorgie, dem herzerwärmenden Effekt einer einschmeichelnden Melodie oder der Betrachtung eines reizvollen Körpers verdankt, macht einen relevanten und erörterungsbedürftigen Unterschied – aber es handelt sich in jedem Fall um vollgültige ästhetische Interaktion. Stimmungsmodulation, Ablenkung, Selbstbefragung, Trost, Wissenserwerb usw. sind Interessen, die ästhetische Interaktionen unterschiedlich formen. So lange jedoch Sinnlichkeit, Empfindung, Emotionspraktiken, Imagination und Bedeutungsproduktion Vergnügen erzeugen, handelt es sich um *ästhetische* Interaktion¹⁰ (deren ›Wert‹ wissenschaftlich nicht zu beurteilen ist).

Den Ausgangspunkt aller ästhetischen Beziehungen und Praktiken bildet die sinnliche Wahrnehmung. Ästhetisches Wahrnehmen vermittelt sinnliche Erkenntnis – Alexander Gottlieb Baumgartens (2007) »cognitio sensitiva«¹¹ – ebenso wie Anregungen und Materialien für begriffliches Wissen.¹² Deshalb

9 Das Bild, dessen Funktion darin besteht, einen Fleck auf der Wand zu verdecken, stellt eine Ausnahme dar.

10 Mit Kittlausz (2011: 268) betrachte ich die »Trennung zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen als eine analytische«, nicht als empirisch eindeutige binäre Unterscheidung. Unschärfen, Abgrenzungsprobleme, fehlende Eindeutigkeit sind willkommene Anlässe für differenzierte Beschreibung.

11 Zu Baumgarten vgl. Schneider (1996: 21-29); Böhme (2001: 11-17); Laner (2018); Franke (2018); Highmore (2011: 24). Zur ästhetischen Erkenntnis Welsch (1994); Verne (2019).

12 Zur Frage, welche Arten von Erkenntnis man in ästhetischen Interaktionen gewinnen kann, vgl. Vendrell Ferran (2018).

ist es wichtig, sich die Komplexität und die Implikationen dieser nur scheinbar simplen Aktivität zu vergegenwärtigen. Der Ethnologe David McDougall (zit.n. Verne 2017: 116) hat mit der »microsecond of discovery, of knowledge at the birth of knowledge« sozusagen die ›Urszene‹ sinnlicher Erkenntnis fokussiert, jenen Augenblick, in dem Wissen geboren wird: »[...] [M]eanings emerge from experience, before they become separated from physical encounters. At that point thought is still undifferentiated and bound up with matter and feeling in a complex relation that it often later loses in abstraction.«

Perzeption ist stets vermittelt über die aktive Subjektivität der Wahrnehmenden (Roth 2003; Vetter 2010; Gegenfurtner 2011; Goldstein 2015; Frey 2017: 72-91). Die kognitiven Ergebnisse der sogenannten Exterozeption entstehen, indem die vom Zentralnervensystem (nicht von den reizempfindlichen Sensoren direkt!) produzierten Sinneseindrücke oder Empfindungen abgeglichen werden mit im Hirn bereits vorhandenen Daten, mit gespeicherten Informationen aus früherem Erleben.

Den Abgleich bestimmt die grundlegende Funktionalität von Wahrnehmung: Meldungen werden gefiltert und bearbeitet (in mehreren Schritten und teilweise rekursiv) entsprechend der Aufgabe, der erfolgreichen Orientierung eines Subjekts in seiner Umwelt zu dienen. Erst diese »sensorische Integration« (Stw. Wahrnehmung 2022) lässt uns ›sinnvolle‹ Gegenstände erkennen. Hier ist also bereits jede Menge individuelle und kollektive Geschichte (Erleben, Erfahrung, Wissen, Ängste) im Spiel. Die aktive Bearbeitung der Sinnesdaten führt dann in einem ebenso komplexen wie dynamischen Prozess zur *kulturalen* Bildung von Präferenzmustern, die unsere Orientierung in der Umwelt leiten. Ästhetische Wahrnehmung ist somit stets historisch-kulturell formiert.

Richtig komplex wird sinnliche Wahrnehmung jedoch infolge der untrennbaren Durchdringung von Exterozeption und Wahrnehmung des eigenen Körpers. Stark vereinfacht: Der eigene Körper, der uns vielfältige innere Zustände empfinden lässt (Naumann-Beyer 2003), ist zugleich eine Instanz, die die von Sinneswahrnehmungen hervorgerufenen Empfindungen bewertet. Diese Bewertung ist eine der wesentlichen Leistungen von Emotionspraktiken (Scheer 2012, 2016). In diesem Sinn sind Außen- und Innenwahrnehmung, Gegenstands- und Selbstwahrnehmung untrennbar ineinander verschlungen. Oder anders: Sinnliche Eindrücke sind stets von Emotionen begleitet und so mit Wertung und Motivation verbunden.

Mehr noch. Da jede sinnliche Wahrnehmung mit früheren Erfahrungen und den damit verknüpften Empfindungen abgeglichen wird, ist sie Teil des

Lernprozesses, den jedes einzelne Leben darstellt. Die jeweils erinnerte Erfahrung enthält »Begreifen von Welt« (Vetter 2010: 96). Dieses emotionale Begreifen wird in jedem Fall durch aktuelles Wahrnehmen verändert und moduliert; adaptiert fließt es in neues Erleben ein. So wird sinnliche Wahrnehmung zu Erfahrung und zum Teil eines fortlaufenden Erkenntnisprozesses, der letztlich mit der mentalen Repräsentation und Verarbeitung der Lebensprozesse identisch ist. In welchem Maße in konkreten Wahrnehmungsepisoden auch sprachlich formulierbare Gedanken, Wissen, Interpretationen aktiviert und einbezogen werden, hängt vom Einzelfall ab, ist aber doch einer gewissen Systematisierung zugänglich. Die Variationsbreite der Weisen *ästhetischen* Wahrnehmens und Erlebens entspricht jedenfalls der Vielfalt, in der sich reflektierte und unbewusste Elemente des Perzipierens und der Signalverarbeitung verknüpfen und ausprägen.

Die Bedeutung dieser Zusammenhänge tritt hervor, wenn man bedenkt, dass auf Wahrnehmung ja Tätigkeit im weitesten Sinn folgt; man reagiert oder sucht ein Ziel zu erreichen. Was die Person zu dem Zweck tut, hängt wiederum wesentlich ab von der emotional – und das heißt immer auch: körperlich – bewerteten Qualität der Empfindungen, die sie mit dem Ist-Zustand und dem Ziel der Handlung verbindet. Die auf der Gefühlsebene erwartete Auswirkung denkbaren Handelns bestimmt menschliche Entscheidungen (Roth 2011). Wir können anstreben, das Erleben eines mit positiven Empfindungen verbundenen Zustands zu stabilisieren, eventuell noch zu erweitern, oder negatives Erleben zu dämpfen bzw. zu vermeiden. Letztlich werden Handlungen vorgenommen, wenn von ihnen eine (stets auch emotional ›gemessene‹) Verbesserung des Zustands erwartet wird.¹³

Reckwitz (2012: 23-25) verknüpft in diesem Zusammenhang ästhetische Wahrnehmung und ästhetische Praktiken. *Wahrnehmung* bezeichnet »sinnliche Akte, die das Subjekt [...] emotional affizieren, berühren, in eine Stimmung versetzen. [...] Ästhetische Affekte [...] sind Affizierungen um der Affizierung willen (die Furcht im Horrorfilm, die Freude an der Natur etc.), in denen das Subjekt seine emotionalen Möglichkeiten austestet« (ebd.: 24). *Ästhetische Praktiken* sind routinisierte, *gewohnheitsmäßige* Bemühungen zur

13 Wie konkrete Erlebnisse und Handlungen gefühlt und bewertet werden, ist allerdings Ergebnis und Gegenstand kulturell bestimmter Praxis – und zwar nicht nur individueller, sondern in vieler Hinsicht verteilter und geteilter Praxis (s. Kapitel 3). Man kann körperliche Risiken und Horrorinszenierungen genießen, und auch die mit früherem Erleben verbundenen Gefühle wandeln sich im biographischen Verlauf.

»Hervorlockung ästhetischer Wahrnehmung« (ebd.: 25). Ob einzelne Praktiken diesen Zweck erfüllen oder nicht, wird im Alltag vergleichend bewertet und führt zu Effektivierungsbemühungen; darauf geht Kapitel 3 ein.

Zu den Wahrnehmungsgegenständen zählen auch die Produkte unserer Einbildungskraft, der Phantasie und der Erinnerung, die wir uns mental gegenüberstellen. Solche Vorstellungen sind als Ergebnis imaginativer Tätigkeit zu verstehen (Seel 2000: 125). Sich etwas vorstellen heißt, ein Objekt synästhetisch in seinem Erscheinen¹⁴ zu imaginieren oder zu erinnern. Das Vorgestellte ist mit einer Formulierung Sartres »anschaulich-abwesend« (ebd.: 120). Im weiteren Sinn hat jedes ästhetische Wahrnehmen und Erleben einen imaginativen Anteil (Niklas 2014: 68f., 144; Schwarte 2006). In dieselbe Richtung weist Böhmes (2001: 162) Überlegung, wonach man Wahrnehmung nicht strikt von der Phantasietätigkeit trennen könne. Die Einbildungskraft sei »als Bildkraft [...] auch in der Organisation der Wahrnehmung tätig«. Da die Empfindungen erlebter Sinneswahrnehmungen im Gedächtnis gespeichert sind, kann man »vorgestellte Gefühle« (Vetter 2010: 105) auch mittelbar hervorgerufen. Wir lesen oder sehen im Film, dass jemand an einem heißen Tag ins Wasser springt – und spüren, wie angenehm das ist.

Insgesamt gilt also, dass sinnliche Wahrnehmung keine »begriffslose Rezeptivität« bezeichnet, »sondern eine von Gefühlen und Denkakten nicht abtrennbare, immer auch aktive Auseinandersetzung mit der sinnlich gegebenen Welt« (Kleimann 2002: 57; vgl. Frey 2017: 88f.). Ähnlich charakterisiert Viktor Kittlausz (2011: 288) Deweys Verständnis von Erfahrung: »Sinnlichkeit ist durchtränkt mit Informationen und fasst eine Erfahrungssituation nicht als eine rein durch physiologische Reize bestimmte auf, sondern als eine, die aus Bedeutungen aufgebaut ist«. Es ist das große Manko der europäischen Ästhetik, dass ihre dominierenden Linien die Sinnlichkeit über Jahrhunderte marginalisierten. Das Ergebnis war »nicht eine Theorie sinnlicher Erfahrung, sondern der intellektuellen Beurteilung [...], in der die menschliche Leiblichkeit [...] keinen Platz hat« (Böhme 2001: 30f.).

Prinzipiell können alle physischen oder imaginierten Gegenüber Partnerinnen ästhetischen Wahrnehmens sein. Das ist die systematische Grundlage der Forschungen zu *Everyday aesthetics* (Light/Smith 2005; Saito 2007,

14 Seels zentraler Begriff des »Erscheinens« von Objekten bezeichnet »dasjenige, was mittels der Sinne an ihnen differenziert werden kann« (Kittlausz 2011: 262).

2019; Mandoki 2007; Irvin 2008; Leddy 2012; Ratiu 2017).¹⁵ Hierzulande beziehen Ansätze von Wolfgang Welsch (1990), Gernot Böhme (1995, 2001), Martin Seel (2000), Bernd Kleimann (2002), Gábor Paál (2003) und anderen ebenfalls Nicht-Kunst ein.¹⁶ Welsch spricht im Anschluss an Baumgartens *Aesthetica* (2007) von einer »Aisthetik [...] als Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art, sinnenhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen« (Welsch 1990: 9f.; Herv.i.O). Genau diese Spannweite macht für Highmore die Nähe eines solchen Ansatzes zu den Erfahrungsweisen des Alltags aus.

»[...] [A]esthetics is an ambitious attempt to approach the human creature as a physiological, psychological and ethical being, through being attuned to sensations, the senses, perception, sentiments and so on. [...] [A]esthetics has a real sense of the confusions of ordinary life as we navigate and register the sensual materiality of the exterior world, drawing it towards us, inclining ourselves towards or away from the world, knowing it from ›below‹ (from the sensate body) as well as with the discriminating mind« (Highmore 2011: 11).

Kunst

Allerdings spielen im realen Leben Artefakte, die primär zum Zweck ästhetischen Erlebens hergestellt werden, eine herausgehobene Rolle. »Kunst«, »Spektakel« (Frisch/Fritz/Rieger 2018; Renz/Ahner 2020), »Inszenierung« (Böhme 2016), »Gestaltung« sind für das Erzeugen besonders reicher und starker Eindrücke konzipiert und werden daher tendenziell mit intensiverer Aufmerksamkeit bedacht. Deswegen liegt eine funktionale Definition von »Kunst« nahe. Deines/Liptow/Seel (2013: 26) beispielsweise verstehen darunter »solche Artefakte [...], die mit der Absicht hergestellt werden, beim Rezipienten ästhetische Erfahrungen hervorrufen zu können«. Sie stellen klar, auch »schlechte« Kunst (nach Meinung von Nutzerinnen bzw. Kritikern) bleibe »Kunst« (ebd.: 27). Die Kategorie beinhaltet in alltagskulturwissenschaftlicher

15 Vgl. die kontinuierliche Debatte zu Konzepten der Alltagsästhetik in der Zeitschrift *Contemporary Aesthetics*; www.contempaesthetics.org [15.03.2022].

16 Gemeinsam ist diesen Arbeiten (zumindest tendenziell), dass statt normativer philosophischer Kategorien Wahrnehmung und Erfahrung der Nutzerinnen einen systematischen Bezugspunkt bilden. Das macht sie anschlussfähig für akteurs- und alltagsorientierte empirische Forschung.

Sicht keinerlei qualitative Aussage oder gar Wertung; es ist eine analytische Bezeichnung für Artefakte, deren primärer Zweck es ist, ästhetisches Erleben zu ermöglichen.

Wann das genau der Fall ist, das ist außerhalb des Bereichs, den das konventionelle Verständnis von Kunst abdeckt, nicht immer eindeutig. Bei einer TV-Serie ist es heute unstrittig; bei einem städtischen Freiraum (Tessin 2008) oder einem gestalteten (>designten<) T-Shirt ist darüber zu diskutieren. In solchen Fällen fühlt sich empirische Kulturforschung zu Hause: wo Verhältnisse nicht eindeutig sind, sondern genau zu beobachten und in ihrer Mehrdeutigkeit dicht zu beschreiben. Ein Jogger genießt einen Park anders als ein Blumen- oder Vogelliebhaber. Was daran jeweils >schön< sein kann und aufgrund welcher Argumente Gartengestaltung als Kunst zu betrachten wäre, solche Fragen eröffnen ein weites Feld für Studien zum ästhetischen Erleben in Alltagskontexten. Kunst bietet heute keine Garantie für reines Wohlfühlen¹⁷ – aber im Fall des Gelingens kann es Teil des Vergnügens sein, sich solcher Unsicherheit auszusetzen und sich überraschen zu lassen.

Eine tragende These dieses Bandes ist: Ästhetisches Erleben bildet subjektiv das stärkste Motiv, Populärkultur zu gebrauchen – genauer: deren quantitativ mit Abstand gewichtigstes Segment, die Massenkünste. Praktisch ist Musik die meistgenutzte populäre Kunst, doch gehören Werbefilme ebenso dazu wie Historienromane und Schausportkonsum.

Ästhetik

Ein induktives Verständnis ästhetischer Interaktionen grenzt sich klar ab vom gängigen Gebrauch der Kategorien >ästhetisch< und >Ästhetik< in Alltagssprache wie wissenschaftlichem Diskurs. Normative oder wertende Verwendung der Begriffe widerspricht empirischem Herangehen. Der Internet-Duden etwa definiert >ästhetisch< wie folgt: »den Gesetzen der Ästhetik entsprechend, gemäß«, »stilvoll, schön, geschmackvoll, ansprechend« (Stw. »ästhetisch« 2022). Und >Ästhetik< wird dann konsequent als »1. Wissenschaft, Lehre

17 Deines/Liptow/Seel (2013: 27-30) weisen darauf hin, dass große Segmente der Gegenwartskunst keine herausgehobene sinnliche Wahrnehmung anstreben oder darauf aufbauen. Es handele sich um >nicht-ästhetische< Kunst *in der Kunst-Welt*. Sie zielen auf einen grundlegend anderen Typ von ästhetischer Erfahrung oder auf einen Grenzbereich, in dem sinnliche Präsenz gegen Null geht.

vom Schönen; 2. das stilvoll Schöne; Schönheit; 3. Schönheitssinn« definiert; als Synonym wird passenderweise »Geschmack« aufgeführt (Stw. »Ästhetik« 2022). Den Kern bildet offensichtlich die Annahme eines *objektiv* Schönen, dessen genaue Bestimmung Aufgabe der Wissenschaft sei.

Dieser Text versteht unter ›Ästhetiken‹ Regelwerke, die sich auf positive ästhetisches Erleben beziehen. Sie bezeichnen in erster Linie *vermutete Eigenschaften von Texten und Situationen*, denen man die Kraft zuschreibt, jene angenehmen Gefühle auszulösen, die man mit Schönheit oder alltagsnäher mit Schöнем¹⁸ verbindet. Außerdem enthalten sie *Regeln für den angemessenen bzw. effektiven Umgang* mit entsprechenden Texten. Zu unterscheiden sind *formulierte* und *gelebte*, praktizierte Regelwerke. Erstere lassen sich aus Sprachquellen erschließen, letztere vorwiegend aus der Deutung ästhetischer Interaktionen in ihrer praktischen wie sachlich-materiellen Dimension. Zur Interpretation können Selbstaussagen der Akteurinnen herangezogen werden. Anders formuliert: Gelebte Ästhetiken erschließt man mit ethnographischen Methoden.

Wir versuchen also, Regelwerke zu erfassen, die für das Handeln und Empfinden von Personen und Gruppen relevant sind. Es geht um Systeme von Normen für die gegenständliche wie rezeptive Erzeugung von ›Schöнем‹; sie werden angewandt zur Bewertung und Verhaltensorientierung wie bei der kreativen Gestaltung selbst. Begrifflich gefasste wie gelebte Ästhetiken schließen auch Regeln bezüglich der Praktiken ein, mit denen man dem ›Schönen‹ auf die Spur kommt und positive Erlebnisse erzeugt. ›Ästhetik‹ in diesem induktiven Verständnis verbindet also Maßstäbe zur Bestimmung des ›Schönen‹ mit Normen, welche Praktiken und Empfindungen gegenüber dem ›Schönen‹ angemessen seien. Wenn im Folgenden von ›Alltagsästhetik‹ und ›alltagsästhetisch‹ die Rede ist, sind praktizierte Regeln für Bewertung, Rezeption und Emotionspraktiken gegenüber vermutet Schöнем gemeint – und zwar solche Regeln, die der »Grammatik« der Alltäglichkeit (Highmore 2011: 13) entsprechen.

18 – bzw. dort, wo der Begriff verpönt ist wie etwa im Punk, die Regeln für die Erzeugung jener positiven Effekte, die dem ›Schönen‹ anderer Gruppen entsprechen. Empirische Studien haben eine Vielzahl von sprachlichen Äußerungen gefunden, die gerade im Umgang mit Dingen und in alltäglichen Routinen jenes Wohlgefallen ausdrücken, das mit dem ›Schönen‹ verbunden wird – der Ausruf »Alter! ...« etwa.

Schönheit

›Schön‹ und ›Schönheit‹ benutze ich entsprechend Gustav Theodor Fechners Vorschlag als »Hilfsbegriff im Sinne des Sprachgebrauchs zur kurzen Bezeichnung dessen, was überwiegende Bedingungen unmittelbaren Gefallens vereinigt« (Fechner 1876, zit.n. Piecha 2002: 170; Herv. KM). Es geht um *subjektiv* Schönes. Mithin ist Schönheit nicht als Eigenschaft oder Effekt von Objekten zu verstehen. Die analytische Fassung der Alltagssprachlichen Aussage »X ist schön« lautet »Es ist schön für mich, X zu erleben« (Paál 2003: 15). Ästhetisches Erleben ist aus dieser Sicht gebunden an eine spezifische Rahmung durch die Wahrnehmenden. Das Wahrgenommene wird in einen Zusammenhang gestellt, der es ermöglicht, es als schön zu bewerten (ebd.: 20–23). Solche Rahmung muss keineswegs bewusst vorgenommen werden; man kann empfinden, man werde ›von etwas Schöner überwältigt, in Bann geschlagen‹.

Das als schön Empfundene begegnet uns in Erzählungen von Gewährspersonen als Akteur im Sinne Bruno Latours. Als ›Akteur‹ gilt alles, was »eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht« (Latour 2010: 123). Und die Identifikation jenes Phänomens, das Menschen ›Schönheit‹, ›das Schöne‹ oder ›etwas Schönes‹ nennen, *macht* einen relevanten Unterschied: Sie verändert die Bedeutung der Phänomene, ihren Wert, und die praktischen Umgangsweisen (›Respekt‹ usw.). Schönheit als subjektive Zuschreibung an Phänomene mit dem Potenzial, positives ästhetisches Erleben zu erzeugen, ist ein erstrangiger Akteur im Alltag. Kulturforschung kann beschreibend erörtern, welche wahrgenommenen Eigenschaften von Texten und Situationen diesen Unterschied gemacht und wie die Beteiligten ihn bewirkt haben könnten.

Solche (mehr gefühlten als reflektierten) Bewertungen sind allerdings historisch wie kontextabhängig ausgesprochen variabel. Zwar begegnen wir immer wieder Situationen, Bildern, Sinneseindrücken, die wir vermeiden möchten, weil sie ausgesprochen negatives Erleben hervorrufen. Die Alltagsbezeichnung dafür, als Gegenteil des Schönen, ist ›hässlich‹. Doch haben wir gelernt, Eindrücke und Gefühle, die als solche unangenehm oder gar bedrohlich sind, im Kontext handlungsentlasteter Wahrnehmung zu letztlich angenehmen, positiv empfundenen ästhetischen Erlebnissen zu

arrangieren. Das Horrorgenre¹⁹ ist ein klassisches Beispiel, ein anderes die Faszination der Beobachtung von Unglücken und Katastrophen. Ebenso kann Hässliches, Abstoßendes, Groteskes eine Anziehungskraft ausüben, die solche Eindrücke als reizvoll empfinden lässt. Der tragische Untergang, die Darstellung von Leiden und Verlust können in der Gesamtbilanz als intensiv und lebenssteigernd empfunden und positiv bewertet werden.

Auch populäre Kunst kennt das ästhetische Vergnügen am Hässlichen, Erschreckenden, Maßlosen; man denke an Genres wie Trash und Splatter. Katastrophen-, SF-, Actionfilme und selbst die Massenspeise Krimi (ab und zu) können die Empfindung des Erhabenen erwecken. Geradezu entfesselte Spezialeffekte, deren Wirkung auf den Betrachter auch durch ein aufgesetztes *happy ending* nicht heruntergepegelt wird, lassen jenes unvergleichlich Maßlose erleben, das unserem Wahrnehmungsvermögen unangemessen und »gewalttätig für die Einbildungskraft« erscheint. Wir genießen hier, in Kants Worten, »negative Lust«: »durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben« (Kant 1995: §§ 23-25, Zit. 166, 165). So sind Harmonie und Happy End keinesfalls unverzichtbar für das Erleben des Schönen – wenngleich derartige Konstellationen gegenwärtig offenbar mehrheitlich präferiert werden.

Weitgehende Einigkeit herrscht darüber, dass Praktiken ästhetischen Erlebens mit Phänomenen interagieren, die sich durch sinnliche *Prägnanz*²⁰ aus dem Strom der Eindrücke herausheben und durch aktive Wahrnehmung aus diesem Fluss herausgehoben werden. Das kann der von Martin Seel (2000) ausführlich in seinen ästhetischen Potenzialen erörterte rote Ball auf grünem Rasen sein, ein Bissen Steak, auf den man sich konzentriert, oder ein Song, der überraschend aus dem Dudelfunk herausklingt. Ebenso herrscht Konsens, dass zum Erleben des Schönen notwendig als reizvoll und letztlich subjektiv positiv empfundene Gefühlszustände gehören. Welcher Art, wie intensiv oder beiläufig die sein können, ist empirisch zu klären.

Als alltagsästhetischen »Basiswert«, an dem Nutzerinnen die Schönheit ihres Erlebens von »Kunst« messen, kann man weithin die spielende (von äuße-

19 Angesichts des Wissens um die Fiktionalität der dargestellten Schrecken ist allerdings das Ausmaß der Furcht ebenso bemerkenswert und nur durch die mentale Leistung der *suspension of disbelief* erklärbar.

20 Diesen Zentralbegriff der Gestalttheorie entwickeln Köhnke/Kösser (2001) und Schwarzfischer (2019).

ren Anforderungen entlastete) Beschäftigung mit Welt und Selbst in einer als anregend empfundenen Balance zwischen Wiedererkennen von Bekanntem und Herausforderung durch Neues benennen.²¹ Was dem entspricht, wird meist als ›schön‹ bezeichnet – wobei ›schön‹ im Unterschied zu anderen positiven Wertungen (spannend, interessant, überwältigend, großartig) meist eine deutliche Empfindung von Harmonie ausdrückt.

Ein unkritisches Verständnis des Ästhetischen?

Die hier entwickelten Bestimmungen sind eher formaler Art; sie sollen induktiver Forschung dienen. Wie konkretes ästhetisches Erleben ›inhaltlich‹ zu bewerten ist, wird in diesem Zusammenhang nicht gefragt (in anderen freilich unbedingt). Das Vorgehen ist *unmittelbar akteursorientiert*, es bewegt sich im Horizont der jeweils Handelnden. Wissen und Hypothesen darüber, wie die subjektiven Bedingungen des Gefallens sozial erzeugt und beeinflusst werden, bleiben zunächst ausgeblendet. Das ruft Einwände hervor, hier werde auf problematische Weise unkritisch vorgegangen (so etwa Götsch 2003). Konsumgüter und Massenkünste spielen im alltagsästhetischen Erleben eine prominente Rolle – und gelten weithin gerade wegen ihrer Anziehungskraft als besonders wirksames Instrument ideologischer Manipulation sowie ästhetischer Desensibilisierung (Welsch 1990: 13), gar Verrohung.

Geradezu klassisch haben den Einwand Franz Dröge und Michael Müller (1995) in ihrer einflussreichen Studie *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur* entwickelt. Seither ist die kritische Frage nach anti-emanzipativen Effekten populärer Künste geradezu Pflicht.

21 Für den Umgang vieler Menschen mit Kunst ist die wahrgenommene ›handwerkliche‹ oder performative Leistung wesentlich; in der akademischen Ästhetik spielt das kaum eine Rolle (die Ausnahme: Gell 1999). Im Rückgriff auf eigenes berufliches Ethos bewundert man beispielsweise, wie etwas gemalt ist: Inkarnat oder textile Oberflächen, aber auch Trompe-l'Oeil-Darstellungen. Dabei geht es nicht um Präferenzen für imitative Darstellungsweisen. Solche Urteile kommen oft von Personen, die (aus Erfahrung oder aus theoretisch angeleitetem Vergleichen) Spielregeln und Erzeugungsbedingungen derartiger Leistungen kennen, die also beispielsweise eine Vorstellung davon haben, was ein gleichermaßen strahlendes wie nicht forciertes dreigestrichenes C oder ein Vierzigmeter-Pass genau in den Lauf der Mitspielerin an erarbeitetem Können erfordern.

Doch möchte ich an einer vernünftigen ›Arbeitsteilung‹ – die wechselseitige Kenntnissnahme einschließt – festhalten. Das gesellschaftskritische Argument hat nämlich eine fragwürdige Voraussetzung, die es selbst nicht thematisiert. Zwischen den Text-Analysen, die Interpreten als Belege anführen, und den faktischen Aneignungen der Alltagsakteurinnen klappt eine wissenschaftlich nicht überbrückbare Kluft. Die Zusammenhänge sind empirisch wie theoretisch nicht eindeutig zu bestimmen (Maase 2019a: 199-243; grundsätzlich Latour 2010). Was kritische Hermeneutik kulturellen Texten als Botschaft oder gar direkt als Wirkung zuschreibt, kann wegen der Heterogenität und Kontextabhängigkeit der Rezeptionen nicht empirisch valide überprüft werden. Mehr als Plausibilität – innerhalb der jeweiligen Kritikrichtung! – ist wissenschaftlich nicht zu haben. Vor diesem Hintergrund verstehe ich die Fokussierung auf die ›subjektive Seite‹, auf alltagsästhetisches Erleben, als Beitrag zur ›realistischen‹ Justierung herrschaftskritischer Argumentation.

Eine differenzierte Betrachtung des rezeptiven Pols massenkultureller Prozesse korrigiert Defizite des kulturwissenschaftlichen Mainstreams. Der schreibt nämlich Gefühlen, Wissensbeständen und Wertungen des Publikums deutlich geringere Relevanz zu als den eigenen Analysen ›von außen‹. Die Selbstverständlichkeit, mit der ideologiekritische Zugriffe für aussagekräftiger, wichtiger (und manchmal auch für moralisch überlegen) gehalten werden gegenüber den seltenen Versuchen einer sensiblen Rekonstruktion der Lektüren von jederfrau und jedermann, ist fragwürdig. Sie gründet in der Annahme, die Ebene politisch-ideologischer Bedeutungen sei a priori wichtiger für das Verstehen unserer Gesellschaft als die Relevanzstrukturen des Alltags. Was sich vermeintlich *nur* gut anfühlt, lecker schmeckt, das Herz höherschlagen und den Dopaminpegel steigen lässt – das halten Sozialwissenschaftler meist für weniger relevant als die problematischen Subjektivierungsangebote, die sie in Texten aufspüren.

Einer sich kritisch verstehenden Forschung fällt es offenbar schwer, Befunde subjektiv befriedigenden oder gar beglückenden sinnlichen Wahrnehmens und ästhetischen Erlebens erst einmal ›stehen zu lassen‹ und nicht gleich reflexhaft nach dem ›cui bono?‹ in Bezug auf gesellschaftliche Machtverhältnisse zu fragen. Eine Erklärung dafür bietet sich an. Wenn Kulturforscherinnen professionell autoritative Aussagen machen, dann werden sinnlicher Genuss als Selbstzweck und das sensuell erregend Schöne zum Problem. Kritische Sozialwissenschaft vermutet darin nämlich ein fragwürdiges *Einverständnis* mit dem Weltzustand – mit einer Wirklichkeit, die aus ihrer Sicht nicht schweigend oder gar schwelgend hingenommen werden darf. Verlangt

ist vielmehr Widerspruch, Empörung, Veränderung (Maase 2009). Kaum einer hat das so scharf formuliert wie Theodor Adorno (1987: 22): »Einig sein soll man mit dem Leiden der Menschen: der kleinste Schritt zu ihren Freuden hin ist einer zur Verhärtung des Leidens.« Radikaler geht es nicht.

Vergleichbare Überzeugungen nähren die Debatte, ob Sinneswahrnehmungen mit Erkenntnis oder Einsicht verbunden sein müssen, um als ästhetisch vollwertig zu gelten. Im Gefolge Kants ist vielen Autorinnen wichtig, nicht jedes positiv empfundene sinnliche Erleben als ästhetisch werthaltig anzuerkennen (so etwa Welsch 1994). Falls nun »Erkenntnis« den Unterschied machen soll zwischen dem schlicht sensuell Angenehmen und dem ästhetisch Vollwertigen – welche Art von Erkenntnis? Nur sprachlich kommunizierbare? Oder kann Erkenntnis auch über sinnliche Eindrücke erzeugt werden, die sich mit nichtsprachlichen Imaginationen, Erinnerungen und Emotionen verbinden (Leddy 2005)? Kulturwissenschaftlich gilt nichtverbales, verkörpertes Wissen als auf andere Weise, aber nicht weniger bedeutsam als sprachlich kommunizierbares. Ist vielleicht *aisthesis*, das notwendig stets »lernende« Erleben unserer Sinne und Gefühle,²² ein vorzügliches Feld solch sinnlicher Erkenntnis?

Viele Menschen bestehen darauf, sie müssten ihre Freude an sinnlichem Erleben und Genießen gegenüber niemandem erklären oder legitimieren. Ich nehme das als Aufforderung, in der Analyse ästhetischer Interaktionen gerade die changierenden *Mischungen* von sprachlich kommunizierbarem und nichtsprachlichem – leiblichem, sensuellem – Wissen zu verfolgen. Ein offenes Konzept des Ästhetischen könnte die *Übergänge* zwischen – idealtypisch – bedeutungsfreiem, »nur sinnlichem« Genießen und Wohlfühlen einerseits, bedeutungsvollen, sinnorientierten Erfahrungsweisen andererseits ins Zentrum stellen. Ziel wäre nicht, am Ende wieder eindeutige Grenzen zu ziehen, sondern die Vielfalt der Bedeutungsdimensionen und Erkenntnisprozesse im sinnlichen Wahrnehmen und ästhetischen Erleben zu entfalten.

Kräftig pointiert könnte man die gegenwärtig dominante Ideologie- und Machtkritik als Nachfolgerin der bürgerlichen Kulturkritik bezeichnen. Die Forderung, kulturelle Phänomene stets vorrangig auf die in ihnen wirksamen Gewaltverhältnisse und Machtpraktiken hin zu betrachten und zu bewerten, trifft nämlich das Populäre in doppelter Weise. Die Texte werden in erster Linie auf ihren Beitrag zu problematischen Subjektivierungsprozessen

22 Zur kognitiven Dimension von Gefühlen als »verkörperte Gedanken« (Roy D'Andrade) vgl. Röttger-Rössler (2004: 84–87); Vetter (2010: 37f., 49, 65–88).

hin befragt; und Forschung, die vorrangig Praktiken und Erlebensweisen von Nutzerinnen rekonstruiert, wird Verantwortungslosigkeit unterstellt.

Der Anspruch, Sozial- und Kulturwissenschaft hätten kritisch zu sein, steht in der großen Tradition der Aufklärung. Er gilt auch heute; das schließt allerdings unabdingbar die *kritische Selbstreflexion* der Macht- und Ideologiekritik ein, die mit der Stellung und dem Wahrheitsanspruch von Wissenschaftlern verbunden sind. Zygmunt Bauman (1987) hat die Position untersucht, die der Anspruch auf besseres Wissen gegenüber angeblich weniger Gebildeten verschafft. Sie kann missbraucht werden zur Selbstinthronisierung von Intellektuellen als Gesetzgeber für die angeblich Unwissenden. Er stellt dagegen das Bild der Übersetzerin, die zwischen den Provinzen des wissenschaftlichen und des alltäglichen Wissens vermittelt und am wechselseitigen Verständnis arbeitet. So etwas schwebt auch dieser Studie vor, und deshalb grenzt sie sich ab von einer unbeschränkten »Hermeneutik des Verdachts«.

Unter diesem Begriff hat Paul Ricœur (1969, 2005) ein Modell des Textverstehens skizziert. Mit Marx, Nietzsche und Freud hat der Ansatz Gründerväter, deren Ideologiekritik die Selbstgewissheit bürgerlichen Denkens und Fühlens zutiefst getroffen hat. Ricœur versucht, diese Weise des Lesens, die unter der Oberfläche der Texte ihr Unbewusstes dechiffrieren will, mit anderen legitimen Weisen des Verstehens *auszubalancieren*. Inzwischen hat sich jedoch die Hermeneutik des Verdachts geradezu *entgrenzt* – und darin über allen Dissens hinweg die beiden gegenwärtigen Hauptstränge kritischer Kulturwissenschaft zusammengeführt: die Cultural Studies und die Kritische Theorie der Frankfurter Schule. Zu Marx, Nietzsche und Freud gesellen sich inzwischen Althusser, Horkheimer und Adorno. Mit Entgrenzung meine ich Tendenzen zur Verabsolutierung und Moralisierung subjektivierungskritischen Herangehens, die empirischen Studien phänomenologischer und ethnographischer Provenienz mangelndes kritisches Bewusstsein vorwerfen.²³

Die Nachfolge der bürgerlichen Kulturkritik hat die Hermeneutik des Verdachts nicht nur in puncto Dominanz angetreten. Man kann sie auch, wie der australische Kulturwissenschaftler Nicholas Holm (2020), in Verbindung sehen mit Veränderungen im kulturellen Feld und den Strukturwandlungen kulturellen Kapitals im Sinne Bourdieus. Holms These lautet: Als Mittel zur

23 Kritisch dazu Felski (2015); Fluck (2015); Verne (2019).

Distinktion akademischer Kulturwissenschaftlerinnen sind an die Stelle formalästhetischer Kompetenz ›politische‹ Maßstäbe getreten; »particular forms of political judgement come to function as prominent aspects of aesthetic evaluation« (ebd.: 17). Beispielsweise würden typischerweise an einem US-Blockbuster nicht mehr erzählerische Klischees bemängelt, sondern kolonialistische Denkmuster oder heteronormative Geschlechterbilder.

Für Holms Lesart spricht einiges. Im vergangenen halben Jahrhundert hat die Distinktionskraft ›hochkultureller‹ Habitusformen erheblich abgenommen; heute schließt kulturelle Kompetenz legitimierte Formen des Umgangs mit ›Populärem‹ ein (Peterson/Kern 1996; Geer 2012, 2014). Thomas Hecken (2012) spricht treffend von Diskursen des »Avant-Pop« als Distinktionsmittel. Mit diesen Veränderungen verlor die etablierte, werkästhetisch argumentierende Kritik des Populären an Legitimität; der globale Erfolg der Cultural Studies ist dafür ein starker Indikator.

Für Holm handelt es sich hier nicht einfach um den Niedergang eines Interpretationsansatzes und den Aufstieg eines anderen. Die Ablösung der Hegemonie formästhetischer Maßstäbe durch ›politische‹ Kriterien der Kritik an Machtungleichheit und Unterdrückung, Kolonialismus, Sexismus, Rassismus etc. habe ihr Zentrum im Milieu der akademisch ausgebildeten Intelligenz an den Hochschulen wie im Kulturbetrieb, also unter in puncto Bildung erheblich Privilegierten. In diesem Zusammenhang gehe es nicht einfach um unterschiedliche Interpretationsansätze. Die Hermeneutik des Verdachts ist verknüpft mit sozialen Positionen und Vorrechten. Holmes sieht hier Dispositionen im Bourdieu'schen Sinn: Habituselemente, die unabhängig vom Willen und Selbstverständnis der Akteure distinktiv funktionieren und Trägerinnen privilegierten Wissens in Positionen sozialer Überlegenheit versetzen (Baumans »Gesetzgeber«). Die »kritische Disposition« sei der Nachfolger der »ästhetischen Disposition«, die Bourdieu (1982) als Zentrum legitimen und legitimierenden kulturellen Kapitals diagnostizierte (Holm 2020: 18, 23-25). Als Erklärung für Aufstieg und Entgrenzung der Hermeneutik des Verdachts scheint das plausibel – und eine Korrektur durch Forschungen zum ästhetischen Erleben von Alltagsakteurinnen durchaus angebracht.

