

Ikonisches Bewusstsein: Die materiellen Grundlagen von ›Gefühls-Bewusstsein‹*

JEFFREY C. ALEXANDER

»aber leider scheint das, was ihnen ihre Heilkraft gibt, das gleiche zu sein, was ihre persönliche Erlebnishaftigkeit vermindert. Die beiläufige Erwähnung eines Haares auf der Nase wiegt mehr als der bedeutendste Gedanke, und Taten, Gefühle und Empfindungen vermitteln bei ihrer Wiederholung den Eindruck, einem Vorgang, einem mehr oder weniger großen persönlichen Geschehnis beigewohnt zu haben, mögen sie noch so gewöhnlich und unpersönlich sein. »Dumm«, dachte Ulrich, »aber es ist so.« Er erinnerte an jenen dummtiefen, erregenden, unmittelbar das Ich berührenden Eindruck, den man hat, wenn man an seiner Haut riecht. Er stand auf und zog die Vorhänge seines Fensters beiseite. Die Rinde der Bäume war noch vom morgen feucht. Draußen auf der Straße lag veilchenblauer Benzindunst. Die Sonne schien hinein, und die Menschen bewegten sich lebhaft. Es war ein Asphaltfrühling, ein jahreszeitenloser Frühlingstag im Herbst, wie ihn die Städte hervorzaubern«.

(Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften)

Was ist ein ›icon‹? ›Icons‹ sind »symbolische Verdichtungen« (Freud 2001). Derartige Verdichtungen verweisen auf konkrete materielle Formen, welche bestimmte soziale Bedeutungen generieren.

* Der folgende Aufsatz basiert auf einem Vortrag, den ich auf Einladung von Bernhard Giesen am 4.7.2007 während der ›Konstanzer Meisterklasse‹ zum Thema ›Cultural Sociology and the Iconic Turn‹ gehalten habe. Dieser Anlass hat zum wiederholten Male gezeigt, auf welche stupende Weise sich unsere intellektuellen Pfade in den letzteren drei Jahrzehnten gekreuzt haben.

Aufgrund dieser materialen und ästhetischen Formung von Ikonen, ist es etwa möglich, dass höchst abstrakte Moralvorstellungen greifbar und sichtbar werden, nämlich als etwas ›Schönes‹, ›Erhabenes‹, ›Hässliches‹ oder auch nur als recht banale materielle Bestandteile des mundanen Lebens.

›Ikonisches Bewusstsein‹ taucht also in dem Moment auf, wenn eine ästhetisch verarbeitete Materialität auf soziale Werte verweist. Eine sinnliche Erfahrung, welche Bedeutungen vermittelt, kann dabei über eine Verbindung zur materialen Oberfläche von Ikonen über Sicht, Geruch, Geschmack oder Berührung gestiftet werden. Das Ikonische handelt also über ›Erfahrungen‹, nicht über ›Kommunikation‹. Ein ikonisches Bewusstsein haben, bedeutet also, zu ›verstehen‹ ohne zu ›wissen‹ oder doch zumindest ohne zu ›wissen, dass man weiß‹. Es geht um ›gefühlsmäßiges Verstehen‹, ›zugängliches Verstehen‹, welches über die ›Sinne‹ und nicht über ›Verstand‹ vermittelt ist.

›Ikonizität‹ ist also in dem begründet, was ich ›Gefühls-Bewusstsein¹ nennen möchte. George Herbert Mead schreibt an einer Stelle, dass der Inhalt des Bewusstseins »one of feeling« (2001: 6) sei. Gleichzeitig wies er auf die nicht-diskursive Qualität dieses »fund of unexplored social organization which enables us to act more surely« (ebd.) hin. Als Beispiel führt er den Fall aus, dass wir unsere gewohnte Umwelt verlassen und in die Fremde ziehen, wo wir unbekannten Menschen begegnen. Hier zeige sich nach Mead, dass »without perhaps presenting to ourselves the ideas of one of them« wir gleichwohl in der Lage seien »[to]successfully recognize and respond to each attitude and gesture which our passing intercourse involves« (ebd.). Mead wendet also ein, dass ein solches Bewusstsein »not sensuous« (ebd.) sei und übersieht meiner Meinung nach dabei, wie grundlegend abgeneigt moderne Moralisten gegenüber solchen ästhetischen Momenten des modernen Lebens in aller Regel sind. Für ihn kann der Herkunftsort sozialer Gefühle allein der ›Geist‹ (›mind‹) sein, nicht etwa die Gefühle des Herzens oder die körperlichen Gefühle. Letztere gehören folglich nicht zum Reflexionsbereich von Sozialtheoretikern und Philosophen, sondern sollen entsprechend der Domäne von Ästhetikern zugewiesen werden.

Die Oberfläche oder Form eines materialen Objekts gleicht also einem Magneten oder Staubsauger, wobei der fühlende Betrachter in den Sog von Bedeutungen hineingezogen wird. Für Denker, die sich mit einem solchen ›Gefühls-Bewusstsein‹ befassen, üben solche Oberflächen in ihrer Schönheit, Untergründigkeit oder auch hässlichen Banalität eine große Faszina-

1 [Wir verwenden für den von Alexander im Original aufgeführten Begriff »feeling consciousness« im Weiteren die Übersetzung ›Gefühlsbewusstsein‹. Meads (1967: 164) Begriffsgebrauch, von dem her Alexander das Konzept herleitet, wurde als ›Gefühls-Bewußtsein‹ ins Deutsche übertragen (1968: 207). Anm. d. Übersetzers].

tion aus. Denn diese entziehen sich dem Wechselspiel von Oberfläche und Tiefe (»surface and depth«), mit dem man gemeinhin die Fähigkeit ästhetischer Gebilde zur Vermittlung sozialer Bedeutungen erörtert.

Mit Ikonen werden Zeichen (Vorstellung) zu einer Materie (Gegenstand). Das somit Bedeutete (»signified«) geht nicht mehr nur auf den »Geist« oder die Reflexion zurück, sondern auf Erleben und Gefühl. Eine Vorstellung wird zu einem konkreten Gegenstand in Raum und Zeit. Genauer gesagt, es erscheint als ein Gegenstand. Gegenstände als ästhetische Formungen bilden das Zentrum im semiotischen Prozess. In dem Moment, in welchem Gegenstände mit sozialen Bedeutungen besetzt sind, werden sie zu Archetypen. Sie werden zu Zeichen transformiert, die eine »Semiosis« in Gang setzen, was also bedeutet, dass Gegenstände in Bedeutung subsumierbar werden wie auch umgekehrt, dass sich Bedeutungen stofflich manifestieren können.

Zum Status des Stoffs

Die Theorie des ikonischen Bewusstseins wendet sich resolut gegen einen Materialismus, der sowohl das moderne Denken bis in die tiefsten Niederungen wie auch das Alltagsdenken infiltriert. Dieser reduziert Materialität zu Dingen und ignoriert dabei zum einen, dass Gegenstände nach ästhetischen Gesichtspunkten konstruiert werden, und zum anderen, dass deren Erfahrung über »Sinngefühl« vermittelt wird. Diesem Reduktionismus liegt ein beharrlicher, den Alltag durchziehender Utilitarismus zugrunde, dessen Kriterien Effizienz, Praktikabilität und Gebrauchswert darstellen. Das diesem Alltagsutilitarismus entsprechen auf dem Gebiet wissenschaftlicher Reflexion Konzepte wie Realismus, Praxis, Information, Nutzen, Kosten/Gewinn, Erkenntnis/Wahrheit. Die Aufgabe, solche fehlgeleiteten, jedoch ebenso fest verankerten und sozial durchaus produktiven Grundüberzeugungen zu entkräften, stellt sich als eine sehr anspruchsvolle dar, die jedoch nicht ausgespart werden sollte.

Gleichwohl wir dem Materialismus mit größtem Argwohn begegnen sollten, sollten wir zugleich fähig sein, Materialität als etwas Positives wertzuschätzen. Es sei in Erinnerung gerufen, dass für das 20. Jahrhundert das Begreifen von nicht-materialen Bedeutungsstrukturen eine keineswegs banale, sondern außerordentliche Einsicht darstellte. Das Projekt einer analytischen Trennung von »Bedeutung« einerseits und »Sozialstruktur« auf der anderen geht auf Durkheim (1994) zurück, dessen Denken von einem besonderen Argwohn gegenüber Alltagsüberzeugungen geprägt war. Die Vorstellung der Autonomie von »Kultur« war für Ricœur (1971) gleichbedeutend mit dem Folgen des Rufes der Seele oder, um mit Diltheys (1993) Gleichnis zu sprechen, dem Folgen der »Lebendigkeit des Lebens«. Heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, geht es darum, zu begreifen, wie Bedeu-

tung, Seele und Geist über Verstofflichung und Materialität zustande kommen.

Zu Recht hat Saussure darauf bestanden, dass der Klang von Sprache in sich selbst keine Bedeutung trägt. Der Zusammenhang von Klang Vorstellung sei vielmehr willkürlich. Der reine Klang stellt lediglich ein Bezeichnetes (»signified«) dar, dessen Bedeutung abhängig ist von den internen, selbst-regulierten Relationen zwischen Vorstellungen. Jedoch sollte diese Einsicht keinesfalls die Relevanz des Klanges in den Hintergrund verdrängen. Denn Worte sind immer noch Klänge mit Bedeutung. Phonetik spielt eine Rolle. Sie hat eine autonome Funktion. Jacobson wies derjenigen Disziplin, die er als »Poetik« bezeichnete, die Funktion zu, die internen Klänge und Rhythmen von Sprechen und Hören sowie die Art und Weise, wie sie das Zustandekommen von Bedeutung beeinflussen, zu beforschen. Wir müssen lernen, jenseits des Denkens auch zu hören und Sprache zu fühlen – um mit einer Allegorie Powers' zu sprechen: »Musik zu machen«.² Ansonsten wären die eher hässlichen Sinnesorgane, die wir an beiden Seiten unseres Kopfes tragen recht überflüssig!

Es gibt mehr als den »Geist«. Die Bedeutungen von Dingen, die wir verstehen (»see«) sind für das bloße Auge unsichtbar. Gleichwohl ist das Visuelle für dieses Verstehen keineswegs unwichtig. Können wir uns etwa den Eindrücken des Sehens, der Linienmuster, Kurven, Symmetrien, Schattierungen Kolorierungen entziehen? Oder denjenigen von Berührung, Geruch und Geschmack? Die Ausbildung des Neo-Kortexes im menschlichen Gehirn ermöglichte eine ungeheure Erweiterung des Gedächtnis- und Reflexionsvermögens und trennt seither Mensch von Tier. Allerdings blieben Zentral- und Hinterhirn im Wesentlichen unverändert und folglich auch das autonome System. Wir bewahrten also unsere eher einfachen Fähigkeiten, wobei die fünf Sinne bei uns Menschen zum Teil weniger ausgebildet sind. Wie Nietzsche bemerkte, sind wir nicht nur menschlich, sondern geradezu »allzumenschlich«.

Nachdem Rom Harré die realistische Wissenschaftstheorie mitbegründet hatte, wandte er sich schließlich von dieser ab und verurteilte dabei deren Materialismus als einen Reduktionismus, welcher diejenigen unsichtbaren Quellen von Bedeutung systematisch ignoriert, die dennoch eine deutliche Spur in der Wissenschaft wie auch im Wirtschaftsleben hinterließen.³ Harré führt zur Bezeichnung von Objekten, die Zeit und Raum

2 Im ersten Paragraphen bei Powers (2003) heißt es: »In some empty hall, my brother is still singing. His voice hasn't dampened yet. Not altogether. The rooms where he sang still hold an impression, their walls dimpled with his sound, awaiting some future phonograph capable of replaying them«.

3 Harrés ungewöhnliche Kehrtwendung ist bislang trotz der Herausforderung, welche sie für den Realismus, der nach wie vor sowohl die naturalistischen wie sozialwissenschaftlichen Wissenschaftstheorien in Beschlag nimmt, darstellen müsste, selten kommentiert worden. Eine Kritik des Realismus mit

aufweisen, den Begriff »Zeug« (»stuff«) ein (2002: 23). Nunmehr meldet er jedoch heftige Bedenken dagegen an, dass derartige, lediglich materiale Dinge allein wirksam sein können. Jeder Teil dieses »Zeuges« sei vielmehr Ausprägung einer Kategorie bzw. »an ephemeral attribute of a flow of symbolic interactions among active people competent in the conventions of a certain cultural milieu« (ebd.). Harré fährt fort mit der Bestimmung, dass ein materiales Objekt »is transformed from a piece of stuff into a social object« [...] »by its embedment in a narrative« (ebd., 25). Mittels einer solchen narrativen Verknüpfung »bits of coloured cloth become flags [and] clothes become uniforms« (ebd., 26).

Auf der einen Seite stimme ich diesen neuartigen und faszinierenden Einsichten zu und sehe darin wertvolle Argumente gegen den vorherrschenden Realismus. Andererseits frage ich mich jedoch, ob diese Objekte wirklich nur – wie Harré (mit Gibson) sagt – materielle Dispositionen (»affordances«) (ebd., 27) darstellen, die deren Gebrauch in alltäglichen und lokal geprägten Situationen beschränken? Die sinnliche Oberfläche von Gegenständen erscheint mir mehr zu bedeuten als ein einfaches Mittel zum Zweck der Bedeutungsgenerierung. Ist es nicht vielmehr so, dass erst diese sinnliche Gestalt von »Zeug« es uns ermöglicht, deren narrativ-semantische Verknüpfung zu sehen, hören und berühren? Für Harré bedeutet etwa die Geographie des Niltals nichts weiter als eine »indirect source of Pharaonic social order« (ebd., 32). Da kulturelle Strukturen autonom sind, so beharrt er, könne diese keine direkte Zugangsquelle darstellen. Ich würde hier genau das Gegenteil behaupten, nämlich dass erst die überbordende Physikalität des Nils die Möglichkeiten dafür schuf, dass die komplizierte Metaphysik des Pharaonischen Ägyptens tatsächlich sinnlich erlebt werden konnte. Es sei Kultur, die materialen Dingen magische Kräfte verleihe, so ist Harré überzeugt, und keineswegs die physikalischen Eigenschaften der Gegenstände selbst. Aber: liegt dieser Ergriffenheit nicht Materialität zentral zugrunde? Liegt es nicht an der »Illusion«, physische Gegenstände könnten Eigenschaften und Handlungen tatsächlich bewirken, die ihnen nicht eine reale und mundane, sondern eine magische und außergewöhnliche Kraft verleiht? Materialität ist also zentral. Was wäre Mozarts Oper ohne ihre magische Flöte gewesen?

Die Stofflichkeit wieder zu entdecken ist nicht dasselbe, wie das »Ding-an-sich« wieder zu entdecken. Es geht vielmehr darum, die Textur der ästhetischen Gestalt eines Gegenstandes zu erkennen, auf Grund derer Gegenstände erlebt werden. Der philosophische Einwand gegen den Idealismus behauptet, dass einem Stuhl eine gewisse störrische Eigenheit zukommt. Wir können uns den Stuhl weder »fortwünschen« noch durch ihn

einer einzigartig kultursoziologisch inspirierten Perspektive auf eine interpretative Wissenschaftstheorie findet sich bei Reed (im Erscheinen).

»hindurchgehen«. Er existiert merklich in Zeit und Raum. Jedoch ist es nicht dieser besondere Stuhl, den wir sehen, berühren und fühlen, der in unserem Geist als eine Materialität zurück bleibt. Der Stuhl ist kein Stuhl als solcher. Er ist ein auf bestimmte Weise geformter Stuhl.

Zum Status des Ästhetischen

Die Theorie des ikonischen Bewusstseins bemüht sich um das Ästhetische im Alltagsleben und steht insofern in Gegensatz zu der Auffassung, Kunst habe sich gegenüber dem Alltag radikal abzugrenzen, um sich ihre rationale oder moralische Dimension zu bewahren. Letztere Überzeugung wird im Allgemeinen Kants Argument über die normative Struktur der Moderne zugeschrieben: In der Welt des Schönen und Erhabenen können wir die von der Objektivität geforderte Distanz und Interesselosigkeit nicht aufrechterhalten.⁴ Universalismus, sowohl auf dem Gebiet der Wissenschaft wie der Moral, setzt einen »Blick von nirgendwo« (Nagel 1992) voraus. Die Möglichkeit der Einnahme eines solchen Abstandes wird verhindert, wenn Akteure sich ihren Beobachtungsgegenständen hingeben oder wenn sie das Gefühl hegen, nicht von diesen getrennt zu sein, sondern feststellen, dass die Objekte selbst durch sie »subjektiviert« würden.

Weber hat mit seinem »Entzauberungs«-Theorem Kants Grundgedanken aufgenommen und auf die historische Entwicklung der okzidentalen Moderne übertragen. Unter den modernen Bedingungen der moralischen, religiösen und technologischen Rationalisierung wurden die einzelnen »Wertsphäre« gegeneinander separiert und in sich selbst fragmentiert und unterteilt. Die Magie hatte der Moderne den Rücken zugewandt. Doch wenn ein ikonisches Bewusstsein existiert, dann dürfte dies nicht der Fall sein: der Totemismus mag sich, wie es Durkheim beschrieben hatte, transformiert und pluralisiert haben, er ist aber immer noch da. Gewisse Bestandteile des »Zeugs« erscheinen immer noch magisch – und zwar nicht nur, weil sie in Bedeutungsnarrativen eingeflochten sind, sondern weil materielle Oberflächen ästhetisch erlebt werden. Materialität gewährleistet die Verknüpfung von »Gefühls-Bewusstsein« mit Gegenständen.

Unsere Ausführungen zum »Gefühls-Bewusstsein« und kulturelle Stofflichkeit gibt die Gelegenheit, eine Brücke von Derrida zum frühen Marx zurück zu schlagen, der bereits mit romantischem Unterton vom »sinnlichen Objekt« gesprochen hatte, welches den Geist des die kapitalistische Gesellschaft prägenden Materialismus möglicherweise überwinden könnte. Derrida richtete seine Anstrengungen dagegen auf eine Überwindung der Philosophie der Präsenz. Er verwies dabei auf das Moment von Abwesenheit, was wiederum einer Reduzierung des Sichtbaren und

4 Weiter unten wird diese Auffassung einer Kritik unterzogen.

Stofflichen auf den Status von Bezeichneten gleichkam, die mit unsichtbaren Zeichen verknüpft seien. Aber wenn sich Präsenz ausschließlich über die Relation zum Abwesenden begreifen lässt, wie kann dann Abwesenheit erfasst werden wenn nicht über Anwesenheitserfahrungen? In diesem Sinne geht es in Bill Browns Dingphilosophie um eine Kritik an Derridas Erklärung von Abwesenheit. Gleichzeitig macht er sich stark für eine »sensuous or metaphysical presence« (2001). Auch Martin Seel insistiert auf die »Macht des Erscheinens« (2007, 2000). Wo der Poststrukturalismus Kontextualisierung einfordert, so schreibt er, bewirke Ästhetik Dekontextualisierung, die sich als Effekt des Erscheinens einstellt.

Die geschilderten Programmatiken für eine Dingästhetik sind zwar einerseits bedenkenswert, andererseits zugleich einseitig. Denn sie argumentieren letztlich nicht nur für eine Wiederbelebung der Ästhetik, sondern auch für eine ästhetische Erlösung (»redemption«) im Sinne eines Ästhetizismus. Ebenso geht es diesen Vertretern nicht nur um die Anerkennung der ästhetischen Relevanz von Dingen neben ihrer moralischen Relevanz, sondern um das Ästhetische als eine grundsätzliche Alternative. Auf paradoxe Weise treten sie somit wieder für diejenige Sphärentrennung ein, gegen welche sie ursprünglich angetreten waren. Auf einer solchen Grundlage steht beispielsweise Martin Jay (2003), der uns eindringlich davor warnt, das Ästhetische wieder auf die Alltagsebene transponieren zu wollen. Als in der Habermasianisch geprägten Tradition der Kritischen Theorie stehender Theoretiker sieht sich Jay von den Gespenstern Heideggers und des Nazismus verfolgt, so dass er mit ästhetischem Bewusstsein automatisch Rückfall und Irrationalismus assoziiert.

Das Gegenbild hierzu stellt Hans Ulrich Gumbrecht (2006a) dar. In strikter Ablehnung Kants und ebenso heißblütiger Hinwendung zu Heidegger brandmarkt er »Bedeutungseffekte« als vernunftgesteuert und begrifflich. Stattdessen rekurriert er auf »Präsenzeffekte« nicht nur aus dem Grund, weil sie die Bestandskomposita der Materialität entblößen, sondern insbesondere deshalb, weil sie die Fragwürdigkeit und Krisenhaftigkeit der hässlichen, routinemäßigen Banalität des modernen Lebens exhibieren. Das Erleben einer ästhetischen psychischen Präsenz (»corporeality«) von Dingen vermittelt ein »intimes Fühlen« (ebd., 305) in einem Ausmaß, wie es im normalen Alltagsleben nicht vorkommt. In solchen Momenten erfahren wir im Zustand des Befangenseins im Alltag eine unvorhergesehene Enthüllung von Sein. Für Gumbrecht ist ästhetische Erfahrung deshalb gleichbedeutend mit einem Prozess der Verfremdung (»de-familiarization«). Es verdankt sich also solch hypnotisierend-ergreifender Momente, durch welche sich Proust an den Geschmack von Madeleines aus seiner Jugend wieder erinnert fühlt, oder auch der Monumentalität der Tore zu den Shinto-Tempeln, den außergewöhnlich eindrucksvollen Sprints, Schlägen, Würfen oder Sprüngen im Sport, durch die wir aus unserer rein

instrumentellen Befangenheit im Hier und Jetzt herausgerissen werden und plötzlich ›Momente der Intensität‹ erfahren (vgl. Gumbrecht 2006b).

Solche zeitgenössischen Wiederanknüpfungsversuche sollten trotz der Warnungen Jays nicht als gefährlich eingestuft werden. Schließlich bekennen sich Gumbrecht und seine postmodernen Konsorten ausdrücklich zu den demokratischen Spielregeln, dem pluralistischen Wettstreit und dem Recht als deren Grundlagen. Wir haben es hier weniger mit einem moralischen als mit einem empirischen Problem zu tun. Denn gleichwohl Oberfläche und Tiefe zwar analytisch auseinander gehalten werden müssen, sind sie empirisch gesehen eng verbunden. So bilden Präsenz und Absenz vielleicht die Ausgangspunkte antagonistischer philosophischer Ansätze, doch setzen sie in empirischer Hinsicht am gleichen Punkt an. Die Spannung und Aufgeregtheit, die wir im ›Gefühls-Bewusstsein‹ erfahren, sind keineswegs ausschließlich Effekte der ästhetischen Oberfläche, sondern letztlich auf die zugrunde liegenden Bedeutungsstrukturen rückführbar. Nicht von ungefähr fragt Gumbrecht (ebd., 313), inwiefern das Ästhetische einem »switch between different actual frames« oder eher einem »switch towards the awareness of a pre-existing frame's character« gleicht. Wir würden hier der letzteren Auffassung zuneigen: nicht der aktuelle Deutungsrahmen alteriert, sondern die Wahrnehmung des Bewusstseins. Ästhetisches Erleben ist stets vorhanden – auch wenn wir nicht auf sie fokussiert sind. Entsprechendes gilt für die moralische Ebene, die im ästhetischen Erleben sowohl verdunkelt wie zugleich visuell fassbar wird, obwohl wir im selben Moment uns keiner Moral bewusst sind.

Es muss geradezu als genuine Absicht von Kunst angesehen werden, die ästhetische Dimension des Erfahrens hervorzukehren, sie uns ins Bewusstsein zu heben, so dass wir uns ihr gegenüber reflexiv verhalten können. Ein solcher Zugang zu spezifisch ›ästhetischen‹ Erlebnissen ist nicht unbegrenzt. Keineswegs jedermann ist etwa bei der Betrachtung von Giacomettis ›Stehende Frau‹ in der Lage, zu begreifen, was er sieht. Eine künstlerische Ausbildung ist dafür Voraussetzung. Damit, dass das Erleben von Kunst begrenzt ist, ist keineswegs gesagt, dass auch das Erleben der ästhetischen Gestalt von Dingen begrenzt ist. Männer oder Jungs beispielsweise dürften keinerlei Schwierigkeiten damit haben, methodisch gezielt vorbeilaufende Damen auf der besagten Zehnpunkte-Skala einzustufen. Ebenso wenig dürfte es modernen Frauen Probleme bereiten, die äußere Gestalt von Männern zu klassifizieren. Sowohl der Alltagsästhetik wie auch der Hohen Kunst unterliegt also das gleiche Zwischenspiel des Besonderen und Allgemeinen, des Kontingenten und des Apriori. Oberflächen sind einzigartig und ideosynkratisch in ihrem Objektbezug: Wir betrachten ›dieses‹ Mannequin und nicht irgendeines. Titulierungen als ›heiß‹ oder ›geil‹ haben gerade den Sinn, konkrete Personen zu charakterisieren. Zugleich sind solche ästhetischen Vorstellungen auch allgemein, denn sie stehen in Verbindung zu geteilten Bedeutungen und kulturellen

Strukturen: Dieses Mannequin repräsentiert einen spezifischen Typ, stellt also einen Fall einer allgemeinen Form dar. Gleiches gilt für die erotischen Männer und Frauen: Sie werden als besondere Exemplare ihrer Gattung angesehen.

Die ästhetische Kraft eines Gegenstandes besteht darin, in einer überzeugenden und originären Weise ein Allgemeines in ein Konkretes zu übersetzen. Auf der Ebene der Hohen Kunst liegt darin genau die künstlerische Herausforderung. Auch im Alltag geht es sowohl dem Designer, dem Sammler wie dem Laien darum, nach diesem Kriterium Gegenstände zu gestalten, auszuwählen und zusammenzustellen. Man beobachte beispielsweise folgenden Dialog zweier Frauen, die sich auf der Straße vor dem Frisiersalon begegnen:

»Ich mag Deine neue Frisur.«

»Ich steh' auf den neuen Stil und Du?«

»Steht Dir wirklich gut.«

»Ich hab nach was Neuem gesucht.«

»Wo hast Du's denn gefunden?«

»In der ›Elle‹. Und dann habe ich genau diese Farbe im Schaufenster des Frisierladens wieder erkannt.«

»Sieht auf jeden Fall gut aus. Mal was Besonderes. Diese Farbe hab' ich noch nie bei Dir gesehen. Einfach toll!«

Wenn ein Künstler die richtige Kombination findet, wird sein Ergebnis ›Kunst‹. Man kann es in einem beliebigen Museum ausstellen. Es markiert einen »Überschuss an Bedeutung« (Ricoeur 1986), welches sowohl in der Gegenwart oder auch erst in einer fernen Zukunft die Betrachter anspricht. Wenn der Designer oder Hobby-Künstler eine gelungene Zusammenstellung findet⁵, dann fühlen wir uns als Betrachter in den gesellschaftlichen Diskurs hineingezogen. Es ist also keineswegs nur die Form, die uns anspricht, sondern das Erfahrung von inhaltlichen Bedeutungen, die in der Form transportiert wird.

The Status of the Moral

Es stellt ein kompliziertes Unterfangen dar, das richtige Verhältnis zwischen Oberfläche und Dichte zu finden. Dies setzt voraus, dass es gelingt, zwei klassischen Fallstricken zu entgehen: nämlich zum einen die ästhetische Sensation nicht überzustrapazieren und dadurch jeglichen Bezug zu gesellschaftlichen Bedeutungsstrukturen einzubüßen; zum zweiten den

5 Zu ›bricolage‹ und zum ›bricoleur‹ siehe Lévi-Strauss (1977). Zur Idee der ›Assoziation‹ siehe Latour (2007: 17).

kulturellen Inhalten vollends Tribut zu zollen und damit jegliche formal-gestaltliche Originalität aufzugeben. Während ersteres Szenario zu ›Ästhetizismus‹ führt, ist letzteres gleichbedeutend mit ›Moralismus‹.

Émile Durkheim zählt gemeinsam mit Weber zu den Gründervätern einer kulturwissenschaftlich orientierten Sozialwissenschaft. Durkheim widersprach, wie oben bereits angedeutet, Webers Grundansicht, dass dem Übergang von der traditionellen zur modernen Gesellschaft ein radikaler epistemologischer Bruch vorausgegangen sei. Durkheim widmete sich in seinem kulturwissenschaftlichen Hauptwerk ›Die elementaren Formen des religiösen Lebens‹ den symbolischen Klassifikationen und Ritualen einfacher totemistischer Gemeinschaften. Er ging dabei von der Grundüberzeugung aus, auf der Basis dieser Einsichten zugleich zu profunden Einsichten über die modernen, säkularen symbolischen Formen gelangen zu können. Symbole des Heiligen einerseits und des Profanen andererseits, so schloss er, strukturieren auch noch das moderne soziale Leben und stellen gleichsam den moralischen Bindungsstoff dar, der modernen Gesellschaften ein ausreichendes Maß an sozialer Solidarität sicherstellt.

Diese Ideen haben inspirierend auf die Entwicklung semiotischer und kultursoziologischer Ansätze des 20. Jahrhunderts gewirkt. Doch nur selten ist diese Denkweise bis zu dem Bereich materieller Dinge vorgedrungen. Einige Erklärungsgründe sind oben bereits angedeutet worden. Sie stehen in Verbindung zu den empirischen und philosophischen Widersprüchen zwischen Materialismus und Idealismus und wohl auch mit denjenigen der Moderne selbst. Solche Ambivalenzen ließen sich selbst im Werk Durkheims nachweisen. Er hat sich beispielsweise stets geweigert, das Verhältnis zwischen ›Religion‹ und deren ›materieller‹ Grundlage zu explizieren. Das wird darin deutlich, dass er die ökonomischen Aktivitäten einfacher Gesellschaften als ›nicht-sozial‹ herunterspielte und die moderne Ökonomie als ›egoistisch‹ brandmarkte. Stets ging es ihm zentral darum, hinter das zu gelangen, was er als das lediglich Sichtbare, die materielle Hülle der Dinge bezeichnete, und zum Unsichtbaren, Geistigen und zu dessen moralischen Ursprüngen gelangen.

Diese Konstellation macht es umso notwendiger, auf ein kurzes Momentum in Durkheims Spätwerk hinzuweisen, das in fundamental divergente Richtungen interpretiert werden kann. In einer der zentralen Passage der ›Elementaren Formen‹, in welcher er die Ursprünge des ›mana‹, der geistigen Quelle hinter den heiligen Totems, diskutiert, wendet sich Durkheim auf ungewohnte Weise der materiellen Form von Totems zu. Er registriert hier zunächst, auf welche Weise die hölzernen Oberflächen der Totems gestaltet sind und schließt daraus, »daß der Totemismus an die erste Stelle der Dinge, die er als heilig anerkennt, die figürlichen Darstellungen des Totems setzt« (1994: 260). Wo Durkheim genauer ausführt, woraus das Totem also in Wirklichkeit besteht, ist zu lesen: »aus einer materiellen Form, unter der man sich diese immaterielle Substanz [mana] vor-

stellt« (ebd., 262). Immer spricht Durkheim von materiellen Substanzen und »materielle[n] Vermittler[n]« (ebd., 316). Da Moralität eben abstrakt sei und nicht direkt zu beobachten ist, »können [wir] uns [Gefühle] nur erklären, wenn wir uns auf ein konkretes Objekt beziehen, dessen Realität wir lebhaft fühlen« (ebd., 302). Materiale Kultur spielt im Totemismus eine entscheidende Rolle. Wenn etwa »die Leute der Rabenbruderschaft« bestätigen, dass sie »Raben sind«, hat dies zur Voraussetzung, dass sie glauben, »mana« hätte die »äußere Form des Raben« (ebd., 262). Es sind also lediglich »die vielen Bilder des Totems«, »was [die] Aufmerksamkeit berührt« (ebd., 303): »Das Bild erinnert an sie und hält sie wach, [...] eingraviert in Kultinstrumenten, auf Felsen, auf Schildern usw.« (ebd.).

In diesen Ausführungen über den Totemismus, stößt Durkheim das Tor zu den materiellen Grundlagen von Kultur auf. Der Vorgang der Symbolisierung, schreibt er, werde einfacher, wenn die Symbole »mit Dingen verbunden sind, die dauern« (ebd., 316). Die Verbindung zwischen moralischer Tiefe und materialer Oberfläche »ist umso vollständiger und ausgeprägter, je einfacher, bestimmter und leichter ein Symbol darstellbar ist« (ebd., 302). Dauerhaft, einfach und bestimmt – das sind die konkretesten Beschreibungen, die sich bei Durkheim im Hinblick auf die Frage nach der ästhetischen Form von Oberflächen und denjenigen materialen Grundlagen des Erlebens auffinden lassen, die eine Vermittlung kultureller Bedeutungsstrukturen über Fühlen gewährleisten.

War sich Durkheim einerseits der Relevanz von »Gefühls-Bewusstsein« und ästhetischer Formung bewusst, so ist dennoch zugleich offensichtlich, dass er deren Funktion und Wechselwirkung nicht wirklich durchschaut hat. Das Tor hatte er zwar aufgestoßen, hindurch gegangen ist er nicht.

Hätte er dies, so würde er entdeckt haben, dass Kunstphilosophen den Raum bereits dekoriert hatten. Als 1835 die Ästhetik als ein neues philosophisches Gebiet entdeckt wurde, definierte sie Baumgarten als »eine Wissenschaft, wie etwas sensitiv zu erkennen ist« (Baumgarten: 85). In den vorausgegangenen Jahrzehnten hatte man bereits begonnen, dem Künstlerischen ein genuines Interesse zu widmen und zwar nicht nur unter dem Signum des »Schönen«, sondern auch demjenigen des »Erhabenen«. Spätestens seit dem Römer Longinus kursierte die Kategorie des »Erhabenen«. Im 17. Jahrhundert wurde sie von Boileau auf das Gebiet von Rhetorik und Poetik übertragen. Angelsächsische Autoren haben sie schließlich in eine neue Richtung ausgeführt und sie mit dem Wilden, Affektuellen, Dunklen und Transzendenten assoziiert und sie als Waffe gegenüber den unerträglichen Restriktionen des Französischen Neoklassizismus in Anschlag gebracht.⁶ Diese Ausweitung gab Anstoß zu ersten Überlegungen

6 Zum historischen und ideengeschichtlichen Hintergrund siehe die instruktive Darstellung von Goldthwait (1960: 23ff.) sowie Guyer (2005: 3ff.).

über das durch das Beschauen von äußerlichen Formungen gestiftete sinnliche Vergnügen. Für Shaftesbury, »[the] beautiful, the fair, the comely, were never in the matter but in the art and design, never in body itself but in the form of forming power« (1999: 322). Und für Hutchinson hatte man das Erleben von Gestalt mit vollem Recht als »a sense« definiert, denn »pleasure is different from any knowledge of principles, proportions, causes, or the usefulness of the object« (1973: 36).

Den neuen Ästhetikern wurde es zu einem zentralen Anliegen, eine Verbindung zwischen sinnlich erfahrbarer Gestalt und moralischer Tiefe herzustellen. Sie argumentierten, dass ästhetische Erfahrung eine binäre Struktur aufwies und entsprechend das Schöne und Erhabene jeweils in bestimmten moralischen Vorstellungen ein Äquivalent fänden. Häufig wurden ästhetische Überzeugungen in Form moralischer Aussagen vorgetragen. Formen sind gerade dann schön, wenn Linien, Formen, Farben anziehend wirken und Vergnügen bereiten – nach Edmund Burke die »Qualitäten eines Körpers, durch die er Liebe oder eine ähnliche Leidenschaft verursacht« (1980: 127). Mit anderen Worten, der ästhetische Sinn des ›Schönen‹ weckt moralische Gefühle des Sakralen und Guten. Entsprechend wird das Böse als dessen Widerpart in Verbindung zum ›Erhabenen‹ gesetzt – so etwa wenn Burke das ›Erhabene‹ eingrenzt als »alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt« (ebd., 72). Das ›Schöne‹ handelt von Romantik und Leidenschaft, das ›Erhabene‹ von Tragödie und Betrug. Das ›Schöne‹ ist klein, still, weich, rund und ausgewogen. Das ›Erhabene‹ dagegen zählt als übertrieben, laut, hart, eckig und unausgewogen.⁷ Jede moralische Unterscheidung ist, wie man sieht, eng verknüpft mit einer ästhetischen Differenz.

Kants kritischer Neuansatz am Ende des 18. Jahrhunderts hat nach landläufiger Auffassung mit derartigen ästhetischen Sentimentalitäten endgültig aufgeräumt, indem er zwischen dem Sinn für äußere Form einerseits und den inhaltlichen Verpflichtungen von Vernunft und Moralität andererseits strikt geschieden und sie zu autonomen Sphären deklariert hatte. Bei genauerem Hinsehen wird man jedoch finden, dass sich die Sache durchaus anders ausnimmt. Was er in Wirklichkeit erreichte, war eine solche Beschränkung und Engführung des Ästhetischen, dass es wiederum in unmittelbare Nähe zur Vernunft und Moral geriet.⁸

Kant betonte, dass das, was die Sinne anspricht, die reine Form ist und dass die äußere Gestalt allein keine weitere Bedeutung trägt. Vielmehr sei

7 Siehe dazu im Einzelnen folgende Abschnitte in Burke (1980): Erster Teil, Abschnitte 12, 13, 15; Zweiter Teil, Abschnitte 2, 7, 8, 13, 17; Dritter Teil, Abschnitte 13-16, 27.

8 Im angelsächsischen Bereich hat sich Paul Guyer in seinen diversen Kant-Interpretationen (1979, 1993, 2005) stark für die Anerkennung der Bedeutung von Kants Ästhetik engagiert.

»das Gefühl des Subjekts« (1990: 72) und nicht irgend ein »Begriff des Objekts« (ebd.) der Bestimmungsgrund des Ästhetischen. Wäre dies nicht der Fall, wenn also die Form abhängig von festen Konzepten wäre, so müsste man die Bedeutung des Ästhetischen und deren Autonomie grundlegend bezweifeln. Es wäre unter dieser Gegebenheit auch möglich, vor jeglicher Erfahrung die Bedeutung künstlerischer Objekte zu kennen, sodass deren Erfahrung letztlich selbst überflüssig würde. Gerade weil ästhetische Bedeutung nicht durch Apriori-Begriffe determiniert ist, kann man von einem freien Spiel der ästhetischen Phantasie sprechen. Kant ist jedoch gleichzeitig auch bemüht, zu zeigen, dass eine wirklich freie Erfahrung von künstlerischen Formen als vernünftig zur Bedingung hat, sich dabei an die selbst-auferlegten Grenzen der Autonomie zu halten, was moralische und vernünftige Urteile gegenüber unvernünftigen Urteilen auszeichnet. Folglich ermöglichen es uns ästhetische Urteile, Erfahrungen auch über diese anderen Bereiche zu sammeln und zwar auf eine Weise, wie sie sich niemals von selbst uns gegenüber artikuliert haben könnten. Es ist also exakt auf diese eigentümliche Qualität des Sich-nicht-Bestimmenlassens durch vernünftiges Denken oder moralisches Urteilen und nicht einer vollständigen Abtrennung beider Bereiche zuzuschreiben, dass man von einer ästhetischen Erfahrung sprechen kann. Und ebenso die Voraussetzung dafür, dass aus der Erfahrung der Freiheit gegenüber apriorischen Determinationen letztlich auch ein moralischer und wissenschaftlicher Fortschritt resultieren kann. In einer seiner frühen »Vorlesungen über Anthropologie« vom Wintersemester 1972/73 hatte Kant diesen Zusammenhang auf einfache Weise erörtert: »Der ganze Nutzen der schönen Künste ist der, daß sie die moralischen Vernunftsätze in ihrer ganzen in vollem Glanz stellen und mächtig stützen« (1997: 33).

Die geschilderte ästhetisch-moralische Dichotomie von Schönheit/Erhabenheit hat auch in der Folgezeit und letztlich sogar bis in die Gegenwart die Entwicklung des ästhetischen Diskurses in der Philosophie grundlegend geprägt.⁹ Selbstverständlich, wie Danto überzeugend und vehement gezeigt hat, hat das Auftauchen von solchen künstlerischen Praktiken wie der abstrakten, surrealen, Pop-, banalen, Konzept-, und Performance-Kunst im 20. Jahrhundert vor Augen geführt, dass mit der Schönheit/Erhabenheit – Dichotomie das Spektrum ästhetischen Schaffens nicht

9 Seitdem Aristoteles Platons Dictum, wonach das Ästhetische eine Bedrohung für die Moral darstellt, herausgefordert hat, sind Fragen wie solche: »what is the connection between art and knowledge? What is the connection between aesthetics and morality?« (Guyer 2005: ixff.) immer wieder gestellt worden und noch heute aktuell. Guyer schreibt weiter: »after several decades in which ›analytic‹ philosophers set these substantive issues aside in favor of supposedly more respectable as well as more tractable questions about the structure and logic of aesthetic language and discourse [...] precisely these ancient questions have recently returned to the forefront of debate in Anglo-American aesthetics« (ebd., x).

erfasst werden kann.¹⁰ Gegen Dantos Argument ließe sich einwenden, dass diese Unterscheidung gleichwohl noch heute bei der Erörterung der fundamentalen Kategorien der sinnlichen Erfahrung – alternativ entweder als Homologien oder Antinomien gegenüber moralischer Urteile – Anwendung findet.¹¹

Was eine solche Auffassung der Hohen Kunst noch stärker erschüttern dürfte, ist der Hinweis auf die Bedeutung von Ästhetik im Alltag. Wie darf man sich Moralität und Vernunft verbunden mit dem Ästhetischen auf der Ebene des mit Konventionen und Typisierungen durchzogenen mundanen Lebens vorstellen, wo man weder von dem freien Spiel gefühlsmäßiger

10 Danto stellt die aktuelle Relevanz des Schönen und Erhabenen für die post-repräsentationalistische Kunst grundlegend in Frage: »What the disgusting and the abject – and for that matter the silly – help us understand is what a heavy shadow the concept of beauty cast over the philosophy of art. And because beauty became, in the eighteenth century especially, so bound up with the concept of taste, it obscured how wide and diverse the range of aesthetic qualities is« (2003: 59).

11 Man betrachte etwa Patricia Hampl, Professorin für moderne Literatur, Beschreibung einer ungeplanten Begegnung mit Matisse's spätem Gemälde »Femme et poisons rouges«. Diese machte sie während sie zu einer Verabredung am Kunstinstitut in Chicago eilte. An ihrer interessanten Rekonstruktion ihrer Reaktionen auf das Gemälde lässt sich das Ineinanderfließen von ästhetischer Oberfläche und moralischer Tiefe oder, anders ausgedrückt, der Sakralität des Schönen und der profanen Macht des Erhabenen gut beobachten:

»I didn't halt, didn't stop. I was stopped. Apprehended, even. That's how it felt. I stood before the painting a long minute. I couldn't move away. I couldn't have said why. I was simply fastened there. I wasn't in the habit of being moved by art. I wasn't much of a museum goer. I'd never taken an art history class, and I thought of myself as a person almost uniquely ungifted in the visual arts [...] [But] maybe only someone so innocent of art history could be riveted by a picture as I was that day by Matisse's gazing woman [...] with her no-sense post-Great War bob, chin resting on crossed hands, elbows propped on the peachy table where, slightly to the left, a pedestal fishbowl stands [...] The woman's head is about the size of the fishbowl and is on its level. Her eyes, though dark, are also fish, a sly parallelism Matisse has imposed [...] what is the nature of her fishy gaze that holds in exquisite balance the paradox of passion and detachment, of intimacy and distance? [...] I absorbed the painting as something religious, but the fascination was entirely secular. Here was body-and-soul revealed in an undivided paradise of being [...] A Madonna, but a modern one, »liberated,« as we were saying without irony in 1972. [...] But for once I wasn't thinking in words; I was hammered by the image. I couldn't explain what the picture expressed, what I intuited from it. But that it spoke, I had no doubt« (ebd., 2ff.). »I suppose it was the first time I saw the *elements* of a painting, took in, without knowing it, the composition, in other words, the thought, of a painting. Not simply the thought of some object, but the thinking of the painter, the galvanizing sense of an act of cognition occurring, unfinished by decisive, right there on the canvas« (ebd., 15). »This created, not rendered, world follows (or helps) to establish the tendency of modern art to be about the mind of the practitioner, about perception and consciousness, and not about [...] stuff« (ebd., 25).

Interpretationen noch von der asketischen Selbstbindung an die Regeln der Vernunft ausgehen kann?

Eine Antwort auf diese Frage habe ich oben bereits zu geben versucht. Im Weiteren will ich jedoch einen Lösungsvorschlag unterbreiten, der sich ausschließlich auf den philosophischen Diskurs der Ästhetik stützt. Hierbei wäre etwa an Schopenhauers anti-kantianisch gerichtetes Eintreten für die Kontemplation und gegen die reine Vernunft zu denken. Bekanntlich hegte er grundlegende Zweifel an Kants Ausgangspunkt, dass ausschließlich ein »reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntniß« (Schopenhauer 1977: 232) die Barrieren, welche der Verbreitung von Vernunft und Individualität im modernen Leben im Wege standen, beseitigen könnte. Auch wenn Schopenhauer durchaus darin zustimmen ist, dass eine ästhetische Einstellung das moderne Leben bereichern könnte, verfehlt sein weltabgewandter Ästhetizismus die zentrale Bedeutung, die dem ästhetischen Erleben im Alltag für das Ausbilden des kognitiven wie moralischen Bewusstseins zuzuweisen ist. Es ist gar nicht notwendig, dass wir uns selbst, unsere Vernunft, Moral und Sozialität aufgeben müssen, damit wir Zugang zum mundanen sinnlichen Erleben gewinnen. Dieses ist immer schon vorhanden. Dass alles Erleben ikonisch ist, meint also, dass das Selbst, Vernunft, Moral und Sozialität immer schon über den Modus des ästhetischen Erlebens vermittelt sind.¹²

Eine eindrucksvolle Manifestation, mit welchen philosophischen Mitteln man Schopenhauers Einwand entgegentreten kann, lässt sich niemand geringerem als Kant selbst wiederum entnehmen. Dieses Mal jedoch nicht auf sein kritisches Werk, sondern stattdessen auf die vor-kritische Schrift über seine »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«, die bereit 25 Jahre zuvor erschienen waren. Kant traktiert hierin das Ästhetische aus der Perspektive eines »Beobachters« und nicht primär aus der des »Philosophen«. In lockerem und lebendigem Stil diskutiert er ästhetische Alltagsvorstellung wie Geschlecht, Nation, Zivilisation und Rasse. Dabei tritt zum Vorschein, auf welche Weise konventionelle Moral zum einen auf ästhetischer Erfahrung aufruht und zum anderen durch den binären Diskurs über das Schöne und Erhabene legitimiert wird. Statt darzulegen, wie sinnliches Erleben von Oberflächen moralische Tiefe geradezu ausschließt, gibt diese frühe Quelle vielmehr – auf gelegentlich bestürzende Weise – Aufschluss über diesen wechselseitigen Zusammenhang.

Wie in seinen späteren Arbeiten, so beschrieb auch er junge Kant die Sinneserfahrung als unabhängig und bedeutsam, wobei er begründete: » Es kommt hiebei nicht so sehr darauf an, was der Verstand einsehe, sondern was das Gefühl empfinde« (1968: 225). In Auseinandersetzung mit Ed-

12 Hier variere ich Argumente, die ich oben bereits ausgeführt habe. Man darf also vermuten, dass es Schopenhauer und Nietzsche in dessen Gefolge waren, die Weber in seiner Attacke gegen die unmoralische Welt-verneinende Haltung des modernen Ästhetizismus im Visier hatte.

mund Burke, dessen ›Philosophical Enquiry‹ nur wenige Jahre zuvor erschienen war, legte er seine Ambition dar, dem ursprünglichen Sinn von ›Beobachtungen‹ gemäß, die beiden Aspekte der ästhetischen Erfahrung auf die ›jedem Menschen eigenen Gefühle‹ (1968: 207) und nicht die ›Beschaffenheit der äußeren Dinge‹ (ebd.) zurück zu beziehen. Sein konkretes Thema definierte er symptomatischer Weise als ›das Gefühl des Erhabenen und des Schönen‹ (ebd., 208; Hervorhebung J.C.A.) und eben nicht etwa das Wesen des Schönen und Erhabenen schlechthin.

Zunächst scheint Kant noch der folgenden Verheißung entsprechen zu wollen:

›Der Anblick eines Gebirges, dessen beschneite Gipfel sich über Wolken erheben, die Beschreibung eines rasenden Sturms, oder die Schilderung des höllischen Reichs von Milton erregen Wohlgefallen, aber mit Grausen; dagegen die Aussicht auf blumenreiche Wiesen, Thäler mit schlängelnden Bächen, bedeckt von weidenden Heerden, die Beschreibung des Elysium, oder Homers Schilderung von dem Gürtel der Venus veranlassen auch eine angenehme Empfindung, die aber fröhlich und lächelnd ist‹ (ebd., 208; Hervorhebung J.C.A.).

Gemäß dieser Beschreibung regen aktive Konstruktionen der Alltagswahrnehmung künstlerische Umsetzungen dieser Erfahrung an, wobei hierbei die Kategorien des Schönen und Erhabenen zur Anwendung kommen. Doch schon wenige Passagen später rückt Kant von diesem Erklärungsweg ab, wenn er das Schöne und Erhabene als ursprüngliche Eigenschaften der Objekte selbst darstellt. Auf essentialisierende Weise deckt er im Weiteren die strukturellen Merkmale des Ästhetischen auf und setzt diese zu bestimmten moralischen Formen in Bezug:

›Hohe Eichen und einsame Schatten im heiligen Haine sind erhaben, Blumenbetten, niedrige Hecken und in Figuren geschnittene Bäume sind schön. Die Nacht ist erhaben, der Tag ist schön. [...] Gemüthsarten, die ein Gefühl für das Erhabene besitzen, werden durch die ruhige Stille eines Sommerabendes, wenn das zitternde Licht der Sterne durch die braune Schatten der Nacht hindurch bricht und der einsame Mond im Gesichtskreise steht, allmählig in hohe Empfindungen Der glänzende Tag flößt geschäftigen Eifer und ein Gefühl von Lustigkeit ein. Das Erhabene rührt, das Schöne reizt. Die Miene des Menschen, der im vollen Gefühl des Erhabnen sich befindet, ist ernsthaft, bisweilen starr und erstaunt. Dagegen kündigt sich die lebhaft empfindung des Schönen durch glänzende Heiterkeit in den Augen, durch Züge des Lächlens und oft durch laute Lustigkeit an‹ (ebd., 208f.; Hervorhebung J.C.A.).

Die Verbindung zwischen Ästhetik und Moral wird also bestätigt – jedoch um den Preis der Autonomie des Ästhetischen. Die Bedeutung der ästhetischen Form ist hier rein auf die Widerspiegelung moralischer Qualitäten reduziert: ›Erhabene Eigenschaften flößen Hochachtung, schöne aber Lie-

be ein« (ebd., 211). Weiter heißt es: »Freundschaft hat hauptsächlich den Zug des Erhabenen, Geschlechterliebe aber des Schönen an sich« (ebd.). Die ästhetische Oberfläche hat nur noch den Effekt der Naturalisierung moralischer Gehalte. Ästhetische Erfahrung ermöglicht das sinnliche Erleben dieser Gehalte als ob sie wirklich und wahr wären: »Selbst die bräunliche Farbe und schwarze Augen sind dem Erhabenen, blaue Augen und blonde Farbe dem Schönen näher verwandt« (ebd., 213).

Das für uns Interessante an diesem Beispiel einer Reduktion von Ästhetik auf Moral besteht darin, dass wir hier einerseits einer klassischen Variante eines Essentialismus begegnen, andererseits aber auch eine Demonstration über das Wechselverhältnis von Oberfläche und Tiefe im Alltag vor uns liegen haben, die noch heute aktuell erscheint. Aus unserer heutigen Perspektive liefert dieser Fall von Kants selbstbewusst vorgetragendem Referat einen idealtypischen Beleg dafür, wie der Alltags-Essentialismus mittels der Applikation von Oberfläche/Tiefe die geschlechtlichen und rassischen Stereotype der Zeit reproduziert.

In eloquenter Manier räsoniert er darüber, wie die moralischen Eigenschaften der Frauen es ihnen ermöglicht »durch das Merkmal des Schönen kenntlich« (ebd., 228) zu sein:

»ihre Gestalt (ist) überhaupt feiner, ihre Züge zärter und sanfter, ihre Miene im Ausdrucke der Freundlichkeit, des Scherzes und der Leutseligkeit bedeutender und einnehmender« (ebd.; Hervorhebung J.C.A.).

Die dichotom strukturierte Eigenart des Ästhetischen wird hier also, anders gesagt, über angeborene moralische Eigenschaften erklärt. Frauen, so Kant, »ziehen das Schöne dem Nützlichen vor« (ebd., 229). Dies wiederum gehe auf »ein angebornes stärkeres Gefühl für alles, was schön, zierlich und geschmückt ist« (ebd.) zurück.

»Sie haben sehr früh ein sittsames Wesen an sich, wissen sich einen feinen Anstand zu geben und besitzen sich selbst; und dieses in einem Alter, wenn unsere wohlgezogene männliche Jugend noch unbändig, tölpisch und verlegen ist« (ebd.).

Er behauptet weiter, dass die »moralische Zeichnung« einer Frau »in den Mienen oder Gesichtszügen sich kennbar macht« (ebd., 236) und fügt hinzu: »so fern sie in den Mienen oder Gesichtszügen dazu: sofern »sich in ihrem Gesicht ein zärtlich Gefühl und wohlwollendes Herz abmalt« (ebd.). Dass Frauen also als »schön« angesehen werden, verdankt sich nach Kant keinen ästhetischen und moralischen Konventionen. Sie sind schön aus dem Grund, weil sie Frauen sind! Scherzhaft fügt er noch an, dass wenn eine Frau entgegen ihrer Natur handelt und vorgibt, sich in »abstracte Spe-

culationen oder Kenntnisse, die nützlich, aber trocken sind« (ebd., 230), zu üben vorgebe, »noch einen Bart dazu haben« (ebd.) möge.

Dennoch liegt dem ein seriöser Sachverhalt zugrunde. Wenn das Physische einen sicheren Indikator für die einer Person eigene Moral abgibt, dann wäre das geschlechtliche und rassische Profil einer bestimmten Zeit gleichbedeutend mit der Moral einer Epoche. Kant stellt deshalb die ungewöhnliche Behauptung auf, dass außerhalb Europas die Fähigkeit, das Schöne mit dem Weiblichen gleichzusetzen keineswegs verbreitet ist:

»Betrachten wir das Geschlechter=Verhältniß in [anderen] Welttheilen, so finden wir, daß der Europäer einzig und allein das Geheimniß gefunden hat, den sinnlichen Reiz einer mächtigen Neigung mit so viel Blumen zu schmücken und mit so viel Moralischem zu durchflechten« (ebd., 254).

Im Gegensatz zu der »sehr anständig(en)« (ebd.) Ausschmückung des Weibes durch den Europäer, »(ist) der Bewohner des Orients in diesem Punkte von sehr falschem Geschmacke« (ebd.). Denn er »(hat) er keinen Begriff hat von dem sittlich Schönen« (ebd.). Stattdessen »geräth (er) auf allerlei verliebte Fratzen« (ebd.). Kant fragt schließlich: »In den Ländern der Schwarzen was kann man da besseres erwarten?« (ebd.).

Diese einfache Frage bringt das normative Risiko, das jeder Vermischung von ästhetischer Oberfläche und moralischer Tiefe notwendig inhärent ist, zum Vorschein. Zum einen sollten wir uns als kritische Interpreten davor hüten, zu denken, ein äußeres Erscheinungsbild bringe etwas auf natürliche Weise zum Ausdruck. Auf der anderen Seite scheint jedoch ikonisches Bewusstsein genau dies nahe zu legen.

Zum Status des Realen

Es war notwendig, auf die ethische und politische Ambiguität hinzuweisen, die moderne Kritiker für den zentralen Zug des Realen ausgegeben haben. Eine Möglichkeit, der moralistischen Falle zu entgehen, hatten wir zum einen darin beschrieben, zu behaupten, dass Ikonen weder moralisch noch politisch seien. Vielmehr werden sie dann als »real« deklariert. Das ist nicht Kants moderner Standpunkt, sondern vielmehr der empiristische, der als eine weitere moderne Alternativstrategie zu Moralismus und Ästhetizismus zu begreifen ist. Diese Lösung setzt mit Locke ein und erreicht im 19. Jahrhundert mit der Geburtsstunde von Photographie und dem Aufkommen des Kapitalismus und den ihn begleitenden kritischen Stimmen den Höhepunkt ihrer Verbreitung. Das dialektische Grundverhältnis zwischen Oberfläche und Tiefe wird hier nicht zugunsten der einen oder anderen Seite der Unterscheidung entschieden, sondern von Grund auf aufgelöst. Wissenschaftliche Wahrheit soll hier die Kriterien von Moralität und

Ästhetik ersetzen. Letztere seien überflüssig, da wir nun über direkten Zugang zu den Dingen an sich verfügen. Ein solcher Realismus liegt nicht nur Peirces (1960) Theorie des ›icons‹ zugrunde¹³, sondern letztlich auch noch aktuellen Stimmen, die – nicht nur in der Photographie-, sondern auch in der Filmtheorie – den Status des Denotativen (Gezeigten) gegenüber demjenigen des Konnotativen (Symbolischen) aufwerten wollen, so wie etwa der Filmtheoretiker Andre Bazin (1967), der schon in den 60ern behauptete, die »Ontologie« des Kinos sei Film.

In diesem Geiste hatte bereits schon Marx von dem »Warenfetischismus« des Kapitalismus gesprochen. Das Produkt würde hier eben nicht nach seinem Gebrauchswert geschätzt, sondern gemäß dem durch Phantasie und Einbildung beförderten Besitzwunsch. Der Fetischismus, so Marx kritisch, verdeckt dabei die ›reale‹ Bedeutung von Waren, der eigentlich durch den Tauschwert bestimmt ist. Erst nachdem eine kritische Gesellschaftswissenschaft diesen Zusammenhang aufgedeckt habe, so folgerte er, könne eine neue Ökonomie etabliert werden, die Güter gemäß deren Gebrauchswert produzieren lässt.

In den vergangenen beiden Jahrzehnten sind solche Forderungen auf der Grundlage von bedeutenden empirischen Untersuchungen hinterfragt worden. Dabei wurde etwa gezeigt, wie der Kapitalismus der Gegenwart geradezu eine sog. »decomposition« im Sinne einer ›Individualisierung‹ der Angebotsprodukte unterstützt. In diesem Sinne hat Kopytoff (1986) von einer »singularization« der Produkte gesprochen und diese Diagnose ist in Millers (1987, 1998) ›Theorie des Shoppings‹ tendenziell bestätigt worden. Ebenso weisen die Ergebnisse von Campbells (1987) historischer Archäologie, die eine Verbindung zwischen Konsumismus, Romantizismus und Hedonismus gezeichnet hat, sowie die ethnographischen Studien von Czikszenmihalyi/Rochberg-Halton (1981: 55-89) und Woodward (2003) in dieselbe Richtung der Betonung des nicht-instrumentellen Stellenwerts von Dingen.¹⁴

13 Umberto Eco (1985) hat eine parallele Kritik gegenüber Peirces Theorie des ›icons‹ angesetzt.

14 Eine Position, welche auf der Basis postmoderner Ausgangspunkte die Richtigkeit von Marx' Reduktion des ikonischen Bewusstseins für das industrielle Zeitalter betont und zugleich deren Anwendbarkeit auf die postindustrielle Welt in Zweifel zieht, vertritt Featherstone (1992). Im Hinblick auf die konkreten makro-ökonomischen Hintergründe der postmodernen Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse liefern Lash/Urry (1994: 60-144), Welsch (1996) und Lash/Lury (2007) instruktive Informationen.

Zum Status des Geistigen

Die zuvor angedeutete realistische Kritik von Oberfläche/Tiefe hat entgegen ihrer ursprünglichen Intention ein Bild des Materialismus als eines anti-ästhetischen und anti-moralischen Denktypus befördert und hat dabei auf diverse Spielarten wie sozialer Realismus, Sozialtechnologie und Sozialismus rekurriert. Eine weitergehende Interpretationsrichtung aus der kritischen Tradition wandte sich gegen dessen Fixierung auf das materielle Objekt selbst. Die ihrer Kritik zu Grunde liegende Aversion gegen den »nachgiebigen« Materialismus, welcher sein Vertrauen an rein äußerliche Objekte heftet, ohne Geist und Verstand oder gar ohne jegliche Beschränkung konsumiert, stellt ein traditionelles Grundmotiv der sog. Achsenzeit-Zivilisationen dar und hat zu entsprechenden Gegenreaktionen etwa in Form der Forderung nach einem kompletten Rückzug aus der Welt Anlass gegeben. Laut solchen Verheißungen verliere der Mensch sich selbst, wenn er sich Idole schafft. Nicht in materiellen Formen, sondern allein im abstrakten Geist habe man das Göttliche zu suchen, nicht außerhalb, sondern in einem selbst.

Das Eintreten für den Ikonoklasmus (im Gegensatz zum Ikonozismus) war gleichbedeutend damit, das Ikonische in einen Gegensatz zum Geistigen zu rücken. Und diese Demontage der Idole war das gemeinsame Grundanliegen sowohl des antiken Judentums wie auch des Puritanismus, die beide als Wegbereiter der modernen Welt gelten. William Mitchell (1986) hat in Charles de Brosses »Du Culte des dieux fetiches« diejenige Quelle ausgemacht, die den Horror des Fetischs in die westliche Perspektive auf die totemistische Religion einfacher Völker eingeschleust hat. De Brosse hatte behauptet, dass der Totemismus »more ancient than idolatry properly so called« und zutiefst »savage and coarse« (Mitchell 1987: 191) sei, denn er bete Pflanzen, Tiere sowie seelenlose Objekte an. Götzenanbeter waren Völker, »in whom »the memory of Divine Revelations is entirely extinguished« (ebd., 193). Wie weit ist dies von den angedeuteten Anti-Konsumerismus-Bewegungen der Gegenwart entfernt?

Literatur

- Bazin, Andre (1967). What is Cinema? Berkeley: University of California Press.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983). Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes. Hamburg: Meiner.
- Brown, Bill (2001). »Thing Theory«. In: *Critical Inquiry* 1. Jg., Heft 1. S. 1-22.
- Burke, Edmund (1980). Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Hamburg: Meiner.
- Campbell, Colin (1987). The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism. Oxford: Blackwell.

- Csikszentmihalyi, Mihaly/Rochberg-Halton, Eugene (1981). *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danto, Arthur C. (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court.
- Dilthey, Wilhelm (1993). *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Durkheim, Émile (1994). *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Eco, Umberto (1985). »Producing Signs«. In: Blosny, Marshall (Hg.): *On Signs*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. S. 176-183.
- Featherstone, Mike (1992). »Postmodernism and the Aestheticization of Everyday Life«. In: Lash, Scott/Friedman Jonathan (Hg.): *Modernity and Identity*. London: Blackwell, S. 265-290.
- Freud Sigmund (2001). *Die Traumdeutung*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Goldthwait, John T. (1960). »Translator's Introduction«. In: Immanuel Kant: *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Berkeley: University of California Press. S. 1-38.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2006a). »Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif«. In: *New Literary History* 37. Jg. S. 299-318.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2006b). *In Praise of Athletic Beauty*. Cambridge, Mass: Belknap Press.
- Guyer, Paul (1979). *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Guyer, Paul (1993). *Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guyer, Paul (2005). *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*. New York: Cambridge University Press.
- Harré, Rom (2002). »Material Objects in Social Worlds«. In: *Theory, Culture, and Society* 19. Jg., Heft 5/6. S. 23-33.
- Jay, Martin (2003). »Drifting Into Dangerous Waters: The Separation of Aesthetic Experience from the Work of Art«. In: Matthews, Pamela R./McWhirter, David (Hg.): *Aesthetic Subjects*. Minneapolis: University of Minnesota Press. S. 3-27.
- Kant, Immanuel (1968). »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«. In: *Kants Werke. Akademie Textausgabe. Bd. II: Vorkritische Schriften II (1757-1777)*. Berlin: de Gruyter & Co. S. 205-256.
- Kant, Immanuel (1990). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner.
- Kant, Immanuel (1997). *Gesammelte Schriften. Bd. 25, Abt. 4: Vorlesungen. Bd. 2: Vorlesungen über Anthropologie*. Berlin: de Gruyter & Co.
- Kopytoff, Igor (1986). »The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process«. In: Appadurai, Arjun (Hg.): *The Social Life of Things: Commodi-*

- ties in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press. S. 64-91.
- Lash, Scott/Lury, Celia (2007). *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Cambridge: Polity Press.
- Lash, Scott/Urry, John (1994). *Economies of Sign and Space*. London: Sage.
- Latour, Bruno (2007). *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, Claude (1977). *Das wilde Denken*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Mead, George Herbert (1967). *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mead, George Herbert (1968). *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Mead, George Herbert (2001). »The Social Character of Instinct«. In: Deegan, Mary Jo (Hg.): *George Herbert Mead: Essays in Social Psychology*. New Brunswick: Transaction Publishers. S. 3-8.
- Miller, Daniel (1987). *Material Consumption and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
- Miller, Daniel (1998). *A Theory of Shopping*. Cambridge: Polity Press.
- Mitchell, William J. T. (1987). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nagel, Thomas (1992). *Der Blick von nirgendwo*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Pierce, Charles Sanders (1960). »The Icon, Index, and Symbol«. In: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Bd. 2. Cambridge: Harvard University Press. S. 156-173.
- Powers, Richard (2003). *The Time of Our Singing*. London: Heinemann.
- Reed, Isaac (im Erscheinen). »Justifying Sociological Knowledge: From Realism to Interpretation«. In: *Sociological Theory* 26. Jg., Heft 2.
- Ricœur, Paul (1971). *Symbolik des Bösen*. Freiburg: Alber.
- Ricœur, Paul (1986). *Die lebendige Metapher*. München: Fink.
- Seel, Martin (2000). *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser.
- Seel, Martin (2005). *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Schopenhauer, Arthur (1977). »Die Welt als Wille und Vorstellung«. In: Ders. *Werke*. Zürcher Ausgabe. Bd 1. Zürich: Diogenes Verlag.
- Shaftesbury, Earl of [Anthony Ashley Cooper] (1999). *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Welsch, Wolfgang (1996). »Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects«. In: *Theory, Culture, and Society* 13. Jg., Heft 1. S. 1-24.
- Woodward, Ian (2003). »Divergent Narratives in the Imagining of the Home Amongst Middle-Class Consumers: Aesthetics, Comfort and thee Symbolic Boundaries of Self and Home«. In: *Journal of Sociology* 39. Jg., Heft 4. S. 391-412.