

KASPAR MAASE

SCHÖNES ALLTÄGLICH ERLEBEN

**ÜBER DIE
ÄSTHETISIERUNG
DER KULTUR**

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Kaspar Maase
Schönes alltäglich erleben

Edition Kulturwissenschaft | Band 265

Kaspar Maase, geb. 1946, war außerplanmäßiger Professor für Empirische Kulturwissenschaft an der Universität Tübingen. Seine Arbeiten zu Populärkultur und Alltagsästhetik wurden u.a. ins Englische, Französische, Spanische, Japanische und Serbische übersetzt.

Kaspar Maase

Schönes alltäglich erleben

Über die Ästhetisierung der Kultur

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Kaspar Maase**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Korrekturat: Mark Schäfers, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6117-0

PDF-ISBN 978-3-8394-6117-4

<https://doi.org/10.14361/9783839461174>

Buchreihen-ISSN: 2702-8968

Buchreihen-eISSN: 2702-8976

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung	9
1. Der Rahmen: Ästhetisierung des Alltagslebens	17
Der empirisch-kulturwissenschaftliche Ansatz	17
Ästhetische Interaktion und Ästhetisierung als Basiselemente menschlicher Entwicklung.....	19
Ästhetisierung in Deutschland – Agenten, Phasen, Dimensionen	34
2. Ästhetisch – Schönes – Kunst: Begriffsklärungen	53
Die Grundlage: sinnliche Wahrnehmung und ihre Gegenstände	53
Kunst	60
Ästhetik	61
Schönheit	63
Ein unkritisches Verständnis des Ästhetischen?	65
3. Alltäglichkeit, Alltagspraktiken, Alltagsästhetik	71
Geteilte Praktiken	74
Nicht-triviale Wiederholungen und Routinen	79
Gewohnheiten und Gewöhnlichkeit	81
Aufmerksamkeit und Zerstreuung	84
Lockerer Erleben und Ästhetik des ›Blätterns‹	89
Pragmatik	92
Praktiken zwischen Alltäglichkeit und Expertinnensicht	99
Massenkunst als Alltagskunst?	108
Zwischenbilanz	112
4. Ästhetisch Erleben – ein Kontinuum	115
Ästhetische Interaktion als Ko-laboration	115

Vom Erlebnis zur Erfahrung: teleologische Implikationen?	120
Sinnliches Wahrnehmen und sinnliche Erkenntnis	126
Kunst und Nicht-Kunst	130
»Erfahrungswissen«: Lernen durch Vergleichen	132
5. Dimensionen alltagsästhetischen Erlebens	137
Oszillierende Aufmerksamkeit und ›Mikro-Erlebnisse‹	138
Synästhesie und Ganzheitlichkeit	139
Wissen	141
Bewusstheit und Reflexivität	143
Kommunikation	144
Stimmungen und Existenzialien	145
6. Ausblick	149
Literatur	155
Personenregister	179
Sachregister	183

*»Wir sind schönheitssüchtig.«
(Wolfgang Iser 2009: 112, 115)*

*Das »Kernproblem« ist »die Wiederherstellung der Kontinuität zwischen der
ästhetischen Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen«.
(John Dewey 1980: 18)*

*»Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten
Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität
umgeschlagen: Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine
veränderte Art des Anteils hervorgebracht. Es darf den Betrachter nicht irremachen,
dass dieser Anteil zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt.«
(Walter Benjamin 1963: 45)*

Einleitung

Im Frühjahr 1983 konnte man in Berlin eine bemerkenswerte Ausstellung besichtigen. Unter dem Titel »Das geniale Design der 80er Jahre« zeigte sie das »ganz gewöhnlich schöne Allerweltsdesign« der Gegenwart – so Kurator Gert Selle. Zu sehen waren Gartenliegen mit Auflagen aus starkfarbigen, groß blühten Stoffen, aufblasbare ET-Puppen, Ikearegale voller Kinderspielzeug, wuchtige Motorräder, gängige Fernsehgeräte, Leoparden aus Porzellan und Ähnliches. Das Ganze wurde präsentiert in Interieurs, die auf viele Besucher¹ vollgestopft wirkten. Wegen ihrer vermeintlichen Kritiklosigkeit traf die Ausstellung auf geradezu empörten Widerspruch der gebildeten Öffentlichkeit. Selle (1983) antwortete mit einem programmatischen Aufsatz;² darin formulierte er Argumente und Anliegen, die auch diesem Band zugrunde liegen. Noch heute klingen Selles Positionen frisch und herausfordernd – bedauerlicherweise. Denn dies festzustellen bedeutet: Die öffentliche wie die akademische Debatte ist nicht viel weiter als vor 40 Jahren.

Selle diagnostizierte bereits eine »Über-Ästhetisierung« (ebd.: 107) mit ambivalenten Zügen. Einem Designer erscheine die Gestaltung der Industriegüter grundlegend unangemessen. Doch handle es sich bei der »massenhaft gelebte[n] Schönheit« (ebd.) der Dinge um »die einzig existierende Massenproduktkultur von Bedeutung« (ebd.: 109). Mit ihrem Material werde der Alltag ästhetisch organisiert.

»Masse« bedeutete für Selle keineswegs Unterschicht. Die soziale Breite der Nutzerschaft zeigte ihm die Dynamik einer »Kulturrevolution von unten«

-
- 1 Der Text wechselt bei allgemeinen Personenbezeichnungen zwischen männlichem und weiblichem grammatischem Genus; gemeint sind alle im jeweiligen Kontext angesprochenen Menschen, wie immer sie sich geschlechtsbezogen beschreiben oder zuordnen mögen.
 - 2 Für den Hinweis danke ich Thomas Hecken.

(ebd.: 107), die sich unwiderruflich gegen alle Bemühungen um Geschmackserziehung durchgesetzt habe. Beeindruckt davon, »mit welcher Intensität des Wünschens, mit welchem Beharrungsvermögen und mit welchem Schönheitssinn Massen von Normalgebrauchern an ihren Vorstellungen festhalten« (ebd.: 104), empfahl Selle der professionellen Kritik einen Neuansatz. Aus ästhetischem Erkenntnisinteresse gelte es vorbehaltlos, wenngleich nicht ohne Kritik, nach der Bedeutung dieses »üppige[n], hedonistische[n]« (ebd.: 111) Designs für die Nutzerinnen zu fragen.

Dazu müsse man sich in die Sichtweise anderer Menschen hineinversetzen. »Eine Art sozialästhetische Empathie täte not gerade in Situationen, in denen alte, verinnerlichte Wertsysteme uns immer wieder einen Streich spielen« (ebd.: 110). Selle skizzierte geradezu ein Forschungsprogramm zum Studium der Alltagsästhetik. Im Zentrum steht die dichte Beschreibung der Phänomene. Erst aus der Nähe würden sie die

»Fülle von spezifischen Bedeutungen und Handhabungszusammenhängen [offenbaren]. Diese nur im Gebrauch konkret verwirklichten, unsichtbaren Eigenschaften sind nur durch mikro-soziologische Analysen zu erfassen, durch Fallstudien, durch die teilnehmende Beobachtung in sehr kleinen Feldern des typischen Gegenstandsgebrauchs, durch die Verknüpfung mit Lebens- und Sozialgeschichte, oder in der beobachtenden Selbstteilnahme an unserer Produktkultur« (ebd.: 107).

Genau dazu soll dieser Band beitragen – mit dem Versuch, gegenüber allen behandelten Themen die Sicht gewöhnlicher Nutzerinnen und Gebraucher zur Geltung zu bringen.

Ich betrachte zunächst die in den letzten Jahrzehnten geführte Debatte über Ästhetisierung. Zukunftsforscher bezeichnen solche Prozesse als Megatrend – eine tiefgreifende, dynamische und anhaltende Veränderung mit teilweise noch unabsehbaren Folgen für das Leben aller. Ihre Durchdringungskraft scheint auf, wenn von einer Ästhetisierung der Lebenswelt oder des Alltags gesprochen wird: Der Umbruch erfasst unser ganz normales Dasein, unsere gesamte Lebensführung und deren Voraussetzungen. Ästhetisches hat im westlichen Denken eine Aura des Besonderen. Es schwebt über den Niederungen des täglichen Mühens, der Routinen und Anpassungen, in die wir uns Tag für Tag verstricken, um die sich stellenden Aufgaben anständig zu bewältigen. Die Begriffe Lebenswelt und Alltag signalisieren jedoch, dass die Konstellation sich ändert. Ästhetisches wird auf ungeahnte Weise Teil der Existenz und der damit verbundenen Erwartungen von jederfrau und jedermann.

Das ist eine faszinierende wie ambivalente Perspektive, müssen wir Bewohner des sogenannten globalen Nordens uns doch fragen, welchen Preis die Menschen des globalen Südens für unsere Ästhetisierung zahlen.

Dieses Buch dreht sich um Herausforderungen, die die angesprochene Umwälzung für die Kulturwissenschaften beinhaltet. Wir reden hier von Prozessen, die seit Längerem im Gange sind; man kann sie also untersuchen. Umwälzungen in der Lebensführung und ihren Erwartungshorizonten sind alltagsnah zu erfassen und dicht zu beschreiben. Doch tut man sich bisher schwer, ein analytisches Verständnis von Alltag mit den Dimensionen des Ästhetischen zusammenzubringen und dabei die Perspektive der Akteurinnen einzunehmen. Wir brauchen, das ist der Ansatzpunkt dieses Bandes, eine Debatte über begrifflich-konzeptionelle Werkzeuge zur Untersuchung ästhetischer Dimensionen des Alltagslebens.

Deshalb versuche ich, wirklichkeitsaufschließende Ansätze für die Untersuchung ästhetischen Erlebens zu entwickeln; besondere Aufmerksamkeit gilt den ›massenhaft‹ verbreiteten Praktiken des sogenannten Mainstreams. Ziel sind Instrumente zum besseren Verständnis der ästhetischen Interaktionen im gegenwärtig beobachtbaren Alltag ganz gewöhnlicher Menschen.³ Ansätze aus verschiedenen Disziplinen sollen der Differenzierung kulturwissenschaftlicher Beschreibungen dienen. Gernot Böhme (2001: 177) postuliert für die Ästhetik, dass ihre ›erste und allgemeinste Funktion [...] die Erweiterung der Sprachfähigkeit‹ sei; das gilt uneingeschränkt auch für die empirische Kulturforschung.

›Ästhetisches Erleben‹ wird je nach Fragestellung in einem engeren und einem weiteren Sinn verwendet. Im umfassenden Verständnis dient der Begriff dem systematischen Sprechen über ästhetische Prozesse allgemein und umfasst alle Elemente ästhetischer Beziehungen; die vorliegende Literatur verhandelt dies zumeist unter dem Rubrum ›ästhetische Erfahrung‹ (Deines/Liptow/Seel 2013; Lehmann 2016a). Im engen Verständnis bezieht sich ›ästhetisches Erleben‹ auf konkrete Interaktionsabläufe. Hier fokussiert der Begriff die sinnliche Wahrnehmung, Selbstwahrnehmung und deren unmittelbares Bewusstwerden. Angelagerte Praktiken wie Versprachlichung des Erlebten, Anschlusskommunikation und Einbeziehung von externem Wissen sind nicht eingeschlossen. Im jeweiligen Kontext wird klar, wie weit oder eng der Begriff gefasst ist.

3 Die Kenntnisse entstammen zum Teil empirischen Studien. Zudem dienen Alltagswissen, eigene Erfahrungen und nicht zuletzt Selbstbeobachtungen als Referenz.

Alltäglichkeit bezeichnet keine bestimmten, materiell greifbaren Settings, auch keine festen Zeiträume oder Tätigkeitsfelder. Es geht um Situationen, in denen Menschen ihr Fühlen, Denken und Handeln an Relevanzen, Wissensbeständen und Routinisierungen orientieren, die im Anschluss an Alfred Schütz (1971, 2003) und Thomas Luckmann (Schütz/Luckmann 2017) als Spezifika der Alltagswelt gelten. Zum ästhetischen Erleben im Alltag bringe ich einschlägige Forschungen und Theorieansätze miteinander ins Gespräch. Sie kommen aus disziplinären Feldern, die bisher wenig fachübergreifend miteinander kommunizieren, v.a. aus der theoretischen und empirischen Ästhetik, der Kulturanthropologie, Ethnographie und Praxistheorie sowie der Kunstsoziologie und Medienforschung. Das eklektische Unterfangen soll helfen, ästhetische Praktiken auf zwei Feldern zu beschreiben: im Umgang mit Künsten in ihrer ganzen Verschiedenheit und in der Interaktion mit als schön empfundenen Situationen und Eindrücken unserer Umwelt, mit gestalteten Dingen, faszinierendem Geschehen oder Naturphänomenen.

Einen wichtigen Bezugspunkt bilden dabei die sogenannten Massenkünste. Wie ist ihre besondere Leistung für die alltägliche Lebensführung von Personen, die sich nicht beruflich mit Ästhetischem befassen, differenzierter darzustellen? Antworten sind nicht einfach zu finden, bewegt man sich hier doch in einem mit Urteilen und Meinungen, Distinktionsformeln und akademischer Eloquenz dicht besetzten Feld. Dort herrscht immer noch die Meinung vor, Texte und Praktiken der kommerziellen Populärkultur seien nicht ernsthaft als ästhetische Phänomene zu betrachten; wo dies doch geschieht, läuft es meist auf das Konstatieren minderer Qualität und problematischer Wirkungen hinaus. Eine nüchterne Auseinandersetzung mit solchen Stereotypen fällt nicht immer leicht; ich hoffe, es ist mir zumeist gelungen.

Hinter dem Vorhaben steht nicht nur die Grundüberzeugung, dass das *ästhetische* Potenzial kommerzieller Massenkultur die Grundlage für deren herausragende Rolle in westlichen Gesellschaften bildet. Dies allein würde ausreichen, um die Notwendigkeit empirisch-ethnographischer Studien zu begründen. Nach Meinung vieler Forscherinnen erleben diese Gesellschaften jedoch seit Jahrzehnten einen intensiven, sich noch steigernden Ästhetisierungsschub, der die Alltage zunehmend durchdringt. Gerade weil die Veränderungen sehr unterschiedlich beurteilt werden, hat die übereinstimmende Diagnose Gewicht – ein weiteres Argument für Bestandsaufnahmen.

Gegenstand bisheriger Ästhetisierungsforschung waren allerdings weniger die Massenkünste, wie immer man sie definieren mag. Aufmerksamkeit fanden vor allem Bereiche des Alltags, die weder mit klassischen Künsten

noch mit deren populären Nachfolgern zu tun haben: Gebrauchsgüter und Events, städtische Umgebungen und Kulinarik, touristische Welten und die Expansion diversester ›Erlebnis‹angebote. Einschlägig sind Studien zu ›angewandten Künsten‹ wie Design, Landschaftsgestaltung, Mode oder Architektur. Oft signalisieren bereits die Titel, dass es um grundlegende Veränderungen im *Alltag der breiten Bevölkerung* geht. Deren Verständnis ist mittlerweile ein zentrales Ziel der *Everyday Aesthetics*.⁴ Doch hat auch die neuere philosophisch-ästhetische Debatte ihren Blick auf Alltägliches ausgeweitet, vom Naturerleben bis zum Schausport.

Vor allem drei Linien der Forschung verfolge ich intensiver: Ästhetisierungsprozesse und ihre Entstehung, die Eigenart alltäglicher ästhetischer Praktiken sowie das Kontinuum von Wahrnehmen, Erleben und Reflektieren in ästhetischen Interaktionen. Das erste Kapitel entfaltet in zwei Schritten die empirisch-kulturwissenschaftliche Sicht. Zunächst werden kulturanthropologische und evolutionäre Zugänge erörtert, die ästhetische Interaktion als Grundbestandteil menschlicher Entwicklung überhaupt begründen. Darauf baut eine historische Skizze der Ästhetisierung in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert auf; im Zentrum stehen jene Faktoren, die das Leben der gesamten Bevölkerung massiv umgestaltet haben.

Das zweite Kapitel widmet sich der Begrifflichkeit im Feld ästhetischer Interaktionen. Die Bestimmungsversuche gehen von der Nutzerinnen-Perspektive aus. Sie sind eher deskriptiv und rücken den »Gebrauchsaspekt« (Schweppenhäuser 2009: 71) jener ästhetischen Angebote ins Zentrum, die unter Bedingungen der Alltäglichkeit besonders geschätzt werden. Wertende und soziologische Erörterungen des populären Umgangs mit Massenkultur klammere ich weitgehend aus. Angesichts der massiven Ungleichverteilung ästhetischer Ressourcen in unserer Gesellschaft muss dieses Vorgehen allerdings begründet werden. Deshalb wird abschließend in der Auseinandersetzung mit aktueller Kritik am Populären gefragt, was für die Fokussierung der Rezipientenperspektive spricht.

Um Alltage geht es im dritten Kapitel. Dahinter steht die Annahme, dass die ästhetischen Praktiken, die die meisten Menschen bei den meisten Gele-

4 Allerdings sind Massenkünste, wie alle anderen Künste, dort äußerst selten Thema. Thomas Leddy (2012) begründet das elegant: Populäre *Künste* fielen in das Ressort der *Kunst*-Ästhetik, nicht in das der sich davon gerade abgrenzenden Alltagsästhetik. Der Blick auf die Nutzungsweisen legt jedoch nahe, dass Kunst gleichermaßen dem alltagsästhetischen Zugriff unterliegt wie Nicht-Kunst.

genheiten ausüben, durch Strukturen der Alltäglichkeit geprägt sind. Hier liegen die Schlüssel für eine Antwort auf die Frage, warum ästhetische Interaktionen die Form haben, die sie üblicherweise haben – obwohl diese Gewohnheiten seit Generationen als fragwürdig und ungenügend kritisiert werden. Dazu betrachte ich vier Dimensionen ästhetischen Handelns im Modus der Alltäglichkeit genauer. Erstens sind die Alltagspraktiken, deren Mustern wir folgen, ›geteilte Praktiken‹ mit dialogischem Charakter; sie schließen Kritik, Lernen, Optimierung und Selbststeuerung ein. Zweitens bewirken Routinen und Wiederholungen, die Alltäglichkeit ausmachen, keine stumpfe Repetition von Immergleichem. Es sind durchaus nicht-triviale Tätigkeiten, die sich auch ästhetisch weiterentwickeln.

Zur Bewältigung moderner Alltage bedarf es drittens ›zerstreuter‹ und verteilter Aufmerksamkeit. Der Umgang mit ästhetischen Angeboten, insbesondere mit den Massenkünsten, bildet ein erstrangiges Einsatzfeld für derartiges ›lockeres Erleben‹. Viertens sind ästhetische Interaktionen im Modus der Alltäglichkeit strukturiert durch die pragmatische Ausrichtung allen Alltagshandelns. Ziele, auch ästhetisches Vergnügen, sollen mit einer optimalen Balance von Aufwand und Ertrag erreicht werden. Man erwartet Nützlichkeit für die Lebensbewältigung. Auf diesen Befunden aufbauend, werden idealtypisch Alltagsästhetik von Laien und professionelle Ästhetik von Expertinnen kontrastiert.

Das vierte Kapitel setzt sich mit etablierten Konzepten ästhetischer Interaktion auseinander, um mikrodeskriptiv die Zusammenhänge zwischen Wahrnehmen, Erleben und Reflektieren zu entfalten. Es argumentiert für eine gleichrangige Betrachtung aller Elemente von ästhetischen Begegnungen. Deren offene Kombinierbarkeit ist empirisch anzuerkennen und ihr Gehalt an Fühlen, Wissen, Reflexion stärker induktiv, ohne normative Einschränkung zu untersuchen. Werden nicht Reflexion und sprachliche Vergegenwärtigung ästhetischen Erlebens überbetont? Kann man ästhetische Begegnungen als Kontinuum mit fluiden Mischungen und Übergängen der Elemente verstehen? Grundlage der Überlegungen ist ein von der Akteur-Netzwerk-Theorie inspiriertes Verständnis von ästhetischer Interaktion als Ko-laboration unterschiedlicher Beteiligter.

Das fünfte Kapitel skizziert elementare Dimensionen alltagsästhetischen Erlebens. Für eine differenzierte Beschreibung sind die Aspekte Synästhesie und Ganzheitlichkeit, Wissen, Bewusstheit und Reflexion, Kommunikation sowie Stimmungen und Existenzialien heranzuziehen. Im Ausblick wird schließlich ein integratives Verständnis der Weisen alltagsästhetischen Erle-

bens mit Nicht-Kunst wie Kunst angedacht. Es zielt auf eine Ästhetik der verteilten Aufmerksamkeit und des lockeren, punktuell fokussierten ›Blätterns‹. Über die einzelnen ästhetischen Interaktionen hinweg verknüpfen sich Eindrücke, Bilder, Erinnerungen, Imaginationen. Emotionen verbinden scheinbar Unzusammenhängendes und speisen Reflexion. Natur-Bilder durchdringen sich mit medialen Bildern, mit Erinnerungen an erlebte Szenen und mit Passagen aus Massenkünsten – und umgekehrt. Kann man ästhetisches Erleben letztlich als wesentlich individuell-biographisch konstituierte Folge von Episoden betrachten, gespeist aus einem ständig alle Herkunftsgrenzen überschreitenden Fundus affektiv geladener Szenen?

Fragen einer Ästhetik des Alltäglich-Populären haben mich seit Langem beschäftigt und sich in Veröffentlichungen niedergeschlagen. Wörtliche, manchmal längere Übernahmen aus diesen Arbeiten waren nicht zu vermeiden. Ich hätte nicht gewusst, wie ich Ausführungen verändern sollte, für die ich momentan keine bessere Formulierung habe. Ich hoffe auf Nachsicht bei Leserinnen, denen solche Passagen auffallen. Um Verständnis bitte ich auch für den Umgang mit Positionen und Zitaten anderer Autoren. Unkommentiert referierte Auffassungen teile ich keineswegs immer. Doch die Beschäftigung mit dem Thema hat mich Bescheidenheit gelehrt. Viele Fragen kann ich nicht eindeutig beantworten; oft wären Einwände nicht mehr als Meinungsäußerungen. Es reicht, wenn der Ansatz produktiv scheint; ob einzelne Überlegungen weiterführen, mögen die Leserinnen beurteilen.

Wessen Gedanken zu diesem Buch beigetragen haben, kann man den Literaturverweisen entnehmen. Der Auseinandersetzung mit Auffassungen, die meinen Widerspruch hervorriefen, verdanke ich nicht weniger als jenen Überlegungen, die ich weiterführen konnte. Kommentare von Christoph Bareither, Katrin Pallowski und Bernd Jürgen Warneken zu Vorarbeiten und einzelnen Abschnitten des Textes waren ausgesprochen hilfreich. Zum ganzen Manuskript haben sich Thomas Hecken, Gerlinde Irmscher und Sandro Ratt geäußert. Über konkrete Kritik hinaus danke ich den Genannten (und vielen Ungenannten!) dafür, dass und wie sie mir geholfen haben, das Buchprojekt über Zweifel hinweg zu verfolgen.

1. Der Rahmen: Ästhetisierung des Alltagslebens

Der empirisch-kulturwissenschaftliche Ansatz

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist die sogenannte Ästhetisierung des Alltagslebens (Selle 1983; Bubner 1989; Featherstone 1992; Böhme 2001: 19-22; Oldemeyer 2008; Schrage 2009; Hieber/Moebius 2011; Kittlaus 2011; Maase 2011; Reckwitz 2012; Bänziger 2020). Deren sachlichen Kern bildet die Feststellung, dass mittlerweile in Europa und Nordamerika ästhetisch gestaltete Artefakte und ästhetisch-symbolische Kommunikationen eine erstrangige Rolle für Selbstverständigung und Orientierung der Gesellschaft wie der Individuen spielen. ›Ästhetisch‹ bezeichnet in diesem Zusammenhang zum einen die äußerliche Gestaltung von Dingen, Umwelten und Inszenierungen: Sie soll sinnliches Wohlgefallen auslösen. Hier betrachtet die Forschung vor allem Waren und Konsumwerbung (Haug 1971, 2009; Schrage 2009; Drügh/Metz/Weyand 2011; Baßler/Drügh 2019), die bauliche Umwelt sowie politische Inszenierungen und Propagandakonzepte, dazu auch Phänomene wie den Tourismus. Zum anderen geht es um Strategien instrumenteller Kommunikation, die sich künstlerischer Techniken bedienen, von der Schock-Montage bis zur auktorialen Erzählung.

Untersucht werden zumeist *Angebote* und die hinter ihnen stehenden *Absichten*. Zwar unterscheiden sich soziologische Interpretationen erheblich von solchen kunsthistorischer Provenienz, und die Kritische Theorie argumentiert anders als die philosophische Ästhetik. Entsprechend unterschiedlich werden Ästhetisierungsprozesse beurteilt. Besorgnisse aufgrund künstlerischer Ansprüche sowie kultur- und kommerzialisierungskritische Einwände haben wenig gemein mit sozialwissenschaftlichen (Fischer 2018a) oder historischen Bestandsaufnahmen (Bänziger 2020), die sich um vorurteilslose Betrachtung bemühen. Doch teilen diese Ansätze neben Einsichten, die sie vermitteln, zwei Defizite: Sie lassen sich nur am Rande auf die Perspektiven de-

rer ein, die als Nutzerinnen Ästhetisierungsprozesse praktisch vorantreiben. Und die Rede vom Alltag bleibt meist deskriptiv. Sie akzentuiert Omnipräsenz und Durchdringungskraft der Prozesse; selten liefert der Begriff analytische Erklärungen.

Hier setzt die vorliegende Studie ein. Sie nutzt Denkstil und Einsichten empirischer Kulturforschung, um die Bedeutung von Ästhetisierungsprozessen in westlich-modernen Gesellschaften seit dem 19. Jahrhundert zu erhellen. Will man konsequent die Perspektiven ›durchschnittlicher‹ Nutzerinnen in ›alltäglichen‹ Zusammenhängen rekonstruieren, dann muss man das *ästhetische Erleben von jederfrau und jedermann* in den Vordergrund rücken. Möglich wird das durch ein funktionales Verständnis ästhetischer Interaktion, das sich zunächst einmal von jeder Wertung freihält. ›Ästhetisch‹ bezeichnet in diesem Text nichts Herausgehobenes, besonders Bedeutungsvolles. Gemeint ist eine bestimmte Art interaktiver oder kommunikativer Beziehungen zwischen Menschen und deren Gegenübern: materiell präsenten oder imaginierten Gegenständen, Situationen, Geschehnissen.¹ Normative Annahmen zu den Qualitäten ästhetischer Gegenstände wie ästhetischen Erlebens werden nicht benötigt; sie gehören allerdings zum Kontext ästhetischer Praktiken wie der Forschung und sind insofern zu reflektieren.

Ästhetisierung bezeichnet im Folgenden die zunehmende Häufigkeit, Intensität und gezielte Herstellung von Konstellationen, in denen ästhetisches Erleben stattfindet – *positiv wie negativ* empfundenes. Verbreitet ist allerdings eine andere Lesart: Ästhetisierung als meist äußerliche oder oberflächliche Verschönerung und Steigerung von Angenehmem. Interessanterweise wird meist fraglos davon ausgegangen, es handele sich um ein modernes oder gar rezentes, eng mit kapitalistischer Massenproduktion und Verstädterung verknüpftes Phänomen. Solche Ästhetisierung wird überwiegend kritisch gesehen, oft mit Hinweis auf dahinterstehende wirtschaftliche Interessen: »Ästhetisierung [wirke; KM] als Motor und Zwang postindustrieller ›Prosumer-Ökonomie‹ (Pfütze 2018: 3). Bereits 1989 diagnostizierte Wolfgang Welsch (1990: 13) »eine den Konsum ankurbelnde Ästhetisierung«, verknüpft mit »einer zunehmenden Desensibilisierung für die gesellschaftlichen Kehrseiten einer ästhetisch narkotisierten Zweidrittel-Gesellschaft« (ebd.: 15).

1 Auch Menschen gehören zu den Gegenübern in ästhetischer Interaktion, wenn wir sie auf ihre ›Schönheit‹ hin betrachten; solche Beziehungen haben jedoch besondere Eigenschaften und werden im Folgenden nicht thematisiert.

Kulturanthropologisch ist Ästhetisierung jedoch als offene Entwicklung zu betrachten, in deren Verlauf menschliche Empfindsamkeit für ästhetische Wahrnehmungen aller Art – angenehme wie unangenehme – sich quantitativ ausweitet und qualitativ ausdifferenziert. Derartige Prozesse haben vermutlich die Entwicklung des Homo sapiens seit mehr als 300.000 Jahren begleitet. Menschliches (Zusammen-)Leben ist ohne ästhetische Kommunikation und Interaktion nicht vorstellbar. Diesen Gedanken haben Ansätze unterschiedlicher disziplinärer Herkunft entfaltet; einige sollen hier knapp vorgestellt werden.

Ästhetische Interaktion und Ästhetisierung als Basiselemente menschlicher Entwicklung

Lebensenergie und ästhetische Gewalt – Katya Mandoki

Die mexikanische Philosophin Katya Mandoki (2007: 61-64) verknüpft die ästhetische Dimension menschlichen Daseins mit dessen Körperlichkeit, mit der Fähigkeit zu fühlen und mit der grundlegenden biologischen Energie (sie zitiert Bergsons *élan vital*), ohne die Leben nicht vorstellbar ist.² Anders formuliert: Ästhetische Beziehungen zur Umwelt sind grundlegend körperbasiert und körpergetragen. Damit sind sie auch so unterschiedlich wie die einzelnen Körper mit ihrer je einmaligen Geschichte und Lebenssituation (ebd.: 63).

Als ästhetisch versteht Mandoki jede intensivierete, bedeutungshaltige sinnliche Wahrnehmung, die uns mit Wirklichkeit, mit der materiellen und ideellen Lebensumwelt von Gesellschaft und Natur verbindet. Sie bezeichnet die Verbindung als Einrasten (*latching-on*) und verwendet ein starkes Bild für diese Kopplung, welche gewissermaßen in der Struktur der belebten, bedeutungsvollen Welt und in deren morphologischen Interdependenzen vorgesehen ist: die Verbindung, die jeder Babymund zur Brustwarze der Mutter sucht und findet. »If reality can be understood as a semiotic intersubjective network that we share with others, aesthetics is that cohesive structure that allows us to adhere to it« (ebd.: 67).

2 Im Feld der *Everyday Aesthetics* ragt Mandokis Ansatz heraus durch seine anthropologisch-lebenswissenschaftliche Grundlegung. Vgl. für einen Überblick Saito (2019).

Emotionen bilden für Mandoki gewissermaßen die Vermittler, die auf menschlicher Seite das Einrasten praktisch werden lassen. Dafür spricht der vehemente Appetit auf ästhetisches Erleben. Menschen reagieren auf sinnliche und bedeutungsgeladene Wahrnehmungen – unaufhörlich und unverzichtbar. »We are captivated by what is affectionately significant, valued, and brimful of meaning« (ebd.: 68). »Einrasten« beinhaltet Faszination, Verführung, Antrieb, Ernährung und Appetit. Es geht für Mandoki weit über Kontemplation oder pure Rezeptivität hinaus; es handele sich um die praktische Öffnung zur Kommunikation mit der Welt und gehöre somit zu den Grundlagen höherer Lebensformen (ebd.).

Ästhetische Aktivität in diesem Sinn zielt für Mandoki nicht nur auf angenehme Empfindungen oder Vergnügen. Sie ist *notwendig*, denn sie dient dazu – hier nimmt sie Gedanken von Dewey (1980) auf –, Vitalität und Lebensenergie zu erzeugen und gedeihen zu lassen (Mandoki 2007: 69). Als Deutscher ist man aus gutem Grund skeptisch gegenüber vitalistischen Begrifflichkeiten; in unserer Tradition wurden sie oft antiaufklärerisch und biologistisch-sozialdarwinistisch eingesetzt. Doch zählen Mandoki wie Dewey fraglos zum entgegengesetzten Theorielager. Der Grundgedanke, dass positive ästhetische Erfahrungen Lebensenergie und Lebenssteigerung zugute kommen, ist nicht a priori zu verwerfen.

Zur basalen Rolle ästhetischer Kommunikation gehört, dass sinnliches Wahrnehmen, Empfinden und Austausch stets von Bedeutungen durchdrungen ist. Es gibt für Mandoki kein Einrasten ohne ein Subjekt, das einem Objekt Bedeutung zuschreibt (ebd.: 123). Bedeutungen stehen und wirken stets in sozialen Kontexten; sie legen Bewertungen und Handlungen nahe. Es sei die Verbindung mit emotional affizierenden, anziehenden oder abstoßenden sinnlichen Effekten, die ästhetischer Wahrnehmung erstrangige Wirkkraft verleiht. Mandoki befasst sich daher ausführlich mit Strategien, wie soziale Akteure mittels elaborierter ästhetischer Gestaltung ihre Interessen besonders eindringlich zu kommunizieren versuchen. Letztlich geht es ihr um ein neues Selbstverständnis akademischer Ästhetik; sie solle Wissen über ästhetische Prozesse im erwähnten Sinn erzeugen. Dazu gelte es, an ästhetisches Erleben mit dem Ziel einer Erhellung sozialen Verhaltens und sozialer Probleme heranzugehen. Ästhetik als Wissenschaft erforsche alltägliche Wahrnehmungen, Empfindungen und Praktiken, um das Verständnis aktueller Gesellschaften und letztlich auch deren Lebensverhältnisse zu verbessern (ebd.: Kap. 13).

Mandoki entwickelt dazu einen Gedanken, der vielleicht ihren wichtigsten Beitrag zur alltagsästhetischen Theoriebildung darstellt: die *elementare Rolle negativer ästhetischer Erfahrungen* im Leben vieler Menschen – global gesehen, der großen Mehrheit. Den Gegenpol zum erstrebten und lebensfördernden ›Einrasten‹ bildet das ästhetische ›Eingezwängtwerden‹ oder gar ›Deformiert werden‹ (*being latched-by*) – eine passive und passivierende Erfahrung.

»In this case the subject feels not captivated but captured by the object in situations of intrusion. In *latching-on* there is intentionality, impetus toward an object, Kant's ›free play between imagination and understanding‹, whereas in *being latched-by* there is aesthetic poisoning, loss of capacity for ›free play‹, and the numbing or lesion of sensibility by aesthetic violence. *Latched-by* is therefore equally relevant to aesthetic theory as a depletive condition of sensibility. [...] *Latching-on* is an opening, an act of amplitude, while aesthetic *latched-by* is enclosure and narrowness of sensibility in its impotence« (ebd.: 69; Herv.i.O.).

Mit ihrem Blick auf die verbreitete ›ästhetische Gewalt‹ holt Mandoki die globale, aber auch innerhalb der westlichen ›Wohlstands‹-Gesellschaften präsente Ungleichheit von Lebensverhältnissen und Entwicklungsmöglichkeiten drastisch in die Theorie der Ästhetisierung des Alltags. Vielfach verursacht die elementare, gleichermaßen unverzichtbare wie unvermeidbare sinnliche Kommunikation mit der Umwelt Leiden und Abstumpfung. Und dagegen kann man sich nicht verteidigen oder schützen, da ästhetische Gewalt die Offenheit unserer Sinne ausnutzt!

»Normally sensibility should flow freely at each opportunity that presents itself, since joy is our natural disposition to life. Aesthetic violence, however, blocks sensibility when it ceases to be a source of joy causing only pain. Those who lead a privileged life of aesthetic nourishment and stimuli in benevolent environments can maintain their sensibility open. On the other hand, those who are continually exposed to aesthetic violence by inhabiting sordid, noisy, malodorous spaces, or lead a stressful and aggressively competitive life are *latched-by* and forced to block their sensibility to avoid suffering. [...] When sensibility is *latched-by* aesthetic sordidness, the subject seeks to unblock it. Defensive numbness of the senses is a reaction of survival and resistance to aesthetic *latched-by*« (ebd.; Herv.i.O.).

Sehr viel mehr soziale Probleme als angenommen seien als Folgen ästhetischer Deprivation (*aesthetic negligence*) zu verstehen (ebd.: 99).

Die gleichrangige Einbeziehung negativer ästhetischer Erfahrungen ist wichtig und wirkt im Kontext europäischen Denkens über Kunst und Schönheit geradezu befreiend. Sie entzieht die ästhetischen Praktiken des Alltags der Gravitation von Kunst und ›Schönheit‹ und stellt sie in den Rahmen gewöhnlicher Lebensbedingungen und sozialer Interaktionen mit Folgen für die Entwicklungsmöglichkeiten der Einzelnen. Damit öffnet sich ein Forschungsfeld von hoher gesellschaftlicher Relevanz.

Ich gehe auf diesen Strang allerdings nicht weiter ein.³ Es gibt einfach zu wenig empirische Forschung, die hier einschlägig wäre. Wir folgen der Spur, die Mandoki mit der konzeptionellen Metapher vom sinnlich-emotionalen ›Einrasten‹ legt.⁴ In der industriellen Moderne nicht nur des Westens ist nämlich die Suche nach *positiven* Gefühlen in Unterhaltung und Vergnügung zum erstrangigen Ziel der Lebensführung geworden. Dafür haben die ›gewöhnlichen‹ Menschen über Generationen ein Instrumentarium aus spezifischen Praktiken und Gewohnheiten, Sensibilitäten, Kompetenzen und Interessen entwickelt. Es wurde zur Grundlage für eine Populärkultur, in und mit der die Bevölkerung weiter Teile der Welt einen Großteil ihrer wachen Zeit verbringt. Dazu gehören vielfältige mittels (Massen-)Kunst realisierte ästhetische Praktiken ebenso wie die unüberschaubare Menge ästhetischer Wahrnehmungen und Erlebnisse, die uns mit anderen Potenzialen unserer Umwelt verbinden, von Tagträumen über Konsumgüter bis zur Natur. Für die Beschreibung solcher Interaktionen ist ein begriffliches Instrumentarium zu entwickeln.

Das Interesse an massenhaft geschätzten ästhetischen Erlebnissen leitet auch die im Folgenden vorgestellten Ansätze. Sie sind nicht in allen Punkten kohärent; doch in ihrer Gesamtheit und mit dem Fokus auf der Omnipräsenz

3 Ich stelle die Bedeutung positiv bewerteter Empfindungen in den Mittelpunkt – weil die breitenwirksamen Ästhetisierungsprozesse seit dem 19. Jahrhundert nur zu verstehen sind, wenn man den Nutzerinnen Freiwilligkeit und Suche nach reizvollem Erleben zuschreibt. Die ›dunkle‹ Dimension ästhetischer Interaktionen – Abwehr, Belastung oder gar sinnliche Deprivation – gehört zwar grundsätzlich zum ästhetischen Feld. Für die Entwicklung hin zu den Massenkünsten und zur Alltagsästhetik der Gegenwart kann man sie jedoch ausklammern.

4 Mandoki geht es nicht um das Auswechseln von Begriffen. Kategorien seien keine Antworten, sie müssten selbst geklärt werden. Doch verweise der Bezug zum primordialen Akt des Saugens auf die phänomenologische Grundlage eines Konzepts von *aisthesis* (Mandoki 2007: 71).

ästhetischer Praktiken bilden sie die kulturanthropologische Grundlage der anschließenden Argumentation.

Erfahrung und Alltag – John Dewey

Der pragmatistische Universaldenker John Dewey geht in seiner 1934 erschienenen Studie *Art as Experience* nicht ausdrücklich auf anthropologische Grundlagen ein. Sie sind jedoch unverkennbar schon im Ansatz, den er wählt; der brach damals wirklich mit grundlegenden philosophischen Konventionen. Dewey beginnt nicht mit der üblichen Frage, welche Eigenschaften ein *Kunstwerk* charakterisieren. Er interessiert sich für die Eigenschaften eines *besonderen Typs von Erfahrungen*, die Menschen machen. So startet er mit Grundelementen, die jede/r aus dem Alltag kennt – »Ereignissen und Szenen, die das aufmerksame Auge und Ohr des Menschen auf sich lenken, sein Interesse wecken und, während er schaut und hört, sein Gefallen hervorrufen«. Als Beispiel nennt er »das Behagen dessen [...], der ein Holzfeuer im Kamin anfacht und dabei die hochschießenden Flammen und die zerfallende Glut betrachtet. [...] Von dem sprühenden Farbenspiel, das vor seinen Augen abläuft, ist er [...] fasziniert, und seine Phantasie nimmt daran lebhaften Anteil« (Dewey 1980: 11).

Für Dewey enthält alles praktische Handeln und jedes konturierte Wahrnehmen ein ästhetisches Potenzial. Kunst bezeichnet aus dieser Perspektive eine besondere, relativ seltene Art von Ressource. Ihre Angebote sind einzig dafür bestimmt, ästhetische Erfahrungen zu machen (ebd.: 12). Die Monofunktionalität unterscheidet sie von den meisten Dingen und Tätigkeiten, die unsere Sinne anziehen und dabei primär anderen Zwecken dienen. Wichtiger als dieser Unterschied ist Dewey aber – und ein solches Vorgehen kann man als anthropologisch charakterisieren –, was allen Erfahrungen welcher Art auch immer gemeinsam ist: Wir *machen sie* im strengen Sinn des Wortes. Eine Erfahrung ist nichts, was einer Person ohne ihr Zutun geschieht. Wir erzeugen sie aktiv. Für Dewey ist Erfahren eine Tätigkeit, deren Produkt die Erfahrung ist. Ästhetische Erfahrung ragt aus dem Gleichmaß und Gleichlauf des Alltags heraus und hebt die Menschen ein Stück weit darüber hinaus. Doch bleibt sie mit dem gewöhnlichen Leben verbunden; sie gehört keinem wesentlich anderen Bereich des Handelns und Denkens an.

Diese Sicht folgt auch daraus, dass für Dewey alltägliches Vergnügen (*pleasure*) keine Trivialität darstellt, sondern hohe Bedeutung für die Lebensführung hat. Der pragmatistische Philosoph Richard Shusterman (2000: 29) hat

diese Auffassung pointiert zugespitzt: »[...] [W]e humans, philosophers included, live primarily not for truth but for sensual and emotional satisfaction.« Freilich kennt Dewey (1980: 62f.) auch ein Vergnügen am Erkennen und formalen Analysieren. Aber das könne nicht den einzigen Maßstab für ästhetischen Genuss bilden; den entdeckt er auch im Schmecken eines Gerichts, wenn es Wissen um die Ursache des Geschmacks und Anerkennung für die Art der Zubereitung einschließe. In diesem umfassenden Sinn versteht Dewey »ästhetische Empfindungen« als »notwendige Bestandteile des Glückes« (ebd.: 17). Die Engführung auf das Vergnügen und seine alltäglichen Funktionen hin markiert im Vergleich mit Mandoki die Grenzen seines Zugriffs. Zugleich benennt Dewey damit einen wesentlichen Aspekt der Ästhetisierung des Alltags.

Deweys Ansatz hat zweifellos eine vitalistische Färbung.⁵ Mit der Betonung von Energie, Dynamik, Integration und ermächtigender Befriedigung zielt er auf eine Gestalt von Erfahrung, die als steigernde Verdichtung elementarer Lebenskräfte konzipiert ist. Zwar verläuft Erleben in der Praxis oft deutlich weniger fokussiert und in sich geschlossen, doch hat Deweys Einstieg von den Erfahrungen der Menschen her den Blick für die ästhetischen Momente im Alltag geöffnet. Wir haben auszugehen von Praktiken, mit denen jedefrau und jedermann positiv bewertete Empfindungen zu erzeugen suchen. Als Material dafür nutzen sie starke sinnliche Eindrücke und Vorstellungen, die spürbar mit Emotionen verbunden sind.

Interphänomenalität und massenhaftes ästhetisches Begehren – Joachim Fischer

Der Soziologe Joachim Fischer (2018a) stellt ästhetische Kommunikation und rezente Ästhetisierungsprozesse ebenfalls in einen universellen, die Menschenwelt übergreifenden Zusammenhang; in der Tradition der Philosophischen Anthropologie spricht er von Interphänomenalität (Fischer 2018b). Den empirischen Ausgangspunkt bilden für ihn weit gespannte Tendenzen der Gegenwartsgesellschaft. Er fasst sie als Kunstprozesse, insofern sie allesamt auf die »Frage der gelingenden Gestaltung der sinnlichen Erscheinung des Lebens« (2018a: 507) bezogen seien.

Als wichtige Felder nennt er »das *Design der Dinge*, das die Familienseelen und -ressourcen okkupiert, vom Spielzeug der Kinder bis hin zum äs-

5 Vgl. dazu umfassender Jung (2004); Niklas (2014: 106-123).

thetisch gelungenen Interieur der Wohnräume« (2018a: 508, Herv.i.O.); die ästhetischen Aspekte von Architektur und Städtebau; Faszination und subjektive Bedeutung der Mode als unaufhörlicher »Versuch, einander die je eigene Unergründlichkeit in den unerschöpflichen vestimentären Ausdrucksvarianten interphänomenal zu zeigen oder zu verbergen, sich einander in den unendlichen Schnittmöglichkeiten die Expressivitätspotentiale in der Öffentlichkeit vorzuführen« (ebd.: 509); kosmetische Chirurgie und Tätowierungsboom; Selbstdarstellungen bei Facebook; Popmusik, Konzerte und Diskotheken, die die »individualisierten Massen durch die ihnen jeweils [...] auf die Ohren und Seelen, auf ihre nach Ausdruck hungernden idiosynkratischen Innenwelten, auf ihren aufgedeckten und facettierten Geschmack hin komponierte Musik in verzückte Schwingungen versetzen« (ebd.: 510); die Spektakel des Schausports; die »hunderttausendfach gepflegten Gärten [...], die alle der aufwendigen, *kultivierten Naturästhetik* frönen in dem, was sie [...] zum schön angeordneten Keimen und Blühen bringen – ihren Nachbarn und Gästen zur Schaulust« (ebd.: 511; Herv.i.O.); der Tourismus als »Genießen der Ästhetik anderer Gesellschaften, ihrer sinnlichen Erscheinungsweise« (ebd.); schließlich die renommierten Kunstmuseen als die »eigentlichen Sakralräume [...] der großen Metropolen« und die allgegenwärtigen Graffiti (ebd.: 512).

Wie Mandoki (2007: 57-60) mit Bezug auf Identität und sinnlich verstärkte Kommunikation, so versteht auch Fischer das Bemühen um eindrucksvolle Selbstdarstellung von Personen – »das Voreinandererscheinen-Wollen« (Fischer 2018a: 513) – als eine wesentliche Triebkraft von Ästhetisierungsprozessen; diese ließen sich historisch weit zurückverfolgen. In der jüngeren Vergangenheit betont Fischer den Massencharakter solcher Praktiken wechselseitiger Selbstpräsentation. Dem müsse die Forschung Rechnung tragen, wenn sie »die *Ästhetisierung* als den Basiszug moderner Vergesellschaftung« (ebd.: 505; Herv.i.O.) und die Rolle der auf »Kunst« (in der skizzierten Breite!) bezogenen ästhetischen Praktiken »als eigentliches Kraftzentrum der Gegenwartsgesellschaft« (ebd.: 507) verstehen wolle. Kulturwissenschaftlerinnen sollten »sich tief und in neutraler Beobachterhaltung vor allem und in erster Linie auf die omnipräsenten ästhetischen Praxen der individualisierten Massen einlassen« (ebd.: 506f.).

Fischer konstatiert verbreitetes Verlangen nach einem »offensichtlich existentiell wichtigen Zugang der Rezipienten zu ästhetischen Ressourcen« wie Spielfilmen und Musik (ebd.: 507). Dieses »*ästhetische Begehren*« bestätige die bereits von Gerhard Schulze (1992) in seiner Studie zur »Erlebnisgesellschaft« umfassend herausgearbeitete »erlebnisrationale Orientierung am

Projekt des *schönen Lebens*, des Ästhetischen« (Fischer 2018a: 507; Herv.i.O.). Kaum etwas sei gegenwärtig für die Einzelnen wie für die Institutionen wichtiger als »die *sinnlichen Erscheinungsverhältnisse*, also die je spezifische Gestalt der sinnlich affizierenden Erscheinungen, einerseits des Subjektes vor und für sich selbst, andererseits der Subjekte *interphänomenal* vor- und füreinander« (ebd.: 508; Herv.i.O.). Angesichts dieser vielfach geteilten Beobachtungen müsse man sich ernsthaft auf »den élan vital der ästhetischen Praxen der individualisierten Massen [...] einlassen« (ebd.: 515).

Das Konzept der Interphänomenalität hat Fischer (2012; 2018b) im Rahmen der Philosophischen Anthropologie entwickelt. Er versteht darunter grundlegend »das Faktum eines universellen Ausdrucksüberschusses im Kosmos, eine ›Interexpressivität‹« (2018b: 120). Das bedeutet, dass Phänomene »als Phänomene vor- und füreinander erscheinen, also auf so etwas wie Ausdruck und Eindruck bzw. Ausdruckswahrnehmung und Eindrucksmanöver untereinander eingestellt sind« (ebd.: 119f.). Damit ist sozusagen eine universelle ›Ästhetisierungsdisposition‹ gegeben. Sie bilde auch die Grundlage aktueller ästhetischer Steuerungsprozesse, sei jedoch keineswegs auf menschliche Bestrebungen und Praktiken beschränkt, sondern eine allgemeine Eigenschaft des belebten wie unbelebten Kosmos.

Ontologisch bedeute das,

»dass es bereits vor oder neben und auch nach menschlichen Lebewesen Ausdrucksphänomene im Kosmos gibt – nämlich in der Pflanzen- und Tierwelt, in der Welt des Lebendigen, in der die Organismen von sich her bereits auf expressive Erscheinung (voreinander) angelegt sind. Es gibt eine vitale Zone des Interphänomenalen vor und neben der zwischenmenschlichen Lebenswelt« (ebd.: 120).

Fischer leitet daraus eine kognitiv-emotionale Disposition menschlicher Wesen ab,

»tendenziell oder primär [...] alles Gegebene im Universum und Kosmos als Ausdrucksphänomen auffassen zu können [...]. Menschliche Lebewesen sind ausdrucks-projizierende Lebewesen, sie vermuten – weit über ihresgleichen und weit über tierische und pflanzliche Ausdrucksverhältnisse hinaus – auch Ausdrucksverhältnisse in der sogenannten unbelebten Natur« (ebd.).

Sie seien grundlegend offen für und begierig auf die Perception von Erscheinungen, die durch ihre sinnliche Gestalt die Erwartung auf Expression eines Anderen nähren und befriedigen.

Wie Mandoki bezieht sich auch Fischer auf natur- und lebenswissenschaftliche Befunde. Für uns ist zunächst das gemeinsame Argument festzuhalten, wonach Ausdrucksbedürfnis und Begehren nach Interaktion beziehungsweise Kommunikation mittels sinnlich starker Eindrücke Grundelemente menschlicher Entwicklung bilden. Das widerspricht der Hauptthese der Ästhetisierungskritik, wonach es sich um Ergebnisse rezenter Einflussnahme handele – um Strategien, den Konsum fremden Einflüssen zu unterwerfen und ästhetische Steigerung zur Verhaltenslenkung auf emotionalem statt rationalem Wege einzusetzen. Dass es solche Intentionen gibt und dass sie nicht ohne Wirkung bleiben, steht außer Frage. Hier aber ausschließlich Manipulation und Entfremdung zu diagnostizieren, bleibt angesichts differenzierter Studien zur Konsumforschung (Campbell 1987; Schrage 2009; Drügh/Metz/Weyand 2011; Ullrich 2013) sowie zur ›ästhetischen Ökonomie‹ und ›ästhetischen Arbeit‹ (Böhme 1995; 2001; 2008; 2016) unterkomplex.

In Verfolg der angedeuteten lebenswissenschaftlichen Linie ist es angebracht, auf evolutionistische Ansätze einzugehen – wenngleich eher exemplarisch als systematisch –, die die menschliche Disposition zu ästhetischer Kommunikation entwicklungsgeschichtlich herleiten.

Fitness und Wahrnehmungslust – Evolutionistische Perspektiven

Verschiedene Disziplinen haben Konzepte vorgelegt, die eine solche Veranlagung zu belegen suchen. Biologen und Psychologinnen fragen vor allem nach evolutionären *Vorteilen für Individuen*; sie nehmen in erster Linie Mechanismen der Wahrnehmung und Informationsverarbeitung sowie der Auswahl von Fortpflanzungspartnern in den Blick und betrachten deren Funktionieren als *genetisch fundiert*. Anthropologinnen suchen eher nach den *Vorteilen für Menschengruppen* und sind offen für die *kulturelle Implementierung* vermuteten (proto-)ästhetischen Handelns. In allen Fällen geht es um Fitness im Sinne optimierter Chancen zur Weitergabe der eigenen Gene.

Tätigkeiten wie Schmücken und Verzieren, Darstellen von nicht Wirklichem, Singen usw. erscheinen aus biologischer Sicht auf den ersten Blick überflüssig, ohne evidente Funktion. Evolutionäre Ästhetik sucht den Nutzen solchen Tuns in einer frühen Entwicklungsphase der Gattung Homo plausibel zu machen, seit sich vor ca. zwei Millionen Jahren das moderne menschliche Gehirn zu bilden begann. Argumentiert wird beispielsweise mit den Vorteilen, die es bot, die komplexe Reizverarbeitung des Hirns in der Beschäfti-

gung mit ›Ausgedachtem‹ zu entfalten, zu trainieren und zu eichen (Tooby/Cosmides 2001; Eibl 2004, 2009); mit der Überlegenheit, die es brachte, in der Flut von Außenweltreizen nach Ordnung zu suchen (Sütterlin 1994, 2003; Richter 1999); mit der ›protoästhetischen‹ akustischen Kommunikation zwischen Müttern und Kleinkindern, die den Nachwuchs besser gedeihen ließ (Dissanayake 2001); mit der hirnfördernden Entwicklung der Fähigkeit, andere zu täuschen (Knight 1999; Power 1999; Watts 1999).

Das sind zunächst ziemlich spekulative Thesen; Kulturwissenschaftlerinnen können sie nicht im Einzelnen bewerten. Doch erscheinen viele Überlegungen miteinander vereinbar; manche in diesem Zusammenhang benannte Potenziale kann man sich zu wechselseitigem Vorteil vernetzt vorstellen. Evolutionär orientierte Argumentationen suchen jedenfalls das Ästhetische in der psychosensorischen Ausstattung und Interaktion der Menschen, nicht in ›Werken‹; »all people are aesthetes«, formuliert Thornhill (2003: 15). Der Grundgedanke ist stets: Verbreitete Präferenzen für die Wahrnehmung von Eigenschaften der sinnlichen Umwelt, die heute als schön gelten, sind fest verknüpft mit Verhaltensdispositionen und neuronalen Strukturen, die modernen Menschen in der Frühzeit Selektions- und Überlebensvorteile brachten. Solche Dispositionen wurden zu erheblichen Teilen genetisch verankert und werden als natürliches Erbe tradiert. Der Darwin'sche Grundgedanke darin ist: Individuen, deren psychophysisches System ›ästhetisches‹ Verhalten *intrinsisch mit Wohlgefühl belohnte*, waren stärker disponiert zu entsprechenden Aktivitäten und verbesserten damit systematisch ihre Chancen zur Weitergabe der eigenen Erbinformation.

Angenehmes und Nützlichendes bilden in dieser Sicht zwei Seiten einer Medaille. Lebewesen, die als angenehm empfinden – und deswegen tun! –, was objektiv ihre Fortpflanzungschancen im Vergleich zu anderen Individuen derselben Art vergrößert, werden so die Disposition, Nützlichendes ›schön‹ zu finden, weiter innerhalb der Art verbreiten. In Abwandlung der Hume'schen These, die Schönheit liege im Auge des Betrachters, heißt es evolutionistisch: »beauty is in the adaptations of the beholder« (Symons 1995, zit.n. Welsch 2009: 98).

Damit Ästhetisierung als Grundbestandteil menschlicher Lebensgestaltung plausibel wird, ist noch eine weitere Annahme nötig – dass nämlich aus den unbewussten Dispositionen eine neue Qualität entstand: ›Wahrnehmungslust‹. Die wurde dann nicht mehr genetisch, sondern kulturell weitergegeben und gefördert. Der Begriff meint, dass prähistorische Gruppen von Menschen und ihren Vorgängern das Erleben von Wohlgefallen an Wahrneh-

mungen und damit verbundenen Vorstellungen unter eigene Regie zu bringen suchten. Sie entwickelten die Neigung und zunehmend auch die Fähigkeit, jene Konstellationen, unter denen Vergnügen an sinnlicher Wahrnehmung empfunden werden kann, nicht mehr dem Zufall und der vorsprachlichen Expertise einzelner zu überlassen. Man begann, solche Interaktionen zunehmend bewusst und kollektiv zu gestalten; letztlich führte das zu jenen Ästhetisierungspraktiken, die neuere Forschung als bewusste und systematische Formung der sinnlichen Umwelt beschreibt.

Aus der zunächst sprachlosen, angenehmen Empfindung des eigenen sinnlichen Wahrnehmens entwickelte sich ein ganzer Bestand an Wissen, Regeln und Praktiken zur Gestaltung ästhetischer Interaktionen. In einem von heute aus gesehen letzten Schritt entstanden dann aus der *nutzenorientierten* sinnlich gesteigerten Kommunikation Praktiken, deren *vorrangiges Ziel* die Herstellung ästhetischen Wohlgefallens war. Im Lauf der Urgeschichte bildete sich solche Wahrnehmungslust *auf evolutionärer Naturgrundlage* fort zur entwicklungs-offenen *kulturellen* Disposition. In Kurzform: eine Entwicklung von der vorbewussten Freude am sinnlichen Wahrnehmen zur bewussten Erzeugung ästhetischen Erlebens.

Sinnliche Ordnung und Wohlgefallen – Eckhard Neumann

Einen Ansatz, der solche evolutionären Perspektiven bündelt und mit Blick auf die *soziale Funktionalität* ästhetischer Potenziale und der »Sinnesarbeit« (Neumann 1996: 15, 53, *passim*) kultur-anthropologisch weiterführt, hat der Psychologe Eckhard Neumann vorgelegt. Aus seinem ausgreifenden Entwurf nehme ich einige Grundgedanken zur historischen Verankerung von Ästhetisierungspraktiken auf und denke sie weiter.

Für Neumann (ebd.: 194) ist menschliches Dasein »stets auch ein ästhetisch gestaltetes Sein«. Das folge daraus, dass menschliche Existenz nur in Gruppen mit einer sozialen Ordnung möglich ist. Die Geschichte der Art *Homo sapiens* sei nicht denkbar ohne »ästhetische Produktivität«; darunter versteht er »eine universale, spezifisch menschliche Verhaltensweise [...], die sämtliche gestalterischen und wahrnehmenden Verhaltensweisen in allen Sinnesbereichen umfasst« (ebd.: 53). Indem sie wahrnehmen, was den Sinnen zugänglich ist, und Wahrnehmungskonstellationen gestalten, treten Menschen in ästhetische Beziehungen ein. Sie müssen Neumann zufolge ihre sinnliche Umgebung formen, weil es keine Weise menschlichen Lebens geben kann ohne erfolgreiches Zusammenwirken – und dazu braucht es *effektive*

Kommunikation. Zweckdienliche sinnlich expressive Kommunikation ist mithin unverzichtbar für jede menschliche Ordnung. Menschen führen und entwickeln ihr (Zusammen-)Leben »in sinnlichen Ordnungsstrukturen« (ebd.: 53). Aus dieser Grundgegebenheit ist die gesamte Vor- und Frühgeschichte als Geschichte fortschreitender »Versinnlichung« (ebd.: 55) des kollektiven Lebens herzuleiten.

Verständigung findet nicht allein und nicht zuerst mittels Sprechen statt (das ja auch sinnlicher Gestaltung und Wahrnehmung von Lauten, Gesten, Mimik etc. bedarf). Kommunikation nutzt in großem Umfang das Gestalten und Perzipieren *nonverbaler* sinnlicher Ausdrucksmittel. Seit der Frühgeschichte setzen Menschen Farben, Formen, Klänge, Gerüche und die taktile Qualität von Oberflächen als Mittel ein, um Unterscheidungen als beachtenswert zu markieren und mittels ritualisierter Inszenierungen auf angemessenes Verhalten hinzuweisen. Neumann (ebd.: 143-158) zieht hier ethnologische Befunde heran, etwa von Silvia Schomburg-Scherff (1986), zum allumfassenden Charakter der »planerischen Inszenierung von Sinnerfahrungen« in Stammesgesellschaften (Neumann 1996: 149). Er nennt »beispielsweise körperliche Pflege und Inszenierung, die Gestaltung von Bekleidung, Behausung, Geräten bzw. Gebrauchsgegenständen, die »all-ästhetische« Inszenierung von Sozialisationsprozessen, Festen und Riten, einschließlich der räumlichen, motorischen, gestisch-mimischen Organisationsweisen«. Eine Dimension zuspitzend konstatiert er: »Der bekleidete und geschmückte, mitunter benarbte Körper wird bei den Naturvölkern aus der funktionalen Perspektive [...] zur »Signaltafel« für die gesellschaftlich gelenkte Kommunikation und Interaktion« (ebd.; Herv.i.O.) – wobei anzumerken ist, dass jeweils auch Selbstpräsentation der Einzelnen (in den kulturell möglichen Formen) im Spiel ist.

Die Universalität derartiger »ästhetischer Produktivität« ergibt sich für Neumann aus der Notwendigkeit des Aufbaus nichtdiskursiver Kommunikations- und Organisationssysteme (ebd.: 189) sowie daraus, dass bewusste, auf Effekte zielende sinnliche Gestaltung faktisch für alle sozialen Lebensäußerungen einsetzbar war und ist (ebd.: 194). So kann er ästhetische Praktiken letztlich als »*das mediale Instrument gesellschaftlich organisierter Lebenssicherung*« bezeichnen (ebd.: 159; Herv.i.O.).

Analytisch zu unterscheiden sind die hedonische, Wahrnehmungslust erzeugende, und die symbolische, bedeutungsvermittelnde Leistung ästhetischer Produktion. Die hedonische Funktion ist notwendig, damit die symbolische wirken kann. Negativ empfundene Wahrnehmungen können zwar kurz-

zeitig zur Warnung und Abschreckung eingesetzt werden. Doch nur Kommunikate, deren *sinnliche Rezeption als in irgendeiner Weise attraktiv empfunden* wird, werden anhaltende, interessierte, motivierende Aufmerksamkeit auf sich ziehen und an sich binden. Auf dieser Kombination basieren jene Praktiken, die mittels sinnlicher Gestaltung etwas herausheben, markieren, von der Umgebung oder gleichen Gegenständen mit anderer Markierung unterscheiden. Über die Wahrnehmungslust hinaus können Form und Farbe, Größe und verwendetes Material nichtsprachliche (»symbolische«) Bedeutungen tragen; zum Beispiel wird Rot oft mit dem Bedeutungsfeld des Blutes verbunden, Größe mit Autorität, Gold mit Strahlen und Seltenheit.

Nonverbale Verständigung und Kooperation funktionieren umso besser, je kräftiger und prägnanter sinnliche Hinweise die menschlichen Sensorien und die Signalverarbeitung im Hirn ansprechen. Damit das funktioniert, sind neben der hedonischen Qualität des Gestalteten *Sensibilität und Aufmerksamkeit* der Menschen unverzichtbar. Das bedeutet: Training und Verfeinerung der Empfindsamkeit für die hedonischen wie die symbolischen Dimensionen des sinnlich Gestalteten sind zum Funktionieren sozialer Gruppen und für deren erfolgreiche Interaktion mit ihrer Umwelt unabdingbar. Zugespitzt: Fähigkeiten zur Gestaltung sinnlicher Prägnanz und zu sensibler und verstärkender Aufnahme dieser Signale verschafften evolutionäre Vorteile. »Sensory apprenticeship« (Leder Mackley/Pink 2014), das alltagspraktische wie auch gezielte Lernen der Rezeption sinnlicher Botschaften war und ist Teil menschlicher Gattungsgeschichte.

Körperbemalung und Gestik, die expressive Gestaltung von Dingen und Ritualen, kurzum die gesamte materielle Umwelt wird in ihren sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten nach einem symbolischen Code geformt, an dem sich die Mitglieder eines Verbandes orientieren.⁶ Ästhetische Gestaltung und ihre Potenziale sind also für Neumann keine Surplus-Leistung, die als zweckfreier Raum der Freiheit und Schönheit jenseits der Zwecke und Lebensimperative steht. Ästhetische Praktiken dienten in der gesamten Menschheitsgeschichte der Entwicklung »sinnlicher Ordnungsstrukturen« des Sozialen (Neumann 1996: 53). Sie wurden eingesetzt zur sinnlich-emotiven Orientierung von Individuen und Verbänden im Aufbau komplexer sozialer Strukturen (ebd.: 79). Menschheitsgeschichte war Ästhetisierungsgeschichte. Dies zu leugnen, verkennt die Lebenszusammenhänge, die die ästhetische Produktivität und Sensibilität der Gattung Homo seit ihren Anfängen geprägt haben.

6 Vgl. dazu aus funktionalistischer Sicht Schomburg-Scherff (1986).

Ein weiterer Gesichtspunkt wird von Neumann eher implizit behandelt. Ästhetische Produktivität als Einheit von Gestaltung und Rezeptivität folgte von Beginn an einer *inneren Optimierungsdynamik*. Die hat sozusagen als Treibriemen den skizzierten Übergang von der naturgeschichtlichen zur kulturellen Qualität ästhetischer Praktiken vermittelt. Das galt schon, bevor mit zunehmender Arbeitsteilung und Hierarchisierung der Personenverbände ein Wettbewerb unterschiedlicher Akteure um Aufmerksamkeit, Überzeugungs- und Anziehungskraft einsetzte. Je eindringlicher beispielsweise Trommeln in Rhythmus, Klangfarbe, Frequenz, Tempo usw. mitteilten, ob es um Arbeit, Kampf, Zeremonie, schamanisches Ritual oder Feier der Gemeinschaft ging, und je aufmerksamer und intensiver die Beteiligten die sinnlichen Signale perzipierten, emotional empfanden und in eigener sinnlich-körperlicher Praxis von Bewegung oder Gesang verstärkend aufnahmen, desto besser war die Verständigung, desto effektiver die Synchronisierung der Gestimmtheit und desto klarer die Ausrichtung auf das erwartete Handeln.

Das ist zunächst einmal ein funktionalistisches Argument. Wenn die Kommunikationsleistung sinnlicher Botschaften lebenswichtig ist, dann sind Menschengruppen im Vorteil, die das Schaffen wie das Perzipieren sinnlicher Kommunikate belohnen. Aufmerksames Wahrnehmen kann über soziale Anerkennung oder über Drohung mit Sanktionen gefördert werden. ›Verlässlicher‹ und effektiver scheint es allerdings, sinnliche Kommunikation mit *positiven emotional-motivationalen* Mechanismen zu verbinden.

Daher können wir *unmittelbare affektive* ›Belohnungen‹ ästhetischer Sensibilität annehmen. Schlicht formuliert: Aufmerksame sinnliche Wahrnehmung und Gestaltung sind verbunden mit starken und daher reizvollen Gefühlen – nicht immer direkt angenehmen, sondern auch abschreckenden, warnenden. Die ›sinnlichen Ordnungsstrukturen‹ funktionieren am besten, wenn *grundlegend positive Erwartungen sensuelle Kommunikation begleiten*, wenn also die sinnlichen Phänomene *unabhängig von ihrer symbolischen Decodierung* als angenehm, reizvoll, belebend, erregend oder sonst wie positiv wahrnehmungswert empfunden werden.⁷ Anerkennung und Belohnung praktizierter Wahrnehmungslust können über soziales Tradieren auf Dauer gestellt werden; doch legen Befunde von Verhaltensforschung und Paläoanthropologie es nahe, auch an evolutionäre Verankerung im Erbgut (infolge von Fortpflanzungsvorteilen entsprechender Individuen und Gruppen) zu denken.

7 Es geht um das, was in den Diskursen der Ästhetik unter Bezeichnungen wie Wohlgefallen, Lust, Reiz als ebenso wesentliches wie unhinterfragtes Element auftaucht.

Heute jedenfalls reagieren Menschen weltweit positiv auf sinnliche Opulenz und Prägnanz. Vor jeder kulturellen Differenzierung sind dabei anscheinend unwillkürliche Empfindungsmuster im Spiel, die im Optimierungsprozess⁸ zunehmend gezielt eingesetzt wurden. Beispielsweise animiert Rot mehr als Grau – auch wenn die Farbe uns warnt; weich und warm fühlt sich besser an als stachelig und kalt; glänzende Oberflächen sind reizvoller als stumpfe.⁹ Evolutionär-historisch kann man hier das Überschreiten einer (empirisch schwer zu greifenden) Schwelle annehmen: Sinnliches Wahrnehmen konnte zunehmend über seine Funktionalität hinaus, *als solches, angenehm empfunden und um der Empfindungen willen gesucht und genossen* werden. Sinnliche Wahrnehmung, sinnliche Interaktion als Vergnügen unabhängig von allen Zwecken, rein aus sich heraus – damit war das ästhetische Weltverhältnis in unserem heutigen Sinn entstanden.

Ästhetische Produktivität in ihren beiden Dimensionen – sinnlich eindrucksvolle Gestaltung und deren aufmerksame Rezeption – wurde belohnt durch soziale Anerkennung wie individuell durch positive Gefühle bei der Wahrnehmung. Beides trug dazu bei, dass sich mit sinnlicher Perzeption zunehmend positive Erwartungen verbanden, ja dass sich eine explizit als solche thematisierte Wahrnehmungslust ausbreitete (Sermer 1984; Löffler 2014).

So überschritt die Optimierungsdynamik – an verschiedenen Orten zu unterschiedlichen Zeiten und in wechselnden Formen – eine wichtige Schwelle. Prägnante Sinneseindrücke werden mittlerweile hedonisch wegen der mit

8 Der hat auch eine materiell-technologische Seite; die Geschichte der Klangerinstrumente und ihrer Effektivierung ist da ebenso einschlägig wie die der Farbenherstellung. Der Kulturanthropologe Alfred Gell (1999) baut hierauf eine ästhetische Theorie auf, in deren Mittelpunkt »the technology of enchantment and the enchantment of technology« stehen.

9 Freilich war es auch möglich, weitgehenden Verzicht auf Farbigkeit diskursiv zu honorieren. Schwarzweiße Fotos wurden ästhetisch grundsätzlich über Farbfotos gestellt; Kunsthistoriker sahen die ästhetische Leistung der Malerei v.a. in den Linien und Formen und nicht in den Farben (Batchelor 2002). Durch Erziehung und Selbsterziehung konnte man derartige Prinzipien so verinnerlichen, dass sie spontan Wahrnehmung und Bewertung bestimmten. Die über 200 Jahre von den »Gebildeten« vertretene und verspürte Überzeugung, die klassische griechische Plastik in ihrer »edlen Einfalt« und »stillen Größe« (Winckelmann) müsse marmorweiß gewesen sein, ist durch Belege für eine kräftige Polychromie der Originale (Brinkmann 2003) auf geradezu peinliche Weise widerlegt worden. Das sollte vor jeder Verachtung des »Bunten und Lauten« warnen; vgl. dazu auch Taussig (2013).

ihrer Perzeption verknüpften angenehmen Gefühle gesucht, habituell wie bewusst. Sinnliche Wahrnehmung als solche ist zum alltäglichen Quell positiver Empfindungen geworden, zum eigenständigen Handlungsziel, zum Selbstzweck.¹⁰ Die sinnlich perzipierte Gestalt von Sachen und Tätigkeiten, Personen und sozialen Figurationen wird über deren Zeichen- und Symbolfunktion hinaus als – ein moderner Terminus – ›schön‹ empfunden; sie wird als Vermittlerin angenehmer Empfindungen geschätzt, gesucht und bedarfsgerecht geschaffen.¹¹

Die in diesem Kapitel vorgestellten Ansätze verbindet, dass sie für die Allgegenwart, wenn nicht gar Lebensnotwendigkeit ästhetischer Interaktion im menschlichen Zusammenleben argumentieren. Die Thesen zu konkreten Perzeptionsmechanismen und Wirkungszusammenhängen weichen durchaus voneinander ab. Dennoch schließen sie einander nicht völlig aus – vieles kann man sich additiv oder synergetisch denken. Im Ästhetisierungskontext liegt es allerdings nahe, sich auf Interaktionen zu konzentrieren, die von den Menschen *freiwillig und mit der Erwartung positiven Erlebens* eingegangen werden. Wie die beklemmende Realität der Belastung durch negative ästhetische Eindrücke wissenschaftlich zu verfolgen ist, sei ebenso Fachdebatten überlassen wie die Widersprüche zwischen den skizzierten Ansätzen. Für das Verständnis von Ästhetisierung als Massenphänomen und Alltagspraxis in der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart scheint mir die Verknüpfung von kollektiver Daseinsgestaltung, Kommunikation und Ästhetik bei Neumann eine solide Grundlage zu bieten.

Ästhetisierung in Deutschland – Agenten, Phasen, Dimensionen

Kulturanthropologische Ansätze fokussieren ›Alltäglichkeit‹. Sie fragen, auf welche Weise ›gewöhnliche‹ Menschen ästhetische Interaktionen in Rahmen, Regeln und Routinen des Alltagslebens einpassen. Im Folgenden gehe ich von Andreas Reckwitz' (2012; 2016) soziologischen Studien zur »gesellschaftlichen Ästhetisierung« aus und versuche, sie um den Alltagslichkeitsaspekt zu

10 Wobei Selbstzweckhaftigkeit nicht Interesselosigkeit oder Verzichtbarkeit bezeichnet, sondern gerade ein starkes, spezifisch ästhetisches Interesse (Kleimann 2002: 77-82).

11 Für ein universelles menschliches Schönheitsempfinden argumentiert mit kulturanthropologischer Empirie sowie mit evolutionistischen, neuroästhetischen und Kant'schen Argumenten Welsch (2009).

erweitern. Im Zentrum seiner Lesart steht für die Gegenwart die These einer »Dopplung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ« (Reckwitz 2012: 10); entsprechende Normen seien seit den 1970er Jahren zunehmend sozial verbindlich geworden. Er sieht hier die Universalisierung eines Konzepts von Ich und Welt, das mit Entwürfen einer modernen Künstlerexistenz seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aufkam (ebd.: 13). Kunst und Künstlerinnen hätten vorbildhafte Impulse gegeben. Künstlerische Bewegungen und bürgerliche Kunst seien die auffälligsten »Ästhetisierungsagenten« am Beginn der Moderne gewesen (ebd.: 34).

Konkreter unterscheidet Reckwitz (2016: 233) verschiedene Phasen der modernen Ästhetisierung. Seit dem 18. Jahrhundert gab es eine bürgerliche »Exklusivästhetisierung«. Radikal äußerte sie sich in den Nischen von Subkulturen, etwa der Bohème oder des Ästhetizismus, moderat in der »Kultur der Bürgerlichkeit«. Mit deutlich anderer Struktur habe sich dann ab 1900 die massengesellschaftliche »Inklusivästhetisierung« über Medien und Konsum entwickelt. Wachsende Teile der Bevölkerung konnten »Sinn und Befriedigung« aus den Erfahrungen eines Konsums ziehen, der nicht mehr primär auf Gebrauchswerte zielte, sondern »auf den symbolisch-ästhetischen Wert der Dinge« (ebd.: 234). In dieser Phase habe Ästhetisierung einen wesentlichen Beitrag zur sozialen Inklusion durch Massenkultur geleistet. Allgemeiner konstatiert Reckwitz: Erst »diese Expansion ästhetischer Praktiken versorgt die Moderne mit kultureller Legitimation und affektiven Motivationsquellen« (ebd.: 231).

In den 1970ern begann für Reckwitz eine weitere Etappe, in der wir uns noch befinden: die hypermoderne »Aktiv- und Produktivästhetisierung« (ebd.: 236). Ihr Zentrum bilde die »Kulturalisierung und Ästhetisierung der Arbeitsformen, der Organisationsstrukturen und des Arbeitsethos«. Postfordistische Produktion sei »im Kern kulturelle Produktion«: Erzeugt und gehandelt würden Zeichen, sinnliche Wahrnehmungen und Emotionen, denen die Qualität der »Singularität« zukommt (ebd.: 237).

Neben Künstlerbewegungen und bürgerlichem Kunstverständnis nennt Reckwitz weitere Ästhetisierungsagenten. Medienrevolutionen hätten mit der Veralltäglichsung audiovisueller Unterhaltungsangebote eine »Transformation der Muster sinnlicher Wahrnehmung und ihrer Gefühlsstrukturen« bewirkt (Reckwitz 2012: 35). Als dritte Triebkraft versteht er die »Kapitalisierung«, die zur massenhaften Produktion »ästhetischer Konsumgüter« geführt habe (ebd.: 36). Das verband sich mit einer »Explosion der Dingwelt in der Moderne« (ebd.: 37) und resultiere in einer Allgegenwart von Objekten,

die sich einer kaum regulierten Vielfalt von »diverse[n] Interpretationen, sinnliche[n] Aneignungen und Lustgeföhle[n]« (ebd.) anbieten. Schließlich verweist Reckwitz auf den Wandel der Beschäftigung mit dem eigenen Selbst und seinen Geföhlen seit dem Kult der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert. Diese »Subjektzentrierung« habe zur »Konzentration auf jene sinnlichen Wahrnehmungen, Lüste und Emotionen« geführt, die Quelle ästhetischer Erfahrungen werden können (ebd.: 38).

Damit werden relevante Langzeittrends der europäischen Moderne benannt. Definitorisch will Reckwitz nicht alle verdichtete sinnliche Perzeption dem Ästhetischen zuschlagen. Dazu zähle nur selbstzweckhafte, »eigendynamische« (ebd.: 23) Wahrnehmung, die sich gezielt vom zweckrationalen Handeln abkoppelt. Sie sei gekennzeichnet durch das Streben nach »sinnliche[r] und affektive[r] Erregung« (ebd.: 10) und eine entsprechende »emotionale Involviertheit des Subjekts« (ebd.: 23).¹²

In kulturhistorischer Perspektive wie mit Blick auf die Gegenwart scheinen einige Erweiterungen angebracht. Reckwitz' Darstellung fokussiert die Moderne, Entwicklungen seit der Sattelzeit. Dass es sich bei der Ästhetisierung um Prozesse der *longue durée* handeln könne, deutet er kurz an (Reckwitz 2012: 34). Dieses Herangehen wird problematisch, wenn das Konzept des modernen Kreativitätsimperativs ästhetische Praxis an Innovation knüpft: »Kreativität bevorzugt das Neue gegenüber dem Alten, das Abweichende gegenüber dem Standard, das Andere gegenüber dem Gleichen« (ebd.: 10). Insbesondere für das vergangene Halbjahrhundert rückt Reckwitz damit ein Modell *gestaltender* Kreativität ins Zentrum, dessen Geltungsbereich sozial erheblich eingeschränkt ist.

Im Bereich der gut qualifizierten und akademischen Mittelschichten lassen sich solche Entwicklungen fraglos beobachten. Die These jedoch, dass mit der »Ausbildung eines [...] wirkungsmächtigen *Kreativitätsdispositivs*« (ebd.: 15;

12 Exemplarisch wird das »Registrieren der Ampel« durch Fußgänger als »sinnlich-perzeptiv, aber nicht ästhetisch« charakterisiert (Reckwitz 2012: 23, Anm. 7). Faktisch unterscheiden sich aber die Ampeln, die zu betrachten Fußgänger beim Warten Zeit haben. Es gibt nicht nur *ein* Grün, das Rot hat je nach Wetter und Betrachtungswinkel einen anderen Ton, und auch die Ampelfiguren unterscheiden sich. Da kann der schweifende Blick der Städterin durchaus eine selbstzweckhafte Dimension des sinnlichen Vergleichens (und damit der Sensibilisierung) haben. Reckwitz spricht denn auch als Empiriker von »Mischpraktiken«, die sich zwischen den Polen »ästhetisch orientiert« und »ästhetisch imprägniert« bewegen (ebd.: 29).

Herv.i.O.) ehemals minoritäre Vorstellungen von Kreativität »allgemein erstrebenswert und zugleich für alle verbindlich geworden« (ebd.) seien, verfehlt den Alltag – Arbeit wie Freizeit – der Bevölkerungsmehrheit. Das gilt insbesondere für die Annahme, dass dabei Kreativität verstanden und praktiziert werde »mit Bezug auf ein Modell des ›Schöpferischen‹, das sie an die moderne Figur des Künstlers [...] zurückbindet« (ebd.: 10). Das scheint allenfalls und in Grenzen auf die von Reckwitz als Kerngruppe der Veränderung identifizierte »postmaterialistische Mittelschicht« (ebd.: 12) anwendbar. Am Ideal des Schöpferischen gemessen, tragen ästhetische Praktiken in der Masse der Bevölkerung vorwiegend rezeptiven Charakter – was den aktiven Einsatz von Sinnen, sozialem Austausch, Vorstellungsvermögen und anderen imaginativ-interpretatorischen Potenzialen stets einschließt!

Dieses Muster dominiert die massengesellschaftliche »Inklusivästhetisierung« von ihren Anfängen bis heute. Aussagekräftige Arbeiten zur Entwicklung der Rezeptivität und der ästhetischen Praktiken der Bevölkerung seit dem Altertum liegen zwar nicht vor. Exploratorische Studien erlauben aber, im Kontext von Religionsausübung, von herrschaftlichen Inszenierungen und Feiern sowie von ›Freizeit- und Vergnügungsangeboten der ›Volkskultur‹ in Europa eine gewisse Beständigkeit ästhetischer Produktivität im Sinne Neumanns anzunehmen (vgl. etwa Medick 1982; Blessing 1984; Burke 1985; Bachtin 1987; Maase 2000; Sassoon 2006; Scott 2008; Grosch 2013; Borsay/Furnée 2016; Frisch/Fritz/Rieger 2018). Das schloss expressiv und materiell kreative Praktiken der populären Schichten beim Singen, Tanzen, Erzählen, Feiern, Sich-Schmücken ein. Diese ›Selbsttätigkeit‹ geriet jedoch mit Industriearbeit und städtischen Lebensformen an den Rand; rezeptive Praktiken waren nun weitaus einfacher zugänglich und besser einzupassen. Die Verbreitung populärer Massenmedien seit dem 19. Jahrhundert hat in Verbindung mit Lohnarbeit und Medialisierung die Balance noch stärker zum (nicht un kreativen!) Aufnehmen hin verschoben.

Allerdings erweitern sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts Formen und Felder dessen, was man als ›alltagsästhetische Kreativität‹ bezeichnen könnte. Die Entwicklung ist vor allem verbunden mit den wachsenden Möglichkeiten vieler, über den Erwerb von Industriewaren und preiswerten Dienstleistungen die Wohnung, die Kleidung, das Aussehen, die Freizeitvergnügen usw. durch *Wahl unter Alternativen zu gestalten*. Das wird im folgenden Abschnitt näher ausgeführt. Zunehmend mehr Personen nutzen Soziale Medien, um einem größeren oder kleineren Publikum Fotos, Videos, Auftritte zu präsentieren und sich über Ästhetisches auszutauschen. Wünsche und Maßstäbe beim

Gestalten wie beim Rezipieren richten sich zwar durchaus auf Abwechslung, aber nicht primär auf Neues, Herausforderndes entsprechend dem professionellen Verständnis von künstlerischer Innovation (Richard/Grünwald/Ruhl 2008). Der Ästhetik von Spannung und Schönheit, des unmittelbaren Wohlfühlens und gemütlicher Vertrautheit (Schmidt-Lauber 2003) gilt die Auseinandersetzung mit qualitativ Neuem nicht als Ideal. Die oft erstrebte ›Abwechslung‹ ist etwas anderes als unbedingte Hochschätzung der Suche nach Irritierendem, meint sozusagen das bekannte oder zumindest ähnliche Neue.

Eine Schlagseite von Reckwitz' Ästhetisierungsmodell zu den gebildeten Mittelschichten hin zeigt sich im weitgehenden Ausblenden der modernen Massenkünste. Insbesondere populäre Literatur und Bildmedien sowie ›Straßenmusik‹ haben seit der Mitte des 19. Jahrhunderts das Spektrum von Schönheitserfahrungen für die einfache Bevölkerung erheblich erweitert. Darüber hinaus scheint für das Verständnis von Ästhetisierung in der Moderne Jacques Rancières innovativer Blick auf die Verknüpfung von anerkannter Kunst und Alltäglichkeit im 19. Jahrhundert einschlägig (Rancière 2006; 2008: 41-45). Am Beispiel Stendhals zeigt er eine neue Tendenz der ›bürgerlichen‹ Kunst auf: Als artistisch relevant und reizvoll wird Alltägliches behandelt, das bislang nicht als darstellungswürdig (und damit erlebenswürdig) in die legitime Ordnung der Sinnlichkeit aufgenommen war.

Für Rancière beginnt das bereits mit der literarischen Benennung von sinnlichen Mikro-Ereignissen wie dem Geräusch einer Wasserpumpe oder Flötenklängen aus dem Nachbarhaus. Damit entstehe ein ›ästhetisches Regime‹, das keinen Gegenstand mehr ausschliesse, wenn er nur in einem besonderen Wahrnehmungsmodus (einem sozusagen ›allästhetischen‹) perzipiert und künstlerisch repräsentiert wird. Dieser revolutionäre Übergang veränderte laut Rancière die bis dato hierarchische Aufteilung der Sinnlichkeit in eine Richtung, die dann *auch ästhetische Innovationen im Populären und Steigerung sinnlicher Effekte außerhalb tradierter Kunstformen* professionell diskussions-, förderungs- und anerkennungswürdig machte (Varnedoe/Gopnik 1990; Caduff/Wälchli 2007).

Dass die anerkannte Kunst Alltagsphänomene integrierte, war Teil einer übergreifenden Entwicklung. Laut Rancière veränderte sich insgesamt die *Erziehung der Sinne* hin zu einer neuen, ›egalitären‹ Aufteilung der Sinnlichkeit. Nicht nur in der artistischen Repräsentation, auch im gelebten und erlebten Alltag und sogar von gebildeten Volkserzieherinnen wurde ›Gewöhnliches‹ als Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung anerkannt. Ein erstaunlicher Beleg für diese Öffnung des Blicks und für die daraus entspringenden Interventio-

nen ist eine in den 1880ern beginnende Diskussion im *Kunstwart*, dem Organ des kulturreformersisch und volkspädagogisch engagierten, dabei ästhetisch eindeutig konservativ ausgerichteten *Dürerbundes*. Der Zirkus (der sich damals gerade mittels moderner Technologien zum Ort wirkungsgewaltiger Spektakel entwickelte) und der mit Licht- und Spiegeleffekten überwältigend gesteigerte *Serpentintanz* der Amerikanerin Loie Fuller nährten hier Hoffnungen auf eine neue »Volkskunst« (Maase 2001a: 319-323).

Die Akzeptanz verbreiteter Gegenstände und Inszenierungen als Kunst oder kunstfähig sowie ihre artistische Repräsentation veränderten auch den »alltäglichen« Blick: Gewohntes konnte ästhetisch bedeutsam werden. Der britische Kulturwissenschaftler Ben Highmore (2011: 51) fasst das im Anschluss an Rancière so zusammen:

»The splendour of the insignificant (which becomes significant precisely to the degree that its splendour is recognised), enacted by any number of literary and filmic texts, is also a training ground, sensitising us to the textures and tempos of the daily. Artworks, then, are part of the general economy of aesthetics in their pedagogic role of alerting us to different kinds of alertness.«

Zur epochalen Ästhetisierung gehört grundlegend die wachsende Bereitschaft und Fähigkeit, Naturphänomene und Gebrauchsgüter *wie Kunst* wahrzunehmen. Jeder Sonnenuntergang, jedes Bergpanorama, jeder Sessel und vermutlich auch jede Menschengestalt können Gegenstand von Vergleichen mit professionellen Bildern desselben Sujets werden, von denen unser Gedächtnis geradezu überfließt. Diese Wahrnehmungsdisposition ist freilich nicht denkbar ohne jene Ausweitung und Steigerung alltäglicher Empfindungsfähigkeiten, die erst mit höherem Lebensstandard, kürzeren Arbeitszeiten und erleichteter Lebensführung möglich wurden (ebd.: 52f.).

Verdichtungen um 1900

Hieber/Moebius (2011) sowie Katharina Scherke (2011) beziehen den gelebten Alltag und die Sicht der Alltagsakteurinnen in die Ästhetisierungsgeschichte ein. Sie verweisen auf längere historische Perspektiven, mindestens zurück bis zur Renaissance. Doch verdichten sich Hinweise auf massive Ästhetisierungsschübe im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und damit in jener Phase der Kulturentwicklung »um 1900« (so eine gängige Formel), die man gerade mit Blick auf Umbrüche der alltäglichen Lebensführung mehrfach als Beginn

unserer Gegenwart charakterisiert hat (Mühlberg/Autorenkollektiv 1983; Maa-se/Kaschuba 2001; Morat u.a. 2016; Nolte 2016).

Katharina Scherke hat, vorangegangene Diagnosen aufnehmend, die Veränderungsimpulse um 1900 zu zwei Komplexen verdichtet. Zum einen konstatiert sie »das verstärkte Eindringen künstlerisch gestalteter Gegenstände in den Lebensalltag«; der werde »zunehmend von Gegenständen überschwemmt, die eine ästhetische Betrachtungsweise direkt herausfordern« (Scherke 2011:17). Damit werde die ästhetische Wahrnehmung »auf prinzipiell alle Gegenstände hin ausgeweitet« (ebd.). Als zweite Dimension nennt Scherke (ebd.) eine generelle »Erweiterung der Wahrnehmungsmöglichkeiten«. Sie begrenzt die »Produktion und Rezeption sinnlicher Erfahrungen und die Auseinandersetzung damit« nicht auf die bisher angeführten Waren und Populärkunsttexte. Mit Verweisen auf Eisenbahn, Massenmedien und Telefon führt sie Kommunikation und Mobilität als Quellen erweiterter sinnlicher Wahrnehmung und der Auseinandersetzung damit an.

In diesem Zusammenhang erscheint die massive Verstädterung als erst-rangiger »Ästhetisierungsagent«. Sie bedeutete nicht nur allgemein eine Zunahme neuer sinnlicher Eindrücke, mit denen sich die wachsende unterbürgerliche Stadtbevölkerung auseinandersetzen musste, weil sie hohe Bedeutung für ihren Alltag hatten – vom akustischen Dekodieren und Interpretieren der Verkehrsgeräusche¹³ bis zur multisensorischen Prüfung der Produkte, die man nun zunehmend erwarb. Industrielle Warenwirtschaft, Ausweitung der Konsumgütererzeugung und vor allem wachsende Kauf- und Freizeitmöglichkeiten der städtischen Bevölkerung machten das nötig. Im Besonderen verlangten und nährten die »Explosion der Dingwelt« (Reckwitz) sowie das zunehmend reizvolle Warendesign Ästhetisierung und Sensibilisierung auf Seiten der Alltagsakteurinnen. Der Kulturosoziologe Georg Simmel, der diese Prozesse als einer der ersten analytisch durchdrang, wird oft zitiert mit seiner Formulierung (aus Anlass der großen Berliner Gewerbeausstellung von 1896) von der massiven »Steigerung dessen, was man Schaufenster-Qualität der Dinge nennen könnte« (Simmel 2005: 36).

Simmel verallgemeinerte diese Entwicklung bereits. Er sah in ihr sozusagen eine ästhetische Wendung kapitalistischer Wettbewerbsanstrengungen. »Das Bestreben, dem Nützlichen auch einen Reiz für das Auge zu geben, [...] entspringt [...] aus dem Kampfe um den Abnehmer – das Anmutigste aus

13 Die *Sound Studies* verfolgen dies seit einiger Zeit empirisch.

dem Anmutlosen« (Simmel 2005: 35). Das nahm er als Gegenteil zur dominierenden Ästhetik wahr, die sich individualisierend aus dem Gegensatz zum gewöhnlichen Leben und seinen angeblich bloß gefälligen Reizen speise. Man kann wohl Simmels Sympathie für einen »positive[n] Geschmack« und für »das freudige und rückhaltlose Ergreifen des Gefallenden« (Simmel 1992: 211) auch in diesem Zusammenhang sehen.¹⁴

Simmel war keineswegs der Einzige, der damals die offensichtlich zunehmenden sinnlichen Reize von Gebrauchsgütern auf steigende Durchkapitalisierung zurückführte. Ausstellungen wie die von 1896 zeigten den Trend, der die Warenwirtschaft grundlegend verändern sollte. Der Ökonom Alfons Paquet veröffentlichte 1908 seine Dissertation über »das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft«. Darin argumentierte er, die »Erscheinungsform der äußeren Sichtbarkeits- und Erkennbarkeitseigenschaften der Güter« sei neuerdings von solcher Wichtigkeit, dass sie unmittelbar »als Komponente des Tauschwertes in Betracht kommt« (Paquet 1908: 4). Paquet nannte das den »Schauwert« der Ware (ebd.) und begründete damit aus heutiger Sicht die Warenästhetik.

Mit der staatlichen Gewerbeförderung und insbesondere den Gewerbemuseen des 19. Jahrhunderts (Cleve 1996) hatte begonnen, was unter anderem im *Deutschen Werkbund* (gegründet 1907) programmatisch wurde (Frievert 1975; Campbell 1989; Schwartz 1996): die Formgestaltung von Gütern des Massenbedarfs – nicht nur für eine kleine Geschmackselite – als Mittel zum wirtschaftlichen Erfolg. Zugespitzt: Man funktionalisierte ästhetisches Vergnügen als Vehikel zum Zweck ökonomischen Gewinns. Seit den späten 1920ern wurde das zum bewussten Prinzip der Gestaltung von Gebrauchsgütern, zunächst als Strategie des *Styling* in der US-amerikanischen Industrie (Gaugele 2013: 80-84); das strahlte dann auch nach Europa aus. Faktisch bedeutete dies eine »gestalterische ›Rangerhöhung‹ erschwinglicher Produkte« (ebd.: 83) für die breite lohnabhängige Käuferinnen- und Nutzerschaft.

Neben der geradezu exponentiellen Zunahme einer sinnlich lockenden Präsentation von Waren (König 2009) und der parallel aufblühenden Werbung rückt manchmal eine andere kulturevolutionäre Neuerung der Dekaden um 1900 in den Hintergrund: der Einzug gleich mehrerer Massenkünste in den häuslichen wie öffentlichen Alltag (Faulstich 2004; Ross 2008; Maase 2007: 64-114; 2012: 32-36; 2015). Zusätzlich zur populären Literatur, die im seriellen Format der Groschenhefte (Galle 2005/06) wie in preiswerten Zeitschriften

14 Vgl. zu Simmels »Warenästhetik« Drügh (2011: 28-34).

expandierte, etablierte sich der Film noch vor dem Weltkrieg als nicht tägliches, aber doch routiniert alltäglich gepflegtes populäres Vergnügen (Müller 1994; Maase 2001b; Garncarz 2010; Sabelus/Wietschorke 2015). Preiswerte Drucke, Schmuckpapiere (Pieske 1984, 1988; Brakensiek/Krull/Rockel 1993; Lorenz 2000) und vor allem die Postkarte (Lebeck/Kaufmann 1985; Holzheid 2011) brachten Bilder aller Art in die Wohnungen; die Ärmsten konnten immerhin noch Reproduktionen aus Zeitschriften an die Wand pinnen. Musikautomaten in der Gastwirtschaft und die ersten Grammophone (auch zur klanglichen Begleitung im Kino) machten Appetit auf Musik zu jeder Zeit und für jedefrau und jedermann (Gauß 2009); v.a. das Radio ließ den Wunsch dann seit den 1920ern Wirklichkeit werden (Moores 1988; Lacey 1996; Lenk 1997; Maase 2004).

Wer nach 1900 in städtischen Kontexten aufwuchs, bezog neben Live-Vergnügungen wie dem Tanzen oder Rummel und Tingeltangel immer mehr massenmedial verbreitete Kunst-Waren in die sinnliche Möblierung des Alltagslebens ein. Einen schnappschussartigen Einblick in die routiniert betriebene Erlebnissuche gibt die Antwort eines 15-jährigen Maschinenschlossers aus Mannheim in der 1912 durchgeführten Kinostudie von Emilie Altenloh (1914: 67): »Ich besuche fast alles. Montags geht's ins Kino, Dienstags bleibt's zu Haus, Mittwoch geht's ins Theater, Freitags hab ich Turnen um $\frac{1}{2}$ 10 Uhr nachmittags, Sonntags gehe ich mit meinem Nachbarmädchen in den Wald spazieren.«

Man darf zwar für die Zeit um 1900 die Wirkung der vielen geschmacks-erzieherischen Initiativen nicht unterschätzen, die dem ›Volk‹ (sprich: im Wesentlichen der Arbeiterinnenschaft und deren Kindern) ›wahre Kunst‹ nahebringen wollten (Langewiesche 1989, 2003; Kerbs 2001; Maase 2012: 150-205, 413-415; Wietschorke 2013; Rademacher 2020). Im Erfolgsfall wurden hier gewiss ästhetische Sensibilität und Vergleichsfähigkeiten gefördert. Doch realistischere Weise wird man solche Wirkungen vor allem den Massenkunstgütern und wohl noch stärker der Wahrnehmungsherausforderung der sinnlich reizvoll gestalteten Gebrauchsgüter und den damit sich verbindenden Diskursen über ›schöne‹ und ›schicke‹ Dinge zuschreiben. Eine zeitgenössische Reflexion der Veränderungen findet sich bei Heinrich Wolgast, Volksschulrektor und engagierter Vorkämpfer ästhetischer Erziehung. Pfingsten 1902 hielt er auf der Deutschen Lehrerversammlung einen Vortrag, in dem er auf die neue Entwicklung hinwies, die ihn als Volksbildner richtiggehend verstörte.

»Gehen Sie in die Tanzlokale und Musikhallen, in die Theater und Museen, sehen Sie sich die Wohnung und die Kleidung selbst der Armen an, und Sie werden finden, dass sich überall ein unwiderstehlicher Drang nach Freude kundgibt. Gehen wir dieser Freude auf den Grund, so finden wir, oft zu unserem Entsetzen, die Freude an der Kunst. Aber in welcher Zerrgestalt! Der geschmacklose Flitter der Kleidung, der traurige Öldruck an der Zimmerwand, die Musik des Bierkonzerts und Tingeltangels, das Schauerdrama und der Schauerroman – das alles empfindet die übergroße Mehrheit des deutschen Volkes als Kunst! Was uns Ekel bereitet, wird als Lust empfunden. Dieser Unterschied im Empfinden teilt unser Volk in zwei Nationen, die sich nie verstehen werden« (Wolgast 1903: 4).

Mit der Prognose irrte Wolgast offensichtlich; es gibt gute Gründe, die moderne kommerzielle Populärkultur inzwischen als »gemeinsame Kultur« praktisch aller Schichten anzusehen (Maase 2010). Doch hat er früher als viele Zeitgenossinnen hinter dem, was damals als Schund, Kitsch und »Hausgreuel« (Avenarius 1908; Pazaurek 1912) perhorresziert wurde, das Streben nach eindrucksvollen sinnlich-symbolischen Erfahrungen in möglichst vielen Daseinsbereichen, ein massives Bedürfnis nach ästhetischem Erleben mithin, erkannt.

»Erlebnisorientierung«

Das Erlebnis-Konzept des Soziologen Gerhard Schulze ist in vielen Studien zur Ästhetisierung des Alltags präsent, auch wenn er nicht immer zitiert wird. Auf der Grundlage empirischer Studien in den 1980ern hat er eine kulturelle Veränderung diagnostiziert, die heutigen alltagsästhetischen Praktiken zugrunde liegt. Schulze konstatierte eine bis dahin nicht auf den Begriff gebrachte, ausgeprägte Dimension in Einstellung und Handeln der Westdeutschen. Er nannte sie »Erlebnisorientierung« und charakterisierte sie als »unmittelbarste Form der Suche nach dem Glück« (Schulze 1992: 14), gerichtet auf »das Schöne« als »Sammelbegriff für positiv bewertete Erlebnisse« (ebd.: 39). Damit identifizierte Schulze die »Basismotivation« (ebd.: 22) der von ihm so genannten »Ästhetisierung des Alltagslebens« (ebd.: 33-89). Für uns sind zwei Aspekte relevant: Es handelt sich um eine Veränderung im Kern der *alltäglichen* Lebensführung und um ein wesentlich *ästhetisches* Phänomen. Darüber hinaus ist klar: Ein tiefgreifender Wandel wie der, den Schulze zur Mitte der 1980er vorfand, kann nicht Ergebnis weniger Jahre sein. Erlebnisorientierung

als erstrangiges Ziel der Lebensführung muss sich über einen längeren Zeitraum entwickelt haben.

Erlebnisse sind für Schulze subjektive Ereignisse; sie finden in den Akteurinnen des Alltags statt. Erlebnisorientierung meint: Inzwischen haben die Suche nach und das gezielte Schaffen von Bedingungen¹⁵ für *positiv bewertete* Eindrücke, Gefühle, Stimmungen, Assoziationen, Erinnerungen usw. einen zentralen Platz im alltäglichen Handeln. Das führt weit über pauschale Diagnosen wie ›Individualisierung‹, ›Subjektivierung‹ oder ›postmaterialistischer Wertewandel‹ hinaus. Schulzes Verdienst ist zum einen, die Entwicklung *auf der Alltagsebene* anschaulich und ihre Bedeutung für die Lebensführung greifbar zu machen. Zum anderen nimmt er die umgangssprachliche Charakterisierung als ›schön‹ ernst und liefert Bausteine zur *Beschreibung alltagsästhetischen Erlebens als Produkt der Aktivität von Personen* in Interaktion mit äußeren Gegebenheiten.

Die zentrale Praxiskonfiguration dafür bilden laut Schulze »alltagsästhetische Episoden« (ebd.: 98-102). Der Fluss alltäglichen Handelns lässt sich in Episoden gliedern, etwa Nachhausekommen, Straßenkleidung ausziehen und Bequemes anziehen, sich vor den Fernseher setzen, einschalten, einen Film suchen und ansehen, zwischendrin einen Telefonanruf entgegennehmen, weiter Schauen usw. Episoden können sich überlappen und überlagern, und ihre konkrete Abgrenzung ist jeweils auszuhandeln. *Alltagsästhetische* Episoden können länger oder kürzer sein, also auch Mikropraktiken ästhetischer Wahrnehmung umfassen. Auf jeden Fall haben sie drei Eigenschaften gemeinsam.¹⁶ Die äußeren Umstände eröffnen erstens *Wahlmöglichkeiten*. »Bei einem reich gedeckten Frühstückstisch etwa hat es einen ästhetischen Einschlag, wenn man zum Honig greift« (ebd.: 98). Zweitens folgt das Handeln einer »innenorientierten Sinngebung«, einer »*Erlebniserwartung*« (ebd.: 99); die kann sich auch, wie etwa das Besteigen des Autos, in dem man sich wohlfühlt und zugleich zur Arbeit fährt, mit außenorientierten Motiven mischen. In der Sprache der ästhetischen Theorie: Solche Episoden sind selbstzweckhaft. Drittens sind sie gekennzeichnet durch ihre *Alltäglichkeit*, es geht um das »Handeln von jedermann zu jeder Zeit« (ebd.).

15 »Erlebnisse werden nicht vom Subjekt empfangen, sondern von ihm gemacht« (Schulze 1992: 44).

16 Eine abweichende Definition »ästhetischer Episoden« findet sich bei Reckwitz (2012: 25).

Das Kriterium der Wahlmöglichkeit lässt uns verstehen, wie die skizzierten sozial-, wirtschafts- und mediengeschichtlichen Neuerungen subjektiviert wurden. Zu klären ist ja, welche Mechanismen und Routinen dafür sorgten, dass sich Erwartungen und Handlungsmuster des Alltags dynamisch und dauerhaft veränderten. Grundlegend verschoben sich Sensibilitäten und die (emotionale wie reflektierte¹⁷) Bewertung sinnlicher Eindrücke aufgrund gewandelter Eigenschaften der Alltagswelt und vor allem mit den Handlungsanforderungen der Lebensführung – weil neue Aufgaben pragmatisch zu bewältigen waren.

Die Zunahme von Wahrnehmungsoptionen und -notwendigkeiten im Lauf der Verstädterung, also des Wohnens und Lebens in urbanen Umwelten, wurde bereits angesprochen. Mit dem Konzept der Affordanzen (Lepa 2012; Bareither 2020) lässt sich das differenzierter beschreiben. Grob formuliert sind Affordanzen begründete Annahmen darüber, welche Handlungen im Wechselspiel zwischen den Eigenschaften von Phänomenen einerseits, den historisch gewachsenen Wahrnehmungsmustern und Handlungsrepertoires menschlicher Akteurinnen andererseits wahrscheinlich, weniger naheliegend oder völlig unwahrscheinlich sind. Innerhalb kultureller Rahmungen legen physische Dingeigenschaften und die materialen Konstellationen, in denen sie wahrgenommen werden, bestimmte Interaktionsweisen und Rezeptionsformen nahe; andere liegen fern oder sind sachlich schlicht unmöglich. Ich kann im Kino keine Filmszenen wiederholen; und ein Hocker legt es nahe, sich darauf zu setzen und zu spüren, wie sich das anfühlt – nicht aber, damit Nägel einzuschlagen.

Die oben skizzierten Veränderungen ›um 1900‹ schlossen eine massive, herausfordernde Zunahme von Wahlmöglichkeiten im Alltag Vieler ein. Auch in der Kleinstadt und auf dem Dorf des 19. Jahrhunderts kamen ab und zu Kolporteurs vorbei, die populäre Lesestoffe anboten. Aber erst vor den Kiosken oder in den Buchbinder- und Schreibwarenläden der Städte stand man vor einer Auswahl, die wirklich zur Entscheidung nötigte. Selbst wo nur *ein* Kino in der Nähe war, forderte der häufige Programmwechsel auf, sich Gedanken über die eigenen Präferenzen zu machen. Und auch in den Läden mit Gütern für den täglichen Bedarf nahm die Anzahl der unterschiedlichen An-

17 Als reflektiert und als Reflexion werden Bewusstseinsaktivitäten verstanden, deren Inhalt sprachlich-begrifflich repräsentiert ist.

gebote für denselben Zweck zu; welches Tischtuch,¹⁸ welche Schürze, welches Trinkglas sollte man – nach welchen Maßstäben – erwerben?

Pointiert hat Schulze formuliert, wie aus derartigen Ansätzen mit dem ›Wohlstand‹ der Nachkriegsjahrzehnte die Notwendigkeit wurde, ständig ästhetische Wahlentscheidungen zu treffen. Kaum noch überschaubare »Möglichkeitenräume« (Schulze 1992: 51)¹⁹ verlangten, die eigene Situation und die eigenen Maßstäbe, eigene Erfahrungen und Erwartungen zu reflektieren. Die Menschen gerieten unter Druck, »sich intensiv mit sich selbst zu beschäftigen. Was sollen sie wählen? Wie ist die Situation zu interpretieren?« (Ebd.)

»Täglich stehen wir vor der Notwendigkeit der freien Wahl:²⁰ Kleidung, Essen, Unterhaltung, Information, Kontakte usw. Fast immer sind jedoch die *Gebrauchswertunterschiede* der Alternativen *bedeutungslos*.²¹ Waschmittel X wäscht so gut wie Waschmittel Y; Beförderungsprobleme lassen sich gleich gut mit verschiedenen Autos lösen; für das körperliche Empfinden ist es gleichgültig, ob man dieses oder jenes Hemd anzieht. *Wir spüren die Folgen unserer Entscheidungen nicht auf der Ebene des primären Nutzens* [...]. Unsere objektive Lebenssituation, soweit sie in Verfügungschancen über Gegenstände und Dienstleistungen besteht, zwingt uns dazu, *ständig Unterscheidungen nach ästhetischen Kriterien* vorzunehmen. Erleben wird vom Nebeneffekt zur Lebensaufgabe« (ebd.: 55; Herv. KM).

Reckwitz (2012: 195) spricht von einer »ästhetischen Selbstsensibilisierung der Konsumenten« und benennt damit einen Schlüsselbefund der an Colin

-
- 18 Am Tischtuchkauf erläutert Harry Lehmann (2016b: 17-19) die Bedeutung des Erfahrungsvergleichs für die Entwicklung ästhetischer Kompetenzen; s.u. S. 133-136.
- 19 Schulze (1992: 54-58) führt das konkreter aus. Vgl. auch Michael Makropoulos (2008: 11) zur spätmodernen Massenkultur mit ihrer »Entgrenzung der individuellen und kollektiven Erwartungen« und der daraus folgenden »Fiktionalisierung des Selbstverhältnisses«, wonach alles auch anders sein könnte.
- 20 Als Soziologe weiß Schulze (z.B. 1992: 62), dass zur Entlastung Routinen entwickelt werden und man sich an den Normen von Lebensstil-Gemeinschaften orientiert.
- 21 Vgl. die Überlegungen zur Warenästhetik und insbesondere Gernot Böhmes (2001; 2008) Konzept der »ästhetischen Arbeit«. Die wird in »die *Erscheinung* von Dingen, Menschen, Ideen gesteckt« (Böhme 2001: 22; Herv.i.O.) zwecks Steigerung der »affektive[n] Betroffenheit, die ein Betrachter, Empfänger, Konsument usw. dadurch erfahren soll« (ebd.: 53). Insbesondere soll sie Waren einen zusätzlichen Wert für die Präsentation des je eigenen Lebensstils nach außen, den »Inszenierungswert« (ebd.: 160, passim) verleihen.

Campbell (1987) anschließenden neueren Konsumtheorie. Campbell hat gefragt, wie die moderne Grenzenlosigkeit der Konsumbegehren zustande kam, und darauf eine im Kern ästhetisch argumentierende Antwort gegeben. Seit 1800 habe man im Westen gelernt, das eigentliche Vergnügen von den konkreten Objekten und deren sinnlichen Reizen zu lösen. Was wir letztlich genießen, seien unsere Emotionen und Tagträume, die Phantasien des Begehrens selbst, die wir an die Welt des materiellen Konsums knüpfen. Dieser »imaginative hedonism« (Campbell 1987: 77-95) sei unbegrenzt; kein dinglicher Überfluss könne ihn befriedigen oder erschöpfen – weil es sich im Kern um das ästhetische Spiel der Einbildungskraft und deren (Selbst-)Genuss handelt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist der *imaginative hedonism* Teil der habituellen Grundausstattung westlicher Gesellschaften geworden. Das Streben nach immer mehr und intensiverem ästhetischem Erleben zählt seit Jahrzehnten zu den primären Handlungsmotiven unserer Lebensführung. Man nimmt Dinge und Situationen wahr als aufgeladen mit symbolischen Botschaften, die dem Dasein eine Dimension jenseits der Alltagspragmatik verleihen. Gesucht und genossen wird, was den Sinnen schmeichelt, was Auge und Ohr, Geruch und Tastsinn (Leddy 2012: 68-73) bezirzt. Ebenso schätzen wir jene mentale Auseinandersetzung mit der Welt, die Kunst in allen ihren Genres anbietet. Wir treffen kaum eine Entscheidung, in die nicht ästhetische Ansprüche einfließen. Und wo die Basics der ökonomischen und physischen Reproduktion gesichert sind, da orientiert sich die Lebensführung zunehmend an Vorstellungen von ›Schönheit‹ – nicht selten und durchaus bewusst auch zu Lasten von Funktionalität und ökonomischer Rationalität. Da macht es Sinn, statt von Bedürfnissen mit Gernot Böhme (1995: 64) von ästhetischem Begehren zu sprechen. Bedürfnisse werden irgendwann gesättigt, Begehrenisse »werden durch ihre Befriedigung nicht gestillt, sondern gesteigert«.

In diesen Zusammenhang gehört die epochale Erfahrung des allergrößten Teils der Bevölkerung, zunehmend die alltägliche Lebensumwelt selbst gestalten zu können. Bereits mit der Trennung von Arbeitsplatz und Wohnort infolge der Industrialisierung wurde das eigene ›Heim‹ der Familie emotional aufgeladen. In verbesserten Wohnverhältnissen und mit größerer Kaufkraft konnten die meisten Lohnabhängigen angesichts eines diversifizierten Güterangebots zumindest punktuell die »Formbarkeit der eigenen Realität« (Scherke 2011: 18) erleben und als Ich-Stärkung genießen. Auch dies hat sich

über Generationen als scheinbar unbegrenzt steigerbar erwiesen und ist in das Konsum-Begehren eingegangen.

Peter-Paul Bänziger (2020) hat die Ausbildung von Lebensorientierungen in Deutschland anhand von Selbstzeugnissen untersucht. Er betrachtet die Entwicklung der subjektiven Bedeutung von Arbeiten einerseits und Konsumieren bzw. Erleben andererseits. Interessanterweise konstatiert er eine zunehmende Suche nach ›schönen Erlebnissen‹ gleich auf zwei Ebenen. Zum einen darin, welche Episoden aus Arbeit wie Freizeit die Tagebuchführenden notieren; zum anderen darin, wie sie sie kommentieren und beurteilen. Hier stellt Bänziger bereits zwischen 1900 und 1940 eine zunehmende »Orientierung an Glück, Spaß und Genuss und eine Relativierung des bürgerlichen Handlungsmusters der aufgeschobenen Befriedigung« fest. Es setzte sich die Bewertung von Ereignissen und Dingen anhand ihrer »emotionale[n] Qualität und Intensität« sowie ihrer Eignung zur Abwechslung durch (ebd.: 17).

Besonders eindrucksvoll ist, wie sich die sinnliche Gestaltung der Tagebücher und Aufzeichnungen selbst veränderte. Sie verwandelten sich, wie Bänziger griffig formuliert, aus biographischen Notizen in »Erlebnistagebücher«. Zum geschriebenen Wort traten farbige Schmuckelemente und Zeichnungen, Postkarten, Zeitungsausschnitte und Eintrittskarten. Ein zunehmend emotionaler, informeller und assoziativer Stil machte das Schreiben selbst, so Bänzigers plausible Deutung, zur »Praktik der Erlebnisproduktion« (ebd.: 368).

Eine offene Entwicklung

Zusammenfassend handelt es sich bei den Ästhetisierungsprozessen der westlichen Moderne um eine dynamische Entwicklung mit offener Zukunft. In ihrem Verlauf vergrößert sich die menschliche Empfindsamkeit für ästhetische Wahrnehmungen aller Art – angenehme wie unangenehme – und differenziert sich qualitativ aus. In Deutschland kamen seit dem späten 19. Jahrhundert und mit einem außerordentlichen Schub im fordistischen Massenwohlstand nach dem Zweiten Weltkrieg immer mehr Menschen in Situationen, die materiell wie subjektiv ästhetisches Erleben ermöglichten, ja nahelegten.²² Ästhetisierung bezeichnet also die zunehmende Häufigkeit,

22 Lill (2013) fasst Ästhetisierung des Alltags als Ergebnis und Medium eines historischen Prozesses, in dem sich massenhaft ›nachbürgerliche‹ Subjektivitäten entfalten – genährt durch kapitalistische Verhältnisse, gegen die sie sich gleichzeitig auflehnen. Be-

Intensität und gezielte Herstellung von Konstellationen, in denen ästhetisches Erleben als Selbstzweck stattfindet. Dieses Erleben wird gesucht wegen der intensiven, befriedigenden oder gar beglückenden Gefühle, die es erzeugen kann.

›Selbstzweck‹ meint, dass bestimmte Praktiken im Kern auf die Erzeugung und den Genuss ästhetischen Erlebens zielen.²³ Dieses Erleben kann jedoch ganz verschiedene Funktionen erfüllen. Es kann zur Intensivierung des Daseins, zur Erweiterung des Wissens über Welt und Menschen und zur Stärkung für eigenes Handeln ebenso genutzt werden wie zu Distinktion und Stimmungsmanagement, als Trost, zur Kompensation oder zum zeitweiligen Verdrängen belastender Erfahrungen. Man kann auch mit Jacques Rancière (2006; 2013) den Zugriff Subalternen auf selbstzweckhafte ästhetische Praktiken als Zurückweisen herrschaftlichen Ausschlusses und damit als Mittel zur Ermächtigung interpretieren. Alle Annahmen über Funktion und Wirkung selbstzweckhaften Erlebens bedürfen jedoch zur Begründung dichter Einzelstudien. Wechselnde Rahmungen und Nutzungen ästhetischer Interaktion sind konkret zu rekonstruieren.

Insbesondere der Einsatz zu Distinktion und Konsolation sowie die sogenannte eskapistische Funktion ästhetischen Vergnügens bieten Anlass für Vorbehalte gegen Praktiken, die subjektiv auf die Erfahrung des Schönen zielen. Ästhetisierung wird bis heute oft als Mittel zu konformistischer Subjektivierung, zu passivierender Selbsttäuschung oder als Medium des Konsumismus und damit des ›falschen Bewusstseins‹ subalternen Massen betrachtet. Das kann in konkreten Konstellationen so sein. *Auch die Erfüllung der zweifelhaften Funktionen setzt jedoch positiv empfundenen ästhetischen Erleben voraus.* Damit ›ein Problem verdrängt‹ wird, muss sich eine Attraktion erfolgreich davor schieben. Damit die unterstellten negativen Effekte eintreten, muss ästhetisches Erleben überhaupt seine Wirkung entfalten. Davon abgesehen: Für Evasion und Vergessen, Rausch und Selbstwertsteigerung gibt es jede Menge bewährter Mittel, von Drogen über Reisen bis zum Glauben. ›Verdrängung‹

sondere Bedeutung schreibt er dabei seit den 1960ern expressiven Jugendkulturen als »Experimentierkammern« für Ansprüche auf persönliche Entfaltung zu (ebd.: 328).

23 Reckwitz (2012: 25) hat den inneren Widerspruch der Selbstzweckhaftigkeit treffend formuliert. Ästhetische Handlungen zielen auf »die Hervorlockung ästhetischer Wahrnehmung [...]. Sie sind als Praktiken damit paradoxerweise durchaus nicht zweckfrei, sondern so teleologisch wie jedes Handeln: Ihr Zweck ist die Generierung zweckfreier ästhetischer Ereignisse.«

und ›Ersatzbefriedigung‹ erklären die heutige Unverzichtbarkeit ästhetischen Erlebens nicht hinreichend (Heimerdinger/Koch 2019: 217, 224f.).

Die Kulturkritik²⁴ an der epochalen Ästhetisierung reagierte darauf, dass der Wandel zunehmend Personen mit einfacher Schulbildung erfasste und Menschen aller Schichten neue Möglichkeiten zu sinnlichem Genuss und Selbstaussdruck ergriffen. Das taten sie nicht nach Maßgabe bildungsbürgerlicher Normen und Erwartungen, sondern in Fortführung ihrer bis dahin entwickelten ästhetischen Präferenzen.²⁵ In dieser Ausprägung zählt ästhetisches Erleben heute zu den elementaren Ansprüchen der Bevölkerung an die Lebensqualität, an ein gutes Leben – gleichrangig mit befriedigender Arbeit und sozialer Sicherheit. Dass ein Fernseher so wenig gepfändet werden darf wie Waschmaschine, Kühlschrank und das für den Arbeitsweg benötigte Auto, spiegelt diese Sicht wider.²⁶ Es handelt sich um einen Epochentrend von anhaltender Dynamik. Der historische Realprozess ist unumkehrbar; Lebensverhältnisse und die in ihnen agierenden Subjektivitäten haben sich tiefgreifend gewandelt.

Systematisch wirken dabei drei Faktoren zusammen. Erstens: Mehr Gegenstände und Inszenierungen der Alltagsumwelt haben sinnliche und symbolisch-narrative Qualitäten (›Kunst-Eigenschaften‹), die unter den gegebenen Lebensverhältnissen stark empfundene Emotionspraktiken nahelegen. Dass die Häufigkeit ästhetischer Wahrnehmung, ästhetischen Vergleichens und Wählens so massiv ansteigt, folgt zweitens gleichermaßen aus subjektiven Veränderungen. Zunehmend mehr Personen verfügen über Neigungen, Sensibilitäten, Erfahrungen, Routinen und Kompetenzen – kurz gesagt: über

24 Zur Ambivalenz der deutschsprachigen Kulturkritik vgl. Bollenbeck (2007).

25 Man kann die gesamte Debatte über ›Massenkultur‹ als Reaktion auf Ästhetisierungsprozesse verstehen. Besonders interessant sind die Gemeinsamkeiten von konservativer und progressiver Abwehr. Konservative lehnen Ästhetisierung ab, weil sie mit der Verallgemeinerung populärer Darstellungs- und Hervorhebungsrepertoires die rituell bewahrende und exkludierende Kraft des Ästhetischen bedroht sehen. Progressive sind kritisch, da sie (oft unbewusst in protestantischer Tradition; vgl. Scheer 2020) Ästhetischem grundlegend misstrauen. Sie befürchten, dass sinnliche Verschönerung und Attraktionssteigerung nicht rationaler Interessenvertretung dienen, sondern ablenken und passivieren. Zugespielt: Die einen fürchten Ästhetisierung der Vielen, die die Exklusivität einer kultivierten Elite bedrohe und die Kunst profaniere. Die anderen warnen vor einer Ästhetisierung, die vermeintlich vernünftige Aufklärung der Vielen und emanzipatorische Lernprozesse verhindert.

26 Laut § 811 Zivilprozessordnung ist er zur »bescheidenen Lebens- und Haushaltsführung« unabdingbar.

Praktiken, um aus und mit diesen Möglichkeiten für sie befriedigendes ästhetisches Erleben zu machen. Damit es zur Ko-laboration beider Seiten kommt, bedarf es einer dritten Voraussetzung: Lebensverhältnisse und Arbeitsanforderungen sind derart, dass überhaupt Raum entstehen kann für das mentale Heraustreten aus funktionalen Abläufen und Zwängen. Wenn »the long arm of the job« (Meissner 1971) die Freizeit im Griff hat oder der Tag praktisch nur aus Arbeit und Erschöpfung besteht, dann wird es schwierig, sich auf reizvolle sinnliche Angebote einzulassen, auf Phantasietätigkeit oder gar aufmerksamkeitsfördernde Unterhaltung. Einschlafen vor dem Bildschirm etwa indiziert solche Konstellationen.

Zum realistischen Verständnis von Ästhetisierung gehört schließlich eine weitere Dimension: die »ästhetische Mitwahrnehmung« (Kleimann 2002: 81) in »ästhetisch imprägnierten« Praktiken (Reckwitz 2016: 230). Die Begriffe weisen auf unterschiedliche Intensitäten und wechselnde Brennpunkte ästhetischen Erlebens hin. Man denke an Musik zum In-gang-kommen am Morgen, die helle Atmosphäre im Bad und die schick designte Kaffeemaschine, die ebenso stimmungsaufhellend wirken wie der genießerische Blick auf die eleganten Linien der Karosserie, wenn man das Auto für den Arbeitsweg besteigt. Man denke an das Empfinden der unangestregten Geschmeidigkeit, mit der der Wagen beschleunigt – oder, ökologisch korrekter, an das Vergnügen, mit dem man den leichten Lauf des Rades, das metallische Schnurren der Kette, den Rhythmus der Beine und den Fahrtwind auf der Haut zum ästhetischen Erleben verknüpft, während man überlegt, was einen am Arbeitsplatz erwartet. Sinnliches Wahrnehmen steht hier nicht im Vordergrund. Es ist kein eigenständiger Zweck; die Wahrnehmung begleitenden Empfindungen durchdringen aber Tätigkeiten und färben sie – und die gesamte Gestimmtheit der Handelnden – positiv oder negativ ein.

Soweit zum evolutionären Stellenwert und zur neueren Entwicklung von Ästhetisierungsprozessen. Danach ist ästhetisches Erleben etwas Gewöhnliches, Gängiges, zu dem verbreitete, heute selbstverständliche Praktiken beitragen. An anderer Stelle habe ich zuspitzend vom massenhaften »Hunger nach Schönheit« gesprochen (Maase 2005). Die These wirft unter anderem die Frage nach der Stellung von »Kunst« unter den allgegenwärtigen ästhetischen Ressourcen auf. Verliert sie ihre herausgehobene Stellung als Partner ästhetischer Interaktionen? Immerhin scheint die Anziehungskraft der Massenkünste nicht zu schwinden; die Frage nach deren Rolle im ästhetisierten Alltag wird uns begleiten.

Dieses Buch geht grundsätzlich positiv an alle Ästhetisierungen heran. Sie können nach meinem Verständnis objektive wie subjektive, äußere wie innere Voraussetzungen für erweitertes und intensives Erleben der meisten Menschen schaffen. Ästhetisches Erleben auch und gerade in Kontexten der Alltäglichkeit bildet in seiner ganzen Vielfalt eine reiche Quelle nicht nur für Empfindungen von Glück und Vergnügen, sondern auch für sinnliche Erkenntnis, für Welt- und Selbstverstehen. In meinen Vorstellungen von einem guten Leben für alle hat ästhetische Erfahrung einen unverzichtbaren Platz.

Zweifellos: Ästhetisierung ist eingespannt und eingesperrt in die Widersprüche, die die Welt zerreißen, die uns dauernd die Wahl zwischen Übeln aufzwingen und wirklich jedes Vergnügen und jede Freude ins Zwielicht rücken können. Ästhetisierung ist Teil der Sozial- und Subjektivitätsentwicklungen im heutigen kapitalistischen Westeuropa. Ihre grundlegende Ambivalenz beruht laut Gernot Böhme (2001: 183) darauf, dass sie

»mit wirklichen Bedürfnissen der Menschen [...] zu tun hat: Der Mensch will nicht nur leben und überleben, sondern er will sein Leben intensivieren und sein Lebensgefühl steigern. Die Kritik der politischen Ökonomie macht aber deutlich, dass der Mensch gerade über diese Dimensionen ausbeutbar ist und in Abhängigkeitsverhältnissen gehalten werden kann.«

Aus sozialwissenschaftlicher Sicht lassen sich in den Instrumentalisierungen und Funktionalisierungen ästhetischen Erlebens alle problematischen Entwicklungen finden, die »menschliches Gedeihen« (Hesmondhalgh 2013: 17f.) in der »globalen Ökumene« (Hannerz 1996) akut bedrohen und beschränken. Dasselbe lässt sich über Schulen oder Sport sagen – denen wir deshalb weder Notwendigkeit noch positives Potenzial absprechen. So kann man auch Ästhetisierungsprozesse betrachten: In ihnen entfalten sich *multifunktionale, nicht a priori in eine Richtung festgelegte Fähigkeiten, Begehrenisse, Sensibilitäten und Erfahrungsmöglichkeiten*. In all ihrer historischen Widersprüchlichkeit gehören die wachsenden Genüsse und wuchernden Praktiken ästhetischen Erlebens zu jenen Errungenschaften der Vielen, auf denen jede Vorstellung eines besseren Lebens aufbaut. Ihre produktiven Potenziale gilt es in theoriegeleiteter Suche nach Best Practice weiter zu klären.

Zunächst ist aber näher auf das Verständnis des Ästhetischen einzugehen, das diesem Band zugrunde liegt.

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 hervorruhen. 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 aktors- 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 ziele auf einen grundlegend anderen Typ von ästhetischer Erfahrung oder auf einen Grenzbe- reich, 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 Schönerem 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'Œil-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 Kenntnisnahme einschließt – festhalten. Das gesellschaftskritische Argument hat nämlich eine fragwürdige Voraussetzung, die es selbst nicht thematisiert. Zwischen den Text-Analysen, die Interpretieren als Belege anführen, und den faktischen Aneignungen der Alltagsakteurinnen klafft 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 Ideologiefekte 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.

3. Alltäglichkeit, Alltagspraktiken, Alltagsästhetik

Zunächst vor allem von Philosophinnen (Lefebvre 1972, 1987; Heller 1978) in seiner Bedeutung gewürdigt, ist ›Alltag‹ seit den 1970ern zu einem wichtigen Konzept sozialwissenschaftlicher Analyse geworden (Highmore 2002; Bargetz 2015: 9, 21-26; Reuter/Lengersdorf 2016). Die empirische Kulturforschung machte ›Alltag‹ geradewegs zu ihrem Leitbegriff (Greverus 1978; Lipp 1993; Jeggle 1999). Das erlaubte der Post-Volkskunde einerseits, sich von der grundlegenden Referenz auf ›Volk‹ und ›Volkstum‹ – und damit von den völkischen und nationalsozialistischen Imprägnierungen des Fachs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Jacobeit/Lixfeld/Bockhorn 1994; Jeggle 2001) – abzusetzen. Zugleich konnte man anknüpfen an die Fachtradition, sich mit ›Alltäglichem‹, von bäuerlichen Gerätschaften bis zum Brauch, zu befassen.

Rückblickend sind vor allem drei theoretische Referenzen zu erkennen (Lipp 1993; Sutter 2016: 45-49). Erstens der Bezug auf einen wissenssoziologischen Alltagsbegriff, den in der Husserl'schen Tradition vor allem Alfred Schütz (1971; 2003) und Thomas Luckmann (Berger/Luckmann 1980; Schütz/Luckmann 2017) ausgearbeitet hatten. Insbesondere die Schemata alltäglicher Sinnhorizonte und deren weitgehende Fraglosigkeit sowie die zentrale Bedeutung von Routinen und Gewohnheiten im praktischen Leben wurden zu tragenden Konzepten (Lipp 1993; Schmidt 2018). Zweitens hatten die Studien Henri Lefebvres zur Kritik des Alltagslebens großen Einfluss. Sie stärkten eine kritische Perspektive, die Alltag vor allem als Ort praktischer *Reproduktion des Status quo*, der Gewöhnung und Sinnzuweisung an bestehende Ordnungen betrachtet. Als dritter Theorieeinfluss wurde Pierre Bourdieus Habitus-Konzept wirksam, weil man damit das in der kulturwissenschaftlichen »Alltagsforschung angelegte Erkenntnisinteresse an der ›Wechselwirkung von ökonomischen Bedingungen und Bewusstsein‹« (Sutter 2016: 49; Zit. im Zit. Lipp 1993: 24) präziser zu fassen hoffte.

Aus heutiger Sicht hatten diese Studien – im Rahmen einer überwiegend skeptischen Einschätzung der transformativen und ästhetischen Potenziale alltäglicher Lebensführung – meist eher deskriptiven Charakter und betonten die Selbstverständlichkeit von Routinen im »täglichen Trott« (Schmidt-Lauber 2010: 57). Ich möchte im Folgenden Schütz' phänomenologischen Ansatz zum Ausgangspunkt für das Verständnis alltagsästhetischen Erlebens nehmen. Dabei folge ich einer bereits von Bernhard Tschofen im Rückgriff auf Hans-Georg Soeffner formulierten Orientierung, nämlich der dezidierten Frage »nach den ›Ordnungsprinzipien, Regeln, Deutungsprozeduren, Plänen und Zwecken«, von denen Alltagshandeln ›strukturiert ist« (Tschofen 2006: 94; Zit. im Zit. Soeffner 1989: 10). Es geht, anders formuliert, über das Beschreiben hinaus darum, den spezifisch ›alltäglichen‹ Charakter üblicher Weisen ästhetischen Handelns und Erlebens ein Stück weit zu *erklären*.

Dabei erweist sich die Rede von Alltag und Alltagsleben im Singular oder gar die Idee eines sozialen Akteurs namens ›der Alltag‹ als eher schwierig. Sie führt zu einer unglücklichen Dichotomisierung zwischen alltäglichen und nicht-alltäglichen Segmenten des Lebens (Bargetz 2015: 204, 208; Highmore 2011: 2). Vermutlich ist es besser, über *Alltäglichkeit* und deren Strukturelemente zu sprechen. Es geht ja nicht um bestimmte, abgrenzbare Zeiträume, Situationen oder Handlungskonstellationen, die entweder Alltag oder dessen Gegenteil sind. Vielmehr ist in den Mischungen, Uneindeutigkeiten und Übergängen von Wahrnehmen, Erleben und Handeln eine ›Grammatik der Alltäglichkeit‹ aufzuspüren.¹ In diesem Sinn wird hier von Alltäglichkeit und Alltäglichkeitsmodus gesprochen. Das Konzept der ›Alltagsästhetik‹ und der ›alltagsästhetischen Praktiken‹ fasst dann typisierend jene Qualitäten zusammen, die den Alltäglichkeitsmodus verbreiteter ästhetischer Praktiken ausmachen. Dahinter steht die Annahme, dass es diese Alltäglichkeit ist, die den Handelnden bestimmte Interaktionsformen plausibel und naheliegend erscheinen lässt.

Wiederholung, Routinisierung, Fraglosigkeit des Tuns und verteilte Aufmerksamkeit beispielsweise sind Züge, die wir bei Berufs- wie Hausarbeiten, beim Musikhören in der Bahn wie beim Theaterabend, beim Fitnessstraining

1 Highmore (2011: 13) argumentiert, »that everyday life is a thoroughly relational term and that rather than try and pinpoint its characteristic content we would do better to draw out its grammar, its patterns of association, its forms of connection and disconnection«.

wie beim professionellen ›Querlesen‹ finden. Solche Züge wechseln auf unvorhersehbare Weise mit Phasen der Herausforderung, der gefühlten Neuheit und Einmaligkeit in gesteigerter und fokussierter Präsenz – und derartige Kombinationen und Übergangsphänomene verlangen nach dichten Beschreibungen. Nach dem zehnten Mal ist ein Vorstellungsgespräch für eine Bewerberin in vieler Hinsicht Routine wie für einen Personalverantwortlichen auch. Zugleich enthalten solche Begegnungen Züge von Einmaligkeit, Horzontzerweiterung oder sogar Überraschung. Und meist haben die Beteiligten auch ›Meta-Routinen‹ entwickelt, wie sie mit Unbekanntem und Unerwartetem umgehen.

Wiederholung und Neuheit sind relative Phänomene; uns geht es darum, wie sie sich im alltäglichen ästhetischen Erleben verbinden. Für Kittlausz (2011: 343) ist Alltäglichkeit gekennzeichnet »durch eine Spannung zwischen dem Gewohnten und Routinisierten einerseits und den unerwarteten Ereignissen und Zufälligkeiten, die die Aufmerksamkeit und das Handeln herausfordern, andererseits«. Im Bereich des Unerwarteten ist weiter zu differenzieren. Wir beherrschen den routinierten Umgang mit Unvorhergesehenem; zum Alltagswissen gehören Prozeduren, die Unbekanntes zügig einordnen oder einklammern (Schütz/Luckmann 2017: 35-43). Doch machen wir auch Erfahrungen, die uns über längere Zeit verunsichern oder infrage stellen. Im Extremfall rühren sie an Grundpfeiler des Welt- und Selbstbilds; nicht selten erleben wir sie mit einer Mischung aus Neugier und Abwehr. Im Blick auf die Potenziale ästhetischer Interaktion stellt sich die Frage: Welche Räume bietet der Alltäglichkeitsmodus, in denen die Beschäftigung mit derartigen Herausforderungen als nützlich oder reizvoll zugelassen oder gar vorgesehen ist? Macht eine Markierung als Kunst, Fiktion oder Witz es leichter? Mit welchen Methoden kommt man an derartige Alltagspraktiken heran?

Im Folgenden stehen zwei Aspekte im Zentrum. Erstens greife ich unter jenen »Funktionsweisen des Alltags« (Bargetz 201: 194ff.), die inzwischen zum wissenschaftlichen Common Sense gehören (wie Repetition und Routine, Geläufigkeit und Selbstverständlichkeit) den Aspekt der »Gewöhnlichkeit« heraus. Ihm hat Highmore (2011) unter dem Stichwort der »ordinariness« anregende Überlegungen gewidmet. Gewöhnlichkeit ist nicht beschränkt auf bestimmte Lebensweisen. Wir alle folgen, häufiger oder seltener, Gewohnheiten ohne großes Nachdenken, ohne Ehrgeiz oder Druck. ›Gewöhnlich‹ bezeichnet das, was vielen geläufig ist und was viele tun; aber jede/r gehört dann und wann zu denen, die so handeln wie viele – auch ästhetisch.

Im Sinne unserer Fragestellung nicht gewöhnlich sind die Routinen von Menschen, sofern sie sich *professionell* mit Ästhetischem beschäftigen (als Künstlerinnen, Wissenschaftler, Kritikerinnen etc.) oder außerhalb beruflicher Kontexte *spezialisierte ästhetische Kompetenzen* anwenden. Im Zentrum des Interesses stehen Interaktionsgewohnheiten, auf die Mitglieder unserer Gesellschaft *üblicherweise* zur Erzeugung ästhetischer Erlebnisse zurückgreifen. ›Gewöhnlich‹ meint also auch ›häufig‹ – aber bezogen auf das Gesamt der ästhetischen Praktiken, nicht bezogen auf Individuen oder Personengruppen. Eine dichte Beschreibung solcher Gebrauchsformen macht die Grammatik der Alltäglichkeit besser sichtbar als begriffliche Anstrengungen es könnten.

Zweitens hat unter den von Schütz und Luckmann dargelegten Modi alltäglichen Tuns und Fühlens einer relativ wenig Beachtung erfahren; vielleicht hielt man ihn für gar zu selbstverständlich. Gemeint ist der grundlegend *pragmatische* Charakter, ausgerichtet auf das *effektive Erreichen eines als relevant betrachteten Handlungsziels*. Die gewohnheitsmäßige ›Kosten-Nutzen-Abwägung‹ der Beteiligten liefert einen Schlüssel, um zu verstehen, warum sie welche ästhetischen Praktiken fraglos und auf bestimmte Weise ausführen. Man sollte sich dazu klar machen, dass die Pragmatik des Alltäglichen – im Sinne regelhaft applizierter Handlungs- und Entscheidungsmuster – nicht nur *eine* Abwägungsroutine beinhaltet, die quasi als Passepartout für alle gewöhnlichen Situationen dient. Es handelt sich vielmehr um eine Art Algorithmensammlung. Die ermöglicht effektive Lösungen für die ›Unzahl sich wiederholender und sich erneuernder Handlungsprozeduren, Vorgehensweisen und Techniken«, in die Alltage sich untergliedern. »Differenziertheit und Abgestimmtheit [dieses Repertoires; KM] aufeinander« (Reuter/Lengersdorf 2016: 367) gehören grundlegend zum ›Erfolgsrezept‹ funktionierender, befriedigender Alltage – und entsprechend differenziert aneinander angepasst sind auch die Instrumente im Repertoire ästhetischer Praktiken.

Geteilte Praktiken

Leben ist eine Abfolge von Handlungen. Wenn wir unter Handeln ›etwas bewirken‹ verstehen oder ›sich so verhalten, dass es zurechenbare Folgen hat‹, dann erweist sich auch vieles, was auf den ersten Blick nach Passivität oder Nichtstun aussieht, als Handeln; man denke etwa an den Straftatbestand der unterlassenen Hilfeleistung. Der Soziologe Stefan Hirschauer (2016: 49f.) re-

lativiert die alltagssprachliche Unterscheidung zwischen Aktivität und Passivität mit dem Ausbuchstabieren von Handlungen entlang der Achsen ›aktiv-passiv‹ und ›proaktiv – inhibitiv‹. Mikroanalytisch kann man unterscheiden zwischen »explizit tun«, »routiniert vollziehen«, »etwas beiläufig mitvollziehen«, »etwas anstoßen und geschehen machen«, »es geschehen lassen«, »unbeachtet liegen lassen«, uns einem Geschehen, einem Angebot überlassen, »uns etwas unterlaufen lassen«, etwas »nicht entstehen« lassen, etwas »routiniert unterbinden« oder es »explizit konterkarieren«.

Hirschauers Tableau öffnet den Blick für den *gradualistischen* Charakter der Gesamtheit unserer Handlungen. Das ist grundlegend für eine mikrologische Beschreibung ästhetischer Praktiken und hilft, unfruchtbare Entgegensetzungen zu vermeiden. Schließlich richtet sich das Interesse vorrangig darauf, was im Modus der Alltäglichkeit *getan* wird: Wer tut was in welchen Kontexten und Situationen auf welche Weise? Wer oder was ist in welcher Form beteiligt, und wie verlaufen die Interaktionen? Das gilt auch für den Umgang mit Möglichkeiten zu ästhetischem Erleben.

Für eine differenzierte Beschreibung solchen Tuns (zu dem auch Sprechakte gehören) hat die Praxistheorie mit dem Konzept der Praktiken hilfreiche Instrumente bereitgestellt. Ich verwende die Bezeichnung Praktiken mit der ›schwachen‹ Bedeutung von wiedererkennbaren Handlungssequenzen mittleren Umfangs – nicht in der ›starken‹ Lesart jener Schulen, die Praktiken zu Grundeinheiten des Sozialen erklären, welche sich ›ihr Subjekt‹ suchen (Reckwitz 2009: 176), oder zu Aktanten, die passende Mitspieler »rekrutieren« (Shove/Pantzar 2016; kritisch Alkemeyer/Buschmann 2016: 120-123). Doch sind Praktiken als überindividuell zu verstehen; sie existieren in gewissem Sinn unabhängig von den jeweiligen Akteurinnen.

Wenn man so die Menschen ein Stück weit aus dem Zentrum rückt, dann bezeichnet der Begriff der Praktiken Handlungsweisen und -zusammenhänge, die vor und nach den in ihnen agierenden Personen da sind. Damit bestimmte Praktiken ihre soziale Verbindlichkeit aufrechterhalten, müssen sie zwar von Menschen vollzogen werden – aber eben nicht von bestimmten Personen. Die Institution der Heirat etwa und die im Heiraten verbundenen Handlungselemente existieren übersituational. Zu den Elementen gehören nicht nur Prozeduren, sondern jede Menge anderer Beteiligter: Dinge, Menschen, Texte. Wer heiratet, nimmt an einer schon vorstrukturierten Praktik teil; er/sie *verwickelt sich*, so eine treffende Formulierung Hirschauers (2016: 46), mit ihrem/seinem Tun in dafür vorgesehene, übliche Verlaufsmuster. Hier wirkt das, was im Anschluss an Bourdieu der inkorporierte prakti-

sche Sinn genannt wird: die *Empfänglichkeit*, die *Geneigtheit* und die *Kompetenz* von Personen, sich auf die Zumutungen einer Praktik handelnd einzulassen (ebd.: 56). Die (von der Praktik her gesehen) beliebig austauschbaren Beteiligten sorgen dafür, dass die Praktik anerkannt und anziehend bleibt. Zugleich realisieren sie sie auf je einmalige Weise, ändern unvermeidlich Abläufe und Mitspieler und nutzen die Vorgaben als Mittel ihrer praktizierten Kreativität.

So betrachtet, löst sich die Polarität von Handeln und Verhalten ein Stück weit auf (ebd.: 46-51). In der Gegenüberstellung werden dem *Handeln* subjektive Sinnhaftigkeit und reflektiertes Ausführen zugeschrieben; *Verhalten* tendiert zum Pol des geradezu vegetativ, unbewusst Ablaufenden. Am einen Pol liegt dann das »eigentlich Menschliche«, weil geistig Durchdrungene und Kontrollierte; am anderen Pol vermutet man das quasi Animalische, Reiz-Reaktionsmustern zwanghaft oder angepasst Folgende.² Praktiken hingegen, die als vorgefundene Optionen für die allermeisten Pflichten und Vorhaben fungieren, umfassen beide Dimensionen. Die in ihnen Agierenden bewegen sich in einem »durchgehende[n] Aktivitätsfluss, der für das einzelne Lebewesen mit modalen Schwankungen zwischen Routine und reflexiver Problemlösung abläuft« (ebd.: 47; Herv. KM). Wer handelt, »fädelt sich [...] ein in schon laufende eigendynamische Geschehnisse« (ebd.: 50). Solche »tätigen Involvierungen von Menschen« stellen sich der Untersuchung als »Kontinuum von Aktivitätsniveaus« (ebd.: 49) dar. Das binäre Modell von bewusstem Handeln und unreflektiert ablaufendem Verhalten weist auf die Bedeutung der intellektuellen Durchdringung unseres Tuns hin – doch in statischer Gegenüberstellung. Eine praxistheoretische Sicht transformiert diese Differenz in die Frage nach Prozessen und Formen der »wachsende[n] Selbststeuerung, mit der sich Handelnde hervorbringen« (ebd.: 48; Herv.i.O.).

Der Gedanke der Selbststeuerung beruht darauf, dass wir mit unserem Tun nicht einfach ein Geschehen in Gang setzen und halten. Vielmehr werden wir von der Praktik, in die wir uns »einfädeln«, auch ergriffen. Wir spüren und erleben uns in unserem Handeln auf eine bestimmte Weise und werden so zum (unterschiedlich aufmerksamen) »Zeugen des eigenen Tuns« (ebd.). Wir nehmen wahr, was wir machen und was dadurch verändert wird. Wir können in die Handlungsvollzüge eingreifen – und das geschieht auch ständig.

2 Diese Polarisierung imprägniert viele Abgrenzungen zwischen ästhetischem Erleben und Erfahren; dazu Kap. 4.

»Wir modifizieren unser händisches Tun in der Anpassung an das Verhalten von Objekten, wir sehen unsere Lenkbewegungen an Richtungsänderungen und können nur durch ihre ständige Korrektur geradeaus fahren, wir sehen unsere Hand schreiben, wir hören uns sprechen und korrigieren uns, weil wir uns merken, wie wir einen Satz angefangen haben usw. Zum Handeln braucht es Feedback-Schleifen und Gelingenskriterien. Es gibt da eine elementare Dialogizität. In Interaktion mit Anderen wird dieses Feedback noch verstärkt, entweder in expliziten Lernsituationen durch ihre Beobachtungen und sprachlichen Hinweise oder indem sie bzw. wir uns kontinuierlich ihre Augen leihen, um unser eigenes Verhalten zu kontrollieren und zu modifizieren« (ebd.: 48f.).³

Mit der Feststellung, dass Handeln stets Rückmeldungen erfährt, von der materiellen wie der sozialen Umwelt, sind wir bei einer weiteren wichtigen Eigenschaft alltäglicher Aktivitäten, ihrem ›verteilten‹ Charakter. Praktiken sind stets geteilte Praktiken (ebd.: 51-53). Damit ist mehr gemeint als die aus der Akteur-Netzwerk-Theorie bekannte Berücksichtigung nichtmenschlicher Aktanten. Gewiss sind neben den Personen, die einander wechselseitig wahrnehmen, alle möglichen Entitäten in den Vollzug einer Praktik einbezogen: Dinge und Texte in wechselnden Konstellationen ebenso wie andere Lebewesen. Darüber hinaus kann man sagen, dass jedes menschliche Tun nach ›innen‹ wie nach ›außen‹ kommuniziert. Auf der ›Innenseite‹ empfangen wir Meldungen – Gefühle, Erinnerungen, Assoziationen, Gedanken –, die auf das gerade vollzogene Tun zurückgehen und es in gewissem Sinn erweitern. Auf der ›Außenseite‹ präsentiert sich unser Handeln gegenüber einer aufmerksamen Umwelt, deren Reaktionen uns ein Bild vermitteln von dem Bild, das wir nach außen abgeben. Wir kontrollieren daran, wie gut wir die von uns gewollte Erscheinung (des geschickten Handwerkers, der fitten Sportlerin, des gewieften Spotify-Users, des Filmfreaks, der Gelehrten etc.) präsentieren, und ändern unser Handeln entsprechend den Rückmeldungen.

Am deutlichsten wird das in sprachlicher und parasprachlicher Kommunikation. Man wird zum Beispiel gefragt, warum man gerade dieses Youtube-Video so toll finde, oder begegnet Erstaunen, wenn man nicht zum Konzert von XY geht. Anders formuliert: Jedes alltägliche Tun ist eingebunden in ein Netz von Interaktionen, die auf die Selbststeuerung unseres Handelns zurückwirken und damit auch ein Optimierungspotenzial beinhalten.

3 Zu Lernprozessen vgl. Alkemeyer (2013); Alkemeyer/Buschmann (2016).

Ein Oldenburger Forschungsprojekt hat in diesem Zusammenhang das Konzept der »Selbst-Bildung« entwickelt (Alkemeyer/Budde/Freist 2013). Man kann die unaufhebbare »Dialogizität« (Hirschauer) jeglicher Alltagspraktik aus der engen Verknüpfung zwischen deren selbst-darstellender und selbst-bildender Dimension herleiten. Wir stellen unser Tun unabhängig von unserem Wollen nach außen dar und erhalten Qualitäten dieses Tuns in verschiedener Weise zurückgespiegelt. Wir merken es körperlich, wenn ein Nagel krumm geschlagen ist, und arbeiten daran, das zu vermeiden (auch, indem wir auf Kompetenzen anderer zurückgreifen). In vielen Fällen erfolgt die Rückmeldung direkt sprachlich, nicht selten als offener Verbesserungsvorschlag oder -befehl. Praktiken sind aber auch insofern dialogisch verteilt, als sie keinem einzelnen »gehören«. Wir beobachten, wie andere sich auf differente Weise in Praktiken verwickeln, die auch wir pflegen. Wir sehen, wie die Umwelt darauf reagiert, dass jemand sich für 20er-Jahre-Schlager begeistert oder einen Beamer im Kinoformat installiert. Wir bilden uns selbst also auch daran, wie andere gängige Praktiken ausführen.

So abstrakt es hier vielleicht erscheinen mag – das Konzept der geteilten Praktiken liefert einen Schlüssel zum differenzierten Studium alltäglicher Handlungsweisen. Es begründet, dass man die (Selbst-)Reflexivität auch gängiger, »routiniert abgewickelter« Tätigkeiten nicht im Ja/Nein-Modus, sondern gradualistisch zu betrachten hat. Es plausibilisiert die Wahrscheinlichkeit sich optimierender Selbststeuerung in gewöhnlichen, verbreiteten und auch deswegen an Realisierungsmöglichkeiten reichen Praktiken.

Schließlich betrifft der dialogisch-kommunikative Charakter allen Tuns auch die Untersuchung alltäglicher ästhetischer Praktiken. Die Geteiltheit der Praktiken erklärt, warum so viel per Beobachtung, Kommunikation mit Beteiligten und dichter Beschreibung zu erkennen ist – oder realistischer: zu erkennen wäre, wenn Forschende systematisch auf Elemente von Rückmeldung, Selbststeuerung und Selbstbildung achten würden. Geteiltes Handeln hat notwendig eine »kommunikativ-selbstreferenzielle Seite«: »Es zeigt an, was es ist. Nur deshalb sind Praktiken überhaupt beobachtbar. Sie haben keinen dunklen sinnhaften »Untergrund« – etwa in einem kulturellen Unbewussten, sondern eine sinnhafte Oberfläche,⁴ die auch von den Praktizierenden »gelesen« und verstanden werden kann« (Hirschauer 2016: 56).

4 Manche Varianten der Praxistheorie beschränken Kulturanalyse auf das Lesen derartiger Oberflächen; solchen Verzicht auf historisch-sozialwissenschaftliche Durchdringung kritisiert Timm (2013).

Nicht-triviale Wiederholungen und Routinen

Nach gängiger sozialwissenschaftlicher Meinung kennzeichnet die Wiederholung von Routinen den Alltag. Routine ist für Anthony Giddens (1988: 336) »die vorherrschende Form der sozialen Alltagsaktivität«. Die subjektiviertene Gestalt der Routinen sind die Gewohnheiten. Weithin gelten allerdings Routinen und Gewohnheiten als triviale, neuerungsresistente, intellektuell beschränkte und beschränkende Tätigkeiten, die gedankenlos durchgeführt werden. Diese Sichtweise betrifft auch ästhetische Praktiken, sofern sie einen gewissen Gewohnheitscharakter haben wie begleitende Musik, die tägliche Vorabendserie oder Lektüre bei der Bahnfahrt und vor dem Einschlafen.

Zunächst: Wie häufig Tätigkeiten sich wiederholen müssen, um als Routine qualifiziert zu werden, ist nicht eindeutig definierbar. Es ist Gegenstand subjektiver Einschätzungen, selten offener Aushandlung. Ein Blick auf den Diskurs vermittelt den Eindruck, dass Praktiken oft nach ihrer vermuteten »kulturellen« oder »ästhetischen« Qualität bzw. nach zugeschriebenen intellektuellen Anforderungen eingeteilt werden. Anscheinend ist es weniger die Wiederholung selbst als die *Bewertung von Gegenständen oder Texten der Rezeption*, die über die Einstufung von Handlungen als Routine oder substantielle ästhetische Erfahrung entscheidet. Dass etwa regelmäßiger Opernbesuch – im Rahmen eines Abonnements, an wiederkehrenden Wochentagen und auf festgelegten Sitzplätzen, eventuell noch zusammen mit denselben Begleitpersonen, zum Zweck der Kenntnisnahme von Aufführungen eines begrenzten Kanons durch ein im Lauf der Zeit vertrautes künstlerisches Ensemble – Routinecharakter haben könnte, wird kaum ernsthaft erwogen.

Auf die Frage, ob Innovation oder Routine den Großteil des Verhaltens in modernen Gesellschaften bestimmen, würden Sozialwissenschaftlerinnen wohl intuitiv Wiederholung als Grundbedingung des Zusammenlebens benennen. Vor diesem Hintergrund sind Überlegungen zu einem »dynamischen Konzept von Wiederholung« (Schäfer 2016b: 141) anregend. Hier werden in mikroanalytischer Betrachtung Routinepraktiken »als produktive, das heißt als hervorbringende und erhaltende Gestaltungs- und Wirkkraft« (Bargetz 2015: 196) sichtbar.

Das betrifft zunächst die kommunikative, interaktive Dimension von Praktiken. Sie als Tätigkeit isolierter Akteure zu betrachten, blendet die transformativen Potenziale wiederholenden Tuns aus. Kommentare anderer zur Ausführung von Routinen sind geradezu die Norm – insbesondere, wenn wir uns nicht auf elaborierte Sprachäußerungen beschränken, son-

dern alle Formen praktisch-expressiver Reaktion einbeziehen. Ein Beispiel: Gewohnheitspraktiken im Familien- oder Freundeskreis geraten unter Veränderungsdruck, wenn die Stimmung beim Kartenspiel sich verschlechtert oder die Beteiligung am Serienabend schwindet; da muss kein explizites Wort der Kritik fallen.

Die Wiederholung einer Praktik leistet dreierlei: sie tradiert sie und festigt sie damit; sie eröffnet einen »Optionsraum für zukünftige Zitationen« (Schäfer 2016b: 143) und schafft so Anschlussmöglichkeiten für Wiederholungen, auch durch andere. Schließlich verändert sie die Praktik – in Nuancen oder so, dass man uneingeschränkt von Transformation sprechen kann.

Auch routinierte Wiederholungen modifizieren Alltagspraktiken auf Dauer. Zusätzlich zu den kommunikativ partizipierenden Personen sorgen die vielgestaltigen *nichtmenschlichen* Beteiligten dafür, dass keine einzige Wiederholung gewöhnlicher Praktiken identisch ist mit ihren Vorgängern. Solche Partizipanden schließen »auch Tiere und Pflanzen, Körper und Textdokumente, Artefakte und Settings« (Hirschauer 2016: 52) ein. Der Hinweis auf Texte, Artefakte und Settings ist für ästhetische Gewohnheiten besonders einschlägig. Kein konkreter Vollzug ist mit anderen Vollzügen identisch. Im Gegenteil, der ständige Wechsel von Texten, Gegenständen und Settings ist geradezu ein *Alleinstellungsmerkmal ästhetischer Praktiken*. Man denke etwa an den regelmäßigen Disco- oder Clubbesuch am Wochenende. Das einzig Unveränderliche dabei ist vielleicht die Materialität der Räume. Es gilt aber auch für die wiederholte Rezeption derselben Texte. Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen; ebenso unwahrscheinlich ist, dass ich meinen aktuellen Lieblingssong wirklich zweimal unter völlig identischen inneren und äußeren Bedingungen höre.

Nicht nur Bestätigung, Selbstvergewisserung und Intensivierung machen den subjektiven Reiz solcher Wiederholungen aus, sondern gleichermaßen die Begegnung mit bisher so nicht wahrgenommenen Qualitäten des ästhetischen Gegenüber. Wiederholungen ermöglichen die Suche nach Erweiterungen, Verschiebungen und Vertiefungen des Erlebens auch mit Mainstream-Kunst. Das ist kein Privileg derjenigen, die regelmäßig ›ihren Rilke‹ lesen oder sich auf die Darbietung eines vertrauten Schubert-Streichquartetts durch ein bisher nicht vertrautes Ensemble freuen.

Entschieden hat Hilmar Schäfer (2016b: 155) den produktiven Grundgedanken eines dynamischen Verständnisses von Wiederholung formuliert: Das Fortbestehen von Praktiken in Raum und Zeit setzt »Verschiebungen« voraus. Tradierung ohne Veränderung ist unmöglich. »Im Kern der prozessualen Auf-

rechterhaltung von Identität durch Wiederholung steht die Differenz.« Hinter diesen Befund kann keine Beschäftigung mit ästhetischen Alltagspraktiken zurück.

Gewohnheiten und Gewöhnlichkeit

Wiederholung und Routinisierung auf der Seite der beobachtbaren Praktiken entsprechen auf der Seite der gewussten und gefühlten Bedeutung für die Menschen Gewohnheit und Gewöhnung. Gewohnheiten geben Verhaltenssicherheit, lassen auf angenehme und entlastende Weise Vertrautheit und routinierte Kompetenz erfahren. Gewöhnung durch Anpassung ist die subjektive Seite von Veränderung und Innovation. Neuerungen, die die Menschen sich nicht dauerhaft zu eigen machen, sind keine. Hinzu kommt die kollektive Dimension des Gewohnten. In der Übereinstimmung mit den Praktiken anderer und der Einordnung in die Regeln der Bezugsgruppe werden hier die Kräfte sozialer Beharrung und Konformität wirksam. Ganz allgemein findet Gewohnheit an der Peripherie der Wahrnehmung statt (Highmore 2011: 170).

Im Deutschen gibt es allerdings eine gewisse Abwertung des Gewöhnlichen gegenüber dem Herausragenden, Seltenen und auch gegenüber dem als kultiviert und damit wertvoll Geltenden. Das Adjektiv ›gewöhnlich‹ vereint diese Bedeutungsdimensionen. Laut Duden meint es erstens »durchschnittlichen, normalen Verhältnissen entsprechend; durch keine Besonderheit hervorgehoben oder auffallend; alltäglich, normal«; als Beispiele dienen »ein [ganz] gewöhnlicher Tag; im gewöhnlichen Leben«. Die zweite Bedeutungsfacette ist »gewohnt, üblich«, die dritte »in Art, Erscheinung, Auftreten ein niedriges Niveau verratend; ordinär« mit dem Beispiel »er benahm sich recht gewöhnlich« (Stw. »gewöhnlich« 2022).

Dieses Gewöhnliche zieht empirische Kulturforschung gleich mehrfach an. Sie untersucht vorrangig Alltägliches und unterscheidet sich so von Disziplinen, die sich wie Philosophie, Kunst- und Literaturwissenschaften der anerkannten ›Hochkultur‹ widmen. Im Zentrum der Analyse steht das weit Verbreitete, Übliche, in gewöhnlichen Situationen Praktizierte. Das gilt auch für die Beschäftigung mit Ästhetisierung und ästhetischem Erleben. Die finden statt im Alltag der in keiner Weise herausragenden Leute, in der ›Menge‹ und in dem, was sie schätzt, im sogenannten *Mainstream*. Die These dieses Buches ist: Den Schlüssel zum Verständnis gängiger kultureller Praktiken bilden die Strukturen der Alltäglichkeit und die ›Grammatik‹ jener Modi des

Handelns, Fühlens, Denkens, die das gewöhnliche Leben der gewöhnlichen Menge ausmachen.

Programmatisch kann man dabei an Raymond Williams (1989) und seinen Aufsatz *Culture is Ordinary* von 1958 anschließen. Im Zentrum von Williams' Argument steht eine tiefe Überzeugung (*matter of faith*; ebd.: 11): Gewöhnliche Menschen führen mit ihrem Urteilsvermögen meist ein unauffälliges Leben. Sie ähneln keineswegs jener deprivierten Masse, die gängige Beschreibungen einer trivialen Populärkultur gerne heraufbeschwören, indem sie ausgewählte Beispiele wertloser und herunterziehender Unterhaltung aneinanderreihen. Vielmehr gehören Interessen an Lernen, Bildung und Kunst sowie die Frage, was in einer Situation das Rechte sei, und der Wille, Gutes zu tun, zur Grundausrüstung der Menschen.

Darauf baut Williams eine These auf: Wenn gewöhnliche Leute sich mit schlechter (*bad*) Unterhaltung amüsierten, dann deswegen, weil die kommerziellen Medien sie mit minderwertigen Produkten überhäufen. Unternehmen täten das in der Annahme, nur solche Angebote entsprächen den Wünschen und Fähigkeiten der Masse und könnten deshalb Gewinn bringen. Wenn man Leute jedoch wie ›Masse‹ behandle, verhielten sie sich entsprechend. Ein anderes Angebot würde andere Präferenzen und Gebrauchsformen hervorlocken (ebd.). – Das ist wirklich Glaubenssache.⁵

Highmore (2011: 7) hat Williams' Vermächtnis für heutige Alltagsforschung so auf den Punkt gebracht. Er werte das gewöhnliche Dasein auf, indem er Prozesse der Reflexion, der Erkenntnis und des sprachlichen Ausdrucks als wesentliche Merkmale alltäglicher Lebensführung anerkenne. Kreativität sei nicht reserviert für besondere Orte der Empfindsamkeit und Expressivität. Sie gehöre vielmehr zur täglichen Leistung, der Welt um uns herum Sinn zu verleihen, über sie nachzudenken, sich darüber mit

5 Sollten Leserinnen den Eindruck haben, die Beschreibung des Alltags weise erklärende Züge auf, dann ist solche Vorsicht bei dem Thema durchaus angebracht. Stehen manche Formulierungen vielleicht in der problematischen Tradition der volkskundlichen ›Liebe zum Volk‹? Beabsichtigt ist dies jedenfalls nicht. Bei allem Respekt vor den Leistungen, die die meisten Menschen in der Bewältigung ihrer Alltagsaufgaben vollbringen, kann man keineswegs davon ausgehen, dass alltägliche Lebensführung gesichert sei gegen ›alltägliche‹ Verrohung und Inhumanität. Vielmehr ist der reale Alltag der Vielen unbedingt als mögliche (und umfangreich belegte) Quelle für eine Beteiligung an furchtbaren Gewalttaten zu betrachten; das zeigen u.a. Arbeiten von Peukert (1982), Lüdtke/Lindenberger (1995), Jeggle/Projektgruppe (2000) und Roth (2015).

anderen auszutauschen und eigene Erzählungen und Gefühle anhand der Erzählungen und Gefühle anderer weiterzuentwickeln.

Darüber hinaus sieht er bei Williams eine weitere Qualität des Alltags zumindest angedeutet, die dessen Gewöhnlichkeit ausmacht. ›Gewöhnlich‹ signalisiere ein Bekenntnis zu »the messy, provisional and deeply corporeal ›whole ways of life‹ of a community« (ebd.). Aus dieser Perspektive formuliert Highmore Beobachtungen zu verschiedenen Zuständen des ›Bewusstseinsstroms‹ im gängigen Alltag, insbesondere beim Vollzug von Routinetätigkeiten. Mit ihrer Hilfe kann man Hirschauers (2016: 47) Charakteristik vom »durchgehende[n] Aktivitätsfluss, der für das einzelne Lebewesen mit modalen Schwankungen zwischen Routine und reflexiver Problemlösung abläuft«, weiter ausdifferenzieren.

Dabei sind für uns die Bereiche reflektierender Problemlösung weniger interessant; dort geht es vorrangig um berufliche Arbeiten, die hohe Konzentration und das Einhalten von Leistungsvorgaben verlangen. Auch ›Freizeit‹aktivitäten wie anspruchsvolle Heimwerkerarbeiten, Verkehr mit Institutionen oder kreatives Kochen verlangen meist überlegtes Vorgehen. Platz für selbstzweckhafte ästhetische Praktiken findet sich da am ehesten in Pausen oder während Routine-Phasen. Dort entsteht Raum für das Hören von Musik (die ansonsten mental ausgeblendet wird), für ein schnelles Computerspiel oder das Abdriften in Tagträume. Das wesentliche Feld für ästhetische Praktiken liegt jedoch in der uneingeschränkt als solche empfundenen Freizeit, in den Zeiträumen, in denen wir gezielt Unterhaltung, Entspannung, Ablenkung oder selbstzweckhafte Kommunikation suchen.

Wahrnehmung, Empfindung und Bewusstsein in Phasen von Routinepraktiken oder gänzlich ohne äußere Anforderungen sind für Highmore (2011: 3f.) gekennzeichnet durch die Qualität des »Drifting«, des Treibens – mit einer Spannweite zwischen bewusstem Laufenlassen und begrenzt erfolgreichen Versuchen, einen Fokus zu halten. Er veranschaulicht das an einer Kaffeepause im Freien zwischen beruflichen Verpflichtungen.

»Most of the time, to be frank, I'd have to say that I haven't got a clue what's been going on, as the endless ›inner speech‹ is lost almost as soon as it appears. My coffee break could be described as drifting. Mine was a luxurious confusion of sense and sensation, of ideas and somatic registering, pitted with the demands of a work-a-day world. We all drift, even if the orchestrations of our drifting differ enormously.«

Darstellungen des Bewusstseinsstroms sind bis heute die Domäne der Kunst, insbesondere der Literatur. Könnte man sie vielleicht als Quellen für die Alltagsforschung nutzen? Nur verstreut findet man Versuche, sich empirisch dem Fluss von Bewusstsein und Aktivität während ästhetischer Praktiken⁶ zuzuwenden. Der Rückgriff auf Selbstbeobachtung – in der Annahme, dass auch Angehörige intellektueller Berufe in ihren nicht-professionellen ästhetischen Praktiken den Allträglichkeitsmodus nutzen – kann hier zumindest anregend sein.

Aufmerksamkeit und Zerstreuung

Mit dem »Drifting«, dem Treiben im Strom assoziativ verbundener Gefühle, Empfindungen, Gedanken(splinter) und Denk-Phasen⁷ berühren wir einen, wenn nicht den zentralen Punkt der Debatten um Qualität und Legitimität ästhetischer Praktiken. Konzentrierte Aufmerksamkeit (hohe Intensität über einen längeren Zeitraum) gilt weithin als deren unverzichtbare Voraussetzung – und zwar zumindest im deutschen Sprachraum mit einem *stark kognitiven, reflektiert-strukturierenden* Profil und ausgeprägt selektivem Charakter (Maye 2019). Beklagt werden eine sich ausbreitende »Aufmerksamkeitsdefizitkultur« im digitalen Zeitalter (Löffler 2014: 334-340) und ein nicht mehr einzuhegendes Sich-Verlieren in Zerstreuungen aller Art.

6 Bisher wird kaum diskutiert, was die Alltäglichkeit ästhetischer Praktiken konkret ausmacht – in der Spanne zwischen Musik vom Radiowecker, Pop beim Autofahren, Streaming-Angeboten über das Handy, CD-Hören auf der heimischen Couch und Live-Erleben im Konzertsaal. Auch wenn Besuche von Theatern und Aufführungen nicht alltäglich im Sinne der Häufigkeit sind, so folgen sie doch meist bestimmten Routinen. Zugleich machen vor allem nichtprofessionelle Besucherinnen die Erfahrung, dass Gedanken abschweifen und man durch Eindrücke aus der Umgebung durchaus über nennenswerte Zeiträume abgelenkt wird.

Bei literarischen Texten gehören Assoziieren und Weiterdenken einerseits zur Norm »richtiger Lektüre«; andererseits wird von ästhetischer Rezeption jedoch konzentrierte, ungebrochene Aufmerksamkeit erwartet. Das hat zur Folge, dass andersartiges Wahrnehmen, Empfinden und Tun kaum thematisiert wird. »Gesamtkunstwerken« wie einer Operninszenierung spricht man respektvoll synästhetische Qualität zu (Curtis/Glode/Koch 2011) – ohne auf die Folgen für die notwendig verteilte und fluide Aufmerksamkeit einzugehen.

7 Die sogenannten Geistesblitze kommen nicht selten in einem derartigen Umfeld.

Sehen wir einmal davon ab, dass die Definition⁸ schwierig und die Messung von Aufmerksamkeit außerhalb des Labors kaum verlässlich möglich ist, dann tendieren vorliegende Alltagsstudien doch zur Skepsis. Fokussierte, kognitiv ausgerichtete Aufmerksamkeit ist, ein wenig zugespitzt, in unserem Leben eher die Ausnahme als die Regel; ihre primären Felder sind (nicht routinisierte) Arbeit und Lernen.⁹ »Wer sich die Mühe macht, die Aufmerksamkeit auf das eigene Denken und Empfinden zu lenken, wird rasch feststellen wie schnell die Abfolgen und Sprünge sich darbieten« (Kittlausz 2011: 265; Herv.i.O.).

Neuere historische Forschungen lösen die Polarisierung von Aufmerksamkeit und Zerstreuung auf. Der Medienhistoriker Harun Maye (2019: 10f.) fasst die produktive Ausgangsposition so zusammen: »Ein Subjekt ist nicht aufmerksam oder unaufmerksam, sondern stets beides.« Petra Löffler (2014) hat gezeigt, dass seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts Zerstreuung zunehmend als »notwendige Aufmerksamkeitstechnik« (ebd.: 332) interpretiert und erforscht wurde. Das Verständnis von Zerstreuung als »verteilte Aufmerksamkeit« (Löffler) kulminiert gewissermaßen in Walter Benjamins (1963) bahnbrechendem Aufsatz aus den späten 1930ern zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. »Verteilte Aufmerksamkeit« – zu untersuchen ist also, wohin sich Aufmerksamkeit richtet und wie sie sich bewegt. Welche Art und welche Intensität von Zuwendung für die Interaktionspartner kann man in nichtprofessionellen ästhetischen Praktiken erwarten? Dieser Frage gehen die folgenden Abschnitte nach.

Grundlage dafür ist der Doppelcharakter von Routinen. Redewendungen wie die von der »Macht der Gewohnheit« akzentuieren das konservative Potenzial wiederholenden Tuns, dessen Sinnhaftigkeit scheinbar nie geprüft wird. Zugleich erweisen sich Routinen als brauchbares (in mancher Hinsicht sogar unverzichtbares) Mittel, um den sich beschleunigenden und oft verwirrenden

8 Allgemein bezeichnet Aufmerksamkeit »die Zuweisung von (beschränkten) Bewusstseinsressourcen auf Bewusstseinsinhalte«, »Konzentration« deren Intensität und Dauer und »Selektivität« die »Fähigkeit, sich ausschließlich auf bestimmte Reize zu konzentrieren und gleichzeitig das Bewusstsein für konkurrierende Ablenkungen zu unterdrücken« (Stw. »Aufmerksamkeit« 2022).

9 Das verbreitete Erledigen schulischer oder universitärer Hausaufgaben mit medialer Begleitung (nicht nur Musik) kann heute nicht mehr einfach als falsch und schädlich qualifiziert werden. Angesichts der Stabilität und Expansion des Musters ist ernsthaft zu fragen, ob hier nicht gerade eine deutliche Veränderung des menschlichen Wahrnehmungs- und Denkapparats stattfindet.

Wandel von Lebensverhältnissen und -anforderungen in der westlichen Moderne zu bewältigen. Der Doppelcharakter basiert darauf, dass in den Wahrnehmungsfokus Tretendes vertrauten Mustern von Bedeutung und Reaktion zugeordnet wird. Das geschieht mit Bekanntem wie mit Neuem. Die »automatisierte« Antwort führt auf den durch Wiederholung ausgetretenen Pfad. Andererseits ermöglicht dies, begrenzte Aufmerksamkeitsressourcen effektiv einzusetzen. Motorische Reflexe eingespielter Muskelgruppen und bereitliegende Bedeutungszuweisungen lassen uns mentale Kapazitäten, um uns den Herausforderungen der komplexer werdenden Umwelt zuzuwenden. Das ist in jüngster Zeit mehrfach mit Bezug auf die von Benjamin neu gedeuteten Begriffe der *Ablenkung*, *Zerstreuung* und *Gewöhnung* entfaltet worden (Highmore 2011: 119-135; Löffler 2014: 17-21, 330-332; Maye 2019: 227-239).

Die Arbeitsgesellschaft schätzt Zerstreuung nicht besonders. Neben dem Auseinandertreiben (z.B. laut Duden von Demonstranten) bezeichnet das Wort »(ablenkende) Unterhaltung; Zeitvertreib« (Stw. »Zerstreuung« 2022). Die kritische Fixierung auf angeblich Defizitäres – Ablenkung von Wichtigerem oder Besserem, von »sinnvoller« Nutzung der Zeit – ist jedoch eine ausgesprochen unproduktive Lesart. Wo man abgelenkt wird, da muss eine starke, eine stärkere Anziehungskraft wirken. Wer über Zerstreuung spricht, sollte fragen, was denn da die Aufmerksamkeit absorbiert. Was führt dazu, dass wir uns einer anderen als der vorgesehenen Sache zuwenden, vielleicht sogar ganz in ihr aufgehen? Die Formulierung, dass man sich (mental) in etwas verliere, ist auf symptomatische Weise ambivalent. Semantisch steht das Negative, der Verlust im Vordergrund; doch im Zusammenhang ästhetischen Erlebens bezeichnet man so eine Erfahrung, die durchaus geschätzt, zumindest ernst genommen wird.

Ablenkung ist Bewegung, Ablenkbarkeit meint Beweglichkeit, Offenheit für Anderes. Das schließt die Geschwindigkeit des Wechsels von Fokus zu Fokus ein; Flüchtigkeit kann ein Zeichen für schnelle Aufnahme und Prüfung sein. Ablenkung und geteilte Aufmerksamkeit verweigern die Fixierung auf einzelne, unbewegliche Gegenstände. Die Bereitschaft, sich ablenken zu lassen, und die Fähigkeit zur »nahezu gleichzeitige[n] Verteilung der Aufmerksamkeit auf mehrere Gegenstände« (Löffler 2014: 344) ermöglichen uns, offene Situationen mit einer »quecksilbrigen« Art von Zuwendung anzugehen. »Sich an Zerstreuung zu gewöhnen, schafft zugleich einen Freiraum für Improvisationen, erweitert unter den Bedingungen von Kontingenz das Feld von Handlungsoptionen, eröffnet einen Raum des Möglichen« (ebd.: 20). Das Bewusstsein ist hier auf die synästhetischen, sich ständig verändernden Qua-

litäten von Ereignissen in ganz unterschiedlichen Dimensionen und Tempi eingestellt. Intensive und anhaltende Konzentration auf einen Punkt wäre gar nicht in der Lage, in solchem Umfeld ›auf dem Laufenden‹ (!) zu bleiben.

Laut Highmore fördert die Aufmerksamkeitskonkurrenz allgegenwärtiger medialer Informationen eine eher ›oberflächliche‹ Zuwendung zwecks Orientierung zwischen den einzelnen Phänomenen. »In a context where so much sensorial material is clamouring for attention the result is that spectators distance themselves from being caught up in a single element« (Highmore 2011: 121). Das ist nun der Benjamin'sche Gedanke vom Ende einer wahrnehmungshistorischen Epoche, in der die »Aura« des Kunstwerks »Versenkung« verlangen konnte; an deren Stelle tritt die »Ablenkung« (Benjamin 1963: 18f., 43).

Benjamin ging aus von zwei miteinander verknüpften Veränderungsprozessen der Hochmoderne: einem historischem Wandel der Sinneswahrnehmung und der Etablierung neuer Medien der Kunst, exemplarisch Fotografie und Film. Das verbindende Element sah er in der gesteigerten und alltäglich gewordenen »chockförmigen Wahrnehmung« (Benjamin 1974: 631). In der rationalisierten Industriearbeit wie beim Leben in der Großstadt müssen die Menschen ständig auf unerwartete Sinnesreize und teilweise bedrohliche Herausforderungen reagieren. Mittels der »Chockwirkung des Films« (Benjamin 1963: 44) könne man beispielsweise die »gesteigerte Geistesgegenwart« (ebd.) einüben, die man inzwischen brauche, und die erworbene Kompetenz genießen. »Gewöhnung« und »Zerstreuung« (ebd.: 47) werden in diesem Zusammenhang ebenso wie die »Haltung des fachmännischen Beurteilers« (ebd.: 37) als Qualitäten des Umgangs mit Massenkünsten angeführt.

Die neue Kunst entziehe sich aufgrund ihrer technischen Vermitteltheit, ihres Massencharakters und ihrer Chock-Qualitäten dem bürgerlichen Anspruch auf »kontemplative Versenkung« (ebd.: 43), auf »Sammlung« des Betrachters. Denn, so Benjamin, »die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege [...] der Kontemplation [...] gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich [...] durch Gewöhnung [...] bewältigt« (ebd.: 47).

Das Publikum der Gegenwart nehme eine souveräne Nutzerposition ein. Mit der Ablehnung von »Versenkung« und der Weigerung, sich in Werke hineinziehen zu lassen, würden neue, eigensinnige Gebrauchsweisen erprobt. Benjamin nennt die »Lust am Schauen und Erleben« (ebd.: 37), verbunden mit routinierter Rezeption, die selbst »in der Zerstreuung« möglich und befriedigend sei (ebd.: 48). »Der Versenkung, die [...] eine Schule asozialen Verhaltens

wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber« (ebd.: 43).

Man kann die Benjamin'sche Zerstreuung nur zur neuen Gewohnheit machen, wenn viele Alltagsaufgaben weiterhin im Routinemodus, als gesamtkörperliches Vertrautsein mit Situationen und Abläufen, erledigt werden. »Habit calls on the entire human sensorium to perform tasks, freeing up cognitive capabilities for dealing with new phenomena, and it is this that Benjamin sees as the promise (and the problem) of distraction« (Highmore 2011: 124). Ein Dreivierteljahrhundert nach Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz teilt Highmore dessen kulturhistorischen Optimismus nicht mehr uneingeschränkt. Doch er besteht darauf, dass die neuen Fähigkeiten zu Zerstreuung und Ablenkung eine bleibende Errungenschaft darstellen – »a human accomplishment. To bemoan this fact or celebrate it might be beside the point: it might be better to start by recognising it and investigating its problems and potential« (ebd.: 128). Das beginnt damit, die vielfältigen Formen von Aufmerksamkeit zu beschreiben, die in heutigen Gesellschaften gegenstands- und kontextabhängig praktiziert werden, und dabei kulturkritische Verlustklagen zu vermeiden.

In diesem Zusammenhang weist Löffler (2014: 29, 32) darauf hin, dass die Wahrnehmungstechniken der verteilten Aufmerksamkeit sich über die letzten 200 Jahre kontinuierlich verändert haben. »Zerstreuung« bezeichnet also historisch durchaus unterschiedliche Phänomene. Für uns besonders relevant ist ihre Feststellung, dass zu jenen Entwicklungen, die Praktiken verteilter und beweglicher Aufmerksamkeit vorantrieben, auch die Massenkünste zählen. Das begann bereits mit dem Panorama um 1800. Spätestens seitdem gilt: »Flüchtigkeit und Perspektivwechsel bilden geradezu die Voraussetzung für eine Erweiterung des ästhetischen Erfahrungspotenzials« (ebd.: 130).¹⁰ Die Maßstäbe setzte laut Löffler (ebd.: 126) ein »ästhetische[r] Imperativ, der die Überwältigung der Sinne zur Norm erhebt«. Ein weiteres wesentliches Merkmal der von ihr so genannten »Ästhetik des Spektakels« war, dass diese »nicht wie in der Kunst auf einzelne Rezipienten, sondern auf ein Massenpublikum gerichtet« war und ist (ebd.).

10 Highmore (2011: 184) konstatiert für die Nutzung digitaler Medientechnologien und Unterhaltungsangebote »a scattering of attention and a mobile and absentminded concentration.« Doch sei die Fähigkeit zu *anhaltender* Konzentration nicht geschwächt worden. Wer einmal für Stunden in die virtuelle Welt eines Computerspiels eingetaucht sei, wisse, dass zur Zerstreuung durch neue Medien Versenkung gehöre.

Lockerer Erleben und Ästhetik des ›Blätterns‹

Im Vorgriff auf das folgende Kapitel zum ästhetischen Erleben betrachte ich verteilte Aufmerksamkeit als Alltagsmodus des Bewusstseins- und Empfindungsstroms. Gefühle wechseln, Aufmerksamkeit bewegt sich, Gedanken springen und treiben. Was könnte dem im Feld verbreiteter ästhetischer Wahrnehmung und gängigen ästhetischen Erlebens entsprechen? Highmore (2011: 44) führt hier neben der »drift« die »slack experience« ein – einen ausgesprochen schillernden Begriff. Auf der einen Seite entsprechen ihm Charakteristika für ›gewöhnliches‹ ästhetisches Erleben wie schwach, wenig strukturiert, schweifend; auf der anderen Seite bieten sich für die Haltung der Erlebenden Adjektive wie entspannt, lässig, souverän an. In Verknüpfung beider Aspekte scheint mir die Bezeichnung ›locker‹ am besten zu passen.

In eine ähnliche Richtung weisen Überlegungen Mayes zu einem Typ rezeptiver ästhetischer Praktiken, den er mit einem historischen Begriff »Stellenlektüre« nennt. Nachdem über Jahrhunderte des Hochmittelalters und der Frühen Neuzeit im Zentrum wissenschaftlichen wie erbaulichen Lesens die Beschäftigung mit »Stellen«, ausgewählten Passagen vorbildlicher Schriften gestanden hatte, setzte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Norm literarischer Lektüre die »hierarchische [...] Unterscheidung zwischen der Stelle und dem Ganzen« (Maye 2019: 9) durch. Um »dem Ganzen« gerecht zu werden, war nun durchgängig intensive Aufmerksamkeit verlangt. »Ein echtes Verstehen des Gelesenen sei in einer bloß extensiven oder blätternden Lektüre nicht möglich – das ist um 1800 die dominante Auffassung« (ebd.: 71). »Diskontinuierliches Lesen« (ebd.: 9) unterlag dem Verdikt mangelnder Konzentration.

Parallel dazu etablierte sich allerdings, insbesondere im Umgang mit periodischen Druckwerken, die Kulturtechnik des »Blätterns« (ebd.: 8). Für Journale und Zeitungen galt es als angemessen, sie zu überfliegen, Interessantes und Bewegendes auszuwählen und sich darüber gesellig auszutauschen. Mayes gut belegte These ist nun, dass sich faktisch Varianten und Kombinationen des ›Blätterns‹ und ›verschlingender‹ Lektüre auch im Umgang mit komplexeren belletristischen Texten (›Werken‹) durchsetzten. »Nicht im intensiven Lesen, sondern in einer extensiven Stellenlektüre haben Leserinnen und Leser ihr Erlebnis der Dichtung« (ebd.: 72).

Vor diesem Hintergrund postuliert Maye gegen die Auffassung, dass verstehendes Erschließen ›des Ganzen‹ das eigentliche Ziel ästhetischer Rezep-

tion darstelle: »[D]ie Summe der Teile ist mehr als das Ganze« (ebd.: 8, 74, passim). Er leitet daraus eine Ästhetik der »Rezeption in der Zerstreuung« ab, die in vielerlei Hinsicht an die Überlegungen zum ›lockeren‹ ästhetischen Erleben mit verteilter Aufmerksamkeit anschließt. Danach sind Nutzerinnen »im Akt der Rezeption zerstreut«. Erst dadurch seien sie »in der Lage, ein Bild vom Ganzen zu gewinnen und sich gleichzeitig in Details zu vertiefen, die über das Ganze hinausschießen oder es unterlaufen« (ebd.: 9).

Hier zeichnen sich Grundzüge alltagsästhetischen Erlebens ab: eine Ästhetik des ›Blätterns‹, weit über Buchlektüre hinaus. ›Stellen‹, die in der Kollaboration mit Gegenübern aller Art herausgehoben werden, verbinden sich im Erleben mit Erinnerungen an andere ›Stellen‹ und an damit verbundene Imaginationen und Gefühle, die im Lauf des Lebens emotional markiert und gespeichert wurden. Ästhetisches Erleben erweitert sich zur unendlichen Geschichte ›lockerer‹ Verknüpfungen quer durch alle Wirklichkeitsbereiche – fiktive wie nicht fiktive. Was Maye (ebd.: 41) über das Lesen sagt, trifft das gesamte Spektrum ästhetischer Erlebenspraktiken:

»Beim Blättern werden Passagen zu verheißungsvollen Bruchstücken einer Lektüre, in der eine faszinierende Stelle zum Anlass für weitere Lektüren wird, die nicht mehr im selben Buch zur Ruhe kommen müssen. Die gefundenen Stellen schließen an bereits Bekanntes an – all die anderen Stellen – und schießen über die Ränder des gelesenen Buchs hinaus, sie motivieren immer wieder neu zu einem aus- und zugreifenden Lesen.«¹¹

Etwas bescheidener kann man versuchen, Aufmerksamkeitsmuster von sinnlicher Wahrnehmung mit ästhetischem Potenzial zu formulieren. In einem ersten Schritt lassen sich idealtypisch vier Grund-Modi skizzieren. Bei ›Hintergrundwahrnehmung‹¹² ist an die Rezeption von mitlaufender Musik oder AV-Medien während häuslicher oder außerhäuslich-beruflicher Tätigkeiten zu denken und an das auf der Grenze zur Bewusstheit schwankende Offen-sein für Reize von Licht und Schatten, für Muzak und Hauswein in der Pizzeria, für den schicken Pullover eines U-Bahn-Fahrgasts oder Plakatwerbung. ›Geteilte Wahrnehmung‹ wird etwa in Konstellationen wie Musikhören bei Sport und Fitness praktiziert und bei Lesen oder Gaming auf mobilen Geräten unterwegs.

11 Das berührt sich mit der von Hans-Otto Hügel (2007) skizzierten »oszillierenden« und »zweideutigen« Praxis der Unterhaltung.

12 Von »Mitwahrnehmung« spricht Kleimann (2002: 81).

Als ›fokussiertes Blättern‹ könnte man Episoden und Konstellationen bezeichnen, in denen Personen ein gestaltetes Artefakt oder ein prägnantes, symbolisch aufgeladenes Naturphänomen ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit rücken. In der Freizeit will man eine Serie oder einen Film schauen, eine Ausstellung oder Aufführung besuchen, in die Welt eines Computerspiels eintauchen, etwas lesen oder zugewandt hören. Man kann sich minutenlang in einen Rosengarten, den Anblick der Milchstraße oder ein Gipfelpanorama vertiefen und den davon ausgelösten Gedanken und Phantasien folgen. Wir haben gesehen, dass die Zuwendung sich dabei bewegt und schwankt, dass die Aufmerksamkeit unaufhaltsam wandert, sich verteilt und wieder vereingt.

Schließlich ist, im Grenzbereich zur professionellen Rezeption, ein Wahrnehmungsmuster vorzufinden, in dem man sich diszipliniert und nachdenkend um konzentrierte und verstehende Rezeption von ›Werken‹ bemüht. Wir dürfen die Bestimmung von Alltäglichkeit als Weise, in der *viele* häufig handeln, nicht überziehen. Engagierte Fans und Liebhaber etwa bilden nur kleine Gruppen im Gesamt des Publikums; doch auch die bewegen sich im Alltäglichkeitsmodus. Sie empfinden die Intensität ihrer Zuwendung nicht als Pflicht, sondern als selbst gewählt, und praktizieren sie durchaus gewohnheitsmäßig, routiniert und vor allem mit ausgeprägter hedonischer Motivation. Sie vertiefen sich mit begrenztem Ehrgeiz und ohne gefühlte Anstrengung, weil besseres Verständnis sie glücklich machen kann.

Diese Idealtypen sind Krücken; man darf sich von ihnen nicht am Gehen hindern lassen. Im gelebten Alltag durchdringen, vielleicht besser noch: ›durchschießen‹ sich Elemente vor allem der drei erstgenannten Kategorien. Während man die Food-Box für die Kinder zubereitet, erklingt im Radio ein Titel, der einen mitsingen oder körperlich mitschwingen lässt – und Brote, Obst und Getränk für die Kita werden routiniert, ohne Nachdenken eingepackt, vielleicht mit einer halben Sekunde Aufmerksamkeit für die ›eigentlich ganz elegante‹ Saftflasche. Im Auto oder beim Joggen fällt mir plötzlich auf, dass ich minutenlang völlig automatisch unterwegs war, dass ich keine Umwelt bewusst wahrgenommen habe und der Gefühls- und Gedankenstrom völlig im Bann eines Musikstücks floss. In der Bahn verpasse ich ›meine Haltestelle‹, weil ich gänzlich in die Geschichte vertieft war, die ich seit ein paar Tagen lese. Beim gemeinsamen Serienschauen meldet sich das Handy und ich muss für ein paar Minuten hinausgehen oder zumindest drei SMS verschicken. Vielleicht entsteht auch ein Disput unter den Schauenden, der plötzlich ins Persönliche geht, und erst nach einiger Zeit kann man sich wieder ganz dem Film zuwenden. Ein Freund erzählt begeistert von einem Krimi, den ich

›unbedingt lesen‹ müsse; um unserer Beziehung willen unterbreche ich meine Fontane-Lektüre, damit ich bald mit dem Freund über seine Entdeckung reden kann. Stress hat mich im Griff und ich finde erst nach zwei Monaten die Muße, den Fontane weiterzulesen – allerdings auch nur in Zehn-Minuten-Häppchen vor dem Einschlafen. Und so weiter...

Pragmatik

Die auf Husserl aufbauende phänomenologisch geprägte Wissenssoziologie gilt, wie erwähnt, als eine der ›ersten Adressen‹ für die theoretische Fassung von Alltag und Alltäglichkeit. Aufgegriffen werden vorrangig die Charakteristika der »Lebenswelt« als »Universum vorgegebener Selbstverständlichkeiten« (Husserl 1976: 183) sowie die Aussagen zum intersubjektiven Charakter des Wissens. Laut Schütz (1971: 238) behandeln wir im Alltag die Welt als Gesamt »von wohlumschriebenen Gegenständen mit ganz bestimmten Eigenschaften«. Wir nehmen an, dass unsere Mitmenschen das genauso sehen. Fragen tauchen erst dann und dort auf, wo und wenn das Wissen und die Ergebnisse eigenen Tuns nicht mehr zusammenpassen. Mit entsprechenden Routinen wird zusätzliches Wissen adaptiert, soweit es für erfolgreiches physisches Handeln notwendig ist; der Wissensbestand wird nicht weitergehend oder gar grundlegend problematisiert.

Vielfach rezipiert wurden auch die phänomenologischen Überlegungen zu den Strukturen alltäglichen Planens und Handelns. Umso mehr erstaunt es, dass die Aussagen von Schütz (1971) und Schütz/Luckmann (2017) zur Bedeutung pragmatischer Orientierungen im Alltag relativ selten weitergedacht wurden. Das soll im Folgenden geschehen – nicht nur, weil die beiden diesen Aspekt mit großem Nachdruck darlegen, sondern vor allem, weil sich hier ein weiterer Schlüssel zum Verständnis alltagsästhetischer Praktiken anbietet.

Schütz (1971) fasst den Alltag als Kernbereich der menschlichen Lebenswelt und charakterisiert ihn durch die so genannte »natürliche Einstellung«: Wir betrachten und behandeln die Welt vom Beginn unseres Lebens an als eine »Welt, die uns allen gemeinsam ist und *an der wir kein theoretisches, sondern ein vordringlich praktisches Interesse haben*« (ebd.: 239; Herv. KM). In diesem Sinne versteht Schütz (ebd.: 260) die »Welt des Wirkens als ausgezeichnete Wirklichkeit« des Alltags. Allgemeiner geht er davon aus, dass »unsere natürliche Einstellung gegenüber der Welt des Alltags von einem pragmatischen Motiv beherrscht wird« (ebd.: 239). Menschen handeln, um in ihrer Umwelt

Ziele zu erreichen; ihr vorrangiger Weltbezug ist »sinnvolles Handeln, das durch Leibbewegungen in die Außenwelt eingreift« (Schütz/Luckmann 2017: 70). Ausdrücklich fügen Schütz und Luckmann hinzu: »*Auch das Denken in der lebensweltlichen Einstellung ist pragmatisch motiviert*« (ebd.: 33; Herv. KM).

Effektivitätsorientiertes Herangehen an das, was zu tun ist, manifestiert sich beispielsweise in der großen Bedeutung von aus Erfahrungen gewonnenen und in Erfahrungen bestätigten Handlungsrouninen. Der Referenzpunkt *routinemäßigen Handelns* zieht sich als Basso ostinato durch die Texte von Schütz und Luckmann. Nicht selten wird er theoretischem Denken relativ schroff gegenübergestellt.

»Im theoretischen Denken kann ich den Zweifel zum methodologischen Prinzip machen. In der Welt des Alltags liegt mir dagegen daran, mich routinemäßig in meinem Handeln orientieren zu können. [...] Durch die erfolgreiche Anwendung von Gebrauchsanweisungen brauche ich nicht an jeweils neue Problemlösungen, Horizontauslegungen usw. zu gehen, sondern ich kann handeln, wie ich schon eh und je ›in solchen Lagen‹ gehandelt habe. Die Gebrauchsanweisung mag also in ihren ›theoretischen‹ Horizonten durchaus undurchsichtig sein und mir in ›praktischen‹ Lagen dennoch als selbstverständlich anwendungsfähig erscheinen. Ihr kontinuierlicher ›praktischer‹ Erfolg garantiert mir ihre Zuverlässigkeit, und sie wird als Rezept habitualisiert« (ebd.: 42f.).

Verglichen mit dem Verständnis von Praktiken als überindividuell und über-situativ wird hier ein relativ starkes Handlungs-subjekt angenommen. Doch können sich, genetisch betrachtet, stabile Praktiken nur über ein ›Einfädeln‹ in das als erfolgreich bewährte Tun der jeweiligen Gruppe herausbilden; und der Grundgedanke von Schütz/Luckmann ist ja, dass Routinen und Gebrauchsanweisungen individuell-einmalige Handlungsplanung über weite Strecken überflüssig machen und erlauben, sich auf vorrangig Notwendiges zu konzentrieren. Auch daran wird die durchdringende Kraft der pragmatischen Ausrichtung sichtbar. Es geht um Effektivität in der Alltäglichkeit: Dinge richtig, also wirkungsvoll tun; Handlungsziele erreichen und dazu den am wenigsten aufwändigen Weg benutzen; Befolgen bewährter Rezepte ohne großes Zweifeln, ohne Erwägen von Alternativen und Innovationen, am besten durch Habitualisierung, die das Nachdenken über Entscheidungen weitgehend erspart. Dieses Grundmuster gilt nicht nur für materielle Praktiken, es leitet auch die mentalen (ebd.: 33).

Hier schließt eine zentrale These dieses Bandes an: Sollte man nicht auch ›alltägliche‹ *ästhetische Praktiken* und Modi ästhetischen Erlebens als *durch pragmatische Motivierung* und pragmatisches, erfolgs- und effektivitätsgerichtetes Tun (materiell wie mental) *strukturiert* verstehen?¹³ Für den Gebrauch ästhetischer Angebote gilt zwar definitionsgemäß, dass sie als ästhetische den Relevanzen und Handlungsverpflichtungen des praktischen Lebens enthoben sind. Zugleich bleiben sie aber insofern im Rahmen von Alltag, als auch ästhetische Erwartungen und Praktiken durch den »*kognitiven Stil* pragmatischer alltäglicher Interessen« (Grathoff 1995: 143; Herv. KM) geleitet sind. Das zeigt sich in Merkmalen wie dem Streben nach möglichst kurzen und effektiven Wegen zum Ziel möglichst intensiven, Wohlgefallen und Lust erzeugenden ästhetischen Erlebens; in der Nutzung des Körpers als Mittel dazu; in der Neigung, intellektuelle Reflexion, Herausforderung und Anstrengung im Rahmen eines befriedigenden Verhältnisses von Aufwand und Ertrag zu halten; schließlich in der Schätzung der Brauchbarkeit zur Bearbeitung eigener Lebensprobleme.

13 Die These konfligiert auf den ersten Blick mit einem anderen Element von Schütz' Konzept. Danach besteht die Lebenswelt aus verschiedenen »geschlossenen Sinnprovinzen« mit einem jeweils spezifischen »Erlebnis- bzw. Erkenntnisstil« (Schütz/Luckmann 2017: 55). Zu den unterscheidbaren Sinnprovinzen zählen neben der Wissenschaft auch die Welt der Phantasien und Einbildungen. Der Umgang mit Wachträumen, Spielen, Fabeln, Dichtung, Märchen, Mythen, Witz und Scherz sei charakterisiert durch die Befreiung vom pragmatischen Motiv und von den Gesetzen der physikalischen Welt (Schütz 1971: 269f.). Davon unterscheidet Schütz das Phantasieren und Träumen; die Erkenntnisstile dieses Sinnbezirks seien »Ableitungen des Erkenntnisstils unseres Erfahrens der Alltagswelt« (ebd.: 281).

Die geschlossenen Sinnbereiche seien jedoch nicht hermetisch getrennt. Es gibt Transfers und Verbindungen zwischen Erkenntnisstilen. In ihnen realisierten sich nur unterschiedliche »Spannungen« desselben einen Bewusstseins und verschiedene Repräsentationen des einen Lebens (ebd.: 297f.). »[...] im Laufe eines Tages, ja einer Stunde können wir durch Modifikationen der Bewusstseinsspannung eine ganze Reihe solcher Gebiete durchlaufen« (Schütz/Luckmann 2017: 56). Schließlich »umfasst die Lebenswelt noch mehr als die alltägliche Wirklichkeit. Der Mensch versinkt in Schlaf, Tag für Tag; er gibt die alltägliche natürliche Einstellung auf, um in fiktive Welten, ins Phantasieren, zu verfallen. Er vermag den Alltag vermittels von Symbolen zu transzendieren. Schließlich, als Sonderfall, mag er bewusst aus der natürlichen Einstellung hinüberwechseln« (ebd.: 53). Die Verflüssigung der Provinzgrenzen und die Offenheit für Transfers und Verbindungen entsprechen dem Anliegen dieses Bandes. Vgl. Anm. 18, S. 97.

Systematisch regiert die pragmatische Einstellung ästhetische Handlungen und Erwartungen in zwei Dimensionen. Es geht, holzschnittartig formuliert, um *Effektivität* bei der Erzeugung guter *Gefühle* und um *Nützlichkeit* von *Einsichten* (»Wissen«) für die »Aufhellung einer lebensgeschichtlichen Situation«, für das Verstehen aktuell verspürter »Lebensprobleme« (Habermas 2003: 23). Ästhetische Praktiken sind aufseiten der Handelnden motiviert durch die Erwartung eines komplexen Bündels an Empfindungen. Sie sollen letztlich angenehme Gefühle in der Spanne zwischen Beruhigung und Ekstase erzeugen. Altväterliche Bezeichnungen wie Wohlgefühl oder Gefallen lassen nicht unbedingt Thrill und schockhafte Überraschung assoziieren, eignen sich mit ihrer Diffusität aber vielleicht, um die angestrebte positive Stimmungslage in ihrer Gewöhnlichkeit zu fassen.¹⁴

Über die Erwartung einzelner Gratifikationen hinaus liefert dieses Wohlgefühl die Basismotivation für ästhetische Ko-laborationen. Pragmatisch bedeutet in diesem Zusammenhang: Es werden als erfolgreich bewährte, möglichst unaufwändige, routinisierte Handlungspfade zum genannten Ziel eingeschlagen, anerkannte und zur Gewohnheit gewordene Gebrauchsanweisungen¹⁵ befolgt. Zugleich werden die Praktiken bei jeder Realisierung auf die individuelle Wirkung hin überprüft und gegebenenfalls optimiert. Dabei kann man zurückgreifen auf das Potenzial, das die oben ausgeführte dialogische Dimension geteilter Praktiken erschließt.

Vergnügen wird jedoch in der pragmatischen Einstellung auch über die Erfüllung »inhaltlicher« Erwartungen an ästhetische Angebote erzeugt. Pragmatisch bedeutet: dem Handeln dienend, und nach Schütz/Luckmann (2017: 58; Herv.i.O) ist »Handeln [...] mit der höchsten Bewusstseinsspannung verbunden und bekundet *das stärkste Interesse, der Realität zu begegnen* [...]. Dieses Interesse ist das grundlegende regulative Prinzip unseres bewussten Lebens.« Das Interesse vieler, der Realität aus der Perspektive der Vielen und ihrer Lebensführung zu begegnen, richtet sich faktisch vor allem auf die Massen-

14 Auf eine weitere pragmatische Dimension der Alltagsästhetik weisen Saito (2007: Kap. 4) und Leddy (2012: 64-68, Kap. VII) hin. Die Hochschätzung des Sauberen, Ordentlichen, Gepflegten und gediegen Bearbeiteten in der deutschen wie in anderen westlichen Gesellschaften führt nicht nur zu Empfindungen des Wohlfühlens, sie löst auch oft unmittelbare Aktivität aus, um Ordnung, Sauberkeit, Frische etc. (wieder) herzustellen. Vgl. Anm. 4, S. 53f.

15 Hinter ihnen steht der Erfahrungsvorrat größerer Kollektive. »[...] [D]ie Rezepte haben sich schon anderweitig »bewährt«. Die erste Garantie des Rezepts ist sozial« (Schütz/Luckmann 2017: 43).

künste. Die bringen je nach Gattung und Genre unterschiedliche narrative, semantische und symbolische Potenziale in die Interaktion ein (Maase 2019: 106-119). Positive Gefühle entstehen, wo nach Urteil und Empfinden von Rezipientinnen die Einsicht in und das Verständnis von Welt und Selbst bereichert wurden. Das umfasst den vermeintlichen Einblick in die Subkultur der Mafia ebenso wie das Mitfühlen mit ›Schicksalen auf der Schattenseite des Lebens‹ und die Erweiterung des praktischen Wissens über sich selbst.

Derartige Erwartungen an ästhetische Ko-laboration wurden und werden von Wissenschaft und Kritik meist ausgeklammert oder ausdrücklich als unangemessen abgelehnt.¹⁶ Der Dissens betrifft, sieht man einmal von den Extrempositionen des *l'art pour l'art* ab, nicht die Frage, ob Kunst Einsichten in Welt und Selbst vermitteln könne oder solle. Umstritten sind die Autoritätspositionen von Produzentinnen und ihren Werken einerseits und Nutzern andererseits. Ist es legitim, wenn Laien ihre lebensweltlichen Relevanzansprüche an Kunstwerke herantragen und von deren Erfüllung ihr Urteil über den sozialen Wert von Kunst abhängig machen? Oder haben Laien sich um eine Haltung der Interessellosigkeit zu bemühen und sich unter Anleitung von Expertinnen für die Erkenntnisse zu öffnen, die die Werke für sie bereithalten?¹⁷

-
- 16 In der erwähnten Debatte über die Interessellosigkeit ästhetischen Wahrnehmens (vgl. S. 55f.) hat der Philosoph Gary Kemp (1999) konzentriert die Kantianische Position vertreten. Er spricht deren ausgrenzende Stoßrichtung klar aus: Kunst und Schönes im Rahmen »normaler« Lebenspraxis genießen zu wollen, sei grundlegend verfehlt: Gewöhnliches Leben mache eine (legitime) ästhetische Einstellung unmöglich. »Our normal attitude is pragmatic, driven by practical interest or purpose; it thereby tends to select only those features of the object relevant to the interest or purpose. [...] Because of this, normal, interest-driven attention tends to be engaged only long enough to identify the interesting feature; it does not dwell upon things, or contemplate them« (ebd.: 392). Die korrekte Einstellung gegenüber Kunst sei: »[W]e gaze upon the object without our attention being motivated or directed by any identifiable practical concern. Thus [...] the aesthetic attitude is the attitude of disinterested attention – attention to the object which is not driven by an interest« (ebd.: 393). Danach ist wahre ästhetische Interaktion nur im Rahmen einer Lebensführung möglich, die sich von allen Gedanken an Lebensprobleme (eigentlich von jedem Wunsch oder Begehren) freihalten kann.
- 17 Paradigmatisch hat Bourdieu (1992: 756-773) die Macht-Implicationen der sich auf Kant berufenden Normativierung der Interessellosigkeit, der »schroffen Trennung zwischen gewöhnlicher AlltagsEinstellung und genuin ästhetischer Einstellung« (ebd.: 64) analysiert.

Wenn man heute verbreitete ästhetische Praktiken als Routinen charakterisiert, beschränkt man sie weder auf Wiederholung des ewiggleichen Bewährten, noch beinhaltet es die Weigerung, sich spielerisch-fiktiv auf andere Welten und ein anderes Ich einzulassen. Es gibt eine historisch weit zurückreichende ›populäre Tradition‹ ästhetischer Erwartungen und Praktiken (Warneken 2006: 135-205; Günter 2008; Fuchs/Jürgens/Schuster 2020), und mit der modernen kommerziellen Populärkultur wurden auch Angebote und Vergnügungen ins Alltagsrepertoire aufgenommen, die in mittlerweile vertrauten Formaten Unbekanntes und Herausforderndes rahmen.

Schütz und Luckmann (2017: 57) nehmen nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ »einen gewissen Vorrang« für die alltägliche Lebenswelt an.¹⁸ In ihr zu handeln, verlangt unbedingte Aufmerksamkeit für die Anforderungen des Lebens; dieses Interesse bestimme den für die Alltagsakteure relevanten Bereich der Wirklichkeit (ebd.: 58). Das könnte man missverstehen als eine ausgesprochen enge Auffassung der Relevanzen des Alltags. Das »Interesse, der Realität zu begegnen,« (ebd.) schließt jedoch notwendig ein Interesse am Leben Anderer und an der eigenen Innenwelt ein.¹⁹ Kenntnis und Verständnis dieser Wirklichkeitsbereiche haben nämlich große Bedeutung für realitätsangemessenes eigenes Handeln. Auch in der ästhetischen Befassung mit solchen Themen ist mithin das pragmatische Motiv erkennbar.

Allgemeiner ist »sinnliche Erkenntnis« – die zu erheblichen Teilen Erkenntnis des eigenen Selbst ist (Vetter 2010: 201; Irvin 2008: 40) – durchaus alltagspragmatisch nutzbar. Die Welten, auf die erfundene Geschichten, Phantasien und Imaginationen oder Spiele verweisen, betrachten wir stets auch unter Relevanzen, die uns im Alltag bewegen. Aus dieser Sicht sind es keine völlig fremden, beziehungslosen, sondern ähnliche, verwandte oder zumindest verstehbare Welten. Dass Menschen generell solche übergreifenden Sinnstrukturen bilden, wird bestätigt durch die große Bedeutung von Fiktionen wie Mythen und Erzählungen in allen bekannten Kulturen.

18 »In der Tat stellt sie [die Alltagswelt; KM] den Urtypus unserer Realitätserfahrung dar. Im täglichen Ablauf werden wir wiederholt in sie zurückgeholt, und mit einer gewissen Einschränkung können wir die anderen Sinngebiete als Modifikationen der alltäglichen Lebenswelt auffassen« (Schütz/Luckmann 2017: 57).

19 Zu einem differenzierten Verständnis von ›Realität‹, das auch die Wirklichkeit der Fiktionen einschließt, und zu den Weisen, mit verschiedenen Dimensionen von ›Realem‹ umzugehen, vgl. Bischof (2014: 85-89).

Ästhetische Praktiken folgen meist relativ eng Routinen, die wir uns in verschiedenen Lebensabschnitten jeweils in Interaktion mit dem sozio-techno-kulturalen (heute stark medial bestimmten) Umfeld angeeignet haben; üblicherweise spricht man hier von (Medien-)Sozialisation. Routinen ändern sich im Lebenslauf; es gibt Suchprozesse – die aber doch wieder zu neuen, stabilen Gewohnheiten führen sollen. Formen und Bandbreiten der Habitualisierung (von der Frage, woher wir ästhetische Empfehlungen beziehen, über Genrepräferenzen und Lieblingskünstlerinnen bis zum Modus, in dem wir einen ›schönen‹ Filmabend zu arrangieren suchen) sind wenig erforscht. Hans-Otto Hügels Konzept der »Unterhaltung«, deren Aneignung zwischen fast belanglos und fast ernst schwebt (Hügel 2003, 2007; Göttlich/Porombka 2009) wäre eine gute Arbeitsgrundlage für entsprechende Studien.

Hinter den Debatten um die Angemessenheit ästhetischer Gewohnheiten zeichnet sich eine von Schütz (1971: 281-294) prägnant herausgearbeitete Unterscheidung zwischen alltäglichen und professionellen ästhetischen Praktiken²⁰ ab. Dabei ist besonders anregend, wie der Soziologe Schütz die Routinen der »wissenschaftlichen Kontemplation« (ebd.: 281) sachlich und mit einer gewissen Skepsis charakterisiert. Typisierend vergleicht er Praktiken des Alltagswissens mit Praktiken der Wissenschaft; sie werden geradezu als Gegenpole gezeichnet. Bevor wir darauf näher eingehen, sollen Formen und Normen des Umgangs mit ästhetischen Erlebensmöglichkeiten daraufhin betrachtet werden, inwiefern sie auf eine Polarität zwischen einer ›Ästhetik der Alltäglichkeit‹ und einer ›Ästhetik der Expertinnen‹ hindeuten.

20 Ich verkürze hier. Schütz geht es um unterschiedliche *Wissens*praktiken, und streng genommen kann man ästhetische Praktiken nicht einfach darunter subsumieren. Ich gehe jedoch davon aus, dass die Übertragbarkeit der Argumentation einsichtig wird.

Praktiken zwischen Alltäglichkeit und Expertinnensicht

Die viel beredete Kluft zwischen Hoch- und Populärkultur²¹ und der exkludierende Charakter des bildungskulturellen Diskurses lassen eine solche Beziehung plausibel scheinen. In der Kunstsoziologie ist in diesem Zusammenhang eine Leitunterscheidung gebräuchlich, die Praktiken, Diskurse, Habitusformen von *Laien* und *Experten* idealtypisch gegenüberstellt (Zahner o.J.). Im Umfeld der Cultural Studies finden sich ähnlich strukturierte Ansätze (Frow 1996; Maase 2019: 173-195), die meist auf Bourdieus (1982) Kultursoziologie zurückgehen.

Der britische Musiksoziologe Simon Frith (1999) geht ebenfalls davon aus, dass Gegensätze und Ausschlussprozesse zwischen ›Hoch‹- und ›Populär‹kultur ihre wesentliche Ursache in der Dominanz akademischer Diskurse haben. Ästhetisch gebe es keinen einleuchtenden Grund, Populäres anders als hochkulturell Kanonisiertes zu behandeln. Erwartungen und Bewertungsmaßstäbe gegenüber Musik beispielsweise seien bereits im 19. Jahrhundert in weiten Teilen der englischen Bevölkerung derart ähnlich gewesen, dass Forscher von »etwas wie einer Musikkultur der Massen« (Frith 1999: 203) sprachen. Erkennbaren Abgrenzungspraktiken lägen weder empirisch greifbare Qualitätsunterschiede der Musiken noch eine klar unterscheidbare Klassenzugehörigkeit der jeweiligen Publika zugrunde.

Grundlegend ist aus Friths Sicht die moderne Vermarktlichung ästhetischer Produktion. Sie führe auf allen Ebenen zu starken Spannungen zwischen den Maßstäben der Künstlerinnen und den Nutzungsweisen des Publikums (ebd.: 200, 205f.). Die Kreativen fühlten sich durchgängig zur Anpassung an Kunden und Käuferinnen genötigt, denen das Verständnis für originelle und anspruchsvolle Werke fehle. Auf dieser Reibung basiere die herausragende Rolle jener Experten, »die dem Publikum beibringen, wie es zu hören und zu sehen hat« (ebd.: 200). Aus der Perspektive der Nutzung könne

21 Im intellektuellen Feld gilt diese Terminologie weithin als überholt. Das im Mittelpunkt der klassischen Ästhetik stehende Schöne erscheint dort heute, wie Barbara Hornberger treffend formuliert, »als Gegensatz des Wahren, es gerät unter Verdacht: [...] als Lüge, als Kitsch«. Inzwischen werde »immer weniger kategorisch zwischen U- und E-Kultur unterschieden, sondern vielmehr zwischen ›anspruchsvoller‹ und ›banaler‹ Kultur, zwischen Kunst und avanciertem Pop auf der einen und Mainstream und Trash auf der anderen Seite«. Die Grenze wird vor allem markiert »durch die Parameter Komplexität und/oder Widerständigkeit (Subversion) versus Trivialität und/oder Affirmation« (Hornberger 2019: 46).

man »Hochkultur als eine Form der Massenkultur definieren, die von Akademikern vermittelt wird« (ebd.).

Faktisch sei die gegenwärtige, über moderne Medientechnologien verbreitete Massenkultur eine »Kultur der Mittelschichten mit den typischen Eigenschaften der Normalverbraucher« (ebd.: 204) – von Nutzerinnen aus allen Segmenten der Gesellschaft also. Die Werte der Hochkultur seien sehr viel stärker mit akademischen Praktiken verbunden als mit dem faktischen Konsum im Bürgertum (ebd.: 209). Frith verallgemeinert: »Heute liefert die Akademie der hochkulturellen Erfahrung ihre Begriffe und verleiht ihr Bedeutung. Der akademische Diskurs prägt die Kritiken in den Zeitungen, die Texte auf den Plattenhüllen sowie die Ausstellungskataloge, und Akademiker ermöglichen den massenhaften Konsum von Hochkultur« (ebd.: 208).

›Laien‹ und ›Expertinnen‹ zu kontrastieren, ist wegen der wertenden Konnotationen nicht unproblematisch: In der ›Wissensgesellschaft‹ sind Laien durch die (nicht notwendig unsympathisch gezeichnete) Begrenztheit ihres Wissens gekennzeichnet. Das eigentliche Problem besteht jedoch darin, dass die Gegenüberstellung von Laien und Experten *in aestheticis* den Diskurs bereits voraussetzt, in dem die Autorität allein auf der Seite der Texte, ihrer Schöpferinnen und Exegeten liegt. Das hat Jürgen Habermas (2003: 22) schlaglichtartig beleuchtet mit dem Hinweis, dass »Laien« mit ihren ästhetischen Ansprüchen und Maßstäben angemessener als »Experten des Alltags« zu verstehen seien. Daraus folgt der Anspruch von Nicht-Expertinnen, der Interaktion mit Kunst »eine *andere Richtung* [zu geben] als die des professionellen, auf die kunstinterne Entwicklung blickenden Kritikers« (ebd.; Herv.i.O.) – in der Begrifflichkeit dieses Bandes: eine pragmatische Richtung. In einer solchen Konstellation wäre dann Expertinnenwissen nicht mehr a priori überlegen. Habermas (2003: 22f.; Herv.i.O.) erläutert, dass

»eine ästhetische Erfahrung, die nicht primär in Geschmacksurteile umgesetzt wird, ihren Stellenwert ändert. Sobald sie explorativ für die Aufhellung einer lebensgeschichtlichen Situation genutzt, auf Lebensprobleme bezogen wird, tritt sie in ein Sprachspiel ein, das nicht mehr das der ästhetischen Kritik ist. Die ästhetische Erfahrung erneuert dann nicht nur die Interpretationen der Bedürfnisse, in deren Licht wir die Welt wahrnehmen; sie greift

gleichzeitig in die kognitiven Deutungen und die normativen Erwartungen ein und verändert die Art, wie alle diese Momente aufeinander *verweisen*.²²

Die Rede von Laien ist angesichts der etablierten Terminologie nicht immer zu vermeiden. Im Folgenden wird jedoch – durchaus vorläufig – zwischen ›Alltags‹- und ›Expertinnenästhetik‹ unterschieden. Ästhetik bezeichnet dabei das Regelwerk einer bestimmten Gruppe für die Beschäftigung mit und Bewertung von ›Kunst‹ und ›Schönem‹. Der Typus ›Expertenästhetik‹ wird aus entsprechenden normativen Diskursen über ›richtigen, angemessenen‹ Umgang mit Kunst²³ abgeleitet; die Regeln der ›Alltagsästhetik‹ sind eher aus empirischen Materialien erschlossen. Den Expertinnendiskurs tragen Akteurinnen, die beruflich mit als ernsthaft geltender Kunst zu tun haben²⁴ und in diesem Sinn eine eigene »art world« im Verständnis Howard Beckers (1982) (oder auch gattungsspezifische Kunstwelten im Plural) konstituieren: Künstler, Kritikerinnen, Kunst-Wissenschaftler, Händlerinnen, Fachjournalisten, Lektorinnen, Gutachter und Jurorinnen. Aus ihrer Perspektive geht es um eine Ästhetik, deren Gegenstand individuelle Künstler und distinkte Werke bilden.

Hier wird Kunst als unvergleichliches Mittel zu Erkenntnis und Selbstbildung wie als Bedeutungsträger aufgefasst, der Einzigartiges, ›Tiefes‹ zu sagen hat. Zentrale Maßstäbe sind demzufolge die semantische (aussagebezogene) und semiotische (auf die Zeichenstruktur bezogene) Komplexität und die künstlerische Innovation in beiden Bereichen (›Inhalt und Form‹) – was den Rezipientinnen entsprechende Anstrengungen zum Nachvollzug abverlangt. Expertinnenästhetik gehört zu jenem »eingeschränkten« Feld der Kunst, in dem nach Bourdieu (1999: 531) Produzenten für Produzenten produzieren – eine unbedingt sinnvolle und notwendige Tätigkeit. Das rigide Verlangen nach ständiger Weiterentwicklung der künstlerischen Mittel und Aufgabenstellungen scheint dem außenstehenden Beobachter allerdings ge-

22 Zur verbreiteten Aneignung von Literatur durch Herstellung von Bezügen zu Lebensproblemen der Lesenden vgl. Pette (2001), zur ›Anwendung‹ von zeithistorischem Wissen aus fiktionalen Lektüren Borkowski (2021).

23 Mutatis mutandis gelten die Regeln auch für ästhetische Erfahrungen mit anderen Gegenständen.

24 Allerdings arbeiten in Feldern wie ›avancierter Pop‹ und in Subkulturen zunehmend akademisch geschulte oder sogar bestellte Kritiker daran, die herkömmliche Werkästhetik für diese Szenen weiterzuentwickeln oder zu verändern.

leitet von einer merkwürdigen Mischung aus Fortschrittsdenken und Imperativen des Kunstmarkts.

Am idealtypisch gegenüberliegenden Pol kann man ein Netz von Spielregeln und Erwartungen verorten, das je nach dem Deutungsakzent als Alltags-, Laien- oder ›rhetorische‹ Ästhetik zu bezeichnen wäre. Die Zuordnung zum Alltag liegt nahe, weil es hier pragmatisch auf den Gebrauchswert von Phänomenen ankommt, mit denen man im Rahmen gewohnter Lebensführung über sinnliches wie kognitives Vergnügen angenehmes ästhetisches Erleben – ›Schönheitserfahrungen‹ – erzeugen will. Das soll im Unterschied zur Expertenästhetik ohne negativ empfundene Anstrengung gelingen. Mit ›Laien‹ ist diese Ästhetik zu assoziieren, weil ihre Akteurinnen nicht beruflich mit Kunst zu tun haben²⁵ und sich nicht am Expertendiskurs orientieren. Sie können und wollen nicht das Spiel nach den Regeln der Werkästhetik als bedeutsam akzeptieren, um den »Glaubenseffekt« (Bourdieu 1999: 516) derart kunstvermittelten Vergnügens zu empfinden.

Die Bezeichnung rhetorisch passt, weil im Schwerefeld der Alltäglichkeit Kreative wie Nutzerinnen die Angebote vor allem nach den spürbaren, fühlbaren Effekten beurteilen. Sie *sollen gerade auf Wirkung beim Publikum ausge-richtet* sein (Ueding 1973: 53-59). Auch deshalb haben unter den einschlägigen Erwartungen Staunen, Überbietung, Überwältigung durch nie Dagewesenes einen festen Platz.

Wo man sich an der Alltagsästhetik orientiert, schätzen Publika auf der einen Seite Massenkünste, die *narrative* Bedeutungsangebote machen, also Geschichten erzählen oder imaginieren lassen. Die Ansprüche sind grundlegend semantischer (›inhaltlicher‹) Art; man erwartet, dass »zwischen Kunst und [dem eigenen! KM] Leben ein Zusammenhang« erkennbar wird (Bourdieu 1982: 64), und wählt Angebote, die »Potenziale für die je eigene Bedeutungsproduktion« (Hornberger 2019: 45) bieten. Das geht freilich meist mit semiotischen, gestaltungsbezogenen Interessen zusammen. So verbindet alle im weitesten Sinne auf Action orientierten Filmpublika die Neugier, wie

25 Präziser: mit der Kunst, um die es gerade geht. Architektinnen können sich in puncto Musik wie Laien verhalten und ebenso Musikwissenschaftler gegenüber Spielfilmen (sagt die Alltagserfahrung). Einer Studie des Psychologen Victor Nell (1988: 206) zufolge wenden sogar Literaturwissenschaftlerinnen unterschiedliche Maßstäbe und Rezeptionspraktiken an je nachdem, ob sie als professionelle oder private Leser handeln. Für ein ›schönes‹ Leseerlebnis wählen sie selten jene avancierte Literatur, der die Profession den größten ästhetischen Wert zuschreibt. So auch Felski (2020: 42f.).

Verfolgungsjagden, Kämpfe, Stunts, Tricks gemacht sind und Effekte ständig gesteigert werden können.

Basiswert der Alltagsästhetik im narrativen – oder weiter gefasst: symbolischen²⁶ – Segment ist die spielende (von Reaktionen *in der Alltagswelt* entlastete) Beschäftigung mit Welt und Selbst in einer als befriedigend und anregend empfundenen Balance zwischen Wiedererkennen von Bekanntem und Herausforderung durch Unbekanntes (Mende/Neuwöhner 2006; Rock 2007). Gleichermaßen geschätzt werden Möglichkeiten ästhetischen Erlebens, die primär auf Erzeugung, Genuss und Kommunikation starker Emotionen durch *körpergebundene* Praktiken wie das Tanzen gründen. Deren Bedeutung realisiert sich als Ausagieren von Gefühlen in Dimensionen wie Veräußerlichung von Interiorität, leibliche Entgrenzung, mentale Immersion, imaginierte Selbsterweiterung und Ermächtigung (vgl. Grossberg 2000: bes. 50-77). Solche emotionale Bedeutsamkeit ist sprachlich selten angemessen formulierbar, weder durch die Akteurinnen noch durch Wissenschaftler. Das brauchen Laien auch nicht notwendig zum Genuss.

Auf beide Linien – Narration und körperliches Erleben – aufbauend entwickelt sich mit der Digitalisierung und der durch sie ermöglichten Interaktivität eine neue Dimension von Alltagsästhetik; in ihrem Zentrum steht der *Genuss aktiver Teilhabe*. Exemplarisch lässt sich das am Gebrauch von Computerspielen beobachten. Die virtuellen Umgebungen, in denen die Spielenden agieren, tragen den Charakter eines »Gesamtkunstwerks« (Rötzer 2005: 102). Visuelle, akustische, narrative Gestaltung und die umfassende Einbeziehung des handelnden Körpers (Bareither 2016: 93-198) – mit Elementen von Cockpits, Datenhandschuhen und -anzügen, Gestenerkennung sowie der Immersion über Virtual Reality – versetzen in eindrucksvoll sinnlich durchgestaltete, oft faszinierend fremdartige Welten.

Dort, das ist der revolutionäre Unterschied zum bisherigen Kunsterleben, geht es nur selten um jenes quasi dem Ablauf der Zeit entthobene, von der Notwendigkeit zum Reagieren befreite Wahrnehmen, das das herkömmliche Lesen, Musikhören, Bildbetrachten usw. kennzeichnet. Stattdessen wird man mit Spielaufgaben konfrontiert, die in puncto Rätseln, Überraschungen, Kreativitäts- und Handlungsanforderungen, teilweise auch mit Span-

26 Kleimann (2002: 128-130) spricht von »präsentativen« Texten, an denen sich Darstellung und Dargestelltes unterscheiden lassen. Bei »expressiven« Gattungen – absoluter Musik, gegenstandsloser Malerei oder Gartenkunst etwa –, sei diese Differenzierung nicht möglich.

nung und (virtuellem!) Druck zum Eingreifen das Alltagsleben überbieten und zur zeitweiligen hoch aktiven Immersion auffordern. Spielpraktiken bewegen sich zwischen zwei attraktiven Polen. Man kann sich dem Handlungsdruck hingeben, Proben aller Art bestehen und seine Leistung steigern. Und man kann die eindrucksstarken Game-Universen und ihre Geschichten mit allen Sinnen und Empfindungen erleben: entdeckend, kontemplativ versinkend oder imaginativ überschreitend bis hin zum Ausprobieren selbst gewählter Schicksale.

Sich beeindruckt lassen oder zumindest Vergnügen empfinden an der visuellen und akustischen Gestaltung sich ändernder Szenerien; zugleich sich selbst und Mitspieler erleben in anregender Kooperation und in persönlicher Selbstwirksamkeit; verteilte und verrätselte Elemente eines narrativen Kosmos zusammenfügen und so eigene Findigkeit und spielerische Zusammenarbeit belohnen; Figuren und Kontexte beinahe unbegrenzt bereichern und weiterentwickeln zu können – das steigert offenbar die sinnlichen und emotionalen Dimensionen ästhetischen Erlebens.²⁷ Interaktivität, horizontale Anschlusskommunikation, Betätigung kollektiver Intelligenz und nicht zuletzt die Erfahrung der *Selbstwirksamkeit* (Klimmt 2010: 76-81) werden zu erstrangigen und eigenständigen Quellen des Vergnügens.

Alltags- und Expertinnenästhetik kann man (weiterhin in idealtypischer Entgegensetzung) jeweils spezifische Erwartungen und normative Umgangsmuster zuordnen, die sich zu unterschiedlichen ›Strategien‹ verdichten. Strategie bezeichnet hier gewissermaßen Werkzeugkästen, vielfältig bestückte Reservoirs verfügbarer Praktiken und Vorgehensweisen. Wichtig: Nutzerinnen wenden ihre Strategie *grundsätzlich auf alle* als Kunst oder ›Schönes‹ behandelten *Phänomene* an. Wenn Expertinnen Photoposter betrachten, dann schauen sie sie an wie Gemälde; wenn Popmusikfans Opernarien hören, dann suchen (und finden) sie, was sie auch an Popmusik schätzen. Die beiden Gebrauchsweisen – expertenhaft oder alltagsästhetisch – liegen also quer zur Zuordnung ganzer Gattungen oder Textsorten zur Bildungs- oder Populärkultur.

In empirischen Untersuchungen verliert die Polarität der Strategien ihre Eindeutigkeit; Mischungen und graduelle Übergänge kennzeichnen auch hier das Tun. Nichtakademische Fans des Populären wenden mittlerweile in erheblichem Ausmaß Elemente der Expertenästhetik an, beispielsweise

27 Christoph Bareither (2016) hat das facettenreich dargestellt am Vergnügen mit (zumeist kollektiv praktizierter) »ludisch-virtueller Gewalt« in Computerspielen.

Kanonisierungspraktiken (Helms/Phleps 2008). Umgekehrt weisen bereits die Befunde von Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk (1986) darauf hin, dass Teile des ›Hochkultur‹-Publikums ihr Vergnügen im Klassik- oder Jazzkonzert, in Stadttheater und Oper, bei Festspielen, bei der Lektüre aktueller Romane oder bei einer Vorführung von Haute Couture mit Praktiken erzeugen, die zum Instrumentarium der Alltagsästhetik zählen.

Kurzum: Mit einem Klassencharakter ästhetischer Systeme hat die Unterscheidung der Nutzungsweisen nichts zu tun. Empirische Studien weisen darauf hin, dass – in sich erheblich differenzierte – Strategien der *Alltagsästhetik in allen sozialen Gruppen verbreitet* sind (deutliche Belege bereits bei Frank/Maletzke/Müller-Sachse 1991; Schulze 1992: 142-150, 638-651). Kritik am Publikum der Populärkultur verweist gerne auf dessen mangelnde Konzentration; empirische Studien von Hochkulturpraktiken konnten einen Unterschied jedoch nicht belegen. Dem Tadel liegt vermutlich eine Hierarchisierung der *Aufmerksamkeitsgegenstände* zugrunde.

Zur Veranschaulichung, wie hart Alltags- und Expertinnenästhetik aufeinanderprallen und warum, kann eine Untersuchung der Wissenschaftsforscherin Marie Antoinette Glaser (2005: 115) dienen. Sie hat beobachtet, wie Studierende der Literaturwissenschaft in der Einstiegsphase »umerzogen« werden: Sie sollen gewohnte alltagsästhetische Einstellungen und Routinen überschreiben, indem sie einen »wissenschaftlichen« Umgang mit Belletristik habitualisieren. Im Kern geht es den Lehrenden um »Distanzierung vom persönlichen emotionalen Erleben«. Das von den Studienanfängern mitgebrachte »Bedürfnis nach Unterhaltung, Trost oder Orientierung muss in funktionales Interesse gewandelt werden«. Aus dem alltäglichen Lesen zum Vergnügen wird »Pflichtlektüre« zur möglichst objektiven Beantwortung der Frage, wie Texte funktionieren.

»Die Studierenden erleben diese Einforderung der Distanzfähigkeit zum Leseobjekt oftmals als schmerzhaften ›Bruch‹, als emotionale Krise. Von FachvertreterInnen wird er als ›Einstiegsritual‹ erwartet und [...] inszeniert. Jetzt wird die Differenz zwischen ›identifikatorischen‹ Leseweisen von Laien und distanzierter wissenschaftlichen Lesetechniken manifest« (Glaser 2005: 115).

Gewiss sind Experten- und Alltagsästhetik in unterschiedlichen Sozial- und Bildungsgruppen verschieden stark wirksam. Doch führen Daten zur unterschiedlichen Nutzung von *Angeboten*, die schematisch der ›ernsten‹ oder ›unterhaltenden‹ Kultur zugeordnet werden, ein Stück weit in die Irre. Wer ins Museum und Theater geht, erlebt deswegen nicht notwendig nach den Nor-

men der Expertinnenästhetik, und auch in Salzburg und Bayreuth zeigen große Publikumsgruppen nur begrenzte Anstrengungsbereitschaft und folgen Präferenzen der Alltagsästhetik.

Zurück zu Schütz' Kontrastierung alltäglicher Wissens- und Handlungsmodi mit einem auf theoretische Reflexion ausgerichteten Weltverhältnis. In seiner Charakteristik des Erkenntnisstils der »wissenschaftlichen Kontemplation« (Schütz 1971: 281) erkennt man auf den ersten Blick Elemente, die auch die Expertinnenästhetik kennzeichnen. Grundlegend ist die Distanzierung von den Relevanzordnungen der Alltagswelt, ja von deren Kenntnissen und Erfahrungsbeständen generell. Wissenschaftlerinnen folgen laut Schütz (ich ergänze: auch wenn es um Kunst und ästhetisches Erleben geht) dem Ideal des »unbeteiligten Beobachters«. Sie lösen sich von den pragmatischen Relevanzsystemen der Alltäglichkeit und pflegen eine »Einstellung des Nichtbeteiligt-Seins« (ebd.: 284).²⁸ Lebensweltliche Orientierungen und persönliche Probleme werden professionell »eingeklammert« (ebd.: 285f.). Im Umgang mit dem zu untersuchenden Gegenstand stellt man das subjektive Selbst still und handelt in der Rolle einer rein rational-objektiven wissenschaftlichen Person (ebd.: 286).

Deutlich klingt bei Schütz die Humboldt'sche Verknüpfung von Einsamkeit des Wissenschaftlers und Freiheit der Wissenschaft an. »Das theoretisch denkende Selbst ist einsam; es hat keine soziale Umwelt; es steht außerhalb aller sozialen Beziehungen« (ebd.: 292). Das führt zur kritisch getönten Feststellung,

»dass der Wissenschaftler, der in der theoretischen Einstellung verharrt, die Alltagswelt nicht originär erleben und unmittelbar erfassen kann, die Welt, in der ich und Du, in der Peter und Paul und jedermann verworrene und flüchtige Wahrnehmungen haben, in der wir handeln und wirken, planen, sorgen und hoffen, in die wir geboren wurden, in der wir aufwachsen und sterben werden, in der also ein jeder sein Leben als ein ungebrochenes Selbst in seiner vollen Menschlichkeit lebt. Diese Welt entgeht dem unmittelbaren Zugriff des Wissenschaftlers in der theoretischen Einstellung« (ebd.).

Die Parallelen zu einer streng analytisch ausgerichteten Ästhetik, die von Rezipientinnen konzentrierte formdurchdringende Arbeit zur Rekonstruktion

28 Das schließt emotionales Engagement für »kritische«, »widerständige« Texte nicht aus; man verbleibt aber damit faktisch in der *art world*.

von Gehalt und Wirkungsweise einzelner, wegen ihrer Komplexität und Innovation beträchtenswerter Werke und Interesselosigkeit in Bezug auf Alltagsanforderungen verlangt, sind unübersehbar.

Die historische Entwicklung von Wissenschaft und Expertenkulturen in Europa, die sich in Schütz' Typisierung niederschlägt, hat Habermas im Rückgriff auf Max Weber prägnant skizziert. Danach kommt es in der Neuzeit zu einer Ausdifferenzierung der Wertsphären Wissenschaft, Moral und Kunst. Im Ergebnis

»werden wissenschaftliche Diskurse, moral- und rechtstheoretische Untersuchungen, werden Kunstproduktion und Kunstkritik als Angelegenheit von Fachleuten institutionalisiert. Die professionalisierte Bearbeitung der kulturellen Überlieferung unter jeweils einem abstrakten Geltungsaspekt lässt die Eigengesetzlichkeiten des kognitiv-instrumentellen, des moralisch praktischen und des ästhetisch expressiven Wissenskomplexes hervortreten« (Habermas 2003: 15).

Damit »wächst der Abstand zwischen den Expertenkulturen und dem breiten Publikum. Was der Kultur durch spezialistische Bearbeitung und Reflexion zuwächst, gelangt nicht *ohne weiteres* in den Besitz der Alltagspraxis«; die Kluft zwischen beiden öffnet sich vielmehr mit der Folge einer Verarmung der Lebenswelt (ebd.; Herv.i.O.). Im Zuge der Ausdifferenzierung kultureller Sphären mit je eigenen Geltungsmaßstäben erlangten spezialistisch bearbeitete Sektoren wie Kunst und Ästhetik weitreichende Autonomie. Sie spalteten sich ab von dem kulturellen »Traditionsstrom, der sich in der Hermeneutik der Alltagspraxis naturwüchsig fortbildet« (ebd.: 17). Diese Verselbständigung ist für Habermas das eigentliche Problem, wenn man an den Ansprüchen des von ihm so genannten »Projekts der Moderne«²⁹ festhält. Das verlangt nämlich, »die kognitiven Potenziale, die sich so ansammeln, aus ihren esoterischen Hochformen zu entbinden und für die Praxis, d.h. für eine vernünftige Gestaltung der Lebensverhältnisse zu nützen« (ebd.: 15f.). Einsichten und Erlebensmöglichkeiten, die ästhetische Gestaltung eröffnet, sollten nicht nur allen Mitgliedern der Gesellschaft zugänglich sein. Sie sollten auch substantiell (nicht unkritisch!) auf kulturelle Ressourcen und Lebensprobleme der »Expertinnen des Alltags« Bezug nehmen.

Historisch hat sich jedoch seit der Mitte des 19. Jahrhunderts »ein ästhetizistisches Selbstverständnis der Künstler, auch der Kritiker [formiert],

29 Ich würde hier von Einsichten und Prinzipien der europäischen Aufklärung sprechen.

die sich weniger als Anwalt des Publikums verstehen, sondern als Interpreten, die zum Prozess der Kunstproduktion selbst gehören« (ebd.: 18f.). Schütz' und Glasers Typisierung der wissenschaftlichen Einstellung benennt Ergebnisse dieser Entwicklung. Die scharfe Abgrenzung von der angeblich trivialen Populärkultur wie von den Erwartungen des Laienpublikums, dass Kunst alltagskompatibel und von Relevanz für ihre Selbstverständigung über Ich und Welt sein solle, setzte der Kommunikation von Expertinnen der verschiedenen *art worlds* mit der übrigen Gesellschaft enge Grenzen. Im Ergebnis waren es kommerzielle Kulturproduktion und marktorientierte Durchdringung der Lebenswelt, die Praktiken und Erwartungen im Schwerefeld der Alltagsästhetik ihren Stempel aufdrückten – nicht selten in zwiespältigen bis extrem antiaufklärerischen und Menschen entwürdigenden Formen.

Massenkunst als Alltagskunst?

Literatursendungen im Fernsehen und engagierte, publikumsaffine Kritikerinnen wie Elke Heidenreich, Marcel Reich-Ranicki oder Denis Scheck zeigen allerdings, dass und wie durchaus Öffnungen zwischen Alltags- und Expertinnenästhetik möglich sind – in der Auswahl der vorgestellten Texte wie in der Bezugnahme auf Präferenzen von Leserinnen. Das führt zur Frage, welche Rolle unterschiedliche Medialität für die Alltagstauglichkeit ästhetischer Angebote spielt. Weiter ist zu überlegen, inwieweit es dem Verständnis von Machart und Ko-laborationspotenzial der sogenannten Massenkünste³⁰ dienen könnte, sie substantiell als Alltagskünste zu verstehen.

Die begrenzte Anwendbarkeit einer Liste textueller Eigenschaften, die angeblich den breiten Erfolg bestimmter ›Rezepturen‹ begründen, wurde bereits in der Kitsch-Debatte offenbar. Viele der Merkmale, die zum Beispiel Walther

30 Ganz grob zählen dazu die populären, sprich von einem großen, schichtübergreifenden Publikum geschätzten Varianten der ›klassischen‹ Gattungen (Musik, Literatur, Film, Theater, Bildende Kunst und Tanz), Artistik und Zirkuskünste, Architektur sowie neuerdings das Computerspiel. Weiter sind angewandte Künste wie Design, Gartengestaltung, Mode, eventuell Kulinarik einzubeziehen, schließlich der ›wie Kunst rezipierte Schauport. Zur Debatte über ästhetische Eigenschaften populärer Kunst vgl. Görner (1934); Rosenberg/White (1957); Hall/Whannel (1964); Juretzka (1990); Shusterman (1994); Carroll (1998); Eder (2000); Schechter (2001); Dyer (2002); Dussel (2004); von Appen (2007); Günter (2008); Huck (2013); Frisch/Fritz/Rieger (2018); Fuchs/Jürgens/Schuster (2020).

Killys *Deutscher Kitsch* (1964) auflistete, wurden anschließend auch bei Kanonliteratur nachgewiesen. In der Musik belegte Helga de La Motte-Haber bereits 1972 einen entsprechenden Sachverhalt. Einen empirisch nachvollziehbaren Versuch hat Christian Huck (2013) vorgelegt. Er nennt als Merkmale populärer Lesestoffe »Schema- bzw. Formelhaftigkeit«, »strukturelle Beständigkeit«, »archetypische Motive«, sprachlichen »Alltagsrealismus und Nähe zum Alltag«, »Unterdeterminiertheit«, Bekanntheit der Hintergründe sowie »Anrufung« der Leserinnen und Leser. Über die Texte im engeren Sinn hinaus diagnostiziert Huck noch die Prägung von Paratexten und Kontexten durch »Käuflichkeit und Begehrlichkeit« sowie mit direktem Bezug auf die Lesenden den ihnen garantierten »Lustgewinn«. Das sind vielfältig auslegbare Qualitäten. Man kann erwarten, sie etwa in ausgeprägter Genreliteratur gehäuft zu finden. Angefangen mit den *Räubern* und *Werther* sind sie aber der klassischen und kanonisierten Literatur keineswegs fremd.

So scheint es sinnvoll, auch hier die Nutzerinnenperspektive zu verfolgen mit der Frage, welche medialen Konstellationen alltagsästhetische Rezeption begünstigen. Man denke etwa an den zunehmend schwierigen Stand des Unterhaltungslesens. Material zum Hören und Anschauen wird zunehmend vorgezogen, weil und wo es zur genussvollen, zumindest stimmungsfördernden Hintergrundrezeption und zur geteilten Wahrnehmung taugt. Das gilt für kürzere Musikstücke wie für Hörtexte und Hörspiele. Der Literaturwissenschaftler Erich Schön (1998: 53) hat bereits vor langem vermutet, dass die Unterhaltungsfunktionen der Belletristik von audiovisuellen Erzählungen übernommen werden.³¹ Der Boom von TV-Serien-Genres wie von narrativ strukturierten Computerspielen weist in diese Richtung. Schriftlichkeit schrumpft tendenziell zum Medium für Sach- und Gebrauchstexte (wobei auch hier Video-Tutorials Boden gewinnen). Das Argument, wonach schöne Literatur aufwändigere Beteiligung der Einbildungskraft verlange als audiovisuell präsentierte Geschichten, hat zweifellos Substanz. Es beeindruckt aber vor allem jene, die Anstrengung als solche schätzen. Mit der pragmatischen Kalkulation von Aufwand und Ertrag ist die Wirkweise von Ton und Bild besser vereinbar.

Dass massenmediale Verbreitung ein Merkmal von Massenkunst ist, klingt zunächst trivial – wenngleich historisch ›Massenhaftigkeit‹ von Fall zu Fall bestimmt werden muss. Auch fraglos populäre Künste wie Zirkus und

31 Zu den Vorteilen des Sehens gegenüber dem Lesen vgl. auch Frey (2017: 97-100).

Varieté oder Event- und Landschaftsgestaltung entfalten heute Breitenwirkung sekundär, über mediale Präsentation. Wer hat schon die weltbekannten Freiland-Installationen von Christo und Jeanne-Claude selbst begehen können? Doch meint massenmediale Verbreitung mehr als Vermittlung über technische Geräte. Seit etwa 1900 haben sich Praxismuster, Kompetenzen und ganze Dispositive (Hickethier 2010: 186-202) der Nutzung von AV-Medien herangebildet, die im strengen Sinn zu den Gewohnheiten des Alltags gehören. Ästhetische Ko-laborationen, die solche Wahrnehmungsroutinen nutzen, haben gefühlt eine überlegene Bilanz von Aufwand und ästhetischem Vergnügen (Frey 2017). Der große Bildschirm, gut sichtbar und meist ein wenig exponiert platziert, bietet sich zu Hause an; passgenaue kabellose Kopfhörer sind vielen schon beinahe Teil des Körpers. Tragbare Bildschirme werden im Minutentakt konsultiert. Unterhaltungsangebote, die sich hier einpassen, verlangen weniger mentalen wie physischen Aufwand.

Neuere Daten zur Mediennutzung erfassen gerade die ›alltäglichen‹ Praktiken, denen unser Hauptaugenmerk gilt.³² Mit den ›gängigen‹ Medien verbringen die Bundesbürgerinnen ab 14 Jahren im Durchschnitt täglich ›brutto‹ knapp neuneneinhalb und ›netto‹ gut acht Stunden (Breunig/Handel/Kessler 2020: 412f.). Das entspricht etwa der Hälfte der gesamten Wachzeit. ›Brutto‹ und ›netto‹ sind bei Zeitangaben nicht selbsterklärend, in diesem Fall jedoch aufschlussreich. Die Befragten hatten nämlich in erheblichem Umfang mehrere Medien zur gleichen Zeit genutzt – immerhin länger als anderthalb Stunden. Die parallele Ausführung von Tätigkeiten (Klassiker sind ›Bügeln und Fernsehen‹ und ›Autofahren und Radiohören‹) gilt schon lange als Instrument ›vertiefter‹ Zeitznutzung. Inzwischen werden zunehmend mehrere Medien nebeneinander gebraucht, und zwar von Jüngeren deutlich häufiger als von Älteren³³ – ein Beleg für die oben angesprochene Erweiterung von

32 Der Fokus auf das massenhaft Praktizierte hat allerdings seinen Preis. Viele ästhetische Praktiken, die gerade wegen ihrer ›Seltenheit‹ in der ›breiten Bevölkerung‹ kulturwissenschaftlich hoch interessant sind, erscheinen hier ebenso wenig wie die ›Hochkultur-Routinen‹ des zahlenmäßig vergleichsweise kleinen Publikums mit hohen Bildungsabschlüssen.

33 ›Die parallele Mediennutzung der 14- bis 29-Jährigen beträgt inzwischen exakt zwei Stunden pro Tag und damit fast eine ganze Stunde mehr als vor fünf Jahren‹ (Breunig/Handel/Kessler 2020: 413).

Wahrnehmungsfähigkeiten und Routinen angesichts multipler Medienangebote.³⁴

Täglich nutzen zwischen 5 und 24 Uhr 86 Prozent der Bevölkerung ab 14 Jahren Bewegtbildangebote (Dauer ca. dreieinhalb Stunden) und 82 Prozent Audioangebote (Dauer ca. drei Stunden). Streaming in Bild und Ton expandiert schnell. An Lesestoffen erreichen gedruckte Zeitungen und Zeitschriften 22 Prozent, Artikel und Berichte im Netz 17 Prozent, gedruckte Bücher 15 und E-Books drei Prozent (Nutzungsdauer zusammen knapp eine Stunde; Breunig/Handel/Kessler 2020: 419, Tab. 3; 423, Tab. 6).

Bei einem nennenswerten Teil der Mediennutzung ist der Charakter nur grob einzuschätzen. So schließen auch Informationssuche und Kommunikation im Internet ästhetische Hintergrund- oder Mitwahrnehmung ein.³⁵ Insgesamt kommt eine vorsichtige Schätzung für die Gesamtbevölkerung auf rund sechs bis sieben Stunden täglicher Nutzung, in der Sehen, Hören und Lesen mit ästhetischem Charakter wahrscheinlich ist; unter den Jüngeren (14-29 Jahre) sind es sieben bis acht Stunden. Davon kann man jeweils etwa die Hälfte für geteilte und Hintergrundwahrnehmung einerseits, »fokussiert blätternde« Rezeption andererseits annehmen.³⁶ Drei bis vier Stunden täglich für aufmerksame ästhetische Wahrnehmung – dieses kulturelle Faktum hat Gewicht und verleiht dem Anspruch massenmedial verbreiteter Künste, *die* Massenkünste zu sein, Plausibilität.

Allerdings finden Texte der Massenkunst nicht zwangsläufig großen Widerhall, nur weil sie leicht zugänglich sind. Wie bei allen Künsten endet der größte Teil auch des massenmedialen Angebots – ökonomisch gesprochen –

34 Zum aufschlussreichen Spezialfall der Parallelnutzung mehrerer Bildschirmmedien vgl. Göttlich/Heinz/Herbers (2017).

35 Breunig/Handel/Kessler (2020: 413) bezeichnen »Kommunikation, Suche, Transaktion und Gaming« als »nicht-mediale« Nutzung und unterscheiden sie von ästhetisch relevantem Sehen, Hören und Lesen. Das muss man schon für Videospiele bezweifeln; auch die Kommunikation bei Facebook oder Instagram schließt ein, dass man von Anderen gepostete Bilder oder empfohlene Videos anschaut und -hört.

36 Bei der Verteilung des Mediengebrauchs über den Tag ist der Unterschied zwischen Berufs- und Lernzeit einerseits, »Freizeit« andererseits unverkennbar. Audioangebote (als idealtypische Begleitwahrnehmung) finden ihre meisten Hörerinnen zwischen 6 und 17 Uhr; Filme aller Art (die üblicherweise fokussierte Aufmerksamkeit erhalten) werden hauptsächlich zwischen 17 und 23 Uhr geschaut, mit dem Maximum (50-60 Prozent) zwischen 19 und 22 Uhr (Breunig/Handel/Kessler 2020: 426, Abb. 9). Die Jüngeren, von denen viele noch in Ausbildung sind, und die Älteren ab 50 schauen mehr Bewegtbildangebote als die Altersgruppe dazwischen (ebd.: 420).

als Flop. Neben dem, was Öffentlichkeit und/oder Kritik als besonders gelungen schätzen, gibt es überwiegend Standardware und nicht wenig, das zu Recht schnell vergessen ist. Publikumserfolge kommen allerdings aus sämtlichen Kategorien! Massenkunst zu produzieren, heißt offenkundig nicht automatisch, Massen zu gefallen. Kreative und Kritiker wissen, dass es keine sicheren und dauerhaften Erfolgsrezepte gibt. Dennoch sind das Studium der Machart und eine Diskussion um die Maßstäbe guter Unterhaltung sinnvoll. Kaum etwas trägt mehr zur Qualitätssteigerung bei als lebhaft und kompetente Kritik.

Massenkunst ist Alltagskunst – das wäre also ein extrem unterkomplexer Befund. In der Behauptung stecken jedoch gerade mit Blick auf die Alltäglichkeit ästhetischer Praktiken viele produktive Fragen.

Zwischenbilanz

In diesem Kapitel ging es um Grundstrukturen von ästhetischem Handeln und Erleben unter Bedingungen der Alltäglichkeit, in der gewöhnlichen Lebensweise vieler. Ihr Tun wird auf den ersten Blick bestimmt von Routinen, Wiederholungen, vom scheinbar Immergleichen. Eine genauere Betrachtung alltäglicher Handlungsabläufe zeigt jedoch, dass sie stets Züge von Rückmeldung und Lernen, von Selbst-Bildung und sich optimierender Selbststeuerung aufweisen. Automatismen und reflektiertes Handeln schließen einander nicht aus; sie werden im täglichen Tun verknüpft und sind daher gradualistisch zu betrachten. Keine Wiederholung ist ›stumpf‹ und völlig identisch mit vorangegangenen Abläufen – das gilt ganz besonders für die Routinen ästhetischer Interaktion.

Die Kennzeichnung von Alltäglichkeit durch Wiederholung und Automatismen unterstellt meist ein niedriges Niveau von Aufmerksamkeit und Reflexion. Ästhetische Praktiken, so wird gefolgert, könnten unter solchen Bedingungen nur beschränkt und defizitär sein. Neuere Studien argumentieren hingegen, dass unter den Bedingungen der Moderne Aufmerksamkeit notwendig ›verteilt‹ werden müsse und ›Zerstreuung‹ der ›Versenkung‹ in einzelne Aufgaben überlegen sei. Eine holistische Ästhetik, die nur die aufwändige Erschließung ganzer ›Werke‹ anerkenne, verfehle die inzwischen dominierende ästhetische Praxis nach dem Prinzip »die Summe der Teile ist mehr als das Ganze« (Maye 2019: 8, 74, passim). Ein Verständnis alltagsästhetischer Wahrnehmung als ›lockeres Erleben‹ könnte diesem Wandel gerecht werden.

Als grundlegendes Merkmal alltäglichen Handelns wurde dessen pragmatische Orientierung herausgearbeitet. Die Ausrichtung auf leibliches und effektives Wirken in der unmittelbaren Umwelt und die Orientierung an deren Relevanzen kennzeichnen auch Praktiken und Routinen eines alltäglichen Umgangs mit Möglichkeiten zu ästhetischem Erleben. Das wird vor allem in zwei Dimensionen sichtbar. Zum einen finden wir verbreitete Erwartungen und Handlungsmuster, die auf *möglichst effektive Erzeugung der angenehmen Empfindungen positiven ästhetischen Erlebens* zielen. Dazu werden »kurze Wege« gesucht und gegangen. Sinnlich eindrucksvolle und gut aufnehmbare Angebote, massenmediale Zugänglichkeit und gespürte Beteiligung des Körpers spielen eine wichtige Rolle. Routinierte Orientierung an bewährtem Know-how, Anwendung habitualisierter Rezepte, Vergleichslernen als nicht intendierter Nebeneffekt – solche Praxismuster liegen offenbar »Laien« jeglichen Bildungsgrads und jeglicher Profession im Umgang mit Möglichkeiten ästhetischen Erlebens nahe. In der Konkurrenz mit anderen Vergnügungsformen wie mit anderen ästhetischen Praktiken behauptet sich diese Alltagsästhetik bisher als für die Beteiligten ausgesprochen befriedigend.

Zum anderen wurde Habermas' These aufgegriffen, dass das wahrgenommene Eingehen auf empfundene *Lebensprobleme* und Relevanzordnungen Auswahl und Bewertung ästhetischer Angebote in Kontexten der Alltäglichkeit erheblich beeinflusst. Was in der Lebenswelt und damit auch in den Bezirken ästhetischen Erlebens als bedeutsam gilt, wurzelt im Alltag und seinen Prioritäten; daraus entstehen ganze »Landkarten der Bedeutung«, »mattering maps« (Bargetz 2015: 173f.). Kunst, die Nutzerinnen erkennbar »angeht«, findet deswegen positiven Widerhall. Ob uns etwas »angeht«, hängt keineswegs nur von sprachlich formulierbaren Themen und Aussagen ab. Auch Stimmungslagen, Farbigkeiten, Klangqualitäten, Kameraeinstellungen und Rhythmen des Filmschnitts vermitteln, ob ein Text uns in einer bestimmten Lebenssituation »angehen« kann oder nicht.

Von hier aus erkennt man – gewissermaßen als Gegenpol – grundlegende Muster einer »Expertinnenästhetik«. Eine gewisse Zentralität hat dort die Norm aktiven »Einklammers« und Ausschließens all dessen, was Wissenschaftlerinnen, Künstler, Kritikerinnen bei ihrer professionellen Tätigkeit mit Wissensbeständen, Relevanzen und emotionalen Einstellungen des gewöhnlichen Lebens verbinden könnte.³⁷

37 Felski (2020) ergänzt, dass derartige *Normen* nicht dem Anliegen der Literaturwissenschaft entsprechen und auch faktisch nicht eingehalten werden. Keine Forschung sei

Das sind noch recht pauschale, aber vielleicht doch plausible Zusammenhänge. Sie legen nahe, bei der Untersuchung gängiger ästhetischer Praktiken auf strukturelle Übereinstimmungen und Homologien zu den Handlungs- und Einstellungsmustern von Alltäglichkeit zu achten. Aus meiner Sicht liegt hier der Schlüssel zum Verständnis der skizzierten Alltagsästhetik und der sie prägenden pragmatischen Routinen. Nicht zuletzt ist von hier aus zu verstehen, wieso die ›Expertinnen des Alltags‹ ihre massiv kritisierten ästhetischen Gewohnheiten als selbstverständlich und befriedigend empfinden und gegen Herabsetzung und gefühlte ›Umerziehung‹ verteidigen.

frei von persönlichem, emotionalem Engagement. »The difference between academic and lay audiences is not one of detachment versus attachment; it is, rather, the difference between attachment to an object and attachment to a method« (ebd.: 133).

4. Ästhetisch Erleben – ein Kontinuum

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

Ästhetische Interaktion als Ko-laboration

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vom Erlebnis zur Erfahrung: teleologische Implikationen?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 10 Für Dilthey (1970) ist Erleben die Art, wie die Wirklichkeit für das Individuum da ist. Erlebnis ist von daher die kleinste, elementare, auf nichts anderes mehr reduzierbare Einheit des Lebens. Jedes Erlebnis ist Teil des biographisch-historisch entstandenen und geprägten individuellen »Zusammenhang[s] des Seelenlebens« (ebd.: 90) und erhält seine Bedeutung erst in der Erinnerung (Bollnow 1984: 38f.). Davon zu unterscheiden ist bei Dilthey (2005) ein geradezu emphatisches Verständnis von Erlebnissen, in denen Menschen die Gesamtkonstellation von Zeit und Gesellschaft erfahren und die dann ihre grundlegende Einstellung gegenüber der Welt bestimmen.
- 11 Hier wirkt die Macht einer der grundlegenden Metaphern, mit denen wir nicht nur die Welt geistig ordnen, sondern in allen Fasern *leben* (Lakoff/Johnson 2007; Originaltitel: »Metaphors we live by«). Es zeigt sich die elementare Kraft des Bildes von »Oben« und »Unten« (Maase/Warneken 2003: 17-19) und der damit verbunden Hierarchisierungsimpulse. In unserem Fall kommt hinzu, dass die Polarität von Denken und Fühlen, Sinnlichkeit und Vernunft über die Homologie zwischen Oben/Unten und Kopf/Körper (Jeggle 1986) untrennbar mit rigiden Wertungen verknüpft ist. Im Mainstream der »Gebildeten« können wir gar nicht anders, als ästhetische Praktiken (und die über sie erstrebten Befriedigungen) entsprechend dem Grad ihrer Intellektualität oder Reflek-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sinnliches Wahrnehmen und sinnliche Erkenntnis

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

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

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

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

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

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

15 Vgl. S. 55.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kunst und Nicht-Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

›Erfahrungswissen‹: Lernen durch Vergleichen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20 – entgegen Lehmanns behavioristischem Bias.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Dimensionen alltagsästhetischen Erlebens

Im Folgenden werden einige Aspekte ko-laborativer Interaktion umrissen, deren Betrachtung das Verständnis alltagsästhetischen Erlebens befördern kann. Vor allem sechs Dimensionen scheinen aufschlussreich: Mitwahrnehmung und ›Mikro-Erlebnisse‹; Synästhesie und Ganzheitlichkeit; Wissen; Bewusstheit/Reflexivität; Kommunikation; Stimmungen und Existenzialien. Eine differenzierte Beschreibung unter diesen Gesichtspunkten kann den Negativ-Diskurs vermeiden, der ›gewöhnliche‹ Formationen ästhetischer Praxis regelmäßig durch das definiert, was ihnen angeblich fehlt. Dabei wird klar, dass die analytisch unterschiedenen Dimensionen im Erleben untrennbar verwoben werden.

Die Charakterisierung der Polarität von alltäglich-pragmatischer und expertenhafter Einstellung in Kapitel 3 als idealtypisch signalisierte bereits, dass damit Eigenschaften herauspräpariert werden, die faktisch in jeder Art von Abschattierung und Kombination vorkommen. Essenzialisierung ist auch im Ästhetischen von Übel. Im Folgenden werden mithin *Charakteristika bestimmter* häufiger anzutreffender *Praktiken und Routinen* formuliert, *nicht feste Merkmale* ästhetischer Stile und ›Geschmacksniveaus‹ oder gar sozialer Gruppen. Wir alle praktizieren ästhetische Interaktionen mit Zügen von Alltäglichkeit, wenn auch nicht alle in derselben Häufigkeit, in denselben Erscheinungsformen und Konstellationen.

Die Konzepte ›Alltag‹ und ›Expertinnen‹ bezeichnen in diesem Zusammenhang nicht reale Phänomene, sondern *analytische Ordnungen* aus Einstellungen und damit verbundenen Praktiken. Zugespitzt formuliert, baut jede Person eine eigene Alltäglichkeit mit spezifischem Profil auf. Bei der einen gehören dazu fünf Stunden klassischer Musik am Tag, beim anderen Club-Besuche an jedem Wochenende. Faktisch begegnen wir alltagsästhetischen Mustern im Konzertsaal (Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986; Rössel 2009) und im Museum, beim Hören von *Klassikradio*, bei der Gothic-Lektüre

von Kunstwissenschaftlerinnen und beim Privatgespräch von Literaturhistorikern über Romane. Umgekehrt finden sich Elemente der theoretischen Einstellung bei Aficionados von Zombiefilmen, bei der Suche nach Informationen zur aktuellen Lieblingsserie oder im Gespräch über ein Popkonzert. Damit sind nicht alle Katzen grau; vielmehr bieten die Referenzen auf ›Alltag‹ und ›Expertinnen‹ über die Beschreibung konkreter ästhetischer Erlebnisse und Erlebensweisen hinaus Anhaltspunkte, um auch die soziale Ungleichverteilung von Elementen beider Praxismuster zu verstehen und zu erklären.

Oszillierende Aufmerksamkeit und ›Mikro-Erlebnisse‹

Empirische Befunde deuten darauf hin, dass geteilte, oszillierende und ›blättern‹ selektive Aufmerksamkeit sowie intensive Präsenz (Gumbrecht 2004; Felski 2020: 67-74) von ›Mikroerlebnissen‹ mit einzelnen Elementen kultureller Texte¹ oder realer Situationen (wechselnde Eindrücke bei einer Wanderung etwa) im ästhetischen Erleben eine erstrangige Rolle spielen, auf jeden Fall in quantitativer Hinsicht (Maase 2019: Kap. 5.4). In seiner Studie über den Gebrauch von Musik beschreibt Hennion (2015: 277) das anhand des *Musikspielens*:

»Listening has its moments and its wavering. Loss of attention may be easy to spot in the example of listening to recordings, but it is equally present in the playing of an instrument, at a concert, or as the internal state of a musician in a group, a choir, an orchestra or a wind band. The attachment of value to moments of intense concentration (difficulty, tricky passage, spectacular moment, preferred passage) soon leads to a description of musical practice exclusively in the regime of inspired transport and continuous enthusiasm. It is at least as important, and probably more realistic, to describe the cruising speed, speckled with moments of loss of attention, of routine passages executed unthinkingly (which in no way excludes the pleasure), of distractions and absence – which gives more force to moments of presence at work or forgetfulness of time. This temporal aspect of practice has nothing anecdotal about it. It allows us to see the music lover as the co-producer of the

1 DeNora (1999: 44) hat bei den von ihr interviewten Frauen festgestellt, dass in individuellen Situationen einzelne Züge oder Elemente von Musiktiteln bedeutsam (gemacht) werden. »[...] [T]he relevant semiotic unit is more likely to be a fragment or a phrase or some specific aspect of the music such as its orchestration or tempo.«

work, instead of always assuming that she is an unquestioning admirer, in mind and body.«

Grundsätzlich scheint das Oszillieren alltagsästhetischer Befriedigung keinen Abbruch zu tun. Mit seinem Konzept der »ästhetisch zweideutigen« Unterhaltung, in der die Aufmerksamkeit changiert zwischen zerstreuter Behandlung eines Texts als nahezu belanglos und seinem Erleben als persönlich berührender Ernst, hat Hans-Otto Hügel (2007) diesen Modus ästhetischen Erlebens überzeugend charakterisiert. Über »Tiefe«, Komplexität und subjektive Bedeutung der Wahrnehmung ist damit zunächst einmal nichts gesagt.

Synästhesie und Ganzheitlichkeit

»Noch bevor man weiß, was und wie man wahrnimmt, hat man bereits mit allen Sinnen wahrgenommen.« Diese Feststellung von Stefan Niklas (2014: 65) bietet einen fruchtbaren Ausgangspunkt für die Annäherung an ästhetisches Erleben, ebenso wie Überlegungen Gernot Böhmes (2001) zum synästhetischen Charakter menschlichen Wahrnehmens. Laut Niklas (ebd.) ist die »Sinneswahrnehmung [...] prinzipiell holistisch organisiert«. Das bedeutet: Während Bestimmungen ästhetischer Erfahrung, die auf kognitive Einsichten zielen, sinnliches Wahrnehmen meist als simplen Basisvorgang betrachten, handelt es sich um eine komplexe und – vor allem – *als solche reizvolle* Tätigkeit.

Ab und zu wird uns bewusst, welche elementare Freude bereits das »Schauen«² Menschen bereitet. Böhme (2001: 31) spricht im Blick auf solche Episoden von einem elementaren »Begehren [...], das sich an der Wirklichkeit des Erscheinens befriedigt«, Niklas (2014: 124) von einem »Hunger nach intensiv erfahrenen sinnlichen Erlebnissen«. Die Faszination durch eindrucksvolles Geschehen beruht auf starken, außergewöhnlichen Wahrnehmungen durchaus komplexer Art. Beim »Schauen« sind alle Sinne, also Vorstellungen davon bzw. Erinnerungen daran, wie das Gesehene riecht, klingt, sich anfühlt usw., stets eingeschlossen (Niklas 2014: 68f.).³ Laut Felix Frey (2017: 148) sind unsere »wahrnehmungsleitenden kognitiven Strukturen [...] multimodal codiert, weshalb Dinge hart oder schwer aussehen oder sich

2 Zur »Schaulust« Dewey (1980: 11); Löffler (2014); Maase (2019: 160-162).

3 Schütz/Luckmann (2017: 448f.) sprechen hier von Appräsentation.

zwei Zentimeter breit anfühlen können«. Zugleich sind Assoziationen und Gedanken beteiligt, die um das Besondere, Außergewöhnliche am Wahrgenommenen kreisen. In solch basaler sinnlicher Wahrnehmung sind die Wahrnehmenden stets mit ihrer ganzen lebensgeschichtlich entstandenen Körperlichkeit einbezogen (ebd.: 116). Das beinhaltet »eine Erfahrung davon, dass ich selbst da bin und wie ich mich, wo ich bin, befinde«, und hat stets auch eine »affektive Tönung« (Böhme 2001: 42).

Diese Komplexität und der reizvolle, im Sinne Levinsons (2013: 56) »positiv lustvolle« Charakter selbstzweckhaften sinnlichen Wahrnehmens wurden bisher selten als zumindest »elementarästhetisch« (Paál 2003: 34-40) gewürdigt. Doch wäre Hennions Kriterium der Reflexivität zu prüfen: Wird nicht vielleicht in dieser Melange der Gefühle und Assoziationen auch – blitzartig, punktuell – Aufmerksamkeit darauf gerichtet, *wie das Selbst sich berührt fühlt?* Auch wenn die Antwort offenbleibt – die synästhetische Ganzheitlichkeit sinnlicher Wahrnehmung macht es schwer, eine Grenze zu ziehen gegenüber ästhetischer Wahrnehmung, die laut Seel (2000: 44) überall und jederzeit stattfinden kann, »häufig ohne dass dies weiter auffällig wäre.«

Das gilt besonders für jene Ausprägung, die Seel kontemplativ nennt. Dabei wird ein Gegenüber selbstzweckhaft wahrgenommen in seiner »phänomenalen Individualität«, in der »Fülle seiner Erscheinungen« (ebd.: 56). Seels Annahme, dass es sich hierbei um reine sinnliche Gegenwärtigkeit handle und keinerlei Bedeutungen, Erinnerungen etc. im Spiel seien, verträgt sich schlecht mit seiner Lesart, ästhetischer Wahrnehmung gehe es stets um »ein *Verspüren der eigenen Gegenwart* im Vernehmen der Gegenwart von etwas anderem« (ebd.: 62; Herv. K.M.). Böhmes Annahme, dass hier notwendig der Körper der Wahrnehmenden in seiner biographischen Gewordenheit (mit allen Erinnerungen) und seiner affektiven Berührbarkeit im Spiel sei, ist doch sehr plausibel.

Wahrnehmungen vom Typ des »Schauens« berühren uns meist auf eine spürbare Weise, ohne dass dies bewusst reflektiert würde. Sie »umspielen« gewissermaßen die Schwelle zur sprachlich gefassten Bewusstheit, und ihre mentalen Dimensionen entziehen sich dem direkten Zugriff der Forschung. Andererseits handelt es sich nicht um etwas, was Menschen passiv geschieht. Im Lauf ihres Lebens entwickeln viele Bereitschaft und Fähigkeit, sich auf solche handlungsentbundenen Episoden einzulassen und deren kontemplative Potenziale teilweise bewusst zu kultivieren und zu genießen. Hier kommt die »ästhetische Einstellung« (Levinson 2013: 38-41) zum Tragen. Dabei ist nicht an die bereits erörterte Haltung vermeintlicher Interesselosigkeit gedacht.

Es geht vielmehr um die allgemeine wie auch – interessanter – die situative, kontextabhängige Bereitschaft oder Neigung, sich an derartigen Episoden ko-laborativ zu beteiligen, entsprechende Möglichkeiten zu spüren und aktiv zu ergreifen.⁴

Wissen

Ästhetisches Erleben ist mit Wissen grundsätzlich zweifach verknüpft. Vorhandenes Wissen jeglicher Art kann den Assoziationsraum des Erlebens und Vergleichens und damit des ›Wohlgefallens‹ erweitern; und ästhetische Ko-laboration erzeugt bei den Beteiligten neues Wissen. Mit Deines/Liptow/Seel (2013: 11) ist davon auszugehen, dass bereits sinnliches Wahrnehmen ›Akte des Wissenserwerbs‹ einschließen kann. Zu denken ist zunächst an nicht-sprachliches, teilweise vorbewusstes Wissen über das eigene Selbst: Wie man auf welche ästhetischen Impulse reagiert und im Erleben mit Empfindungen umgeht. Ob sich bei einer Verfolgungsjagd auf der Leinwand unser Puls beschleunigt und wie wir auf Liebesszenen reagieren, das vermittelt Wissen über unsere emotionalen Dispositionen – ohne dass dies sprachlich repräsentiert sein müsste.

Allgemeiner ist auf die Diskussion zur ›sinnlichen Erkenntnis‹ zu verweisen. Schließlich sind hier die in Kapitel 4 entwickelten Überlegungen Lehmanns zum Erfahrungswissen einschlägig. Ganz offenbar akkumulieren ›Laien‹ im lebenslangen Umgang mit ästhetischen Angeboten und insbesondere mit Texten der populären Künste neben und vor propositionalen Kenntnissen phänomenales und praktisches Wissen. Entgegen manchen Negativstereotypen dient dieses Wissen erst in zweiter Linie dazu, einmal als attraktiv markierte ästhetische Erlebnisse nach dem Muster ›more of the same‹ zu wiederholen. Man weiß aus der psychologischen Ästhetik, etwa aus den bei aller Begrenztheit doch substanziellen empirischen Studien Berlynes (1971, 1974),⁵

4 Es handelt sich zunächst einmal um eine individuelle mentale Bereitschaft. Man kann vor dem Bildschirm sitzen oder im Kopfhörer Musik streamen, ohne diese Bereitschaft zu aktivieren, ohne also im strengen Sinn ästhetische Wahrnehmungen zu machen. Während einer längeren Lektüre beispielsweise schwankt diese Zuwendung – unter anderem, weil sie mit dem Potenzial des jeweiligen Gegenübers ko-laborieren muss, und diese Passung kann von Szene zu Szene mehr oder weniger gut funktionieren.

5 Zu Berlynes Thesen vgl. Jauk (2004); Kebeck/Schroll (2011: 64-68, 89f., 142f.); Carolus/Schwab (2016).

dass Personen das Anregungspotenzial ästhetischer Ko-laboration schätzen, dass sie ein gewisses Maß an Neuheit erwarten und positiv empfinden. Akkumulierte Erfahrung dient also nicht vorrangig dazu, stets dasselbe Erleben zu suchen. Wer 50 Actionfilme gesehen oder 50 Artromane gelesen hat, dem geht es nicht anders als derjenigen, die 50 Cembalosonaten von Scarlatti kennt: Man erlebt eben nicht 50-mal Identisches.⁶

Die empirische Rezeptionsforschung verweist hier auf die sogenannte »expectation of uniqueness«: Im Alltag wie bei medialen Darstellungen gehen wir davon aus, dass konkrete Situationen – erlebte wie fiktionale – nicht exakt identisch sein werden mit früherem Geschehen. So ließe sich zumindest das »scheinbar paradoxe Phänomen des »anormalen Spannungserlebens« (Frey 2017: 106) erklären: Wir empfinden Spannung im Liebesfilm, obwohl das Happy End von vornherein feststeht, ja sogar bei der Relektüre einer uns bekannten Geschichte. Im letzteren Fall werden unsere Assoziationen eben nicht genau dieselben sein wie bei der vorigen Rezeption, und das gilt dann auch für das Wissen, das wir aus ihr ziehen.

Man kann davon ausgehen, dass derart erworbenes anschauliches Wissen – die Verknüpfung von Erinnerungen an Texte und Rezeptionssituationen mit Erinnerungen an emotionale Befindlichkeiten – teilweise dem Bewusstsein zugänglich und sprachlich zu artikulieren ist. Studien zu Medien- oder Konsumbiographien etwa belegen, dass solche bedeutsamen Erfahrungen für die Befragten präsent und kommunizierbar sind. Wir können also verkörperlichte wie rational-kognitive Lernprozesse und Wissensbestände annehmen, die auch da, wo sie im »Laien«- und Alltagskontext nicht verbalisiert werden, doch Vergleichen als eine elementare Form der Bereicherung und Vertiefung ästhetischen Erlebens einschließen.⁷

6 Zur Bedeutung von Genrekompetenz als Grundlage ästhetischen Vergnügens vgl. Roberts (1990).

7 Der Kontinent der Laienkommunikation über ästhetisches Erleben ist bisher kaum kartiert, geschweige denn erforscht. Doch vermitteln Internetportale und Chatforen, in denen sich Fans austauschen, einen Einblick in die »sprachliche Oberfläche« des Erlebens (vgl. z.B. Tomkowiak 2010; Parzer 2011). Erfahrungen mit Kleidung, Autos, Computerspielen (vgl. Bareither 2016) oder angesagten Drinks lösen ebenfalls Kommentare aus, die eine Untersuchung lohnen. Leddy (2012: Kap. 5) gibt einen Einblick in die Vielfalt sprachlicher Bezeichnungen, mit denen im Englischen alltägliche Schönheitsempfindungen ausgedrückt werden.

Bewusstheit und Reflexivität

Ko-laboratives ästhetisches Erleben schließt unterschiedliche Bewusstheitsstufen ein: von der Hintergrundwahrnehmung von Atmosphären bis zur sprachlich-begrifflich reflektierenden Auseinandersetzung mit Texten und Ko-Texten. Dabei gehen synästhetische Wahrnehmung und komplexe Empfindungsbündel dem Reflektieren nicht einfach voraus. Im Erleben ›umgeben‹ sie das bewusste Denken ständig und haben die Kraft, es zu ›durchschießen‹, es teilweise sogar an den Rand zu schieben. Gerade bei Ko-laborationen von längerer Dauer – Film, Musikstück, Roman, Ausstellungsbesuch – erfährt man diesen Wechsel des Fokus.

Im alltagsästhetischen Erleben speisen sich reflektierende Anteile vorwiegend aus Alltagswissen und -denken und greifen weniger systematisch aus als in der wissenschaftlichen Kontemplation. Doch umfassen Alltags-Erlebnisse stets auch eine reflexive Dimension, insbesondere mit Bezug auf das erlebende Ich. Das wurde in Kapitel 4 ausgeführt. In der Konsequenz ist zwischen *reflexiv* und *reflektierend* zu unterscheiden. Reflexiv meint grundlegend: wahrnehmen, dass man wahrnimmt und wie man sich berührt fühlt. Dabei die eigenen Empfindungen – oft unbewusst! – zu vergleichen und zu bewerten, entfaltet dann schon die gesteigerte Reflexivität *ästhetischen* Wahrnehmens in Abgrenzung zum sinnlichen Wahrnehmen.

Solche Reflexivität beinhaltet vor allem nichtsprachliches Wissen über das eigene Selbst: wie man auf was reagiert. Phänomenales und praktisches Wissen kommen im eigenen *Tun* zum Tragen. Erfahrungswissen solcher Art ist vom Handeln nicht ablösbar; man kann es nicht als eigenständiges Wissen formulieren. Vielmehr geht es um ein ›Gespür für etwas‹; das wurde in sinnlich-tätigen Erfahrungen erworben und manifestiert sich praktisch.

Zu denken ist beispielsweise an das Taschentuch, das manche Leute zumindest metaphorisch bereits vor dem Beginn rührender Filme bereithalten, allgemeiner an das Wissen, welche Bilder und welche Art von Szenen im Film oder Roman einem die Kehle zuschnüren. Das wäre ein exemplarischer Fall für Wissenserwerb in ästhetischen Wahrnehmungen. Ein etwas komplexeres Beispiel ist die weite Verbreitung von Kopfhörern in Alltagssituationen; darin materialisiert sich ebenfalls praktisches Wissen aus ästhetischem Erleben. Das Gerät dient nicht einfach dem besseren Hören; es unterstützt das Ich-Erleben. Niklas (2014: 60) argumentiert, dass die damit aktiv gewählte akustische Distanzierung von der Umwelt eine »sinnlich-reflexive Form von

Individualität« erzeugt. Kopfhören macht Individualität »erfahrbar [...], indem es sie selbst sinnlich herstellt«.

Auf jeden Fall erzeugen wir in Alltagskontexten Wissen, das wesentlich sinnlich-emotionsbezogene Erkenntnis des Selbst in seiner Interaktion mit ästhetischen Potenzialen beinhaltet und nicht notwendig auf die begriffliche Auslegung eines perzipierten Texts zielt. Es scheint plausibel, ästhetisches Wahrnehmen (systematisch gesehen) bereits mit ›Mikro-Erlebnissen‹ beginnen zu lassen, kurzen Episoden mentalen Innehaltens und ›Scharfstellens‹ – von »Erscheinendem« (Seel) wie auch des eigenen Empfindens.

Reflektieren meint das sprachlich verfasste Begleiten, Bedenken und Auslegen von emotional und imaginativ instrumentierten Wahrnehmungen – sei es mithilfe externer Kommentare (Kritiken, Erläuterungen, Führungen etc.), im stummen Selbstgespräch, im Tagebuch, in persönlicher Kommunikation oder durch Verfassen einer Kritik. Hier öffnet sich eine weitere Dimension ästhetischer Praktiken im Modus von Alltäglichkeit. Auch in diesem Fall muss man sich vor akademischer Verengung hüten, die reflektierendes Sprechen in gängigen Kommunikationsformen tendenziell übersieht. Das folgende Beispiel zeigt, was man dort finden kann.

Kommunikation

Fan-Praktiken umfassen einen eigenen Weg des Reflektierens, beruhend auf breiter Kommunikation. Er führt aus alltagsästhetischen Präferenzen zur sprachlich durchdringenden Erweiterung des Erlebens. Er richtet sich aber nicht am Modus wissenschaftlicher Kontemplation aus – wengleich Fans bedenkenlos und unverkennbar zunehmend im akademischen Fundus wildern. Sie wollen möglichst viel wissen und mit anderen teilen über den Gegenstand und die Gründe ihrer Begeisterung. Sie schaffen dazu eigene Medien⁸ und Kommunikationswege und pflegen Praktiken der »kollektiven Intelligenz« (Jenkins 1992, 2006; Kellner 2020: 132-137) wie solche der Wissenskonkurrenz (Ganz-Blättler 2000; Frizzoni/Trummer 2016). Die Netzwerke sozialer Medien wirken dabei geradezu als Treibhäuser.

Zu den Wissensbeständen, die Kritiker gerne anführen, um die Ernsthaftigkeit ästhetischer Kompetenzen im Fandom zu bezweifeln, zählen Kennt-

8 Hennon (2005: 136) notiert: »In this regard opera lovers' rich magazines are not so different from heavy metal or house music fanzines.«

nisse über Künstlerinnen der Populärkultur. Entsprechende Praktiken werden schnell als ›Star-Kult‹ abgetan; doch lässt sich zeigen, dass sie das Erleben vielschichtiger machen. Mohini Krishke-Ramaswamy (2007) belegt dies auf der Ebene der Beziehung zwischen Fans und Künstler-Biographien. Fans tragen Wissen über Lebensläufe und -ereignisse zusammen und diskutieren miteinander Vermutungen, wie sich diese Erfahrungen in den Werken, etwa in Liedtexten, niederschlagen.⁹ Arbeiten von Richard Dyer (2004) und Ingrid Tomkowiak (2010) zeigen, wie ›Laien‹ Informationen über private und professionelle Lebensgeschichten sammeln, austauschen und nutzen. Auf diese Weise können sie dem Spiel der Stars im Film Facetten und Dimensionen zuschreiben, die das Verständnis – und damit den Genuss – des Texts bereichern. Mit Fan Fiction schließlich erweitern Fans ihr ästhetisches Erleben kommunizierend im kreativen Schaffen.

Es lohnt sich, alltagsästhetische Praktiken systematisch auf Elemente des Austauschs, der Reflexivität und des Reflektierens hin zu untersuchen – nicht, um sie hierarchisierend zu ›echten‹, ›vollen‹ Weisen ästhetischen Erfahrens aufzuwerten, vielmehr um sie angemessener zu beschreiben, sie besser verstehen und würdigen zu können.

Stimmungen und Existenzialien

In letzter Instanz wird die Hierarchisierung von Erleben und Erfahren nicht mit Komplexität, Rationalität oder Wissenshaltigkeit bestimmter Praktiken begründet. Es geht vielmehr um die Kraft des Berührtwerdens und die ›Eindringtiefe‹ des Erlebens. So nennen Deines/Liptow/Seel (2013: 15; Herv.i.O.) ästhetische Erfahrung im strengen Sinn »existenziell«, wenn sie »für uns eine bestimmte *lebensweltliche Bedeutsamkeit* gewinnt«, Relevanzen des Denkens und Handelns verändert. Seel (2004: 75; Herv.i.O.) charakterisiert ästhetische Erfahrung (etwas weniger stark, aber in dieselbe Richtung weisend) dadurch, »dass sie für diejenigen, die sie durchleben, zum *Ereignis* wird. *Ästhetische Erfahrung* [...] ist *ästhetische Wahrnehmung mit Ereignischarakter*«.

Das kann man gradualistisch auslegen, zwischen Bedeutsamkeit für den Moment oder für den Rest des Lebens. Letztlich ist es eine empirische Frage,

9 Als ich in den 1960ern Germanistik studierte, war das als ›biographische Methode‹ der Literaturwissenschaft ebenso verbreitet wie umstritten.

unter welchen Bedingungen und auf welche Weise es dazu kommt, dass ästhetische Ko-laborationen sich der Erinnerung einprägen und Selbstsicht und Handeln verändern. Seel grenzt ein: Derartige ästhetische Ereignisse gehen aus von einem unwahrscheinlichen, bis dahin nicht für möglich gehaltenen Erscheinen (ebd.). Da ist zu fragen, welche Realitäten einer solchen Idealvorstellung ästhetischer Begegnung entsprechen, die einem mit Rilke sagt »Du musst Dein Leben ändern«.

Dewey (1980: 50-55) charakterisiert Erfahrung als eine herausgehobene und relativ geschlossene Einheit psychischer Empfindungen und Aktivitäten. Ästhetische Erfahrung trage kumulativen Charakter und strebe einer Erfüllung zu, indem man sich ergreifen lässt und selbst dynamisch einbringt. Energien und Bedeutungen werden organisiert in Richtung auf Integration und Erfüllung, wobei eine befriedigende Gefühlsqualität gegeben sein muss. Eine derartige Erfahrung hebe sich weit über die Wahrnehmungsschwelle hinaus. Ihre Kraft mache es möglich, gewohnte Bedeutungen zu missachten und so konventionelle Grenzen zu überwinden. Niklas (2014: 159) betrachtet im Anschluss an Dewey eine ästhetische Erfahrung als gegeben, »wenn sich die bewusst erlebte Intensivierung der Interaktion mit der Umwelt zu einer konsummatorischen Einheit rundet«. Dahinter steht die Annahme, dass Erfahrungen allgemein einem bestimmten Rhythmus folgen, indem dynamische Energien auf Widerstände treffen. »Konsummatorisch« bezeichnet »die Klimax, in der und durch die sich der Zusammenhang eines Ereignisses abrundet und die der Erfahrung den spezifischen Charakter verleiht, der sie zu einer empfundenen, adressierbaren Einheit macht« (ebd.: 129).¹⁰

Letztlich legen Seel und Niklas die Latte für eine »vollgültige« oder »komplette« ästhetische Erfahrung ziemlich hoch. Dass jemand »geflasht« worden sei, kann man jedoch auch in Alltagskontexten als Kommentar zu ästhetischem Erleben hören. Anscheinend können alltagsästhetische Aneignungspraktiken wie ein Kinobesuch, so argumentiert Alexander Geimer (2010: 205) in seiner empirischen Studie, unter gewissen Voraussetzungen doch zu einer erheblichen Modifikation von »fundamentalen Erfahrungs- und Wissensstrukturen« einzelner Rezipientinnen beitragen. Freilich zählt solches Vom-

10 Zu Deweys Konzept der Erfahrung als Prozess mit holistischer Struktur, der Eindrücke, Gefühle und Handlungsdispositionen zu einer qualitativen Einheit integriert, und zum dahinterstehenden Ziel einer »Intensivierung des Alltäglichen«, um es mit »human-normativem Sinn« zu durchdringen, vgl. Jung (2004: Zit. 46). Kritisch Irvin (2008).

Blitz-getroffen-Werden nicht zu den Standarderwartungen an ›schöne‹ Episoden.

Als Auslöser ›existenzieller‹ Erlebnisse kann man sich vor allem Begegnungen mit Kunst vorstellen¹¹ – seltener überwältigende Eindrücke von Natur und Kosmos. Nur ausnahmsweise wird man an Interaktionen mit extravaganter Design, mit einer Fernsehserie oder einem gestreamten Song denken. Von solchen Ko-laborationen erwartet man eher eine begrenzte Relevanzzuweisung und wenig reflektierende Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst. Hier lauert jedoch schon wieder der Defizitdiskurs, der ›Tiefe‹ gegen ›Flüchtigkeit‹ in Stellung bringt. Dabei kann es ebenso sinnvoll wie genussreich sein, sich gerade nicht auf eine eingehende Auseinandersetzung mit ästhetischen Angeboten (Kunst wie Nicht-Kunst) einzulassen. Stattdessen kann man ›Oberflächen‹eindrücke und das Fehlen von Reflektieren und Bewusstseinspflichtigkeit – damit das Abstandgewinnen von einer durchrationalisierten, ständig geistige Wachsamkeit und Beweglichkeit verlangenden Welt¹² – goutieren.

Hier kommt eine weitere Dimension alltagsästhetischen Erlebens in den Blick. Positive Empfindungen können gerade aus emotionaler Distanz und Verzicht aufs Reflektieren entspringen. So wird es möglich, Alltäglichkeit als eine Abfolge niedrigschwelliger ästhetischer ›Mikroerlebnisse‹ zu arrangieren. Deren individuelle wie soziale Bedeutsamkeit liegt nicht in der Intensität einzelner Episoden, sondern in der mit der Ästhetisierung *geradezu kontinuierlichen Abfolge solcher affektiv getönten Eindrücke und* (möglichst angenehmen) *Empfindungen*. Nicht zuletzt diese *Stimmungseffekte*¹³ kennzeichnen *alltagsästhetisches Erleben* (auch mit Kunst); hier ist man eher selten auf existenzielle Erfahrungen eingestellt.

Stimmung als Gesamtimpuls aus vielen ›unbedeutenden‹, emotional bewerteten Empfindungen ist ein eher vages Konzept und deswegen für empirische Forschung wenig attraktiv. Dennoch hat sich Highmore (2017) solchen von ihm »cultural feelings« genannten Phänomenen zugewandt. Er betrachtet vor allem mediale Interventionen in verschiedenen Perioden der britischen

11 Eindrucksvolle Beispiele aus dem Umgang mit populärer Musik gibt Felski (2020: 48-58, 66).

12 Man denke etwa an die Beschreibung der Anforderungen modernen städtischen Lebens bei Simmel (1995) und Korff (2013).

13 Wir können sie als Abfolge von Eingriffen in die Befindlichkeit und in deren emotionale Bewertung betrachten (Schramm 2005; Felski 2020: 74-77).

Geschichte. Highmore interessiert, wie Filme, Plakate, Illustrationen etc. jenseits aller semantisch analysierbaren Botschaften wirken. Nach seiner Auffassung färbt die Wahrnehmung solcher Texte die Weise ein, wie Personen alltägliche Erlebnisse und darüber hinaus jene sozialen Rahmen, die man alltagssprachlich ›die Verhältnisse‹ nennt, empfinden und fühlend – das heißt: bewertend – einordnen.

Kulturelle Texte können Stimmungen beeinflussen durch die Art und Weise, wie sie Raum- und Zeitwahrnehmungen inszenieren, die beim Erleben nicht als Träger sprachlich formulierbarer Bedeutungen wahrgenommen und reflektiert werden. Ein Alltagsbeispiel wäre der Einfluss, den wir dem Wetter oder dem Abschneiden der Fußball-Nationalmannschaft auf unsere mentale Befindlichkeit zuschreiben, auf die emotionale Grundeinstellung, mit der wir der Welt begegnen. Musik als Stimmungsregulator wurde mehrfach angesprochen. Ein konventionell ›ästhetisches‹ Phänomen wäre die unterschiedliche Erscheinung von Stadt-Oberflächen. Ob sie als hell oder dunkel, eng oder offen wahrgenommen werden, kann durchschlagen auf die Einstellung gegenüber ›den Verhältnissen‹.¹⁴ Solche Tönungen des Empfindens verdichten sich laut Highmore unter Umständen zu sozial und historisch wirkmächtigen Massenstimmungen. Dies könnte ein konzeptioneller Kontext sein, um Potenziale nicht kunstbezogener ästhetischer Wahrnehmung zu untersuchen und auch auf ihre politische Relevanz hin zu befragen.

14 Hier kann Böhmes (2001: 47) Konzept der Atmosphären als »unbestimmt räumlich ausgebreitete Stimmungen« weiterführen.

6. Ausblick

Das vorige Kapitel versuchte, das Feld der Praktiken zwischen unbewusst Stimmungen formenden sinnlichen Mikro-Wahrnehmungen und ästhetischem Erleben mit ›existenziellem‹ Charakter zu überblicken. Insgesamt wurde in diesem Band die Vielfalt ästhetischer Praktiken ebenso betont wie der Blick auf gemeinsame Elemente: synästhetische sinnliche Wahrnehmung oder Vorstellung; leibliche Selbstwahrnehmung; emotionale Einfärbung und Bewertung. Häufig bezieht sich Erleben auf ähnliche frühere Eindrücke und Gestimmtheiten, zumindest als kontinuierlicher Abgleich, den das Hirn unterhalb der Bewusstheitsschwelle ausführt. Mit dem sinnlich Wahrgenommenen werden Bedeutungen assoziiert; die ästhetisch interagierende Person ist in ihrem ganzen biographischen Gewordensein mitsamt ihren Erinnerungen und erworbenen Sensibilitäten am Perzipieren beteiligt.

Nicht so leicht zu fassen ist, unter welchen Bedingungen weitere Elemente hinzutreten: reflexives Wahrnehmen der eigenen Präsenz und Befindlichkeit; imaginative Erweiterung und Verknüpfung mit Bedeutungen und Erinnerungen; bewusstes Selbstwahrnehmen; Reflektieren, was man wie wahrnimmt und wieso es für eine/n selbst bedeutsam wird. Vergleichen und dessen Bewusstwerden zumindest in Form emotionaler Bewertung gehören zu fast allen alltagsästhetischen Praktiken, oft auch begleitende und anschließende Kommunikation. Elementar ist schließlich körperliche Beteiligung, unwillkürlich wie willkürlich. Sie reicht vom beschleunigten Puls über ein ›Mitgehen‹ von Gliedern, Verkrampfen der Hände oder Abwenden des Blicks, Abwehr- und Ekelreaktionen, bis hin zum umfassenden sinnlichen Wahrnehmen und Appräsentieren von Dingen in ästhetischer Ko-laboration. Tanz und Bewegung schließlich interpretieren Musik und Gestimmtheiten.

Heuristisch ist, so die zentrale These, von der weiten Verbreitung eines ästhetischen Praxis- und Erlebensmusters auszugehen, das durch Strukturen der Alltäglichkeit geprägt ist. Dreierlei kann man festhalten. Erstens:

Alltagsästhetische Routinen, Aufmerksamkeitsformen sowie Reflexions- und Kommunikationsweisen werden von Menschen aller Bildungsstufen und jeglicher Profession praktiziert – jedoch in unterschiedlicher Häufigkeit, in differenten Situationen und mit unterschiedlicher Schätzung seitens verschiedener soziokultureller Milieus.¹ Normativ ist der Befund eindeutig: Fokussieren, Konzentrieren, Distanz halten, Reflektieren, elaboriert Kommunizieren, Verknüpfen mit fachlichen Wissensbeständen gelten im Rahmen der Expertinnen-Ästhetik als angemessen. Entsprechende Praktiken sind in Feldern, die sich an diesen Ansprüchen orientieren, deutlich häufiger. Allerdings ist die Forschungslage gerade zur *Praxis* der theoretischen Einstellung ausgesprochen unbefriedigend.²

Die Orientierung an Wiederholung und Routinen, an Effektivitätserwartungen und Relevanzordnungen des Alltags, an Wissensbeständen und Aufmerksamkeitsverteilungen, die der ›natürlichen‹ und ›pragmatischen‹ Einstellung entsprechen, resultiert in einem dichten und kohärenten Netz einander stabilisierender Neigungen, Erwartungen und Rezeptionsweisen. In dessen Selbstverständlichkeit und sozialer Verbindlichkeit gründet die weitgehende Dominanz alltagsästhetischer Praktiken. Die strukturellen Homologien zu Handlungs- und Einstellungsmustern der üblichen Lebensführung lassen solche Erwartungen, Regeln und Aneignungsweisen lebensweltlich plausibel, teilweise sogar zwingend erscheinen. Obwohl man sie normativ massiv und anhaltend abwertet, werden alltagsästhetische Praktiken dennoch als befriedigend empfunden und als selbstverständlich verteidigt.³

Zweitens: Alltagsästhetische Praktiken erscheinen als soziokulturell verbindend *und* trennend. Unterhaltendes Sich-Bewegen zwischen Ernst und Unernst (Hügel 2007) finden wir bei Personen mit überdurchschnittlich hohem Bildungs- und Professionsstatus wie bei solchen am entgegengesetzten Pol der Bildungs- und Ansehensverteilung. Zugleich werden auf beiden Seiten

1 Dichte qualitative Studien dazu sind schwer zu finden, am ehesten noch in Forschungen zum Mediengebrauch von Kindern und Jugendlichen (z.B. Pieper u.a. 2004; Groeben/Hurrelmann 2004).

2 Anregend dazu Felski (2020).

3 Nach John Fiske (1989: 65) werden routinisierte Unterhaltungspraktiken in einem weitgehend als heteronom empfundenen Lebenskontext als selbstbestimmt, als praktizierte Kontrolle über eigenes Leben wahrgenommen. Die Etablierung privater Funk- und Fernsehsender in der Bundesrepublik in den 1980ern wurde begleitet von dem Slogan, nun könne jeder sein eigener Programmdirektor werden. Individuelles Streaming von Musik und Videos unterstützt diese Sichtweise.

ähnliche kognitive, sprachlich kommunikative und teilweise sogar auf akademische Wissensbestände zugreifende Praktiken ausgeübt. Nach Meinung von Henry Jenkins (2006) gehen elaborierte Aneignungsmuster, die vor wenigen Jahrzehnten auf Fans beschränkt waren, zunehmend ins Repertoire normaler Rezipientinnen ein, insbesondere unter Nutzung der Möglichkeiten des Internet.

Schaut man aber auf das *Wie* und die *Rahmung* der Praktiken, dann springen der Abstand im Habitus, in der Realisierung übereinstimmender Muster, und die nicht selten demonstrative Präsentation distinktiver Züge ins Auge. Aus dieser Sicht könnten das Fachsimpeln von Reggae-Fans und die Anschlusskommunikation in der Pause des *Rheingold* trotz struktureller Gemeinsamkeiten kaum unterschiedlicher sein.

Drittens plädiere ich dafür, den Gesamtkomplex unter dem Stichwort ästhetisches *Erleben* zu behandeln. Zwar ist aus der Forschungsgeschichte nachzuvollziehen, warum die akademische Diskussion die Kategorie ›Erfahrung‹ vorzieht. Es ist dort durchaus bewusst, dass eine Fokussierung der sprachlich-kognitiven Dimension ästhetischer Praktiken Probleme schafft, und dass Entgegensetzung, Hierarchisierung oder teleologische Kombinationen von Erleben und Erfahren angesichts der Diversität der Phänomene und ihrer unscharfen Übergänge eher hinderlich sind. Umgekehrt ist das Konzept des Erlebens romantisch-antirational⁴ belastet. Dennoch scheint es im Blick auf die Lücken empirischer Forschung sinnvoll, durch Akzentuierung des Erlebens Wahrnehmungsweisen und Ko-laborationspraktiken ›gewöhnlicher‹ Nutzerinnen diesseits des sprachlichen Reflektierens in den Mittelpunkt zu rücken.

Die Kulturwissenschaften stehen vor der Herausforderung, angesichts fortschreitender Ästhetisierung des Alltags den emotionalen und sinnlich-körperlichen Dimensionen ästhetischer Praktiken genauer nachzugehen. Gernot Böhme (2001: 180) hat die Bedeutung solchen Wissens nachdrücklich begründet: »Zur Erfüllung dessen, was Mensch-Sein heißt, gehören auch sinnliche Erfahrungen.« Erleben und Erfahren werden gelernt, und insofern kann Wissen aus Kulturforschung beitragen zur »Ausbildung einer ästhetischen Lebensweise«. Bevor Wissenschaft zum kritischen Urteilen komme, sei allerdings zunächst »ein kompetentes Umgehen mit der eigenen Sinnlichkeit« verlangt.

4 Das schwingt etwa mit in Hans Ulrich Gumbrechts (2003) Votum für ästhetisches Erleben statt Erfahren.

Wir müssen besser verstehen, welches Potenzial in vielen Formen alltagsästhetischen Erlebens unter Gesichtspunkten wie Selbstaufmerksamkeit, Selbstbildung, inkorporiertes und praktisches Wissen steckt und wie gewöhnliche Akteurinnen diese Möglichkeiten schätzen und nutzen. Solche empirischen Bestandsaufnahmen wären hilfreich, um gezielter an ästhetischer Bildung zu arbeiten. Bei der Beschäftigung mit gewöhnlicher ästhetischer Interaktion kann es nicht nur um Beschreibungen des Status quo gehen. Die offensichtliche soziale Dysbalance ist unter dem Anspruch auf Chancengleichheit zu diskutieren – wobei ›Chancengleichheit‹ nicht die Antwort auf Probleme kultureller Selbst-Bildung darstellt, sondern Fragen und Herausforderungen signalisiert.

Im Gebrauch der Angebote populärer Künste zeichnen sich Umriss einer Alltagsästhetik ab, die nicht vorrangig auf DAS WERK ausgerichtet ist – auf einen Text, dessen grundlegenden Gehalt es zu entschlüsseln gilt und in dem die Teile dienende Funktion haben. Gewiss spielt bei der Wahrnehmung narrativer Angebote ›das Ganze‹ für die Nutzer immer noch eine wichtige Rolle; der Ausgang einer Geschichte hat besonderes Gewicht für die Rezeption. Das heißt aber nicht, alle Teile würden gleich aufmerksam perzipiert und auf ihren Beitrag zum Gesamtwerk hin befragt. Vielmehr scheinen auch hier die Kulturtechniken des ›Blätterns‹ sowie der ›zerstreuten‹ und ›verteilten Aufmerksamkeit‹ üblich. Vielleicht trifft die ›lockere‹ Devise »Die Summe der Teile ist mehr als das Ganze« (Maye) den Standardmodus alltagsästhetischer Praktiken. Zumindest rangiert die Suche nach dem Sinn ganzer Texte eher hinter dem Genuss, den einzelne Episoden, ›Stellen‹, Figuren, Stimmungen oder Klangräume ermöglichen.

Die Neigung, sich auf kleinere Bedeutungseinheiten und Stimmungsgeneratoren einzulassen, hat eine wesentliche Voraussetzung: die Bereitschaft, auf die vielfältigen sinnlichen Reize, Assoziationen, Imaginationsimpulse und Gestimmtheiten einzugehen, die sich der Wahrnehmung in ›lockerer‹ Interaktion anbieten. Dahinter steht die Erfahrung, dass es sich lohnt, solchen Aufforderungen ein Stück weit zu folgen, sich ihnen eventuell zu überlassen. Etwas mechanistisch formuliert bedeutet ja Ästhetisierung des Alltags: Gewöhnliche Menschen schaffen sich im Lauf ihrer Biographie einen großen Fundus von Erinnerungen an ästhetische Eindrücke und Erlebnisse – von denen jedes Element sich in der Ko-laboration (vor allem über emotionale Verbindungen) mit jedem aktuell wahrgenommenen ›Teil‹ des ästhetischen Gegenübers verknüpfen und Impulse aussenden kann.

Vielleicht führt die Ästhetik des ›lockeren Blätterns‹ und der verteilten Aufmerksamkeit zu einem integrativen Modell. Es beruht auf der Annahme, dass sich im Lauf der persönlichen Geschichte alltagsästhetischen Erlebens mit *Nicht-Kunst wie Kunst* verschiedenste Wahrnehmungen und Empfindungen zu einem je individuellen Bestand gespeicherter sinnlicher Eindrücke und Erinnerungen fügen. Jedes Teil dieses Reservoirs ist disponiert, sich mit weiteren sinnlichen Eindrücken und deren imaginativ-assoziativen Potenzialen zu etwas Neuem zu verbinden. Wahrgenommenes und Repräsentiertes, Bilder, Erinnerungen, Imaginationen, Ängste und Gestimmtheiten verbinden und verknüpfen sich miteinander, quer durch alle Arten und Partner ästhetischer Interaktion. Gespeicherte Repräsentationen realer Ereignisse kommunizieren mit medialen Bildern, mit Erinnerungen an Szenen, mit persönlich bedeutsamen ›Stellen‹ aus der Massenkunst. Sie verschmelzen mit ihnen, setzen die Einbildungskraft in Gang – und alle diese Verknüpfungen können positiv erlebt, als ästhetisches Vergnügen empfunden werden. Es entsteht ein persönlicher Fundus an affektiv geladenen Repräsentationen und Eindrücken unterschiedlichster ›Herkunft‹, von denen jeweils einige in das gerade aktuelle Erleben eingehen und dadurch wieder modifiziert werden.

Das scheint mir eine durchaus inspirierende Sicht auf den Umgang mit Ästhetisierungsprozessen – wenn man sich der Grenzen des Ansatzes bewusst bleibt. Er kann zu einer überzogen individualisierenden Sicht auf ästhetisches Erleben führen. Es hieße elementare sozialwissenschaftliche Einsichten zu leugnen, wenn ästhetisches Erleben nur als Emanation persönlich-biographisch geprägter Handlungen und Bewusstseinsströme erscheinen würde. Man könnte gar Ästhetisierung des Alltags als Weg zur Realisierung des romantischen Traums von einer All-Ästhetik missverstehen. Eine solche Utopie, so anziehend sie klingt, lässt sich gegenwärtig kaum produktiv verknüpfen mit einer Welt, zu deren Problemen das massenhafte Erleiden ästhetischer Gewalt und ein ausgesprochen ungleich verteilter Zugang zu ästhetischen Ressourcen gehören. Ein frischer, sympathischer Blick auf Reize und Entwicklungschancen gewöhnlichen ästhetischen Erlebens, der dessen ›dunkle‹ Dimensionen nicht ausblendet, wäre gleichwohl angesichts der Dynamik der Entwicklung wünschenswert.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1987): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a.M.
- Alkemeyer, Thomas (2013): Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik. In: Alkemeyer/Budde/Freist, *Selbstbildungen*, 33-68.
- Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar (Hg.) (2013): *Selbstbildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld.
- Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus (2016): Praktiken der Subjektivierung – Subjektivierung als Praxis. In: Schäfer, *Praxistheorie*, 115-136.
- Arantes, Lydia Maria/Rieger, Elisa (Hg.) (2014): *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen*. Bielefeld.
- Avenarius, Ferdinand (1908): Hausgreuel. In: *Volkswart* 22, 1. Viertel, H. 4, 209-213; https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwart22_1/0260 vom 18.3.2022.
- Bachtin, Michail (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.
- Bänziger, Peter-Paul (2020): *Die Moderne als Erlebnis. Eine Geschichte der Konsum- und Arbeitsgesellschaft 1840-1940*. Göttingen.
- Bareither, Christoph (2016): *Gewalt im Computerspiel. Facetten eines Vergnügens*. Bielefeld.
- (2020): Affordanz. In: Heimerdinger/Tauschek, *Kulturtheoretisch argumentieren*, 32-55.
- Bargetz, Brigitte (2015): *Ambivalenzen des Alltags. Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen*. Bielefeld.
- Baßler, Moritz/Drügh, Heinz (2019): *Konsumästhetik. Umgang mit käuflichen Gegenständen*. Bielefeld.

- Batchelor, David (2002): *Chromophobie. Angst vor der Farbe*. Wien.
- Bauman, Zygmunt (1987): *Legislators and Interpreters. On Modernity, Postmodernity and Intellectuals*. Ithaca, N.Y.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007): *Ästhetik [1750/1758]*. Lateinisch-deutsch. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hgg. v. Dagmar Mirbach. 2 Bde. Hamburg.
- Beck, Stefan (2009): *Die Mobilisierung von Erfahrung. Anmerkungen zu Translationen para-ethnografischen Wissens*. In: Ina Dietzsch/Wolfgang Kaschuba/Leonore Scholze-Irrlitz (Hg.): *Horizonte ethnografischen Wissens. Eine Bestandsaufnahme*. Wien, 221-238.
- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Berkeley.
- Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]*. Frankfurt a.M.
- (1974): *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* 1.2. Frankfurt a.M., 605-653.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1980): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt a.M.
- Berlyne, Daniel E. (1971): *Aesthetics and psychobiology*. New York.
- (1974): *Studies in the new experimental aesthetics. Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*. New York.
- Binder, Beate u.a. (Hg.) (2005): *Ort. Arbeit. Körper. Ethnografie Europäischer Modernen*. 34. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde Berlin 2003. Münster.
- Bischof, Norbert (2014): *Psychologie. Ein Grundkurs für Anspruchsvolle*. 3. Aufl. Stuttgart.
- Blessing, Werner K. (1984): *Fest und Vergnügen der ›kleinen Leute‹. Wandlungen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. In: Richard van Dülmen/Norbert Schindler (Hg.): *Volkskultur. Zur Wiederentdeckung des vergessenen Alltags (16.-20. Jahrhundert)*. Frankfurt a.M., 352-379.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M.
- (2001): *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München.
- (2008): *Zur Kritik der ästhetischen Ökonomie*. In: Maase, *Schönheiten des Populären*, 28-41.
- (2016): *Ästhetischer Kapitalismus*. Berlin.
- Bollenbeck, Georg (2007): *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J.J. Rousseau bis G. Anders*. München.

- Bollnow, Otto Friedrich (1984): Festrede zu Wilhelm Diltheys 150. Geburtstag: In: Dilthey-Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften, Bd. 2, 28-50; <http://www.wernerloch.de/doc/Dilthey150Geb.pdf> vom 18.3.2022.
- Borkowski, Jan (2021): Die Applikation literarischer Texte. Studien zur Erstrezeption vielgelesener Romane in der Aufklärung, Moderne und Gegenwart. Berlin, Boston.
- Borsay, Peter/Furnée, Jan Hein (Hg.) (2016): *Leisure Cultures in Urban Europe c. 1700-1870. A Transnational Perspective*. Manchester.
- Bosch, Aida/Pfütze, Hermann (Hg.) (2018): *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*. Wiesbaden.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.
- (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.
- Brakensiek, Stefan/Krull, Regine/Rockel, Irina (Hg.) (1993): *Alltag, Klatsch und Weltgeschehen. Neuruppiner Bilderbogen, ein Massenmedium des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld.
- Breunig, Christian/Handel, Marlene/Kessler, Bernhard (2020): *Massenkommunikation 1964-2020: Mediennutzung im Langzeitvergleich*. In: *Media Perspektiven*, H. 7-8, 410-437; <https://www.ard-werbung.de/media-perspektiven/fachzeitschrift/2020/detailseite-2020/massenkommunikation-1964-2020-mediennutzung-im-langzeitvergleich/> vom 18.3.2022.
- Brinkmann, Vinzenz (2003): *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*. München.
- Bubner, Rüdiger (1989): *Ästhetisierung der Lebenswelt*. In: *Ders.: Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a.M., 143-156.
- Bürkert, Karin (2020): *Performativität*. In: *Heimerdinger/Tauschek, Kulturtheoretisch argumentieren*, 351-379.
- Burke, Peter (1985): *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. München.
- Caduff, Corinna/Wälchli, Tan (Hg.) (2007): *High/Low. Hoch- und Alltagskultur in Musik, Kunst, Literatur, Tanz und Kino*. Berlin.
- Campbell, Colin (1987): *The romantic ethic and the spirit of modern consumerism*. Oxford.
- Campbell, Joan (1989): *Der Deutsche Werkbund 1907-1934*. München.

- Carolus, Astrid/Schwab, Frank (2016): Neugier und New Experimental Aesthetics. In: Stephan Schwan u.a. (Hg.): Medienpsychologie. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart, 238-243.
- Carroll, Noel (1998): *A Philosophy of Mass Art*. Oxford.
- Cleve, Ingeborg (1996): *Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Baden-Württemberg (1805-1845)*. Göttingen.
- Cramer, Konrad (1972): Erleben, Erlebnis. In: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2. Darmstadt, 702-711.
- Curtis, Robin/Glöde, Marc/Koch, Gertrud (Hg.) (2011): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*. München.
- De La Motte-Haber, Helga (1972): Die Schwierigkeit, Trivialität in der Musik zu bestimmen. In: Dies. (Hg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*. Frankfurt a.M., 171-183.
- Deines, Stefan/Liptow, Jasper/Seel, Martin (Hg.) (2013): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*. Berlin.
- DeNora, Tia (1999): Music as a Technology of the Self. In: *Poetics* 27, 31-56.
- Dewey, John (1980): *Kunst als Erfahrung [1934]*. Frankfurt a.M.
- Dickie, George (1964): The Myth of the Aesthetic Attitude. In: *American Philosophical Quarterly* 1,1, 56-65.
- Dietrich, Cornelia/Krinninger, Dominik/Schubert, Volker (2012): *Einführung in die Ästhetische Bildung*. Weinheim, Basel.
- Dilthey, Wilhelm (1970): *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften [1910]*. Einleitung von Manfred Riedel. Frankfurt a.M.; <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Dilthey,+Wilhelm/Der+Aufbau+der+geschichtlichen+Welt+in+den+Geisteswissenschaften+vom+18.3.2022>.
- (1992): Plan der Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften [1910]. In: *Gesammelte Schriften VII*. Stuttgart, Göttingen, 189-291.
- (2005): *Das Erlebnis und die Dichtung [1910]*. *Gesammelte Schriften XXVI*. Göttingen; https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00064547_00001.html vom 18.3.2022.
- Dissanayake, Ellen (2001): Kunst als menschliche Universalie. Eine adaptivistische Betrachtung. In: Peter M. Hejl (Hg.): *Universalien und Konstruktivismus*. Frankfurt a.M., 206-234.
- Dollase, Rainer/Rüsenberg, Michael/Stollenwerk, Hans J. (1986): *Demoskopie im Konzertsaal*. Mainz.

- Dröge, Franz/Müller, Michael (1995): *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur*. Hamburg.
- Drügh, Heinz (2011): Einleitung: Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst. In: Ders./Metz/Weyand, *Warenästhetik*, 9-44.
- Drügh, Heinz/Metz, Christian/Weyand, Björn (Hg.) (2011): *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Berlin.
- Dunbar, Robin/Knight, Chris/Power, Camilla (Hg.) (1999): *The Evolution of Culture. An Interdisciplinary View*. Edinburgh.
- Dussel, Konrad (2004): Auf dem Weg zum Massen-Medium. Historienmalerei des 19. Jahrhunderts als Publikumsspektakel. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 86, 413-440.
- Dyer, Richard (2002): *Only Entertainment*. 2. Aufl. London, New York.
- (2004): *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. 2. Aufl. London, New York.
- Eco, Umberto (1987): *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München.
- (1992): *Die Grenzen der Interpretation*. München.
- Eder, Jens (2000): *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg.
- Eibl, Karl (2004): *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn.
- (2009): *Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologische Perspektive*. Frankfurt a.M.
- Faulstich, Werner (2004): *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900)*. Göttingen.
- Featherstone, Mike (1992): Postmodernism and the aestheticization of everyday life. In: Scott Lash/Jonathan Friedman (Hg.): *Modernity and Identity*. Oxford, 265-290.
- Fechner, Gustav Theodor (1876): *Vorschule der Ästhetik*. 2 Teile. Leipzig.
- Felski, Rita (2015): *The Limits of Critique*. Chicago.
- (2020): *Hooked: Art and Attachment*. Chicago.
- Fischer, Joachim (2012): Interphänomenalität. Zur Anthro-Soziologie des Designs. In: Stephan Moebius/Sophia Prinz (Hg.): *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*. Bielefeld, 91-108.
- (2018a): Ästhetisierung der Gesellschaft oder Ästhetiksoziologie. Zu einer realistischen Theorie moderner Gesellschaft. In: Bosch/Pfütze, *Ästhetischer Widerstand*, 505-517.

- (2018b): Interphänomenalität. In: Falko Schmieder/Georg Toepfer (Hg.): Wörter aus der Fremde. Begriffsgeschichte als Übersetzungsgeschichte. Berlin, 119-123.
- Fiske, John (1989): *Understanding Popular Culture*. Boston.
- Fluck, Winfried (2007): *California Blue*. Amerikanisierung als Selbst-Amerikanisierung. In: Ute Bechdolf/Reinhard Johler/Horst Tonn (Hg.): *Amerikanisierung – Globalisierung*. Transnationale Prozesse im europäischen Alltag. Trier, 9-30.
- (2015): *Shadow Aesthetics*. In: *REAL – Yearbook of Research in English and American Literature* 31, 11-44.
- Frank, Bernward/Maletzke, Gerhard/Müller-Sachse, Karl H. (1991): *Kultur und Medien*. Angebote – Interessen – Verhalten. Eine Studie der ARD/ZDF-Medienkommission. Baden-Baden.
- Franke, Ursula (2018): *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*. Mit einem Anhang: »Baumgartens Ästhetik im Überblick« von Nicolas Kleinschmidt. Münster.
- Frey, Felix (2017): *Medienrezeption als Erfahrung*. Theorie und empirische Validierung eines integrativen Rezeptionsmodus. Wiesbaden.
- Friemert, Chup (1975): Der »Deutsche Werkbund« als Agentur der Warenästhetik in der Aufstiegsphase des deutschen Imperialismus. In: Wolfgang Fritz Haug (Hg.): *Warenästhetik*. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik. Frankfurt a.M., 177-230.
- Frisch, Simon/Fritz, Elisabeth/Rieger, Rita (Hg.) (2018): *Spektakel als ästhetische Kategorie*. Theorien und Praktiken. München.
- Frith, Simon (1999): Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus. In: Roger Bromley/ Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.): *Cultural Studies*. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, 191-214.
- Frizzoni, Brigitte/Trummer, Manuel (Hg.) (2016): *Erschaffen, Erleben, Erinnern*. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Fankulturforschung. Würzburg.
- Frow, John (1996): *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford.
- Fuchs, Margarete/Jürgens, Anna-Sophie/Schuster, Jörg (2020): *Manegenkünste*. Zirkus als ästhetisches Modell. Bielefeld.
- Galle, Heinz J. (2005/06): *Volksbücher und Heftromane*. Ein Streifzug durch 100 Jahre Unterhaltungsliteratur. 3 Bde. Norderstedt.
- Ganz-Blättler, Ursula (2000): *Knowledge oblige*. Genrewissen als Statussymbol und Shareware. In: Udo Göttlich/Rainer Winter (Hg.): *Politik des Ver-*

- gnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln, 195-214.
- Garncarz, Joseph (2010): Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896 bis 1914. Frankfurt a.M., Basel.
- Gaugele, Elke (2013): Vom Stil der Oberfläche. Historische Flächenrelationen der Alltags-, Konsum- und Popkulturen. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 116, Neue Serie LXVII, 77-95.
- Gauß, Stefan (2009): Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900-1940). Köln.
- Geer, Nadja (2012): Sophistication. Zwischen Denkstil und Pose. Göttingen.
- (2014): »If you have to ask, you can't afford it.« Pop als distinktiver intellektueller Selbstentwurf der 1980er Jahre. In: Bodo Mrozek/Alexa Geisthövel/Jürgen Danyel (Hg.): Popgeschichte. Bd. 2: Zeithistorische Fallstudien 1958-1988. Bielefeld, 337-357.
- Gegenfurtner, Karl R. (2011): Gehirn und Wahrnehmung. Eine Einführung. Aktual. Neuausgabe. Frankfurt a.M.
- Geimer, Alexander (2010): Filmrezeption und Filmaneignung. Eine qualitativ-rekonstruktive Studie über Praktiken der Rezeption bei Jugendlichen. Wiesbaden.
- Gell, Alfred (1999): The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: Ders.: The Art of Anthropology. Essays and Diagrams (hgg. v. Eric Hirsch). London, 159-186.
- Giddens, Anthony (1988): Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung. Frankfurt, New York.
- Glaser, Marie Antoinette (2005): Literaturwissenschaft als Wissenschaftskultur. Zu den Praktiken, Mechanismen und Prinzipien einer Disziplin. Hamburg.
- Görner, Otto (1934): Der Volkslesestoff. In: Adolf Spamer (Hg.): Die Deutsche Volkskunde. Bd. 1. 2. verb. u. verm. Aufl. Leipzig, 388-399.
- Göttlich, Udo/Heinz, Luise/Herbers, Martin R. (Hg.) (2017): Ko-Orientierung in der Medienrezeption. Praktiken der Second Screen-Nutzung. Wiesbaden.
- Göttlich, Udo/Porombka, Stephan (Hg.) (2009): Die Zweideutigkeit der Unterhaltung. Zugangsweisen zur populären Kultur. Köln.
- Göttisch, Silke (2005): Hunger nach Schönheit. Kommentar. In: Binder u.a., Ort. Arbeit. Körper, 309-310.
- Goldstein, E. Bruce (2015): Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs. 9. Aufl. Berlin, Heidelberg.

- Grathoff, Richard (1995): *Milieu und Lebenswelt. Einführung in die phänomenologische Soziologie und die sozialphänomenologische Forschung.* Frankfurt a.M.
- Greverus, Ina-Maria (1978): *Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie.* München.
- Groeben, Norbert/Hurrelmann, Bettina (Hg.) (2004): *Lesesozialisation in der Mediengesellschaft. Ein Forschungsüberblick.* Weinheim, München.
- Grosch, Nils (2013): *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert.* Münster.
- Grossberg, Lawrence (2000): *What's Going on? Cultural Studies und Populärkultur.* Wien.
- Günter, Manuela (2008): *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert.* Bielefeld.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003): *Epiphanien.* In: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung.* Frankfurt a.M., 203-222.
- (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz.* Frankfurt a.M.
- Habermas, Jürgen (2003): *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt.* In: Ders.: *Zeitdiagnosen. Zwölf Essays 1980-2001.* Frankfurt a.M., 7-26.
- Hämmerling, Christine (2016): *Sonntags 20:15 Uhr – »Tatort«.* Zu sozialen Positionierungen eines Fernsehpublikums. Göttingen; <http://univerlag.uni-goettingen.de/handle/3/isbn-978-3-86395-266-2> vom 19.3.2022.
- Hall, Stuart/Whannel, Paddy (1964): *The Popular Arts.* London.
- Hannerz, Ulf (1996): *Transnational Connections. Culture, People, Places.* London, New York.
- Haug, Wolfgang Fritz (1971): *Kritik der Warenästhetik.* Frankfurt a.M.
- (2009): *Kritik der Warenästhetik – Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus.* Frankfurt a.M.
- Hecken, Thomas (2012): *Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück.* Berlin.
- Heimerdinger, Timo/Koch, Anne (2019): *Es guckt und blinkt. Der Versandkatalog »Die moderne Hausfrau« als Versprechen auf Problemlösung und Lebensfreude.* In: *Zeitschrift für Volkskunde* 115, 2, 216-237.
- Heimerdinger, Timo/Tauschek, Markus (Hg.) (2020): *Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch.* Münster, New York.
- Heller, Agnes (1978): *Das Alltagsleben. Versuch einer Erklärung der individuellen Reproduktion.* Frankfurt a.M.

- Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (2008): No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik. Bielefeld.
- Hennion, Antoine (1997a): Baroque and Rock: Music, Mediators and Musical Taste. In: *Poetics* 24, 415-435.
- (1997b): Those Things that Hold us Together. In: *Cultural Sociology* 1, 97-114.
- (2003): Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music. In: Martin Clayton/Herbert Trevor/Richard Middleton (Hg.): *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London, 80-91; <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/19/31/30/PDF/Hennion2002MusMedMiddleton.pdf> vom 21.3.2022.
- (2005): Pragmatics of Taste. In: Mark D. Jacobs/Nancy Weiss Hanrahan (Hg.): *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford, 131-144.
- (2008): Listen! In: *Music and Arts in Action* 1,1, 36-45; <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/listen> vom 21.3.2022.
- (2015): *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. London, New York.
- Hesmondhalgh, David (2013): *The Cultural Industries*. 3. Aufl. Los Angeles u.a.
- Hickethier, Knut (2010): *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart.
- Hieber, Lutz/Moebius, Stephan (Hg.) (2011): *Ästhetisierung des Sozialen. Reklame, Kunst und Politik im Zeitalter visueller Medien*. Bielefeld.
- Highmore, Ben (2002): *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*. London, New York.
- (2011): *Ordinary Lives. Studies in the Everyday*. London, New York.
- (2017): *Cultural Feelings. Mood, Mediation and Cultural Politics*. Abingdon.
- Hirschauer, Stefan (2016): Verhalten, Handeln, Interagieren. Zu den mikrosoziologischen Grundlagen der Praxistheorie. In: Schäfer, Praxistheorie, 45-67.
- Holm, Nicholas (2020): Critical capital: Cultural studies, the critical disposition and critical reading as elite practice. In: *Cultural Studies* 34, 1, 143-166.
- Holzheid, Anett (2011): *Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie*. Berlin.
- Hornberger, Barbara (2019): Über den Status Populärer Kultur in der kulturellen Bildung. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 13, 2, 41-54.
- Huck, Christian (2013): Was ist Populärliteratur? Oder doch eher, wann ist Populärliteratur? In: *POP-Zeitschrift*, 18.1.2013, unpag.; www.pop-zeitschrift.de/2013/01/18/was-ist-popularliteratur-oder-doch-eher-wann-ist-popularliteraturvon-christian-huck18-1-2013/ vom 21.3.2022.

- Hügel, Hans-Otto (2003): Art. »Unterhaltung«. In: Ders. (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Stuttgart, Weimar, 73-82.
- (2007): Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie. In: Ders.: Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur. Köln, 13-32.
- Husserl, Edmund (1976): Husserliana. Gesammelte Werke Bd. 6: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. Haag.
- Irvin, Sherry (2008): The pervasiveness of the aesthetic in ordinary experience. In: *The British Journal of Aesthetics* 48, 1, 29-44.
- Iser, Wolfgang (1972): Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München; https://digi20.digitale-sammlungen.de//de/fs1/object/display/bsb00046004_00001.html vom 21.3.2022.
- (1990): Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 3. Aufl. München.
- Jacobit, Wolfgang/Lixfeld, Hannjost/Bockhorn, Olaf (Hg.) (1994): Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wien, Köln, Weimar.
- Jauk, Werner (2004): Experimental Aesthetics. Hedonismus als Gestaltungskraft: popular culture and digital culture. In: Elisabeth List/Erwin Fiala (Hg.): Grundlagen der Kulturwissenschaften. Interdisziplinäre Kulturstudien. Tübingen, Basel, 207-224.
- Jauß, Hans Robert (1967): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Konstanz.
- Jeggle, Utz (1986): Der Kopf des Körpers. Eine volkscundliche Anatomie. Weinheim, Berlin.
- (1999): Alltag [1978]. In: Hermann Bausinger u.a.: Grundzüge der Volkskunde. 4. Aufl. Tübingen, 81-126.
- (2001): Volkskunde im 20. Jahrhundert. In: Rolf W. Brednich (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. 3. überarb. u. erw. Aufl. Berlin, 53-75.
- Jeggle, Utz/Projektgruppe (2000): Erinnerungen an die Haigerlocher Juden. Ein Mosaik. Tübingen.
- Jenkins, Henry (1992): Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture. New York, London.
- (2006): Interactive Audience. The »Collective Intelligence« of Media Fans. In: Ders.: Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory Culture. New York, London, 134-151.

- Jung, Matthias (2004): Qualitative Erfahrung in Alltag, Kunst und Religion. In: Mattenklott, *Ästhetische Erfahrung*, 31-53.
- Juretzka, Christa (1990): Ästhetik und Standardbildung. Nachdenken über eine Annäherung an moderne massenkünstlerische Prozesse. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 31, H. 37, 30-49.
- Kant, Immanuel (1995): *Kritik der Urteilskraft* [1793]. Werkausgabe, hgg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. X. Frankfurt a.M.
- Kebeck, Günther/Schroll, Henning (2011): *Experimentelle Ästhetik*. Wien.
- Kellner, Karina (2020): Fan-Sein als alltägliche und kulturelle Aneignungspraxis. *Faszination – Motivation – Rezeption*. Münster.
- Kemp, Gary (1999): The aesthetic attitude. In: *British Journal of Aesthetics* 39, 4, 392-399.
- Kerbs, Diethart (2001): Kunsterziehungsbewegung und Kulturreform. In: Maase/Kaschuba, *Schund und Schönheit*, 378-397.
- Killy, Walther (1964): *Deutscher Kitsch. Versuch mit Beispielen*. Göttingen.
- Kittlausz, G. Viktor (2011): *Ästhetische Vermittlungen und Widerstände. Ambivalenzen und Anforderungen gesellschaftlicher Hybridisierungs- und Ästhetisierungsprozesse*. Habilitationsschrift Uni Bremen. <https://media.suub.uni-bremen.de/handle/elib/1111> vom 21.3.2022.
- Kleimann, Bernd (2002): *Das ästhetische Weltverhältnis. Eine Untersuchung zu den grundlegenden Dimensionen des Ästhetischen*. München.
- Klimmt, Christoph (2010): *Computerspielen als Handlung. Dimensionen und Determinanten des Erlebens interaktiver Unterhaltungsangebote*. Köln.
- Knight, Chris (1999): Sex and language as pretend-play. In: *Dunbar/Knight/Power, Evolution of Culture*, 228-247.
- Köhnke, Klaus Christian/Kösser, Uta (2001): *Prägnanzbildung und Ästhetisierung*. Leipzig.
- König, Gudrun (2009): *Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900*. Wien, Köln, Weimar.
- Korff, Gottfried (2013): *Mentalität und Kommunikation in der Großstadt. Berliner Notizen zur ›inneren‹ Urbanisierung*. In: Ders.: *Simplizität und Sinnfälligkeit. Volkskundliche Studien zu Ritual und Symbol*. Tübingen, 398-423.
- Krischke-Ramaswamy, Mohini (2007): *Populäre Kultur und Alltagskultur. Funktionelle und ästhetische Rezeptionserfahrungen von Fans und Szenegängern*. Konstanz.
- Lacey, Kate (1996): *Feminine Frequencies. Gender, German Radio, and the Public Sphere, 1923-1945*. Ann Arbor.

- Lakoff, George/Johnson, Mark (2007): *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. 5. Aufl. Heidelberg.
- Laner, Iris (2018): *Ästhetische Bildung zur Einführung*. Hamburg.
- Langewiesche, Dieter (1989): »Volksbildung« und »Leserlenkung« in Deutschland von der wilhelminischen Ära bis zur nationalsozialistischen Diktatur. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14, 1, 108-125.
- (2003): Welche Wissensbestände vermittelten Volksbibliotheken und Volkshochschulen im späten Kaiserreich? In: Lothar Gall/Andreas Schulz (Hg.): *Wissenskommunikation im 19. Jahrhundert*. Stuttgart, 213-241.
- Latour, Bruno (1995): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin.
- (2010): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M.
- Lebeck, Robert/Kaufmann, Gerhard (1985): *Viele Grüße... Eine Kulturgeschichte der Postkarte*. Dortmund.
- Leddy, Thomas (2005): The Nature of Everyday Aesthetics. In: *Light/Smith, Aesthetics of Everyday Life*, 3-22.
- (2012): *The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life*. Peterborough.
- Leder Mackley, Kerstin/Pink, Sarah (2014): Framing and educating attention. A sensory apprenticeship in the context of domestic energy research. In: *Arantes/Rieger, Ethnographien der Sinne*, 93-110.
- Lefebvre, Henri (1972): *Das Alltagsleben in der modernen Welt* [1968]. Frankfurt a.M.
- (1987): *Kritik des Alltagslebens* [1958/1961]. *Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit*. Frankfurt a.M.
- Lehmann, Harry (2016a): *Ästhetische Erfahrung. Eine Diskursanalyse*. Paderborn.
- (2016b): *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*. Paderborn.
- Lenk, Carsten (1997): *Die Erscheinung des Rundfunks. Einführung und Nutzung eines neuen Mediums 1923-1932*. Opladen.
- Lepa, Steffen (2012): Was kann das Affordanzkonzept für eine Methodologie der Populärkulturforschung »leisten«? In: Marcus S. Kleiner/Michael Rappe (Hg.): *Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*. Berlin, 273-298.

- Lessau, Mathis/Zügel, Nora (2019): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven. Baden-Baden, 7-24.
- Levinson, Jerrold (2013): Unterwegs zu einer nichtminimalistischen Konzeption ästhetischer Erfahrung. In: Deines/Liptow/Seel, Kunst und Erfahrung, 38-60.
- Light, Andrew M./Smith, Jonathan (Hg.) (2005): *The Aesthetics of Everyday Life*. New York.
- Lill, Max (2013): »The whole wide world is watchin«*.* Musik und Jugendprotest in den 1960er Jahren. Bob Dylan und The Grateful Dead. Berlin.
- Lipp, Carola (1993): Alltagsforschung im Grenzbereich von Volkskunde, Soziologie und Geschichte. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 89, 1, 1-33.
- Löffler, Petra (2014): *Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung*. Berlin, Zürich.
- Lorenz, Detlef (2000): *Reklamekunst um 1900. Künstlerlexikon für Sammelbilder*. Berlin.
- Lüdtke, Alf/Lindenberger, Thomas (Hg.) (1995): *Physische Gewalt. Studien zur Geschichte der Neuzeit*. Frankfurt a.M.
- Maase, Kaspar (2000): »... ein unwiderstehlicher Drang nach Freude«. Ästhetische Erfahrung als Gegenstand historischer Kulturforschung. In: *Historische Anthropologie* 8, 3, 432-444.
- (2001a): Krisenbewusstsein und Reformorientierung. Zum Deutungshorizont der Gegner der modernen Populärkünste 1880-1918. In: *Maase/Kaschuba, Schund und Schönheit*, 290-342.
- (2001b): Massenkunst und Volkserziehung. Die Regulierung von Film und Kino im deutschen Kaiserreich. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 41, 39-77.
- (2004): »Jetzt kommt Dänemark«. Anmerkungen zum Gebrauchswert des frühen Rundfunks. In: *Edgar Lersch/Helmut Schanze (Hg.): Die Idee des Radios. Von den Anfängen in Europa und den USA bis 1933*. Konstanz, 47-72.
- (2005): Hunger nach Schönheit. Überlegungen zur Ästhetik des Alltags. In: *Binder u.a., Ort. Arbeit. Körper*, 283-290.
- (2007): *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. 4. Aufl. Frankfurt a.M.
- (Hg.) (2008a): *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*. Frankfurt, New York.
- (2008b): Die Erforschung des Schönen im Alltag. 6 Thesen. In: *Maase, Schönheiten des Populären*, 42-57.

- (2009): In der Falle? Überlegungen zu Medienkritik, Ethnographie, Ironie und Empörung. In: Michael Simon u.a. (Hg.): Bücher – Bilder – Bytes. Zur Medialität des Alltags. Münster, 49-58.
 - (2010): Jenseits der Massenkultur. Ein Vorschlag, populäre Kultur als repräsentative Kultur zu lesen. In: Udo Göttlich/Winfried Gebhardt/Clemens Albrecht (Hg.): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies. 2. durchges., erw. u. aktual. Aufl. Köln, 80-105.
 - (2011): Der Banause und das Projekt schönen Lebens. Überlegungen zu Bedeutung und Qualitäten alltäglicher ästhetischer Erfahrung. In: Ders.: Das Recht der Gewöhnlichkeit. Über populäre Kultur. Tübingen, 238-271.
 - (2012): Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich. Frankfurt, New York.
 - (2015): Popular Culture. In: Matthew Jefferies (Hg.): The Ashgate Research Companion to Imperial Germany. Farnham, 209-224.
 - (2017): Leider schön ...? Anmerkungen zum Umgang mit Sinnesempfindungen in Alltag und empirischer Forschung. In: Karl Braun u.a. (Hg.): Kulturen der Sinne. Zugänge zur Sensualität der sozialen Welt. Würzburg, 13-28.
 - (2019a): Populärkulturforschung. Eine Einführung. Bielefeld; <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4598-9/populaerkulturforschung/?number=978-3-8394-4598-3> vom 21.3.2022.
 - (2019b): Politische Wirkungen von Populärkultur – ein sinnvoller Gegenstand sozialwissenschaftlicher Untersuchung? In: Marion Hamm u.a. (Hg.): Widerständigkeiten des Alltags. Beiträge zu einer empirischen Kulturanalyse – Für Klaus Schönberger zum 60. Geburtstag. Klagenfurt/Celovec, 160-168.
- Maase, Kaspar/Kaschuba, Wolfgang (Hg.) (2001): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. Köln.
- Maase, Kaspar/Warneken, Bernd Jürgen (2003): Der Widerstand des Wirklichen und die Spiele sozialer Willkür. Zum wissenschaftlichen Umgang mit den Unterwelten der Kultur. In: Dies. (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft, Köln, 7-24.
- Makropoulos, Michael (2008): Theorie der Massenkultur. München.
- Mandoki, Katya (2007): Everyday Aesthetics. Prosaics, The Play of Culture and Social Identities. Burlington.

- Mattenklott, Gert (Hg.) (2004): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*. Hamburg.
- Maye, Harun (2019): *Blättern/Zapping. Studien zur Kulturtechnik der Stellenlektüre seit dem 18. Jahrhundert*. Zürich.
- Mecheril, Paul (2012): *Ästhetische Bildung. Migrationspädagogische Anmerkungen*. In: ifa-Edition Kultur und Außenpolitik (Hg.): *Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft. Reflexionen einer Arbeitstagung*. Stuttgart, 26-35.
- Medick, Hans (1982): *Plebejische Kultur, plebejische Öffentlichkeit, plebejische Ökonomie. Über Erfahrungen und Verhaltensweisen Besitzarmer und Besitzloser in der Übergangsphase zum Kapitalismus*. In: Robert M. Berdahl u.a. (Hg.): *Klassen und Kultur. Sozialanthropologische Perspektiven in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a.M., 157-204.
- Meissner, Martin (1971): *The Long Arm of the Job. A Study of Work and Leisure*. In: *Industrial Relations* 10, 239-260.
- Mende, Annette/Neuwöhner, Ulrich (2006): *Wer hört heute klassische Musik?* In: *Media Perspektiven*, H. 5, 246-258.
- Moore, Shaun (1988): *'The box on the dresser': memories of early radio and everyday life*. In: *Media, Culture and Society* 10, 23-40.
- Morat, Daniel u.a. (2016): *Weltstadtvergnügen. Berlin 1880-1930*. Göttingen.
- Mühlberg, Dietrich/Autorenkollektiv (1983): *Arbeiterleben um 1900*. Ost-Berlin.
- Müller, Corinna (1994): *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*. Stuttgart, Weimar.
- Naumann-Beyer, Waltraud (2003): *Anatomie der Sinne – im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur*. Köln, Weimar, Wien.
- Nell, Victor (1988): *Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven, London.
- Neumann, Eckhard (1996): *Funktionshistorische Anthropologie der ästhetischen Produktivität*. Berlin.
- Niklas, Stefan (2014): *Die Kopfhörerin. Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung*. Paderborn.
- Nolte, Paul (Hg.) (2016): *Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke (1880-1930)*. Köln.
- Oldemeyer, Ernst (2008): *Alltagsästhetisierung. Vom Wandel ästhetischen Erfahrens*. Würzburg.
- Paál, Gábor (2003): *Was ist schön? Ästhetik und Erkenntnis*. Würzburg.
- Paquet, Alfons (1908): *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*. Jena.

- Parzer, Michael (2011): *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur.* Frankfurt a.M. u.a.
- Pazaurek, Gustav E. (1912): *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe.* Stuttgart, Berlin; https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pazaurek1912a/0005?navmode=fulltextsearch&leftcolumn_compactview_hidden=0 vom 21.3.2022.
- Peez, Georg (2005): *Evaluation ästhetischer Erfahrungs- und Bildungsprozesse.* München.
- Peterson, Richard A./Kern, Roger M. (1996): *Changing Highbrow Taste: from Snob to Omnivore.* In: *American Sociological Review* 61, 900-907.
- Pette, Corinna (2001): *Psychologie des Romanlesens. Lesestrategien zur subjektiven Aneignung eines literarischen Textes.* Weinheim, München.
- Peukert, Detlev (1982): *Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus.* Köln
- Pfütze, Hermann (2018): *Vorwort.* In: *Bosch/Pfütze, Ästhetischer Widerstand,* 1-6.
- Piecha, Alexander (2002): *Die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile.* Paderborn.
- Pieper, Irene u.a. (2004): *Lesesozialisation in schriftfernen Lebenswelten. Lektüre und Mediengebrauch von HauptschülerInnen.* Weinheim, München.
- Pieske, Christa (1984): *Das ABC des Luxuspapiers.* Berlin.
- (1988): *Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840-1940.* München.
- Power, Camilla (1999): »Beauty magic«. *The origins of art.* In: *Dunbar/Knight/Power, Evolution of Culture,* 92-112.
- Rademacher, Wiebke (2020): *German Song and the Working Classes in Berlin, 1890-1914.* In: *Natasha Loges/Laura Tunbridge (Hg.): German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries.* Bloomington, 203-222.
- Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien.* Berlin.
- (2008): *Ist Kunst widerständig?* Berlin.
- (2013): *Die Nacht der Proletarier.* Archive des Arbeitertraums. Wien, Berlin.
- Ratiu, Dan Eugen (2017): *Everyday Aesthetic Experience: Explorations by a Practical Aesthetics.* In: *Carsten Friberg/Raine Vasquez (Hg.): Experiencing the Everyday.* Copenhagen, 22-52.

- Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: *Zeitschrift für Soziologie* 32, 4, 282-301.
- (2009): Praktiken der Reflexivität. Eine kulturtheoretische Perspektive auf hochmodernes Handeln. In: Fritz Böhle/Margit Wehrich (Hg.): *Handeln unter Unsicherheit*. Wiesbaden, 169-182.
- (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin.
- (2016): *Ästhetik und Gesellschaft. Ein analytischer Bezugsrahmen*. In: Ders.: *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld, 215-247.
- Renz, Alexander/Ahner, Helen (2020): Neue Lust am Spektakel. Wissensvermittlung als ästhetische Praxis – Was der Begriff zur Kulturanalyse beitragen kann. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 123, Neue Serie LXXIV, 1+2, 117-128.
- Reuter, Julia/Lengersdorf, Diana (2016): Der »Alltag« der Soziologie und seine praxistheoretische Relevanz. In: Schäfer, Praxistheorie, 365-379.
- Richard, Birgit/Grünwald, Jan/Ruhl, Alexander (2008): Me, Myself, I: Schönheit des Gewöhnlichen. Eine Studie zu den fluiden ikonischen Kommunikationswelten bei *flickr.com*. In: Maase, *Schönheiten*, 114-132.
- Richter, Klaus (1999): *Die Herkunft des Schönen. Grundzüge der evolutionären Ästhetik*. Mainz.
- Ricœur, Paul (1969): *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*. Frankfurt a.M.
- (2005): Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik. In: Ders.: *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970-1999)*, hgg. v. Peter Welsen. Hamburg, 109-134.
- Roberts, Thomas J. (1990): *An aesthetics of junk fiction*. Athens, GA, London.
- Rock, Eckhard (2007): Das Gute, das Schöne und das Angenehme. Ansätze zu einer Kritik des Schönen in der Musik. In: Eckart Liebau/Jörg Zirfas (Hg.): *Schönheit. Traum – Kunst – Bildung*. Bielefeld, 161-188.
- Rössel, Jörg (2009): Kulturelles Kapital und Musikrezeption. Eine empirische Überprüfung von Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung. In: *Soziale Welt* 60, 239-257.
- Röttger-Rössler, Birgit (2004): *Die kulturelle Modellierung des Gefühls. Ein Beitrag zur Theorie und Methodik ethnologischer Emotionsforschung anhand indonesischer Fallstudien*. Münster.

- Rötzer, Florian (2005): Die Begegnung von Computerspiel und Wirklichkeit. Computerspiele sind die Kunstform unseres Zeitalters und deshalb auch ein spannendes Objekt der Beobachtung. In: *Kunstforum* 176, 102-115; <https://www.kunstforum.de/artikel/die-begegnung-von-computerspiel-und-wirklichkeit/> vom 21.3.2022.
- Rosenberg, Bernard/White, David M. (Hg.) (1957): *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Glencoe, Ill.
- Ross, Corey (2008): *Media and the Making of Modern Germany. Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich*. Oxford, New York.
- Roth, Gerhard (2003): *Denken Fühlen Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*. Neue, vollst. überarb. Ausg. Frankfurt a.M.
- (2011): Verstand oder Gefühl – wem sollen wir folgen? In: Ders./Klaus-Jürgen Grün/Michel Friedman (Hg.): *Kopf oder Bauch. Zur Biologie der Entscheidung*. Göttingen, 15-27.
- Roth, Markus (2015): »Ihr wißt, wollt es aber nicht wissen«. Verfolgung, Terror und Widerstand im Dritten Reich. München.
- Sabelus, Esther/Wietschorke, Jens (2015): *Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten 1900-1930*. Berlin.
- Sachs, Melanie/Sander, Sabine (Hg.) (2009): *Die Permanenz des Ästhetischen*. Wiesbaden.
- Saito, Yuriko (2007): *Everyday Aesthetics*. Oxford; <https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199278350.001.0001/acprof-9780199278350> vom 21.3.2022.
- (2019): *Aesthetics of the Everyday*. In: Edward N. Zalta (Hg.): *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Archive – Winter 2019 Edition; <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/aesthetics-of-everyday/> vom 21.3.2022.
- Sassoon, Donald (2006): *The Culture of the Europeans – From 1800 to the Present*. London.
- Schäfer, Hilmar (Hg.) (2016a): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielefeld.
- (2016b): *Praxis als Wiederholung. Das Denken der Iterabilität und seine Konsequenzen für die Methodologie praxeologischer Forschung*. In: Schäfer, *Praxistheorie*, 137-159.
- Schechter, Harold (2001): *The Bosom Serpent. Folklore and Popular Art*. 2. Aufl. New York u.a.

- Scheer, Monique (2012): Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion. In: *History and Theory* 51, 2, 193-220.
- (2016): Emotionspraktiken: Wie man über das Tun an die Gefühle herankommt. In: Matthias Beitzl/Ingo Schneider (Hg.): *Emotional Turn?! Europäisch ethnologische Zugänge zu Gefühlen & Gefühlswelten*. Wien, 15-36.
- (2020): *Enthusiasm. Emotional Practices of Conviction in Modern Germany*. Oxford.
- Scherke, Katharina (2011): Ästhetisierung des Sozialen heute und in der ›Wiener Moderne‹ um 1900. Zur Auflösung und neuen Verfestigung sozialer Unterschiede. In: Hieber/Moebius, *Ästhetisierung des Sozialen*, 15-32.
- Schmidt, Andreas (2018): *Befragung des Alltags*. Göttingen.
- Schmidt, Siegfried J. (2000): *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist.
- Schmidt-Lauber, Brigitta (2003): *Gemütlichkeit. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*. Frankfurt, New York.
- (2010): Der Alltag und die Alltagskulturwissenschaft. Einige Gedanken über einen Begriff und ein Fach. In: Michaela Fenske (Hg.): *Alltag als Politik – Politik im Alltag. Dimensionen des Politischen in Vergangenheit und Gegenwart*. Berlin, 45-61.
- Schneider, Norbert (1996): *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Stuttgart.
- Schön, Erich (1998): Kein Ende von Buch und Lesen. Entwicklungstendenzen des Leseverhaltens in Deutschland – eine Langzeitbetrachtung. In: *Stiftung Lesen (Hg.): Lesen im Umbruch. Forschungsperspektiven im Zeitalter von Multimedia*. Baden-Baden, 39-77.
- Schomburg-Scherff, Silvia M. (1986): *Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik*. Frankfurt a.M.
- Schrage, Dominik (2009): *Die Verfügbarkeit der Dinge. Eine historische Soziologie des Konsums*. Frankfurt, New York.
- Schramm, Holger (2005): *Mood Management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen*. Köln.
- Schütz, Alfred (1971): Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze I. Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Den Haag, 237-298.
- (2003): *Theorie der Lebenswelt 1: Die pragmatische Schichtung der Lebenswelt*. Werkausgabe Bd. V.1. Konstanz.

- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (2017): *Strukturen der Lebenswelt* [1975], 2., überarb. Aufl.; erneut durchgesehene, editorisch bearbeitete und mit einer Einführung versehene Ausgabe von Martin Endreß. Konstanz, München.
- Schulze, Gerhard (1992): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt, New York.
- Schwarte, Ludger (2006): *Intuition und Imagination – Wie wir sehen, was nicht existiert*. In: Bernd Hüppauf/Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*. München, 92-103.
- Schwartz, Frederic J. (1996): *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*. New Haven, London.
- Schwarzfischer, Klaus (2019): *Ästhetik der Wirklichkeitskonstruktion. Wie sind konkurrierende ästhetische (Design-)Präferenzen möglich? Ein kognitiv-semiotischer Ansatz*. Würzburg.
- Schweppenhäuser, Gerhard (2009): »Das Recht des Kitsches«. *Synthetische Kunst, populärer Widerschein und reflexive Pragmatik*. In: Sachs/Sander, *Permanenz des Ästhetischen*, 55-72.
- Scott, Derek B. (2008): *Sounds of the Metropolis. The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Oxford.
- Seel, Martin (2000): *Ästhetik des Erscheinens*. München.
- (2004): *Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung. Fünf Thesen*. In: Matenklott, *Ästhetische Erfahrung*, 73-81.
- Seibt, Oliver (2010): *Der Sinn des Augenblicks. Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen*. Bielefeld.
- Selle, Gert (1983): *Es gibt keinen Kitsch – es gibt nur Design. Notizen zur Ausstellung »Das geniale Design der 80er Jahre«*. In: *Kunstforum International*, Bd. 66, 103-111.
- Serner, Walter (1984): *Kino und Schaulust* [1913]. In: Fritz Güttinger (Hg.): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt a.M., 189-193.
- Sexl, Martin (2013): *Lesend die Welt erfahren*. In: Johannes Bilstein/Helga Peskoller (Hg.): *Erfahrung – Erfahrungen*. Wiesbaden, 159-180.
- Shove, Elizabeth/Pantzar, Mika (2016): *Rekrutierung und Reproduktion. Karrieren und Träger von Digitalfotografie und Floorball*. In: Schäfer, *Praxistheorie*, 95-113.
- Shusterman, Richard (1994): *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Frankfurt a.M.

- (2000): *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. 2. erw. Aufl. Cambridge, Mass.
- Simmel, Georg (1992): *Soziologische Ästhetik (1896)*. In: Georg Simmel Gesamtausgabe Bd. 5. Frankfurt a.M., 197-214; www.modetheorie.de/Simmel-Georg.861.o.html vom 21.3.2022.
- (1995): *Die Großstädte und das Geistesleben [1903]*. In: Georg Simmel Gesamtausgabe Bd. 7. Frankfurt a.M., 116-131.
- (2005): *Berliner Gewerbeausstellung [1896]*. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Bd. 17. Frankfurt a.M., 33-38.
- Soeffner, Hans-Georg (1989): *Auslegung des Alltags – der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*. Frankfurt a.M.
- Stw. »ästhetisch« (2022). In: Duden Internet-Wörterbuch; <https://www.duden.de/rechtschreibung/aesthetisch> vom 21.3.2022.
- Stw. »Ästhetik« (2022). In: Duden Internet-Wörterbuch; <https://www.duden.de/rechtschreibung/Aesthetik> vom 21.3.2022.
- Stw. »Aufmerksamkeit« (2022). In: Wikipedia; <https://de.wikipedia.org/wiki/Aufmerksamkeit> vom 21.3.2022.
- Stw. »gewöhnlich« (2022). In: Duden Internet-Wörterbuch; <https://www.duden.de/rechtschreibung/gewoehnlich> vom 21.3.2022.
- Stw. »Wahrnehmung« (2022). In: Wikipedia; <https://de.wikipedia.org/wiki/Wahrnehmung> vom 21.3.2022.
- Stw. »Zerstreuung« (2022). In: Duden Internet-Wörterbuch; <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zerstreuung> vom 21.3.2022.
- Sütterlin, Christa (1994): *Kunst und Ästhetik*. In: Wulf Schiefenhövel u.a. (Hg.): *Gemachte und gedachte Welten. Der Mensch und seine Ideen. Beiträge aus dem Funkkolleg »Der Mensch – Anthropologie heute«*. Stuttgart, 95-119.
- (2003): *From sign and schema to iconic representation. Evolutionary aesthetics of pictorial art*. In: Voland/Grammer, *Evolutionary Aesthetics*, 131-169.
- Sutter, Ove (2016): *Alltagsverstand. Zu einem hegemonietheoretischen Verständnis alltäglicher Sichtweisen und Deutungen*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 119, Neue Serie LXX, 1+2, 41-70.
- Symons, Donald (1995): *Beauty is in the adaptations of the beholder*. In: Paul R. Abramson/Steven D. Pinkerton (Hg.): *Sexual Nature/Sexual Culture*. Chicago, 80-118.

- Taussig, Michael (2013): Farbe. In: Ders.: Sympathiezauber. Texte zur Ethnographie. Hgg. v. Michael Neumann, Anja Schwarz. Konstanz, 201-208.
- Tessin, Wulf (2008): Ästhetik des Angenehmen. Städtische Freiräume zwischen professioneller Ästhetik und Laiengeschmack. Wiesbaden.
- Thornhill, Randy (2003): Darwinian aesthetics informs traditional aesthetics. In: Voland/Grammer, *Evolutionary Aesthetics*, 9-35.
- Timm, Elisabeth (2013): Bodenloses Spurenlesen. Probleme der kulturanthropologischen Empirie unter den Bedingungen der Emergenztheorie. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 116, Neue Serie Bd. LXVII, 1+2, 49-75.
- Tomkowiak, Ingrid (2010): Depp Daily Dose. Vom Glück der Johnny-Depp-Fans mit ihrem Star. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 106, 1, 119-134.
- Tooby, John/Cosmides, Leda (2001): Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts. In: *Substance* 30, Nr. 94/95, 6-27.
- Tschofen, Bernhard (2006): Vom Alltag. Schicksale des Selbstverständlichen in der Europäischen Ethnologie. In: Olaf Bockhorn/Margot Schindler/Christian Stadelmann (Hg.): *Alltagskulturen. Forschungen und Dokumentationen zu österreichischen Alltagen seit 1945*. Wien, 91-102.
- Ueding, Gert (1973): *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt a.M.
- Ullrich, Wolfgang (2010): *Wohlstandsphänomene. Eine Beispielsammlung*. Hamburg
- (2013): *Alles nur Konsum. Kritik der warenästhetischen Erziehung*. Berlin.
- Varndoe, Kirk/Gopnik, Adam (Hg.) (1990): *Modern Art and Popular Culture. Readings in High & Low*. New York.
- Vendrell Ferran, Ingrid (2018): *Die Vielfalt der Erkenntnis. Eine Analyse des kognitiven Werts der Literatur*. Münster.
- Verne, Markus (2017): Einleitung: Lebensbezüge des Populären. In: *Baessler Archiv* 64, 115-124; <https://www.digi-hub.de/viewer/image/1625134204171/124/#topDocAnchor> vom 21.3.2022.
- (2019): Ist Kultur ästhetisch? [Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 182]; <https://www.ifeas.uni-mainz.de/publikationen-2/arbeitspapiere/> vom 21.3.2022.
- Vetter, Norbert R. (2010): *Emotion zwischen Affekt und Kognition. Zur emotionalen Dimension in der Kunstpädagogik*. Köln.

- Vogelgesang, Waldemar (1991): Jugendliche Videocliquen. Action und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Fankultur. Opladen.
- Voland, Eckart/Grammer, Karl (Hg.) (2003): *Evolutionary Aesthetics*. Berlin.
- Von Appen, Ralf (2007): *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld.
- Warneken, Bernd Jürgen (2006): *Die Ethnographie populärer Kulturen. Eine Einführung*. Wien, Köln, Weimar.
- Watts, Ian (1999): The origin of symbolic culture. In: Dunbar/Knight/Power, *Evolution of Culture*, 113-146.
- Welsch, Wolfgang (1990): Ästhetik und Anästhetik. In: Ders.: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart, 9-40.
- (1994): Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik. In: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin, 3-22.
- (2009): Von der universalen Schätzung des Schönen. In: Sachs/Sander, *Permanenz des Ästhetischen*, 93-119.
- Wietschorke, Jens (2013): *Arbeiterfreunde. Soziale Mission im dunklen Berlin 1911-1933*. Frankfurt, New York.
- Williams, Raymond (1989): Culture is Ordinary [1958]. In: Ders.: *Resources of Hope. Culture, Democracy, Socialism*, hgg. v. Robin Gable. London, 3-18.
- Wolgast, Heinrich (1903): *Die Bedeutung der Kunst für die Erziehung*. Leipzig.
- Zahner, Nina Tessa (o.J.): *Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse*; https://www.academia.edu/10706888/Das_Laienpublikum_als_Herausforderung_f%C3%BCr_die_Feldanalyse vom 21.3.2022.

Personenregister

A

Adorno, Theodor W. 67, 68
Altenloh, Emilie 42
Althusser, Louis 68

B

Bänziger, Peter-Paul 48
Bareither, Christoph 104 Anm.
Bauman, Zygmunt 68, 69
Baumgarten, Alexander Gottlieb 56, 60, 127
Benjamin, Walter 85, 86, 87, 88
Bergson, Henri 19
Berlyne, Daniel E. 141
Böhme, Gernot 11, 46 Anm., 47, 52, 59, 126 Anm., 139, 140, 148 Anm., 151
Bourdieu, Pierre 55, 68, 69, 71, 75, 96 Anm., 99, 101

C

Campbell, Colin 47
Christo und Jeanne-Claude 110

D

Darwin, Charles 28
Deines, Stefan 60, 61 Anm., 141, 145
De La Motte-Haber, Helga 109

Dewey, John 20, 23f., 121, 139 Anm., 146

Dickie, George 55, 127
Dilthey, Wilhelm 121, 122 Anm.
Dollase, Rainer 105
Dröge, Franz 65
Dyer, Richard 145

E

Eco, Umberto 117

F

Fechner, Gustav Theodor 63
Felski, Rita 68 Anm., 102 Anm., 113 Anm., 116 Anm., 147 Anm., 150 Anm.
Fischer, Joachim 24-27
Fiske, John 150 Anm.
Fluck, Winfried 68 Anm.
Fontane, Theodor 92
Freud, Siegmund 68
Frith, Simon 99f.
Fuller, Loïe 39

G

Geimer, Alexander 146
Gell, Alfred 33 Anm., 65 Anm.
Giddens, Anthony 79
Glaser, Marie Antoinette 105, 108

Gumbrecht, Hans Ulrich 151
Anm.

H

Habermas, Jürgen 100, 107, 113
Hämmerling, Christine 131
Hecken, Thomas 69
Heidenreich, Elke 108
Hennion, Antoine 117-120, 128f.,
130, 135, 138, 140, 144
Anm.
Hieber, Lutz 39
Highmore, Ben 39, 60, 72 Anm.,
73, 82, 83, 87, 88, 89,
147f.
Hirschauer, Stefan 74f., 83
Holm, Nicolas 68f.
Horkheimer, Max 68
Hornberger, Barbara 99 Anm.
Huck, Christian 109
Hügel, Hans-Otto 90 Anm., 98,
139
Humboldt, Wilhelm von 106
Hume, David 28
Husserl, Eduard 71, 92

I

Irvin, Sherry 146 Anm.
Iser, Wolfgang 116 Anm.

J

Jauß, Hans Robert 116 Anm.
Jung, Matthias 24 Anm., 146
Anm.

K

Kant, Immanuel 34, 55, 64, 67, 96
Anm., 130
Killy, Walther 109

Kittlausz, G. Viktor 56 Anm., 59,
73

Kleimann, Bernd 54, 60, 90
Anm., 103 Anm.

Korff, Gottfried 147 Anm.

Krischke-Ramaswamy, Mohi-
ni 145 Anm.

L

Laner, Iris 127 Anm.
Latour, Bruno 63
Leddy, Thomas 13 Anm., 53 Anm.,
95 Anm., 142 Anm.
Lefebvre, Henri 71
Lehmann, Harry 46 Anm., 129,
133-136, 141
Levinson, Jerrold 128, 140
Liptow, Jasper 60, 61 Anm., 141,
145
Löffler, Petra 85, 88, 139 Anm.
Luckmann, Thomas 12, 71, 74, 92,
93, 95, 97, 122, 139 Anm.

M

Makropoulos, Michael 46 Anm.
Mandoki, Katya 19-22, 24, 25, 27
Marx, Karl 68
Maye, Harun 85, 89, 90
Moebius, Stephan 39
Müller, Michael 65

N

Nell, Victor 102 Anm.
Neumann, Eckhard 29-34
Nietzsche, Friedrich 68
Niklas, Stefan 24 Anm., 127
Anm., 139, 143, 146

O

Oldenburg, Claes 124

P

Paál, Gábor 55, 60

Paquet, Alfons 41

Peez, Georg 123f., 125

R

Rancière, Jacques 38, 39, 49

Reckwitz, Andreas 34-38, 40, 44
Anm., 46, 49 Anm., 58

Reich-Ranicki, Marcel 108

Ricœur, Paul 68

Rilke, Rainer Maria 80, 146

Rüsenberg, Michael 105

S

Saito, Yuriko 53, 95 Anm.

Sartre, Jean-Paul 59

Scarlatti, Domenico 142

Schäfer, Hilmar 80

Scheck, Denis 108

Scherke, Katharina 39, 40

Schmidt, Siegfried J. 125 Anm.

Schön, Erich 109

Schomburg-Scherff, Silvia 30, 31
Anm.

Schubert, Franz 80

Schütz, Alfred 12, 71, 72, 74, 92f.,
94 Anm., 95, 97, 98, 106,
108, 122f., 139 Anm.

Schulze, Gerhard 25, 43f., 46, 55
Anm.

Seel, Martin 60, 61 Anm., 64,
124f., 140, 141, 145f., 146

Selle, Gert 9f.

Simmel, Georg 40f., 147 Anm.

Soeffner, Hans-Georg 72

Stendhal (Marie-Henri Beyle) 38

Stollenwerk, Hans J. 105

T

Taussig, Michael 33 Anm.

Thornhill, Randy 28

Timm, Elisabeth 78 Anm.

Tomkowiak, Ingrid 145

Tschofen, Bernhard 72

V

Vendrell Ferran, Ingrid 56 Anm.

Verne, Markus 68 Anm.

W

Weber, Max 107

Welsch, Wolfgang 18, 34 Anm., 56
Anm., 60

Williams, Raymond 82f.

Winckelmann, Johann Joa-
chim 33 Anm.

Wittgenstein, Ludwig 127 Anm.

Wolgast, Heinrich 42f.

Sachregister

A

- Ablenkung 50 Anm., 56, 86-88, 132; s.a. Zerstreung
- Abwechslung 38, 48, 65
- Affordanz 45
- Aisthesis, Aisthetik 22 Anm., 60, 67
- Akteur-Netzwerk-Theorie 14, 77
- Alltag 10f., 36f., 45, 60f., 66, 71f., 73, 79, 82 Anm., 83, 92f., 94, 97, 100, 108f., 113, 137f., 143, 150
- Alltagsästhetik 10, 13 Anm., 14f., 21, 37, 44, 60 Anm., 62, 65, 72, 90, 95 Anm., 98, 100-106, 113f., 125, 137-152
- Alltäglichkeit, Alltäglichkeitsmodus 12, 14, 34, 38, 44, 62, 72-74, 81f., 84 Anm., 91-95, 98, 106, 112f., 125, 128, 131f., 137, 147
- Appräsentation 139 Anm., 149
- Ästhetik 61f., 101; s.a. Alltagsästhetik, Expertinnenästhetik, Laienästhetik, philosophische Ä., »rhetorische« Ä.
- Ästhetisch (Def.) 18, 53-61
- Ästhetische Bildung 78, 112, 121, 152
- Ästhetische Interaktion 13, 14, 18-34, 44, 54 Anm., 95, 112, 115-120, 127f., 144, 152; s.a. Ko-laboration, Kommunikation
- Ästhetisierung 9, 10f., 12f., 17-19, 21, 22 Anm., 25, 26, 27, 28f., 31, 34-44, 48f., 50-52, 135, 136, 147, 152, 153
- Ästhetizismus 35, 107
- Arbeit, ästhetische 27, 46 Anm.
- Art world 101, 106 Anm., 107f.
- Atmosphären 124, 143, 148
- Aufmerksamkeit 31, 32, 51, 53 Anm., 54, 55, 60, 84f., 91, 97, 104, 111 Anm., 123, 124, 127, 128f., 130-132, 135, 140
- Aufmerksamkeit, verteilte 5, 15, 72, 85-89, 112, 138, 152, 153
- Aufmerksamkeit, oszillierende 90 Anm., 138, 139
- Aura 53 Anm., 87

B

- Bedeutungen 20, 31, 53, 59, 66,
128, 140, 146, 148, 149
Begehren, ästhetisches 25, 27, 47,
139
Bewertung, ästhetische/emotio-
nale 20, 45, 48, 54,
57, 58, 62, 63, 79, 122
Anm., 127, 134, 135, 143,
147 Anm., 149
Bewusstseinsstrom 83, 84
Bildungskultur s. Hochkultur
›Blättern‹ 15, 89-91, 125, 132, 133

C

- Chock 87
Computerspiele 88 Anm., 91,
103f., 109, 142 Anm.

D

- Deprivation, ästhetische 21, 22
Anm.
Desensibilisierung 18, 65
Design 9f., 13, 24, 61, 108 Anm.,
131, 147; s.a. Gestaltung
Deutscher Werkbund 41
Dinge, Dingwelt 9, 12, 17, 24f.,
31, 35f., 40, 42, 45, 46
Anm., 47, 48, 54 Anm.,
62 Anm., 75, 116, 130f.,
139f., 149
Dispositiv 110, 116

E

- Einbildungskraft 21, 23, 47, 53,
56, 59, 64, 109, 153
Einstellung, ästhetische 55, 96
Anm., 137, 140 f.

- Einstellung, expertenhafte 137
Einstellung, natürliche 92, 94
Anm., 150
Einstellung, pragmatische 92f.,
94f., 150
Einstellung, theoretische/wissen-
schaftliche 105-107,
132
E- und U-Kultur 99
Elementarästhetisch 140
Élan vital 19, 26
Emergenz 117
Emotionen, Emotionsprakti-
ken 15, 20, 24, 32, 35,
36, 47, 50, 53f., 56, 57,
58, 62, 67, 90, 103, 116
Anm., 120 Anm., 123,
128, 143f.
Empfindsamkeit, Empfindungs-
vermögen s. Sensibili-
tät
Empfindsamkeitskultur 36
Episoden, ästhetische 15, 44, 48,
91, 132, 140, 141, 152
Erfahrung, ästhetische 11, 23, 24,
49, 52, 54, 59, 61 Anm.,
79, 86, 100, 115, 122-126,
139, 142, 145f., 151
Erhabenes 64
Erkenntnis, sinnliche 52, 56f., 67,
97, 127f., 144
Erleben und Erfahren 121-126
Erleben: Reflektiertheit 13, 14,
46, 120, 121, 122f.,
124f., 126, 129, 132f., 133
Anm., 143f., 147, 149,
150

Erleben: Reflexivität 124, 127,
129f., 135, 143f., 149
Erlebnis 43f., 58 Anm., 121f., 138,
141f., 143, 147
Erlebniserwartung 44
Erlebnisgesellschaft 25f.
Erlebnisorientierung 43f.
Ermächtigung 49, 102
Erscheinen 26, 59, 124, 139, 146
Everyday aesthetics 13, 19 Anm., 59,
60 Anm.
Evolution 27-29, 31-33
Evolutionäre Ästhetik 28, 33
Existenzialien 145-147
Expertinnenästhetik 100-102,
104-106, 107f., 113, 124f.

F

Fans, Fandom 91, 104f., 115, 119
Anm., 125, 132, 142
Anm., 144f., 151

G

Gartengestaltung, -kunst 25, 61,
103 Anm., 108 Anm.
Gemütlichkeit 38
Genre 64, 98, 109, 142 Anm.
Gesamtkunstwerk 84 Anm., 103
Geschmackserziehung 10, 135
Gestalt 26, 34
Gestaltung 9, 17, 20, 24, 29, 30,
31f., 32, 33, 37, 41, 48,
56, 60, 62, 102f., 107,
132
Gewalt, ästhetische 21f., 104
Anm., 153

Gewöhnliches, Gewöhnlich-
keit 38f., 71, 73f.,
81-83, 89, 136
Gewohnheiten, Gewöhnung 58f.,
71, 73, 74, 79, 80, 81,
85f., 87, 88, 95, 98, 110,
113
Glück 24, 43, 48, 52, 91

H

Hässlichkeit 63f.
Happy End 64, 142
Harmonie 64, 65
Hedonisch, Hedonismus 10,
30f., 47, 91, 123, 134
Hermeneutik des Verdachts 68f.
Hintergrundwahrnehmung 51,
90, 109, 111, 131f., 143
Hochkultur 69, 81, 99, 105, 110
Anm.

I

Ideologiekritik 67f.
Imagination s. Einbildungskraft
Imaginationen s. Vorstellung
Immersion 104; s.a. Versenkung
Innovation 36, 38, 79, 81, 93, 101f.,
106f.
Inszenierung s. Gestaltung
Inszenierungswert 46 Anm.
Interesselosigkeit des Wohlgefal-
lens 34 Anm., 56, 96,
106, 140; s.a. Zweck-
freiheit
Interphänomenalität 24, 26

K

Kanonisierung 104f.

Kitsch 43, 99 Anm., 108f.
 Körperlichkeit 19, 32, 53 Anm.,
 58, 59, 78, 103, 118, 120,
 123, 131 Anm., 140, 149
 Ko-laboration, ästhetische 14, 51,
 115-120, 129, 130, 132f.,
 134, 143, 146, 152
 Kollektive Intelligenz 95 Anm.,
 104, 144
 Kommunikation, sinnliche 19,
 20, 21, 24, 25, 27, 28,
 29f., 32, 40, 77, 144f.,
 149
 Konsumforschung 27, 47
 Konsumismus 49
 Kontemplation, ästhetische 20,
 87, 124, 140
 Kontemplation, wissenschaftli-
 che 98, 106, 143, 144
 Kontinuum des Erlebens 13, 14,
 76, 125f.
 Konzentration s. Aufmerksamkeit
 Kreativität 35, 36f., 76, 82
 Kritik als Disposition 65-69, 98
 Anm.
 Kulturkritik 50 Anm., 67, 68, 88
 Kunst 13 Anm., 22, 23, 25, 35,
 38f., 39, 50, 51, 56, 60f.,
 65, 87, 88, 96, 100, 101,
 130f.

L

Laienästhetik 14, 96, 100f., 102f.,
 119 Anm., 125, 133, 136,
 141, 145
 Lebenssteigerung 20, 24, 64
 Leiblichkeit s. Körperlichkeit

Lernen, sinnlich-praktisch 14, 31,
 67, 112, 133-136
 Lesen vs. Sehen 109
 Liebhaber, Amateur 91, 119f., 132
 Lust, ästhetische 32 Anm., 43, 55,
 56, 64, 87, 94, 116, 123,
 128, 134, 140; s.a. Wohl-
 gefallen

M

Mainstream, kultureller 11, 80,
 81, 99 Anm.
 Manipulation 27, 65
 Massenkünste 12f., 14, 15, 22
 Anm., 38, 41, 51, 61, 65,
 87, 88, 95f., 102, 109,
 111f., 131, 132, 153
 Mediatoren 117, 118
 Mikro-Erlebnisse 38, 126, 138,
 144, 149

N

Narration, narrative Struktur 50,
 96, 102, 103, 131, 136, 152
 Naturästhetik, -schönes 12, 15,
 22, 25, 26, 39, 55, 56,
 58, 130, 132, 147

O

Oberflächlichkeit 18, 87, 147
 Ökonomie, ästhetische 18, 27, 52
 Ordentlichkeit, Ordnung 53
 Anm., 95 Anm.

P

Parallele Mediennutzung 110
 Performativität 65 Anm., 118
 Phantasie s. Einbildungskraft

Phantasien, Phantasieren s. Vorstellung

Philosophische Ästhetik 11, 12, 17, 20, 23, 32 Anm., 59, 60, 61f., 65 Anm., 106f., 115, 127

Prägnanz 31, 33, 64

Präsenz 61 Anm., 73, 138

Pragmatismus, Pragmatik 14, 74, 92-97, 100f., 109, 113, 128, 133, 134, 137, 150

Praktiken, ästhetische 11, 12, 13f., 22, 24, 25, 29, 30, 32, 35, 37, 49, 50f., 56, 58f., 62, 64, 72, 74f., 79, 83, 84, 95, 97, 110 Anm., 122 Anm., 133 Anm., 149

Praktiken, geteilte 14, 74-80, 95

Praktiken: Wiederholung und Transformation 72, 73, 79-81, 97, 112, 142, 150

Praktischer Sinn 67, 75f., 133 Anm.; s.a. Wissen, praktisches u. Wissen, verkörpertes

Produktivität, ästhetische 29-33, 37

R

Rahmung, ästhetische 63, 136, 151

Regime, ästhetisches 38, 138

Rezeption 20, 31, 32, 59, 80, 87, 90, 109, 111, 116f., 131f., 142, 152

Rezeption als Hauptmodus ästhetischer Praktiken 37f., 66

Rezeption, disziplinierte 84 Anm., 91

›Rhetorische‹ Ästhetik 102

Routinen 14, 42, 46 Anm., 71, 72f., 74, 76, 78, 79, 81, 83, 84 Anm., 85f., 92, 93, 97, 98, 110, 112, 113, 131, 133, 138, 150

S

Sauberkeit 95 Anm.

Schaulust 25, 87, 139

Schauwert 41

Schönheit, schön 9, 18 Anm., 25f., 28, 34, 44, 47, 48, 51, 61-65

Selbstaufmerksamkeit 124, 152; s.a. Erleben: Reflexivität

Selbst-Bildung 77f., 112, 121, 152

Selbstermächtigung s. Ermächtigung

Selbstpräsentation 25, 30, 46 Anm., 131 Anm.

Selbststeuerung 14, 76f., 78, 112

Selbstwirksamkeit 104

Selbstzweckhaftigkeit des Ästhetischen 34, 36, 49, 54f., 56, 66, 83

Sensibilität 19, 31, 48, 53, 56, 82, 127

Sinnesarbeit 29

Sinnlichkeit 38, 56, 59, 122 Anm.

Spannungserleben 38, 103f., 123, 142

Spektakel 25, 39, 60, 88
 Stelle, Stellenlektüre 89f., 132,
 152
 Stimmung 58, 116, 147, 148, 152
 Subjektivierung 49, 66, 67, 68;
 s.a. Selbst-Bildung
 Subjektzentrierung 36
Suspension of disbelief 64 Anm.
 Symmetrische Anthropologie 116
 Synästhesie 59, 84 Anm., 139f.,
 143, 149

U

Ungleichheit, ästhetische 13, 21,
 138, 150, 153
 Unterhaltung 35, 82, 86, 88
 Anm., 90 Anm., 98,
 105, 109, 110, 112, 139,
 150 Anm.

V

Vergleichen 36 Anm., 39, 50, 59,
 65 Anm., 119 Anm., 132-
 136, 141, 142, 143, 149
 Vergnügen 24, 33, 41, 47, 56, 95,
 105, 127 Anm., 153
 Versenkung 87, 88 Anm., 112,
 Versprachlichung 11, 127, 132f.,
 142
 Verstärkung 18, 37, 40, 42, 45,
 147 Anm.
 Vorrang der Teile vor dem Gan-
 zen 90, 112, 152
 Vorstellung 24, 29, 47, 53, 59, 65
 Anm., 83, 91, 94 Anm.,
 97, 127, 139

W

Wahrnehmung 56-59, 64, 83, 87,
 89, 112, 124, 131f., 139f.,
 148
 Wahrnehmung, ästhetische 20,
 36, 38, 40, 49 Anm.,
 50f., 54, 56, 59, 123-125,
 126-130, 135f., 145, 148
 Wahrnehmung, ganzheitli-
 che 139f., 143; s.a.
 Synästhesie
 Wahrnehmung, sinnliche 20, 29,
 32, 33, 34, 40, 53, 54, 56-
 59, 61 Anm., 90f., 122,
 127-129, 139f.
 Wahrnehmungslust 28-33; s.a.
 Schaulust
 Warenästhetik 41, 46 Anm.
 Werkästhetik 87, 91, 96, 101f.,
 106f., 112, 115, 116f.; s.a.
 Expertinnenästhetik
 Wissen, Erfahrungswissen 132,
 133-135, 141, 143
 Wissen, para-ethnographi-
 sches 122 Anm.
 Wissen, phänomenales 133
 Anm., 141f. 143
 Wissen, praktisches 119, 133
 Anm., 141f., 143, 152
 Wissen, begriffliches 56, 122f.,
 133 Anm., 141f., 145
 Wissen, verkörpertes 67, 127, 143,
 152
 Wohlgefallen 17, 28, 32 Anm., 55
 Anm., 62 Anm., 94, 116
 Wohlstand 21, 46, 48

Z

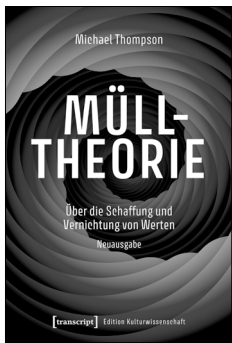
- Zerstreuung 14, 84, 85-88, 90,
112, 139, 152
Zirkus 39, 108 Anm., 109f.
Zweckfreiheit 31, 49 Anm., 55;
s.a. Selbstzweckhaftig-
keit

Kulturwissenschaft



Tobias Leenaert
Der Weg zur veganen Welt
Ein pragmatischer Leitfaden

Januar 2022, 232 S., kart., Dispersionsbindung,
18 SW-Abbildungen
20,00 € (DE), 978-3-8376-5161-4
E-Book:
PDF: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5161-8
EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5161-4



Michael Thompson
Mülltheorie
Über die Schaffung und Vernichtung von Werten

2021, 324 S., kart., Dispersionsbindung, 57 SW-Abbildungen
27,00 € (DE), 978-3-8376-5224-6
E-Book:
PDF: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5224-0
EPUB: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5224-6

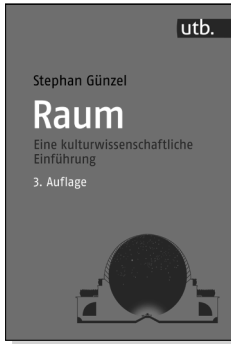


Erika Fischer-Lichte
Performativität
Eine kulturwissenschaftliche Einführung

2021, 274 S., kart., Dispersionsbindung, 3 SW-Abbildungen
23,00 € (DE), 978-3-8376-5377-9
E-Book:
PDF: 18,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5377-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kulturwissenschaft



Stephan Günzel

Raum

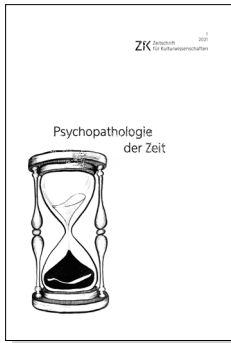
Eine kulturwissenschaftliche Einführung

2020, 192 S., kart.

20,00 € (DE), 978-3-8376-5217-8

E-Book:

PDF: 16,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5217-2



Maximilian Bergengruen, Sandra Janßen (Hg.)

Psychopathologie der Zeit

Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 1/2021

Januar 2022, 176 S., kart.

14,99 € (DE), 978-3-8376-5398-4

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5398-8



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow,
Robin Curtis, Heinz Drügh, Mascha Jacobs,
Annekathrin Kohout, Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)

POP

Kultur und Kritik (Jg. 10, 2/2021)

2021, 176 S., kart.

16,80 € (DE), 978-3-8376-5394-6

E-Book:

PDF: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-5394-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

