

Dimensionen ästhetischer Erfahrung

Herausgegeben von
Joachim Küpper
und Christoph Menke
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1640

Der Begriff der ästhetischen Erfahrung steht für ein Nachdenken über die Kunst, das sich in entschiedener Weise von einer traditionellen Theorie des Kunstwerks als Ort der Wahrheitsenthüllung verabschiedet. Dabei versucht das Konzept »ästhetische Erfahrung« eine Entwicklung in den Künsten zu fassen, die oftmals als »Entgrenzung« beschrieben worden ist: eine Entgrenzung ebenso des Kunstwerks, das sich in seinen Kontexten, Bedingungen und Folgen zu reflektieren unternimmt, wie eine Entgrenzung des Ästhetischen, das sich von seiner exklusiven Bindung an die Sphäre der Kunst löst und in einer Vielfalt gleichberechtigter Spielarten wahrgenommen wird. Der Band versammelt Texte aus unterschiedlichen Disziplinen: Filmwissenschaft (Koch), Kunstwissenschaft (Boehm, Busch), Literaturwissenschaft (Gumbrecht, Iser, Mattenklott, Vinken), Philosophie (Bubner, Henrich, Rorty, Shusterman), Psychologie (Bösel, Leder), Theaterwissenschaft (Fischer-Lichte) und Verhaltensbiologie (Todt).

Joachim Küpper lehrt Allgemeine und Vergleichende sowie Romanische Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

Christoph Menke lehrt Philosophie an der Universität Potsdam.

Dimensionen ästhetischer Erfahrung

Herausgegeben von
Joachim Küpper
und Christoph Menke

Suhrkamp

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.

2. Auflage 2016

Erste Auflage 2003

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1640

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2003

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-29240-2

Inhalt

<i>Joachim Küpper und Christoph Menke: Einleitung</i>	7
<i>Dieter Henrich: Subjektivität als Prozeß und Wandlung in der Kunst der Moderne</i>	16
<i>Rüdiger Bubner: Ästhetische Erfahrung und die neue Rolle der Museen</i>	37
<i>Richard Rorty: Der Roman als Mittel zur Erlösung aus der Selbstbezogenheit</i>	49
<i>Richard Shusterman: Wittgensteins Somästhetik: Körperliche Gefühle in der Philosophie des Geistes, der Kunst und der Politik</i>	67
<i>Gottfried Boehm: Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung</i>	94
<i>Werner Busch: Caspar David Friedrichs ästhetischer Protestantismus</i>	113
<i>Erika Fischer-Lichte: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung</i>	138
<i>Gertrud Koch: Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen</i>	162
<i>Wolfgang Iser: Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen</i> . . .	176
<i>Hans Ulrich Gumbrecht: Epiphanien</i>	203
<i>Gert Mattenklott: Metaphern in der Wissenschaftssprache</i> . . .	223
<i>Barbara Vinken: Ästhetische Erfahrung durchkreuzt: Der Fall Madame Bovary</i>	241
<i>Rainer M. Bösel: Ästhetisches Empfinden: neuropsychologische Zugänge</i>	264
<i>Helmut Leder: Ein psychologischer Ansatz zur Ästhetik: Gefallen und Vertrautheit</i>	284
<i>Dietmar Todt: Rituale als Spielmaterial einer denkbaren Evolution von ästhetischer Erfahrung</i>	308
Zu den Autoren	333

Joachim Küpper und Christoph Menke

Einleitung

»Ästhetische Erfahrung« ist der Leitbegriff, der die Diskussionen der Ästhetik seit ihrem bis heute nachwirkenden Neueinsatz in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts geprägt hat. Aus so unterschiedlichen theoriegeschichtlichen Quellen dieser Neueinsatz seine Anregung gewonnen haben mag, aus Semiotik, Strukturalismus, Sprachanalyse, Hermeneutik oder Phänomenologie, er wendet sich ab von einem Bild in sich ruhender Gegenstände und hin zu den Prozessen der Aneignung, Beurteilung, Verwendung und Veränderung, die sich auf diese Gegenstände richten. Zwar ist zwischen den verschiedenen Spielarten dieses Neueinsatzes strittig, ob durch den Terminus »ästhetische Erfahrung« nicht Begriffsbestimmungen fortgeschrieben werden, die man besser zurücklassen sollte; so gilt etwa allen an Heidegger orientierten Ansätzen Ästhetik als eine bloße Spielart von Metaphysik. Entgegen diesen Bedenken hat sich die Rede von »ästhetischer Erfahrung« in der deutschsprachigen Diskussion jedoch als Bezeichnung nicht nur für einen Gegenstandsbereich in der Ästhetik, sondern für deren Grundbegriff durchgesetzt. Darin sind alle Ebenen der Ästhetik – Kunstkritik, Kunstwissenschaften und Philosophie – zuletzt auf die Erfahrung zurückbezogen. Seit diesem Neueinsatz könnte man die Ästhetik, in Abwandlung ihrer ersten Definition bei Alexander Gottlieb Baumgarten, als die Wissenschaft der ästhetischen Erfahrung definieren – wenn nicht mit dem Konzept »ästhetische Erfahrung« zugleich fragwürdig geworden wäre, ob und wie es von ihr eine »Wissenschaft« noch geben könne.

Die Pointe dieser Neufassung der Ästhetik als Reflexion auf die Erfahrung besteht in einer Hinwendung zu den Prozessen der Aufnahme und Aneignung von Gegenständen. Aber worum es dabei zunächst vor allem ging, war ein besseres Verständnis dieser Gegenstände selbst, und zwar vor allem derjenigen unter ihnen, die auch bereits zuvor im Zentrum der Ästhetik gestanden hatten: der Kunstgegenstände. Die Theorie der ästhetischen Erfahrung war zunächst auf eine neue Theorie der Kunst gerichtet. Dies ist bei Autoren wie Rüdiger Bubner, Max Imdahl, Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss

offenkundig: Den Einsatzpunkt ihrer Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung bildet – das verbindet sie mit Roland Barthes und Paul de Man – eine Kritik der traditionellen Werkästhetik, welche das Kunstwerk als die Instanz einer überlegenen Wahrheit versteht. Wenn sie die im Werk sich ereignende Wahrheit nicht verfälschen und bedrohen sollen, dürfen alle Prozesse der Aneignung hiernach bloß sekundär, nur rein wiederholend sein. In der deutschen Diskussion waren es die Konzeptionen Adornos, Gadammers und Heideggers, in denen zumindest Spuren eines solchen Werkbegriffs gesehen wurden, der sich auf die Kunstmetaphysik des deutschen Idealismus zurückführen läßt. Wie auch immer es um ihre Berechtigung bestellt ist, weitreichend ist der *methodische* Punkt der Kritik, die die Konzeptionen ästhetischer Erfahrung an der überkommenen Werkästhetik formuliert haben: Demnach geht es zunächst darum, wie, und das heißt, von woher sich ein Begriff des Kunstwerks überhaupt gewinnen läßt. Und die These der Konzeptionen ästhetischer Erfahrung dazu lautet, daß dieser Begriff von unserer Perspektive auf Kunst her gewonnen werden muß, von daher also, wie uns Kunst *gegeben* ist. Das aber ist sie, und zwar gleichgültig, ob wir in der Position von Produzenten oder Rezipienten sind,¹ durch unsere Erfahrung. Man kann sich dann weiterhin darüber streiten, wie sich das Gegebensein der Kunst für uns in unserer Erfahrung von Kunst am besten analysieren läßt: ob durch phänomenologische Deskription, hermeneutische Deutung, sprachanalytische Unterscheidung – oder gar nicht in allgemeiner, abstrakter Weise, sondern allein im Aufweis einzelner exemplarischer Erfahrungsvollzüge, an besonderen künstlerischen Gegenständen. Alle diese verschiedenen Ansätze eint aber, daß sie das, was sie unter Kunst verstehen, von seiner Gegebenheitsweise im Erfahren her fassen.

In den deutschen Debatten ist sehr schnell klar geworden, daß die Einführung des Begriffs der ästhetischen Erfahrung in die Ästhetik nicht nur eine Neufassung ihres bis dahin privilegierten Gegenstandes, der Kunst, würde bedeuten können. Vielmehr hat die Hinwendung der Aufmerksamkeit zu den Prozessen ästhetischer Erfahrung eine Dynamik in Gang gesetzt, die die Ästhetik im ganzen

1 Denn auch Produzenten sind ihre Werke als künstlerische Gegenstände (und nicht als handwerkliche oder technische Produkte) nur durch ihre – ästhetische – Erfahrung gegeben.

grundsätzlich verändern sollte. Mit der entsprechenden Reorientierung der Ästhetik verändern sich auch ihr Zuschnitt und ihre Grenzziehungen: Eine Ästhetik, die vom Begriff der Erfahrung ausgeht, kann nicht auf eine Theorie der Kunst beschränkt, ja, nicht einmal mehr um eine Theorie der Kunst zentriert bleiben. Denn sobald die Werke der Kunst aus der Perspektive ihrer Erfahrung in den Blick genommen worden waren, mußte deutlich werden, daß es eine Vielzahl nicht-künstlerischer Gegenstände gibt, an denen sich Erfahrungen machen lassen, die mit den an Kunstwerken gemachten hinreichend viel gemeinsam haben, um sie unter demselben Begriff des Ästhetischen einzuordnen. Die ursprünglich kunsttheoretisch motivierte Wendung zur ästhetischen Erfahrung hat daher zu einer grundlegenden Reorganisation, oder eher zu einer grundlegenden Öffnung und Pluralisierung, des Feldes der Ästhetik geführt; Design, Mode, Körpertechniken, Medien, Natur – all dies gehört nun auch dazu. Ja, im Rückblick mag dieser Effekt sogar als das eigentliche, seinen Protagonisten möglicherweise nur teilweise bewußte *Movens* des *aesthetic turn* erscheinen: durch eine Umstellung der basalen Begrifflichkeit das Feld des Ästhetischen radikal von seiner Zentrierung um den Begriff der Kunst zu befreien.

Das bedeutet zugleich, daß der Bruch mit der Tradition der Ästhetik, der mit der Wende zur ästhetischen Erfahrung verbunden ist, nicht nur die Konzeptionen eines wahrheitsästhetischen Werkbegriffs betrifft, sondern tiefer geht und weiter reicht: Diese Wende richtet sich gegen das um den Begriff autonomer Kunst zentrierte Ästhetikverständnis, das am entschiedensten die Ästhetikkonzepte des deutschen Idealismus propagierten. So ist zu erklären, daß die Neuausrichtung der Ästhetik auf den Begriff der Erfahrung zugleich mit einer Revision der Ästhetikgeschichte seit dem 18. Jahrhundert einhergeht. Die Theoretiker der ästhetischen Erfahrung greifen zum einen auf ältere, mehr oder weniger verschüttete Konzepte aus der voridealistischen Periode der Ästhetik, zwischen der zweiten Hälfte des 17. und des 18. Jahrhunderts, zurück. Zugleich werden in der Ästhetik nach dem Idealismus, ja selbst in den Ästhetiken des Idealismus Ansätze wiederentdeckt, die sich der Verengung auf die Theorie des autonomen Kunstwerks widersetzen. Durch die Rückgriffe auf solche Traditionen einer nicht-idealistisch werkzentrierten Ästhetik verschaffen sich gegenwärtige Ansätze vielfältige Ressourcen zur besseren Artikulation ihrer Einsichten. Teilweise werden damit

aber auch die Probleme deutlich, vor die sich Theorien der ästhetischen Erfahrung gegenwärtig gestellt sehen. Dabei haben zwei Komplexe besondere Bedeutung gewonnen.

Der *erste* der beiden Komplexe hängt mit der bereits erwähnten Ausdehnung des Feldes der Ästhetik zusammen. Eine der Themenstellungen, unter denen die Theorien der ästhetischen Erfahrung diese Ausdehnung diskutiert haben, ist die des Naturschönen oder der Naturästhetik. Wenn die Kunst aus der Perspektive ihrer Erfahrung begriffen wird, werden auch die Argumente hinfällig, mit denen die idealistische Ästhetik nicht nur das Kunst- vom Naturschönen abgegrenzt, sondern dieses jenem untergeordnet hatte. Mit dem Naturschönen kehrt aber nicht nur eine Kategorie in die Debatten der Ästhetik zurück, die für die voridealistischen Konzeptionen des 18. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung gewesen war; damit sieht sich die Ästhetik zugleich auch erneut einem Problemkomplex gegenüber, den Hans-Georg Gadamer im Blick auf die Geschichte (und die Geschichtsschreibung) der Ästhetik als deren »Subjektivierung« bezeichnet hat.² Damit bezeichnet Gadamer den Versuch, das Ästhetische eines Gegenstandes nicht von seiner objektiven Verfassung, sondern von den Aktivitäten her zu bestimmen, die Subjekte in bezug auf diesen Gegenstand ausüben. Das sind in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts vor allem Aktivitäten der Erkenntniskräfte des Subjekts – sei es, daß sie als Weisen eines anderen, »schönen Denkens« (Baumgarten), sei es, daß sie als spielerische Freisetzung der Erkenntniskräfte (Kant) verstanden werden. Offensichtlich hängen nun die Aufmerksamkeit für Naturschönes und die Wendung zum ästhetischen Subjekt und seinen Aktivitäten nicht nur äußerlich zusammen. Denn was für Kunstwerke möglich ist, nämlich ihre ästhetische Qualität als objektiv gegebenen Gehalt einer spezifischen Weise des Darstellens zu verstehen, ist im Fall des Naturschönen ausgeschlossen. Hier gibt es auf der Seite des Gegenstands keine Darstellungsleistung, an der eine objektive Bestimmung des Schönen

2 H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), in: *Gesammelte Werke*, Bd. I, Tübingen 1990, S. 48 ff. – Die Deutung der Entstehungsgeschichte der Ästhetik, gegen die sich Gadamer hier wendet, ist ausdrücklich die Alfred Baeumlers (*Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* [1923], Darmstadt 1974), implizit aber wohl auch die bei Ernst Cassirer (unter anderem in *Philosophie der Aufklärung* [1932], Hamburg 1998).

Anhalt finden könnte. Mit der konsequenten Ausbildung naturästhetischer Konzeptionen sehen sich die gegenwärtigen Theorien ästhetischer Erfahrung daher auch wieder mit der Subjektivierungsdiagnose konfrontiert, die Gadamer der Ästhetik des 18. Jahrhunderts gestellt hatte.

Ein *zweiter* Komplex, auf den die Theorien der ästhetischen Erfahrung in ihren Rückgriffen auf alternative Traditionen der Ästhetik stoßen, schließt sich daran an. Denn die Ablösung der ästhetischen Erfahrung vom traditionell privilegierten Kunstschönen endet nicht bei der Wiederentdeckung des Naturschönen, sondern gilt dem Schönen (oder Erhabenen) generell. Ästhetische Erfahrung kann es dann von allem möglichen geben; sie wird beschreibbar als eine spezifische Form des Umgangs mit Objekten, Situationen, Personen überhaupt. Damit ändert sich der Sinn des Erfahrungsbegriffs: Ästhetische Erfahrung erscheint als eine Weise, sich in der Welt zu orientieren. Mehr noch: das Vorhandensein und der Grad der Ausbildung dieser ästhetischen Orientierungsweise erscheint als ein wesentlicher Gradmesser für das Gelingen einer Kultur. Die Hinwendung zum Leitbegriff ästhetischer Erfahrung hat daher nicht nur kunsttheoretische und auch nicht nur ästhetiktheoretische, sie hat zugleich sozial- und kulturtheoretische Konsequenzen. Denn durch diese Wende wird ein Begriff des Ästhetischen verfügbar, durch den sich – mit negativer oder positiver Bewertung – soziale und kulturelle Transformationen als Prozesse der »Ästhetisierung« beschreiben lassen. Diese Konsequenz zeigt sich zunächst in den Debatten um die Postmoderne, aber auch diese Debatten beziehen sich auf frühere Etappen der Ästhetikgeschichte zurück. Dazu gehören zum einen wiederum Spielarten der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts, etwa die Gemeinsinnskonzepte der schottischen und englischen Aufklärung: In ihnen ist die Ausbildung der Fähigkeit zur ästhetischen Erfahrung Teil eines allgemeinen Prozesses der Kultivierung (oder Zivilisierung). Das genannte Moment verbindet die entsprechenden Debatten aber auch mit den Ansätzen zu einer pragmatistischen Ästhetik, die bei John Dewey ausdrücklich unter dem Programm steht, Kunst *als* (ästhetische) Erfahrung³ zu betrachten, damit ästhetische Erfahrung von der exklusiven Bindung an Kunst abzu-

3 J. Dewey, *Art as Experience* (1934), New York 1958, dt.: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main 1980.

lösen und als produktive Quelle sozialer Problemlösung in Anschlag zu bringen. Zugleich vererben die schottische Aufklärung und die pragmatistische Ästhetik den gegenwärtigen Theorien der ästhetischen Erfahrung aber auch das Problem, Ästhetik, Ethik und Politik in ein angemessenes Verhältnis zu setzen – ein Verhältnis, das nicht nur durch Zusammenspiel, sondern ebenso durch Differenz, wenn nicht Negativität bestimmt ist.

Damit sind zwei Felder benannt, in denen diese produktiven Erweiterungen der Ästhetik nicht nur ältere, alternative Traditionen wieder hervortreten lassen, sondern auch die begrifflichen Probleme, die mit diesen Traditionen verbunden waren – Probleme überdies, die bereits die idealistischen Ästhetiken, gegen die sich die Theorien ästhetischer Erfahrung wenden, zur Evidenz gebracht hatten. Die Beschäftigung mit diesen beiden Problemfeldern kennzeichnet verstärkt die gegenwärtigen Debatten. Durch sie tritt das Unternehmen einer Theorie ästhetischer Erfahrung in die Phase seiner Selbstreflexion ein.

Das eine Problem, das im Zusammenhang mit dem Rückgriff auf Traditionen des 18. Jahrhunderts virulent wird, findet sich häufig als das Verhältnis von *Subjektivem* und *Objektivem* umschrieben. Damit ist die Frage gestellt, wie sich die Untersuchung der Aktivitäten des rezipierenden Subjekts mit Beschreibungsweisen, die sich auf deren Gegenstände beziehen, ins Verhältnis setzen läßt. Auch den Theorien der ästhetischen Erfahrung ist immer wieder der Vorwurf gemacht worden, die Gegenstände in eine untergeordnete und der weiteren Bestimmung entzogene Position zu bringen – so wie Kant den ästhetischen Gegenstand als bloßen »Anlaß« für die ästhetischen Vollzüge des Subjekts bezeichnet hat. Die Logik einer äußeren, kausalen Verknüpfung zwischen dem Gegenstand und seiner Erfahrung, die in dieser Redeweise angedeutet ist, hat dann im 19. Jahrhundert zur Herausbildung einer empirischen Ästhetik geführt, die die subjektiven Reaktionen mit erfahrungswissenschaftlichen Methoden untersucht.⁴ Dieser Zugang wird durch die empirische Untersuchung von ästhetischen Erfahrungsvollzügen in der Biologie und Psychologie fortgeführt. Eine Gegenposition zu diesen Ansätzen nicht auf der inhaltlichen, sondern der konzeptuellen Ebene formu-

4 Vgl. K. Barck, J. Heining, D. Kliche, Art. »Ästhetik/ästhetisch«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. K. Barck u. a., Bd. 1, Stuttgart, Weimar 2000, S. 369 ff.

lieren hermeneutische und pragmatistische Konzeptionen der ästhetischen Erfahrung: Sie verstehen die ästhetische Erfahrung nicht als ein subjektives Ereignis (als ein Ereignis, das sich in irgendeinem Sinn *in* einem Subjekt verorten ließe), sondern als eine Praxis, in der Subjekt und Objekt zusammengeschlossen sind.

Ein zweites Problem, das in den gegenwärtigen Diskussionen an Bedeutung gewonnen hat, betrifft den Begriff der Kunst und des Kunstwerks. Zwar waren die Theorien der ästhetischen Erfahrung in den sechziger und siebziger Jahren ursprünglich angetreten, um zu einem besseren Verständnis der Kunst und ihrer Werke zu gelangen. Dieses Anliegen ist später in den Hintergrund gerückt und von dem Interesse an einer Erkundung der ästhetischen Erfahrung in der Vielfalt ihrer Spielarten überlagert worden. Mit dem berechtigten Hinweis darauf, daß es ästhetische Erfahrung auch jenseits des Feldes der Kunst gibt, ist jedoch noch nichts darüber gesagt, worin die spezifische Gestalt der Erfahrung im Falle der Kunst besteht. Mit diesem Problem tritt in der gegenwärtigen Diskussion aber auch verstärkt das weitere hervor, ob es überhaupt so etwas gibt wie eine Gestalt der ästhetischen Erfahrung, die für *die* Kunst spezifisch ist; ob nicht für die verschiedenen Künste von ebenso vielen verschiedenen Weisen der ästhetischen Erfahrung die Rede sein muß. Damit kehren in die Diskussion um eine Theorie ästhetischer Erfahrung die Fragen zurück, die in älteren, kunstwerkzentrierten Traditionen der Ästhetik zur Debatte standen: die Frage nach der Einheit der Kunst und den Unterschieden zwischen den Künsten und, grundlegender noch, die Frage nach der Möglichkeit von allgemeinen Bestimmungen überhaupt angesichts der singularen Gegebenheit des jeweiligen Kunstwerks.

Diese Fragen werden sich nur beantworten lassen, wenn die verschiedenen Theorien ästhetischer Erfahrung ein anderes, reflexives Selbstverständnis gewinnen. Das betrifft nicht zuletzt ihr Verhältnis zu den älteren Theorien des autonomen Kunstwerks, von denen sie sich absetzen. Eine unmittelbar naheliegende Weise, diesen Schritt von Kunstwerk- zu Erfahrungstheorien zu verstehen, besteht darin, dies als einen theoretischen, auch methodologischen Fortschritt zu sehen. Im Rückblick aber wird nicht nur immer deutlicher sichtbar, daß damit die Anforderungen an eine Bestimmung von Kunst, Künsten und Kunstwerk nicht hinfällig werden, zumindest dann nicht, wenn die Theorien der ästhetischen Erfahrung sich nicht

erneut dem Vorwurf bloßer »Subjektivierung« aussetzen wollen. Es wird überdies sichtbar, daß sich dieser Wandel im Feld der Ästhetik gleichzeitig mit einem Transformationsprozeß in ihrem Gegenstandsfeld, zunächst und vor allem dem der Künste, darüber hinaus in Kultur und Gesellschaft, vollzogen hat; nicht nur die Theorie, die Verfassung ihrer Objekte hat sich verändert, und deshalb auch die Theorie. Trifft dies zu, würde der Hinwendung zur ästhetischen Erfahrung eine zumeist implizite und unausgesprochene Annahme über eine tiefgreifende Veränderung im Feld der Künste selbst zugrunde liegen: die Annahme, daß die Künste eine so grundlegend andere Verfassung anzunehmen beginnen, daß sie nicht mehr mit Hilfe traditioneller Werkkategorien gefaßt werden können. Es gibt verschiedene Weisen, diese implizite Annahme ausdrücklich zu machen; der Wandel der Kunst kann als Preisgabe des Wahrheitsanspruchs des großen Kunstwerks zugunsten von Kulinarik oder Konsumismus, als Öffnung der Kunst für experimentelle Erprobungen neuer Erfahrungs- und Darstellungsweisen oder als reflexives Thematisieren der Bedingungen und Folgen der Kunst im Werk selbst gedeutet werden. Wie auch immer man sich hierbei entscheiden wird, die Debatte um diese Frage zeigt, daß zu einer überzeugenden Theorie ästhetischer Erfahrung eine Theorie ihrer selbst gehört.

Die 15 Beiträge dieses Bandes gehen auf eine Vorlesungsreihe an der Freien Universität Berlin im Jahr 2001/2002 zurück. Die Serie hatte die Absicht, den diffizilen Komplex »ästhetische Erfahrung« aus Sicht des hier und heute Möglichen abzutasten. Dies impliziert, daß es nicht um Vollständigkeit und auch nicht um Prolegomena zu einer Einheitstheorie von ästhetischer Erfahrung gehen konnte. Vier Beiträge beleuchten das Problem aus philosophischer Sicht. Den beiden Vertretern der »kontinentalen« (deutschen) Philosophie (Dieter Henrich und Rüdiger Bubner) kontrastieren zwei Vertreter der pragmatistischen (angelsächsischen) Sicht der Dinge (Richard Rorty und Richard Shusterman). – Es folgen vier Studien aus Sicht derjenigen Kunstwissenschaften, deren Gegenstände vorrangig visuell sind. Zwei dieser Studien kommen aus der Kunstgeschichte; deren eine ist eher theoretisch ausgelegt (Gottfried Boehm), die andere nähert sich der generellen Frage auf der Grundlage einer Fallstudie (Werner Busch). Aus den entstehungsgeschichtlich jüngeren Kunstwissenschaften, die mit dem Theater bzw. mit dem Film befaßt sind, liegt je eine Studie

vor, wiederum eine eher theoretisch perspektivierte (Erika Fischer-Lichte) und eine zweite, die sich stärker auf konkrete Objekte stützt (Gertrud Koch). – Den vier Beiträgen aus literaturwissenschaftlicher Sicht liegt eine vergleichbare Ordnung der Gesichtspunkte zugrunde. Zwei dieser Aufsätze (Wolfgang Iser und Hans Ulrich Gumbrecht) verstehen sich als Diskussionen zur allgemeinen ästhetischen Theorie. Der Beitrag von Gert Mattenklott geht von einer spezielleren Fragestellung aus, der von Barbara Vinken sogar von einem speziellen Text, beide jedoch mit der Absicht, die übergreifende Diskussion des Bandes zu bereichern. – Neuland betreten die Organisatoren der Vortragsreihe und die Herausgeber dieses Bandes, indem sie den Dialog mit den empirischen Wissenschaften suchten. Gerade dies aber erscheint unter den Auspizien des oben skizzierten Wandels naheliegend, wenn nicht gar zwingend: Ist ästhetische Erfahrung nicht länger an die Erfahrung des »großen Kunstwerks« gebunden, sondern eine spezifische Variante dessen, was man vielleicht eine positiv besetzte Aufmerksamkeitsleistung nennen könnte, wird es legitim, aus Sicht der Neuropsychologie (Rainer M. Bösel) und der experimentellen Psychologie (Helmut Leder) zu fragen, ob und wie sich diese Spezifik eingrenzen läßt. Und nach der Verabschiedung aller Kunstmetaphysik und der Verwindung der zweiten narzißtischen Kränkung in der Menschheitsgeschichte mag es dann auch nicht mehr kühn, sondern vernünftig sein, mit Dietmar Todt die Frage zu stellen, ob jenes die unmittelbare Zweckorientierung überschießende Verhalten im Tierreich, das uns etwa aus dem Gesang der Vögel vertraut ist, eine evolutive Vorstufe dessen sein könnte, worauf wir abheben, wenn wir im menschlichen Bereich von »ästhetischer Erfahrung« reden.

Dieter Henrich

Subjektivität als Prozeß und Wandlung in der Kunst der Moderne¹

In den großen Kunstwerken, die der klassischen Periode freigesetzter Subjektivität zugehören, erreichte die künstlerische Formbildung einen ihrer Gipfel. Vor allem die Wiener Klassik von Mozart bis Beethoven, aber auch einige Gedichte von Coleridge, Wordsworth und Hölderlin sind dafür Beispiele, die überall bekannt und weltweit unkontrovers sind. Der gesteigerten Komplexion und Vertiefung bei der Ausbildung von Kontrasten in ihrem Aufbau entsprach eine Subtilität und Meisterschaft, diese Kontraste zur durchsichtigen Einheit eines Werkes zusammenzuführen. Zudem war der Ausgriff auf die formale Perfektion der Werkarchitektur und des Werkverlaufs fugenlos mit dem Bemühen darum vereinigt, im Werk den Bewegungen der Subjektivität nachzuspüren und sie in Kontrasten, in deren Entwicklung und im abschließenden Überblick zu vergegenwärtigen. So entstanden Beispiele eines künstlerischen Gelingens, die ein Maß setzten, von dem schien, die Späteren könnten ihm aus ihrem Eigenen allenfalls nur gerecht werden, es aber nicht mehr überbieten. Der Respekt vor einer vollkommenen Leistung konnte also dazu bewegen, nach ganz anderen, womöglich auch bescheidener angelegten Werkansätzen zu suchen, so wie es in der Nachgeschichte der Wiener Symphonik zunächst auch wirklich geschah.

Aber an dem großen Gelingen in solchen Werken kann auch Anstoß genommen werden. Ein Formverlauf in einer Kunstform, welcher der Bewegung der Subjektivität entspricht, kann sogar eben dadurch, daß solche Kunst den Prozeß der Subjektivität aufruft und sie damit sich selbst gegenwärtig werden läßt, geradewegs dazu führen, daß nunmehr auch der Abstand der im Leben vollzogenen Subjektivität zu der Weise auffällig wird, in der sie durch den Formverlauf von Werken vergegenwärtigt ist. Je mehr sich das Werk der bloßen Gefälligkeit versagt und je mehr seine Kompositionsart

¹ Bei folgendem Text handelt es sich um einen Auszug aus: D. Henrich, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität, Weltverstehen, Kunst*, München 2001. Verweise im Text beziehen sich auf dieses Buch.

aus der Tiefe der Konflikte bestimmt ist, die sich in ihm entfalten, um so eher kann auch ein Bewußtsein davon aufkommen, wodurch Werkverlauf und Lebensgang voneinander geschieden bleiben. Sie sind nicht nur dadurch miteinander inkommensurabel, daß die Werkform für alle Menschen erschließt, was doch nur je von mir selbst zu vollziehen ist. Dieser Abstand ist bei jeglicher Symbolisation von Subjektivem zu erwarten. Er wäre durch die evokative Bedeutung aufzuwiegen, die der Vergegenwärtigung innewohnt.

Aber die Prozessualität des Werkes muß zugleich auch den Distanzverlauf einebnen, der die dem Lebensgang eigene Dramatik ausmacht. Daß zu jedem Stadium des Ganges eine je besondere Distanzbildung gehört, schließt aus, daß diese Stadien in eine Koordination kommen, die sie ohne Verlust anschaulich und so dem betrachtenden Nachvollzug zugänglich machen würde. Diese Differenz kann nur insofern für überbrückt gelten, als die Vergegenwärtigung auch dazu führen kann, auf den Distanzverlauf als solchen aufmerksam zu werden. Aber das kann eben nur dadurch geschehen, daß zugleich die Erfahrung möglich wird, in Werkform und Werkverlauf sei etwas von dem verloren oder verstellt worden, was für die Verfassung des Lebensganges wesentlich ist.

Wenn das Bewußtsein davon einmal klar und nachhaltig geworden ist, dann kann auch über die bedeutendsten Werke der Vergangenheit ein Schleier von Ferne und von Fremdheit fallen, der dazu führt, daß sich ein Vorbehalt gegen sie aufbaut. Die große Form und die persuasive Kraft, die ihnen innewohnt, lassen nun den Eindruck aufkommen, daß von ihnen verdeckt wird, was der Subjektivität der Menschen wesentlich und wofür sie immer auch sensibel ist: daß ihre Konflikte durchaus nicht in einer Art von Raffung durchlaufen werden können. Die Inkommensurabilität der Distanzen in ihnen verlangt es, daß sich das Leben in jedem seiner Stadien einrichtet und verfängt, so daß es auch diese Inkommensurabilität erfahren muß. Erst dann kann es allenfalls in einem Ausgriff über jedes seiner Stadien hinaus, statt nur sich zu entkommen, sich selbst bewahren und auf eine Lebenssumme ausgehen. Im Nachvollzug von Werken, deren Formverlauf diese Einsicht nicht aufkommen läßt, kann ein Spalt aufgehen zwischen dem Ergriffensein durch wahrhaft meisterliche Gestaltung und der Erfahrung einer Begrenzung in den Intentionen, aus denen die Kraft zu dieser Gestaltung letztlich hervorgegangen ist.

Wenn der Eindruck aufkommt, daß Formvollendung mit Adä-

quanzverlusten erkaufte ist, und wenn er sich verfestigt, dann hindert das zwar nicht daran, weiterhin nachzuvollziehen, was die Vollkommenheit dieser Werke ausmacht, und auch, woraus ihre Kraft kommt, Leben zu bewegen. Und doch können sie mit dem Eigensten des jeweils eigenen Lebens und damit auch mit dem, woraufhin doch die Gestaltungskraft der Werke orientiert gewesen sein sollte, nicht mehr in ungebrochenem Einklang sein. Wir können den Werken der Wiener Klassik mit Bewunderung und ergriffen folgen und doch beim Hören von womöglich weit weniger bedeutender zeitgenössischer Musik erfahren, wie jener dünne Schleier weggezogen wird, der uns von den Meisterwerken der Klassik trennt, so daß wir uns nun erst in der Gegenwart des eigenen Lebens und auch in der eigenen Zeit angekommen finden.

Ist einmal die Differenz zwischen Formverlauf und Lebensgang intensiv erfahren worden, so muß das zur Folge haben, daß die Kunstproduktion nicht weiter noch fraglos von der Möglichkeit einer Engführung zwischen der Formgebung und der Vergegenwärtigung des Prozesses der Subjektivität ausgehen kann. Wo immer Künstler im Einklang mit dem Zeitbewußtsein konzipierten, und gerade auch dort, wo sie für die großen Leistungen der Kunstwerke aus freigesetzter Subjektivität sensibel waren, mußte ihnen die Notwendigkeit zur Evidenz kommen, für ihre Kunstproduktion nach anderen Wegen zu suchen.

Diese Evidenz mußte aber gar nicht für sich allein wirken und solche Folgen heraufführen. Denn im ausgehenden 19. Jahrhundert war die Kunstproduktion ganz aus sich selbst heraus in eine Phase der Erkundung neuer Ansätze für den Aufbau einer Formgebung eingetreten. Sie ging ihrerseits aus der Nachfrage nach Grundvoraussetzungen der künstlerischen Formbildung hervor, die sich bis dahin über alle Wandlungen hinweg durchgehalten hatten. Das ergab für sich allein schon eine Bereitschaft, diese Voraussetzungen preiszugeben, und somit die Tendenz zu grundlegender Neuorientierung und zu weit ausgreifenden Formexperimenten. In diesen Aufbruch konnten auch Reserven gegenüber der zuvor erreichten Koordination zwischen Formverlauf und Subjektivität hineinwirken, die nur vage erfahren waren. So konnte sich die Weise der Zuordnung von Subjektivität und Kunst verändern, ohne daß man den Künstlern irgendein explizites Wissen von den Motiven unterstellen müßte, die damit in ihre neuen Formbildungen eingingen.

So einsichtig die Notwendigkeit der Wandlung gewesen ist, die einzuleiten war, so unübersichtlich mußten die Folgerungen sein, zu denen im Ausgang von ihr zu gelangen ist. Wenn der Formverlauf der Werke nicht mehr unter einer Orientierung stand, die mit dem Ziel der Vergegenwärtigung von Subjektivität in Übereinstimmung gehalten war, dann waren viele Bahnen für Kunstprogramme mit weit voneinander abliegenden Intentionen aufgeschlossen. Die dritte Vorlesung hat gezeigt, daß der Kunstproduktion selbst schon zahlreiche Motive ganz unterschiedlichen Ursprungs zugrunde liegen können. Man könnte sich denken, daß sich diese Motive, von hochfahrenden Programmierungen entlastet, nunmehr allesamt ganz unbefangen, wenn auch innerhalb einer Tradition gesteigerter Sublimierung, würden geltend machen können. Damit wäre allerdings mit der Engführung zwischen der Kunstproduktion und dem Prozeß der Subjektivität auch jegliche Beziehung zwischen ihnen preisgegeben. In einer Kultur, die auf freigesetzter Subjektivität gegründet ist, kann aber nicht erwartet werden, daß eine Kunstproduktion zu großer Bedeutung aufwachsen und im Leben dauerhaft Resonanz finden kann, für die wirklich gilt, daß sie sich ganz und gar aus der Beziehung auf Subjektivität losgemacht hat. So stellt sich also die Frage, welche Möglichkeiten die Kunstproduktion hatte, unter den neuen Bedingungen an einer solchen Beziehung festzuhalten oder sie neu zu stiften.

Nach dem Verlust der Engführung zum gesamten Prozeß der Subjektivität ist es möglich geworden, daß eine solche Beziehung durch den Anschluß an *einzelne ihrer Momente*, an Stadien, Potentiale und Situationen begründet wird, die in ihrem Prozeß eine ausgezeichnete Bedeutung gewinnen können. Das aber schließt ein, daß die Beziehung zwischen Kunstproduktion und Subjektivität nunmehr auch auf ganz unterschiedliche Art aufrechterhalten werden kann. Eine solche Vielfalt der Möglichkeiten entspricht aber auch wieder dem offenen Feld der Tendenzen zur Formgebung, das sich den Künsten bereits aus ihrer eigenen inneren Entwicklung heraus aufgeschlossen hatte.

Wenn gesagt wird, daß Kunstwerke nunmehr über einzelne Momente der Subjektivität das Leben der Menschen berühren, so ist damit nicht gemeint, daß dann im Leben selbst auch ein Bewußtsein davon besteht, *nur* in einem solchen Moment berührt zu werden, und daß sich infolge davon die Wirkung und Überzeugungskraft solcher