

Einleitung

1. Ästhetik

Moritz Geiger beschrieb 1921 die Lage der Ästhetik folgendermaßen: »Wie eine Wetterfahne wird die Ästhetik von jedem philosophischen, kulturellen, wissenschaftstheoretischen Windstoß herumgeworfen, wird bald metaphysisch betrieben und bald empirisch, bald normativ und bald deskriptiv, bald vom Künstler aus und bald vom Genießenden, sieht heute das Zentrum des Ästhetischen in der Kunst, für die das Naturschöne nur als Vorstufe zu deuten sei, und findet morgen im Kunstschönen nur ein Naturschönes aus zweiter Hand. Und wenn nicht alle methodischen Richtungen, die in der Geschichte der Ästhetik angetroffen werden, heute ihre Vertreter finden, so wissen wir nicht, ob nicht die philosophische Wende der Zeiten, in der wir stehen, längst verschüttete Methoden wieder ans Licht zieht und heute herrschende Richtungen der Vergessenheit anheimgibt.«¹

Ästhetik ist eine Wissenschaft der Diskussion, der Debatten, der Brüche, der Polarisierungen und Vermittlungsversuche, der Konfrontation und Versöhnung. Daran hat sich bis heute nichts geändert. Vielleicht ist das der Grund, weshalb es in Deutschland – immerhin das Land, in dem die Ästhetik als Wissenschaft durch Alexander Gottlieb Baumgarten 1750 begründet wurde – so wenige Lexika zur Ästhetik gibt. Ästhetik lässt sich nicht gerne festlegen, sie sperrt sich der Definition, sie kann nicht aus einer Perspektive alleine erfasst werden. Lexika und Wörterbücher etwa zur Literaturwissenschaft gibt es zuhauf, doch seit gut 150 Jahren sind in deutscher Sprache nur sehr wenige Wörterbücher erschienen, die sich vor allem Begriffen der Ästhetik widmen² – obwohl die Bedeutung der Ästhetik bzw. ästhetischer Phänomene ständig zunimmt. Das ist nicht erst auf dem großen Hannoveraner Kongress *Die Aktualität des Ästhetischen* von 1992 sichtbar geworden (dem sich 1993 die Gründung der *Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* anschloss) und gewiss nicht das letzte Mal dadurch, dass der internationale Ästhetikkongress 2002 erstmals außerhalb Europas und Amerikas stattgefunden hat, nämlich in Japan.

Wir leben in einer Zeit, in der wir von ästhetischen Gestaltungen geradezu umzingelt sind,

von der Architektur über das Design bis hin zu den modernen Medien. Schon wird durch Food-Design unser Essen ästhetisch behandelt, bald könnte es das noch ungeborene Leben sein, Paul Virilio sieht künftige Gestalter gar vom Körperinneren her an Gefühlen und Wahrnehmungen arbeiten. Fast überall müssen heute ästhetische Entscheidungen getroffen werden. Immer ist es möglich, durch solche Entscheidungen nicht nur die äußere Form zu beeinflussen, sondern das, was ein Ding oder Vorgang sein soll und wozu sie dienen können. Zunehmend entscheiden viele unter uns nach ästhetischen Kriterien, welchen Gebrauch sie von etwas machen oder wer sie sein wollen. Ästhetische Entscheidungen sind Entscheidungen, die Lebensmöglichkeiten eröffnen oder verschließen. Doch wie soll eine undisziplinierte Disziplin wie die Ästhetik Kriterien für solche Entscheidungen zur Diskussion stellen können?

Ästhetik ist wie eine Wetterfahne, aber dennoch keine Veranstaltung der Beliebigkeit oder ein Passepartout, in das man alles hineinlegen kann, was man nur möchte und sonst nicht unterzubringen weiß. Ästhetik hat einen Ort, sie ist lokalisierbar. Karin Hirdina beschreibt diesen Ort so: Der »Raum, in dem Ästhetik zu Hause ist, hat viele Türen. Vielleicht ist er ja nur ein Durchgangsraum. Oder ein Gästezimmer, in dem sich nicht nur Physiker und Künstler, auch Soziologen, Politologen, Kunstwissenschaftler, Literatur- und Kulturwissenschaftler oder ande-

1 M. Geiger: Ästhetik. In: Ders.: *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik*. Gesammelte, aus dem Nachlaß ergänzte Schriften zur Ästhetik. Hg. K. Berger und W. Henckmann. Mchn 1976, S. 312 (85).

2 Die ersten waren: J.G. Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt. 4 Bde. Lpz. 1792–794 und J. Jeittele: *Ästhetisches Lexikon*, 2 Bde. Wien 1839 sowie W. Hebenstreit: *Wissenschaftlich-literarische Enzyklopädie der Ästhetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache*. Wien 1843. – In neuer Zeit gibt es neben der im folgenden Abschnitt genannten Publikation nur noch diese, recht schmale Veröffentlichung: W. Henckmann/K. Lotter: *Lexikon der Ästhetik*. Mchn 1992.

re von Zeit zu Zeit aufhalten. Die Ausblicke, die aus der Ästhetik heraus- oder in sie hinein-führen, sind komplex, ambivalent, auch un-stet.«³

Eine Wetterfahne und ein Raum mit vielen Türen in andere Räume – diese beiden Meta-thern für die Ästhetik können helfen, die An-la ge des Lexikons zu beschreiben.

Ästhetik wird gebraucht. Das ist der Aus-gangspunkt. Gerade dass sie eine Diskussions-wissenschaft ist, könnte ihr Vorteil sein. Ästhe-tik interessiert sich für die Sinne und den Sinn, für die Veränderungen von Wahrnehmungen und deren Medien, für die Gestaltung von Ge-genständen jedwelcher Art. Die sogenannte »schöne Kunst« ist lange nicht mehr ihr ein-ziger oder zentraler Gegenstand, wiewohl Kunst zu dem gehört, wofür sich Ästhetiker sehr inter-essieren, denn Ästhetik ist entstanden, um den Defiziten reiner ›Verstandeswissenschaften‹ ab-zuhelfen. Subversiv war sie von Anfang an, ob-wohl sie es nicht immer geblieben ist. Ästhetik ist, wenn sie gut ist, dicht am Körper und dicht an den Gegenständen und fragt nach den Wand-lungen der Verhältnisse, die wir zu uns selbst und den Ergebnissen unseres Tuns haben, sie fragt nach den Folgen dieser Wandlungen für Menschen. Sie guckt besonders aufmerksam auf Oberflächen und Strukturen und findet komplexe Zusammenhänge in ihnen und über sie hinaus. Sie interessiert sich für die offenen Wun-den und Probleme meist mehr als für eine ge-schlossene Begrifflichkeit – sie versucht, etwas zu entdecken, an dem wir bei unseren Gestal-tungsentscheidungen ansetzen können. Begrei-fen in der Ästhetik braucht ebenfalls Begriffe, aber weniger, um Denken festzustellen, sondern um Denken, Wahrnehmen und Handeln auszu-lösen.

Doch besser als andere Wissenschaften ist die Ästhetik auch nicht: Manchmal schnappt sie über und hält sich für die wichtigste Wis-senschaft überhaupt, dann wieder macht sie sich klein und will gar keine Wissenschaft mehr sein; in anderen Zeiten spricht sie aus, was andere zu sagen sich nicht trauen, und manchmal schweigt sie, wenn es darauf ankäme, zu reden. Wie soll diese Wissenschaft und die Phänomene, denen sie sich bevorzugt zuwendet, lexikalisch aufbe-reitet werden?

2. »Wörterbuch« und Lexikon

Einen groß angelegten Versuch, Grundbegriffe der Ästhetik mit Blick auf die Gegenwart neu zu diskutieren, stellt das von Karlheinz Barck (Geschäftsführung), Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wollfzettel herausgegebene siebenbändige *His-torische Wörterbuch Ästhetischer Grundbegriffe* dar, das von 2000 bis 2005 im Verlag J.B. Metz-ler erschienen ist (im Lexikon ÄGB abgekürzt). Wozu dann noch ein Lexikon und noch dazu im selben Verlag?

Dieses Lexikon unterscheidet sich konzeption-ell vom »Wörterbuch«, weil keine Vorent-scheidung zugunsten der »Aisthetik« gegenüber der »philosophischen Ästhetik« getroffen wur-de. Das »Wörterbuch« geht erfreulicherweise in seinen Artikeln über diese Vorentscheidung weit hinaus, zeigt stattdessen eine Spannung zwi-schen diesen beiden Polen, die eher zur Ästhetik gehört als eine Festlegung. Im Lexikon wurde von Anfang an der Weg gegangen, Ästhetik vor allem in ihren Widersprüchen darzustellen, als Diskussion und Konfrontation von Positionen, die mit dem Spagat der Ästhetiker zwischen Sinnlichkeit und Sinn, Form und Inhalt, Klassik und Avantgarde, Funktionalismus und Ästheti-sierung und vielem anderen zu tun haben.

Das Lexikon stellt dennoch nicht den hoch-mütigen Anspruch, dieses »Wörterbuch« über-bieten zu wollen. Es unterscheidet sich in an-derer Hinsicht, es will die Begriffe der Ästhetik für den Alltagsgebrauch erschließen. So vermag es, für sich alleine zu stehen. Der Physiker, Künst-ler, Soziologe, Politologe, Kunstwissenschaftler, Literatur- und Kulturwissenschaftler ist ebenso zur suchenden Lektüre eingeladen wie die Desi-gnerin, Architektin, Kulturpolitikerin und alle, die sich dem Studium der Ästhetik annähern möchten oder müssen. Auch im Lexikon soll der geschichtliche Rückblick versucht werden, aber seinen Fokus bildet die Gegenwart seit dem 20. Jahrhundert.

Doch kann das »Wörterbuch« ergänzt wer-den. Das »Wörterbuch« erörtert ca. 150 Be-griffe in großer Ausführlichkeit, im Lexikon konnte mit 414 Artikeln weiter ausgegriffen werden, nicht selten bis über die unscharfen Ränder der Ästhetik hinaus. Der Umfang ist ge-ringer, aber möglicherweise können dennoch mehr Türen in andere Räume geöffnet, mögli-cherweise mehr Blicke in die Ästhetik hinein und aus ihr heraus geworfen werden. Schwer-punktsetzungen waren möglich, so stellen All-

3 K. Hirdina: Einleitung. In: Dies./J. Augsburg (Hg.): *Schönes, gefährliches Licht. Studien zu einem kultu-rellen Phänomen*. Stgt 2000, S. 13.

tag und Medien einen Schwerpunkt dar, ebenso Design, Architektur und Kunst. Aufgenommen werden konnten über die Einträge des »Wörterbuchs« hinaus wissenschaftliche, künstlerische und gestalterische Schulen und Richtungen sowie Stilbegriffe. Der Charakter des Lexikons ist wissenschaftlich, doch es wurde darauf geachtet, dass die Artikel auch dem interessierten und suchenden Laien Aufschluss ermöglichen.

3. Konzeptionelle Entscheidungen

Bei der Auswahl der Begriffe wurde nicht nur darauf geachtet, die historisch unterschiedlichen Kerngebiete der Ästhetik zu umgreifen, sondern so viele Türen als möglich nach außen zu öffnen: zur Kulturwissenschaft, zu theoretischen, gestalterischen und künstlerischen Schulen, zu Stilformationen, zu Medien und Medientheorien, zur Soziologie, Literaturwissenschaft, zu Naturwissenschaften und vielem anderen. Es wurde versucht, das Spektrum der ästhetischen Begriffe und Phänomene so weit als möglich zu umreißen, ohne jedes Detail würdigen zu können. Hier können die Artikel des Lexikon jedoch den Ausgangspunkt weiterer Suche bilden.

Die wichtigsten Prinzipien bei der Arbeit am Lexikon waren die folgenden:

- Es sollten nicht nur Begriffe und Schulen, sondern auch Phänomene des Ästhetischen Aufnahme finden (vom »Salon« über das »Theater« bis zum »Radio«). Den Schwerpunkt sollten Begriffe bzw. Phänomene aus dem Bereich der ästhetischen Theorie, der Kunst, des Designs, der Architektur, der Medien und des Alltags bilden.
- Gewünscht war eine Konzentration auf den ästhetischen Aspekt, auf die ästhetische Relevanz des jeweiligen Gegenstands oder Begriffs. Mitunter musste aber zuerst ausführlich die »eigentliche« Bedeutung des Begriffes erörtert werden, bevor seine ästhetische Dimension beschrieben werden konnte.
- Die Autorinnen und Autoren der Artikel wurden gebeten, sich auf die jüngere und jüngste Gegenwart, also das 20. und 21. Jahrhundert, zu konzentrieren. Konzentration auf die Gegenwart bedeutet nicht, dass nur das aufgenommen werden sollte, was an Begrifflichkeit oder an Phänomenen in dieser Zeit entstanden ist, sondern das, was in dieser Gegenwart *relevant* geblieben oder ge-

worden ist. Dazu gehört nicht nur die geschichtliche Herleitung vieler Begriffe (die in jeder Gegenwart bekanntlich anders erfolgt, also selbst eine eigenständige Information darstellen kann), sondern auch die Frage, welche der traditionellen Begriffe heute noch – und wie heute – verwendet werden bzw. obsolet geworden sind (und warum), und welche neuen Phänomene oder Begriffe Phänomene oder Begriffe der Ästhetik sind oder wenigstens interessant für sie. Die Gegenwart bildete also weniger »thematisch« den Schwerpunkt, sie ist vielmehr die *Perspektive* unter der die Artikel geschrieben wurden. Deswegen gibt es Artikel, in denen die Geschichte im Mittelpunkt steht (etwa wenn es um »Schönheit« geht), und andere, bei denen die Gegenwart unmittelbar angesprochen ist (so bei »Hypertext«).

- Es sollten so viele Positionen/Richtungen/Schulen etc. als möglich in den Texten genannt und erklärt werden. Es konnten nicht alle sein, doch die wichtigsten, die Brüche vor allem, die Wendungen sollten erkennbar sein. Darum wurden die Autorinnen und Autoren gebeten, unabhängig davon, welche Positionen von ihnen selbst jeweils geteilt werden, was dennoch nicht verschwiegen werden musste. So sollte bspw. auch die ästhetische Diskussion des ehemaligen und noch existenten »Ostens« (also der Länder des »realen« Sozialismus) nicht fehlen, da solche Positionen das 20. Jahrhundert mitbestimmen und z.T. auch heute noch Produktivität freisetzen können oder sie bis heute verhindern.
- Bevorzugt wurde ein nicht auf Kunst beschränktes Ästhetikverständnis. Auf einen Begriff des Ästhetischen ist niemand festgelegt worden, aber es wurde angestrebt, ein weites und offenes Ästhetikverständnis in den Artikeln zum Ausgangspunkt zu nehmen.

Bei der Arbeit am Lexikon wurden immer wieder zwei Wünsche geäußert. Die einen meinten: Da fehlen noch so viele wichtige Begriffe – und die anderen: Warum so viele Begriffe? Lieber weniger, die aber ausführlicher. Das war gewiss keine Erbsenzählerei, doch sollte versucht werden, von den wichtigen Begriffen die zu finden, die noch oder schon im Gebrauch sind, und vor allem den Leser/innen, die sich in die Diskussionen der Ästhetik erst hineinfinden möchten, ein Buch anzubieten, mit dem sie arbeiten kön-

nen, das ihnen möglichst viele Zusammenhänge aufschließt, die aber gründlich genug.

Um diese Balance halten zu können, mussten die Begriffe hierarchisiert werden: Es gibt einige, die zentral erschienen, die vergleichsweise viel Platz bekommen haben, andere, die in ihrer Bedeutung für die Diskussion ebenfalls wichtig sind, haben mittleren Umfang erhalten und weitere, die ergänzend wirken können, die helfen, das Feld zu verbreitern, die Beschränkungen des Umfangs durch das Hinzufügen von neuen Facetten und anderen Perspektiven zu konterkarieren, mussten sich mit weniger Platz begnügen.

Damit das überblickte Feld trotz des begrenzt bleibenden Umfangs so weit als möglich sein kann und damit die mitunter abstrakten Erläuterungen Konkretheit bekommen können, wurden bedeutsame stilistische Richtungen der Kunst, Schulen des Designs und der ästhetischen Theorie aufgenommen.

Die schon verwendete Metapher des Spagats wäre der der Wetterfahne und der der Türen noch hinzuzufügen.

4. Anlage des Lexikons

Verweise

Das Lexikon ist ein Medium, das zum Hyper-Text manche Ähnlichkeit aufweist. Was ihm mangelt, ist die Unendlichkeit der möglichen Verknüpfungen, was es bietet, ist ein wenig Gewissheit, dass man seriöse Informationen erhält. Dafür stehen die Autorinnen und Autoren sowie Verlag und Herausgeber ein. Lexika ermöglichen die Vernetzung der in ihnen enthaltenen endlichen Informationen, deswegen ist auf die Verweise von einem Artikel zu vielen anderen besonderer Wert gelegt worden. Das nimmt der Lesefreundlichkeit ein bisschen, gibt aber dem Leseertrag hoffentlich viel. Jeder Artikel bietet einen festen Punkt, von dem aus man zu anderen festen Punkten kommen kann, an denen manches bestätigt, in anderem widersprochen, Drittes relativiert oder Neues hinzufügt bzw. eine andere Perspektive oder Frage eröffnet wird oder auch nur eingängiger formuliert. Jeder Artikel steht für sich und weist über sich hinaus. So hoffe ich, die Benutzer/innen des Lexikons in die Diskussion der Ästhetik hineinziehen und dennoch Halteseile bieten zu können. Die Information, die man erhalten kann, bleibt vom Weg abhängig, den man als Leser einschlägt. Eine suchende Lektürewiese, die auch

bei Sackgassen nicht resigniert und Seitenpfade nicht scheut, entspräche dem Lexikon und seinem Gegenstand. Dennoch schälen sich einige Grundrichtungen und historisch bedeutsame Modelle heraus (etwa der antiken Ästhetik, der von Hegel, Kant und Adorno), aber auch gegenwärtige Konfrontationen bzw. Linien, etwa der Diskussion um Aisthesis versus philosophische Ästhetik, der unterschiedlichen Haltungen zur marxistischen oder postmodernen Ästhetik, mit der viele Artikel enden.

Autorinnen und Autoren

Die Anzahl der Begriffe, ihre Auswahl, deren Gewichtung, die Art der Anlage der Artikel, die von den Autoren erbetenen Informationen sowie die Zahl der vertretenen Autorinnen und Autoren – es sind 139 – setzen der pluralistischen Anlage Grenzen und bieten also Orientierung. Soweit Begriffe mit einer bestimmten theoretischen Schule oder Methode verbunden sind (wie z.B. bei der »Warenästhetik«) oder es um die Darstellung der Schulen selbst ging (etwa der »Warburg-Schule« oder der »Dekonstruktion«) ist versucht worden, nicht alleine Experten, sondern Autorinnen und Autoren zu finden, die diesen Schulen auch nahestehen – was einschließt, dass häufig deren Sprachgestus die Artikel bestimmt. Die Aufgabe des Herausgebers bestand dann darin, die Verständlichkeit des Textes für möglicherweise »uneingeweihte« Leser so weit als möglich zu gewährleisten und darauf zu achten, dass auch Einwände gegen den jeweiligen Ansatz (bzw. »Fremdbeobachtungen«) in die Darstellung aufgenommen werden.

Die Inter- und Transdisziplinarität der Ästhetik spiegelt sich in den Spezialisierungen der Autor/innen. Neben wenigen, die sich Ästhetiker nennen würden, finden sich Literaturwissenschaftler aller Sparten, Philosophen, Kunsthistoriker, Architektur-, Design- und Medientheoretiker vieler Schattierungen sowie Leute, die eher praktisch arbeiten denn als Wissenschaftler/innen tätig sind. Entscheidend war immer die Kompetenz für den Artikel und die Bereitschaft, die ästhetische Spezifik des jeweiligen Gegenstandes deutlich zu machen. Einige Autorinnen und Autoren des großen »Wörterbuchs« haben am Lexikon mitgearbeitet, z.T. mit anderen, z.T. mit denselben Begriffen. Letztere sind dabei nicht nur kürzer geraten, sondern häufig auch deutlich anders, so dass der Vergleich für Interessenten zusätzliche Informationen zu bieten vermag.

Sehr froh bin ich, dass es ohne besondere Anstrengung gelungen ist, in ziemlicher Ausgewogenheit Frauen und Männer, Leute aus Ost und West, etablierte Wissenschaftler und junge Menschen aus Graduiertenkollegs, gar einige Studierende zur Mitarbeit zu gewinnen. Das erhöht die Vielfalt der Perspektiven, wie die Dinge, bei denen viele sich einig sind, mehr Gewicht bekommen.

Personenregister, Bibliographie, Lemmata

Das Personenregister am Ende des Bandes folgt den beiden grundlegenden Motiven des Lexikons ebenfalls: Angebote zur Orientierung zu machen, ohne Positionen festschreiben oder eine Diskussion entscheiden zu wollen. Das Personenregister macht sichtbar, wer in der Ästhetik offenbar eine große Rolle spielt, man kann darüber hinaus Namen zu Richtungen und Auffassungen zuordnen, sich ein komplexeres Bild der Arbeit einzelner Personen verschaffen, als es in nur einem Artikel möglich ist, und man kann den roten Faden von hier aus legen: Wo an der einen Stelle über einen Autor, eine Künstlerin, einen Designer oder eine Theoretikerin vielleicht weniger gesagt wird als erwartet, kann sich woanders mehr oder Ergänzendes oder Widersprechendes finden.

Dagegen wurde auf eine übergreifende Bibliographie verzichtet. Zum einen bieten die jeweiligen Artikel Literaturhinweise, zum anderen lässt sich auf das Wörterbuch »Ästhetische Grundbegriffe« zurückgreifen.

Als Lemmata wurden nicht nur selbständige Begriffe aufgenommen (wie »Wahrnehmung«), sondern auch ähnliche bzw. synonyme Worte oder Begriffe zusammengefasst (»Abbildung/Widerspiegelung«) und auf unterschiedliche Wortverwendungen Rücksicht genommen (»Passion/Leidenschaft«) oder Gegenbegriffe in einem Artikel behandelt (»Chaos – Ordnung«) sowie Adjektive aufgenommen, wenn sie dem Substantiv gegenüber eigenständige Bedeutung in der Ästhetik gewonnen haben (»Musik/Musikalisch«). Auf etymologische Herleitungen wurde weitgehend verzichtet, doch finden sich häufig die griechischen und lateinischen Entsprechungen der Lemmata, die in vielen Fällen auf den Ursprung von Begriffen verweisen.

5. Blicke

Ist es nicht die rechte Zeit für ein Lexikon der Ästhetik? Kann die Eule der Minerva nicht gerade jetzt, da die postmoderne Theorie sich entfaltet und weithin durchgesetzt hat, also am Ende ist und immer bessere Kritik erfährt, ihren Flug beginnen und noch einmal über die Jahrhunderte schauen, vor allem auf das jüngst vergangene? Aber auch der dämmernde Morgen bietet erste Ausblicke: Jetzt, da die neuen Medien uns den Körper noch gelassen haben, lohnt vielleicht der Blick in die von der Medientheorie angedeuteten Richtungen, damit sie noch – falls nötig – rechtzeitig gewechselt oder, optimistischer, gestaltet werden können. Gestaltung ist die privilegierte Aufgabe der Ästhetik, die, für die sie die schärfsten Begriffe zur Verfügung hat. Da kann es von Nutzen sein, die Begriffe ein weiteres Mal zu schärfen und dem Publikum zum Gebrauch anzubieten.

»Für die Ewigkeit«, sagte einer meiner Lehrer, »ist gar nichts«. Ärger wird es also trotzdem geben – weil etwas fehlt, was man suchte, oder weil man ganz anderer Meinung ist, weil vieles zu kurz kommt, wenn man nur so wenig Platz zur Verfügung hat, etwas aufzuschreiben, was wichtig genug wäre, Bände zu füllen. Das Lexikon kann – in der philosophischen Zeitenwende, die seit Moritz Geiger andauert – nicht alle Wünsche erfüllen, deswegen sind der Verlag, die Autorinnen und Autoren sowie der Herausgeber neugierig auf jede Kritik, die sie nutzen wollen zu verbessern, was ein Lexikon an Verbesserungsmöglichkeiten hergibt – so der Souverän ›Leser‹ das Angebot nutzt und seine Verbesserung wünscht.

Dank

Mein erster Dank gilt den Autorinnen und Autoren für ihre gründliche Arbeit, für die Geduld und die fruchtbaren Diskussionen, auch für die, die schwierig verliefen. Karin Hirdina möchte ich danken, dass sie mich überzeugt hat, die Herausgabe zu wagen, und Bernd Lutz dafür, dass er mir das Projekt anvertraut hat. Michael Suckow soll gedankt sein, weil ohne sein Einspringen das Buch nicht möglich geworden wäre. Dank gebührt all jenen, die mir geholfen haben, für viele Artikel kompetente Leute zu finden, die sie schreiben konnten – es sind zu viele, um sie alle namentlich zu nennen. Den Pionieren des Internet sei gedankt für die Erfin-

dung der E-Mail. Ute Hechtfisher möchte ich für die unkomplizierte, freundliche und sehr produktive Zusammenarbeit danken, für Vertrauen und Geduld angesichts der ständigen Verzögerungen des Erscheinungstermins. Diese Verzögerungen verdanke ich zuerst A.B., weil

ich durch sie nicht vergessen konnte, dass man über Ästhetik nur nachdenken kann, wenn man sich Zeit zum Leben nimmt.

Berlin, im Juni 2006

Achim Trebeß

A

Abbildung/Widerspiegelung. Der Begriff A. nimmt in der atomistischen, platonischen und empiristischen Erkenntnistheorie sowie in der analytischen Sprachphilosophie (↗ Analytische Ästhetik) jeweils eine entscheidende Position ein. W. ist ein Kernbegriff der materialistischen Erkenntnistheorie sowie der marxistischen Gesellschafts-, Geschichts- und Kunstauffassung (↗ Marxistische Ästhetik). Beide Begriffe setzen in ihrer optischen Metaphorik ein unabhängiges zugängliches Sein außerhalb der erkennenden Instanz und eine Abhängigkeit der Erkenntnis von ihrem ↗ Gegenstand sowie die Möglichkeit einer Übereinstimmung von Erkenntnis und Objekt voraus. Weist der Begriff der A. auf ein Ähnlichkeitsverhältnis hin, so lässt der Begriff der W. deutlicher auch die Annahme eines Entsprechungsverhältnisses zu (↗ Wahrheit). – Im ästhetischen Diskurs wird A. mit einer traditionellen Vorstellung von ↗ Mimesis in Verbindung gebracht. Vor allem aber findet das Begriffspaar A./W. in der marxistischen Theoriebildung bei der Beschreibung der Relation zwischen gesellschaftlichen Verhältnissen und kultureller Produktion zentrale Verwendung. Ausgehend von der hegelianischen Auffassung von der Realität als ↗ Totalität, deren Organisationsprinzip in allen Einzelteilen zu finden sei, sprach bereits F. Engels im sogenannten *Anti-Dühring* (1878) von W. im soziokulturellen Sinn. – Die Ursprünge der russischen W.theorie reichen zurück bis in die späten Texte V.G. Belinskij's, in denen Kunst als Verfahren gesellschaftlicher Selbsterkenntnis begriffen wird. N.G. Černyševskij postulierte in seiner Dissertation *Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit* (1855) den Vorrang der materiellen Wirklichkeit vor der bloß reproduzierenden Kunst. G.V. Plechanov, einer der ersten russischen Marxisten, fand im Kunstwerk ein jeweiliges Klassenbewusstsein »widergespiegelt«, stellte ein fünfgliedriges hierarchisches Äquivalenzsystem vom Stand der Produktivkräfte bis hin zur Verfasstheit der zugehörigen ↗ Ideologie auf und sah die Aufgabe der Kritiker darin, ein soziologisches Äquivalent einer gegebenen künstlerischen Erscheinung auszumachen. W.I. Lenin wandte sich polemisch gegen den Neukantianismus und die Schule E. Machs, wenn er feststellte: »Unsere Empfindungen, unser Bewußtsein sind nur das Abbild

der Außenwelt« (Lenin 1909, 70). Auf leninistischer Grundlage formulierte der bulgarische Wissenschaftstheoretiker T. Pavlov seine *W.theorie* (1936) als umfassendes Wissenschaftskonzept. Auf Lenin berief sich aber auch ein undifferenzierter Soziologismus und eine parteipolitisch sanktionierte Dogmatik, die aus ↗ strukturalistischer Richtung deutliche Kritik erfuhren. – In der deutschen marxistischen Literaturtheorie kamen wesentliche Anstöße von F. Mehring, dann aber vor allem von G. Lukács: In seiner *Theorie des Romans* (1916) problematisierte er die Form der bürgerlich-realistischen Literatur des 19. Jh.s als Spiegelbild einer aus den Fugen geratenen Welt. Ausgearbeitet wurde die A./W.theorie später vor allem in der DDR. W. Heise wandte in seinem Aufsatz *Zur Grundlegung der Realismustheorie* (1976) marxistische Konzepte u. a. auf Balzac an, indem er ↗ Realismus nach der Maßgabe sozialer Abbildqualität definierte und die Verortung des Kunstwerks im gesellschaftlichen Kommunikationsprozess betonte. A. wird als ↗ Aneignung verstanden. Einen vergleichbaren Ansatz verfolgte R. Weimann in dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Realismus in der Renaissance* (1977). R. Schober vertrat die Ansicht, Literatur wolle nicht über objektive Sachverhalte oder Gesetzmäßigkeiten informieren, sondern das Verhältnis des Menschen zur Welt »widerspiegeln«. Einen wichtigen Beitrag zur begrifflichen Ausdifferenzierung leistete D. Schlenstedt mit dem Sammelband *Literarische Widerspiegelung* (1981).

Auch in den westlichen Debatten spielte die Frage der A./W. eine wichtige Rolle. Kritisiert und erweitert wurde der W.begriff früh durch Vertreter des strukturalen Marxismus einerseits und der ↗ Frankfurter Schule andererseits. In seiner Arbeit *Pour une sociologie du roman* (1964) griff der rumänisch-französische Literatursoziologe L. Goldmann eine Anregung aus der strukturalistischen Ethnologie auf und führte als Alternative zum Konzept der W. den Homologie-Begriff ein. Den Terminus hatte C. Lévi-Strauss in *Le totémisme aujourd'hui* (1962) als Gegenvorschlag zum Analogie-Begriff entwickelt: Zu untersuchen seien demnach nicht die Ähnlichkeiten zweier Systeme, sondern Entsprechungen zwischen ihren internen Differenzstrukturen. Im Anschluss an G. Lukács konstatierte Goldmann eine strenge Homologie zwischen der Struktur der Romanform und der Struktur des Warentauschs in der liberalen Marktwirtschaft. Seine Thesen wandte Gold-

mann auf Malraux und auf den *nouveau roman* an. A. Riethmüller erprobte den W.begriff in der Musikwissenschaft. Einen theoretischen Neubelebungsversuch unternahm der amerikanische Literaturtheoretiker F. Jameson (1991), als er mit Blick auf die Gegenwart Entsprechungen zwischen ↗postmoderner Kulturproduktion und spätkapitalistischer Wirtschaftsform diagnostizierte. – Th.W. Adorno votierte in seiner *Negativen Dialektik* (1966) gegen die W.theorie des späten G. Lukács und gegen den sozialistischen Realismus. Demgegenüber fordert Adorno, klassische ↗Moderne und ↗Avantgarde vor Augen, für die Kunst die Möglichkeit der Nicht-Identität, der Distanznahme und Ideologiekritik. Auch in der *Ästhetischen Theorie* (postum, 1970) trat er für die »konstitutive Andersheit« der Kunst ein. Eine ablehnende Position bezog ebenfalls der hermeneutisch (↗Hermeneutik) orientierte amerikanische Philosoph R. Rorty, als er das Konzept der A./W. in seiner Studie *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979) einer Fundamentalkritik unterzog. Die Metapher der W. bilde das uneingestandene Grundproblem einer westlichen Philosophie des Mentalen seit Descartes. Rorty schlägt vor, den fraglichen Dualismus zwischen Erkenntnis und Gegenstand zu verabschieden und sich stattdessen auf ↗Kontingenz und Inkommensurabilität einzulassen. – Für nicht-mimetische ästhetische Konzepte ist ein einfacher A.begriff nicht durchhaltbar, nur ein struktureller W.begriff. Voraussetzung für dessen Verwendung ist die Akzeptanz der hegelianischen Totalitätsprämisse, die aus post-strukturalistischer und dekonstruktivistischer Perspektive nicht hinnehmbar ist. Enttarnt eine linkshegelianische W.theorie die ↗Dekonstruktion als Korrelat einer Weltanschauung, so attestiert umgekehrt der ↗Poststrukturalismus der W.theorie erkenntnistheoretische Naivität. In ästhetischen Debatten bietet vielfach der auch von der aktuellen Kognitionspsychologie verwendete Begriff der ↗Repräsentation eine praktikable Alternative.

Lit.: W.I. Lenin: Materialismus und Empirio-kritizismus [1909]. Lpz. 1970. – V. Karbusicky: W.theorie und Strukturalismus. Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik. Mchn 1973. – H. Siegel: Sowjetische Literaturtheorie 1917–1940. Stgt 1981. – D. Schlenstedt (Hg.): Literarische W. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems. Bln/Weimar 1981. – F. Jameson: Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Ldn 1991. M.L.

Absenz – Präsenz (lat. *absentia*: Abwesenheit; *praesentia*: Gegenwärtigkeit). Abwesenheit und P. sind alte Probleme der Theologie, Politik und Geschichtsschreibung. Durch die ↗Semiotik werden sie zu Begriffen der Ästhetik. Denn Kunst ist stets zugleich präsentenes Ding und auf Abwesendes verweisendes ↗Zeichen. Utopie aller Neoplatonismen war die ↗Transparenz des anwesenden Materiellen hin auf das höherwertig wesenhafte Abwesende (↗Wesen). In der ↗Moderne gibt es zwei Stränge eines Kults der A. ↗Symbolistische Lyrik und ↗strukturalistische Sprachphilosophie betonen, dass jedes Wort die A. des bezeichneten Dings bedeutet. S. Mallarmé erstrebt die Evokation dieser A. besonders durch das ›Weiß‹ zwischen den Zeichen. Andererseits kreist die Ästhetik der Trauer und Denkmale um die ↗Darstellung der A. Holocaust-Memorials oder die Lyrik P. Celans und N. Sachs' inszenieren die A. der Ermordeten. Die ↗Verfahren einer Ästhetik der A. sind antimimetisch (↗Mimesis). Sie arbeitet eher mit ↗Allegorien als mit ↗Symbolen. Ontologie wie Kunsttheorie Heideggers begriffen die Relation von A. und P. als Wechselspiel von Verborgenheit und Unverborgenheit, in dem sich ↗Wahrheit und Sein unhintergebar befinden. Derridas zeichentheoretische Kritik an ↗Phonozentrismus und P.-Philosophie sowie Lyotards Aufnahme des ↗Erhabenen als Undarstellbarem etablierten den erkenntnistheoretischen Vorrang der A. G. Steiner kritisiert die ↗Dekonstruktion als eine »Gegen-Theologie der A.« Er plädiert für eine Ästhetik realer Gegenwärtigkeit, für eine Kunstbetrachtung, in der ↗Sinn, ja göttliche P. gezeigt werde. Gumbrecht (2004) hat in Anknüpfung an Heidegger und an K.H. Bohrsers Ästhetik der Plötzlichkeit seinen Überdruß am Denken der A. formuliert. Die Geisteswissenschaften erschöpften sich in unab-schließbarem Historisieren und ↗Interpretieren; es komme darauf an, ästhetische ↗Erfahrung als eine Erfahrung der P. zu rekonstruieren. P. begreift Gumbrecht dabei als räumlich und verklärt Momente ästhetischer P. als ›Gefühl des Einklangs mit den Dingen der Welt. Die Prä-sentierung des Absenten ist die Funktion von Medien. Neuere technische Medien wie ↗Fotografie, Telefon, ↗Fernsehen oder Computernetze (↗Internet) produzieren die P. des A. elektrisch nahezu in Echtzeit. Dadurch werden Theater, Museen und Feste als Orte der Real-präsenz und der Nähe zu Dingen oder Handlungen mit neuer ↗Aura ausgestattet.

Lit.: G. Steiner: Real Presences. Ldn 1989. – M. Seel: Ästhetik des Erscheinens. Mchn. 2000. – W. Ernst: A. In: ÄGB. Bd. 1. Stgt/Weimar 2000. – H.U. Gumbrecht: Production of Presence. Stanford 2004. B.B.

Absurd (lat. *absurdus*: disharmonisch, widersinnig, unlogisch). Das A.e ist weniger ein philosophischer Begriff oder eine ästhetische Kategorie als ein physisch evidenten Seinsgefühl. In seinem Essay *Le Mythe de Sisyphe* (1942) bestimmt A. Camus das A.e als den Ausdruck einer stets scheiternden Suche des Verstandes nach absolut gültigen \nearrow Wahrheiten, der aus dem »Zusammenstoß zwischen dem Ruf des Menschen und dem vernunftlosen Schweigen der Welt« (Camus 2001, 41) entsteht. Mensch und Welt bleiben deshalb nur durch ihre fundamentale Gegensätzlichkeit miteinander verbunden; die sich im A.en öffnende Differenz bildet dabei ihr gemeinsames Drittes. Nur wenn der Mensch auf metaphysische Ausflüchte und Illusionen verzichtet und den Widersinn der Welt *bewusst* akzeptiert, indem er sich ihm rückhaltlos aussetzt, kann er in der Auflehnung gegen das Bestehende \nearrow Freiheit und Würde behaupten. Camus' Philosophie des A.en ist am Maß des Menschlichen orientiert und im Rhythmus des Lebens gedacht. Für den absurden Menschen (Schauspieler, Abenteurer, Reisende oder Liebende wie Don Juan) zählen daher nur Intensität des Erlebens (\nearrow Erlebnis), d.h. die sich im Angesicht der Endlichkeit und Begrenztheit des Lebens vollziehende Hingabe an den \nearrow Augenblick. – Dieses Moment des Spielerischen und Kreatürlichen, das zwischen der Lust am Läßpischen, deftigen Grobheiten und nackter Existenzangst schwanken kann und dem der ziellose Leerlauf und das sinnlos bleibende Scheitern immer schon eingeschrieben ist, bleibt auch für das absurde \nearrow Theater bestimmend, in dem das A.e weniger thesenhaft reflektiert als durch die Art und Weise des Sprechens und die Form der \nearrow Darstellung zum Ausdruck gebracht wird. Es verzichtet weitgehend auf \nearrow Handlung, Spannungsbogen oder differenzierte Figurenschilderung und arbeitet stattdessen mit der Banalisierung und Verknappung der Sprache, in der das ungesagt Bleibende im Aneinander-Vorbeireden der \nearrow Figuren immer mehr an Bedeutung gewinnt. Zum absurden Theater im engen Sinn, das seinen Höhepunkt in den 1950er und 1960er Jahren findet, zählen Beckett, Ionesco, Genet und Adamov. Spuren des A.en bzw. des damit eng verwandten \nearrow Grotesken finden sich aber quer durch die Geschichte in

volkstümlicher (Schwank, Posse, Schelmenroman), satirischer und phantastischer Literatur, in Nonsensepoesie, \nearrow Dadaismus und \nearrow Surrealismus sowie bei Autoren wie Carroll, Dostoevskij, Jarry, Kafka, Charms oder Canetti.

Lit.: A. Camus: Der Mythos des Sisyphe [1942]. Reinbek 2001. – M. Esslin: Das Theater des A.en. FfM 1964. – R. Daus: Das Theater des A.en in Frankreich. Stgt 1977. M.He.

Abweichung \nearrow Norm – Abweichung

Affekt \nearrow Gefühl/Emotion/Affekt

Affirmation \nearrow Kritik – Affirmation

Aisthesis/Asthetisch (gr. *aisthesis*: Wahrnehmung). (1) Seit den 1970er/1980er Jahren Indiz und Faktor einer Krise traditioneller Begriffe von \nearrow Ästhetik als Philosophie der Kunst und Metaphysik des \nearrow Schönen in der vom deutschen Idealismus geprägten und überlieferten Form. A. ist insofern begriffsgeschichtlich eine Röntgenaufnahme von Ästhetik, die seit dem 19. Jh. eine eigene Vorgeschichte hat. In der Zwischenkriegszeit hatte W. Benjamin die »Atomisierung der heutigen Kritik« und die Kategorien traditioneller Ästhetik mit einem Programm des Umwegs konfrontiert. »Das hat seinen Ausgang in der Einsicht zu nehmen, daß die ästhetischen Kategorien (Maßstäbe) samt und sonders außer Kurs gekommen sind. Sie können auch durch eine noch so virtuose »Entwicklung« der alten Aesthetik nicht hervorgebracht werden. Vielmehr ist der Umweg über eine materialistische Kritik nötig, der die Bücher in den Zusammenhang der Zeit einstellt. Ein(e) solche Kritik wird dann zu einer neuen, bewegten, dialektischen Aesthetik führen. Waren doch auch in der alten Aesthetik die höchsten zeitkritischen Einsichten eingeschlossen.« Eine »aesthetische Revision der Ästhetik« (Talon-Hugon 2004) meint einen Wechsel des Registers und der Fragestellungen, wodurch im Rückblick auf die Geschichte ästhetischen Denkens in Europa seit dem 18. Jh. eine Verschiebung vom \nearrow Sinn auf die \nearrow Sinne, von \nearrow Totalitäten auf Differenzen, von Idealitäten auf Materialitäten als zeitgemäß erkannt wird. Eine aisthetische Wende der Ästhetik hat mit den Grundbegriffen der \nearrow Wahrnehmung und Empfindung die etymologische Kernbedeutung von *aisthesis* erinnert und an vorgängige Erkenntnisse der Phänomenologie (Merleau-Ponty), der \nearrow Anthropologie

(H. Plessner), der Hirnforschung (G. Roth), der \nearrow Kybernetik (E. v. Glasersfeld, H. v. Foerster), der systemischen Familientherapie (G. Bateson) und der biologischen evolutionären Erkenntnistheorie (H. Maturana, F. Varela) angeschlossen. Die »aisthetische Rückbesinnung der Ästhetik« (Chr. Menke) versteht sich daher auch als eine Korrektur eines kunsttheoretischen Ästhetizismus, als »rescuing aesthetics from aestheticism«.

(2) War Kritik an einem exklusiven \nearrow Ästhetizismus in der Kunstpraxis seit dem 19. Jh. mit ihren kultischen und para-religiösen Inszenierungen ein Motiv der Kritik am Begriff kunstzentrierter Ästhetik, so die Beobachtung einer ubiquitären \nearrow Ästhetisierung unserer Lebenswelt (J. Baudrillard, W. Welsch) als Indiz eines alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens mit einem Film der Verschönerung überziehenden virtuellen Panästhetizismus ein anderes. Das »Ende der Ästhetik« (Werckmeister 1971) wurde mit dem Utopieverlust (\nearrow Utopie) nach den 1960er Jahren proklamiert, und in Amerika identifizierte P. de Man am Beispiel der durch Schillers Kanrezeption geprägten »ästhetischen \nearrow Ideologie« eine generelle Tendenz zur Totalisierung. Der entscheidende Impuls für eine Überprüfung der Ästhetik und ihrer Begrifflichkeit kam jedoch von Seiten der \nearrow Medientheorie, die in der Aversion geisteswissenschaftlicher Kulturtheorien (vor allem in Deutschland) gegenüber den Materialitäten der \nearrow Kommunikation eine wesentliche Folge der technologischen Blindheit idealistischer Ästhetik erkannte. Die bilddominierte \nearrow visuelle Kommunikation wurde von dieser Seite auf ein Problem und auf einen Begriff hin reflektiert, die als genuin ästhetische in der traditionellen Kunst- und Schönheitsästhetik so gut wie keine Rolle mehr spielten: das Problem und der Begriff der Wahrnehmung. In einer Diskussion mit der holländischen Zeitschrift *Mediamatic* über Zusammenhänge zwischen Medientheorie und Ästhetik stellte N. Bolz auf die Frage »is media theory based on a new aesthetics?« lapidar fest: »Yes, it is, if you define aesthetics as the theory of perception. [...] The rationality of the *Abendland* has pushed the images aside to an ever-increasing degree. Even Adorno's aesthetic theory was based on a radical aversion to images.«

(3) Die aisthetische Wende in der Ästhetik ist vor diesem Hintergrund der Versuch, den Begriff geschichtlich zu relativieren und in der Erinnerung an den ursprünglichen (etymologischen) Bedeutungsumfang zu dynamisieren. Ästhetik in dieser aisthetischen Perspektive

wird sowohl aus dem Zusammenhang der Philosophie herausgelöst wie auch aus dem einer Spezialwissenschaft. Ihr Status kann im Rahmen einer Epistemologie des Denkens als Erkenntnis- und Wissenserwerb ermöglichende transversale Orientierung oder als *fuzzy concept* beschrieben werden. – Der Blick- und Registerwechsel lässt sich summarisch an drei Konstellationen erläutern: einer hermeneutisch bzw. ontologisch fundierten, einer anthropologisch fundierten und einer politisch dimensionierten. Alle drei Konstellationen sind durch die Frage nach den Möglichkeiten verbunden, ästhetische Theorie aus ihrer konzeptionellen Erstarrung zu lösen und als vorbegriffliches Instrument der Erklärung und Beschreibung auf das Niveau sich wandelnder Realitäten und Verhältnisse zu bringen. Eine Frage, die R. Arnheim schon 1969 in seinem Buch *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff* als geschichtliche Frage nach dem Schicksal der A. vor und nach der deutschen Erfindung der Ästhetik gestellt hatte. Er beschrieb sie als eine Entwicklung, »die ja im 18. Jh. von der *aisthesis* zur Ästhetik führte, also von der Sinneswahrnehmung im allgemeinen zur Kunst im besonderen«.

(4) In Deutschland waren in den 1980er Jahren zwei Versuche tonangebend, die A. neu projektierten. H.R. Jauf's *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982) und W. Welschs *A. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre* (1987). Jauf's literatur- und kunstzentrierte \nearrow Hermeneutik ästhetischer Erfahrung baut sich über den \nearrow Genuss als einem Zentralbegriff von A., als deren »rezeptive ästhetische Grunderfahrung« auf und versteht sich als Gegenentwurf zum Asketismus von Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970), als »Rehabilitierung des ästhetischen Genuß' gegenüber einer säkularen Abwertung der sinnlichen ästhetischen Erfahrung«. Welschs minutiöse Rekonstruktion der aristotelischen Sinnes- und Wahrnehmungslehre hat einen doppelten Fluchtpunkt. Prospektiv in der »Relevanz aisthetischer Erfahrung heute« und retrospektiv in der Ermittlung von »Korrekturpotentialen« in der Antike, die es erlauben würden, »das Aisthetische [...] nicht mehr rationalitäts-komplementär oder -kompensativ« anzusetzen, »wie in der ›Ästhetik‹ seit Baumgarten üblich«. Die aisthetische Ontologie bleibt in Welschs Analyse der Störenfried im Palast der Philosophie, wo sie sich mit der modernen Kunst als immer schon aisthetisch arbeitend verbündet. »Eine

moderne Aisthetik müßte gespiegelt zugleich als Theorie der Vernunft wie als Skizze von Lebensformen lesbar sein.« – Die anthropologische Konstellation, in der A. die Konturen seines modernen Begriffs bekommt, ist mit dem Werk des Erfinders und Begründers der Ästhetik A.G. Baumgarten verbunden. Die neuere Forschung hat deren anthropologische Verankerung in der Einheit der Sinne und ihre besondere Denkweise als ästhetische Pathologie beschrieben und gegen die Kant'sche Kritik am Rationalismus der Baumgarten'schen Ästhetik rehabilitiert. In dieser Sicht sprengt Baumgartens *Ästhetik* (1735, 1751) den Dualismus und die Zwei-Welten-Lehre Descartes' und überwindet den »anaästhetischen Charakter des Cartesianismus« durch die Aufwertung des Begriffs der *cognitio sensitiva*, die einen systematisch eigenen Platz gegenüber der logischen Erkenntnis zugesprochen bekommt. Dabei ist es »für die ›ästhetische Pathologie‹ des 18. Jh.s wichtig, dass in dieser Tradition der ›Pathologia‹ eine enge Verbindung zwischen Medizin, Rhetorik und Ethik besteht, die von der Ästhetik, zumindest in ihrer ästhetisch ausgerichteten Tradition, dann ererbt wird« (Scheer 1997). Baumgarten macht damit auch die von Platon eingeführte Trennung zwischen *aisthesis* (passive äußere Sinneseindrücke) und *phantasia* (aktive innere Vorstellungsbilder, Phantasie) rückgängig und betont die partizipative Rolle des Subjekts in prozesshaft aufgefasster Wahrnehmung. In einem Brief von 1741 beschreibt er dieses neue Denken seiner Ästhetik mit diesen Worten: »Ein jeder, der der griechischen Sprache auch nur mäßig kundig ist, sieht leicht, daß sie [die Ästhetik] ihren Namen von dem bekannten Worte derer Griechen entliehen, welches sowohl das, so durch die Sinne und überhaupt sinnlich erkannt wird, als auch den, der dergleichen Erkenntnis hat, zu bezeichnen pflegte.« Baumgartens ästhetisch fundierte Ästhetik ist der Beleg dafür, dass »der philosophische Begriff des Subjekts und die philosophische Disziplinbezeichnung der Ästhetik dieselbe Geburtsstunde haben« (Menke 2003).

(5) Baumgartens anthropologisch-pathologische Perspektivierung der Ästhetik wird dann von der Abwertung der Affekte und Leidenschaften in den idealistischen Systemen der Philosophie und Ästhetik verdrängt und gerät in Vergessenheit. Der Pathosbegriff im Begriff der Pathologie wird durch den der Krankheit ersetzt, das Normale, vom Pathologischen getrennt, promoviert zu einem Kampfbegriff ge-

gen die Leidenschaften in den klassizistischen Kunsttheorien. Hegels *Ästhetik* als deren Summe ist Kritik des Ästhetischen darin, dass sie »den zentralen Punkt der Ästhetik, den der sinnlichen Wahrnehmung (Empfindung), als für die Kunst irrelevant erklärt« (Kliche 2002). Die Abwertung und Verdrängung der ästhetischen Dimension aus der Ästhetik erklärt auch, dass in der Folgezeit vor allem in Deutschland immer wieder tautologische Begriffe auftauchen, um an die Komplexbedeutung von A. zu erinnern: »ästhetische Empfindung« (E. Platner), »ästhetische Pathetik« (F. Schlegel). Schließlich führt die Verdrängung der A. unter dem Druck des Idealismus im 19. Jh. zu einer Spaltung des Begriffs in eine physiologische und eine transzendente Ästhetik.

(6) Nach über 200-jährigem Versinken im Sog dualistischer Denksysteme kommt A. als »affektive Wahrnehmung dessen, worauf es ankommt« (K.Fr. v. Weizsäcker), in der kybernetischen Familientherapie und in der evolutionären Erkenntnistheorie wieder zur Geltung und zu neuen Ehren. Hier werden Erkenntnisse der Gestalttheorie weiterentwickelt durch einen »paradigmatischen Sprung vom Materiellem zum Muster« (Keeney 1987). Eine von Marx in seinen Frühschriften entworfene Vision über eine neue Kulturgeschichte der Menschheit als »Bildungsgeschichte der fünf Sinne« (Marx 1844) wird hier mit modernen Methoden der Psychologie, der Psychoanalyse und der Kybernetik weitergedacht. Die »Perspektive einer partizipatorischen Epistemologie [impliziert darin] den Übergang vom kausalen, in eine Richtung gehenden Denken zu einem auf Wechselwirkung beruhenden systemischen Denken und einen Übergang von der Unvoreingenommenheit mit den Eigenschaften des Beobachteten zur Untersuchung der Eigenschaften des Beobachters« (v. Foerster). A. als Komplexbegriff für Verhaltensweisen wird als eine Denkweise thematisiert, um das »Auseinanderklaffen im Diskurs von Pragmatik und Ästhetik, Struktur und Funktion, Ewigem und Weltlichem« zu überwinden (v. Foerster). Darin liegt, wie v. Foerster gezeigt hat, die politische Dimension einer im Begriff der Wahrnehmung fundierten Ästhetik. In einem Essay *On constructing a Reality* (1970) nennt er es das »Prinzip Verantwortung«, das durch zwei Imperative bestimmt ist. »What are the consequences of all this in ethics and aesthetics? *The Ethical Imperative*: Act always so as to increase the number of choices. *The Aesthetical Imperative*: If you