

Am Ende ästhetischer Erfahrung¹

Von RICHARD SHUSTERMAN (New York)

I.

Erfahrung, spottete Oskar Wilde, ist der Name, den man seinen Fehlern gibt. Benennt ästhetische Erfahrung demnach den größten Schnitzer moderner Ästhetik? Obwohl ästhetische Erfahrung lange als zentraler Begriff der Ästhetik galt, der das Reich der Kunst bestimmte und gleichzeitig darüber hinauswies, ist sie in den letzten fünfzig Jahren zunehmend in Verruf geraten. Nicht nur ihre Bedeutung, ihre Existenz selbst wurde in Frage gestellt. Wie kommt es, daß dieser einst so vitale Begriff seine Attraktivität verlieren konnte? Kann der Begriff ästhetischer Erfahrung heute noch irgend etwas leisten? Der ambivalente Titel *The End of Aesthetic Experience* legt meine beiden Absichten nahe: zum einen eine Bestandsaufnahme ihres philosophischen Abstiegs, zum anderen eine kritische Revision und daraus folgend eine Rehabilitierung des Begriffs.²

Von einigen kurzen Bemerkungen zur europäischen Kritik dieses Begriffs abgesehen, werde ich mein Hauptaugenmerk auf den zunehmenden Niedergang ästhetischer Erfahrung in der anglo-amerikanischen Philosophie des 20. Jhs. richten. Nicht nur, weil er hier am deutlichsten zu verzeichnen ist, sondern auch weil ich in dieser Tradition – der von John Dewey, Monroe Beardsley, Nelson Goodman und Arthur C. Danto – meine eigenen ästhetischen Überlegungen ansiedele.³ Während Dewey ästhetische Erfahrung feierte und zum Mittelpunkt seiner Kunstphilosophie erklärte, umgeht Danto den Begriff, davor warnend, daß (nach Duchamp) „die Gefahr, die es zu meiden gilt, der ästhetische Genuß“ sei.⁴ Der

1 Der amerikanische Originaltitel „The End of Aesthetic Experience“ enthält eine Doppeldeutigkeit, die ins Deutsche nicht übertragen werden kann: Im Englischen (wie auch im Französischen) bedeutet Ende zugleich Zweck oder Ziel. (Anm. d. Übers.)

2 Ein Grund meines Interesses für diesen Begriff liegt darin begründet, daß ästhetische Erfahrung eine wesentliche Rolle in meiner pragmatistischen Ästhetik spielt. Siehe Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, Oxford 1992, insb. das 2. Kap. (dt.: *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt/M. 1994, Kap. 2).

3 Ich betrachte auch Joseph Margolis und Richard Rorty als Leitfiguren der ästhetischen Tradition, die meine Arbeit prägen, doch im Zusammenhang dieses Essays sind ihre Theorien nicht so zentral.

4 Siehe Arthur C. Danto, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München 1993, 35, im folgenden: PE. Ich werde ebenfalls in Referenz auf andere Werke von Danto, Beardsley, Dewey und Goodman folgende Abkürzungen benutzen: Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/M. 1991: VG; Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of*

Abstieg ästhetischer Erfahrung von Dewey bis Danto spiegelt, wie ich zeigen werde, eine tiefe Verwirrung gegenüber ihren unterschiedlichen Ausformungen und theoretischen Funktionen wider. Sie spiegelt aber auch eine zunehmende Auseinandersetzung mit „anästhetischen“ Anstößen der Avant-Garde dieses Jahrhunderts, die selbst wiederum für viel grundlegendere Umwälzungen unserer elementaren Empfindungsfähigkeit symptomatisch sind, je mehr wir uns von einer Erfahrungs- auf eine Informationskultur zubewegen.

Bevor wir nun diesen Abstieg der Idee ästhetischer Erfahrung angemessen erfassen können, müssen wir uns allerdings erst seine anfängliche Bedeutung ins Gedächtnis rufen. Einige glauben zwar, sie spiele schon *avant la lettre* und in verschiedenen Verkleidungen eine wesentliche Rolle in prämoderner Ästhetik (z. B. in Platons, Aristoteles' und Aquinas Bezugnahme auf die Erfahrung des Schönen, und in Albertis und Gravinass Begriffen von *lentezza* und *delirio*)⁵, aber es kann keinen Zweifel darüber geben, daß die Vorherrschaft ästhetischer Erfahrung erst in der Moderne zum Tragen kam, als sich der Begriff „Ästhetik“ offiziell etablierte. Nachdem moderne Wissenschaft und Philosophie den Glauben der Antike, des Mittelalters und der Renaissance, Eigenschaften wie Schönheit seien objektive Merkmale der Welt, ausgemerzt hatten, wandte sich moderne Ästhetik der subjektiven Erfahrung zu, mit der diese nun erklärt und fundiert werden sollte. Selbst wenn ein intersubjektiver Konsens oder Maßstab gesucht wurde, der die kritische Aufgabe eines realistischen Objektivismus übernehmen sollte, so hat Philosophie typischerweise das Ästhetische nicht nur *mit* ästhetischer Erfahrung, sondern *zur* ästhetischen Erfahrung erklärt.

„Schönheit“, sagte Hume in seinem Plädoyer für einen Maßstab des Geschmacks, „ist keine Eigenschaft, die den Dingen an ihnen selbst zukommt; sie existiert lediglich im Geiste dessen, der die Dinge betrachtet“, wengleich – natürlich – einige Geister über mehr Urteilsvermögen verfügen als andere. Kant kennzeichnete die subjektive Erfahrung von „Lust und Unlust“ ausdrücklich als „bestimmenden Grund“ ästhetischer Urteilskraft.⁶ Darüber hinaus bot der Begriff ästhetischer Erfahrung einen geeigneten Überbegriff für diverse Qualitäten, die sich von Schönheit unterscheiden und dennoch einen engen Bezug zu Geschmack und Kunst haben, wie z. B. das Erhabene oder das Pittoreske.

Im 19. und frühen 20. Jh. gewann ästhetische Erfahrung nochmals an Bedeutung aufgrund der allgemeinen Verherrlichung von Erfahrung in einflußreichen Lebensphilosophien, die dem drohenden mechanistischen Determinismus (den man nicht nur auf die Wissenschaft, sondern auch auf die Verwüstungen der Industrialisierung bezog) den Kampf angesagt hatten. In diesen Philosophien löste Erfahrung die atomistischen Perzeptionen als epistemologische Basis ab, dessen Bezug zum lebhaft empfundenen Leben sich

Criticism, New York 1958: A ; ders., The Aesthetic Point of View, Ithaca, NY 1982: APV; John Dewey, Kunst als Erfahrung, Frankfurt/M. 1980: KE; Nelson Goodman, Sprachen der Kunst, Frankfurt/M. 1995: SK; ders., Weisen der Welterzeugung, Frankfurt/M. 1984: WW; ders., Vom Denken und anderen Dingen, Frankfurt/M. 1987: DD.

5 Siehe z. B. die Darstellung des renommierten polnischen Historikers der Ästhetik W. Tatarkiewicz in seinem Buch: A History of Six Ideas, The Hague 1980, 310–338.

6 Vgl. David Hume, „Über den Maßstab des Geschmacks“, in: Jens Kulenkampff (Hg.), Der schwache Trost der Philosophie, Göttingen 1997, 78; Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe, Bd. X, Frankfurt/M. 1990, A 3/4, B3/4.

nicht nur an Begriffen wie „Erlebnis“ zeigt, sondern der sich auch in den vitalistischen Erfahrungstheorien von Bergson, James und Dewey manifestiert. So wie Kunst die Rolle der Religion übernahm, indem sie eine säkularisierte Spiritualität in der materialistischen Welt ermöglichte, trat Erfahrung als naturalistischer, jedoch zugleich nichtmechanistischer Ausdruck des Geistes hervor.

Die Vereinigung von Kunst und Erfahrung brachte dergestalt einen Begriff von ästhetischer Erfahrung hervor, der im Zuge der großen ästhetizistischen Bewegung der Jahrhundertwende enorme kulturelle Bedeutung und fast schon religiöse Intensität erlangte. Ästhetische Erfahrung wurde zum Refugium von Freiheit, Schönheit und idealistischer Bedeutung in einer entzauberten, kalten, materialistischen und von Gesetzen determinierten Welt. Sie war nicht nur Ort höchster Genüsse, sondern auch Medium spiritueller Läuterung und Transzendenz. Dementsprechend wurde sie das zentrale Konzept zur Bestimmung und Distinktion vom Wesen und Wert der Kunst, die sich daraufhin zunehmend autonomisierte und vom Alltagsleben abgeschnitten war. Die Doktrin des *l'art pour l'art* konnte indes nur bedeuten, daß Kunst ihre eigene Erfahrung zum Zweck hatte. Im Versuch, den Bereich der Kunst auszudehnen, argumentierten ihre Anhänger, daß alles Kunst sei, solange es die angemessene Erfahrung hervorruft.

Diese verkürzte Genealogie ästhetischer Erfahrung wird natürlich weder der komplexen Ideengeschichte des Begriffs noch der Vielzahl damit verbundener Theorien gerecht. Aber sie sollte zumindest vier Wesenszüge hervorheben, die für die Tradition ästhetischer Erfahrung grundlegend sind und dessen Zusammenspiel ihr Verständnis im 20. Jh. sowohl prägte als auch zu Verwirrungen führte. Erstens ist ästhetische Erfahrung grundsätzlich wertvoll und genußvoll [enjoyable]. Nennen wir das ihre evaluative Dimension. Zweitens ist sie etwas lebendig empfundenen und subjektiv Genossenen, das uns emotional vollständig einnimmt und so unsere Aufmerksamkeit auf ihre unmittelbare Gegenwärtigkeit lenkt. Dadurch hebt sie sich aus dem alltäglichen Fluß routinierter Erfahrungen hervor. Nennen wir dies ihre phänomenologische Dimension. Drittens ist sie bedeutungsvolle Erfahrung, und nicht bloße Empfindung. Nennen wir das die semantische Dimension. (Die Wirksamkeit von ästhetischer Erfahrung erklärt sich aus der Kombination von affektiver Kraft und semantischer Bedeutsamkeit.) Viertens hat ästhetische Erfahrung eine herausgehobene Stellung, da sie das zentrale Ziel von Kunst repräsentiert und von daher eng an die Bestimmung von Kunst selbst gekoppelt ist. Nennen wir das ihre distinktiv-definitivische Dimension.

Auf den ersten Blick scheinen diese verschiedenen Charakteristika nicht unbedingt kollektiv inkonsistent zu sein. Wir werden jedoch sehen, daß sie theoretische Spannungen hervorrufen, die in jüngster Zeit analytische Philosophie dazu trieb, den Begriff ästhetischer Erfahrung zunehmend abzudrängen und einige Philosophen (am eindringlichsten George Dickie) sogar dazu inspirierte, ihre Existenz zu bestreiten.⁷ Bevor wir uns der anglo-amerikanischen Szene zuwenden, tun wir gut daran, die bedeutensten Denklinien neuerer europäischer Kritik nachzuzeichnen, denn erst im Vergleich wird das Ausmaß deutlich, in dem analytische Philosophie ästhetische Erfahrung abgewertet hat.

7 Vgl. George Dickie, „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience“, in: Journal of Philosophy 62 (1965), 129–136. Eddy Zemach argumentiert ebenfalls, daß es so etwas wie ästhetische Erfahrung nicht gäbe, in seinem (hebräischen) Buch: Aesthetics, Tel Aviv 1976, 42–53.

II.

Von kritischer Theorie und Hermeneutik bis zur Dekonstruktion und genealogischen Analysen hat sich die Kritik im europäischen Raum größtenteils darauf konzentriert, die phänomenologische Unmittelbarkeit und radikale Autonomie von ästhetischer Erfahrung zu problematisieren. Wenn Adorno auch ihren Anspruch auf Genuß als ideologische Verbrämung mit bürgerlichem Hedonismus entschieden zurückweist, so folgt er doch dem fast schon einstimmigen Verdikt europäischer Philosophie, ästhetische Erfahrung sei nicht nur wertvoll und bedeutsam, sondern auch konstitutiv für Kunstphilosophie. Ungleich selbstgefälligen Vergnügens, verlangt „wahre ästhetische Erfahrung“ für Adorno „Selbstverneinung“ und Unterordnung unter das, „was die ästhetischen Objekte von sich aus sagen und verschweigen“.⁸ Solcherweise ermöglicht ästhetische Erfahrung eine Transformation des Subjekts und eröffnet neue Pfade der Emanzipation, eine erneuerte *promesse de bonheur*, mächtiger als schlichtes Wohlgefallen.

Hier sehen wir den transformatorischen, leidenschaftlichen Aspekt ästhetischer Erfahrung – etwas, dem sich das Subjekt unterzieht, das es erleidet. Obwohl das erfahrende Subjekt dynamisch und nicht rein passiv ist, befindet es sich weit entfernt davon, souveräner selbstbestimmter Handlungsträger zu sein, und bleibt blind gegenüber den ideologischen Verhaftungen des Kunstwerkes, die es in ihren Bann zieht. Daher muß ein angemessenes, emanzipatorisches Verständnis von Kunst über die unmittelbare Erfahrung, über das immanente *Verstehen* hinausgehen, um eine externe Kritik („sekundäre Reflexionen“) an der ideologischen Bedeutung und den sozio-historischen Bedingungen des Werkes leisten zu können. „Bedarf es der Erfahrung“, schloß Adorno, „so stellt umgekehrt kein Kunstwerk in unmittelbarer Gegebenheit adäquat sich dar; keines ist rein aus sich selbst heraus zu verstehen“, weshalb es ebenfalls der Reflexion bedarf. (ÄT 519) Ebenso dialektisch affirmiert Adorno einerseits die Differenz ästhetischer Erfahrung gegenüber der „gottlosen Realität“ und erkennt andererseits an, daß diese scheinbare Autonomie selbst ein Produkt gesellschaftlicher Kräfte darstellt, die letztlich das Wesen ästhetischer Erfahrung bestimmen, indem sie gleichermaßen die Struktur von Kunstwerken und unsere Wahrnehmungsweise beherrschen. (ÄT 517–520; 344 ff.) Da Wandlungen in der nichtästhetischen Welt unsere Erfahrungs- und Empfindungsfähigkeit beeinträchtigen, kann ästhetische Erfahrung keine feststehende Entität sein.

Das ist ein zentrales Thema in Walter Benjamins Kritik an der (von den Phänomenologen bevorzugten) unmittelbaren Bedeutung von *Erlebnis*. Infolge der Aufsplitterungen und des Schocks modernen Lebens, der mechanischen Wiederholungen in der Fließbandarbeit, der wahllosen Aneinanderreihung von Informationen und roher Sensationslust der Massenmedien, fügt sich unsere unmittelbare Erfahrung nicht mehr zu einem sinnvollen, kohärenten Ganzen, sondern verbleibt in einem Durcheinander fragmentierter, unintegrierter Empfindungen – eher Erlebnisse als sinnvolle Erfahrungen. Benjamin forderte statt dessen einen Erfahrungsbegriff ein, der eines vermittelten kontinuierlichen Zuwachses an kohärenter, mitteilbarer Weisheit bedürfe, obwohl er bezweifelte, daß dies in der modernen Gesellschaft noch einlösbar sei.⁹

⁸ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1990, 514, im folgenden: ÄT.

⁹ Obwohl Benjamin die *Erfahrung* höher bewertet als das *Erlebnis*, steht er kritisch gegenüber neokantianischen und positivistischen Konzepten von Erfahrung, die ihm zufolge zu rationalistisch und

So argumentierte Benjamin ebenfalls, Modernisierung und Technologie hätten die Identifikation von ästhetischer Erfahrung mit der unverwechselbaren, transzendenten Autonomie von Kunst unterwandert. Solch eine ästhetische Erfahrung beinhaltet ein, was Benjamin *Aura* nannte, eine kultische Qualität, die aus der Einzigartigkeit des Kunstwerkes und seiner Abgehobenheit von der Alltagswelt herrührte. Doch mit Heraufkunft der technischen Mittel der Reproduzierbarkeit wie der Fotografie ist der Kunst die sie auszeichnende Aura abhanden gekommen, und ästhetische Erfahrung beginnt die Alltagswelt populärer Kultur und selbst die Politik zu durchziehen. Ästhetische Erfahrung kann nunmehr nicht dazu dienen, das Reich der Kunst zu definieren und zu begrenzen. Anders als Adorno sah Benjamin jedoch in dem Verlust von Aura und Autonomie ein emanzipatorisches Potential (wenngleich er ihre tödlichen Resultate in faschistischer Politik verdammt). Jedenfalls spricht Benjamins Kritik ästhetischer Erfahrung ihr nicht eine weiterhin fortdauernde Bedeutung ab, sondern nur ihre romantische Konzeptualisierung als reiner Unmittelbarkeit von Sinn und ihre Abgeschnittenheit vom übrigen Leben.

Ganz klar inspiriert von Heideggers Kritik ästhetischer Erfahrung¹⁰, greift Gadamer gleichermaßen Unmittelbarkeit und Autonomie an, die bei ihm sogar in einem theoretischen Wechselverhältnis stehen. Indem das Kunstwerk radikal von gesellschaftlichen Umständen abgelöst wird, in denen es geschaffen und rezipiert wurde, indem es dergestalt als Objekt betrachtet wird, das nichts als direktes ästhetisches Wohlgefallen hervorruft, reduziert das ästhetische Bewußtsein die Bedeutung des Werkes auf dessen unmittelbare Erfahrung. Das reiche aber nicht hin, so Gadamer, um die Bedeutung von Kunst und ihren nachhaltigen Eindruck auf unsere Lebenswelt zu erklären. „Das Pantheon der Kunst ist nicht eine zeitlose Gegenwärtigkeit, die sich dem reinen ästhetischen Bewußtsein darstellt, sondern die Tat eines geschichtlich sich sammelnden und versammelnden Geistes. [...] Sofern wir in der Welt dem Kunstwerk [...] begegnen, gilt [es] daher [...], dem Schönen und der Kunst gegenüber einen Standpunkt zu gewinnen, der nicht Unmittelbarkeit präntiert, sondern der geschichtlichen Wirklichkeit des Menschen entspricht. Die Berufung auf die Unmittelbarkeit, auf das Geniale des Augenblicks, auf die Bedeutung des ‚Erlebnisses‘ kann vor dem Anspruch der menschlichen Existenz auf Kontinuität und Einheit des Selbstverständnisses nicht bestehen.“¹¹

Das Kunstwerk als bloße erfahrene Unmittelbarkeit anzusehen, beraubt es seiner kontinuierlichen Ganzheit sowie seiner anwachsenden Bedeutung durch die kommuni-

reduziert sind. Meine komprimierte Darstellung von Benjamin bezieht sich hauptsächlich auf seine Essays „Der Erzähler“, „Über einige Motive bei Baudelaire“ und „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, alle Texte finden sich in: Walter Benjamin: *Illuminationen*, Frankfurt/M. 1972. Zur weiteren Diskussion siehe Richard Wolin, Walter Benjamin: *An Aesthetic of Redemption*, New York 1982; Martin Jay, „Experience without a Subject: Walter Benjamin and the Novel“, in: *New Formations* 20 (1993), 145–155.

¹⁰ Die Vorstellung anzweifelnd, daß Kunst lediglich dem „Gefallen“ diene, besteht Heidegger darauf, daß „Kunst in ihrem Wesen [...] eine ausgezeichnete Weise [ist,] wie Wahrheit seiend, d. h. geschichtlich wird“. Sie kann deswegen nicht von der Welt ihrer Wahrheitsentbergung abgelöst werden, um des bloßen erfahrenen Wohlgefallens willen. In diesem Sinne warnt Heidegger: „Vielleicht ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt.“ Siehe Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1990, 80 und 83 ff.

¹¹ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965, 92, im folgenden: WM.

kative Tradition. Die Folge ist ein Zerfall „der Einheit des ästhetischen Gegenstandes in die Vielzahl von Erlebnissen“ (WM 90), bei der Weltbezug und Wahrheitsanspruch von Kunst ignoriert werden.

Derartige Kritik an einem unmittelbaren, autonomen ästhetischen Bewußtsein bedeutet gleichwohl keine Zurückweisung des zentralen Stellenwerts von Erfahrung für Ästhetik. Gadamer behauptet nachgerade, diese Kritik zu üben, „um der Erfahrung der Kunst gerecht zu werden“, wobei er betont, daß sie „Verstehen einschließt“, welches die Unmittelbarkeit reiner Präsenz überschreiten muß (WM 95 f.)¹². Während in analytischer Philosophie typischerweise Kunst mit den Objekten identifiziert wird, besteht Gadamer darauf, „daß das Kunstwerk [...] sein wahres Sein vielmehr darin [hat], daß es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden verwandelt“. Diese Erfahrung „ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selbst“ (WM 98), welches, wie ein Spiel, das seine Spieler spielt, die Spieler – also die Rezipienten –, die es verstehen wollen, seiner Ordnung unterwirft.

Der Dekonstruktivismus von Derrida und Barthes nimmt einen vergleichbaren Standpunkt ein, wenn darin auch Gadammers Vertrauen in die Einheit und Stabilität der Erfahrung zurückgewiesen wird: Ihre radikale Kritik an einer strengen Demarkation der Kunstdomäne und am „Mythos der Präsenz“ stellt die radikale Autonomie und Unmittelbarkeit von ästhetischer Erfahrung in Frage, ohne dabei die Wichtigkeit und Kraft der *jouissance* zu verhehlen. Aus einer ganz anderen Perspektive, nämlich der soziologisch geprägten Genealogie, ficht Pierre Bourdieu genau dieselben beiden Punkte an. „Die Erfahrung eines Kunstwerkes als unmittelbar ausgestattet mit Wert und Bedeutung“ sei ein essentialistischer Fehlschluß. Ästhetische Erfahrung ist laut Bourdieu „selbst eine Institution, welche historisch erdichtet wurde“, das Resultat einer wechselseitigen Verstärkung des institutionellen Feldes der Kunst und eingeschränkter Gewohnheiten ästhetischer Kontemplation.¹³ Beide benötigen eine beträchtliche Zeit, um sich zu etablieren, nicht nur in der Gesellschaft allgemein, sondern auch im Werdegang der je individuellen ästhetischen Lehrzeit. Überdies hängt diese Entwicklung in beiden Fällen von dem gesellschaftlichen Rahmen ab, der die institutionellen Bedingungen der Möglichkeit, Wirksamkeit und Attraktivität festlegt, ebenso wie die Spielräume des Individuums, sich darin zu involvieren.

Was schließen wir aus diesen zwei Offensiven europäischer Kritik? Ästhetische Erfahrung kann nicht als unabänderliches Konzept ausschließlich mit der Rezeption autonomer Kunst identifiziert werden. Nicht allein, daß Rezeption auf diese Weise verarmte, zumal sich ästhetische Erfahrung über die Grenzen der bildenden Kunst hinaus erstreckt (z. B. auf die Natur), darüber hinaus ist ästhetische Erfahrung konditioniert von Veränderungen in der nichtästhetischen Welt, die nicht nur das Feld der Kunst, sondern auch unsere Erfahrungsfähigkeit selbst affizieren.

12 Die kognitiven Dimensionen ästhetischer Erfahrung hervorhebend, schreibt Gadamer: „Was man eigentlich an einem Kunstwerk erfährt und worauf man gerichtet ist, ist vielmehr, wie wahr es ist, d. h. wie sehr man etwas und sich selbst darin erkennt und wiedererkennt.“ Die Freude ästhetischer Erfahrung „ist vielmehr die, daß mehr erkannt wird als das Bekannte“. (WM 109)

13 Vgl. Pierre Bourdieu, „The historical Genesis of a pure Aesthetic“, in: Richard Shusterman (ed.), *Analytic Aesthetics*, Oxford 1989, 147–160, Zit. 148, 150.

Der zweite Vorwurf, ästhetische Erfahrung müsse über die phänomenologische Unmittelbarkeit hinausgehen, um ihre volle Bedeutung zu erlangen, ist ebenso überzeugend. Unmittelbare Erfahrungen sind oft dürftig und mißverständlich, deshalb bedarf es im allgemeinen zum Verständnis der Erfahrung einer Interpretation. Außerdem sind Vorannahmen und Wahrnehmungsgewohnheiten, die selbst sedimentierte Interpretationsakte beinhalten, nötig, um angemessene Reaktionen herauszubilden, die dann als unmittelbare empfunden werden. Das Insistieren auf der Interpretation ist auch die Crux der Goodman/Danto-Kritik an ästhetischer Erfahrung. So liegt Gadamer genau auf der analytischen Linie, wenn er darauf drängt, daß „Ästhetik in der Hermeneutik aufgehen“ muß. (WM 157)

Dennoch, die Forderung, daß ästhetische Erfahrung *mehr* beinhalten muß als phänomenologische Unmittelbarkeit und ein lebendiges Gefühl, heißt nicht, unmittelbare Empfindungen seien nicht ausschlaggebend für ästhetische Erfahrungen. Ebenso folgt aus Bourdieus überzeugender Forderung einer kulturellen Vermittlung ästhetischer Erfahrung nicht, daß sie nicht *als* unmittelbar erfahren werden kann. Obwohl es sicherlich eine Weile dauerte, bis Englisch sich als Sprache entwickelte und bis ich sie erlernte, kann ich ihre Bedeutungen als unmittelbar erfahren, sie geradeso unmittelbar erfassen wie den Duft einer Rose (der selbst die Vermittlung durch Gartenpflege und komplexe kognitive Prozesse einer Schulung der Sinne erfordern mag).¹⁴

Der Abstieg ästhetischer Erfahrung in der analytischen Philosophie reflektiert zum Teil solche fälschlichen Vermischungen. Er rührt aber auch von Verwirrungen her, die aus den Wandlungen des Begriffs in der anglo-amerikanischen Philosophie von Dewey bis Danto erwachsen, insbesondere aus der Tatsache, daß die unterschiedlichen Funktionen ästhetischer Erfahrung nicht angemessen zur Kenntnis genommen worden sind. Als einheitlicher Begriff scheint ästhetische Erfahrung zu verworren, als daß man sie rehabilitieren könnte. Deswegen besteht die erste Aufgabe darin, ihre divergierenden Konzeptionen zu entwirren.

III.

Diese divergierenden Konzeptionen ästhetischer Erfahrung lassen sich am besten in Form von drei unterschiedlichen Achsen umreißen, dessen Pole die vier bereits genannten Dimensionen beinhalten. Erstens können wir danach fragen, ob ästhetische Erfahrung intrinsisch wertvoll ist oder eher neutral und deskriptiv. Zweitens danach, ob sie phänomenologisch ist oder einfach semantisch. Mit anderen Worten: Sind Affekt und subjektive Intentionalität essentielle Dimensionen dieser Erfahrung oder ist es ein bestimmter Typus von Bedeutung, ein Modus von Symbolisierung, der das Ästhetische einer Erfahrung auszeichnet? Fußt drittens die theoretische Funktion primär auf ihrem transformatorischen Charakter, der darauf zielt, das Feld des Ästhetischen zu erweitern respektive zu revidie-

14 Zur ausführlicheren Darlegung dieses Arguments vgl. meinen Aufsatz „Beneath Interpretation“ in: *Pragmatist Aesthetics*, Oxford 1992. (dt.: „Vor der Interpretation“ in: *Vor der Interpretation. Sprache und Erfahrung in Hermeneutik, Dekonstruktion und Pragmatismus*, Wien 1996) Ich entwickle diesen Gedanken weiter in: *Practicing Philosophy: Pragmatism and the philosophical Life*, New York 1997.

ren, oder besteht ihre Funktion im Demarkationalen, also darin zu definieren und zu begrenzen, womit sich der Status Quo des Ästhetischen erklären ließe?

Meine These lautet: Seit Dewey hat sich die anglo-amerikanische Theorie ästhetischer Erfahrung beständig dem letzteren Pol der drei Achsen zubewegt, damit endend, daß der Begriff seine Anziehungskraft verlor. Anders gesagt, Deweys essentiell evaluativer, phänomenologischer und transformativer Begriff ästhetischer Erfahrung wurde allmählich ersetzt durch einen rein deskriptiven, semantischen, dessen Hauptanliegen darin besteht, die etablierten Abgrenzungen der Kunst von anderen Bereichen zu erklären und dadurch zu unterstützen. Solche Veränderungen führen zu Spannungen, die den Begriff verdächtig machen. Wenn sich obendrein ästhetische Erfahrung als untauglich erweist, die gewünschte Definition zu liefern, wie Danto folgert, wird das gesamte Konzept zugunsten eines anderen aufgegeben – dem der Interpretation. Daß ästhetische Erfahrung nichtsdestotrotz für andere Zwecke fruchtbar sein kann, wird schlicht, aber, wie ich denke, irrtümlicherweise ignoriert. Um diesen Gedanken zu begründen, müssen wir die Theorien von Dewey, Beardsley, Goodman und Danto untersuchen.

Dewey verwendete den Begriff ästhetischer Erfahrung nicht primär zu einer Auszeichnung von Kunst gegenüber dem restlichen Leben, sondern um „zwischen [...] der Erfahrung [von Kunst] und den alltäglichen Geschehnissen, Betätigungen und Leiden, die bekanntlich die menschliche Erfahrung ausmachen, eine erneute Kontinuität her[zu]stellen“, so daß sich Kunst und Leben wechselseitig durch eine vermehrte Integration verbessern.¹⁵ Sein Ziel war es, sich aus dem Würgegriff dessen zu befreien, was er die Musealisierung von Kunst nannte, welche die Ästhetik vom restlichen Leben absplattet und ihr ein separates Reich, abgelegen von den elementaren Interessen „normaler“ Frauen und Männer, zuweist. Diese „esoterische Idee bildender Kunst“ bezieht ihre Stärke daraus, daß sich Museen und Privatsammlungen die quasisakralen Kunstobjekte einverleiben. Dewey bestand deswegen auf einer Privilegierung der dynamischen ästhetischen Erfahrung gegenüber den physikalischen Objekten, welche von den konventionalen Dogmen erst als Kunst identifiziert und dann fetischisiert werden. Für Dewey liegen Wesen und Wert von Kunst nicht in den Artefakten per se, sondern in den dynamischen und evolutiven Aktivitäten der Erfahrung, durch die sie produziert und rezipiert werden. Deshalb unterscheidet er zwischen dem Kunstwerk als „Produkt körperlicher Existenz“, das – einmal geschaffen – „ungeachtet der menschlichen Erfahrung“ bestehen kann und dem „realen Kunstwerk, [das] aus dem besteht, was das Produkt mit und in der Erfahrung macht“. (KE 9 ff.) Dieses Primat ästhetischer Erfahrung befreit Kunst nicht nur von einem gewissen Objektfetischismus, sondern auch von einer Einengung auf das traditionelle Feld der Kunst. Denn ganz offensichtlich überschreitet ästhetische Erfahrung die Grenzen bildender Kunst, wie etwa in der Naturbetrachtung.¹⁶

¹⁵ Dewey sieht also ästhetische Erfahrung als zentral an, nicht nur in der Kunst, sondern auch generell in der Philosophie der Erfahrung. „Um die Bedeutung künstlerischer Werke zu erfassen, müssen wir [...] uns den gewöhnlichen Antriebskräften und Erfahrungen zuwenden.“ (KE 9 f.)

¹⁶ Obwohl mir dieser Punkt offensichtlich erscheint, besteht eine Gegenposition, die behauptet, unsere Wertschätzung des Naturschönen sei vollständig von unserem modernen Kunstbegriff geprägt und eingeschnürt, ebenso wie all unsere ästhetischen Erfahrungen. Zur weiteren Kritik dieses Arguments und einer eingehenderen Diskussion von Deweys Standpunkt siehe: Pragmatist Aesthetics, Kap. 1 und 2 (dt.: Kunst Leben, a. a. O., Kap. 1).

Dewey insistierte, daß sich ästhetische Erfahrung auch in Wissenschaft und Philosophie ereignen könnte, selbst im Sport und der *haute cuisine*, woraus sich nicht zuletzt die Attraktivität dieser Praktiken ergebe. Tatsächlich könnte sie potentiell in jedem Lebensbereich zum Zuge kommen, da alle Erfahrung, um kohärent und sinnvoll zu sein, den Keim ästhetischer Einheit und Entwicklung in sich tragen muß. Dewey erhoffte sich von einem Neudenken der Kunst durch ästhetische Erfahrung eine Erweiterung und Demokratisierung des Kunstfeldes, mit einer stärkeren Integration in das Alltagsleben, das deutlich durch vielfältige Lebenskünste verbessert werden könnte.

Daß sie potentiell alle Lebensbereiche durchdringen könnte, bedeutete jedoch keine Ununterscheidbarkeit von gewöhnlicher Erfahrung. Die Unterscheidung ist aber im wesentlichen qualitativer Natur. Aus der Alltagsroutine sticht sie, so Dewey, hervor durch eine erinnerungswürdige, lohnende Ganzheit – nicht bloße Erfahrung, sondern „eine Erfahrung“ – weil wir uns in ihr „am lebendigsten“ und erfülltesten in all unseren menschlichen Fähigkeiten (den sinnlichen, emotiven und kognitiven) angesprochen fühlen, die zur Bildung dieser Einheit beitragen. Ästhetische Erfahrung zeichnet sich also weder durch eine exklusive Eigenschaft noch durch einen einzigartigen Fokus auf eine spezifische Dimension aus, sondern wirkt durch ihre von Wohlgefallen begleitete Integrationskraft, welche die Einzelelemente gewöhnlicher Erfahrung in eine dynamische Einheit bringt und dadurch eine „emotionale Befriedigung“ auslöst, welche die Schwelle reiner Perzeption überschreitet und deshalb um ihrer selbst willen genossen werden kann.¹⁷ Wesentlich an der Wertschätzung ist das unmittelbare, phänomenologische Gefühl ästhetischer Erfahrung, dessen Einheit, Wert und Affekt das Subjekt „direkt erfüllen“, statt auf einen späteren Zeitpunkt aufgeschoben zu werden.

Die transformatorische, phänomenologische und evaluative Ausrichtung Deweys sollte damit deutlich geworden sein, ebenso die Nützlichkeit des Konzepts, in traditionell nichtästhetischen Bereichen künstlerische Potentiale und ästhetische Befriedigungen zu verorten. Darüber hinaus dient es dazu, uns daran zu erinnern, daß selbst in der Kunst die direkte erfüllende Erfahrung den Vorrang gegenüber der Sammlung und gelehrsamere Kritik hat. Gleichwohl schließt die Betonung der phänomenologischen Unmittelbarkeit und des Affekts die semantische Dimension ästhetischer Erfahrung nicht aus. Bedeutung ist nicht inkompatibel mit Qualia und Affekten.

Unglücklicherweise beschränkt sich Dewey nicht auf eine transformatorische Provokation, sondern schlägt ästhetische Erfahrung als theoretische Definition von Kunst vor. Gemessen an gängigen philosophischen Kriterien ist diese Definition hoffnungslos inadäquat und mißrepräsentiert gröblich unser heutiges Kunstkonzept. Ein hoher Anteil von Kunst, insbesondere als mißlungen geltende Kunst, ruft keine ästhetische Erfahrung im Deweyschen Sinne hervor, andererseits zeigt sie sich aber oft außerhalb institutioneller Grenzen der Kunst. Ohnehin kann Kunst (als historisch kontingenter Begriff) zwar verändert, jedoch nicht so überzeugend und umfassend definiert werden, daß sie sich mit ästhetischer Erfahrung deckt. Ganz gleich wie kraftvoll und universell ästhetische Er-

¹⁷ Wie Dewey später hinzufügt, „zeichnet sich [diese Erfahrung] dadurch aus, daß sie alle psychologischen Faktoren in einem höheren Maße schon einbegreift, als dies bei einer gewöhnlichen Erfahrung der Fall ist; also nicht durch eine Reduktion derselben Faktoren auf eine einzige Antwort“. (AE 298)

fahrung in Anbetracht eines Sonnenuntergangs sein mag, wir werden ihn wohl kaum als Kunst klassifizieren.¹⁸ Indem Dewey das Konzept ästhetischer Erfahrung sowohl dazu benutzt, Kunst zu definieren als auch Kunst in etwas anderes zu transformieren, hat er beträchtliche Verwirrung gestiftet. Deswegen verwerfen analytische Philosophen typischerweise die ganze Idee als ein heilloses Durcheinander.

Eine große Ausnahme stellt Monroe Beardsley dar, der das Konzept als Herzstück seiner analytischen Kunstphilosophie rekonstruiert, die sich, wie die meisten analytischen Ästhetiken, mit Differenzierungen befaßt. Während Deweys Anliegen darin bestand, Kunst und Leben zu vereinigen, ist Beardsleys Ziel, Kunst und Ästhetik klar von anderen Praktiken abzugrenzen. Das bedeutet, den transformativen Gebrauch ästhetischer Erfahrung zu verwerfen. Statt dessen dient das Konzept hier einer Definition der Spezifika von Kunstwerken und dessen, was für ihren Wert konstitutiv ist (und mündet in das, was Beardsley eine „durchdringende Analyse des künstlerisch Guten“ nennt). (APV 79)

Beardsleys Strategie besteht darin zu argumentieren, Kunst könne als eine bestimmte Klasse von Funktionen definiert werden, wenn es eine spezifische Funktion gibt, die ausschließlich Kunstwerke erfüllen, daß sie nämlich „etwas vermögen, was andere Dinge nicht oder nicht vollständig vermögen“. (A 526) Die Produktion ästhetischer Erfahrung stellt diese Funktion dar, und damit erklärt er sowohl den allgemeinen Wert von Kunst als auch den spezifischen Wert partikulärer Werke durch ihren grundlegenden Wert und den damit verbundenen Genuß. Bessere Kunstwerke sind für Beardsley in der Lage, „größartigere ästhetische Erfahrung hervorzurufen“ (A 531). Beardsley behält also die Deweyschen evaluativen, affektiven und phänomenologischen Eigenschaften ästhetischer Erfahrung bei. Sie ist, so Beardsley, eine „intrinsisch angenehme [...] Erfahrung mit einer gewissen Intensität“, bei der die „Aufmerksamkeit“ und „der Fortlauf mentaler Zustände“ auf das phänomenologische Feld gerichtet und von ihm geleitet sind, woraus ein befriedigendes „Gefühl“ von Kohärenz oder „Ganzheit“ und „der Eindruck, aktiv konstruktive Kräfte des Bewußtseins einzusetzen, resultiert“ (A 527; APV 287–289). Und Beardsley erklärt diese definierenden Begriffe mit bemerkenswerter Detailliertheit.¹⁹

Nach sorgsamer Untersuchung hat die analytische Ästhetik Beardsleys Theorie aus drei wesentlichen Gründen zurückgewiesen. Einer davon ist der Zweifel an ihrer phänomenologischen Gültigkeit. George Dickie, ein einflußreicher Fürsprecher dieser Denkrichtung, führt zwei Argumente an.²⁰ Erstens liege Beardsley falsch, wenn er ästhetische Erfahrung als einheitlich, kohärent etc. beschreibt, weil darin ein kategorialer Fehler stecke – so zu tun,

18 Aber selbst wenn wir eine solche Umdefinition bewirken könnten, bliebe Deweys Definition von Kunst als Erfahrung problematisch, denn die Erfahrung selbst wird nie genau bestimmt. Statt dessen wird sogar ihre Unbestimmbarkeit behauptet, und zwar aufgrund ihrer essentiellen Unmittelbarkeit; „... sie kann“, sagt er, „nur gefühlt, d. h. unmittelbar erfahren werden.“ (KE 223). Zu einer ausführlicheren Kritik vgl.: *Pragmatist Aesthetics*, Kap. 1 und 2.

19 Beardsley genaue Liste der die ästhetische Erfahrung definierenden Charakteristika verändert sich im Laufe der Zeit leicht, aber fast alle seine Aufzählungen halten an den genannten Merkmalen fest. Abgesehen von seinem Buch *Aesthetics* findet sich die detaillierteste Behandlung ästhetischer Erfahrung in „Aesthetic Experience regained“ und „Aesthetic Experience“, beides wiederabgedruckt in: APV 77–92, 285–297.

20 Siehe Dickies „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience“ und: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY 1974.

als ob der Begriff „Erfahrung“ irgend etwas Reales denotierte, statt anzuerkennen, daß sie nur einen leeren Terminus darstellt, der nichts Reales denotiert. Über ästhetische Erfahrung zu sprechen, sei ein ontologisch inflationärer Umweg, über das ästhetische Objekt als wahrgenommenes und erfahrenes zu sprechen. Beardsleys Behauptung einer „Erfahrungseinheit“ sei einfach nur eine mißverständliche Weise, die erfahrene, phänomenale Einheit des Kunstwerks zu beschreiben, welches allein solche Eigenschaften wie Kohärenz oder Ganzheit besitze. Partikuläre subjektive Affekte, die aus dem Kunstwerk resultieren können diese Eigenschaften nicht haben, und die globale ästhetische Erfahrung, die sie zu haben beansprucht, sei nichts anderes als ein linguistisch konstruiertes metaphysisches Phantom. Zweitens, argumentiert Dickie, hat selbst das, was fälschlicherweise als ästhetische Erfahrung identifiziert wird, nicht immer den affektiven Inhalt, den Beardsley ihr zuspricht, und diese Kritik kann auf traditionelle Behauptungen, ästhetische Erfahrung sei immer angenehm und einheitlich, ausgedehnt werden.

Wie geht man mit diesen beiden Argumenten um? Zum ersten können wir erwidern, daß die empirische Psychologie durchaus die Realität von Erfahrungen (einschließlich ästhetischen) annimmt und die Gültigkeit ihrer Beschreibung mit Prädikaten wie Einheit, Intensität u.ä. akzeptiert, die zugegebenermaßen häufiger benutzt werden, um die Objekte der Erfahrung zu beschreiben.²¹ Natürlich kann man dieses Argument beanstanden, indem man es als nebulöse Populärpsychologie abtut und sich dem einst modischen Trend der Bewußtseinsphilosophie anschließt, der die Rolle des Bewußtseins bzw. der Erfahrung in der ersten Person von sich wies. Aus vielerlei Gründen (einschließlich ästhetischen) denke ich, daß diesem Trend entgegengetreten werden sollte, und tatsächlich ist gerade ein Comeback der Bewußtseinsphilosophie zu vermerken.²²

Das Argument, Beardsleys phänomenologische Zuschreibungen von Affekt, Einheit und Genuß seien tatsächlich phänomenologisch falsch, läßt sich zusammen mit dem zweiten Hauptkritikpunkt an seiner Theorie erwägen: Ästhetische Erfahrung (bzw. die Fähigkeit, sie hervorzurufen) kann nicht dazu verhelfen, Kunst zu identifizieren und als Kunst abzugrenzen. Die Standardstrategie besteht darin zu zeigen, daß eine solche Definition gleichzeitig zu eng und zu weit ist. Es wurde dem Begriff ästhetischer Erfahrung innerhalb der Beardsleyschen Kriterien zum Beispiel angelastet, daß damit auch sexuelle Erfahrungen der Kunst zugerechnet werden könnten, eine Konsequenz, die Dewey begrüßt hätte,

21 Beardsley selbst zitiert Maslows psychologische Untersuchungen zu Grenzerfahrungen. (APV 85) Vgl. A. H. Maslow, *Toward a Psychology of Being*, Princeton 1962, (dt.: *Psychologie des Seins*, Frankfurt/M. 1994). Die Verwendung des Erfahrungsbegriffes und die Charakterisierung von Erfahrung im Sinne von Kohärenz und Intensität findet sich auch in der aktuelleren experimentellen Psychologie. Vgl. z.B. Daniel Stern, *The Interpersonal World of the Infant*, New York 1985 (dt.: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart 1993).

22 Für eine energische Verteidigung des zentralen Stellenwertes von Bewußtsein, vgl. John Searle, *The Rediscovery of the Mind*, Cambridge, MA/London 1992, (dt.: *Die Wiederentdeckung des Geistes*, Frankfurt/M. 1996). Ich verteidige insbesondere den Begriff unmittelbarer Erfahrung gegen die Vorwürfe, daß sie kognitiv leer sei und einen Rückfall in den fundamentalistischen Mythos des Gegebenen bedeutete; vgl. Richard Shusterman, „Dewey on Experience“, in: *Philosophical Forum* 26 (1994), 127–148, und das Kap. über somatische Erfahrung in: *Practicing Philosophy*, Kap. 6, (dt.: *Somatische Erfahrung: Fundament oder Rekonstruktion?*, in: *Vor der Interpretation*, a. a. O.)

die jedoch dem analytischen Ziel Beardsleys zuwiderläuft, etablierte Klassifikationen zu erklären.²³

Dennoch wurde Beardsleys Theorie meistens dafür angegriffen, zu eng zu sein. Fälschlicherweise schließe sie all die Kunstwerke aus, die nicht in der Lage sind, freudvolle Erfahrungen der Einheit und des Affekts hervorzurufen. Einige gelungene Kunstwerke rufen weder solche Erfahrungen hervor, noch legen sie es überhaupt darauf an. Das größere Problem taucht jedoch bei mißlungenen Kunstwerken auf. Beardsleys Konzept ästhetischer Erfahrung ist maßgeblich evaluativ und definitiv, es kann mißlungene Kunst als ästhetische Objekte theoretisch nicht unterbringen, und doch denken wir analytischen Philosophen, daß sie als solche klassifiziert werden müssen. Eine Theorie über Kunst und Ästhetik muß schlechte Fälle zulassen können. Ein Kunstwerk zu sein kann nicht zur Folge haben, ein gelungenes zu sein, da andernfalls Negativbewertungen unmöglich wären.

Das führt uns zur dritten Hauptschwierigkeit: die Unzulänglichkeit von Beardsleys Theorie ästhetischer Erfahrung bezüglich ästhetischer Werturteile. Da diese Erfahrung per definitionem genußreich [enjoyable] ist, kann sie nicht erklären, wie ästhetische Negativurteile zustande kommen (z. B. Häßlichkeit, Widerwille), die nicht einfach durch bloße Abwesenheit ästhetischer Erfahrung plausibel gemacht werden können. Und doch sind negative Urteile im Feld der Ästhetik ganz wesentlich, und jedes Konzept, das dieses Feld zu definieren beansprucht, muß über gute wie schlechte Kunst Rechenschaft ablegen können.²⁴

Zwei Schlußfolgerungen erwachsen aus all dieser Kritik. Wenn ästhetische Erfahrung dazu dienen soll, das gesamte Reich der Kunst zu bestimmen, muß ihr wesentlich evaluativer Gehalt aufgegeben werden. Wenn man überdies Subjektivität und unmittelbaren Empfindungen gegenüber argwöhnisch ist, dann muß man einen Begriff ästhetischer Erfahrung finden, der nicht auf einer Phänomenologie der ersten Person beruht, sondern eher auf nichtsubjektiven Erklärungen von Bedeutung. Diese beiden Schlüsse bestimmen die neue semantische Ausrichtung von Nelson Goodmans Theorie ästhetischer Erfahrung. Obwohl er Beardsleys analytisches Anliegen einer hinreichenden Definition teilt, einer „allgemeinen Unterscheidung zwischen ästhetischen und nichtästhetischen Objekten oder Erfahrungen“ (SK 244), besteht er darauf, daß eine derartige Unterscheidung „unabhängig von allen Erwägungen über den ästhetischen Wert“ stattfinden muß, denn die Existenz mißlungener Kunst heißt, daß „ästhetisch zu sein nicht aus[schließt], [...] ästhetisch schlecht zu sein“. (SK 245 f., 256) Ästhetische Erfahrung muß zudem unabhängig von phänomenologischen Erklärungen mentaler Zustände oder unmittelbarer Gefühle und

23 Siehe Joel Kupperman, „Art and Aesthetic Experience“, in: *The British Journal of Aesthetics* 15 (1975) und Beardsleys Erwiderung in: APV 296.

24 Darüber hinaus besteht das Problem, daß ästhetische Erfahrung selbst zu undeutlich, unaussprechlich, subjektiv variabel und in ihrer Größe unmeßbar ist, um eine hinreichende Grundlage zu bieten, von der aus spezifische Werturteile zu rechtfertigen wären. Beardsley erkannte daher an, daß Kunstkritik in der Praxis die Einheit, Komplexität und Intensität des aktuellen Kunstwerkes und nicht der Erfahrung aufzeigen müsse. Dennoch hielt er daran fest, daß der Aufweis dieser Merkmale im Kunstwerk Rückschlüsse auf die Erfahrung zuließ, welche letztlich für das aktuelle ästhetische Werturteil konstitutiv seien.

Bedeutungen definiert werden, denn Goodman weist intentionale Einheiten zurück und expliziert jede Bedeutung mit einer Vielzahl von Bezügen, so wie er die Idee von etwas unmittelbar Gegebenem unabhängig von ihren symbolischen Repräsentationen ablehnt.

Ebensowenig kann ästhetische Erfahrung anhand ihres spezifischen emotiven Charakters unterschieden werden, da „einige Kunstwerke wenig oder keinen emotiven Gehalt haben“. Selbst wenn Emotionen unmittelbar angesprochen werden, besteht ihre Rolle darin, so Goodman, die kognitive Funktion zu erfüllen, „mit dessen Hilfe man entdecken kann, welche Eigenschaften ein Werk besitzt und zum Ausdruck bringt“, indem sie „einen Modus der Sensibilität“ beisteuern. (SK 249, 251 f.) Ein solcher kognitiver Gebrauch der Emotionen ist jedoch in den Wissenschaften ebenso präsent (wie Dewey unermüdlich wiederholte). Goodman folgert, daß Kognition eine ästhetische Konstante darstellt, während Emotion es nicht tut. So definiert er ästhetische Erfahrung als „eine kognitive Erfahrung, die sich (gegenüber den Wissenschaften und anderen Bereichen) durch die Dominanz gewisser symbolischer Merkmale unterscheidet“. (SK 263)²⁵

Goodman nennt diese Eigenschaften „Symptome des Ästhetischen“ und kennzeichnet fünf: „(1) syntaktische Dichte, bei der gewisse minimale Differenzen zur Unterscheidung von Symbolen dienen – zum Beispiel ein skalenloses Quecksilberthermometer im Gegensatz zu einem elektronischen Instrument mit Digitalanzeige; (2) semantische Dichte, bei der Symbole für Dinge bereitstehen, die sich nur durch gewisse minimale Differenzen voneinander unterscheiden – zum Beispiel nicht nur das bereits erwähnte skalenlose Thermometer, sondern auch gewöhnliches Deutsch, auch wenn es nicht syntaktisch dicht ist; (3) relative Fülle, bei der vergleichsweise viele Aspekte eines Symbols signifikant sind – zum Beispiel die aus einer einzigen Linie bestehende Zeichnung eines Berges von Hokusai, bei der jede Eigenart der Gestalt, Linie, Dicke usw. zählt, im Gegensatz etwa zur gleichen Linie als Kurve der täglichen Börsenindexwerte, bei der allein die Höhe der Linie über der Basis zählt; (4) Exemplifikation, bei der ein Symbol, ob es denotiert oder nicht, dadurch symbolisiert, daß es als Probe von Eigenschaften dient, die es buchstäblich oder metaphorisch besitzt; und schließlich (5) multiple und komplexe Bezugnahme, bei der ein Symbol mehrere zusammenhängende und aufeinander einwirkende Bezugnahmefunktionen erfüllt.“ (WW 88)

Wenn „sein Funktionieren [das eines Objekts, Anm. d. Ü.] alle diese Symptome vorführt“, behauptet Goodman, „dann ist der Gegenstand sehr wahrscheinlich ein Kunstwerk. Wenn er nahezu keines zeigt, ist er vermutlich keines.“ (DD 281 f.) Wenngleich diese Symptome zu kurz greifen, um notwendige oder hinreichende Bedingung einer Definition unseres Kunstbegriffes zu sein, schiebt Goodman dies auf die Tatsache, daß der gewöhn-

25 Da diese Eigenschaften keinerlei Bezug auf das phänomenologische Bewußtsein nehmen, kann Goodmans Begriff ästhetischer Erfahrung eher als semantisch denn als phänomenologisch charakterisiert werden. Wie Dewey und Beardsley insistiert Goodman auf der dynamischen Natur der ästhetischen Erfahrung, allerdings betont er nicht wie sie den passiven Aspekt, sich einem Kunstwerk hinzugeben. Möglicherweise ist dieser Aspekt für Goodman zu zweideutig in Hinblick auf Subjektivität und Affekte. Die Etymologie des Begriffs *experience* birgt jedoch die Zweideutigkeit, sich einer Sache zu unterziehen und vielleicht ist auch die Bemerkung nicht zu verstreuen, daß in dem *under* von *understanding* etwas von Unterordnung mitschwingt. Vgl. auch Fn. 32.

liche Gebrauch des Begriffs zu „vage und unbeständig“ sei, um eine klare Definition zu erlauben, weshalb er einer Reform bedarf. (WW 89) Seine Symptome sind also als ein provisorisches Angebot in der „Suche nach einer Definition“ (DD 193) zu verstehen, die Klärung ermöglichen wird.

Kritik an Goodmans Theorie sollte sich den zugrundeliegenden Prämissen seiner Vorschläge zuwenden, statt sich auf die provisorischen Symptome zu richten. Drei Schwierigkeiten scheinen zentral zu sein. Die erste ist die Prämisse radikaler ästhetischer Unterscheidbarkeit, mit der daraus folgenden Annahme, die Funktion des Begriffs ästhetischer Erfahrung bestünde darin, den Bereich der Kunst zu umgrenzen. Goodmans Theorie ist wie Beardsleys davon getrieben, Kunst klar definieren und auszeichnen zu können, danach strebend, „eine Möglichkeit [zu finden], die ästhetische von allen anderen Erfahrungen zu unterscheiden“. (SK 252) Wenn ihm auch daran liegt, die starken Affinitäten zwischen Kunst und Wissenschaft zu betonen, fühlt er sich doch dazu genötigt, eine Definition zu suchen, die ästhetische gegenüber wissenschaftlicher Erfahrung markiert. Indem er dazu die symbolischen Symptome verwendet, hegt er berechtigte Sorgen, daß sie als notwendige und hinreichende Bedingung diese Aufgabe nicht in angemessener Form erfüllen können.

Solche Sorgen tauchen allerdings erst auf, wenn man annimmt, der Begriff ästhetischer Erfahrung müsse mit dem der Kunst deckungsgleich sein, ästhetische Erfahrung könne weder in der Wissenschaft noch in anderen üblicherweise nichtkünstlerischen Betätigungsfeldern eintreten, sondern dürfe ausschließlich auf Kunst angewendet werden, und sei sie noch so schlecht. Es gibt genügend Erfahrungswerte des Alltags, die diese Annahme in Frage stellen, aber Goodman muß sie ignorieren. Methodologisch dem Projekt verpflichtet, Kunst mit ästhetischer Erfahrung zu bestimmen, kann er keinen Begriff ästhetischer Erfahrung anerkennen, der die Beschränkungen der einzelnen Disziplinen überschreitet und dabei seinen evaluativen Gehalt einer angenehm intensivierten, affektiven und sinnvollen Erfahrung beibehält. Und doch existiert nicht nur bei Dewey, sondern auch in der Alltagssprache ein solcher Begriff.

Eine zweite Schwierigkeit bei Goodmans Definition ästhetischer Erfahrung ist, daß sie die Annahme der Erfahrung selbst – des bewußten, phänomenologischen Empfindens der Dinge – vollständig überflüssig zu machen scheint. Wenn das Ästhetische ausschließlich über die Dominanz spezifischer Formen von Symbolisierungen definiert wird, ohne wesentlichen Bezug auf Sinnlichkeit, unmittelbares Empfinden und Affekt, wozu dann überhaupt noch ästhetische Erfahrung? Wir können ebensogut über die semantischen Symptome von Kunst und Ästhetik sprechen und den Terminus „Erfahrung“ einfach fallenlassen (was Goodman in der neuesten Diskussion tatsächlich tut). Aber abgesehen vom ehemals modischen Argwohn gegenüber dem Bewußtsein – gibt es irgendeinen Grund, weshalb der Begriff ästhetischer Erfahrung die phänomenologische Dimension mit ihren unmittelbaren Qualia und Affekten ausklammern muß? Goodmans Diskussion legt (wenn sie es auch nicht explizit tut) folgendes Argument nahe: Ästhetische Erfahrung ist wesentlich bedeutungsvoll und kognitiv durch den Gebrauch von Symbolen. Der Gebrauch von Symbolen impliziert Vermittlung und dynamisches Verarbeiten von Informationen, wohingegen phänomenologisches Empfinden und Affekt Passivität und Unmittelbarkeit beinhalten, die keine Bedeutung beanspruchen können. Also kann ästhetische Erfahrung nicht wesentlich phänomenologisch, unmittelbar oder affektiv sein.

Dieses Argument ist sehr problematisch, denn erstens: Auch wenn man sich all den Prämissen anschließt, folgt daraus nur, daß ästhetische Erfahrung *mehr* als die genannten phänomenologischen Eigenschaften erfordert, nicht aber, daß sie für eine solche Erfahrung nicht zentral sind. Zweitens können wir die Prämissen in Frage stellen und dagegenhalten, daß phänomenologisches Bewußtsein ein unmittelbares Erfassen von Bedeutungen beinhalten *kann*, auch wenn dieses unmittelbare Verständnis auf der Ebene des Bewußtseins eine unbewußte Vermittlung benötigt oder auf den Hintergrund vergangener bewußter Vermittlungen aufbaut. Darüber hinaus kann man argumentieren, daß phänomenologische Empfindungen mehr zum Inhalt haben als Unmittelbarkeit, gerade so wie Affekt (sowohl auf psychologischer als auch auf physiologischer Ebene) mehr beinhaltet als Passivität. Wenn Goodman argumentiert, Affekt sei in der ästhetischen Erfahrung nicht wesentlich, weil er nicht bei jeder Kunsterfahrung gegenwärtig ist, dann können wir im Gegenzug die Annahme in Frage stellen, daß ästhetische Erfahrung ausschließlich als definitiver Begriff bezüglich Kunst verstanden werden kann, der sich notwendigerweise auf alle Begegnungen mit Kunstwerken anwenden lassen muß, wie flüchtig und irrelevant die Begegnung und das Kunstwerk auch sein mögen. Schließlich beinhaltet Goodmans Semiotik eine dritte, gravierende Schwierigkeit: Sie vernachlässigt nicht nur die Phänomenologie und die nichtkünstlerische Ausdehnbarkeit der ästhetischen Erfahrung, sie ist auch gänzlich ungeeignet für die Demarkation des Kunstbereichs. Denn dafür müßten wir bereits wissen, ob es sich um Kunstwerke handelt oder nicht. Das Argument ist folgendes: Goodman zufolge ist ein Objekt dann ein Kunstwerk, wenn seine symbolische Funktion durch symptomatische ästhetische Symbolisierungsweisen gekennzeichnet ist. Doch einem Objekt ist sein Symbolgebrauch nicht ins Gesicht geschrieben. Ein optisch identisches Objekt kann in verschiedenen symbolischen Systemen unterschiedlich funktionieren. Wie Goodman bemerkt, kann z. B. dieselbe gezeichnete Linie ein Zeichen von „Fülle“ sein, indem sie einen Berg künstlerisch darstellt, sie kann aber auch lediglich die Börsenwerte in einem Diagramm repräsentieren. Wir wissen jedoch nicht, welche symbolische Funktion das Objekt hat, bis wir wissen, ob es ein Kunstwerk ist oder bloß ein Diagramm. Daher kann die symbolische Funktion (und also ästhetische Erfahrung als symbolische Funktion) nicht Grundlage einer Definition des Kunststatus eines Objekts sein.

Dieses Argument ist natürlich eine Variante des Arguments der Ununterscheidbarkeit von Danto, wonach Wahrnehmungseigenschaften, einschließlich derer, die im Zusammenhang mit ästhetischer Erfahrung stehen, allein unzureichend sind für die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst, zwischen Warhols *Brillo Boxes* und deren nichtkünstlerischem Gegenstück. Unsere Erfahrungen sollten differieren, so Danto, „je nachdem, ob die Reaktion auf ein Kunstwerk erfolgt oder auf ein reines reales Ding, das sich von jenem nicht unterscheiden läßt.“ Aber „wir können uns [...] nicht auf [solche Differenzen] [...] berufen, um zu unserer Definition der Kunst zu gelangen, sofern wir [zuerst] die Definition der Kunst brauchen, um die angemessene ästhetische Reaktion auf Kunstwerke im Gegensatz zu reinen realen Dingen zu identifizieren“. (VG 149) Ästhetische Erfahrung hat das weiterreichende Problem, bemerkt Danto, traditionellerweise als inhärent positiv zu gelten, wohingegen viele mißlungene Kunstwerke negative Reaktionen hervorrufen. (VG 145 f.)

Da ästhetische Erfahrung Kunst nicht adäquat bestimmen kann, ignoriert Danto sie geradezu und ordnet sie einem anderen Begriff unter, von dem er glaubt, er könne diese

Aufgabe erfüllen (und zwar mit dem gleichen Nachdruck auf dem Semantischen wie bei Goodman). Dieser Begriff lautet Interpretation. So „gibt es“ sagt er, „keine Wertschätzung ohne Interpretation“, denn „Interpretation ist [...] konstitutiv für das Kunstwerk“; und „Interpretation besteht darin, die Beziehung zwischen einem Kunstwerk und seinem materiellen Gegenstück zu bestimmen“. (VG 176; PE 67) Wie ich in *Vor der Interpretation*²⁶ argumentiere, halte ich diese Behauptung für problematisch. Aber selbst wenn man ihr beipflichtet, wird dadurch die Idee ästhetischer Erfahrung noch nicht wertlos. Die Unzulänglichkeit ästhetischer Erfahrung für eine nichtevaluative Definition unseres gegenwärtigen Kunstbegriffs hat nicht zur Folge, daß sie keine wichtige Rolle in der Ästhetik spielt, wobei wir noch ausführen müssen, worin diese Rolle bestehen kann.

Danto führt hingegen noch ein anderes Argument an. Der Begriff ästhetischer Erfahrung sei nicht nur nutzlos, sondern stelle sogar eine „Gefahr“ dar, weil allein schon der Begriff des Ästhetischen Kunst trivialisiere, insofern sie nur als „ganz für das Vergnügen“ statt in Hinblick auf Wahrheit und Bedeutung betrachtet wird. (PE 35) Dieses Argument setzt nicht nur fälschlicherweise das Ästhetische per se mit einer Karikatur der denkbar engsten kantischen Formalismen gleich, es legt auch noch irrigerweise einen Antagonismus zwischen Vergnügen und Bedeutung, Gefühl und Kognition, Genuß und Verständnis nahe, während doch diese Begriffspaare in der Kunst dazu neigen, sich wechselseitig zu konstituieren. Wie T. S. Eliot bemerkte: „Ein Gedicht zu verstehen läuft auf das Gleiche hinaus, wie es aus den richtigen Gründen zu genießen.“²⁷

Wir können diesen Punkt und die Zentralität des phänomenologischen ästhetischen Empfindens durch folgendes Gedankenexperiment verdeutlichen, das Dantos Argument der Ununterscheidbarkeit umkehrt; indem wir es nämlich nicht auf Objekte, sondern auf Subjekte anwenden: Stellen Sie sich zwei äußerlich identische Kunstbetrachter vor, die identische Interpretationen von sehr kraftvollen Kunstwerken und Gedichten, die sie vorfinden, liefern. Einer von den beiden ist ein Mensch, der von dem, was er sieht und interpretiert, ergriffen wird. Der andere ist dagegen nur ein Cyborg, der, da er keine Qualia empfindet, nicht nur kein Wohlgefallen verspürt, sondern überhaupt keine Emotionen, und statt dessen rein mechanisch die Daten der Wahrnehmung und der Kunstwelt verarbeitet, um zu seiner interpretativen Proposition zu gelangen. Wir würden doch sicherlich sagen, daß der Cyborg in einer entscheidenden Hinsicht die Kunstwerke nicht wirklich versteht. Er begreift auf eine grundsätzliche Weise nicht, wozu diese Kunst gut sein soll, was sie bezweckt, selbst wenn er anerkennt, daß bestimmte Empfindungen, die er nicht hat, angemessen wären. Denn der Zweck liegt in vielerlei Hinsicht genau in dem Empfinden und Auskosten der ästhetischen Qualia und Bedeutungen und nicht im Produzieren eines interpretativen Outputs über Semantik und Kontext eines Werkes.

Aus diesem Grund würden wir selbst, wenn die Interpretation des Cyborgs auf deskriptiver Ebene präziser wäre als die des Menschen, immer noch sagen, daß die menschliche

26 Vgl. das gleichnamige Kap. in: ebd.

27 T. Eliot, „The Frontiers of Poetry“ in: *Of Poetry and Poets*, 115. Eliot fügt hinzu, damit sei gemeint, „es im richtigen Maß und auf die richtige Weise, in Relation zu anderer Poesie, zu genießen. [...] Es sollte wohl kaum nötig sein hinzuzufügen, daß dies beinhaltet, keine schlechte Poesie zu genießen – es sei denn ihre Schlechtigkeit ist dergestalt, daß sie unseren Sinn für Humor anregt.“ Zu einer ausführlicheren Darlegung von Eliots Theorie und Literaturverständnis vgl.: Richard Shusterman, *T. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York 1988, Kap. 5 und 6.

Reaktion auf Kunst generell überlegen ist und der Cyborg, da er absolut gar nichts fühlt, nicht recht erfaßt, was Kunst überhaupt soll. Stelle man sich nun außerdem vor, ästhetische Erfahrung würde vollständig aus unserer Zivilisation getilgt werden, da wir alle in Cyborgs verwandelt oder andernfalls vernichtet würden. Kunst würde in einer Art Trägheitszustand noch einige Zeit dahinsiechen, aber würde sie gedeihen und dauerhaft überleben? Welchen Sinn hätte es, Kunst zu schaffen und sich ihr zuzuwenden, wenn sie keine bereichernden phänomenologischen Empfindungen, keinen Genuß verspräche?

Die ungewisse Zukunft von Kunst in einem derartigen Science-fiction-Szenario zeigt die zentrale Rolle von ästhetischer Erfahrung für den Kunstbegriff auf. Wenngleich sie sicherlich weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung für die Anwendbarkeit des Begriffes darstellt, so könnte man sie doch als eine allgemeinere Hintergrundsbedingung ansehen. In anderen Worten: Auch wenn es vielen Kunstwerken nicht gelingt, ästhetische Erfahrung im Sinne einer erhebenden, positiv einnehmenden, sinnvollen und affektiven Erfahrung hervorzurufen – hätte es diese Erfahrung nie gegeben, und wäre sie nie von Kunst ausgelöst worden, so hätte Kunst vermutlich nie existiert.²⁸ Wenn Kunst sich ausnahmslos über dieses Interesse hinwegsetzte (und nicht nur gelegentlich, um eine radikale Aussage zu treffen), würde Kunst, wie wir sie kennen, verschwinden. Im Unterschied zu notwendigen und hinreichenden Bedingungen, die darauf abzielen, die Demarkationen des Kunstbereichs zu bestimmen, geht es einer solchen Hintergrundsbedingung eher um den Zweck oder die Ausrichtung denn um die Ausdehnung des Kunstbegriffs. Indem man diesen Zweck benennt und markiert, ist ästhetische Erfahrung kein nutzloser Begriff.²⁹

Meine futuristischen Parabeln sind nicht so schwer vorstellbar, weil sie tatsächliche Entwicklungen in jüngster Ästhetik und gegenwärtigem Alltagsleben reflektieren.

Danto weist von sich, was er die „Macht des Ästhetizismus über die Kunstphilosophie“ (PE 55) nennt, und schließt sich damit Goodman u. a. in etwas an, was man als radikale Anästhetisierung der Ästhetik bezeichnen könnte. Die empfundene Erfahrung wird nachgerade ignoriert und vollständig einer Semantik der dritten Person über künstlerische

28 Eine wachsende Zahl von Soziobiologen behauptet darüber hinaus, daß die Befriedigung, die aus der ästhetischen Erfahrung erwächst, nicht allein die Entstehung und die bleibende Kraft von Kunst erklären, sondern sogar eine Erklärung für das Überleben der Menschheit darstellen kann. Solche Erfahrungen, so der Oxforder Anatom J. Z. Young, „haben die zentralste der biologischen Funktionen – sie bekräftigen, daß das Leben lebenswert ist, was schließlich die entscheidendste Garantie für ihren Fortbestand abgibt“. J. Z. Young, *An Introduction to the Study of Man*, Oxford 1971, 38. Eine neuere und detaillierte Argumentation für den evolutionären Wert von Kunst und ihrer affektiven Erfahrung findet sich in: Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York 1992. Vgl. auch Nathan Kogan, „Aesthetics and Its Origins: Some Psychobiological and Evolutionary Considerations“, in: *Social Research* 61 (1994), 139–165.

29 Die Annahme, daß ästhetische Erfahrung kläglich darin scheitert, Kunst und ihre Ausdehnbarkeit formal zu definieren und dennoch für das Verstehen des Sinnes und Wertes von Kunst essentiell ist, entwickle ich ausführlich in meinem Buch: *Pragmatist Aesthetics*, Kap. 1 und 2. Ich betone dort (und dieser Punkt ist es wert, wiederholt zu werden), daß der Gebrauchswert von Kunst weit darüber hinaus reicht, ästhetische Erfahrung hervorzurufen. Es sollte nicht unerwähnt bleiben, daß Richard Wollheim eine ähnliche Unterscheidung vornimmt zwischen „Anwendungsbedingungen“ eines Begriffs und den dahinterliegenden „Annahmen einer Anwendbarkeit“. „Danto's Gallery of Indiscernibles“, in: Mark Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, Oxford 1993, 28–38.

Symbolisierung und deren Interpretation untergeordnet. Einst eine einflußreiche Verkörperung von Sinn und Wert der Kunst, ist ästhetische Erfahrung mittlerweile „hermeneutralisiert“.

Ästhetische Erfahrung zugunsten einer semiotischen Kunstdefinition aufzugeben, sollte man nicht als willkürliche Vorliebe einiger sprachanalytischer Philosophen verstehen, die der semantischen Theorie verfallen sind. Goodman und Danto haben sehr genau die Geschehnisse der Kunstwelt reflektiert, die zunehmend mehr Interpretation erforderten, nachdem Kunst im Vollzug dessen, was Danto als hegelianisches Trachten der Kunst bezeichnet, ihre eigene Philosophie zu werden, immer konzeptueller wurde: Kunst als Kunsttheorie. Goodman und Danto waren ebenfalls empfänglich für das aktuelle Kunstgeschehen, wenn sie gegen Beardsley und Dewey dafür einstanden, daß die meiste Gegenwartskunst weder kraftvolle Erfahrungen genußvollen Affekts und kohärenten Sinns bewirkt noch zu bewirken beabsichtigt.

Um so schlimmer für die Gegenwartskunst, möchte man sagen, denn nachdem die Gegenwartskunst ihre philosophische Transformation vollzogen und ihre finanzielle Unterstützung durch Spekulationen in den Achtzigern verloren hat, kann sie nun auch noch feststellen, daß ihr der Erfahrungsgehalt und ein Publikum, auf das sie zurückgreifen könnte, abhanden gekommen sind. Zumal die Menschen ein tiefes Bedürfnis nach ästhetischen Erfahrungen zurückbehalten, welche sie in dem Maße, wie sie als ästhetisch *passé* gelten, außerhalb des offiziellen Gebietes der Gegenwartskunst, jenseits des weißen Kubus der Galerieräume, zu erfüllen suchen. Infolgedessen wendet sich das ästhetische Interesse mehr und mehr populärer Kunst zu, die es noch nicht gelernt hat, die Erfahrungsgehalte des Genießens, des Affekts und der sinnvollen Kohärenz zu umgehen, wenn sie jene auch oft genug verfehlt. Das Faktum betrauernd, daß die Kunstwelt ihr Publikum verloren hat, haben die prominenten Künstler Komar und Melamid zusammen mit *The Nation* eine wissenschaftliche Marktanalyse über populären ästhetischen Geschmack unternommen, im (möglicherweise ironischen) Versuch, eine neue Kunst zu entwickeln, welche die Menschen so wirkungsvoll und großräumig ansprechen würde, wie populäre Musik es tut. Ein Ergebnis, das aus den Umfragestatistiken hervorgeht, ist das Verlangen nach einer Kunst, die positive affektive Erfahrung durch Kohärenz hervorruft.³⁰

Wir können dieses Verlangen als stickigen Konservatismus brandmarken und insistieren, daß Kunst *nicht* darauf reduziert werden darf, Harmonie und gefällige Emotionen zu liefern. Wir können berechtigterweise behaupten, daß heute einige der aufregendsten und lohnendsten künstlerischen Begegnungen unangenehme Schocks und Fragmentierung beinhalten. Aber können wir der Kunst als Ganzes noch einen Sinn zusprechen, ohne das traditionelle und nach wie vor konstitutive Primat einer lebendigen, sinnvollen, phänomenologischen Erfahrung zuzugeben, die direkt als wertvoll empfunden wird, wenn auch nicht immer als angenehm und einheitlich?

Natürlich folgt aus der Präsenz einer solchen Erfahrung nicht das Vorhandensein von Kunst. Darum kann ästhetische Erfahrung allein Populärkultur nicht als Kunst legitimieren, ebensowenig wie sie die Behauptung begründen kann, daß etwas ein gutes Kunstwerk sei. In

30 Vgl. „Painting by Numbers: The Search for a People's Art“, in: *The Nation*, March 14, 1994, 334–348, insbes. die Fragen 68 und 70, die auf die Einheitlichkeit von Kunst und ihre Fähigkeit, uns „glücklich zu machen“ Bezug nehmen.

all diesen Fällen ist der kritische Diskurs gefragt, da Erfahrung allein stumm ist. Dennoch kann die Kraft ästhetischer Erfahrung durch den empfundenen Wert dazu drängen, einen legitimierenden Diskurs zu entfachen, geradeso wie sie das Publikum zu der Kunst drängt, wo man diese Erfahrungen finden kann. Wenn ästhetische Erfahrung diese Kraft besitzt, hat der philosophische Begriff den Wert, uns daran zu erinnern und darauf zu verweisen.

Wenn Kunst *in extremis* ihrer absichernden Fortschrittserzählung (durch Vollendung) beraubt ist und deshalb richtungslos in dem herumtappt, was Danto ihre „Posthistorie“ nennt, wo zunehmend Beliebigkeit herrscht; wenn das Herumtappen der Kunst so einsam wie ziellos ist, abgeschnitten vom gängigen populären Geschmack einer demokratischen Kultur, dann macht es Sinn, sich an das Konzept ästhetischer Erfahrung zu erinnern: nicht für eine formale Definition, sondern für eine Neuorientierung der Kunst an Werten und Bevölkerungsgruppen, die ihren Sinn und ihre Vitalität rehabilitieren könnten.³¹

Die Abwendung der Kunst von einer ästhetischen Erfahrung genußvoller affektiver Einheitlichkeit ist ebensowenig ein perverser Willkürakt wie Dantos und Goodmans anästhetische Semantik. Wie sie reagieren zeitgenössische Künstler einfach auf Veränderungen unserer Lebenswelt, in der wir uns von einer stärker einheitlichen Erfahrungskultur auf eine wachsend modulare Informationskultur zubewegen. Das Ergebnis ist Kunst, die Schlaglichter auf die Zersplitterungen und Komplexitäten des Informationsflusses wirft, die jedoch vielfach zu wirr ist, um die Kohärenz herzustellen, auf die – für den genießenden, elementaren, gebündelten Affekt – traditionelle ästhetische Erfahrung angewiesen ist. Schon 1930 thematisierte Walter Benjamin einen starken Kontrast von Erfahrung und Information und drückte damit seine Angst davor aus, daß wir durch die Fragmentierung des modernen Lebens und die zusammenhanglose Sensationslust der Zeitungen unsere Fähigkeit zu tiefer Erfahrung und Empfindung verlieren könnten. Wir haben uns seitdem einigen erheblich weitreichenderen Revolutionen im Informationssektor unterzogen – vom Fernsehen und Faksimile zu Internet und neueren interaktiven Systemen von Cyberspace und virtueller Realität.

Angesichts dieses Bombardements mit Informationen ist es nicht verwunderlich, daß ein „Schwinden der Affekte“ (in Fredric Jamesons Worten) als das Symptom unserer postmodernen Lage diagnostiziert wird.³² Es besteht wachsende Besorgnis, weit über den aka-

31 Diese Werte beinhalten nicht nur erhebende, positive Affekte, sondern auch eine gesteigerte Wertschätzung des Nichtbegrifflichen und des Sinnlichen. Ein anderer möglicher Wert ästhetischer Erfahrung erwächst aus ihrer Kraft, uns mitzureißen, wodurch wir uns die Vorzüge bewußt machen können, die darin liegen, uns für Dinge zu öffnen oder ihnen unterzuordnen, die wir sonst als bloße Objekte unserer Beherrschung und unseres Nutzens angesehen haben. Das gilt natürlich sowohl für Natur wie für Kunsterfahrungen und spricht die transformative Funktion von Erfahrung an, in der wir, wie Dewey betonte, sowohl passiv als auch aktiv, gleichzeitig unterworfen und handelnd sind. Heidegger sagt etwas ähnliches: „Mit etwas [...] eine Erfahrung machen heißt, daß es uns widerfährt, daß es uns trifft, über uns kommt, uns umwirft und verwandelt.“ Martin Heidegger, *Das Wesen der Sprache*, in: *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt/M. 1985, 149.

32 Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991. (dt.: *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne*, Hamburg 1986 55 f.). Zu einer Auseinandersetzung mit der spezifischen Problematik leiblicher, affektiver ästhetischer Erfahrung und den neuen Medien vgl. Richard Shusterman, „Soma und Medien“, in: *Kunstforum International* 132 (1996), 210–215.

demischen Bereich hinaus, daß wir so gründlich von unserer Informationskultur modifiziert werden, daß unsere Fähigkeiten zu Erfahrung und Affekt allmählich dünn werden, so dünn, daß wir eine Assimilation an mechanische Informationsprozessoren riskieren, die ja bereits unsere vertrautesten Begleiter in Arbeit und Freizeit sind. Diese Sorge drückt sich nirgendwo so deutlich aus wie in Cyborg-Fiktionen. Die einzige Möglichkeit, Menschen von den physisch identischen Cyborg-Terminators oder Replikaten zu unterscheiden, besteht in der menschlichen Fähigkeit zu empfinden, die wiederum permanent vom undurchschaubaren Treiben und von der Mühsal futuristischen Lebens angegriffen und gefährdet wird. In der Geschichte *Blade Runner* (allerdings nicht im gleichnamigen Film) gibt es eine entscheidende Vorrichtung, um die affektiven Erfahrungspotentiale zu aktivieren – die „Empathie-Box“, die durch virtuelle Realität eine wirkungsvolle ästhetisch-religiöse Erfahrung emphatischer Verschmelzung mit anderen ebenfalls Dazugeschalteten auslöst.³³

Es mag ziemlich rückwärtsgewandt erscheinen, nahezulegen, daß ästhetische Erfahrung als eine Art Empathie-Box funktionieren kann, die gleichermaßen unsere Fähigkeit und Neigung zu lebendigen, bewegenden, geteilten Erfahrung rehabilitiert, die man einst in der Kunst gesucht hat. Aber vielleicht ist die Informationskultur auch schon zu weit gediehen, als daß ein Abend voller Schönheit in der Oper einem Leben in der Wall Street etwas entgegenhalten könnte. Vielleicht ist ästhetische Erfahrung, und nicht nur der philosophische Wert ihres Begriffs, fast am Ende angelangt. Wie könnte Philosophie ihr vollständiges Verschwinden aufhalten?

Erstens kann sie uns an die Mannigfaltigkeit möglicher ästhetischer Erfahrungen erinnern, die in dem Begriff als erhebende, wertvolle und bedeutsame phänomenologische Erfahrung liegen. So muß der drohende Verlust einer traditionellen Form nicht ihre vollständige Auslöschung zur Folge haben. Zweitens wird ästhetische Erfahrung in all ihren lohnenden Formen verstärkt und erhalten, je mehr sie erfahren wird; sie wird wiederum um so mehr erfahren werden, je mehr wir uns einer solchen Erfahrung zuwenden; und eine Möglichkeit, uns ihr zuzuwenden, besteht in der stärkeren Anerkennung ihrer Bedeutung und ihres Reichtums durch eine größere Aufmerksamkeit dem Konzept ästhetischer Erfahrung gegenüber. Wir finden also zumindest einen guten Zweck der philosophischen Anerkennung dieses Begriffs: ihre Ausrichtung auf die Erfahrung, die sie benennt. Der Begriff ist somit eher richtungweisend, als daß er dazu diene, Kunst zu definieren oder kritische Urteile zu legitimieren, er erinnert uns an das, wonach es sich lohnt, in Kunst und im Leben zu streben. Wittgenstein sagte: „Die Arbeit des Philosophen ist ein Zusammentragen von Erinnerungen zu einem bestimmten Zweck.“³⁴ Wenn das gleiche für philosophische Begriffe gilt, sollte ästhetische Erfahrung nicht arbeitslos bleiben.

Aus dem Amerikanischen von Heidi Salaverría

Prof. Dr. Richard Shusterman, Temple University, Department of Philosophy, Philadelphia, PA 19122, U. S. A.

33 Vgl. Philipp K. Dick, *Blade Runner* (ursprüngl.: *Do Androids Dream of Electric Sheep*), Ballantine/New York 1982, (dt.: Zürich 1993).

34 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 127, Leipzig 1990