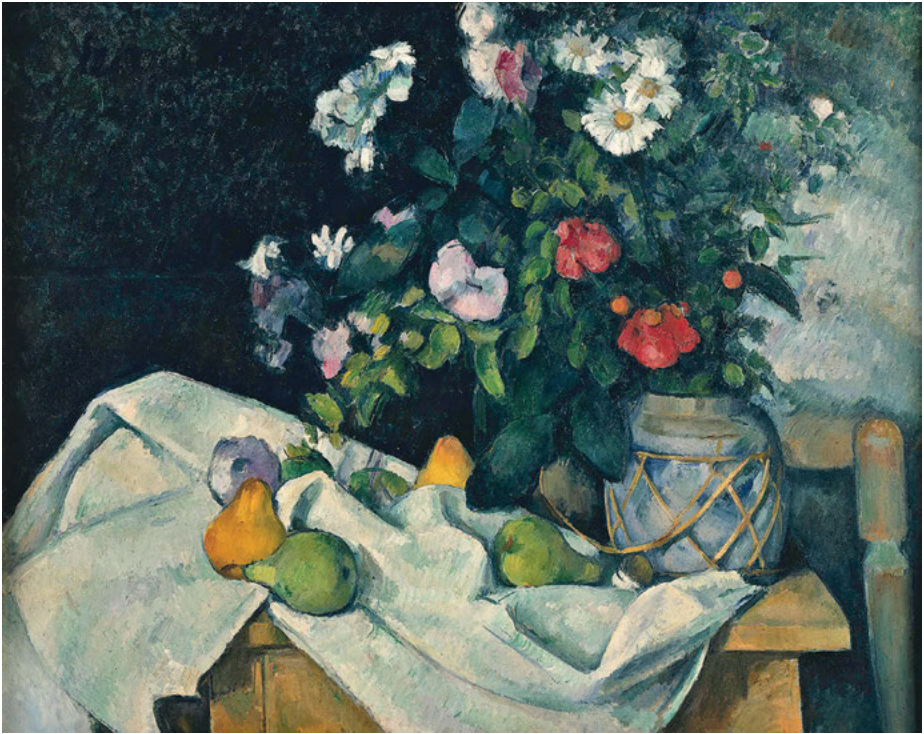


STUDIEN ZUR PHÄNOMENOLOGIE UND PRAKTISCHEN PHILOSOPHIE



Giovanna Caruso

Kunst und Leben

Eine kritische Auseinandersetzung mit
Adorno, Benjamin und Heidegger

Giovanna Caruso

Kunst und Leben

STUDIEN ZUR PHÄNOMENOLOGIE UND PRAKTISCHEN PHILOSOPHIE

Herausgegeben

von

Christian Bermes, Hans-Helmuth Gander, Lore Hühn, Günter Zöller

BAND 47

ERGON VERLAG

Giovanna Caruso

Kunst und Leben

Eine kritische Auseinandersetzung
mit Adorno, Benjamin und Heidegger

ERGON VERLAG

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 5 – Erziehungswissenschaften
der Universität Koblenz-Landau im Jahr 2017 als Dissertation zur Erlangung
des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

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

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo
Satz: Thomas Breier

www.ergon-verlag.de

ISSN 1866-4814
ISBN 978-3-95650-531-7 (Print)
ISBN 978-3-95650-532-4 (ePDF)

Vorwort

Für ihre Unterstützung bei der Entstehung der vorliegenden Dissertation danke ich insbesondere meinen beiden Doktorvätern Christian Bermes und Hans-Helmuth Gander. Sie haben meine Arbeit gewissenhaft betreut und zugleich voller Zuversicht die Entwicklung meiner eigenen Gedanken unterstützt. Die Gespräche mit ihnen waren in diesen Jahren stets eine wissenschaftliche und menschliche Bereicherung. Ihr kritischer Blick und ihre konstruktiven und ermutigenden Hinweise haben meine Forschungsarbeit begleitet.

Mein Dank gilt Alfred Langewand, mit dem ich in den verschiedenen Arbeitsphasen Konsistenz und Schlüssigkeit meiner Argumentation prüfen konnte. Seine Offenheit und seine pädagogische Perspektive haben meiner Arbeit wichtige Impulse gegeben.

Annika Hand, der Koordinatorin der Graduiertenschule ‚Herausforderung Leben‘, in deren Rahmen diese Arbeit entstanden ist, gilt mein Dank für ihr Engagement bei der Organisation der Aktivitäten der Graduiertenschule. Sie haben immer wieder den gegenseitigen Austausch unter den Stipendiatinnen gefördert. Ich danke ausdrücklich meinen Kolleginnen und Kollegen, nicht nur für ihre geduldige, wissenschaftliche Unterstützung, sondern vor allem für ihre Freundschaft. Unter ihnen danke ich insbesondere Ilona Mader, die mir vor allem in der letzten Phase Mut zugesprochen hat.

Dem Land Rheinland-Pfalz danke ich für die finanzielle Unterstützung, die mir ermöglicht hat, mich ausschließlich der Realisierung dieses Forschungsprojekts zu widmen.

Unerlässlich für die Entstehung dieser Arbeit war meine Familie. Meinen Eltern und meinen Brüdern danke ich herzlich dafür, dass sie mich immer ermutigt und an mich geglaubt haben – gelegentlich sogar fester als ich selbst. Ebenso herzlich danke ich meinen Großeltern für ihre bedingungslose Unterstützung. Von Herzen danke ich meinem Freund, der meine Pläne und meine Wünsche vorbehaltlos mitgetragen hat und mir in allen Arbeitsphasen – vor allem in den anstrengenderen – zuverlässig zur Seite stand.

G. Caruso, Rom, April 2017

Inhaltverzeichnis

Einleitung.....	13
Der aktuelle Ästhetikdiskurs	14
Vorbemerkungen und Überblick.....	28
1 Die Kunst als Rettung des menschlichen Lebens	31
1.1 Eine ernüchternde zeitkritische Diagnose.....	32
1.1.1 Heidegger: Die Welt der Technik.....	33
1.1.1.1 Die Seinsvergessenheit	34
1.1.1.2 Die höchste Gefahr	40
1.1.2 Adorno: Die bürgerliche Gesellschaft.....	42
1.1.2.1 Der Verdinglichungsprozess	48
1.1.2.2 Der Entfremdungsprozess.....	51
1.1.3 Benjamin: Die Massengesellschaft.....	54
1.1.3.1 Der Fetischcharakter und die Phantasmagorie.....	58
1.1.3.2 Das unbewusste Kollektiv	61
1.2 Das rettende Potenzial der Kunst	63
1.2.1 Heidegger: Der gemeinsame Ursprung von Technik und Kunst.....	65
1.2.1.1 Die Bestreitung des Streits von Welt und Erde	69
1.2.1.2 Das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit	76
1.2.2 Adorno: Die Widerlegung der funktionalen Logik.....	79
1.2.2.1 Die immanente Widersprüchlichkeit des Kunstwerks	83
1.2.2.2 Die irrationale Rationalität des Kunstwerks	86
1.2.3 Benjamin: Auratische und technisch reproduzierbare Kunst.....	88
1.2.3.1 Die auratische Kunst: Darstellung der wahren Ideen	91
1.2.3.2 Die technisch reproduzierbare Kunst: Ein Mittel zur Massenrevolution.....	97

1.3	Ein kritischer Blick	101
1.3.1	Die heteronome Autonomie der Kunst.....	103
1.3.1.1	Heideggers seynsgeschichtlicher Horizont.....	103
1.3.1.2	Adornos erkenntnistheoretische und sozio-ökonomische Grundannahmen	110
1.3.1.3	Benjamins messianisch-platonische Wahrheitsauffassung	115
1.3.2	Ein der Kunst immanenter Autonomiebegriff	120
1.3.3	Ein vorläufiger Lebensbegriff	123
1.4	Resümee und Ausblick.....	125
2	Das Menschsein.....	127
2.1	Das Strukturganze des Daseins: die Sorge.....	133
2.1.1	Die Faktizität	135
2.1.2	Die Existenzialität.....	140
2.1.3	Das Sein-bei	144
2.1.4	Die Selbst-Verbindlichkeit zwischen Freiheit und Bedingtheit	147
2.2	Die Welt	153
2.2.1	Die Zuhandenheit als ontologische Bestimmung des Zeugs.....	159
2.2.2	Die Verbindlichkeit kultureller Praktiken	162
2.2.3	Die Welt als Kultur	165
2.3	Resümee und Ausblick.....	167
3	Die Kunst.....	169
3.1	Das Kunstwerk.....	170
3.1.1	Die sinnliche Wahrnehmung.....	177
3.1.2	Das Kunstwerk als autonome Gestalt	179
3.1.3	Das Kunstwerk als Erfahrungsgestalt	182
3.2	Das Konstellationsmodell	186
3.2.1	Die Konstellation als erkenntnistheoretisches Modell.....	188
3.2.2	Die Konstellation als existenziales Modell	193

3.3 Die Kunst und das Leben	198
3.3.1 Das Kunstwerk als autonome Erfahrungsgestalt.....	199
3.3.2 Der der Kunst immanente Autonomiebegriff.....	202
3.3.3 Auf das je eigenen Selbst zurück.....	204
Fazit.....	209
Resümee.....	209
Ausblick.....	211
Literaturverzeichnis	223

Siglenverzeichnis

Die Werke Theodor W. Adornos und Walter Benjamins werden nach den Gesamten Schriften mit der Sigle A-GS bzw. B-GS sowie Band- und Seitenzahl abgekürzt. Die Werke Martin Heideggers werden, wenn möglich, nach der Gesamtausgabe mit der Sigle GA sowie Band- und Seitenzahl abgekürzt. Häufige zitierte Abhandlungen und Aufsätze erhalten eine Sigle nach dem folgenden Verzeichnis.

Theodor W. Adorno:

- DA Dialektik der Aufklärung. (GS3)
- ND Negative Dialektik. (GS6)
- ÄT Ästhetische Theorie. (GS7)

Walter Benjamin:

- GW Goethes Wahlverwandtschaften. (GSI-1, 123–201)
- UDT Ursprung des deutschen Trauerspiels. (GSI, 203–430)
- KTR Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Erste Fassung) (GSI-2, 431–469)
- PA Passagenarbeit. (GSV-I; GSV-II)

Martin Heidegger:

- SZ Sein und Zeit. (GA2)
- UK Der Ursprung des Kunstwerks. (GA5, 5–66)
- FT Die Frage nach der Technik. (GA7, 1–74)

Einleitung

Die Idee zur vorliegenden Forschungsarbeit entstand aus einer ungewöhnlichen Beobachtung, die sich während der Beschäftigung mit den Kunstauffassungen Martin Heideggers, Theodor W. Adornos und Walter Benjamins ergeben hat: Von verschiedenen Denkansätzen ausgehend und unterschiedliche Forschungsziele verfolgend, sprechen alle drei Autoren der Kunst im modernen Zeitalter ein rettendes Potenzial für das menschliche Leben zu. Dies erweist sich gerade in Anbetracht der unterschiedlichen Ausgangspunkte, Methoden und Ziele ihres Denkens bereits als bemerkenswert. Ihre Gemeinsamkeiten erschöpfen sich jedoch nicht in der Formulierung einer nahezu identischen These über das Verhältnis von Kunst und menschlichem Leben. Interessante Parallelen lassen sich auch in ihrer jeweiligen Argumentationsweise finden. So erarbeiten alle drei eine zeitkritische Analyse, anhand derer sie einen unaufhaltsamen Entmenslichungsprozess diagnostizieren. Sie erschließen aufbauend auf der Feststellung dieses kritischen Zustands die rettende Kraft der Kunst für den Menschen. Auch in der Begründung dieses Potenzials der Kunst lassen sich Gemeinsamkeiten erkennen, insofern sie es auf der Unabhängigkeit der Kunst von jeglicher ökonomisch, sozial, geschichtlich oder kulturell bestimmten Ordnung fußen, in der die Kunst dennoch als kulturelle Ausdrucksform besteht. Durch diese Unabhängigkeit widersetzt sich die Kunst ihrer Auffassungen nach dem bestehenden, entmenslichten Zustand, weshalb die drei Autoren in der Kunst eine ausgezeichnete Möglichkeit für den Menschen sehen, der Gefahr des Entmenslichungsprozesses zu entgehen.

Die Feststellung dieser Gemeinsamkeiten soll nun keineswegs den Eindruck erwecken, als gäbe es keine gravierenden Unterschiede zwischen diesen drei Kunstkonzeptionen. Denn nicht nur die theoretische Begründung ihrer jeweiligen zeitkritischen Diagnosen weisen große Differenzen auf. Im Rahmen ihrer Kunstauffassungen besteht eine noch viel bedeutsamere Differenz darin, dass die drei Autoren das Phänomen ‚Kunst‘ aufbauend auf den unterschiedlichen Grundannahmen ihrer jeweiligen Philosophien erschließen. Folglich differieren auch die systematischen Grundlagen, auf welchen sie die Bedeutung der Kunst für das menschliche Leben entfalten.

Aus diesem scheinbar paradoxen Zusammenspiel überraschender Gemeinsamkeiten und beträchtlicher Unterschiede zwischen den Kunstverständnissen Heideggers, Adornos und Benjamins ergeben sich die systematische Forschungsfrage sowie der argumentative Aufbau, die für die Formulierung der leitenden These der vorliegenden Arbeit grundlegend sind. Denn in Anbetracht dieser Unterschiede und Gemeinsamkeiten drängt sich eine Frage auf, von der die vorliegende Untersuchung ihren Ausgang nimmt. Diese Frage lautet: Warum die Kunst? Präziser ausgedrückt: Warum schreiben drei Denker, deren Forschungsinteressen und -ziele sich grundlegend voneinander unterscheiden – wenn sie nicht sogar vollkommen

gegensätzlich sind –, der Kunst eine derart relevante Bedeutung für das menschliche Leben zu? Was macht aus der Kunst ein so besonderes Phänomen? Worin bestehen ihre Eigentümlichkeit und ihre Bedeutung für das menschliche Leben? Anhand dieser Fragen lässt sich das Forschungsziel der vorliegenden Betrachtungen in einem Annäherungsversuch an das Phänomen ‚Kunst‘ konkretisieren, um ihre Bedeutung für das menschliche Leben¹ erschließen zu können.²

Insofern diese Fragen nach der Kunst und ihrer Bedeutung für das Leben das Forschungsfeld dieser Arbeit festlegen, verorten sie das vorliegende Vorhaben zugleich im ästhetischen Diskurs, der spätestens seit Baumgarten Anspruch auf Eigenständigkeit und Systematik erheben kann. Allerdings scheint der zurzeit vorherrschende Ästhetikdiskurs diese Ansprüche gerade nicht einzulösen, insofern die aktuelle Ästhetik nicht als eine Disziplin mit einheitlichen Forschungsgegenständen, -methoden und -zielen bezeichnet werden kann. Da es unbestreitbar ist, dass die vorliegende Arbeit, indem sie nach der Bedeutung der Kunst für das menschliche Leben fragt, das Forschungsfeld der Ästhetik betritt, drängt sich unmittelbar die Notwendigkeit auf, einen Überblick über eben dieses Feld zu gewinnen. Dadurch soll die vorliegende Untersuchung zum einen im aktuellen ästhetischen Diskurs verortet werden, was zum anderen zu einer Präzisierung der hier gestellten Forschungsfrage führen soll.

Der aktuelle Ästhetikdiskurs

Bei der Ästhetik handelt es sich um ein Forschungsfeld, das gegenwärtig durch viele kontroverse Diskussionen geprägt ist. Ihre Komplexität ergibt sich vor allem

¹ Der Einfachheit halber wird im Folgenden nur mehr von ‚Leben‘, nicht aber von ‚menschlichem Leben‘ gesprochen, sofern dies nicht aus Gründen der Genauigkeit notwendig ist.

² 2011 verfolgte Dieter Henrich in seinem *Versuch über Kunst und Leben* ein ähnliches Ziel: Er untersucht darin die Gründe für die Resonanz der Kunst auf unser Leben (vgl. Dieter Henrich: *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst*. München: Hanser 2001, 9). Trotz auffälliger Ähnlichkeiten in entscheidenden Aspekten der Analyse wie etwa im Verständnis des menschlichen Lebens als selbstbewusstem Prozesses der Selbstverständigung (vgl. Henrich: *Versuch über Kunst und Leben*, 13–48) sowie in der Bestimmung des Kunstwerks als Ergebnis einer immanenten Dynamik (vgl. Henrich: *Versuch über Kunst und Leben*, 97–140) kommt Heinrichs Untersuchung zu einem anderen Ergebnis als die vorliegende Arbeit. Henrich sieht die Bedeutung der Kunst für das Leben darin begründet, dass die ästhetische Erfahrung eines Kunstwerks, insofern seine Dynamik jener des Lebens entspricht und dennoch eine andere als jene des Lebens ist, dem Menschen ein besonderes Verhältnis zu sich selbst ermöglicht, indem er sich von sich selbst distanziert beobachten kann (vgl. Henrich: *Versuch über Kunst und Leben*, 145–174). Im Gegensatz dazu wird im Rahmen der vorliegenden Untersuchung die Bedeutung der Kunst für das Leben darin konkretisiert, dass die ästhetische Erfahrung eines Kunstwerks jeden Bezug zur Welt und zu sich selbst aufhebt und daher dem Menschen zu einer Konfrontation mit seinem je eigenen Lebensvollzug und Selbstverständigungsprozess zwingt. Beide Ergebnisse schließen sich jedoch nicht gegenseitig aus. Vielmehr ergänzen sie sich, teilen sie doch sehr ähnliche Auffassungen von menschlichem Leben und Kunst und zeigen ausgehend davon unterschiedliche Bedeutungsmöglichkeiten der Kunst für das Leben.

daraus, dass die Unterschiede zwischen den verschiedenen Ansätzen nicht nur methodologische Aspekte, sondern auch die Bestimmung des Objekts einer wie auch immer verstandenen ästhetischen Forschung selbst betreffen. Aufgrund dessen scheint es wenigstens problematisch, von der Ästhetik als einer einheitlichen Disziplin zu sprechen. Diese „Unklarheit bezüglich des Gegenstands der Ästhetik“³ macht Günther Pöltner in seiner Untersuchung *Philosophische Ästhetik* zum Ausgangspunkt seines Überblicks über die aktuelle Situation der ästhetischen Forschung. Er verweist darauf, dass die von Baumgarten behauptete, eindeutige Übereinstimmung von sinnlicher Erkenntnis und Schönheit sowie das daraus entstehende „Verständnis der Ästhetik als einer Theorie des Schönen und der Kunst [...] von Anfang an problematisch gewesen“⁴ sei.

Dass die Ästhetik nicht mit einer Theorie des Schönen – sei damit das Natur- oder das Kunstschöne gemeint – zusammenfällt, ist in der aktuellen Debatte nahezu zu einer Selbstverständlichkeit geworden. Diese Feststellung verstellt jedoch den Blick auf die Unterschiede zwischen den Ansätzen verschiedener Philosophen, Theoretiker und Künstler, die sich mit Themenbereichen der Ästhetik auseinandersetzen. Einer der grundlegendsten Unterschiede der verschiedenen Verständnisse von Ästhetik wird insbesondere durch einen vergleichenden Blick auf den englischsprachigen und den mitteleuropäischen Raum⁵ deutlich. Dabei fällt auf, dass die Autoren⁶ des englischsprachigen Raums die Ästhetik meist als eine Theorie der Kunst verstehen, wohingegen sich in Mitteleuropa ein weiter gefasstes Verständnis von Ästhetik als eine Theorie der Wahrnehmung etabliert hat.⁷

Obwohl bereits John Dewey 1934 die Identifikation von Ästhetik und Kunst ablehnt,⁸ verstehen die Amerikaner und die Engländer die Ästhetik auch weiterhin als eine Theorie der Kunst. Diesbezüglich bemerkt Julia Jansen, dass beispielsweise „[i]n den Veröffentlichungen und Veranstaltungen der *American Society for Aesthetics* [...] oder der *British Society for Aesthetics* [...] wie selbstver-

³ Günther Pöltner: *Philosophische Ästhetik*. Stuttgart: Kohlhammer 2008, 13.

⁴ Pöltner: *Philosophische Ästhetik*, 14.

⁵ Hier wird bewusst eine vage räumliche Bezeichnung gewählt, da es schwerfällt, einen konkreten Sprachraum oder gar eine konkrete Nation mit dieser im Folgenden auszuführenden Perspektive zu identifizieren. Mit Mitteleuropa sind deshalb neben dem deutschsprachigen Raum Frankreich und Italien gemeint.

⁶ Aus Gründen der Lesbarkeit wird im Folgenden auf eine gendergerechte Sprachverwendung verzichtet.

⁷ Dieser Unterschied zwischen dem englischsprachigen Raum und Mitteleuropa wird von Maurizio Ferraris durch die ‚realistische Wende‘ des mitteleuropäischen Denkens erklärt. Ihrer Auffassung nach stellt die Ästhetik als Theorie der Wahrnehmung einen Versuch dar, den postmodernen Relativismus zu überwinden, und erfüllt somit die Forderung des Neuen Realismus, sich mit der Objektivität der gegebenen Welt auseinanderzusetzen. In England und den Vereinigten Staaten hingegen, wo die realistische Bewegung keinen derart großen Einfluss hatte, identifiziert sich die Ästhetik weiter mit einer Theorie der Kunst. (Vgl. Maurizio Ferraris: *Manifesto del nuovo realismo*. Bari: Laterza 2012, 28)

⁸ Vgl. John Dewey: *Art as Experience*. New York: Penguin 2005, 9.

ständig immer und ausschließlich von Kunst die Rede“⁹ sei. Die Debatten um die Kunst innerhalb des englischsprachigen Raums bestätigen ein solches Verständnis von Ästhetik als Theorie der Kunst. Wie im Laufe der vorliegenden Arbeit gezeigt wird, geht es in diesen Debatten vorwiegend um Fragen etwa über das Wesen der Kunst, über die Möglichkeit einer universal gültigen Definition von Kunst, über die Natur des Kunstbegriffs oder über den Kunststatus bestimmter Objekte und Phänomene. Diese Konzentration der ästhetischen Forschung auf die Kunst macht die Definition der Ästhetik entsprechend von der Kunstforschung abhängig. Gerade aufgrund dieser Abhängigkeit weisen die Autoren des englischsprachigen Raums die Idee einer Ästhetik als Theorie des Schönen zurück. Denn die Kunstpraxis des 20. Jahrhunderts hat gezeigt, dass die Kunst auch nicht-schön sein kann. Die folgenden Worte Arthur Coleman Dantos belegen, welchen enormer Beitrag „die nicht mehr schönen Künste“¹⁰ im 20. Jahrhundert zur Ästhetik geleistet haben: „That something can be art but not beautiful is one of the great philosophical contributions of the twentieth century.“¹¹ Wenn zur Kunst nun aber auch zählt, was nicht notwendigerweise schön ist, fällt auch die Ästhetik als Theorie der Kunst nicht länger mit einer Theorie des Schönen zusammen.¹²

In Mitteleuropa wird nun aber nicht alleine diese Konzeption der Ästhetik als Theorie des Schönen abgelehnt. Auch das Verständnis der Ästhetik als Theorie der

⁹ Julia Jansen: Schnittstelle und Brennpunkt: Das ästhetische Erlebnis als Aufgabe für eine Kooperation von Phänomenologie und Neurowissenschaft. In: Dieter Lohmar; Dirk Fonfara (Hg.): *Interdisziplinäre Perspektive der Phänomenologie*. Dordrecht: Springer 2006, 142–163; 149.

¹⁰ Hans Robert Jauß: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Fink 1968.

¹¹ Arthur Coleman Danto: *What Art is*. New Haven/London: Yale University Press 2013, 28.

¹² Dies entzieht der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts im Bereich der Ästhetik und der Kunst vorherrschenden Überzeugungen, dass die Kunst schön sei, ihre Grundlage. Diese wesentliche Verbindung von Kunst und Schöner, die die Reflexion über die Kunst seit ihrer Entstehung begleitet hat, verstärkte sich im 18. Jahrhundert zum einen durch Kants *Kritik der Urteilskraft* und zum anderen durch die Arbeit des französischen Ästhetikers Charles Batteux. In seinem Werk *Les beaux-arts réduits à un même principe* unterscheidet Batteux die schönen von den mechanischen Künsten und zeigt, dass sich alle schönen Künste auf das Prinzip der Nachahmung der schönen Natur zurückführen lassen. (Vgl. Charles Batteux: *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Paris: Durand 1747) Wladyslaw Tatarkiewicz betont, welche Rolle Batteux' Überlegungen einnahmen: „The list was generally accepted, and the system of the arts was ready and completed. Less than a hundred years later the compound ‚fine arts‘ was so well established that the adjective could often be dropped; the word ‚art‘ alone implied art that was ‚beautiful‘.“ (Wladyslaw Tatarkiewicz: *What Is Art? The Problem of Definition Today*. In: *The British Journal of Aesthetics* 11.2, 1971, 134–153; 136) In der Tat definiert beispielsweise Bernard Bosanquet hundert Jahre nach Batteux die Ästhetik als „the philosophy of the beautiful“. (Bernard Bosanquet: *A History of Aesthetics*. London: S. Sonnenschein & Co 1892, 1) Noch in den 1970er Jahren macht William E. Kennick darauf aufmerksam, dass diese Definition der Ästhetik von allen wichtigen Lexika des englischen Sprachraums übernommen wird. (Vgl. William E. Kennick: *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*. New York: St. Martin's Press 1979)

Kunst, wie es im englischsprachigen Raum Anwendung findet, scheint zu Gunsten einer Theorie der Wahrnehmung aufgegeben worden zu sein. Im Rahmen eines sehr offenen Verständnisses von Ästhetik, die konsequenterweise nicht ausschließlich als Kunstanalyse verstanden werden kann,¹³ schwanken die aktuellen mitteleuropäischen Auffassungen über die Grenzen der Ästhetik tendenziell zwischen zwei Polen: Die eine Seite plädiert für ein stark inklusives Verständnis von Ästhetik, die andere für ein eher exklusives. In diesem Sinne stimmen beispielsweise die Konzeptionen Gernot Böhmes und Wolfgang Welschs in einer eindeutigen Erweiterung des Forschungsbereichs der Ästhetik auf die Wahrnehmung im Allgemeinen überein, weshalb sie von der Unmöglichkeit einer „eindeutige[n] Abgrenzung ästhetischer und nicht-ästhetischer Wahrnehmung“¹⁴ ausgehen. Martin Seel kritisiert diese stark inklusive Auffassung, da er darin die „Aufhebung der Differenz zwischen Ästhetik, Aisthetik und einigen anderen philosophischen Disziplinen“¹⁵ sieht. Obwohl auch Seel die Ästhetik keineswegs auf den Kunstbereich beschränkt wissen will, sieht er ihre Aufgabe darin, die Demarkationslinien zwischen Erfahrung im Allgemeinen und ästhetischer Erfahrung zu ziehen.¹⁶

Diese Kontroverse, bei der es sich lediglich um einen Teilaspekt rund um die Bestimmung des Gegenstands der Ästhetik handelt, ist für die Gegenwart paradigmatisch. Diese Unbestimmbarkeit des ästhetischen Gegenstands ist für den aktuellen ästhetischen Diskurs in Mitteleuropa derart konstitutiv, dass nicht nur fraglich geworden ist, ob es „überhaupt noch einen hinreichend eindeutigen Begriff von Ästhetik“¹⁷ gibt und ob sich Ästhetik daher „als Disziplin mit streng definierbarem Gegenstand bestimmen lässt“.¹⁸ Die Frage lautet sogar: „entzieht sie [die Ästhetik]

¹³ Diesbezüglich scheint Lambert Wiesing in seinem Sammelband *Philosophische Ästhetik* von 1992 eine andere Auffassung zu vertreten, die das Forschungsfeld der Ästhetik auf die Kunst und das Schöne beschränkt. (Vgl. Lambert Wiesing (Hg.): *Philosophische Ästhetik*. Münster: Aschendorff 1992, IV) Einige Jahre später scheint Wiesing seine Position jedoch selbst in Frage zu stellen. In der Einleitung des Sammelbandes *Bild und Reflexion* vertritt er zusammen mit Birgit Recki implizit die These, dass sich die Disziplin ‚Ästhetik‘ nicht auf die Kunst beschränke: „Es ist diese grundsätzliche Entscheidung für einen Begriff des Ästhetischen, der in der Kunst nicht aufgeht, sondern in ihr nur die prägnanteste Gestalt der Erfüllung findet, worin die Autoren dieses Bandes übereinkommen.“ (Birgit Recki; Lambert Wiesing (Hg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. München: Fink 1997, 9)

¹⁴ Wolfgang Welsch: Erweiterung der Ästhetik. Eine Replik. In: Birgit Recki; Lambert Wiesing (Hg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. München: Fink 1997, 39–67; 42. Vgl. Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp 2013, 47.

¹⁵ Martin Seel: Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung. In: Birgit Recki; Lambert Wiesing (Hg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. München: Fink 1997, 17–38; 19.

¹⁶ Vgl. Seel: Ästhetik und Aisthetik, 19.

¹⁷ Karlheinz Barck: Ästhetik/ästhetisch. In: Karlheinz Barck u.v.m. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd.1 Absenz-Darstellung*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2000, 308–317, 308.

¹⁸ Barck: Ästhetik/ästhetisch, 309.

sich vielleicht gerade jeder begrifflichen Bestimmung, wäre ein strenger *Begriff* von Ästhetik in gewisser Hinsicht eine *contradictio in adiecto*?“¹⁹ Dass in Mitteleuropa keine Einigkeit über den Gegenstand der Ästhetik besteht, schlägt sich somit auch in dem Versuch nieder, eine philosophische Ästhetik zu bestimmen: Während Lambert Wiesing beispielsweise im Rahmen seiner exklusiven ästhetischen Konzeption eindeutig zwischen Ästhetik und philosophischer Ästhetik unterscheidet,²⁰ definiert Birgit Recki die Ästhetik hingegen als „*die philosophische Disziplin, der die allgemeine Leistung der mit der sinnlichen Wahrnehmung verbundenen Gefühle im Rahmen eines vernünftigen Selbstverständnisses zum Problem wird*“.²¹

Diese Divergenzen, die sich aus der Binnenperspektive der philosophischen Ästhetik ergeben, lassen sich auch durch einen Blickwechsel nicht ausräumen. Denn auch darüber, welche Rolle dem Ästhetischen im philosophischen Denken der letzten Jahrzehnte zukommt, herrscht keine Einigkeit. In diesem Zusammenhang stellt etwa Welsch einerseits eine „Dominanz ästhetischen Denkens“²² und ein zunehmend philosophisches Interesse am Ästhetischen und an der Kunst²³ fest oder spricht etwa Michael Hog gar von einem „Ästhetik-Boom“.²⁴ Andererseits beklagt beispielweise Christoph Menke im Gegensatz dazu eine allgemeine Ermattung der Gegenwartsästhetik,²⁵ bemerkt Rüdiger Bubner ein „Verstummen der Philosophie vor der Kunst“²⁶ und warnt Günter Figal sogar vor einem Desinteresse der Philosophie an der Kunst.²⁷

¹⁹ Barck: Ästhetik/ästhetisch, 308. Einzig Mario Perniola geht von einer einheitlichen Definition der Ästhetik aus. Denn er vertritt die These, dass sich die Ästhetik anhand von vier Begriffsbereichen erläutern lässt, die ihrerseits auf Kants *Kritik der Urteilskraft* und auf Hegels *Ästhetik* zurückzuführen sind. Dies zeigt Mario Perniola zufolge „la semplicità e la coerenza dell'estetica quale disciplina“. (Mario Perniola: *L'estetica contemporanea. Un panorama globale*. Bologna: Il Mulino 2011, 10)

²⁰ Diese Differenzierung argumentiert Wiesing mit den folgenden Worten: „Ästhetik ist die Lehre vom Schönen und von der Kunst. Hierfür muss die Ästhetik keineswegs notwendigerweise eine Teildisziplin der Philosophie sein. [...] Ästhetik wird dann erst zu einer philosophischen Disziplin, wenn sie spezifisch philosophische Fragen zu beantworten sucht. Philosophisch wird sie, wenn sie Fragen, die Klarheit über Menschen und Welt verschaffen, stellt.“ (Wiesing: *Philosophische Ästhetik*, IV)

²¹ Birgit Recki: Ästhetik. In Franz Gniffke; Norbert Herold (Hg.): *Philosophie. Problemfelder und Disziplinen*. Münster: LIT 1997, 229–249; 233–234. Sofern nicht anders gekennzeichnet, sind Hervorhebungen aus dem Original übernommen.

²² Wolfgang Welsch: Zur Aktualität ästhetischen Denkens. In: Wolfgang Welsch (Hg.): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam (RUB 8681) 1991, 41–78; 41.

²³ Welsch: Zur Aktualität ästhetischen Denkens, 42–45.

²⁴ Michael Hog: *Die anthropologische Ästhetik Arnold Gehlens und Helmuth Plessners. Entlastung der Kunst und Kunst der Entlastung*. Tübingen: Mohr Siebeck 2015, 3.

²⁵ Christoph Menke: Wozu Ästhetik? In: Karin Hirdina; Renate Reschke (Hg.): *Ästhetik. Aufgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin*. Freiburg i. Brsg.: Rombach 2004, 187–196; 186.

²⁶ Rüdiger Bubner: Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik. In: Rüdiger Bubner (Hg.): *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, 9–51; 9.

²⁷ Diesbezüglich äußert sich Figal folgendermaßen: „Die Frage nach dem Wesen der Kunst steht nicht mehr im Zentrum der Philosophie. Das mag mit der Kunst selbst zusammenhängen – damit, daß diese kaum [...] zur Reflexion nötigt. [...] Dafür, daß die Kunst nicht

Auch den Versuchen, die unterschiedlichen, ästhetisch-philosophischen Paradigmen der letzten 150 Jahre zu systematisieren, gelingt es nicht, einheitliche Ergebnisse zu erzielen: Fabrizio Desideri und Chiara Cantelli unterteilen die verschiedenen ästhetischen Ansätze des 20. Jahrhunderts in sieben Makro-Strömungen.²⁸ Wiesing nennt demgegenüber nur vier bedeutende Makrotheorien, die die Ästhetik jeweils als Rezeptionstheorie, als Theorie der sinnlichen Erkenntnis, als Ideologiekritik und als Sprachphilosophie verstehen.²⁹ Mario Perniola führt die Ästhetik des 20. Jahrhunderts auf vier Hauptbereiche zurück, die sich durch die Begriffe ‚Leben‘, ‚Form‘, ‚Erkenntnis‘ und ‚Handlung‘ bestimmen lassen und die ihrerseits auf die Ästhetik Kants (in Form der ersten beiden Begriffsbereiche) und Hegels (in Form der letzten beiden Begriffsbereiche) zurückzuführen sind.³⁰ Und Bubner beschränkt sich sogar darauf, lediglich zwei Schulen zu benennen: die Hermeneutik und die Kritische Theorie.³¹

Noch reicher an Klassifikationsversuchen ist die Ästhetik im englischsprachigen Raum, die sich – da sie sich mit einer Theorie der Kunst identifiziert – mit einer unüberschaubaren Vielfalt an Definitionen von Kunst und Kunstwerk konfrontiert sieht. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Wladyslaw Tatarkiewicz sechs Hauptdefinitionen von Kunst³² auflistet und Noël Carroll sogar zehn Paradigmen.³³ Ein weiterer Versuch, diese Vielfalt an Theorien und Definitionen zu systematisieren, wird von Stefan Davies vorgenommen, der zwischen ‚funktionalen‘ und ‚prozeduralen‘ Definitionen von Kunst unterscheidet.³⁴

In den letzten Jahren wurde diese ohnehin komplexe Situation nicht nur durch die viel beschworene ‚Unbestimmtheit der Moderne‘³⁵ verkompliziert,

mehr als vorrangiges Thema der Philosophie gilt, gibt es einen weiteren Grund. Mittlerweile ist die Stelle einer philosophischen Reflexion der Kunst mehr und mehr von medienwissenschaftlichen, zeichen- oder symboltheoretischen Untersuchungen besetzt worden.“ (Günter Figal: *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*. Tübingen: Mohr Siebeck 2010, 1)

²⁸ Vgl. Fabrizio Desideri; Chiara Cantelli: *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle Neuroscienze*. Roma: Carocci 2008, 302.

²⁹ Vgl. Wiesing: *Philosophische Ästhetik*, IV.

³⁰ Mario Perniola: *L'estetica contemporanea*, 10.

³¹ Vgl. Bubner: Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, 11.

³² Tatarkiewicz unterscheidet zwischen Kunst, die Schönheit erzeugt, Kunst, die die Realität reproduziert oder darstellt, Kunst, die Form schafft, Kunst, die Ausdruck ist, und Kunst, die schockierend wirkt. Er präzisiert dabei jedoch, dass dies nur einige von vielen Kunstdefinitionen sind. Dazu zählen noch Tatarkiewicz zufolge die Definitionen Cassirers, Langers und Diderots und nicht zuletzt sein eigener Vorschlag einer disjunktiven Definition von Kunst. (Vgl. Tatarkiewicz: *What is Art?*, 141–145)

³³ Vgl. Noël Carroll: *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. London: Routledge 2002, 265.

³⁴ Vgl. Stefan Davies: *Definitions of Art*. In: Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (Hg.): *The Routledge Companion to Aesthetics*. London/New York: Routledge 2005, 169–179.

³⁵ Bereits Adorno macht, wie später ausführlich erläutert wird, aus der Unbestimmtheit der Moderne den Ausgangspunkt seiner *Ästhetischen Theorie*. (Vgl. ÄT, 9) Diese ‚Unbestimmtheit‘ wird von vielen Autoren aufgegriffen und unterschiedlich gedeutet. In diesem Sinne macht Arnold Gehlen in seiner Betrachtung *Zeit-Bilder* die ‚Kommentarbedürftigkeit‘ der

sondern vor allem auch durch jenes Phänomen, das längst als „Ästhetisierung der Lebenswelt“³⁶ bekannt ist und das eine entscheidende Wende in der Ästhetikforschung vor allem in Deutschland bewirkt hat.³⁷ Ausgehend von einer allgemeinen Ästhetisierung aller Lebensbereiche besteht das Hauptziel der Ästhetik nicht mehr nur darin, ihren Gegenstand zu definieren, sich mit ästhetischen Objekten oder Erfahrungen auseinanderzusetzen und sie von anderen Arten von Objekten

Werke der modernen Kunst zu einem Hauptmotiv seiner Betrachtungen. (Vgl. Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1986, 162–169) Auch Gerhard Gamm und Eva Schürmann rücken die Unbestimmtheit der Moderne in den Fokus ihrer Auseinandersetzung mit der modernen Kunst, die sich in ihrem Verständnis als das von Kunstwerken selbst erhobene Bedürfnis nach Erklärung konkretisiert. (Vgl. Gerhard Gamm; Eva Schürmann: Die Unbestimmtheit der Kunst. In: Gerhard Gamm; Eva Schürmann (Hg.): *Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung*. Hamburg: Philo 2007, 7–22; 8; Gerhard Gamm: Das rätselvoll Unbestimmte. Zur Struktur ästhetischer Erfahrung im Spiegel der Kunst. In: Gerhard Gamm; Eva Schürmann (Hg.): *Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung*. Hamburg: Philo 2007, 23–58; 26) Auch Welsch stellt einen Verlust an Selbstverständlichkeit der modernen Kunst fest, die ohne theoretische Erklärungen unbestimmt bleibe und daher verkannt werde. (Vgl. Wolfgang Welsch: *Blickwechsel. Neue Wege der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam (RUB 18943) 2012, 15–16)

³⁶ Rüdiger Bubner: Ästhetisierung der Lebenswelt. In: Rüdiger Bubner (Hg.): *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, 143–155.

³⁷ Hog macht in seiner Erarbeitung einer anthropologischen Ästhetik einleitend auf die unterschiedlichen Facetten des Phänomens der Ästhetisierung der Lebenswelt aufmerksam. Bemerkenswert ist dabei, dass sich diese Tendenz zur Ästhetisierung auf die unterschiedlichsten Bereiche des Lebens erstreckte und dass diese ‚Ästhetisierung der Lebenswelt‘ nicht nur von Philosophen, sondern auch von Soziologen, Kunstwissenschaftlern und Ästhetikern untersucht werde. (Vgl. Hog: *Die anthropologische Ästhetik Arnold Gehlens und Helmuth Plessners*, 3) Zugleich wird auch ersichtlich, dass dieser Ausdruck trotz seiner Verbreitung – oder vielleicht gerade deswegen – inhaltlich unbestimmt bleibt. Dies hat dem Begriff eine gewisse Art von Beliebigkeit verliehen. So versteht beispielsweise Böhme – in einer eindeutig kulturkritischen, Adornoschen Perspektive – unter Ästhetisierung der Welt die Verbundenheit rein künstlerischer Absichten mit politischen und ökonomischen Mechanismen. (Vgl. Böhme: *Atmosphäre*, 43–47) In Anlehnung an Ferdinand Fellmann diagnostiziert daneben Wiesing die Ästhetisierung der Lebenswelt mit Blick auf die grundlegende Rolle, die Bilder in der modernen Gesellschaft spielen. (Vgl. Wiesing: *Philosophische Ästhetik*, V) Welsch koppelt seine Idee der Ästhetisierung der Welt hingegen an den zunehmend fiktionalen Charakter der Wirklichkeit und ihren daraus resultierenden Realitätsverlust. ‚Ästhetisch‘ wird daher in seinem Verständnis zu einem Synonym von ‚Fiktion‘: „Wirklichkeit erwies sich immer mehr als nicht ‚realistisch‘, sondern ‚ästhetisch‘ konstituiert.“ (Wolfgang Welsch (Hg.): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam (RUB 8681) 1991, 7) Und zuletzt sieht Seel in der Ästhetisierung der Welt den Versuch, die Grenze zwischen den traditionellen Bereichen der Ästhetik, der Ethik und der Erkenntnistheorie aufzuheben. (Vgl. Seel: *Ästhetik und Aisthesis*, 21–22) Die beträchtlichen Differenzen zwischen den verschiedenen Bestimmungen des Ästhetisierungsprozesses, dem die Welt im Verständnis dieser Autoren unterliegt, verdeutlichen, dass es sich bei der ‚Ästhetisierung der Lebenswelt‘ nicht um ein einheitlich verstandenes Phänomen handelt, was an dieser Stelle jedoch lediglich am Rande relevant ist. Entscheidend ist in diesem Kontext vielmehr die Erweiterung des Forschungsbereichs der Ästhetik, die von der ‚Ästhetisierung der Lebenswelt‘ bewirkt wurde und die trotz aller Unterschiede konsensuell angenommen wird.

oder Erfahrungen zu unterscheiden. Einen Ästhetisierungsprozess etwa von Bereichen der Wissenschaft, Politik oder Ethik feststellend, wird vielmehr der Mensch mit Blick auf sein Weltverhältnis zum Hauptinteresse der Ästhetik. Diesbezüglich äußert sich Perniola in der Einleitung zu seiner *Estetica contemporanea* folgendermaßen:

Allerdings hat die Ästhetik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Anspruch erhoben, mehr als eine philosophische Theorie des Schönen und des guten Geschmacks zu sein. Einerseits stand und steht die Ästhetik in einem unauflösbaren Verhältnis zur Literatur, den bildenden Künsten und der Musik, ohne sich von gewagtesten Innovationen und riskantesten Experimenten abschrecken zu lassen. Andererseits hat sich die Ästhetik in die institutionelle Verwaltung, die Ausstellung, die Organisation und die Kommunikation kulturell-künstlerischer Produkte eingebracht. Die Ästhetik hat sich mit den großen Fragen des individuellen und gemeinschaftlichen Lebens auseinandergesetzt, nach dem Sinn der Existenz gefragt, sich für gewagte soziale Utopien ausgesprochen und sich an den Fragen des alltäglichen Lebens beteiligt sowie subtile Erkenntnisunterschiede festgestellt.³⁸

Diese Worte verdeutlichen, dass die Prozesse der Welterzeugung, der Welterschließung und des Weltverständnisses zu Hauptthemen der Ästhetik geworden sind. Das Ästhetische wird somit nicht mehr als Objekt einer spezifischen Disziplin verstanden, sondern es wird – in den Worten Welschs – zu einer „Schlüsselkategorie unserer Zeit“,³⁹ wodurch die Ästhetik – so Wiesing – „für die Philosophie der Gegenwart eine ungeahnte Schlüsselstellung“⁴⁰ einnimmt.

In diesem Kontext, der sich durch ein sehr offen gefasstes Begriffsverständnis des Ästhetischen auszeichnet und in dem die Überschreitung der Bereiche der Kunst und des Schönen längst selbstverständlich geworden ist, wird ausgehend von einem allumfassenden Verständnis des Ästhetischen in Bezug auf die menschliche Lebenswelt aktuell die Frage nach der Bedeutung des Ästhetischen für den Menschen aufgeworfen. Entsprechend ergibt sich die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung – nicht ausschließlich von Kunstwerken – nur aus der Möglichkeiten der Welterschließung. In diesem Sinne sind Kunst und Kunstwerke nur als mögliche Beispiele im Rahmen eines Verständnisses des Ästhetischen zu verstehen, das ebenso die Natur, die Wirtschaft, die Politik, die Ethik und die

³⁸ Perniola: *L'estetica contemporanea*, 9: „Tuttavia nella prima metà del Novecento l'estetica ha preteso di essere molto più che la teoria filosofica del bello e del buon gusto. Essa da un lato ha stabilito e mantenuto un rapporto di complicità con la letteratura, con le arti figurative, con la musica, senza lasciarsi spaventare dalle innovazioni più ardite e dalle sperimentazioni più rischiose, dall'altro si è sentita coinvolta nella gestione istituzionale, nell'esposizione, nell'organizzazione e nella comunicazione dei prodotti artistici culturali. Essa ha affrontato i grandi problemi della vita singola e collettiva, si è interrogata sul senso dell'esistenza, ha promosso ardite utopie sociali e si è sentita coinvolta nei quesiti della vita quotidiana, ha individuato sottili distinzioni conoscitive.“ [Übers. G.C.]

³⁹ Wolfgang Welsch: Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit? In: Wolfgang Welsch (Hg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Fink 1993, 13–47.

⁴⁰ Wiesing: *Philosophische Ästhetik*, V. Vgl. dazu auch: Welsch: *Ästhetisches Denken*, 7.

Lebenswelt des Menschen im Allgemeinen einbezieht. In diesen Zusammenhang lassen sich die Theorien von Gernot Böhme, Josef Früchtl, Franz Koppe, Hans Robert Jauß, Odo Marquard, Albrecht Wellmer und Wolfgang Iser verorten, die die Ansicht teilen, dass die ästhetische Erfahrung positive Auswirkungen auf das individuelle und gemeinschaftliche Leben habe.⁴¹ Im Gegensatz dazu heben die Theorien von Günther Anders und Hans Sedlmayr, die sich ebenfalls im Rahmen einer Analyse des Ästhetischen in Bezug auf die menschliche Lebenswelt bewegen, die negativen Auswirkungen ästhetischer Phänomene auf das menschliche Leben hervor.⁴²

⁴¹ Hier nur einige Beispiele für die entsprechende Perspektive: Im Rahmen seiner Ästhetik der Atmosphären erkennt Böhme der Kunst eine handlungsentlastende Funktion zu. (Vgl. Böhme: *Atmosphäre*, 16) Früchtl entwickelt hingegen eine Konzeption der ästhetischen Erfahrung, die seiner Auffassung nach an neuen Weisen der Welterschließung sowie an Problemlösungen mitwirkt. (Vgl. Josef Früchtl: *Ästhetische Erfahrung und Einheit der Vernunft*. These im Anschluß an Kant und Habermas. In: Franz Koppe (Hg.): *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 147–164; 162) Jauß macht die produktive, rezeptive und kommunikative Funktion der ästhetischen Erfahrung zu den Hauptthemen seiner Auseinandersetzung mit der literarischen Kunst und verbindet die Verwirklichung des Selbst mit einem Prozess ästhetischer Bildung. (Vgl. Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München: Fink 1977, 32; 136–137) Koppe weist der Kunst eine Erschließungsfunktion zu, die er als „Vergegenwärtigung von Bedürfnis- und Wertperspektiven“ (Franz Koppe: *Kunst als entäußerte Weise, die Welt zu sehen*. Zu Nelson Goodman und Arthur C. Danto in weitergehender Absicht. In: Franz Koppe (Hg.): *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 81–103; 99; vgl. dazu ders.: 81–83) versteht. Ausgehend von seiner zeitkritischen Diagnose eines Realitätsverlusts der Gegenwart setzt Marquard in seiner Analyse auf die Kompensationsfunktion, die die Kunst gegenüber diesem Realitätsverlust ausüben könne. (Vgl. Odo Marquard: *Aesthetika und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn: Schöningh 1989, 9; 64–99; 113–121) Auch Wellmer sieht die Funktion der Kunst in einer Form der Wiedergewinnung. Ihm geht es aber nicht wie Marquard um die Kompensation eines Realitätsverlusts, sondern um eine Wiedergewinnung des Sinnes, insofern die Kunst in seinem Verständnis die Kraft besitze, Sinn zu sammeln, zu verdichten und zu transformieren. (Vgl. Albrecht Wellmer: *Adorno, die Moderne und das Erhabene*. In: Franz Koppe (Hg.): *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 165–190; 165–167; 187) Iser sieht in der Kunst und speziell in der modernen Kunst eine vorbildliche Funktion, dem Menschen bei seiner Orientierung in einer sich zunehmend pluralisierenden Welt zu helfen: „Kunstwerkserfahrung vermag meines Erachtens Handlungskompetenzen auszubilden. Denn wer mit der Verfassung und den Geboten der Pluralität von Grund auf vertraut ist – wozu Kunsterfahrung die beste Schule ist –, vermag sich in einer Situation radikaler Pluralität angemessen zu bewegen [...]. Sie [die mehrfachkodierte Kunstform] gewinnen geradezu Vorbildfunktion für die individuelle Existenz.“ (Iser: *Zur Aktualität ästhetischen Denkens*, 76)

⁴² Anders hebt in den 1980er Jahren in seiner Betrachtung von Rundfunk und Fernsehen den ‚Täuschungscharakter‘ dieser neuen Medien hervor, der durch eine „ontologische Zweideutigkeit des Fernsehbilds“ (Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. Bd. 1. München: C.H. Beck 1980, 131) verursacht werde. Statt als positive Errungenschaft einer sich entwickelnden Gesellschaft sieht Anders vor allem im Fernsehen das Produkt, das einem bestimmten Menschentyp, den er als ‚Masseneremite‘ bezeichnet, entspreche. (Vgl. Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, 102) Auch Sedlmayr drückt sich sehr kritisch der modernen Kunst gegenüber aus, die er noch in den 1990er Jahren als unausweichliche Folge eines Evolutionsrückschritts und ei-

Im englischsprachigen Raum hingegen, wo sich die ästhetische Forschung auf die Kunst konzentriert, handelt es sich beim Verhältnis von Kunst und Leben nicht um ein Hauptinteresse der Ästhetik. Fragen wie jene, ob die Kunst eine Bedeutung für das Leben haben kann und inwiefern die Begegnung mit der Kunst den Menschen beeinflusst oder sogar bestimmt, tangieren den Ästhetikdiskurs im englischsprachigen Raum lediglich am Rande.⁴³

Dieser kurz skizzierte Überblick der Situation der ästhetischen Forschung und der Rolle, die das Verhältnis von Kunst und menschlichem Leben innerhalb dieser Forschung annimmt, ermöglicht es nun, die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit zu präzisieren und ihr Forschungsziel innerhalb der aktuellen ästhetischen Debatte zu verorten. In der vorliegenden Arbeit wird nach der Bedeutung der Kunst für das menschliche Leben gefragt. Es ist dabei zu präzisieren, dass sich diese Ausführungen auf die sogenannte autonome Kunst beschränken werden, jene Kunst also, die sich vor allem im 20. Jahrhundert als Selbstzweck versteht und die keiner ihr äußeren religiösen, moralischen, politischen oder sozialen Instanz dient. Denn als autonom, als zweckungebunden verliert die Kunst ihre Selbstverständlichkeit und daher wird auch ihre Bedeutung für das Leben in Frage gestellt. Die Beschränkung auf die autonome Kunst begründet sich zudem dadurch, dass gerade dieser Verlust von Selbstverständlichkeit der autonom gewordenen Kunst für Adorno, Heidegger und Benjamin Anlass und Ansporn für die Frage nach der Kunst gewesen ist.

So präzisiert, verortet sich das Forschungsziel der vorliegenden Arbeit an der Schnittstelle zwischen den zwei dargestellten Tendenzen der aktuellen Ästhetik: der einen, die die Diskussion im englischsprachigen Raum prägt, die die Ästhetik als Theorie der Kunst versteht; und der anderen, die sich in der mitteleuropäischen und vor allem in der deutschen Debatte niederschlägt, die die gesamte Le-

ner Tendenz der Enthumanisierung bewertet. (Vgl. Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Frankfurt a.M.: Ullstein 1991, 147–148) Im Kontext der möglichen Wirkungen der Kunst und der ästhetischen Erfahrung auf ihre Stellung in der menschlichen Lebenswelt sind vor allem die Positionen Bubners und Gehlens, die der Kunst prinzipiell eine positive Funktion zusprechen, zu erwähnen, da sie die Unmöglichkeit ihrer Entfaltung aufgrund lebensweltlicher Phänomene feststellen. Bubner erkennt der ästhetischen Erfahrung eine positive, entlastende Funktion zu, indem sie den Menschen von zweckgerichteten Mechanismen befreie. Doch die von ihm attestierte, zunehmende Ästhetisierung aller Lebensbereiche entkräfte eben dieses Potenzial der Kunst, indem der Ausnahmezustand, den die Kunst in einem gewissen Sinne darstelle und aufgrund dessen sie eine Entlastung von der Welt bewirken könne, durch die Ästhetisierung der Welt verunmöglicht werde. (Vgl. Bubner: Ästhetisierung der Lebenswelt, 150–152) Gehlen sieht im „Reduktionsprozeß des Bildgehaltes [der modernen Kunst] einen Zuwachs von Eindrücken, eine Gewinnung an Bewegungsfreiheit“. (Gehlen: *Zeit-Bilder*, 16) Doch auch die negativen Konsequenzen, die sowohl die Mechanismen der industriellen Massengesellschaft als auch die zunehmende Demokratisierung des Kulturbereichs für die Kunst und konsequenterweise auch für die ästhetische Erfahrung haben, lässt Gehlen dabei nicht unberücksichtigt. (Vgl. Gehlen: *Zeit-Bilder*, 207–210; 220–233)

⁴³ Vgl. für eine der wenigen Ausnahmen: Noël Carroll: Art and Human Nature. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62.2, 2004, 95–107.

benswelt des Menschen ins Zentrum ihres Interesses rückt. Da das Ziel der vorliegenden Forschungsarbeit darin besteht, die Bedeutung der Kunst für das Leben – und nicht das Wesen der Kunst an sich – zu erschließen, muss dem Leben innerhalb der vorliegenden Arbeit eine ebenso große Rolle wie der Kunst zukommen. In diesem Sinne kann eine gewisse Nähe dieser Arbeit zur mitteleuropäischen, ästhetischen Debatte festgestellt werden, die – wie verdeutlicht – ein weites Verständnis des Ästhetischen vertritt und die daher besondere Aufmerksamkeit auf Ästhetisierungsprozesse des Lebens richtet. Zugleich verhalten sich die Ziele der vorliegenden Untersuchung konträr zur aktuellen, mitteleuropäischen Ästhetikforschung: Denn sie verfolgt weder den Anspruch, eine Definition des Ästhetischen noch eine solche des ästhetischen Gegenstands zu entwickeln; sie fragt nicht danach, unter welchen Bedingungen ästhetische Erfahrung außerhalb eines künstlerischen Kontexts gegeben ist oder wie sie sich von anderen Erfahrungen unterscheidet. Die vorliegende Analyse strebt auch nicht danach, eine Grenze zwischen Ästhetik und philosophischer Ästhetik zu ziehen oder beide gar gleichzusetzen. Und auch die Problematik, ob das Ästhetische eine Schlüsselkategorie der Moderne ist – was auch immer unter Moderne verstanden wird –, liegt dem Forschungsziel dieser Arbeit fern. Ihr Fokus liegt vielmehr auf der Kunst und nicht auf dem Ästhetischen im Allgemeinen. Gerade unter dieser Perspektive schließt die vorliegende Untersuchung an die Ästhetikforschung im englischsprachigen Raum an.

Die Beschränkung des Forschungsbereichs der vorliegenden Untersuchung auf die autonome Kunst, die durch den Verlust ihrer Selbstverständlichkeit begründet wurde, weist außerdem den Vorteil auf, das Forschungsfeld der vorliegenden Untersuchung so präzise wie möglich abstecken zu können.⁴⁴ Sich auf die autonome Kunst innerhalb des größeren Bereiches des Ästhetischen zu fokussieren, vereinfacht dennoch nicht die Aufgabe, eine Definition des Forschungsgegenstandes zu finden. Denn ebenso wenig wie für das Ästhetische hält die aktuelle Forschung für die Kunst oder das Kunstwerk eine einheitliche Definition bereit. Wie bereits angedeutet, wurden im Laufe des 20. Jahrhunderts viele unterschiedliche und oft nicht miteinander zu vereinbarende Antworten auf die Frage ‚Was ist Kunst?‘ gegeben. Es mag paradox erscheinen, aber die Kunst, die ein ‚aesthetic universal‘⁴⁵ zu sein scheint, entzieht sich – vielleicht sogar gerade aufgrund ihrer Universalität – einer universell gültigen Definition. Aus der aktuellen ästhetischen Forschung im englischsprachigen Raum lassen sich vier Ursachen ableiten, die eine allgemeingültige Definition von Kunst erschweren. Die erste Ursache besteht in der

⁴⁴ Ob die dadurch gewonnenen Ergebnisse in Anbetracht der vorherrschenden Unbestimmtheit des Ästhetischen auch dazu beitragen können, begriffliche Klarheit und systematische Ordnung im Feld der Ästhetik zu gewinnen, muss deshalb an dieser Stelle eine offene Frage bleiben.

⁴⁵ Denis Dutton: Aesthetic Universals. In: Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (Hg.): *The Routledge Companion to Aesthetics*. London/New York: Routledge 2005, 203–214.