

Annika Schlitte, Markus Verne und Gregor Wedekind (Hrsg.)

**DIE HANDLUNGSMACHT
ÄSTHETISCHER OBJEKTE**



PHOENIX. MAINZER KUNSTWISSENSCHAFTLICHE BIBLIOTHEK

Herausgegeben von

Matthias Müller, Elisabeth Oy-Marra und Gregor Wedekind

Band 7

Annika Schlitte, Markus Verne und Gregor Wedekind (Hrsg.)

**DIE HANDLUNGSMACHT
ÄSTHETISCHER
OBJEKTE**

DE GRUYTER

Mit freundlicher Unterstützung des
Research Center of Social and Cultural Studies Mainz (SoCuM)



ISBN 978-3-11-070279-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-077435-1
ISSN 2747-9587

LIBRARY OF CONGRESS CONTROL NUMBER: 2021948225

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

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

© 2021 Walter De Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Marcel Duchamp, *Réseaux de stoppages*, 1914,
Öl auf Leinwand, 147,7 × 197 cm, New York, The Museum of Modern Art,
© Association Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 2021.

Reihenlayout und Satz: Andreas Eberlein, aromaBerlin
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

INHALT

- VII Annika Schlitte, Markus Verne und Gregor Wedekind
DIE HANDLUNGSMACHT ÄSTHETISCHER OBJEKTE: EIN AUFRISS
- 1 Guido Sprenger
**VERKNÜPFTE GEISTER, FLÜCHTIGE KÖRPER. ÄSTHETISCHE OBJEKTE
UND IHRE RITUELLEN NETZWERKE IM NORDEN VON LAOS**
- 25 Ilka Becker
**PILZE UND DEKOMPOSITION IN DER KÜNSTLERISCHEN PRAXIS. ZUR
HETEROGENESE AGENTIELLER ÄSTHETIKEN**
- 53 Benjamin Wihstutz
**AGENCY DURCH ABWESENHEIT. ÜBERLEGUNGEN ZU TACET VON ARI
BENJAMIN MEYERS**
- 73 Linda Hentschel
**BILDER ALS WAFFEN? GEWALTBILDER UND IHR
AFFIZIERUNGSPOTENZIAL**
- 87 Gregor Wedekind
REALE OBJEKTE UND IHRE AGENCY. DUCHAMP MIT GELL
- 113 Annika Schlitte
**DIE ENTZOGENHEIT DER OBJEKTE. EINE AUSEINANDERSETZUNG
MIT GRAHAM HARMANS SPEKULATIVEM REALISMUS**
- 133 Diedrich Diederichsen
SPREHPASSIONEN: NEUES UND ALTES VON DER SPUR
- 143 Petra Lange-Berndt
TREEHUGGING. KONTAKTZONEN VON KUNST UND ÖKOLOGIE
- 167 Markus Verne
**MUSIKERFAHRUNG UND KULTURRELATIVISMUS:
HEAVY METAL IN MADAGASKAR**
- 197 **ABBILDUNGSNACHWEISE**

Annika Schlitte, Markus Verne und Gregor Wedekind

DIE HANDLUNGSMACHT ÄSTHETISCHER OBJEKTE: EIN AUFRISS

In einer Kunstaustellung schlendert eine Besucherin durch die Räume, bleibt plötzlich vor einem bestimmten Gemälde stehen und betrachtet es gebannt über Minuten hinweg; ein im Radio angespieltes Lied animiert einen Hörer zum Tanzen; Kinobesuchern laufen während eines Filmes Tränen über die Wangen. In einem Laden werden Jugendliche mit Hilfe von urban pop zum Kauf bestimmter Produkte animiert; ein Park lädt Passanten dazu ein, sich in ihm aufzuhalten und sich zu entspannen; eine Theaterkennerin verlässt empört eine Aufführung, noch bevor diese zu Ende ist. Die Besucherin einer Musikkneipe wird durch ein Lied spontan an vergessen geglaubte Erlebnisse erinnert; der Blick in eine herbstliche Waldlandschaft bringt einen Betrachter dazu, über Vergänglichkeit nachzudenken; ein Trauernder findet Trost in der Lektüre eines Romans.

Diese Situationen sollen, zum Einstieg in dieses Kapitel, die Bandbreite ästhetischer Erfahrung andeuten und so einen Ausgangspunkt für die Überlegungen zur „Handlungsmacht ästhetischer Objekte“ liefern, die wir im Folgenden anstellen möchten. Vor allem zwei Aspekte, die dabei anklingen, sind uns wichtig. Zum einen die Tatsache, dass ästhetische Erfahrungen – Erfahrungen also, in denen das Moment des Sinnlichen von besonderer Bedeutung ist – nicht nur sehr unmittelbar wirken, sondern dass sie dies auf eine spezifische Weise tun, die uns einerseits emotional anspricht, andererseits aber auch Konsequenzen hat – oder jedenfalls haben kann –, die über eine Wirkung auf der Gefühlsebene hinausgehen; denn ästhetische Erfahrungen vermitteln Einsichten, regen uns so zum Nachdenken an und führen nicht selten auch zu praktischen Handlungen. Zum zweiten, und grundsätzlicher noch, sollen die kurzen Szenen darauf verweisen, dass ästhetische Erfahrungen ohne spezifische Objekte grundsätzlich nicht zu denken sind – ohne irgendetwas also, das uns überhaupt erst dazu bringt, auf die genannten oder vergleichbare Weisen ästhetisch zu reagieren. Von dieser Objektbezogenheit ästhetischer Erfahrung nimmt dieses Buch seinen Ausgang, mit dem Ziel, die Folgen zu ergründen, die dieser Bezug für das Wesen ästhetischer Erfahrung hat – zu untersuchen also, inwieweit ästhetische Objekte die Art ihrer Erfahrung mitbestimmen, und damit auch die genannten sinnlichen, reflexiven und praktischen Folgen.

Dass ästhetische Erfahrungen an Objekte gebunden und durch sie bestimmt sind, ist im Grunde evident. Dennoch scheint uns wichtig, diesem Moment gesonderte Beachtung zu schenken und es ins Zentrum eines Buches zu stellen, und zwar deshalb, weil die gesellschafts- und kulturtheoretischen Zugänge, die in den letzten Jahrzehnten im Kontext des *cultural turn* entstanden, sich über die verschiedenen Wissenschaftsbereiche hinweg zusehends von eben dieser Objektgebundenheit ästhetischer Erfahrung entfernt haben.

Stattdessen ging es ihnen zunehmend darum, aus sozialkonstruktivistischer, oft post-strukturalistischer oder postkolonialer Perspektive die Verwendungen und Verzweckungen des Ästhetischen nachzuverfolgen und zu dekonstruieren, die ihren Ausgangspunkt gerade nicht im Objekt, sondern in den sozialen und gesellschaftlichen Zusammenhängen haben, in denen ästhetische Praxis steht. Dabei ging es im Wesentlichen darum, wie Menschen Räume – geographische, soziale, kulturelle, durchwegs als „politisch“ verstanden – mit Hilfe ästhetischer Objekte gestalten. Das ästhetische Objekt zurückzugewinnen, das bei dieser Betrachtung verloren ging, und ihm seinen gebührenden Platz wieder zuzuweisen, ohne dabei auf der anderen Seite das neu gewonnene Politische aus den Augen zu verlieren, ist daher, wie wir meinen, ein nicht nur legitimes, sondern notwendiges Anliegen, das wir einerseits empirisch verfolgen wollen, durch die Untersuchung konkreter ästhetischer Objekte aus Kunst, Populärkultur und Religion, zum anderen aber auch durch fachhistorische und theoretische Reflexionen, wie sie auch in diesem einleitenden Kapitel im Zentrum stehen.

Grundsätzlich teilen wir unser Anliegen mit all denjenigen Ansätzen, die in den letzten Jahren unter Schlagworten wie Posthumanismus, neuer Materialismus, Akteur-Netzwerk-Theorie, Affekt-Theorie, objekt-orientierte und relationale Ontologie oder auch „neuer“ bzw. „spekulativer“ Realismus enorm an Bedeutung gewonnen haben. Was diese in sich durchaus heterogenen Ansätze verbindet, ist die grundlegende Skepsis, mit der sie sich denjenigen Zugängen gegenüber positionieren, die in ihren Analysen grundsätzlich und weitgehend ausschließlich beim Menschen und seiner Fähigkeit ansetzen, der Welt Sinn zu verleihen bzw. sie im historischen, politisch und ökonomisch motivierten Wechselspiel von Selbst- und Fremdzuschreibungen gesellschaftlich zu gestalten. Dieser im Gefolge Donna Haraways oft als „posthumanistisch“ oder grundsätzlicher als „relational“ klassifizierten Skepsis schließen wir uns an, wenn wir ästhetische Erfahrungen konsequent als Erfahrungen verstehen, die grundsätzlich an die spezifischen Objekte gebunden sind, die diese Erfahrungen auslösen und strukturieren. Wichtig ist uns dabei, wie oben ja bereits angeklungen ist, dass es sich dabei nicht nur um einen strukturellen Zusammenhang handelt, um ein prinzipielles Wechselspiel von Objekt und Erfahrung also, sondern, wesentlich anspruchsvoller, um eines, bei dem Objekt und Erfahrung auch in der Sache aufeinander bezogen und miteinander verbunden sind. Genauso wichtig ist uns auf der anderen Seite allerdings auch, die im konstruktivistischen Paradigma herausgearbeiteten menschlichen Fähigkeiten zur sinnhaften und gesellschaftlichen Gestaltung der Welt nicht in Zweifel zu ziehen und so den Verführungen naiver Realismen zu verfallen.¹ Aufgrund dieser doppelten Verortung – einerseits dem Objekt gegenüber und andererseits gegenüber seiner Erfahrung – steht im Folgenden auch nicht die Frage im Zentrum, was ein ästhetisches Objekt „an sich“ ist und wie es sich als etwas vollkommen

1 Vgl. den Beitrag von Annika Schlitte in diesem Band zur Suche nach einer Realität jenseits unseres Zugangs zu ihr und den damit verbundenen Aporien am Beispiel des spekulativen Realismus Graham Harmans.

jenseits menschlicher Erfahrung fassen ließe. Vielmehr wollen wir das Ästhetische dialektisch bestimmen, als notwendiges Wechselspiel aus Objekt und Erfahrung, bei dem beides eng aufeinander bezogen ist, ohne dass aber das eine im jeweils anderen tatsächlich auch aufginge. Auf diese Weise bleiben wir kritisch sowohl gegenüber einer neuen Hypostasierung des Objekts, als auch gegenüber einer sozialkonstruktivistischen Praxis, die die ästhetische Erfahrung weitgehend unabhängig von den Objekten behandelt, an die diese Erfahrungen immer auch gebunden sind. Wie genau wir dieses notwendige Wechselspiel verstehen wollen, wie es sich gestaltet und welche Folgen dies für die Auseinandersetzung mit ästhetischer Erfahrung hat, möchten wir anhand zweier Schlüsselfragen klären: Was ist ein „ästhetisches Objekt“? Und inwiefern verfügen solche „ästhetischen Objekte“ über „Handlungsmacht“?

Schlüsselfrage 1: Was ist ein „ästhetisches Objekt“?

Bevor wir die Frage nach dem „ästhetischen Objekt“ beantworten, möchten wir zunächst erläutern, weshalb wir überhaupt von „Objekten“ sprechen und was wir darunter verstehen. Denn grundsätzlich sind in diesem Zusammenhang ja auch andere Begriffe etabliert, vor allem die Rede von den „Dingen“ und die gerade im Kunstzusammenhang übliche Rede von „Werken“. Beide Begriffe, „Ding“ und „Werk“, sind jedoch auf Weisen konnotiert, die unseren Ansprüchen nicht entgegenkommen: Während der Dingbegriff an bestimmte ontologische Diskussionen in der neuzeitlichen Philosophie erinnert und zudem die Vorstellung einer fest umgrenzten, materiell verkörperten Entität transportiert, lenkt der Werkbegriff die Aufmerksamkeit zu sehr auf den Aspekt der Autorschaft. Aus der Kritik an den beiden alternativen Konzepten lässt sich allerdings gut begründen, weshalb gerade die Rede von „Objekten“ dabei helfen soll, die Frage nach dem Wechselspiel von ästhetischer Erfahrung und dem, worauf sie sich bezieht, auf eine Weise zu fassen, die dem Wesen dieser Beziehung angemessen ist. Deshalb wollen wir sie im Folgenden etwas ausführlicher entwickeln.

In letzter Zeit ist im Zusammenhang mit einer Aufwertung des Materiellen häufig von „Dingen“ die Rede.² Dabei erscheint der Begriff des Dings zunächst sehr weit und vage, schließlich benutzt man den Terminus im Alltag gerade dann, wenn man auf einen unbestimmten Gegenstand rekurriert; etwa, wenn man fragt: „Was ist denn das für ein Ding da vorne?“. Doch der alltägliche Ausdruck „Ding“, der so unterschiedliche Entitäten wie einen Hammer, einen Stein, eine Puppe, ein Smartphone oder ein Pissoir bezeichnen kann, erweist sich aus philosophischer Perspektive tatsächlich als vertrackt. Denn die Frage nach dem „Ding“ führt hier unmittelbar in Debatten über die Grundstruktur der

2 Vgl. z. B. *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*, hg. von Hans Peter Hahn, Berlin 2015.

Wirklichkeit hinein – darüber also, aus welchen Grundbestandteilen unsere Welt eigentlich zusammengesetzt ist und wie wir diese Struktur im Denken nachvollziehen können. Dabei stand der Dingbegriff selbst zwar nicht von Anfang an *explizit* im Fokus solch ontologischer Reflexionen; tatsächlich gibt es für das deutsche Wort „Ding“ gar keine eindeutige Entsprechung im Altgriechischen.³ Dennoch orientierte sich die traditionelle Metaphysik mit ihrer Unterscheidung von Substanz und Akzidenz implizit an der Vorstellung von Dingen als Trägern von Eigenschaften, weshalb Heidegger hier auch vom lange Zeit dominanten Paradigma einer „Dingontologie“ gesprochen hat.⁴ Prägend für die Neuzeit ist dann allerdings Descartes' Substanzdualismus, bei dem sich das denkende Ich („res cogitans“) und die natürliche Welt der räumlich ausgedehnten Dinge („res extensa“) nun diametral gegenüberstehen. Das denkende Ich wird auf dem Weg des methodischen Zweifels zum Dreh- und Angelpunkt des Nachdenkens über die Wirklichkeit, Preis dafür ist ein Bruch zwischen Geist und Natur, Ich und Welt, Vernunft und Gefühl, der nicht nur mitten durch den Menschen hindurchgeht, sondern auch der technischen und wissenschaftlichen Beherrschung der Natur die theoretische Rechtfertigung liefert. Von nun an zerfällt die Wirklichkeit tatsächlich in zwei getrennte Bereiche und die Erkenntnistheorie muss sich mit dem Problem herumschlagen, wie dem denkenden Ich die Bezugnahme auf die Welt der natürlichen Dinge überhaupt möglich ist.

Es ist Kant, der schließlich die für die moderne Philosophie so entscheidende ‚kopernikanische‘ Wende vollzieht, nach welcher sich die Erkenntnis nicht nach von ihr unabhängigen Gegenständen richtet, sondern die Gegenstände erst durch unser Erkenntnisvermögen konstituiert werden.⁵ Die Grundstruktur der Wirklichkeit muss also nicht in der Welt ‚da draußen‘ gesucht werden, sondern in den erfahrungsunabhängigen Formen unseres Erkenntnisvermögens, die für uns erst die Gegenstände bedingen. Für seine schlüssige Theorie zahlt Kant allerdings einen Preis: Die ‚naiv‘ realistische Vorstellung, dass wir die Dinge so erkennen, wie sie ‚wirklich‘ und d. h. unabhängig von unserem Erkenntnisvermögen sind, ist nun nicht mehr haltbar. Sichere Erkenntnis kann sich nur noch auf „Erscheinungen“ beziehen – auf Gegenstände also, die von vornherein durch unser Erkenntnisvermögen geformt sind. Von den Dingen, wie sie „an sich“ sind, unabhängig von unserem Erkenntnisvermögen, können wir dagegen grundsätzlich kein gehaltvolles theoretisches Wissen haben – wir wissen lediglich, dass es sie gibt, weil uns sonst nichts erscheinen würde.

Es ist so gesehen kein Wunder, dass der Begriff des „Dings“ für aktuelle Ansätze attraktiv ist, die aus dieser erkenntnistheoretischen Beschränkung wieder herauszukommen versuchen, um sich erneut ontologischen Fragen zu widmen. Wenn allerdings

3 Dort kann „Ding“ entweder „pragma“ oder „chrema“ heißen, vgl. dazu Klaus Held, „Vom Ansichsein der Dinge“, in: *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*, hg. von Iris Därmann, München 2014, S. 83–97.

4 Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], Tübingen 192006, S. 100.

5 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* [1781/1787], nach der ersten und zweiten Originalausgabe hg. von Jens Timmermann, Hamburg 1998, B XVI.

Hartmut Böhme in seinem Versuch, die moderne Subjektzentrierung zugunsten einer neuen Aufmerksamkeit für die Dinge zu überwinden, konstatiert, „dass die Philosophie sich niemals besonders um die Dinge gekümmert hat“,⁶ so gilt dies für die Phänomenologie und die Hermeneutik strenggenommen nicht.⁷ Denn zum einen muss der Phänomenologie zugute gehalten werden, dass sie das Ding nicht mehr nur als Ausgangspunkt einer erkenntnistheoretischen und/oder ontologischen Untersuchung benutzt, sondern sich tatsächlich für konkrete Dinge interessiert. Wenn hier von Dingen die Rede ist, geht es erst einmal gar nicht um mysteriöse Dinge „an sich“, die hinter den Erscheinungen stehen oder ein Synonym für Seiendes überhaupt darstellen, sondern ganz konkret um bestimmte Gegenstände, die in der Wahrnehmung räumlich gegeben (Husserl) oder für den praktischen Gebrauch verfügbar sind (Heidegger). Und zum anderen findet sich in dieser Tradition selbst ein Plädoyer für ein radikal neues Dingverständnis. So warf bereits der späte Heidegger der gesamten philosophischen Tradition vor, dass sie unfähig gewesen sei, das Ding *als Ding* zu denken und versuchte im Anschluss, das Ding neu als etwas zu konzipieren, das in unserem Bezug zu ihm – sei es als Erkenntnisobjekt oder als Gegenstand des praktischen Gebrauchs – nicht aufgeht.⁸ Insgesamt bleibt die Rede von den „Dingen“ gerade auch in den verschiedenen Versuchen, sie aus der modernen Verbannung in ein letztlich unzugängliches „Draußen“ zu befreien, häufig mit ontologischen Fragestellungen verbunden. Dasselbe gilt für das rezente Sprechen von der „Kraft der Dinge“,⁹ das auf ein mit Heidegger geteiltes Bestreben verweist, über die einseitige erkenntnistheoretische Fokussierung auf die Problematik des Zugangs – den erkenntnistheoretischen „Korrelationismus“¹⁰ – hinauszugelangen und die Dinge selbst wiederzugewinnen.

Doch auch dort, wo es nicht um die philosophische Diskussion über „Dinge an sich“ geht, im Alltagsverständnis, zeigt der Begriff „Ding“ eine Einschränkung, die für unser Vorhaben nicht dienlich ist. Denn es verleitet dazu, an räumliche Objekte mittlerer Größe zu denken, die sich anschauen und anfassen lassen. Die Erfahrungen, um die es in diesem Band geht, sind jedoch nicht auf materielle, räumlich erscheinende Entitäten beschränkt. Außerdem ist das Problem, das uns in diesem Band beschäftigt, nicht in erster Linie ontologischer Natur. Deshalb wollen wir im Weiteren auch gar nicht erst von „Dingen“ sprechen, sondern wählen den offeneren Begriff des „Objekts“. Vielmehr gehen wir grundsätzlich von konkreten Situationen ästhetischer Erfahrung aus, in denen bestimmte Objekte einen Anspruch auf unsere Beachtung erheben und dabei ebendiese ästhetische Erfahrung selbst auch mitbestimmen. Es interessiert uns also nicht der ontologische Status von

6 Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 59.

7 Vgl. Iris Därmann und Rebekka Ladewig, „Vorwort“, in: *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*, hg. von dies., München 2014, S. 7–10, S. 8.

8 Martin Heidegger, „Das Ding“, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 163–181.

9 Vgl. Därmann/Ladewig 2014 (wie Anm. 7).

10 Quentin Meillassoux, *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Zürich und Berlin 2008.

Dingen jenseits ihrer möglichen Erfahrung, sondern die Frage, wie sich der Beitrag von ästhetischen Objekten, die konkret erfahren werden, zu dieser ihrer Erfahrung angemessen beschreiben lässt; wir zielen, anders gesagt, nicht auf eine prinzipielle Überwindung des „Korrelationismus“ ab, sondern schließen an die skizzierten phänomenologischen Überlegungen an, die besonders dort, wo sie sich als realistisch verstehen,¹¹ mit unserem Anliegen korrespondieren. Dass die Objekte mit uns in einer Beziehung stehen, bedeutet schließlich nicht auch gleich, dass sie ausschließlich in unserem Bewusstsein existieren bzw. lediglich von unserem Bewusstsein produziert und konstruiert werden.

Angesichts unserer Fokussierung auf ästhetische Erfahrung könnte man – wenn wir uns schon nicht auf „Dinge“ beziehen – erwarten, dass wir über (Kunst-)Werke sprechen. Durch diese Begrifflichkeit würde jedoch zugleich ein bürgerlicher Kunstbegriff evoziert, der die Rolle der Autorschaft stark betont. Das „Werk“ ist ein Artefakt, es hat einen Urheber, und dieser ist bei aller Gebundenheit an Stile und kulturhistorische Kontexte für seine Gestaltung – und damit dessen Verständnis – erheblich. Demgegenüber sollte die Eigenmächtigkeit der ästhetischen Objekte hervorgehoben werden, wie dies zum Beispiel Horst Bredekamp tut, dessen Anliegen, die Einseitigkeit des „modernen Konstruktivismus“ durch eine Fokussierung des „Bildakts“ zu überwinden,¹² wir grundsätzlich teilen. Unsere Untersuchungsperspektive ist darüber hinaus aber auch auf Objekte jenseits künstlerischer Artefakte gerichtet, denn ästhetische Erfahrungen sind ja auch durchaus jenseits der Kunst, z. B. in der Natur möglich. Wir zielen darauf ab, einen Problemzusammenhang zu erhellen, der am Objekt selbst ansetzt, damit über das historisch klar situierte Verständnis von Kunst hinausgeht, wie es die Rede von „Werken“ betont, und damit nicht-gemachte Gegebenheiten genauso einbeziehen kann wie ästhetische Formen, die den Beitrag des künstlerischen Subjekts kaum hervorheben bzw. sogar in Frage stellen. So wird beispielsweise in der *Land Art* das Verhältnis von Mensch und Natur in der Entstehung von Kunst neu verhandelt, etwa wenn Robert Smithson seine eigene Tätigkeit als „collaborating with entropy“¹³ bezeichnet; in anderen Fällen sind, was die Erzeugnisse selbst angeht, die diskursiven „Genres“ oft deutlich wichtiger als die einzelnen Künstler selbst, die sich – prototypisch im Bereich der populärkulturellen Produktion – oft eher darauf konzentrieren, standardisierte Formen gut zu bedienen anstatt, wie in der bürgerlichen Kunst, die Überschreitung des jeweils Bestehenden zum Prinzip zu erheben. Nicht von „Werken“ zu sprechen erlaubt uns damit zum einen, den thematischen Blick zu weiten und auf unterschiedlichste Formen und Gattungen ästhetischer Objekte zu blicken – was

11 Vgl. Günter Figal, „Gibt es wirklich etwas draußen? Skizze einer realistischen Phänomenologie“, in: ders., *Freiräume. Phänomenologie und Hermeneutik*, Tübingen 2017, S. 27–38.

12 Horst Bredekamp, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno Vorlesungen 2007*, Berlin 2015, S. 10. Zuvor hatte der Bildwissenschaftler W. J. T. Mitchell bereits mit der Frage „What Do Pictures Want?“ das Begehren der Bilder zum Thema gemacht. W. J. T. Mitchell, „Was will das Bild?“ [1997], in: ders., *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008, S. 46–77.

13 Robert Smithson, *The Collected Writings*, hg. von Jack Flam, Berkeley und Los Angeles 1996, S. 256.

mit unserem Anliegen korreliert, nicht zu einer Theorie der Kunst, sondern zu einem Verständnis des ästhetisch Gegebenen innerhalb ästhetischer Erfahrungen beizutragen. Zum anderen ermöglicht uns dies, dasjenige, was wir in den Blick zu nehmen uns vorgenommen haben, von einem potentiellen Urheber grundsätzlich zu entkoppeln und ihm als das, was es von sich aus ist, Geltung zu verschaffen.

Anders als die Rede von „Dingen“ oder „Werken“ scheint uns der Begriff des „Objekts“ aus mindestens zwei Gründen für dieses Vorhaben als geeignet. Zum einen ermöglicht er einen Anschluss an den Sprachgebrauch einer Reihe von Autoren, die sich dem Ansatz einer „objekt-orientierten Ontologie“ verschrieben haben (OOO), wobei wir den Perspektivwechsel hin zum Objekt grundsätzlich übernehmen, den diese Ansätze vorschlagen, nicht aber auch ihre auf ontologische Fragen ausgerichtete Stoßrichtung. Zum zweiten, und dies ist der wichtigere Grund für unsere Begriffswahl, ist das „Objekt“ insofern relational, als es grundsätzlich an ein Subjekt gebunden bleibt, zu dem es in Opposition steht, und zwar ohne dass damit bereits auch eine Festlegung über das Wesen dieser Beziehung getroffen wäre, etwa im Sinne einer klaren Zuschreibung eines der beiden Pole als aktiv oder passiv. Man kann sich vor diesem Hintergrund zwar fragen, ob der Objektbegriff ursprünglich überhaupt geeignet ist, die von der „objekt-orientierten Ontologie“ geforderte Loslösung von allen subjektiven Zugängen begrifflich zu fassen; für unser auf ästhetische Erfahrung bezogenes Anliegen bietet er jedoch die Möglichkeit, genau diejenige immer schon bestehende dialektische Beziehung einer objektiven Gegebenheit zu ihrer subjektiven Erfahrung ins Zentrum zu rücken, die das Phänomen ästhetischer Erfahrung ja grundsätzlich bestimmt.

Im Wortsinn bezeichnet „Objekt“, lateinisch *obiectum*, dasjenige, was einem entgegengeworfen wird und damit das, was entgegensteht; auch die deutsche Entsprechung hieß zunächst „Gegenwurf“ oder auch „Vorwurf“, bevor sich im 18. Jahrhundert die moderne Übersetzung „Gegenstand“ einbürgerte.¹⁴ Das Widerständige, Widerspenstige, Eigensinnige zeigt sich etymologisch also nach wie vor; im Englischen, wo die Bedeutung „Vorwurf“ oder „Widerspruch“ in „to object“ und „objection“ erhalten geblieben ist, deutlicher noch als im Deutschen. Die Rede von „Objekten“ kann damit grundsätzlich an die Rehabilitierung des Gegenständlichen in der Phänomenologie und Hermeneutik anknüpfen, wie sie Günter Figal seit einiger Zeit verfolgt. Demzufolge stehen Gegenstände zwar immer in einem Erscheinungszusammenhang; da sie aber selbst zu ihrer Erfahrung beitragen und diese strukturieren, können sie dennoch nicht allein aus diesem subjektiven Zugang erklärt werden. Figal spricht den Dingen dabei sogar eine gewisse Freiheit zu, „insofern sie unabhängig von uns und in dieser Unabhängigkeit zugänglich sind“.¹⁵ Die Mitwirkung

14 Theo Kobusch, Art. „Objekt“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Karlfried Gründer und Joachim Ritter, 13 Bde., Basel 1971–2007, Bd. 6, S. 1026–1052.

15 Günter Figal, *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*, Tübingen 2006, S. 357.

von Objekten an ihrer Erfahrung ist in der Phänomenologie mehrfach bemerkt worden.¹⁶ Bernhard Waldenfels spricht von einem „Aufforderungscharakter“ der Dinge und bezieht sich auf den Gestaltpsychologen Kurt Lewin, von dem später James J. Gibson diesen Gedanken übernommen und ihn zur „Affordanz“ der Dinge modifiziert hat.¹⁷ Das Handeln kann nach Lewin auch von Objekten initiiert werden, die uns aktivieren: „Das Buch lockt zum Lesen, der Kuchen zum Essen, der See zum Schwimmen, der Spiegel zum Hineinsehen, die verworrene Situation evtl. zum Dreinschlagen.“¹⁸ Auf diese Weise werden Möglichkeiten eröffnet, die der Handelnde jedoch erst ergreifen muss. „[V]iele Dinge und Ereignisse, denen wir begegnen, zeigen uns gegenüber einen mehr oder weniger bestimmten Willen; sie fordern uns zu bestimmten Handlungen auf“,¹⁹ wobei die Stärke dieser Aufforderung „vom ‚Befehlscharakter‘ bis zu den schwachen Graden des ‚Nabelegens‘²⁰ reicht.

In all diesen unterschiedlichen Ansätzen werden Erfahrungen beschrieben, bei denen die Initiative nicht vom Subjekt ausgeht. Durch unsere Entscheidung für das Objekt wollen auch wir den objektiven Pol dieser Korrelation wieder ins Zentrum rücken, um die moderne Rollenverteilung dieser Beziehung – Subjekt aktiv, Objekt passiv – in Frage zu stellen. Allerdings halten wir klar an der Korrelation der Objekte und der sie erfahrenden Subjekte fest, eine Entscheidung, die letztlich mit der hier verhandelten Thematik des Ästhetischen und also mit der spezifischeren Frage nach dem *ästhetischen* Objekt zusammenhängt. Ob die Dinge in der Außenwelt unabhängig von ihrer Wahrnehmung existieren, ist eine philosophische Frage, zu der man sich verschieden positionieren kann; ob die Dinge unabhängig von ihrer Wahrnehmung „ästhetisch“ sind, ist dagegen kaum eine sinnvolle Frage,²¹ zumal, wenn man „Ästhetik“, wie wir dies im Gefolge Baumgartens

16 So spricht schon Maurice Merleau-Ponty davon, dass Dinge etwas sagen wollen; vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945], Berlin 1966, S. 12.

17 Vgl. Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, Frankfurt am Main 2000, S. 375; James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979.

18 Kurt Lewin, „Untersuchungen zur Handlungs- und Affekt-Psychologie“, in: *Psychologische Forschungen*, Bd. 7, 1926, S. 294–385, S. 351.

19 Ebd., S. 350.

20 Ebd.

21 Diesen Punkt macht bereits Mikel Dufrenne in seiner zweibändigen *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, in der er das ästhetische Objekt als wahrgenommenes vom Kunstwerk abgrenzt, das erst durch die Wahrnehmung als Kunstwerk zum ästhetischen Objekt wird. Während das Kunstwerk eine konstante Struktur hat, die auch ohne den Betrachter existiert, ist das ästhetische Objekt abhängig von der Wahrnehmung. Das ästhetische Objekt wird für Dufrenne also einerseits erst durch die Wahrnehmung vollendet, andererseits zeichnet sich diese Wahrnehmung aber gerade dadurch aus, dass sie das ästhetische Objekt zu seinem Recht kommen lässt. Die Betonung der gegenseitigen Abhängigkeit von ästhetischem Objekt und ästhetischer Wahrnehmung geht in eine sehr ähnliche Richtung wie die hier vorgeschlagene. Auf die Unterschiede unseres Vorschlags zu der komplexen phänomenologischen Ästhetik Dufrennes im Ganzen können wir hier nicht im Detail eingehen; es ist aber doch bemerkenswert, dass ihn die Ästhetik am Ende zu grundsätzlichen ontologischen Fragen führt. Zudem konzentriert er sich in seinem Buch auf eine Analyse des Kunstwerks, während wir diese Beschränkung hier nicht vornehmen. Vgl. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1953.

tun, wörtlich als „sinnliche Erkenntnis“ versteht. Trotzdem ergibt sich aus der notwendigen Bindung des Objekts an seine Erfahrung eben nicht auch gleich, dass die Wahrnehmung einem gewissermaßen nackten und beliebigen Ding die Eigenschaft, ästhetisch zu sein, einfach so überstülpen würde. Unsere Erfahrung geht vielmehr im Gegenteil dahin, dass das Objekt eine bestimmte – eben ästhetische – Einstellung von uns fordert oder sie uns zumindest nahelegt, wobei, wie wir gleich noch ausführen werden, die Fähigkeit, diese Einstellung hervorzurufen, jedem Objekt zumindest potentiell innewohnt. Gerade aufgrund dieses notwendigen, durch den Eigencharakter des Gegebenen fundamental charakterisierten Wechselspiels, auf das der weite und in Hinblick auf seine konkrete Ausprägung sehr wenig spezifische Begriff des Objekts schon seinem Wortsinn nach verweist, haben wir uns dazu entschieden, ihn ins Zentrum unserer Auseinandersetzung zu stellen.

Das „ästhetische Objekt“ ist damit keine Bezeichnung für einen bestimmten ontologischen Status spezifischer „an sich“ ästhetischer Gegenstände. Vielmehr bezieht es sich auf einen Modus der Erfahrung, in dem der spezifischen Gestalt bestimmter Objekte eine entscheidende Rolle zugeschrieben wird. Dabei mag es Objekte geben, bei denen diese Erfahrung näher liegt als bei anderen; dennoch ist es zunächst die Art und Weise ihrer Erfahrung, die diesen Objekten ihren „ästhetischen“ Charakter verleiht. Ist er ihnen allerdings erst einmal zugestanden, entfalten die so konstituierten Objekte ihre entsprechende „ästhetische“ Wirkung, mit der Folge, dass der Beitrag des Objektes für seine Erfahrung als entscheidend erlebt wird. Im Nachhinein, in der Reflexion auf diese Erfahrung, mögen sich Eigenschaften des betreffenden Objektes benennen lassen, an der sich die ästhetische Erfahrung entzündet hat; man kann jedoch nicht im Vorhinein bestimmte Eigenschaften festschreiben, die notwendig zu einer ästhetischen Erfahrung führen würden – eben weil sich das Objekt erst durch seine Erfahrung überhaupt als „ästhetisch“ konstituiert. Aus demselben Grund ist das ästhetische Objekt auch prinzipiell offen, was seine formale Gestalt angeht: weder ist es von vornherein auf eine bestimmte, im bürgerlichen Sinne kunsthafte Form, noch ist es überhaupt an eine materiale Gestalt gebunden: auch Klänge oder Performanzen verfügen in diesem Sinn problemlos über eine „objektive“ Form. Um diesen aktiven Beitrag des ästhetischen Objektes hervorzuheben, den es, sofern ihm dies zugestanden wird, zu seiner Erfahrung leistet, und gleichzeitig zu unterstreichen, dass es dabei nicht nur um einen strukturellen Einfluss geht, bei dem das Objekt lediglich als eine Art Trigger agiert, sondern gerade auch um einen, der sich in der Sache artikuliert – um einen sinnförmigen Zusammenhang also – haben wir uns denn auch entschieden, von einer „Handlungsmacht ästhetischer Objekte“ zu sprechen.

Schlüsselfrage 2: Worin besteht die „Handlungsmacht“ ästhetischer Objekte?

Mit einem klar an die Objekte angebondenen Handlungsbegriff verlassen wir scheinbar vertrautes, durch Max Webers soziologisches Denken wesentlich bestimmtes Terrain. Weber hat, mit enormen Folgen nicht nur innerhalb der Soziologie, sondern in den Sozial- und Geisteswissenschaften überhaupt, „Handeln“ gerade durch den Sinn bestimmt, der spezifischen Verhaltensweisen beigelegt ist und sie ursprünglich auslöst, um dann, ebenso folgenreich, zwischen verschiedenen Ursachen zu unterscheiden, die „sinnhaftes Handeln“ anleiten können;²² insbesondere die Unterscheidung von „zweckrational“ und „wertrational“ orientiertem Handeln war dabei weitreichend. Da Objekte nun offensichtlich nicht in der Lage sind, sinnhaft in diesem Sinn zu handeln – innerhalb der dem wissenschaftlichen Denken zugrunde liegenden westlich-aufgeklärten Ontologie jedenfalls nicht²³ – wirft das Sprechen von einer „Handlungsmacht“ ästhetischer Objekte prinzipiell die Frage auf, ob dies nicht dazu zwingt, „Handeln“ von der Frage nach Sinnhaftigkeit zu entkoppeln und sich also von demjenigen Weberschen Handlungsverständnis zu lösen, wie es sich über die letzten einhundert Jahre in den Geistes- und Sozialwissenschaften vielfach etabliert hat.

Diesen Schritt, Handlungsmacht konsequent von Sinnfragen zu entkoppeln, sind Bruno Latour bzw. die Akteur-Netzwerk-Theorie überhaupt gegangen. Ihr wesentliches Ziel war und ist dabei, einer nach ihrer Meinung unangemessen einseitigen Fokussierung auf den menschlichen Beitrag zur Konstruktion und Konstitution der Welt entgegenzuwirken, wie sie sich in der Soziologie und den Sozialwissenschaften allgemein seit Beginn des 20. Jahrhunderts etabliert hat – auch wenn der zentrale Sparringspartner hier nicht Max Weber, sondern Émile Durkheim heißt.²⁴ Entsprechend ist die Handlungsmacht – bzw. *agency*²⁵ – hier eben auch nicht mehr auf einen „Sinnzusammenhang“ bezogen, da dies ja zwingend den Menschen ins Zentrum rücken würde. Vielmehr konstituiert sie sich hier im ausschließlich praktischen und grundsätzlich gleichberechtigten, „symmetrischen“ Wechselspiel von menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren, wobei es dann eben die sich in diesem Zusammenspiel manifestierenden Netzwerke oder „Assemblagen“ sind, die in diesem Sinne „handeln“, die also für das Entstehen praktischer, sozialer, existentieller oder ökologischer Konstellationen verantwortlich zeichnen. Ihre Handlungsmacht zeigen Objekte hier also lediglich durch den kausalen Beitrag, den sie für das Hervorbringen spezifischer Konstellationen leisten – dadurch, dass ihr Vorhandensein empirische Konsequenzen hat. Die Frage nach einem Sinn, der bestimmten Handlungen beigelegt ist,

22 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* [1921], Tübingen 2002, S. 1–30.

23 Amiria Henare, Martin Holbraad und Sari Wastell, „Introduction: Thinking Through Things“, in: *Thinking Through Things. Theorizing Artefacts Ethnographically*, hg. von dies., London und New York 2007, S. 1–31.

24 Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford u. a. 2007, z. B. S. 23–25.

25 Ebd., S. 51–86.

der sie grundsätzlich charakterisiert und sie auf ein bestimmtes Ziel hin ausrichtet, spielt dabei keine Rolle mehr. Ein Hammer zeigt seine „Handlungsmacht“ durch die schlichte Tatsache, dass der Nagel am Ende in der Wand steckt – auf eine Weise, wie es ohne ihn nicht möglich wäre.²⁶ Es liegt durchaus auch in unserem Interesse, menschliche und nichtmenschliche Akteure als Elemente einer „symmetrischen“ Wechselbeziehung zu verstehen. Schließlich trifft sich dies mit unserem Anliegen, ästhetischen Objekten diejenige zentrale Rolle für unsere Erfahrung von ihnen zuzugestehen, von der wir meinen, dass sie ihnen tatsächlich auch zukommt. Diesen Beitrag ästhetischer Objekte zu ihrer eigenen Erfahrung jedoch ausschließlich aus ihren situativen Verwendungszusammenhängen herzuleiten scheint uns nun allerdings gerade nicht der Art und Weise zu entsprechen, wie sie uns erscheinen. Denn zwar muss ästhetischen Objekten ihre Handlungsmacht, wie oben beschrieben, von ihren menschlichen Rezipienten eingeräumt werden – was durch (sub)kulturelle Rahmungen genauso geschehen kann wie durch individuelle Vorlieben oder situative Erfahrungsbedingungen. Ist dies allerdings geschehen, übernehmen sie die Initiative,²⁷ und zwar eben nicht nur kausal, in Hinblick darauf also, dass überhaupt etwas geschieht, sondern auch und gerade in Bezug auf ihren Gehalt, bezüglich desjenigen also, worum es in der ästhetischen Erfahrung der Sache nach geht. Der oben so genannte „Aufforderungscharakter“ ästhetischer Objekte ist also keineswegs rein prinzipieller Natur, sondern vielmehr dadurch fundamental charakterisiert, dass er sich gerade auch in der Sache artikuliert – wobei diesem sachlichen Gerichtet-Sein ästhetischer Objekte insofern etwas Mystisches zukommt, als es tatsächlich an das Objekt selbst gebunden ist. Denn weder geht das, was es sagen will, in dem auf, was diejenigen sich gedacht haben mögen, die das Objekt ursprünglich geschaffen haben, wie dies die Genieästhetik in ihren nach wie vor bestehenden Varianten impliziert, noch erschöpft es sich, der sozialkonstruktivistische Fauxpas, in dem, was Rezipienten aus ihm machen. Dennoch ist es genau dieser „Sinn“ in einem durchaus Weberschen Sinn, über den ästhetische Objekte nicht nur verfügen, sondern der sie tatsächlich ihrem Wesen nach auszeichnet. Und diesen Sinn prägen sie uns in unserer Erfahrung von ihnen auch auf – auch wenn er sich, ein Grundmotiv der Ästhetiktheorie seit Baumgarten, dem begrifflichen Zugriff durch seine sinnliche Struktur grundsätzlich entzieht.

Deutlich zum Vorschein kommt die Erfahrung einer in der Sache gerichteten Sinnhaftigkeit ästhetischer Objekte dabei in der Metapher des „Sprechens“, in der Charakterisierung ästhetischer Erfahrung als ein „angesprochen Werden“ durch spezifische Objekte also. Denn auch wenn es dabei um ein „Sprechen“ geht, das nicht sprachlicher Natur ist und dessen eigentlicher Gehalt damit auch nicht kommunizierbar ist – weshalb Adorno

26 Ebd., S. 71 f.; vgl. auch Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham u. a. 2010.

27 Im „ursprünglichsten und allgemeinsten Sinne“, schreibt Hannah Arendt, „ist Handeln und etwas Neues Anfangen dasselbe“; Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben* [1958], München und Zürich 2007, S. 215.

es mit dem Sprechen der Feen in den Märcen vergleicht²⁸ – so ermöglicht die Analogie des „Sprechens“ doch, den inhaltlichen und in Hinblick auf diesen Inhalt ausgerichteten, also sinnhaften Beitrag zu betonen, den Bilder, Aufführungen, Klänge und ästhetische Objekte überhaupt zu ihrer jeweiligen Erfahrung selbst leisten.²⁹

Es ist diese Erfahrung einer uns vor sich hertreibenden Sinnhaftigkeit des Objektes selbst, die wir durch die Behauptung einer „Handlungsmacht ästhetischer Objekte“ ansprechen und ins Zentrum unserer Untersuchungen stellen wollen. Unter anderem verfolgen wir dabei das Ziel, über die weniger weitreichende Behauptung einer „Wirkmacht“, „Wirkmächtigkeit“ oder auch „Wirkkraft“³⁰ des Ästhetischen hinauszugelangen. Denn auch die Rede von den „Wirkungen“, die ästhetische Objekte zeitigen, kann – dem oben beschriebenen Handlungs-Modell der Akteur-Netzwerk-Theorie durchaus vergleichbar – dazu verleiten, das Verhältnis von ästhetischem Objekt und den Reaktionen, die es hervorruft, auf eine Kausalbeziehung zu reduzieren. Und dabei gerät dann eben genau derjenige innere Sinnzusammenhang zwischen ästhetischem Objekt und seiner ästhetischen Erfahrung aus dem Blick, von dem wir meinen, dass er ästhetische Erfahrung wesentlich konstituiert.

Geht man nun diesen Schritt von der Wirkung ästhetischer Objekte hin zur Behauptung ihres Handelns, stellt sich unmittelbar die Frage, worin denn dieser sinnhaft gerichtete Aufforderungscharakter besteht, in dem die Handlungsmacht ästhetischer Objekte sich manifestiert, welchen „Sinn“ ästhetische Objekte also entfalten, wie dieser sich vermittelt und welche Folgen dies am Ende hat, für das erfahrende Subjekt, aber auch historisch oder sozial. Dies zu beantworten kann allerdings nur in Auseinandersetzung mit konkreten ästhetischen Objekten und ihren spezifischen, gesellschaftlich und historisch situierten Erfahrungen gelingen – eine notwendige Folge des oben Gesagten. Denn wenn ästhetische Erfahrungen in dem, was sie wesentlich ausmacht, an die spezifischen ästhetischen Objekte gebunden sind, die diese Erfahrungen hervorrufen, dann sind sie auch an den spezifischen Gehalt dieser Objekte gebunden, wie er sich in einer historischen Situation situativ artikuliert. Und wenn diese ästhetischen Objekte sich wiederum nicht durch eine spezifische Seinsart bestimmen lassen, sondern sich durch einen spezifischen Modus der Erfahrung konstituieren, der potentiell jedes Objekt umfasst, können diese Objekte in dem, was sie ästhetisch ausmacht, eben auch sehr unterschiedlich sein. Daher kann die Frage nach der „Handlungsmacht ästhetischer Objekte“ bestenfalls dort allgemein gestellt werden, wo es um die Form ästhetischer Erfahrung überhaupt geht. Denn auch wenn es sich immer um ästhetische Erfahrungen handelt, die insofern vergleichbar sind, als die Sinnhaftigkeit ihrer Objekte sich sinnlich artikuliert, so macht es eben doch einen Un-

28 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 191.

29 Vgl. auch Martin Holbraad, „Can the Thing Speak?“, in: *Open Anthropology Cooperative Press, Working Papers Series*, Nr. 7, 2011, S. 1–26 [<http://openanthcoop.net/press/2011/01/12/can-the-thing-speak/>].

30 Z. B. Bredekamp 2015 (wie Anm. 12), S. 60.

terschied, ob man vor einem Werk von Picasso weilt, einen Krimi liest, ein Rockkonzert besucht oder einen Baum umarmt – um von solchen ästhetischen Erfahrungen ganz zu schweigen, die sich in historisch-kulturellen Kontexten ereignen, die nicht oder jedenfalls nicht wesentlich „westlich“ geprägt sind. Und diese Unterschiedlichkeit gilt es eben auch in Rechnung zu stellen, wenn man versucht, das Ästhetische näher zu bestimmen – was bislang weder dort der Fall ist, wo es um erkenntnistheoretische Fragen geht, noch dort, wo nach den subjektiven, gesellschaftlichen oder historischen Bedingungen und Bedeutungen ästhetischer Erfahrung gefahndet wird. Indem wir einerseits emphatisch von einer „Handlungsmacht ästhetischer Objekte“ sprechen, die sich andererseits aber nur durch den Modus ihrer Erfahrung und also, was ihren Gehalt angeht, nicht im Vorhinein bestimmen lassen, versuchen wir, über diese faktische Gebundenheit bestehender Diskussionszusammenhänge an spezifische Objektgattungen und deren historisch situierte soziale Milieus hinauszugelangen. Dies wiederum erlaubt uns, das jedenfalls ist unsere Hoffnung, zu einem gleichzeitig differenzierteren und umfassenderen Verständnis davon beizutragen, wie ästhetische Objekte ihre Wirkungen entfalten und um welche Wirkungen es sich dabei handelt. Denn es ist zwar sicher nicht so, dass über diesen Problemzusammenhang nicht reflektiert worden wäre und wird. Die Frage ist allerdings, wie allgemein diese Überlegungen tatsächlich sind, eben weil sie beinahe ausschließlich auf einem Verständnis ästhetischer Praxis beruhen, das historisch und damit sozial und kulturell klar situiert ist.

Eine Entgrenzung des ästhetischen Objekts

Diese klare historische Verortung gilt bereits für die Konzeption von Ästhetik als einer Form von Erkenntnis, wie sie sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts durchgesetzt hat, wesentlich in Auseinandersetzung mit ihrer Konzeptualisierung durch Baumgarten und Kant.³¹ Zwar wurde sie von beiden auf durchaus verschiedene Weise als „sinnliches“ Gegenmoment zur vernunfthaften, am Begriff orientierten und damit abstrakten Erkenntnis der abendländischen Philosophie konzipiert. Gerade dadurch blieb die so verstandene Ästhetik aber doch auch dialektisch an die Frage nach der Möglichkeit von Erkenntnis gebunden: von grundsätzlich anderer Gestalt, laboriert sie doch am selben Problem. Damit teilt sie zutiefst das Anliegen der aufgeklärten Vernunft, Einsichten in das Wesen der Welt und des Menschen zu liefern und den Menschen so, in Kants berühmten Worten, aus seiner „selbstverschuldeten Unmündigkeit“ zu befreien – ein Ziel, das geographisch, historisch, aber selbst in Hinblick auf die soziale Heterogenität der „abendländischen“ Bevölkerung durchaus spezifisch ist und dessen Allgemeingültigkeitsanspruch schon von daher zur Disposition gestellt werden muss.

31 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“* [1750/58], Hamburg 1983; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], hg. von Heiner Klemme, Hamburg 2001.

Auch in der spezifischen Konzeption von Kunst, mit der sich die Frage nach der Möglichkeit ästhetischer Erkenntnis bald darauf verband, findet sich diese klare Verortung – aufgrund der idealistischen Historisierung des Erkenntnisproblems nun zusehends explizit. Zentraler Ort der Auseinandersetzung mit Fragen der Ästhetik wird dabei das „autonome“ Kunstwerk, was nichts anderes bedeutet, als dass nun auch die Kunstwerke selbst, ganz dem Anspruch der Aufklärung entsprechend, mündig geworden sind. Anstatt in religiöse oder andere gesellschaftliche Kontexte eingebunden zu sein und dort einem über sie hinausgehenden Zweck zu dienen, sind sie nun ihr eigener Herr, als der sie eigenständig und kritisch über die Welt reflektieren, und im Verlauf eines langen 20. Jahrhunderts nicht zuletzt auch über sich selbst. Einer Ästhetik, die sich wesentlich an diesem historischen Durchbruch des Kunstwerks orientiert, ist der Mangel an Allgemeingültigkeit damit sogar Programm – auch wenn sie selbst diesen Mangel lange dadurch zu negieren vermochte, dass sie alternativen künstlerischen Ausdrucksweisen *a priori* keinen ästhetischen Wert zugestand. So hat sich trotz alternativer Ansätze in der Kunsttheorie des frühen 20. Jahrhunderts die starke Orientierung der Ästhetik am apolitisch aufgefassten Autonomiegedanken bis weit ins 20. Jahrhundert fortgesetzt und einen bürgerlichen Werkbegriff zelebriert. Zwar formierte sich gegen diese Überheblichkeit immer wieder auch Widerstand: so entstand, um den Bereich der Musikästhetik als Beispiel zu nehmen, die Musikethnologie in den Jahren um 1880 gerade in Ablehnung der zutiefst eurozentrischen Kunstkonzeption der etablierten Musikwissenschaft.³² Dass die Populärmusikstudien sich bis heute über dasselbe beschwerten, auch wenn es hier nun wesentlich um soziale und nicht mehr geographisch bedingte Ausgrenzungen geht zeigt allerdings deutlich an, dass sich an diesem Exzeptionalismus, der das historisch Spezifische für das Allgemeingültige hält, bislang nicht viel geändert hat.³³

Die Folge dieses Festhaltens an einer sehr spezifischen Form des Ästhetischen ist dann eben auch eine Konzeption von Ästhetik, die weitestgehend Frage- und Problemstellungen reflektiert, wie sie für die bürgerliche Kunst bzw. für Vorstellungen einer westlich-„aufgeklärten“ Gesellschaft typisch sind. Wenn beispielsweise Albrecht Wellmer in einem Aufsatz die Musik Helmut Lachenmanns als „eine Erfahrung von Freiheit“ beschreibt, die „wiederum Basis ist für ein neues Selbst- und Weltverständnis“³⁴, so spiegelt sich hier eben, so treffend diese Beschreibung für die gelehrte Hörerfahrungen neuer Musik sein mag, doch auch gerade dasjenige zutiefst aufklärerische Verständnis von Subjektivität und Selbstbestimmung wider, wie es sich auch schon bei Kant findet, wo „die

32 Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, Bd. 1, 1885, S. 5–20.

33 Michael Fuhr, *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*, Bielefeld 2007; Theodore Gracyk, *Listening to Popular Music: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, Ann Arbor 2007.

34 Albrecht Wellmer, „Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik; oder: Musik als existentielle Erfahrung“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 167, 2006, H. 1, S. 17–21, S. 21.

Schöne[n] Dinge [an]zeigen, daß der Mensch in die Welt passe“.³⁵ Schon deshalb, weil sie auf einer sehr spezifischen, eben bürgerlichen Idee von Freiheit und Individualität beruht, lässt sich diese Form der ästhetischen Erfahrung allerdings nicht über den Kontext hinaus verallgemeinern, in dem diese Ideen geteilt werden – wobei zu fragen ist, wie weit dieser Kontext denn überhaupt reicht, wenn, wie Bourdieu in seiner berühmten empirischen Studie über „die feinen Unterschiede“ in der französischen Gesellschaft zeigt, das für diese Art der Erfahrung nötige „distanzierte“ Kunstverständnis überhaupt nur von den „gehobenen Klassen“ geteilt wird.³⁶

Wir behaupten nicht, dass diese und vergleichbare Überlegungen zur Ästhetik, nur weil sie weitenteils einem historisch sehr spezifischen Verständnis von Kunst und Erkenntnis entstammen, nicht auch allgemein von Bedeutung sein können. Wir meinen aber doch, dass neu nach ihrer Reichweite zu fragen ist, oder besser vielleicht: nach ihrer Begrenztheit. Und dabei muss es eben darum gehen, einerseits möglichst vorurteilsfrei danach zu fragen, was denn überhaupt alles zum ästhetischen Objekt wird – eine Debatte, die für die Bildende Kunst von Marcel Duchamp und John Dewey³⁷ oder auch Andy Warhol und Arthur Danto³⁸ durch das ganze 20. Jahrhundert hindurch geführt wurde –, um dann andererseits verfolgen zu können, wie sich die spezifische Handlungsmacht dieser Objekte konstituiert und in welche Sinnwelten sie uns aufgrund ihrer „Handlungsmacht“ jeweils entführen. Da ästhetische Objekte sich über ihre Erfahrung bestimmen, kommen dabei grundsätzlich alle Arten von materiellen wie immateriellen Objekten in Frage, und entsprechend weit gefasst sind die hier versammelten Versuche, aus theoretischer, fachhistorischer oder empirischer Perspektive nach der Handlungsmacht ästhetischer Objekte zu fahnden. Zwei Fragenkomplexe stehen dabei im Zentrum, die dem Buch auch eine innere Struktur verleihen.

Zum einen ist dies die Frage, wie sich die Handlungsmacht ästhetischer Objekte konstituiert. Das Spektrum, in dem diese Frage verhandelt wird, ist dabei weit: Guido Sprenger reflektiert über die Sozialisation von Geistern in und durch kleine Lehmfigürchen und die Rolle, die diese Dank dieser Transformation in der rituellen Heilpraxis im laotischen Hochland zu spielen in der Lage sind. Ilka Becker untersucht den Beitrag von Pilzen zur Konstitution von Kunstwerken, Benjamin Wihstutz fragt nach der Möglichkeit, ästhetische Handlungsmacht durch Abwesenheit zu konstruieren, wobei ihm „Theatralität“ als zentrales Konzept den Weg weist, und Linda Hentschel spürt der Handlungsmacht von Bildern extremer Gewalt nach, die sie nicht in den Bildern oder den sie Betrachtenden lokalisiert, auch nicht in deren Wechselspiel, sondern in vorgelagerten Prozessen visueller

35 Immanuel Kant, *Reflexionen zur Logik*, in: *Kants gesammelte Schriften*, hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1902 ff., Bd. XVI, S. 127, Refl. 1820a.

36 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979], Frankfurt am Main 1987, S. 57–114.

37 John Dewey, *Kunst als Erfahrung* [1934], Frankfurt am Main 1988.

38 Arthur Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst* [1992], München 1996.

Affizierung. Und Gregor Wedekind schließlich zeigt, wie sich Duchamps Gesamtwerk im Rückgriff auf Alfred Gells Überlegungen zu Kunst und Handlungsmacht neu und besser als eines verstehen lässt, das sich durch einen Exzess zeitlich konnotierter Referentialitäten der Linearität verweigert und so einen Erfahrungskomplex zur Wirkung bringt, der sich reflexiven Zugriffen prinzipiell entzieht.

Dem Fragenkomplex, der den zweiten Teil des Bandes durchzieht, geht es nicht darum, wie die Handlungsmacht sich zusammensetzt, sondern darum, wie sie wirkt – wo und wie ästhetische Objekte ihre Erfahrung also tatsächlich mitbestimmen. Annika Schlitte geht dieser Frage nach, indem sie sich dem „spekulativen Realismus“ Graham Harmans widmet und seine Position mit phänomenologischen Überlegungen zum Objekt und seiner Erkenntnis in Beziehung setzt. Diedrich Diederichsen greift die Frage nach dem Wesen der „Spur“ als ästhetischem Objekt auf und fragt anhand etlicher Beispiele aus Kunst und Populärkultur, inwieweit sie tatsächlich „artikuliert“ und also bestimmt oder doch einfach nur lesbar ist. Petra Lange-Berndt setzt sich am Beispiel des „Treehugging“ damit auseinander, welchen Beitrag die Bäume selbst für ihre Umarmungen leisten und was dies für die Kontaktzone von Kunst und Ökologie bedeutet. Und Markus Verne schließlich fragt in seinem Beitrag danach, welche Rolle der sehr spezifische Klang dafür spielt, dass man im Hochland von Madagaskar Heavy Metal hört, wie dieser Klang in das Leben Betroffener hineinwirkt und warum dies von weitreichender Bedeutung für den musikethnologischen Kulturrelativismus ist.

Mit alledem schließen wir, wie eingangs bereits betont, an diejenigen sehr grundlegenden theoretischen Neujustierungen an, die mit Hilfe unterschiedlichster Terminologien seit einer Weile versuchen, die Enge sozialkonstruktivistischer Zugänge zu überschreiten, indem sie den Beitrag nichtmenschlicher Entitäten für technologische, gesellschaftliche oder auch ökologische Gestaltungen betonen. Wir beziehen uns allerdings auch auf Debatten, die innerhalb der hier repräsentierten Themenfelder über die Notwendigkeit geführt werden, das, was „Ästhetik“ ist oder sein kann, neu zu fassen. In der Philosophie wären hier beispielsweise die Herausforderungen der neuen Realismen zu nennen,³⁹ in der bildenden Kunst wäre dies die zentral gewordene Frage nach dem Bildakt; in der Musik stellt sich die Frage nach einer klangbasierten Musikästhetik; in der Ethnologie schließlich geht es um die Erweiterung diskursiver Weltkonstruktion durch sinnliche Erfahrung und Erkenntnis.⁴⁰ Auf diese Weise hoffen wir, sowohl innerhalb unserer Disziplinen als auch darüber hinaus einen Beitrag für das Verständnis ästhetischer Erfahrung und ihre Gebundenheit an ästhetische Objekte zu leisten, vielleicht sogar für das Verhältnis von Menschen zu den sie umgebenden Objekten überhaupt, seien diese nun materieller oder sonstiger Natur.

39 Vgl. z. B. *Der Neue Realismus*, hg. von Markus Gabriel, Frankfurt am Main 2014, Graham Harman, *Speculative Realism. An Introduction*, Cambridge/MA 2018.

40 Vgl. z. B. Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*, London und New York 2000; Sarah Pink, *Doing Sensory Ethnography*, Los Angeles u. a. 2009.

Literatur

- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970.
- Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, Bd. 1, 1885, S. 5–20.
- Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben* [1958], München und Zürich 2007.
- Horst Bredekamp, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno Vorlesungen 2007*, Berlin 2015.
- Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“* [1750/58], Hamburg 1983.
- Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham u. a. 2010.
- Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006.
- Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979], Frankfurt am Main 1987.
- Arthur Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst* [1992], München 1996.
- Iris Därmann (Hg.), *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*, München 2014.
- Philippe Descola, *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt am Main 2005.
- John Dewey, *Kunst als Erfahrung* [1934], Frankfurt am Main 1988.
- Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1953.
- Günter Figal, *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*, Tübingen 2006.
- Günter Figal, „Gibt es wirklich etwas draußen? Skizze einer realistischen Phänomenologie“, in: ders., *Freiräume. Phänomenologie und Hermeneutik*, Tübingen 2017, S. 27–38.
- Michael Fuhr, *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*, Bielefeld 2007.
- Markus Gabriel (Hg.), *Der Neue Realismus*, Frankfurt am Main 2014.
- Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer Philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960.
- James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979.
- Theodore Gracyk, *Listening to Popular Music: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, Ann Arbor 2007.
- Hans Peter Hahn (Hg.), *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*, Berlin 2015.
- Graham Harman, *Speculative Realism. An Introduction*, Cambridge/MA 2018.
- Amiria Henare, Martin Holbraad und Sari Wastell, „Introduction: Thinking Through Things“, in: dies., *Thinking Through Things. Theorizing Artefacts Ethnographically*, London und New York 2007, S. 1–31.
- Martin Heidegger, „Das Ding“, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 163–181.
- Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], Tübingen 192006.
- Klaus Held, „Vom Ansichsein der Dinge“, in: *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*, hg. von Iris Därmann, München 2014, S. 83–97.
- Martin Holbraad, „Can the Thing Speak?“, in: *Open Anthropology Cooperative Press, Working Papers Series*, Nr. 7, 2011, S. 1–26, <http://openanthcoop.net/press/2011/01/12/can-the-thing-speak/>, [18. Mai 2021].
- Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelibood, Dwelling, and Skill*, London und New York 2000.
- Immanuel Kant, *Kants gesammelte Schriften*, hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1902 ff.
- Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* [1781/87], nach der ersten und zweiten Originalausgabe hg. von Jens Timmermann, Hamburg 1998.
- Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], hg. von Heiner Klemme, Hamburg 2001.
- Theo Kobusch, Art. „Objekt“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Karlfried Gründer und Joachim Ritter, 13 Bde., Basel 1971–2007, Bd. 6, S. 1026–1052.
- Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford u. a. 2007.
- Kurt Lewin, „Untersuchungen zur Handlungs- und Affekt-Psychologie“, in: *Psychologische Forschungen*, Bd. 7, 1926, S. 294–385.
- Quentin Meillassoux, *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Zürich und Berlin 2008.
- Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945], Berlin 1966.