

Ruth Sonderegger, Ines Kleesattel

# Kunst – Ästhetik – Politik

Fakultät für  
**Kultur- und  
Sozialwissen-  
schaften**

---

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Wir weisen darauf hin, dass die vorgenannten Verwertungsalternativen je nach Ausgestaltung der Nutzungsbedingungen bereits durch Einstellen in Cloud-Systeme verwirklicht sein können. Die FernUniversität bedient sich im Falle der Kenntnis von Urheberrechtsverletzungen sowohl zivil- als auch strafrechtlicher Instrumente, um ihre Rechte geltend zu machen.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m<sup>2</sup>, weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

## Inhalt

Einführung in den Studienbrief .....	7
<b>1     Ästhetik als Politikum (1750-1850).....</b>	<b>11</b>
1.1     Die Entstehung der europäischen Ästhetik bzw. Kunsttheorie als Disziplin .. .....	14
1.2.     Kants (Be-)Gründung der ästhetischen Autonomie .....	16
1.2.1.   Einige (scheinbar unpolitische) Elemente der <i>Kritik der Urteilskraft</i> .....	17
1.2.2.   Der unfreiwillig politische Gehalt der Kantischen Ästhetik.....	27
1.3.     Weiterentwicklung sowie Kritik der ästhetischen Autonomie.....	41
1.3.1.   Schiller.....	41
1.3.2.   Schlussbemerkungen mit Blick auf die deutschen Frühromantiker_innen und Hegel.....	53
<b>2     Der Einsatz technischer Bilder: Fotografie und Film (ab 1826) .....</b>	<b>61</b>
2.1     Fotografie als Beweis.....	61
2.1.1   Technische Anfänge.....	61
2.1.2   Magie und Wissenschaft.....	63
2.1.3   Fotografischer Realismus oder Fotografie als Kunst .....	65
2.1.4   Funktionen der Kunst .....	68
2.1.5   Neues Wahrnehmen (Walter Benjamin I) .....	70
2.1.6   Politisierung der Rezeption (Walter Benjamin II).....	72
2.1.7   Bertolt Brechts <i>Kriegsfiabel</i> .....	75
2.1.8   Bilder trotz Allem (Georges Didi-Huberman) .....	80
2.1.9   Digitale Fotografie: Wesen und Verwendung.....	85
2.2     Film als Revolution und Fiktion.....	90
2.2.1   Politik des Films (Jacques Rancière).....	90
2.2.2   Revolutionäre Filmtheorie und -praxis .....	93
2.2.3   Fakt und Fiktion.....	99

2.2.4	Unterschiedliche Formen der Fiktion.....	101
2.2.5	Pedro Costas <i>Juventude em Marcha</i> .....	103
<b>3</b>	<b>Annäherungen an blinde Flecken und tote Winkel.....</b>	<b>107</b>
3.1.	1945 als Zäsur .....	107
3.1.1	Die documenta als Bastion der Freiheit .....	109
3.1.2	Das Abstrakte, das Undarstellbare und der Holocaust .....	114
3.1.3	Kultur und Kunst „nach Auschwitz“ .....	120
3.1.4	Die Schuld der Kunst.....	123
3.2	Kulturelle Distinktion und die Institution der Kunst.....	126
3.2.1	Kunstgenuss als gesellschaftliches Distinktionsmerkmal .....	126
3.2.2	Künstlerische Institutionskritik .....	130
3.2.3	(Selbst-)Kritik der Kritik.....	136
3.2.3.1	EXKURS: Luc Boltanskis und Ève Chiapellos Kritik der „Künstlerkritik“ .....	141
3.3	Probleme und Politiken der Repräsentation. Die Herausforderung der philosophischen Ästhetik durch die Cultural Studies .....	142
3.3.1	Theorien der ästhetischen Erfahrung.....	143
3.3.2	Adornos Rettung des zugleich gesellschaftlichen und autonomen ästhetischen Objekts.....	148
3.3.3	Der Beginn der Britischen Cultural Studies .....	151
3.3.4	Die Birminghamer Schule der Cultural Studies (Stuart Hall).....	153
3.3.5	„Repräsentation“ als Schlüsselkategorie der Cultural Studies.....	159
3.3.6	Sind (selbst-)kritische Repräsentationen dasselbe wie Kunst?.....	166
<b>4</b>	<b>Gegenwärtige Kunstbegriffe, -diskurse und -politiken (ab 1990) .....</b>	<b>171</b>
4.1	Social Art / Partizipatorische Kunst .....	171
4.1.1.	Relationale Ästhetik.....	171
4.1.2	Kunst und Leben – eine lange Geschichte .....	174
4.1.3	Allgemeine und spezifische Relationalität.....	177
4.1.4	Mikrotopische Harmonie oder demokratischer Antagonismus .....	186
4.1.5	Kunstkritisches Urteilen über sozial engagierte Kunstobjekte.....	191

---

4.2	Kunst zwischen Politik und Aktivismus .....	196
4.2.1	Was den Namen Kunst verdient, ist politisch. Die Position von Jacques Rancière .....	200
4.2.2	Rancière gegen Rancière gelesen.....	211
4.2.3	Die Transversale von Kunst und Politik (Tretjakov, Benjamin, Raunig) .....	217
4.2.4	Vorläufiges Fazit (in Bezug auf aktivistische Kunst) .....	225
<b>5</b>	<b>Literatur- und Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>231</b>
5.1	Literatur .....	231
5.2	Abbildungen .....	252
<b>6</b>	<b>Lösungshinweise.....</b>	<b>257</b>
<b>7</b>	<b>Bildanhang .....</b>	<b>269</b>



## Einführung in den Studienbrief

Die Politiken von künstlerischen Praktiken und ästhetischen Theorien sind derart vielfältig, dass jede Einführung in diese Thematik große Lücken aufweisen wird. Wir möchten uns zu diesen Lücken von Anfang an bekennen und die Schwerpunktsetzung, die wir im vorliegenden Studienbrief vorgenommen haben, kurz erläutern.

Zunächst einmal schien es uns wichtig, den Beginn der philosophischen Ästhetik im 18. Jahrhundert – d.h. den Beginn der Theorie *der Kunst* im universalistischen Singular – in seinen politischen Dimensionen zu erläutern. Vor diesem Hintergrund fokussieren wir im **1. Kapitel** auf Kants *Kritik der Urteilkraft*, während etwa die englische Diskussion, frühromantische Ansätze oder Hegels Vorlesungen zur Ästhetik nur gestreift werden. Im **2. Kapitel** stellen wir die sogenannten neuen Medien des 19. Jahrhunderts ins Zentrum, nämlich Fotografie und Film. Das heißt selbstredend nicht, dass sich Literatur, Theater oder Musik etc. im 19. Jahrhundert nicht auch massiv gewandelt haben. Die Reproduzierbarkeit von Kunst, die mit Film und Fotografie ein nie dagewesenes Ausmaß erlangte, sowie die damit verknüpften Debatten über die Kunst-Tauglichkeit dieser Medien, schien uns jedoch Grund genug, Film und Fotografie in den Mittelpunkt des zweiten Kapitels zu stellen; nicht zuletzt, weil die Reproduktions-Provokation, die Fotografie und Film implizieren, auch die schon bestehenden Künste und Genres verändert hat. Das **3. Kapitel** befasst sich mit der Zäsur, die der Nationalsozialismus in die Entwicklung der Künste und ihrer Theorien bedeutet. Nicht nur Adorno hat Zweifel daran geäußert, ob es nach Auschwitz überhaupt noch Kunst geben dürfe. Wir führen die Debatte über die umstrittene Aussage Adornos fort, indem wir sie mit institutionskritischen Ansätzen der Kunst in Verbindung bringen, aber auch mit Theorien, welche die philosophische Ästhetik herausfordern; allem voran die Cultural Studies. Im **4. Kapitel** schließlich befassen wir uns unter den Stichworten „Social Art“ und „aktivistische Kunst“ mit verschiedenen gegenwärtigen künstlerischen Entwicklungen, die Politik bzw. eine Beziehung zur Politik explizit zu ihrer Sache machen. Wir tun das nicht nur, weil unser Auftrag darin bestand, die Verhältnisse zwischen Politik, Ästhetik und Kunst in einem Studienbrief zu erläutern. Vielmehr denken wir, dass die beiden genannten Kunstströmungen in der Gegenwart zu den vielversprechendsten gehören – obgleich und gerade weil sie durchaus der kontroversen Diskussion bedürfen. Oder anders gesagt:

Wir legen mit dem vierten Kapitel in der Form von fallspezifischen Kunstkritiken auch unsere eigene Position, die sich bewusst angreifbar macht, auf den Tisch.

Die vier Kapitel des Studienbriefs folgen zwar grob einer historischen Linie. Doch wie seine Leser\_innen sehen werden, durchbrechen wir diese Ordnung zuweilen mit Voraus- und Rückverweisen zugunsten systematischer Zusammenhänge. Wir hoffen, dass es uns auf diese Weise gelingt, ausgewählte Schlüsselphänomene des Zusammenhangs zwischen Politik, Ästhetik und Kunst möglichst vielstimmig und Streitbar sowie samt ihren Vor- und Rezeptionsgeschichten darzustellen. Diese Geschichten immer wieder mitzuerzählen ist uns wichtig, weil gerade im Bereich der Kunst noch immer das Vorurteil herumgeistert, künstlerisches Arbeiten falle singulären Genies in den Schoß oder so grundlos wie voraussetzungslos vom Himmel. Deshalb behandelt der Studienbrief manche Debatten und Praktiken vielleicht ungewöhnlich ausführlich, während er Anderes nur erwähnt oder ganz vernachlässigt. Die von uns schnell verworfene Alternative zu dieser Strategie der Verdichtung wäre gewesen, über viel mehr, jedoch oberflächlicher zu schreiben.

Hintergrund dieser Entscheidung ist unsere Auffassung, dass Wissensakkumulation kein Selbstzweck ist. Vielmehr möchten wir Instrumente zur Verfügung stellen, mit denen sich Kursteilnehmer\_innen in der künstlerischen und kunsttheoretischen Gegenwart selbst positionieren können. Oder, um es mit Benjamins Aufsatz *Der Autor als Produzent* zu sagen, den wir im letzten Kapitel (4.2.3) ausführlich besprechen werden: Wir möchten dazu beitragen, aus bloßen Wissens-Empfänger\_innen Wissens-Produzent\_innen machen. Es geht uns darum, einen selbständig forschenden Umgang mit und Neugier auf politische Dimensionen der (Gegenwarts-)Kunst in ihren jeweiligen historischen und geopolitischen Kontexten zu ermöglichen. Die beste Ermutigung dazu schien uns darin zu bestehen, innerhalb der dichten Rekonstruktion ausgewählter Debatten und künstlerischer Stellungnahmen zum Komplex Politik-Ästhetik-Kunst unsere eigenen Positionen explizit mit zur Diskussion zu stellen.

Weil es unsere Auffassung ist, dass Ästhetik im Sinn der Kunsttheorie genauso von künstlerischen Praktiken inspiriert und durchdrungen ist wie künstlerische Arbeiten von (kunst-)theoretischen Überlegungen geprägt sind, wechseln sich im Folgenden Passagen, die in erster Linie philosophisch-theoretische argumentieren mit solchen ab, die sich stärker auf das Feld der jüngsten Kunstgeschichte oder genauer: Kunst-



---

kritik begeben. Damit arbeiten wir dezidiert gegen die Auffassung an, Kunstphilosophie sei objektiv und Kunstkritik subjektiv. Für beide Weisen der Auseinandersetzung gilt unserer Meinung nach, dass es nur darum gehen kann, die Positionen, die man unweigerlich bezieht, möglichst klar dar- und offenzulegen, um andere zu Antworten, Nachfragen und Kritik einzuladen.

Wir haben uns beim Schreiben entschieden, der Vielfältigkeit der Geschlechter, welche auch im Spannungsfeld zwischen Politik, Ästhetik und Kunst keineswegs ausreichend anerkannt ist, durch den sogenannten Unterstrich Rechnung zu tragen, wobei wir im Singular um Willen der besseren Lesbarkeit jeweils nur den weiblichen Artikel sowie im Nomen den dezentrierenden Unterstrich benutzen, also beispielsweise: die Künstler\_in bzw. die Theoretiker\_in.

Schließlich wollen wir der Studiengangsleitung auch danken, dass sie dem Experiment zugestimmt hat, den vorliegenden Studienbrief zu zweit zu verfassen. Wir haben vom Austausch während des Schreibens enorm profitiert und hoffen, dass die Diskussionen zwischen uns Verfasserinnen auch dazu beigetragen haben, dass dieser Studienbrief in dem Sinn un abgeschlossen bleibt, dass er Studierende einlädt weiterzuforschen.

Ines Kleesattel und Ruth Sonderegger  
(Zwischen Wien, Zürich und Oldenburg im April 2017)

Um die Arbeit mit diesem Studienbrief möglichst komfortabel zu gestalten, wurde der Studienbrief in dieser Auflage technisch aufbereitet. In der Druckversion können Sie durch QR-Codes direkt auf die Quellen der meisten genutzten Abbildungen zugreifen. Dort finden Sie die Abbildung in höherer Qualität. Wenn möglich wurden übergeordnete Seiten angegeben, so dass Sie in vielen Fällen auch weitere nützliche Informationen zur Abbildung finden. In der digitalen Version können die Abbildungen und Hyperlinks direkt im Text angewählt werden. Die Übungsaufgaben und Hinweise wurden hier ebenfalls miteinander verknüpft.



# 1 Ästhetik bzw. Kunsttheorie als Politikum (1750-1850)<sup>1</sup>

Es ist alles andere als selbstverständlich, von „der“ Kunst oder „der“ Kunsttheorie zu sprechen. Der Kollektiv-Singular „Kunst“, der sich in Europa im 18. Jahrhundert allmählich gegenüber der bis dahin üblichen Rede von einer Vielzahl von Künsten durchgesetzt hat, ist eine – auch politisch – folgenreiche Setzung. Weil gerade die Politik dieser Setzung – eine Politik, die sich u. a. im universalistischen Anspruch artikuliert – in Geschichten der (philosophischen) Ästhetik und der Kunsttheorie kaum thematisiert wird, wollen wir ihr unsere besondere Aufmerksamkeit schenken. Der von den Nazis aus Deutschland vertriebene Renaissance-Forscher Paul Oskar Kristeller hat dieser Problematik zwar schon am Beginn der 1950er Jahre einen viel zitierten Aufsatz gewidmet. Doch die Kritik Kristellers an der tradierten Geschichtsschreibung der Ästhetik, welche Kristeller richtiger Weise von Anfang an als „westlich“ und somit als nicht universell qualifiziert, blieb insbesondere im deutschsprachigen Bereich weitestgehend unbeachtet. (Vgl. zur Politik dieser Setzung Kristeller 1951/1952, Shiner 2001 und Woodmansee 1994, insbes. die Einleitung)

**Der Kollektiv-Singular „Kunst“**

Warum ist die Ablösung der Rede von den Künsten zugunsten des Konzepts einer Kunst im Singular eine so folgenreiche Zäsur? (1) Mit dem Kollektiv-Singular „Kunst“ vollzieht sich einerseits eine Abgrenzung vom bis dahin üblichen Sprachgebrauch, dem gemäß es verschiedene Künste mit jeweils spezifischen Produktionsregeln, Betrachtungsweisen, Distributionsformen etc. gab, jedoch keine Kunst im Allgemeinen bzw. im Singular. (2) Auf der anderen Seite verbirgt sich in der Rede von *der* Kunst bzw. ihrer Theorie auch ein fragwürdiger universalistischer Anspruch. Denn es sind *in Europa* – hauptsächlich in England, Frankreich und Deutschland – entwickelte ästhetische Theorien, die in Auseinandersetzung mit *europäischen* künstlerischen Praktiken beanspruchen, über die Kunst *ganz generell* urteilen zu können. Wie wir im Folgenden noch genauer ausführen werden, tritt der große außereuropäische Rest der Welt in den Kunsttheorien ab dem 18. Jahrhundert hauptsächlich zur Abgrenzung des wahrhaft Kunsthaften vom als primitiv gebrandmarkten Handwerk in

**Politische Implikationen des Kollektiv-Singulars „Kunst“**

<sup>1</sup> Eine stark verkürzte Fassung dieses Kapitels hat Ruth Sonderegger als Vortrag an der Fernuni Hagen gehalten, der als Videostreaming online verfügbar ist: <https://www.fernuni-hagen.de/videostreaming/ksw/forum/20161208.shtml>



Erscheinung. (3) Zudem spiegelt sich im Übergang der Rede von den Künsten hin zum Kollektiv-Singular „Kunst“ auch die als „Ausdifferenzierung“ in verschiedene gesellschaftliche Sphären bezeichnete Veränderung europäischer Gesellschaften. Diese Ausdifferenzierung, die mit neuen Formen der vergeschlechtlichen Arbeits- und Klassen-Aufteilung einhergeht, wird häufig mit dem Beginn der Moderne gleichgesetzt. Sie gilt als Zeichen der Fortschrittlichkeit oder, genauer gesagt, als Zeichen der Fortschrittlichkeit Europas.<sup>2</sup> Nicht zuletzt führt die moderne Arbeitsteilung auf neue Weise zum Problem der Gestaltung von Freizeit für ausgewählte (groß-)bürgerliche Menschen. Martha Woodmansee sieht den Kollektivsingular „Kunst“ und die Pädagogiken des richtigen ästhetischen Verhaltens, die damit einhergehen, vor allem als Antwort auf diese Freizeit-Herausforderung (vgl. Woodmansee 1994, insbes. 6 f.) (4) Eng mit dieser Ausdifferenzierung verbunden ist schließlich auch der schillernde Begriff der Autonomie, der in ganz verschiedenen Diskussionen und theoretischen Auseinandersetzungen des 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielt; unter anderem in der Kunsttheorie. So wurde nicht nur die entstehende Eigenlogik der verschiedenen gesellschaftlichen Sphären als Autonomie der einzelnen Bereiche gefeiert, etwa die Autonomie der Ökonomie gegenüber ethischen und moralischen Vorbehalten oder gegenüber staatlichen Eingriffen. Der Autonomiebegriff ist darüber hinaus auch das Scharnier im sich etablierenden aufgeklärten Subjektverständnis, das sich gegen die Bevormundung durch Kirche, Adel und vorurteilsbehaftete Traditionen richtet. In jenem gesellschaftlichen Subsystem, das sich im 18. Jahrhundert als Kunstfeld zu institutionalisieren beginnt, ist die Berufung auf Autonomie besonders massiv. Der Begriff „moderne Kunst“ wird geradezu zum Synonym der Bezeichnung „autonome Kunst“. Dabei meint „Autonomie“ im Kunst-Kontext zugleich die Abgrenzung von anderen gesellschaftlichen Sphären wie auch die Herauslösung der Kunst aus den klassischen Beauftragungsinstanzen Kirche und Adel.

---

<sup>2</sup> Eine eindringliche Beschreibung der Durchsetzung neuer Arbeits- und Klassen-Aufteilungen im Zuge des entstehenden Industrie-Kapitalismus gibt Karl Marx im Kapitel „Die sogenannte ursprüngliche Akkumulation“ in: *Das Kapital* (Marx/Engels 1962: 740-802). Zur damit einhergehenden Gender-spezifischen Aufteilung zwischen Männer-spezifischer produktiver Arbeit und den Frauen zugeschobener Reproduktionsarbeit, welche bei Marx nur marginal vorkommt, vgl. Federici 2012.

Schnell gesellen sich zusätzliche Aspekte wie etwa jener der Interesselosigkeit auf Seiten der Rezipient\_innen zum ästhetischen Autonomie-Begriff hinzu.<sup>3</sup>

Im 18. Jahrhundert etablieren sich nicht nur die Verständnisse von *der* autonomen Kunst und ihrer Theorie, die den westlichen Kunstdiskurs bis heute prägen. Das 18. ist auch jenes Jahrhundert, in dem die Ästhetik zur philosophischen Disziplin wird. Und wie oben bereits angedeutet wurde, kann diese scheinbar nur die Kunst bzw. die Kunsttheorie betreffende disziplinäre Veränderung von zeitgleich stattfindenden gesellschaftlichen Umwälzungen und eingreifenden historischen Ereignissen nicht abgetrennt werden. Um zur Einleitung ein paar weitere Schlaglichter auf das lange 18. Jahrhundert zu richten: Nicht nur die Französische und die Haitianische Revolution finden im 18. Jahrhundert statt. In diesem Zeitraum beginnt sich in Europa von England aus zudem der Industrie-Kapitalismus zu formieren, nachdem der damit intrinsisch verknüpfte Sklavenhandel seinen Höhepunkt erreicht und die industrielle Warenproduktion in Europa mit ermöglicht hatte.

**Ästhetik als  
Disziplin**

Eine unserer Ausgangsthesen lautet also: Das 18. Jahrhundert ist ein Zeitraum radikaler Zäsuren und weitreichender gesellschaftlicher Veränderungen, die der Kunsttheorie ebenso wenig äußerlich sind wie der Kunst jener Zeit. Gerade in Kunstdingen sind diese Veränderungen bis in unsere Gegenwart hinein prägend und schulbildend im wörtlichen Sinn. Deshalb stellen wir Überlegungen zur Entstehung der Disziplin der (modernen) Ästhetik an den Anfang; Überlegungen, die wir zugleich als Reflexion der Gegenwart verstehen.

**Kunsttheorie im  
Kontext  
gesellschaftlicher  
Veränderungen**

---

<sup>3</sup> In Bezug auf Kunst taucht der Begriff des Modernen erstmals prominent in der sog. *Querelle des Anciens et des Modernes* im 17. Jahrhundert auf. Bei diesem Streit ging es um die Vorbildhaftigkeit der Antike. Während die *Anciens* die Kunst der Antike nach wie vor als normativen Maßstab hoch hielten, verteidigten die *Modernes* die These, dass die Gegenwart eigenständige Maßstäbe formulieren kann und muss. In der philosophischen Diskussion wird der Beginn der Modernen meist gegen Ende des 18. Jahrhunderts angesetzt, d. h. bei den im Fließtext schon genannten historischen Zäsuren: Industriekapitalismus, Ausdifferenzierung zumindest der westeuropäischer Gesellschaften (wozu auch die Säkularisierung gehört), Aufklärung und Französische Revolution. Der Kolonialismus, aber auch die Haitianische Revolution kommen in der philosophischen Geschichtsschreibung und Theorie der Moderne hingegen kaum vor (vgl. Gumbrecht 1978 sowie Habermas 1985). Zur Unterscheidung zwischen Moderne und Avantgarde in der Kunst vgl. Fußnote 2 in Kapitel 4.1.

## 1.1 Die Entstehung der europäischen Ästhetik bzw. Kunsttheorie als Disziplin

### Begriffsgeschichte von „Ästhetik“

Der Begriff „Ästhetik“, der auf den altgriechischen Begriff αἴσθησις (*aísthēsis*) für „Wahrnehmung“ oder „Empfindung“ zurück geht, wurde bis zum 19. Jahrhundert in der Bedeutung von Wahrnehmungslehre oder, spezifischer, in der Bedeutung einer Lehre von der Wahrnehmung des Schönen verwendet. Einerseits ging es der als Wahrnehmungslehre verstandenen Ästhetik um die sinnliche Erfahrung, wie sie vor allem im Zuge der Entwicklung der neuzeitlichen Naturwissenschaften zum entscheidenden Moment des Wissenserwerbs wurde. In diesem Sinn ist etwa auch in Kants erkenntnistheoretischem Klassiker *Kritik der reinen Vernunft* (1781; 2. Auflage 1787) von Ästhetik die Rede. Schon vor Kant (1724-1804) hatten sich mehrere Philosophen für die Frage zu interessieren begonnen, wie es sich mit jenen als „dunkel“ bezeichneten Bereichen der Sinnlichkeit verhält, die nicht – oder zumindest nicht so einfach – im Sinn der Naturwissenschaften (unter Zuhilfenahme von Begriffen) zu Erkenntnis verarbeitet werden können: habitualisierte, körperbasierte Fertigkeiten, Gefühle, unentwirrbar zusammengesetzte synästhetische Sinneseindrücke etc. (Vgl. zur Diskussion dieser nicht naturwissenschaftlich verwertbaren Sinnlichkeit im 17. und 18. Jahrhundert z. B. Barnouw 1993)

### Alexander G. Baumgarten

Auch Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) hat sich für die von ihm explizit so genannten „dunklen“ Bereiche der Sinnlichkeit interessiert, die – paradigmatisch, aber keinesfalls ausschließlich – in der Erfahrung von Kunst ebenso relevant sind wie in den Fertigkeiten künstlerischer Produktion oder im rhetorischen Können, eine fesselnde Rede oder Vorlesung zu halten. Baumgarten wollte auch diesen dunklen Bereichen der Sinnlichkeit einen Erkenntnischarakter nachweisen – sowohl in Bezug auf Kunstwerke als auch jenseits davon. Für diesen dunklen Erkenntnisbereich reserviert er den Begriff Ästhetik. Zwar hatte Baumgarten den Begriff der Ästhetik schon früher benutzt, doch in seiner Untersuchung *Aesthetica* von 1750 wird der Begriff titelgebend (Baumgarten 2007).

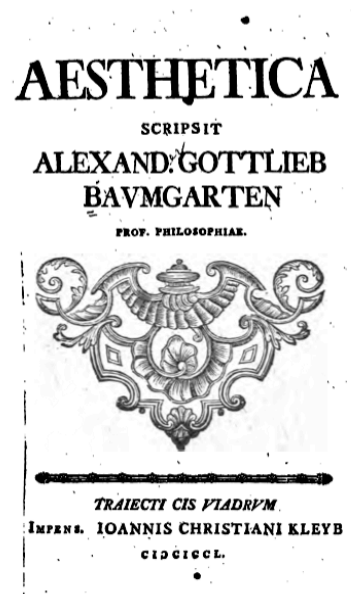


Abb. 1: Titelblatt der 1750 erschienenen *Aesthetica* Baumgartens



Baumgartens *Aesthetica* wird häufig als Beginn der ästhetischen Theorie gesehen, wobei man jedoch nicht genug betonen kann, dass es Baumgarten weder ausschließlich noch in erster Instanz um das geht, was später als (autonome) Kunst bezeichnet und von der Erkenntnis meist kategorial unterschieden wird. Gleichwohl ist Baumgarten für die Geschichte der philosophischen Ästhetik von großer Bedeutung. Er kann insofern als Vater dieser Disziplin bezeichnet werden, als er der Ästhetik einerseits einen systematischen Ort innerhalb der Philosophie sichert. Auf der anderen Seite sorgt er mit seinem epochalen Werk auch dafür, dass die Ästhetik als Disziplin im universitären Vorlesungs-System (Deutschlands) verankert wurde. In diesem Sinn schreibt etwa Paul Mattick Jr. in einem Band zu den Konstituierungsjahren der Ästhetik im 18. Jahrhundert:

„This of course reflects the fact that in the period under consideration aesthetics, though named, had not been constituted as a self-contained discipline; this happened only in the course of a long process, which began in the German university system of the eighteenth century, to which Baumgarten’s book was directed, passed through the subsequent development of that system as an aspect of German modernization and nation building, and finally led at the turn of the century to the institutionalization of aesthetics as an academic subspecialty within philosophy, itself largely indebted for its institutional existence to the German model of higher learning.“ (Mattick 1993: 14)

Der systematische Ort, den Baumgarten der Ästhetik innerhalb der Philosophie vorbereitet hatte, wurde im deutschen Sprachgebiet insbesondere von Kant befestigt, wengleich Kants Philosophie dem Ansatz Baumgartens in wesentlichen Hinsichten widerspricht; und dies der Tatsache zum Trotz, dass Kant Baumgartens Verdienste durchaus lobt. Denn dort, wo Kant den Begriff der Ästhetik nicht mehr, wie noch in

seiner *Kritik der reinen Vernunft*, im Sinn jener Sinnlichkeit versteht, die ohne Probleme zur sinnlichen Erkenntnis im naturwissenschaftlichen Verständnis führt, spricht er der ästhetischen Erfahrung alle Erkenntnisfunktionen kategorisch ab. Damit etabliert Kant nicht nur ein völlig neues Verständnis von Ästhetik bzw. ästhetischer Erfahrung. Kant trägt mit seinem Neuansatz auch dazu bei, dass Baumgartens Forschung zum Erkenntnisgehalt der dunkleren Bereiche der Sinnlichkeit bald als veraltet gilt und in Vergessenheit gerät. Eine gewisse Wieder-Entdeckung Baumgartens hat erst in den letzten 20 Jahren stattgefunden, und zwar vor allem im Zusammenhang der Diskussionen um die sog. künstlerische Forschung. Dieser geht es darum, mit den Mitteln und Techniken der Kunst zu forschen und Raum für ein ästhetisches Denken zu schaffen (vgl. Bippus 2009; Dertnig et al. 2015), das bei Baumgarten unter dem Titel „schönes Denken“ schon einmal eine wichtige Rolle gespielt hat (vgl. Allerkamp und Mirbach 2016). Wie wir gleich ausführen werden, hat insbesondere die kantische Ästhetik dafür gesorgt, dass eine derartige Kollaboration zwischen Wissensproduktion und Kunst sehr lange als ein Ding der Unmöglichkeit galt.

## 1.2 Kants (Be-)Gründung der ästhetischen Autonomie

### Kants *Kritik der Urteilskraft*

Der zentrale kantische Text zur philosophischen Ästhetik ist seine sog. dritte Kritik, die *Kritik der Urteilskraft* (1790), die er nach der Fertigstellung der *Kritik der reinen Vernunft* (1774) und der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) geschrieben hat. Die *Kritik der Urteilskraft* widmet sich der dritten der von Kant unterschiedenen drei Urteilsformen – dem ästhetischen Urteil (nach dem moralischen und dem Erkenntnisurteil) – und schließt das kantische System der Philosophie ab. Einen Abschluss des kantischen Systems stellt sie nicht nur insofern dar, als sie als die letzte der drei Kritiken erscheint, sondern vor allem deshalb, weil Kant der Kritik der ästhetischen Urteilskraft zumutet, seine scheinbar in drei Teile zerfallende Philosophie zusammen zu halten. Wir werden zunächst einige zentrale Thesen der *Kritik der Urteilskraft* diskutieren, um später auch auf einen früheren Text Kants, nämlich seine „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ von 1764 (Kant 1993) sowie auf Kants Überlegungen zur Anthropologie (vgl. Fn. 12 in diesem Kap.) zurückzukommen, die er über einen langen Zeitraum hinweg in Vorlesungen entwickelt hat. Denn in diesen Texten geht es unter anderem um die Frage der Lernbarkeit des ästhetischen Empfindens und Urteilens, die auch die *Kritik der Urteilskraft* als ungelöstes Problem beunruhigt.



### 1.2.1 Einige (scheinbar unpolitische) Elemente der *Kritik der Urteilskraft*

Wie seine vorausgehenden beiden Kritiken versteht sich auch die *Kritik der Urteilskraft* als Beitrag zur von Kant propagierten Transzendentalphilosophie. Diese Philosophie will weder der Welt idealistisch von oben her Regeln auferlegen noch empirisch und sozusagen von unten her Regeln aus empirischen Erfahrungen herausdestillieren. Kant schlägt einen dritten Weg vor. Er nimmt gewisse Urteilspraktiken als gegeben an – etwa auch die Praxis des ästhetischen Urteils, das paradigmatisch die Form „x ist schön“ hat – und beansprucht lediglich, die notwendigen *Voraussetzungen* der jeweils als gegeben angenommenen Urteilspraxis zu rekonstruieren. Oder anders gesagt: Die von Kant rekonstruierten notwendigen Voraussetzungen verschiedener Urteilspraktiken gelten nur unter dem Vorbehalt, dass es die entsprechenden Urteilspraktiken gibt. Was also, so muss man im Sinn der kantischen Transzendentalphilosophie in Bezug auf ästhetische Urteile fragen, müssen die so Urteilenden notwendiger Weise voraussetzen bzw. genauer: was ist schon gegeben, *wenn* sie ein ästhetisches Urteil fällen?

Transzendente  
Philosophie

Bevor Kant anfängt, diese Frage durch das Rekonstruieren von vier wesentlichen „Momenten“ zu beantworten, die jedem ästhetischen Urteil inhärent sind, grenzt er das ästhetische Urteil von allen anderen möglichen Urteilstypen kategorial ab. Mit „kategorial“ ist dabei gemeint, dass es keine fließenden Übergänge zwischen den von Kant unterschiedenen drei Urteilsformen gibt. Sie folgen völlig verschiedenen Logiken. Genauer gesagt unterscheidet Kant am Beginn seiner dritten Kritik die ästhetischen Urteile von den (theoretischen) Erkenntnisurteilen und von den praktischen Urteilen der Moral. Weitere Urteilsformen schließt er aus. Kant hält den beiden objektiven Urteilstypen – den Erkenntnisurteilen und den praktischen – subjektive Urteile entgegen. Innerhalb der subjektiven Urteile unterscheidet er zwischen Urteilen über das Schöne – hier spricht Kant von ästhetischen Urteilen – und sog. Geschmacksurteilen über das Angenehme.

Mit der einleitenden Unterscheidung zwischen verschiedenen Urteilstypen (vgl. KrV § 1), die sich zunächst wie terminologische Klärungen ausnehmen, ist die vielleicht entscheidendste Zäsur, die Kant in der Entwicklung der Ästhetik setzt, eigentlich schon eingeführt: die Autonomie des Ästhetischen. Denn mit der kategorialen Abgrenzung zwischen Erkenntnis, Moral und Ästhetik hat Kant nicht lediglich Urteilsbegriffe geklärt, sondern die These aufgestellt, dass diese drei Bereiche nichts mitein-

Ästhetische  
Autonomie