

Auf der Suche nach der ästhetischen Erfahrung

Von der Analyse zum Eros

Von RICHARD SHUSTERMAN (Boca Raton)

I.

Obwohl der Begriff des Ästhetischen in der Mitte des 18. Jahrhunderts von einem rationalistischen Philosophen als technischer und relativ moderner Begriff eingeführt worden ist, hat er sich als extrem vage, veränderlich und umstritten erwiesen. Das hatte zur Folge, dass die Theoretiker, die in dem durch diesen Begriff scheinbar abgesteckten Feld arbeiten, oft eine von Frustration und manchmal sogar von Skepsis geprägte Einstellung zu diesem Begriff und seinen Verwandten (wie der ästhetischen Einstellung oder dem ästhetischen Urteil) entwickelt haben. Eine Ursache für die Verschwommenheit und Ambivalenz dieses Begriffs ist sicherlich, dass sich das Ästhetische auf ganz unterschiedliche Wahrnehmungsobjekte beziehen kann (etwa auf Kunstwerke, andere Artefakte und Naturgegenstände oder gar auf Eigenschaften wie Schönheit und Eleganz, die diesen und anderen Objekten zukommen können). Der Begriff bezieht sich zudem auf einen bestimmten Bewusstseinszustand, in dem man solche Objekte erfasst – das Wort „ästhetisch“ stammt ja vom griechischen Wort für Sinneswahrnehmung [*aisthesis*] ab und wird von Alexander Baumgarten, seinem Erfinder, zur Bezeichnung dessen benutzt, was er als unsere sinnlichen oder „niederen Erkenntnisvermögen“ ansieht. Und um das ganze noch komplizierter zu machen, bezeichnet „Ästhetik“ auch jenen besonderen Diskurs, in dem diese Objekte und Weisen der Wahrnehmung diskutiert werden.

Noch vager, vieldeutiger und umstrittener – und deshalb noch verwirrender und problematischer – als das Ästhetische ist der für die Philosophie zentralere, einflussreichere und auch ältere Begriff der Erfahrung. Schon in der griechischen Antike war dieser Begriff umstritten und wurde oft in abwertender Absicht mit der Gewissheit absoluten Wissens kontrastiert. In der Folge wurde „Erfahrung“ auf so unterschiedliche und miteinander konfligierende Weisen verstanden und verwendet, dass Gadamer von diesem Begriff, trotz seiner alltäglichen Vertrautheit, zu Recht behaupten konnte, dass er „zu den unaufgeklärtesten Begriffen [gehört], die wir besitzen“.¹ Andere, die sich gegenüber dieser Mehrdeutigkeit und Vagheit weniger tolerant zeigten, haben sogar für seinen Ausschluss aus der philosophischen Theoriebildung plädiert.²

Der Erfahrung kommt der gleiche „doppelläufige“, zugleich objektive und subjektive Charakter zu, den wir schon als Merkmal des Ästhetischen kennen gelernt haben. Der Begriff

kann sich zugleich auf das Objekt der Erfahrung (das „Was“) und auf die Weise beziehen, in der das Subjekt dieses Objekt erfährt (das „Wie“). Neben diesen objektiven und subjektiven Dimensionen ist das deutsche „Erfahren“ und das englische „experience“ zugleich ein Substantiv und ein Verb. Damit kann es sich sowohl auf ein abgeschlossenes Ereignis (oder ein Produkt) beziehen als auch auf einen andauernden Prozess des Erfahrens; und dieser Prozess kann wiederum als etwas verstanden werden, das entweder aktiv durch das Subjekt hervorgebracht wird oder diesem widerfährt. Zur Erfahrung gehört der allgemeine Fluss des bewussten Lebens ebenso wie diejenigen Ereignisse, die aus diesem Fluss als besonders intensive Momente des Lebens herausragen und die auf reflexive Weise als solche geschätzt werden – was manchmal als „wirkliche Erfahrung“ oder als „eine Erfahrung“ beschrieben wird.

Der Begriff der Erfahrung kann auf ganz unterschiedliche Weise politisch eingesetzt werden und steht bei konservativen Theoretikern etwa für das akkumulierte Wissen der Vergangenheit, das bewahrt werden muss, damit es uns auch in der Zukunft leiten kann. Für die Vertreter des Fortschritts hingegen steht Erfahrung für die Offenheit von Veränderungsprozessen und Experimenten (wobei das Wort „Experiment“ die gleichen Wurzeln wie der Erfahrungsbegriff hat und im Französischen sogar mit dem gleichen Wort „*expérience*“ bezeichnet wird). Erfahrung kann die Sicherheit spendende Vertrautheit und Kontinuität einer angeeigneten Vergangenheit bedeuten (wie bei Walter Benjamin), aber auch mit dem Schock des Neuen verbunden sein (was Benjamin wiederum als „Erlebnis“ bezeichnet).³ Etymologisch ist *experience* mit Prüfung und Gefahr assoziiert. Auch wenn Erfahrung auf empirische Evidenz und die experimentellen Methoden der Wissenschaft verweist – das griechische Wort für Erfahrung, *empeiria*, ist auch die Wurzel unseres Wortes „Empirie“ –, berufen sich zugleich religiöse, ästhetische, psychologische und somatische Denkströmungen auf diesen Begriff, um Dimensionen des Wissens und der Bedeutung zu fassen, die vom gewöhnlichen Wissenschaftsdiskurs oder von anderen begrifflichen Vokabularen nicht abgedeckt werden können. Diese Bemerkungen können natürlich nur einen ersten Eindruck davon vermitteln, auf wie unterschiedliche Weise der Begriff der Erfahrung verstanden wird.⁴

Aus der Verbindung zweier so doppeldeutiger und umstrittener Begriffe in der Idee der ästhetischen Erfahrung wird wohl kaum, so ließe sich befürchten, begriffliche Klarheit und Einheitlichkeit entstehen. Die analytische Philosophie, deren Ideal der Klarheit oft im Sinne präziser Definitionen verstanden wird, ist dem Begriff der ästhetischen Erfahrung aus diesen Gründen nicht gerade freundlich gesonnen gewesen, sie hat seinen theoretischen Wert und manchmal sogar seine Existenzberechtigung infrage gestellt. Aber auch vague Begriffe haben eine Bedeutung, und die Vielfältigkeit ihrer unterschiedlichen Verwendungsweisen kann den Mangel an klarer und eindeutiger Bedeutung ausgleichen. Begriffliche Klarheit lässt sich auch auf andere Weise als durch die Reduktion eines komplexen, umfassenden und umstrittenen Begriffs auf eine einzige Definition erreichen. Indem wir die verschiedenen in diesem Begriff angelegten Konzeptionen und die mit ihnen jeweils verbundenen Logiken herausarbeiten, können wir zu einem besseren Verständnis seiner semantischen und evaluativen Vielfalt gelangen. Diese alternative analytische Strategie der pluralistischen Klärung (die von Wittgenstein und Austin auf so produktive Weise eingesetzt worden ist) bildet den Hintergrund meines Ansatzes.

Im Rahmen einer Untersuchung sowohl der angloamerikanischen als auch der kontinentalen Kritik der ästhetischen Erfahrung habe ich in meinem Aufsatz *Am Ende ästhetischer Erfahrung*⁵ gezeigt, dass sich diese Kritik größtenteils aus der Annahme speist, dass „ästheti-

sche Erfahrung“, um als angemessener und brauchbarer Begriff gelten zu können, auf eine eindeutige Weise definiert werden müsse (sodass damit auch der Begriff der Kunst definiert werden kann). Diese Herangehensweise krankt jedoch daran, nicht zwischen den verschiedenen Konzeptionen und theoretischen Rollen der ästhetischen Erfahrung in den diversen Diskursen der Philosophie und der Kunstkritik zu unterscheiden. Natürlich existiert eine historisch einflussreiche und für die Tradition geradezu paradigmatische Konzeption der ästhetischen Erfahrung, die eine solche Annahme nahe legt. In ihr wird von einer Erfahrung ausgegangen, die ausgerichtet auf ein Wahrnehmungsobjekt auf anspruchsvolle Weise angenehm, emotional, subjektiv genussvoll und objektiv bedeutungsvoll ist, einer Erfahrung, deren besonderer Charakter zudem eng mit der Abgrenzung der schönen Künste verbunden ist und deren Produktion als ein für die Kunst konstitutives Ziel angesehen wird.

Auch wenn dieser Konzeption ästhetischer Erfahrung weiterhin Bedeutung zukommt (allein schon deshalb, weil die außerordentliche Kraft und die Geschichte der Kunst ansonsten kaum zu verstehen wären), muss ein angemessenes Verständnis ästhetischer Erfahrung anerkennen, dass sich deren verschiedene Modalitäten, Bedeutungen und theoretische Funktionen nicht auf dieses vertraute Paradigma reduzieren lassen. Deshalb habe ich einige der miteinander kontrastierenden Konzeptionen der ästhetischen Erfahrung anhand dreier Analysevektoren zu ordnen versucht, die gemeinsam die hedonische, evaluative, phänomenologische, semantische und definitorische Dimension des traditionellen Modells abdecken.

Kritische Einwände veranlassen mich nun dazu, diese Analysevektoren etwas ausführlicher zu erläutern und sie mit wichtigen zusätzlichen Kriterien zu ergänzen, die eine Bewertung verschiedener Konzeptionen ästhetischer Erfahrung in funktionaler und evaluativer Hinsicht erlauben.⁶ Die Behandlung dieser Fragen wird uns zu einem adäquateren Analyserahmen führen, der es mir im letzten Teil des vorliegenden Aufsatzes erlauben wird, eine wichtige Form der Erfahrung – nämlich die sexuelle Erfahrung – mit einzubeziehen, die von Philosophen gewöhnlich beharrlich aus dem Bereich der ästhetischen Erfahrung ausgeschlossen wird. Eine kritische Analyse der diesen Ausschluss motivierenden Gründe (die in den vorgebrachten Argumenten zumeist nicht explizit formuliert werden) ermöglicht es uns, die verschiedenen Weisen zu untersuchen, in denen die sexuelle Erfahrung (oder besser: die erotische Erfahrung) als ästhetische Erfahrung beschrieben und bewertet werden kann. Ich hoffe jedoch, dass der Leser das analytische Vorspiel noch erträgt, auch wenn wir schon voller Ungeduld auf den Sex warten.

II.

1. Lust und Wert. Zahlreiche Philosophen (Clive Bell, John Dewey und Monroe Beardsley gehören zu den bekanntesten) haben die ästhetische Erfahrung als intrinsisch wertvoll und angenehm bzw. lustvoll verstanden. Auch wenn mir die hedonische Dimension von Kunst und Leben sehr wichtig ist, halte ich es doch für falsch, den Wert der ästhetischen Erfahrung mit der Lust und dem Vergnügen an ihr gleichzusetzen. Nicht nur können auch andere Werte in der ästhetischen Erfahrung auf zentrale Weise präsent sein; bei einer Erfahrung, in der Lust (zumindest in den bekannten Formen) keine Rolle spielt, kann es sich dennoch um eine ästhetische Erfahrung handeln, die wertvoll ist und auch als solche erfahren wird. Verunsichernde Schockerlebnisse, Fragmentierung, Desorientierung, Verstörung, Entsetzen, Ablehnung und sogar Ekel sind Erfahrungen, die von der Gegenwartskunst oft hervorgerufen werden und die wir

wegen der von ihnen ausgelösten neuartigen Gefühle und Gedanken zu schätzen in der Lage sind. Ihre provokative Kraft kann auch unsere Sichtweise der Welt jenseits des Kunstwerks bereichern. Die kognitive Wertschätzung und die psychologische Überwindung solcher unangenehmen Gefühle in einer ästhetischen Begegnung können auf einer höheren Stufe zu einer besonderen und vielleicht auch weniger einfachen Form der Lust führen (die traditionell mit der Erfahrung des Erhabenen assoziiert worden ist). Aber auch auf dieser höheren Ebene muss nicht jede wertvolle Erfahrung solcher unangenehmer Reaktionen mit Lust verbunden sein. Wir können den Wert eines bestimmten Schockerlebnisses auch dann noch anerkennen, wenn es uns nicht gelingt, dessen verstörende Kraft in eine höhere Form der Lust zu transformieren.

Selbst wenn sie zugeben, dass die ästhetische Erfahrung nicht immer angenehm sein muss, neigen ihre Verteidiger zu der Annahme, sie sei immer und notwendigerweise wertvoll. Ich bin vom Wert der ästhetischen Erfahrung zwar ebenso überzeugt, würde aber die Annahme zurückweisen, dass der Begriff ausschließlich und in einem starken Sinne positiv verstanden werden muss, sodass alle Erfahrungen, auf die er Anwendung findet, allein dadurch einen gewissen Wert zugesprochen bekommen. Dass die am weitesten verbreitete und historisch dominante Konzeption der ästhetischen Erfahrung eine solche Werthaftigkeit impliziert, macht es natürlich wahrscheinlicher, dass es sich um eine wertvolle Erfahrung handelt, wenn etwas als ästhetische Erfahrung beschrieben wird. Obwohl der Begriff in diesem allgemeinen Sinne also faktisch evaluativ ist, müssen wir uns daran erinnern, dass es Erfahrungen gibt, die zu Recht als in einer bestimmten Hinsicht ästhetisch bezeichnet werden können (da sie sich auf Kunstwerke oder ästhetische Urteile beziehen), die aber zugleich ästhetisch indifferent oder ganz ohne evaluative Dimension sind. Es kann sogar besonders unschöne ästhetische Erfahrungen (etwa der nicht aufgehobenen Dissonanz, der präventösen Langeweile oder des bombastischen Pathos) geben, denen es nicht nur an positivem ästhetischem Wert mangelt, sondern die wirklich negativ zu sein scheinen.

Um alle diese Fälle abdecken zu können, hat Nelson Goodman ästhetische Erfahrung auf eine völlig wertneutrale Weise definiert.⁷ Eine wertneutrale Konzeption hat durchaus ihre Berechtigung, da sie auch die genannten Fälle berücksichtigen kann, aber sie wird der positiven Dimension nicht gerecht, die die Idee der ästhetischen Erfahrung im Allgemeinen aufweist. Es ist gerade diese positive Dimension, die zu der *prima facie*-Annahme führt, dass etwas als ästhetische Erfahrung zu bezeichnen zugleich dessen Wert impliziert. Auch wenn die Vorstellung einer unschönen oder indifferenten ästhetischen Erfahrung sicher nicht bedeutungslos ist, so scheint ihre Bedeutung als ästhetische Erfahrung doch von den wertvollen ästhetischen Erfahrungen (vor allem von Kunsterfahrungen) abgeleitet zu sein, deren herausragender Wert gerade den Begriff des Ästhetischen zentral für unsere Beschäftigung mit Kunst und Schönheit werden ließ.

2. *Der phänomenologische Charakter.* Der phänomenologische Charakter ist eine weitere Eigenschaft, die für die traditionelle Konzeption ästhetischer Erfahrung zentral ist, aber in ihrer komplexen, zweiseitigen Bedeutung oft missverstanden wurde. Die ästhetische Erfahrung ist zunächst in dem Sinn phänomenologisch, dass sie vom Subjekt der Erfahrung auf besondere Weise gefühlt (und, wenn sie positiv ist, genossen und ausgekostet) wird, statt nur auf unbewusste oder unachtsame Weise registriert zu werden. Diese auf das Subjekt bezogene Dimension hat einige Philosophen dazu verleitet, phänomenologische Definitionen des Ästhetischen als subjektivistisch zurückzuweisen.⁸ Doch der phänomenologische Charakter

der ästhetischen Erfahrung (wie der Erfahrung im Allgemeinen) impliziert auch ein Objekt der Erfahrung (das „Was“ der Erfahrung), das ihren Fokus darstellt und das auf besondere Weise erfahren wird (das besondere „Wie“ oder „Gefühl“ dieser Erfahrung). Bei der ästhetischen Erfahrung handelt es sich nicht einfach um einen leeren Zustand des Subjekts; diese hat vielmehr immer ein intentionales Objekt, auch wenn dieses Objekt nur in der Vorstellung existiert, etwa als Luftspiegelung, als nicht ausgesprochener Gedanke oder nicht gespielte Melodie. Da die ästhetische Erfahrung immer ein intentionales Objekt und deshalb immer einen Gehalt oder ein „Worüber“ hat, kommt ihr auch immer eine Dimension der Bedeutung zu. Sie ist keine blinde Empfindung ohne jede Bedeutung, sondern eine bedeutsame Wahrnehmung. Unsere Augen und unsere Haut können das plötzlich durch die Wolken brechende Sonnenlicht empfinden und auf diese Weise unbewusst ein positives Gefühl hervorrufen, aber solange wir die Sonne nicht bewusst wahrnehmen und uns ihr zuwenden, würden wir wohl kaum sagen, dass es sich um eine ästhetische Erfahrung handelt. Sicherlich beeinflusst die unterschwellige *aisthesis* unsere ästhetische Erfahrung, aber sie stellt nicht selbst eine ästhetische Erfahrung im strikten Sinne einer mit Intentionalität und direktem und aufmerksamem Bewusstsein verbundenen Erfahrung dar.

Einige Philosophen, die gegenüber phänomenologischen Konzeptionen der ästhetischen Erfahrung auf Grund des Bezugs auf subjektive Gefühle eher skeptisch eingestellt sind, ziehen es vor, ästhetische Erfahrung im Gegenzug als besonderen Bewusstseinszustand zu definieren, in dem wir bestimmte Eigenschaften eines Objekts um ihrer selbst willen wahrnehmen und schätzen, ohne dass dabei ein subjektiver Affekt gefühlt werden oder sonstwie präsent sein müsste. Gary Iseminger, der diesen Ansatz vertritt, spricht von einer strukturellen oder epistemischen Definition der ästhetischen Erfahrung im Unterschied zur phänomenologischen Herangehensweise. Dem Bewusstseinszustand des Subjekts kommt aber auch hier eine zentrale Bedeutung zu.⁹

Nelson Goodman stellt die Rolle des Subjekts jedoch noch radikaler infrage, indem er ästhetische Erfahrung allein über die dominanten symbolischen Eigenschaften dessen, was erfahren wird, definiert, ohne sich überhaupt auf ein Subjekt der Erfahrung zu beziehen. Ästhetische Erfahrung ist Goodman zufolge einfach eine Form der kognitiven Erfahrung, die sich von allen anderen Formen durch die Dominanz bestimmter symbolischer Eigenschaften unterscheidet, die er als besonders charakteristisch für das Ästhetische ansieht und auf die er sich bezieht, um Kunst zu definieren. Bei diesen Eigenschaften handelt es sich um syntaktische und semantische „Dichte“, „relative Fülle“, „Exemplifikation“ sowie „multiple und komplexe Bezugnahmen“. Diese Eigenschaften wiederum werden von Goodman auf eine Weise bestimmt, die unabhängig von den Bewusstseinszuständen der Benutzer dieser Symbole ist.¹⁰ Goodmans Herangehensweise kommt jedoch, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, um das Subjekt nicht herum, da dem Objekt seine symbolischen Funktionsweisen nicht schon als solchem zukommen. Um eines von Goodmans eigenen Beispielen zu nehmen: Eine gezeichnete gezackte Linie kann als simple Darstellung einer finanziellen Entwicklung fungieren oder als Repräsentation eines Berges, semantisch dicht und voller ästhetischer Bedeutung. Diese unterschiedlichen Funktionsweisen hängen jedoch davon ab, ob ein bewusstes Subjekt die Linie als einfache Illustration oder als Bild konstruiert.

Wenn ästhetische Erfahrung gänzlich eine Funktion symbolischer Eigenschaften ohne jeden Bezug auf die Intentionalität, das Bewusstsein oder die Affektivität eines Subjekts wäre, dann könnte auch eine Maschine ohne jedes Bewusstsein, die auf die Entdeckung und Verar-

beitung der symbolischen Eigenschaften eines Werks programmiert ist, eine ästhetische Erfahrung wie ein empfindungsfähiger Mensch machen. Trotz meiner Neigung zum Pluralismus bin ich noch nicht dazu bereit, den Begriff der ästhetischen Erfahrung über den Bereich der bewussten Erfahrung (der ja nicht auf den Bereich der menschlichen Erfahrung begrenzt sein muss) hinaus auszudehnen, auch wenn die Naturwissenschaften Instrumente ohne Bewusstsein schon lange als wichtige Informationsquellen in Sachen Erfahrung behandeln (Bruno Latour spricht deshalb vom „Zeugnis nicht-menschlicher Wesen“).¹¹ „Es ist eine Welt von Eigenschaften ohne Mann entstanden, von Erlebnissen ohne den, der sie erlebt“, schrieb Robert Musil schon Anfang der dreißiger Jahre.¹² Neben dem begrifflichen Preis einer Bestimmung von ästhetischer Erfahrung ohne Bezug auf Bewusstsein (die es denkbar machen würde, dass wir überwältigende und bedeutsame Erfahrungen machen, ohne es zu wissen, oder dass ein mechanisches Messgerät unsere ästhetischen Erfahrungen besser kennt als wir selbst) sollte man auch die damit verbundenen kulturellen Kosten beachten. Indem man betont, dass ästhetische Erfahrung bewusst ist, und vielleicht sogar in erhöhtem Maße bewusst, regt man die Entwicklung eines ausgeprägteren ästhetischen Bewusstseins an und erhöht die reflektierte Aufmerksamkeit für ästhetische Erfahrungen. Dadurch wiederum kann es zu einer Schärfung des ästhetischen Wahrnehmungsvermögens und in der Folge zu größeren ästhetischen Gratifikationen kommen.

Wenden wir uns der ästhetischen Erfahrung der schaffenden Künstler zu, so wird der Wert des intentionalen, phänomenologischen Bewusstseins besonders deutlich. Wir wollen nicht, dass die Künstler unbewusste Maschinen ohne Gefühle sind. Selbst ein so radikales Plädoyer für die Unpersönlichkeit der Kunst wie T. S. Eliots berühmte Theorie des unpersönlichen poetischen Schaffensprozesses erkennt die Rolle des empfindungsfähigen, intentionalen Bewusstseins durchaus an. Einfühlsame und kritische Reaktionen auf das, was die Künstler im Begriff zu erschaffen sind, stellen einen zentralen Bestandteil der Schaffensprozesse guter Künstler dar. Jede adäquate allgemeine Konzeption der ästhetischen Erfahrung sollte die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung von Künstlern anerkennen. Zahlreiche traditionelle Theorien, die die interesselose und distanzierte Kontemplation ins Zentrum stellen, kranken, wie Nietzsche gesehen hat, daran, dass sie sich einseitig am Modell eines abgelösten, philosophischen und kritischen Beobachters orientieren, statt die Erfahrungen der leidenschaftlich involvierten Künstler zu berücksichtigen. Natürlich haben wir es hier mit einer Kontinuität und nicht mit einer Dichotomie der Perspektiven zu tun. Ebenso wie gute und kreative Künstler zugleich kritische und engagierte Beobachter ihrer eigenen Werke sein müssen, sollte ein aufmerksames Publikum auf aktive (und auch körperliche) Weise in die schöpferische Produktion ästhetischer Erfahrungen involviert sein. Philosophische Theorien der ästhetischen Erfahrung würden jedenfalls sehr von der Einbeziehung der Erfahrungen von Künstlern profitieren.

3. *Grenzziehung und Transformation.* Theorien der ästhetischen Erfahrung unterscheiden sich deutlich im Hinblick auf ihre jeweiligen Zwecke. Die Ausblendung dieser unterschiedlichen Ziele und der mit ihnen einhergehenden unterschiedlichen Konzeptionen stiftet Konfusionen, die zur weiteren Diskreditierung des Begriffs beitragen.¹³ Häufig besteht die theoretische Hauptfunktion nicht wirklich darin, das Wesen, die verschiedenen Formen und den Wert der ästhetischen Erfahrung zu erläutern, sondern über diesen Begriff einen verwandten Begriff wie den der Kunst oder des ästhetischen Urteils zu erläutern. Es lässt sich aber eine nützliche

Unterscheidung treffen zwischen *transformativen* Theorien der ästhetischen Erfahrung, die den Begriff einsetzen, um das Feld des Ästhetischen über die etablierten Objekte, Praktiken und Ereignisse hinaus auszudehnen, und *grenzziehenden* Theorien, deren Ziel gerade in der genauen Definition, Erklärung und Rechtfertigung bereits existierender Klassifikationen besteht, die Objekte und Praktiken, welche normalerweise als Kunst (oder als ästhetisch) bezeichnet werden, von jenen abgrenzen, die nicht zur Kunst gehören. In meinem Plädoyer dafür, Rap als Kunst zu verstehen und den ästhetischen Wert bestimmter Körpertechniken anzuerkennen, die normalerweise nicht zur Kunst gerechnet werden, habe ich mich auf die ästhetische Erfahrung in ihrem transformativen Modus bezogen (insbesondere auf Deweys transformatives Verständnis der ästhetischen Erfahrung).¹⁴ Wenn Beardsley hingegen Kunst als funktionale Klasse definiert, zu deren Elementen jene Objekte zählen, die am ehesten ästhetische Erfahrungen produzieren, dann schlägt er offensichtlich eine grenzziehende Theorie vor. Indem seine Theorie (die paradoxerweise ebenfalls von Dewey inspiriert ist) gegenwärtige Klassifikationen dessen, was als Kunst oder als ästhetisch zählt, abbildet, ist sie aber entweder zu umfassend oder zu eng.

Während transformative Ansätze das Feld des Ästhetischen auszudehnen versuchen, um unsere ästhetischen Möglichkeiten zu erweitern, kontrollieren die grenzziehenden Ansätze aufmerksam die gegenwärtigen Abgrenzungen und fürchten jede Herangehensweise, die über die von der Tradition vorgegebenen Grenzen hinausführt. Sie bestehen darauf, dass „eine Theorie der ästhetischen Erfahrung vorzuziehen ist, die sich möglichst an die traditionellen Verwendungsweisen hält, da ansonsten die Gefahr besteht, einfach das Thema zu wechseln“.¹⁵ Mein Versuch, ästhetische Erfahrung theoretisch auf eine Weise zu fassen, die es erlaubt, Sex (als eine Praxis, die gewöhnlich gerade mit Kunst und dem Ästhetischen kontrastiert wird) mit einzubeziehen, verfolgt offensichtlich ein transformatives Ziel. Mir geht es dabei um ein besseres Verständnis der mit Kunst, Schönheit und Bedeutung verbundenen Aspekte sexueller Erfahrungen. Ein solches Verständnis ermöglicht zudem eine Verstärkung dieser wertvollen Aspekte selbst, auch in den sexuellen Praktiken, die sie hervorbringen. Bevor wir uns jedoch dem Sex zuwenden, muss ich noch vier weitere analytische Unterscheidungen einführen.

4. *Wahrnehmung und Wissen.* Wenn ästhetische Erfahrung immer auf ein Objekt gerichtet ist und durch das erfahrene Objekt strukturiert wird, dann sind die Erfahrungen, die wir machen, wenn wir ein Sonett von Shakespeare lesen, eine Sonate von Beethoven hören oder ein Gemälde von Rothko betrachten, abhängig davon, dass wir diese besonderen Objekte wahrnehmen. Keine Tablette und keine Injektion bewusstseinsverändernder Drogen kann die spezifisch ästhetische Erfahrung dieser Werke hervorrufen.¹⁶ Auf diese Weise könnte man wahrscheinlich argumentieren, dass Kunstwerken ein irreduzibler Wert zukommt, da sie die notwendigen Objekte der durch sie hervorgerufenen und strukturierten ästhetischen Erfahrung darstellen. Folgt daraus aber, dass die ästhetische Erfahrung eine zutreffende Wahrnehmung oder ein direktes Wissen ihres Objekts umfassen muss (wie die so genannten epistemischen Theorien der ästhetischen Erfahrung nahe legen)? Oder kann eine Erfahrung ästhetisch sein und ihr Objekt dennoch falsch verstehen?

Ich denke, dass wir diese Möglichkeit zulassen müssen – es kann ästhetische Erfahrungen geben, die eine falsche Wahrnehmung beinhalten. Nur auf Grund dieser Möglichkeit ist Platons berühmte kritische Beobachtung (etwa im *Ion*, in der *Apologie* und im *Staat*) zu verstehen,

dass Künstler, Sänger und ihr Publikum überwältigende ästhetische Erfahrungen machen, obwohl sie das, was sie erfahren, völlig falsch verstehen. Denke ich an meine eigene Erfahrung, so habe ich beim Hören von Gedichten in fremden Sprachen, die ich nicht vollständig beherrsche, und beim Sehen illusionistischer Baum- und Felskulpturen in China, die ich für Naturgegenstände hielt, sicherlich ästhetische Erfahrungen gemacht. Die Intentionalität ästhetischer Erfahrung schließt kein fehlerfreies Wissen über das intendierte Objekt ein. Auch Furcht und Angst haben ihre Objekte, aber wir können uns über diese täuschen und dennoch Erfahrungen der Furcht und der Angst machen. Wenn ich eine Schlange im Gras zu sehen glaube, weiche ich im Schreck zurück, um dann festzustellen, dass es sich in Wirklichkeit nur um einen Schlauch handelt. Auch wenn man bestreitet, dass ich in diesem Moment wirklich Angst vor einer Schlange hatte, und darauf besteht, dass ich mich vor der Vorstellung einer Schlange fürchtete, so ist es doch unbestreitbar, dass ich tatsächlich eine Angsterfahrung hatte. Auf dieselbe Weise können wir eine ästhetische Erfahrung machen, die durch ein Kunstwerk ausgelöst und angeleitet ist, und dieses zugleich völlig falsch verstehen. Andernfalls müssten alle ästhetischen Erfahrungen eines Kunstwerks zu ähnlichen Interpretationen und Urteilen führen. Dann gäbe es keine Grundlage für die große Bandbreite an kritischen Diskussionen und für die mit ihnen verbundenen Fehler. Ästhetische Erfahrungen reichen von veridischen Wahrnehmungen zu groben Missverständnissen, sie umfassen aber auch Formen des Begegnens und „Begriffens“, die der expliziten Formulierung in einem Urteil, das wahr oder falsch sein kann, vorangehen. Zur Erfahrung gehört damit weit mehr als das Wissen der Erfahrung.

5. *Verschiedene Arten von Ganzheit.* Eine Eigenschaft, um deren Willen Kunstwerke bewundert und genossen werden, ist die Ganzheit. Weil das so ist, wird ihr von einflussreichen Theoretikern der ästhetischen Erfahrung, wie Dewey und Beardsley, deren Theorien sowohl wertorientiert als auch hedonisch sind, eine zentrale Rolle zugesprochen. Aber ist Ganzheit tatsächlich eine notwendige Bedingung ästhetischer Erfahrung (oder auch nur Bedingung einer als wertvoll zu betrachtenden ästhetischen Erfahrung), und, wenn ja, um welche Art von Ganzheit handelt es sich? Beardsley und Dewey fassen sie mit den Begriffen Kohärenz und Vollständigkeit bzw. Erfüllung. Die Phasen der ästhetischen Erfahrung scheinen stimmig (Kohärenz) und vermitteln ein befriedigendes Gefühl von Erfüllung. Kohärenz ist für Beardsley notwendige Bedingung jeder ästhetischen Erfahrung (auch einer solchen, die sich auf Fragmente richtet und nicht auf ein vollständiges Werk), aber nur das zusätzliche Ganzheitsmerkmal der Vollständigkeit oder Erfüllung kann aus einer ästhetischen Erfahrung das machen, was Dewey und er emphatisch „eine Erfahrung“ nennen, im Sinn einer entschieden befriedigenden Erfüllung. Wenn wir uns aber von der Annahme befreien, dass ästhetische Erfahrung angenehm und wertvoll sein muss, ist dann die Forderung nach Ganzheit als Kohärenz oder Vollständigkeit noch begründbar?

Sicher kann eine ästhetische Erfahrung auch fragmentiert, dissonant, zerrissen und unvollständig sein. Offensichtlich wird das im Fall von unschönen und negativen ästhetischen Erfahrungen (eine Kategorie, die Beardsley und Dewey nicht anerkennen), die häufig genau auf Grund solcher die Ganzheit störenden Eigenschaften unschön und negativ sind. Erfahrungen von Fragmentierung, Dissonanz und Abbruch können aber auch als ästhetisch wertvoll erlebt werden (zum Beispiel wenn sie neu, komplex, bedeutsam oder interessant wirken), selbst wenn ein solcher Wert nicht immer als durch diese Qualitäten oder ihre Überwindung ausgelöstes Vergnügen erklärt werden kann. Wir können dem Erlebnis der ästhetischen Kraft einer

künstlerischen Performance einen Wert zuschreiben, auch wenn wir sie nicht wirklich genießen (Beardsley spricht hier von „sinnlichem Masochismus“, Danto von „disturbatorischer Kunst“¹⁷). Wir können an solcher Kunst schätzen, dass sie unserem Gefühl für Ordnung entgegensteht und als Schock oder Einbruch erlebt wird. Wir können das als wertvoll (etwa als interessant, herausfordernd, therapeutisch, erfrischend etc.) für unsere Erfahrung betrachten und als etwas, das nicht Teil unseres üblichen Umgangs mit Leben und Kunst ist. Obwohl solche Erfahrungen weder kohärent noch vollständig genannt werden können, weisen sie zumindest dadurch, dass sie als klar geschiedene Einzelerfahrungen aus dem Fluss der alltäglichen Erfahrungen herausragen, eine gewisse Integrität auf.

Diese Überlegungen führen uns zu einer grundlegenden Art von Ganzheit, die möglicherweise eine notwendige Bedingung jeder adäquaten Auffassung von ästhetischer Erfahrung darstellt: die basale Integrität oder die Kohäsion, die nötig ist, um etwas als erkennbar unterschiedene Erfahrungseinheit zu identifizieren. Indem man eine einzelne Erfahrung als fragmentiert oder disharmonisch charakterisiert, behauptet man bereits, dass etwas wenigstens so sehr zusammenhängt, dass es als zu einer Erfahrung gehörig verstanden werden kann und auf diese Weise aus dem Fluss der Erfahrung herausragt. In diesem Sinn erklärt Dewey, dass eine grundlegende und gefühlte qualitative Ganzheit der notwendige Kern einer jeden Erfahrung ist. Eine solche Ganzheit ist nämlich notwendig, um aus der Konstellation verschiedener Elemente eine individuierte Einheit zu machen, die als *eine* Erfahrung begriffen werden kann. Dewey versteht diese grundlegende Einheit als ästhetisch, weil sie ihm zufolge eine *gefühlte* Ganzheit ist; und weil diese entscheidende ganzheitsbildende Qualität der Erfahrung in der ästhetischen Erfahrung am deutlichsten aufscheint, ist die Ästhetik der Schlüssel zum Verständnis der Erfahrung im Allgemeinen: „Der Philosoph muß also die ästhetische Erfahrung aufsuchen, wenn er verstehen will, was Erfahrung ist.“¹⁸ Obwohl man Deweys Behauptung, eine gefühlte Ganzheit sei Bedingung jeder Erfahrung, bezweifeln kann¹⁹, scheint zumindest für die ästhetische Erfahrung die minimale Ganzheit (die wir mit dem Begriff *unity* bezeichnen können) tatsächlich konstitutiv zu sein. Nur durch sie lassen sich distinkte Erfahrungen als solche identifizieren, die aus dem allgemeinen, oftmals unbeachteten Fluss der gewöhnlichen Erfahrung herausragen.

6. *Emotionale Intensitäten.* Es wird oft behauptet, dass der Wert von Kunstwerken in hohem Maße darin bestehe, äußerst bewegende Erfahrungen zu ermöglichen, indem sie Gefühle durch anziehende Ausdrucksformen und intelligente Bedeutungen intensivieren. Aus diesem Grund kommt den Emotionen in modernen Theorien, die so unterschiedlich sind wie Tolstois moralistischer Expressionismus und Clive Bells *significant formalism* (der das Hervorrufen einer ästhetischen Emotion zum Kriterium erhebt), eine Schlüsselrolle zu. In anderen einflussreichen Konzeptionen ästhetischer Erfahrung (etwa bei Dewey und Beardsley) wird zumindest die Intensität der sie begleitenden Gefühle hervorgehoben. Dass man von tiefen oder starken ästhetischen Erfahrungen spricht, kann als Hinweis auf den intensiven Affekt gewertet werden, der in der ästhetischen Erfahrung gegenwärtig ist. Aber George Dickie, Goodman und andere haben zu Recht darauf hingewiesen, dass nicht jede Erfahrung eines Kunstwerkes besonders emotional ist. Selbst wenn wir die ästhetische Qualität eines Kunstwerkes schätzen, kann unsere Erfahrung eher in einem ruhigen Anerkennen seiner Exzellenz bestehen als in einem ekstatischen Außersichsein. Angeblich war Chopins höchstes musikalisches Lob ein leidenschaftsloses „Rien ne me choque“.²⁰ Obwohl ästhetische Erfahrung nicht im engen

Sinn emotional sein muss, ist solch ein völliges Fehlen von Gefühl oder Affekt allerdings nur schwer vorstellbar. Jede bewusste Erfahrung schließt Ergebnissen der Neurowissenschaft zufolge bereits Gefühle mit ein, unter anderem das grundlegende Gefühl von Bewusstsein. Diese stets vorhandenen Gefühle haben eine affektive Färbung, selbst wenn sie sich totaler Gleichgültigkeit anzunähern scheinen.²¹ Wenn Gefühle also immer Teil der Phänomenologie der Erfahrung sind und wir ästhetische Erfahrung phänomenologisch betrachten, dann beinhaltet diese bis zu einem gewissen Grad immer auch Gefühle.²²

Um dem Gefühl (wegen seines angeblich problematischen subjektiven Charakters) keine wesentliche Rolle zusprechen zu müssen, versucht Gary Iseminger, ästhetische Erfahrung, wie er es nennt, rein „strukturell“ zu bestimmen, und zwar mithilfe seines Schlüsselkonzepts der Wertschätzung. Ästhetische Erfahrung ist ihm zufolge einfach ein „Bewusstseinszustand“, in dem man einen „Sachverhalt“ so wertschätzt, dass der Erfahrung dieses Sachverhalts selbst dieser Wert zugesprochen wird.²³ Wir können aber kaum verstehen, was es heißt, eine „Erfahrung“ wertzuschätzen, solange die Erfahrung oder ihr Wert nicht in irgendeiner Weise gefühlt werden, selbst wenn diese Gefühle eher unauffällig bleiben. Es bleibt also wohl dabei, dass die Emotionalität ebenso wie das explizite Bewusstsein und die Intentionalität für die ästhetische Erfahrung entscheidend ist.

7. *Selbstbeherrschte Einschätzung versus Selbsthingabe und Absorption.* Zwischen diesen beiden Polen verläuft eine weitere Achse, auf der man die verschiedenen Konzeptionen ästhetischer Erfahrung anordnen kann. Die analytischen Theorien der Gegenwart tendieren eher zum ersten Pol und bejahen damit die bestimmende, dynamische Rolle des ästhetischen Subjekts, das den Prozess der Wertschätzung lenkt sowie Bedeutung und Wert des Kunstwerkes rational einschätzt. Dieses Erfahrungsmodell – selbstbewusste, reflexive und rationale Bewertung – ist das des urteilenden Kenners. Andere Konzeptionen der ästhetischen Erfahrung bemühen sich um mehr Ausgewogenheit, indem sie auch die passive, das Ich überwältigende Dimension der ästhetischen Erfahrung betonen. So ist etwa Dewey zufolge die ästhetische Erfahrung, wie alle Erfahrung, sowohl Tun als auch Widerfahrnis; Gadamer behauptet, in der Erfahrung des Spiels werde der Spieler selbst auch von dem, was er spielt, gespielt. Ästhetische Erfahrung erfordert T. S. Eliot und Adorno zufolge, sich in einer ersten Phase imaginativ der Welt und den Regeln des Kunstwerkes zu überlassen, aber beide bestehen darauf, dass die Erfahrung wahren ästhetischen Verstehens stets über diese passive Unterwerfung hinausgeht und in ein Stadium aktiveren Selbstbewusstseins mündet, in welchem das Werk und die Erfahrung der Kritik unterworfen werden.²⁴

Manche Theoretiker schlagen sich noch vehementer auf die Seite der Erfahrung als Selbsthingabe. So gehen etwa einige indische Denker über die relativ verbreitete Sichtweise hinaus, dass ein Subjekt sich einer aktiv herbeigeführten außergewöhnlichen Erfahrung vorübergehend hingeben kann (ohne dabei seine wertende Einstellung aufzugeben). Sie behaupten, dass in der höchsten ästhetischen Erfahrung von *rasa* (die als *santa rasa* bezeichnet wird) die Subjekt/Objekt-Dualität in der Erfahrung einer Ganzheit völlig überwunden wird und dadurch wahre Erleuchtung ermöglicht.²⁵ Eine damit vergleichbare Position vertritt im westlichen Kulturkreis Martin Buber, wenn er behauptet, dass die tiefsten Erfahrungen nicht jene sind, die wir haben, sondern jene, die uns haben, die den Erfahrenden also so sehr überwältigen, dass man nicht mehr wirklich davon sprechen kann, ein positiv bewertetes Wissen von der Erfahrung zu besitzen. Jeder, der gezielt Erfahrung um ihrer selbst willen sucht, zeigt

dadurch Buber zufolge, dass „er nicht mit seinem ganzen Wesen ‚erfährt‘, sondern nur mit demjenigen Teil seiner selbst, der Wirkungen registriert, während der andere Teil, der nach Erfahrung strebt, notgedrungen ein unbeteiligter Beobachter bleiben muss, der eben durch das Wissen, eine Erfahrung zu durchleben, von dieser Erfahrung getrennt ist“.²⁶

Die Opposition zwischen dem selbstbeherrschten, rational kontrollierten Genuss der Form und der leidenschaftlicheren Freude an einer Erfahrung, die das Subjekt überwältigt, kommt in Nietzsches berühmtem Kontrast von apollinischer und dionysischer ästhetischer Erfahrung äußerst klar zum Ausdruck. Auch der ältere historische Gegensatz von Schönem und Erhabenem spielt hier jedoch mit hinein. In Edmund Burkes Konzeption bewirkt das Erhabene ein viel intensiveres und kraftvolleres Gefühl als das Schöne, weil es das Selbst, wenn auch auf eine gedämpfte Weise, mit dem Untergang bedroht, wodurch die mit dem Erhabenen einhergehenden Gefühle mit unserem stärksten Instinkt, dem der Selbsterhaltung, verknüpft werden. Burke assoziiert das Erhabene mit Schrecken, Unendlichkeit, Größe und Dunkelheit, Schönheit dagegen sieht er in Gegenständen, die „klein“, „glatt“, „zart“ und „ohne jeden deutlichen Anschein von Stärke“ sind, deren Teile nicht „winklig“ zueinander stehen, sondern „gegenseitig ineinander übergehen“, und die „klare und helle, aber nicht sehr grelle und glänzende Farben“ haben – mit einem Wort: Gegenstände, die die eigene Selbstsicherheit verstärken, indem sie dem Subjekt das angenehme Gefühl beherrschter Entspantheit ermöglichen.²⁷ Die heute vorherrschenden Ansätze der angloamerikanischen Ästhetik neigen dazu, die ästhetische Erfahrung als selbstbeherrschte kognitive Wahrnehmung einer als angenehm empfundenen Erfahrung zu verstehen – und drücken damit eine Einstellung aus, die man eher mit der Erfahrung des Schönen als mit der Intensität des Erhabenen assoziieren würde, obwohl Schönheit wohl kaum das vorherrschende Charakteristikum der meisten zeitgenössischen Kunstwerke ist.

Der Kontrast zwischen aktiver selbstbeherrschter Erfahrung und passiver Selbsthingabe lässt sich bis zum historischen Gegensatz zwischen dem aristotelischen und dem platonischen Verständnis von Lust zurückverfolgen. Während Platon zufolge die stärksten (typischerweise körperlichen) Formen der Lust einen Mangel implizieren, etwa die Passivität des Subjekts oder den Verlust der körperlichen Kontrolle, vertritt Aristoteles eine Konzeption der Lust, die die aktive, in sich vollständige und das Selbst stärkende Dimension des Genießens betont.²⁸ Ein Schachspiel kann bereits während des Spiels in vollem Maße genossen werden, und nicht erst, wenn das Spiel zu Ende ist. Der Genuss geht hier mit keinem Mangel einher. Zudem werden wir von den das Spiel begleitenden Gefühlen nicht passiv mitgerissen. Stattdessen fördert der Genuss des Schachspiels die Fähigkeit des Subjekts, sich auf das Spiel zu konzentrieren. Um die mit der ästhetischen Erfahrung verbundene Lust zu verteidigen, habe ich mich des Öfteren auf die aristotelische Konzeption bezogen und allgemein die mit allen Sinneswahrnehmungen einhergehende Aktivität des Subjekts betont. Aber auch die platonische Vorstellung von Lust als einer fesselnden Empfindung, die das Subjekt überwältigt und außer sich sein lässt [*ekstasis*], verdient Beachtung. Es kann Lust bereiten, sich den eigenen Empfindungen zu überlassen, aber auch, im Genießen der eigenen Aktivität Selbstbestätigung zu finden. Die intensive Vertiefung des Selbst in eine Tätigkeit kann ein ganz eigenes Gefühl der Selbstaufgabe bewirken, in welchem sich das erfahrende Subjekt nur noch der Aktivität und nicht länger des eigenen handelnden Selbst bewusst ist.

Meines Erachtens bietet die ästhetische Erfahrung Raum für diese so unterschiedlichen Momente. Einen traurigen Film zu genießen, bedeutet, Gefallen an seinen ergreifenden Aspekten zu finden. Ein Teil des Genusses kann jedoch auch darin bestehen, Gefallen am emotiona-

len Erleben der Ergriffenheit zu finden, selbst wenn stürmische Emotionen (die sich vielleicht durch Weinen ausdrücken) unsere Selbstbeherrschung und unsere kontrollierte kognitive Aufnahme des Films vorübergehend stören. Ein auf Erfahrung basierendes Modell von Lernprozessen, das sowohl die Rezeptivität als auch das selbstermächtigende Begreifen berücksichtigt, kann uns zeigen, dass manche kognitiven Lektionen nicht durch wachsame Selbstkontrolle, sondern ausschließlich durch Selbstaufgabe gelernt werden können. Das transformierende Wissen, das der mystischen Vereinigung als kognitiver Gewinn zugesprochen wird, wird durch eine leidenschaftliche und als äußerst lustvoll erlebte Selbstaufgabe erlangt. Aber auch die Vereinigung im mundansten Sinn ist mit Wissen assoziiert. Das uralte biblische Paradigma des Erfahrungswissens ist das fleischliche Erkennen des Anderen, also Sex.

III.

Kann sexuelle Erfahrung demnach ästhetisch sein? Die Antwort der analytischen Ästhetik ist gewöhnlich negativ. Obwohl unsere Kultur der sexuellen Freiheit, Expressivität und Kreativität und den damit verbundenen Vorteilen ein immer größeres Interesse gibt, gehen angloamerikanische Philosophen gewöhnlich davon aus, dass die ästhetische Erfahrung klar von sexuellen Erfahrungen (und Drogenenerfahrungen) getrennt werden sollte. So vertritt etwa Gary Iseminger in seinem klar formulierten und gut informierten Artikel im *Oxford Companion to Aesthetics* die Ansicht, dass eines der vier Schlüsselkriterien bei der Bewertung einer Theorie der ästhetischen Erfahrung eine Definition dieser Erfahrung sei, die sie deutlich von sexueller und drogeninduzierter Erfahrung abgrenzt und damit sicherstellt, dass das Konzept der ästhetischen Lust „nicht auf durch Sex oder Drogen hervorgerufene Lust anwendbar ist“.

Isemingers Besorgnis spiegelt Roger Scrutons bange Warnung wieder, ästhetische Erfahrung dürfe nicht auf den emotionalen Rausch reduziert werden, der für „bestimmte Drogen“ und „Pornographie“ charakteristisch sei. Mit dem Vorwurf konfrontiert, seine Definition der ästhetischen Erfahrung könne rein logisch auch sexuelle Erfahrungen einschließen, sah sich auch Monroe Beardsley genötigt, seine Theorie mit dem Ziel einer Affirmation der Differenz dieser beiden Erfahrungen erneut zu überarbeiten. Auf diese Weise wollte er das Zugeständnis vermeiden, auch Sex als ästhetisch zu betrachten.²⁹ Diesen harten Zurückweisungen scheint jedoch keine substantielle Analyse der Natur der erotischen Erfahrung zu Grunde zu liegen.³⁰

Warum ist diese Angst vor Sex und Drogen so prominent und hartnäckig? Liegt es uns so nahe, ihnen unverdientermaßen einen ästhetischen Status zuzusprechen? Und welcher große Schaden erwüchse daraus, wenn wir manche erotischen oder drogeninduzierten Erfahrungen als ästhetisch anerkennen würden? Warum gibt es keine vergleichbaren Bemühungen zur Abgrenzung ästhetischer Erfahrung von Erfahrungen wie dem Beobachten von Vögeln, der Weinprobe, dem Sonnenbaden, dem Schaufensterbummeln, dem Flanieren oder dem Zuschauen bei Sportarten wie Turmspringen oder Gymnastik? Ich glaube, die Antwort ist in einer Kombination alter Vorurteile und unterdrückter Ängste zu finden, die in letzter Zeit von neuen kulturellen Entwicklungen und Dämonisierungen verstärkt worden sind. Auch ohne den Versuch einer genauen Definition der sexuellen Erfahrung zu unternehmen, können wir feststellen, dass sie sich von den meisten drogeninduzierten Erfahrungen strukturell auf eine Weise unterscheidet, die sie eher in die Nähe der Erfahrung von Kunst rückt. Während der Sexualpartner das die sexuelle Erfahrung strukturierende intentionale Objekt ist, ist die Substanz,

die man sich zuführt, um eine Drogenerfahrung zu machen, gewöhnlich nicht das Objekt dieser Erfahrung (obwohl der Joint, den man baut und raucht, zuweilen auch Teil der Erfahrung sein kann).

Die gegenwärtig in akademischen Kreisen verbreitete Ansicht, dass sexuelle Erfahrungen aus dem Reich ästhetischer Erfahrung ausgeschlossen werden sollten, hat tiefe historische Wurzeln in einer anhaltenden platonischen und religiösen Empfindsamkeit, die meist auch dem Idealismus der modernen Ästhetik zu Grunde liegt. Als Kant die ästhetische Lust als interessellos und kontemplativ definierte, um sie scharf von den angenehmen Empfindungen der sinnlichen Wahrnehmung und der Befriedigung sinnlichen Begehrens abzugrenzen, konnte er auf Shaftesburys Denken aufbauen, der darauf bestand, die Kontemplation des Schönen durch ihre Interessellosigkeit vom sexuellen Begehren zu unterscheiden.³¹ Gehen wir noch weiter zurück, so finden wir in Alexander Baumgartens Gründungstext der Ästhetik, der dieser als eigenständiger Disziplin ihren Namen gab, die Warnung vor der Sexualität als einer das ästhetische Empfindungsvermögen korrumpierenden Kraft. Während Kant und Baumgarten dem deutschen Pietismus ihrer Zeit Ausdruck verliehen, war Shaftesbury stark vom platonischen Idealismus beeinflusst, der den Körper schon immer fürchtete und verachtete. Wenn Nietzsche Recht damit hat, dass die dramatischen Künste aus den sexuell aufgeladenen dionysischen Ritualen entstanden sind, dann hat die ästhetische Erfahrung allerdings eine entschieden erotische Vergangenheit.³² Vielleicht existieren ja auch Reste dieser sexuellen Energien, deren Annerkennung dem Versuch im Weg stünde, dem Wissen der Ästhetik eine rigorose, rationalistische und philosophische Form zu geben. Und wenn Marcuse Recht damit hat, dass „die erotische Qualität“ des Schönen vermittelt über die emanzipatorische Kraft des Lustprinzips „gegen das herrschende Realitätsprinzip“ rebelliert, dann hätten diejenigen Philosophen, die der Hegemonie der etablierten kulturellen Realitäten verpflichtet sind, umso mehr Grund, sich davor zu hüten, der Erotik Einlass in den Bereich der Ästhetik zu gewähren.³³

Weil die Ästhetik als eher weiche Disziplin angesehen wird, der es schwer fällt, sich mit der wissenschaftlichen Strenge und Erklärungskraft anderer akademischer Felder (und auch anderer philosophischer Felder) zu messen, ist es nur verständlich, dass die Infragestellung der Rationalität, die von Sex und Drogen auszugehen scheint, von den Vertretern der Ästhetik heute als besonders besorgniserregend erlebt wird. In der angloamerikanischen Diskussion ist die Dringlichkeit, Sex und Drogen aus dem Bereich des Ästhetischen auszuschließen, vielleicht auch dadurch verstärkt empfunden worden, dass enorm einflussreiche französische Philosophen wie George Bataille und Michel Foucault radikale Sex- und Drogenpraktiken als Medien von Grenzerfahrungen herausgestellt haben. Solchen Erfahrungen wurde zugleich die Widerstände überwindende ästhetische Kraft zugesprochen, die Grenzen des konventionellen Denkens ebenso infrage zu stellen wie unsere philosophische Perspektive und sogar unser Selbstverständnis (das zum einen ein Produkt der etablierten sozialen Institutionen, Praktiken und Ideologien ist und zum anderen an deren Reproduktion beteiligt ist).

Natürlich ist die Vernachlässigung des Sexuellen in der Ästhetik nicht in erster Linie die Schuld heutiger Philosophen, deren Denken größtenteils die festgefahrenen Vorannahmen unseres intellektuellen Erbes und unserer andauernden kulturellen Traditionen reflektiert. Die westliche Gesellschaft hat Foucault zufolge in der Vergangenheit dazu tendiert, Sex aus einer eher medizinischen als ästhetischen Perspektive zu sehen. Dabei kam es zwar zur Entwicklung einer elaborierten *scientia sexualis*, aber eine mit der ost-asiatischen Kultur vergleichbare *ars erotica* ist nicht entstanden.³⁴ In der Gegenwart findet diese Weichenstellung

ihren Ausdruck unter anderem in der riesigen Flutwelle unaufhörlich beworbener Medikamente, die das Sexualleben der Menschen mithilfe der Chemie auf einer rein instrumentellen Ebene verbessern sollen (etwa über längere und härtere Erektionen und effektivere Gleitflüssigkeiten). Im Vergleich dazu fehlt es vollkommen an Angeboten, die auf bessere sexuelle Erfahrungen durch eine ausgefeiltere erotische Kunstfertigkeit und erhöhte ästhetische Sensibilität zielen. Foucaults Eintreten für einvernehmliche S/M-Praktiken und homosexuelle Erotik ist Ausdruck seines Bestrebens, die kreative Palette sexueller Optionen zu erweitern, wodurch wiederum – weil Sexualität ein zentraler Teil der Identität ist – das Spektrum möglicher Formen ästhetischer Selbstgestaltung im Bereich der „Ästhetik der Existenz“ erweitert würde.³⁵ Wir müssen Foucaults spezifische Vorlieben nicht teilen, um diese Auffassung der ästhetischen Dimension der Erotik für überzeugend zu halten.³⁶

Die Genealogie der beschriebenen Vernachlässigung der Sexualität durch die Ästhetik würde noch viel mehr Aufmerksamkeit verdienen, ebenso wie die Analyse der wesentlichen Eigenschaften der sexuellen oder erotischen Erfahrung. Verbinden wir allerdings unser Alltagsverständnis von Erotik mit unserer Analyse der ästhetischen Erfahrung, dann können wir uns abschließend der Frage zuwenden, ob Sex eine solche Erfahrung bieten kann. Diese Frage ist mehrdeutig. Wenn wir sie auf die imaginierte Kontemplation von Sex beziehen, scheint es überzeugende Gründe dafür zu geben, sie positiv zu beantworten, weil die visuelle und verbale Darstellung erotischer Begierden und Aktivitäten eindeutig eine wesentliche Dimension zahlreicher Kunstwerke ist, die uns eher aus ästhetischen als aus pornographischen oder voyeuristischen Gründen bewegen. Sexualität wird in solchen Werken auf eine Weise dargestellt, strukturiert und verwendet, der spezifisch formale Ziele oder ästhetische Kriterien und Bedeutungen zu Grunde liegen. Auch wenn die überwiegende Mehrzahl sexueller Darbietungen, ob nun in Filmen oder Live-Shows, solche Ziele ignorieren oder anderen, in erster Linie lüsternen Absichten unterordnen, und auch wenn es den meisten Zuschauern sehr schwer fallen dürfte, beim Beobachten von Sex die unbeteiligte, distanzierte und interesselose Haltung zu bewahren, die manchen Theoretikern als notwendig für eine ästhetische Erfahrung gilt, können wir uns ein erotisches Drama, sei es live oder im Film, vorstellen, dessen Handlung und Darstellung auf formale oder ästhetische Qualitäten zielt. Die Forderung nach interesseloser, unbeteiligter Distanz – eine vage und kontroverse Forderung, die von der Ästhetik Nietzsches³⁷ und des Pragmatismus nicht anerkannt wird – impliziert jedoch, dass es am schwersten ist, die ästhetische Dimension sexueller Erfahrungen zu verteidigen, wenn das erfahrende Subjekt tatsächlich in eine erotische Handlung involviert ist (und nicht wenn es sich andere Akteure vorstellt). Anstatt uns aber in eine Polemik über Distanzen zu verstricken, wollen wir sexuelle Erfahrungen im Lichte der Begriffe betrachten, die wir zuvor als zentral für die vorherrschenden Konzeptionen ästhetischer Erfahrung identifiziert haben.

Es ist unbestreitbar, dass Sex um seiner selbst willen angestrebt, genossen und wertgeschätzt werden kann, und nicht nur zum Zweck der Fortpflanzung, des Erwerbs materieller und sozialer Güter oder des Knüpfens intimer Bindungen. (Da Sex in diesem Sinne Selbstzweck und nicht nur Mittel ist, könnte man sogar behaupten, beim Sex gehe es um interesselosen, wenn auch begehrenden Genuss.) Sex kann sowohl als im aristotelischen Sinn erfüllende, absorbierende und von Ablenkungen freie Aktivität genossen werden als auch in Form der damit verbundenen angenehmen Empfindungen. Sex ist eine machtvolle Demonstration der phänomenologischen Spannweite, die es möglich macht, zugleich die eigene Subjektivität genießen zu können und intentional auf ein Objekt (das meistens ein anderes menschl-

ches Subjekt ist) gerichtet zu sein, das die Erfahrung strukturiert, ihre Qualität gestaltet und ihr wichtige Bedeutungsdimensionen verleiht, die mit den Eigenschaften und der Signifikanz des Objekts zusammenstimmen.³⁸ Der Sexualakt stellt eine kognitive Erfahrung dar, die Wissen vom eigenen Körper und Geist und auch von Körper und Geist der Sexualpartner vermittelt. Ganzheit ist sowohl als Kohärenz als auch als Vollständigkeit Teil dieser Erfahrung, die als Entwicklung hin auf eine befriedigende Erfüllung erlebt wird. Die sexuelle Erfahrung ragt zudem deutlich aus dem Fluss der normalen Alltagserfahrung heraus, sie schließt ein weites Spektrum von Affekten ein, deren Intensität zum Teil unübertroffen ist, und weist sowohl das Moment des aktiven selbstermächtigenden Begreifens als auch das Moment der Selbsthingabe und des Versinkens auf.

Kann sexuelle Erfahrung also ästhetisch sein? Sie scheint alle oben unterschiedenen Schlüsselemente der ästhetischen Erfahrung zu vereinen. Um Sex dennoch aus der ästhetischen Erfahrung ausschließen zu können, vertritt Iseminger die Ansicht, dass „Sexualpartner keine Kunstwerke sind“ und dass zudem „die Einbindung von Gedanken in die imaginative Erfahrung [...] die ästhetische Erfahrung von der sexuellen Erfahrung unterscheidet“.³⁹ Diese Argumentation setzt aber zu Unrecht voraus, dass nur Kunstwerke Objekte ästhetischer Erfahrung sein können und dass unsere sexuelle Erfahrung kein imaginatives Denken und keine unterscheidungsfähige Empfindungsfähigkeit umfasst. Auch wenn die blindesten und primitivsten sexuellen Begegnungen keine ausgeprägte kognitive Feinfühligkeit erfordern (die ja auch in blinden Begegnungen mit Kunstwerken fehlt), verlangt ein gutes Liebesleben doch ein imaginatives und aufmerksames „denkendes Begehren“.

Ob wir sexuelle Erfahrungen zur ästhetischen Erfahrung zählen, hängt letztlich natürlich davon ab, welche Konzeption ästhetischer und sexueller Erfahrung wir uns zu Eigen machen. Wenn wir die ästhetische Erfahrung nicht allzu eng auf die Erfahrung von Kunst beschränken und zugleich die sexuelle Erfahrung nicht auf die phantasie- und gedankenlose mechanische Kopulation reduzieren, müssen wir meines Erachtens jedoch anerkennen, dass sexuelle Erfahrungen ästhetisch sein können, auch wenn das von der gegenwärtigen akademischen *doxa* und großen Teilen der traditionellen Ästhetik hartnäckig geleugnet wird. Ein solches Ergebnis hat nicht nur theoretische Konsequenzen. Es kann uns auch zu einer gesteigerten ästhetischen Wertschätzung unserer sexuellen Erfahrungen inspirieren und in der Folge zu kunstvollerem und ästhetisch lohnenderem erotischen Verhalten führen – und das ist sicherlich ein wesentliches Element der Kunst des Lebens.⁴⁰

Aus dem Amerikanischen von Robin Celikates und Eva Engels

Prof. Dr. Richard Shusterman, College of Arts and Letters, Florida Atlantic University, Boca Raton, FL 33431-0991, USA

Anmerkungen

- 1 H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 1, Tübingen 1990, 352.
- 2 Das ist offensichtlich Richard Rortys Position; vgl. ders., Dewey's Metaphysics, in: ders., Consequences of Pragmatism, Minneapolis 1984; ders., Dewey zwischen Hegel und Darwin, in: H. Joas (Hg.), Philosophie der Demokratie. Beiträge zum Werk von John Dewey, Frankfurt/M. 2000; ders., Afterword. Intellectual Historians and Pragmatism, in: J. Pettegrew (Hg.), A Pragmatist's Progress?, Lanham/MD 2000, 209, wo Rorty behauptet

- tet: „Dass wir uns der Erfahrung als Vermittlungsinstanz zwischen der kausalen Einwirkung der Umwelt und unserer sprachlichen Reaktion auf sie entledigen sollten, ist sicherlich eine Idee, deren Zeit gekommen ist.“ Ich verteidige den Begriff der Erfahrung gegen Rortys Kritik in: R. Shusterman, *Vor der Interpretation*, Wien 1996, Kap. 3; und ders., *Practicing Philosophy. Pragmatism and the Philosophical Life*, New York 1997, Kap. 6; vgl. auch ders., *Philosophie als Lebenspraxis*, Berlin 2001. Rortys kritische Antwort, die sich auch gegen mein Projekt einer Somästhetik richtet, findet sich in: R. Rorty, *Response to Richard Shusterman*, in: M. Festenstein/S. Thompson (Hg.), *Richard Rorty. Critical Dialogues*, Oxford 2001, 153–157.
- 3 Die wichtigsten Texte von Walter Benjamin zum Begriff der Erfahrung finden sich in: W. Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt/M. 1977.
 - 4 Eine beeindruckend umfassende und lehrreiche Untersuchung über die Geschichte dieses Begriffs hat Martin Jay vorgelegt: M. Jay, *Songs of Experience*, Berkeley 2005.
 - 5 Vgl. R. Shusterman, *Am Ende ästhetischer Erfahrung*, in: ders., *Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil*, Berlin 2005.
 - 6 Vgl. etwa A. Nehamas, *Richard Shusterman über Freude und ästhetische Erfahrung*; W. Welsch, *Rettung durch Halbierung? Zu Richard Shustermans Rehabilitierung ästhetischer Erfahrung*, beide in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 47 (1999) 1; P. Taylor, *The Two Dewey Thesis, Continued. Shusterman's Pragmatist Aesthetics*, in: *Journal of Speculative Philosophy*, 16 (2002), 17–25; G. Iseminger, *Aesthetic Experience*, in: J. Levinson (Hg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford 2003, 99–116. Eine erste Antwort auf Nehamas findet sich in: *Interpretation, Pleasure, and Value in Aesthetic Experience*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (1998), 49–51; auf Welsch in: *Provokation und Erinnerung*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 47 (1999) 1, 127–137; sowie auf Taylor in: *Pragmatism and Criticism. A Response to Three Critics of Pragmatist Aesthetics*, in: *Journal of Speculative Philosophy*, 16 (2002), 26–38.
 - 7 N. Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt/M. 1995, 244 f., 256.
 - 8 So äußert etwa Gary Iseminger die Befürchtung, dass phänomenologische Ansätze auf zu subjektivistische Weise „introspektiv“ seien, dadurch die wesentliche Verbindung zum Objekt nicht fassen könnten und deshalb völlig auf dubiose innere Zustände des Subjekts angewiesen seien, die er als „mythische Bewusstseinszustände, die auf seltsame Weise ästhetisch sind“, bezeichnet (G. Iseminger, *Aesthetic Experience*, a. a. O., 115).
 - 9 Vgl. ebd., 100, 107–111; sowie ders., *The Aesthetic State of Mind*, in: M. Kieran (Hg.), *Contemporary Debates in the Philosophy of Art*, Oxford 2005, 98–112.
 - 10 N. Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M. 1984, 88 f.; vgl. die genauere kritische Auseinandersetzung mit Goodman in: R. Shusterman, *Am Ende ästhetischer Erfahrung*, a. a. O.
 - 11 B. Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 1998, 34.
 - 12 R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg 1987, 1. Buch, Kap. 39, 150 (das Buch wurde erstmals 1930 veröffentlicht, spielt jedoch im Wien des Jahres 1913). Theorien, die die ästhetische Erfahrung als zusammenschließende Einheit beschreiben, in der die klare Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt überwunden wird, könnten vielleicht eine Idee der Erfahrung nahe legen, die sich nicht auf ein substantielles Konzept von Subjektivität bezieht (da sich dieses in der Verschmelzung scheinbar auflöst). Das gilt auch für Adornos und Benjamins Begriff des Erlebnisses – der allerdings als sensationalistische Erfahrung kritisiert wird, die man durchlebt und als Schock registriert, in dem freischwebende Informations- und Gefühlsfragmente vom Subjekt nicht länger in eine bedeutungsvolle und kohärent aufgebaute Erfahrung integriert werden können. Diese Theorien der Verschmelzung und des Erlebnisses bewahren jedoch den phänomenologischen Charakter der auf das subjektive Gefühl und auf das Objekt gerichteten Intentionalität der ästhetischen Erfahrung. Deshalb scheint mir die Anerkennung des phänomenologischen Charakters für jede adäquate Konzeption der ästhetischen Erfahrung konstitutiv zu sein, zumindest solange wir diese Erfahrung als menschliche Erfahrung verstehen.
 - 13 Zieht man in Betracht, dass der Begriff als positiv besetzter Begriff den Wert von Kunst begründen und zugleich als wertneutraler Begriff sowohl schlechte Kunst als auch unschöne ästhetische Erfahrungen abdecken soll, dann kann man tatsächlich daran zweifeln, dass dieses widersprüchliche Konzept überhaupt einen Wert hat, da man aus einem Widerspruch ja alles folgern kann.
 - 14 Vgl. R. Shusterman, *Kunst Leben*, Frankfurt/M. 1994; ders., *Philosophie als Lebenspraxis*, a. a. O.; ders., *Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil*, a. a. O.
 - 15 N. Carroll, *Aesthetic Experience Revisited*, in: *British Journal of Aesthetics*, 42 (2002), 163.
 - 16 Deshalb vertritt Malcolm Budd die These, dass der Erfahrung eines Kunstwerkes „kein unabhängig vom Wesen des Werkes beschreibbares Wesen zukommt“ (vgl. ders., *Values of Art*, London 1995, 4).

- 17 M. C. Beardsley, *Aesthetic Experience Regained*, in: ders., *The Aesthetic Point of View*, Ithaca 1982, 90; A. C. Danto, *Kunst und Disturbation*, in: ders., *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München 1993, 149.
- 18 J. Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1980, 321.
- 19 Vgl. meine diesbezügliche Kritik an Dewey in: R. Shusterman, *Vor der Interpretation*, a. a. O., Kap. 3; ders., *Practicing Philosophy*, a. a. O., Kap. 6; sowie ders., *Philosophie als Lebenspraxis*, a. a. O.
- 20 Vgl. W. James, *Principles of Psychology*, Cambridge/Mass. 1983, 1085.
- 21 Vgl. A. Damasio, *Descartes' Error*, New York 1994, 150–155.
- 22 Konzeptionen ästhetischer Erfahrung können sich legitimerweise darin unterscheiden, welches Maß an Affektivität sie vorsehen. Man könnte die bloße Wahrnehmung von etwas Schönerem von einer ästhetischen Erfahrung dadurch unterscheiden, dass nur im zweiten Fall eine Emotion involviert ist, die jene körperlichen Veränderungen und Gefühle auslöst, die wir gewöhnlich mit einer wirklichen Emotion verbinden. Man könnte aber auch eine Konzeption vertreten, der zufolge schon die bloße – wie auch immer unemotionale – Wahrnehmung von etwas Schönerem eine ästhetische Erfahrung darstellt, und vielleicht sogar eine, die reiner ist, als wenn der ganze Körper involviert wird. Aber auch diese unemotionale Erfahrung umfasst Gefühle – etwa das (wie auch immer schwache) Gefühl, etwas Schöneres wahrzunehmen und es als solches zu schätzen.
- 23 G. Iseminger, *The Aesthetic State of Mind*, a. a. O., 99. Isemingers Argumentation hat gegenüber Goodmans den Vorzug, dass sie das erfahrende Subjekt nicht ausschließt.
- 24 Vgl. meine Diskussion der Zwei-Ebenen-Theorie in: R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, Oxford 1992 (dt.: *Kunst Leben*, a. a. O.); ders., *Surface and Depth*, Ithaca 2002; ders., *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York 1988.
- 25 Vgl. etwa G. B. M. Thampi, „Rasa“ as Aesthetic Experience; P. J. Chaudhury, *The Theory of Rasa*, beide in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24 (1965), 1. In Reaktion auf einen Kommentar von Ranjan Ghosh, der meine Theorie der Kunst als Dramatisierung mit der Rasa-Theorie verbindet, habe ich einen knappen Vergleich zwischen der pragmatistischen Auffassung ästhetischer Erfahrung und der Rasa-Theorie versucht. Vgl. R. K. Ghosh, *Art as Dramatization and the Indian Tradition*, sowie meine Antwort: R. Shusterman, *Definition, Drama, and Rasa*, beide in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61 (2003), 293–298.
- 26 M. Friedman, *Editor's Introduction*, in: M. Buber, *The Knowledge of Man. Selected Essays*, London 1965, 44.
- 27 E. Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989, III.18, 158.
- 28 Vgl. Platon, *Philebos*, 47a–b. Platon spricht hier von der heftigsten (im Unterschied zur besten) Art der Lust, die eine Person dazu bringt zu sagen, „es sei fast zum Sterben“, und die „unsinniges Entzücken und Geschrei“ hervorruft. In 63d verurteilt er die Lüste als „tausendfältige Hindernisse“, die „die Seelen, in denen wir wohnen, nur in Verwirrung bringen durch unsinnige Bewegungen, und uns am liebsten überall nicht entstehen lassen“ (die Zitate sind der folgenden Ausgabe entnommen: Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Frankfurt/M. 1991). Aristoteles' Ansichten über die Lust finden sich insbesondere in: *Nikomachische Ethik*, VII, 12–15, und X, 1–5 (dabei handelt es sich um zwei unterschiedliche, aber größtenteils komplementäre Abhandlungen). Natürlich sind die Theorien von Platon und Aristoteles komplexer und nuancierter als meine grobe Kontrastierung. Vgl. die hilfreichen Darstellungen in: J. C. B. Gosling/C. C. W. Taylor, *The Greeks on Pleasure*, Oxford 1982; und J. O. Urmson, *Aristotle's Ethics*, Oxford 1988.
- 29 Vgl. G. Iseminger, *Aesthetic Experience*, a. a. O., 99, 106, 109; R. Scruton, *Art and Imagination*, London 1974, 82; M. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, a. a. O., 296.
- 30 In späteren Arbeiten hat Roger Scruton der Sexualität mehr Aufmerksamkeit geschenkt und im Ergebnis größere Gemeinsamkeiten zwischen dem Erotischen und dem Ästhetischen anerkannt (vgl. R. Scruton, *Sexual Desire*, New York 1986, 250). Dort vertritt er die These, dass das erotische Begehren des Menschen wie auch das ästhetische Interesse intentional an ein Objekt gebunden sei, und zwar in einer „Einstellung, die aufmerksam, nicht übertragbar und unmittelbar“ sowie „wesentlich evaluativ“ ist (vgl. auch R. Scruton, *Death-Devoted Heart. Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*, Oxford 2004, 130). Auch hier versteht Scruton die Intentionalität des erotischen Begehrens als auf „die nicht austauschbare verkörperte Subjektivität“ der anderen Person gerichtet.
- 31 Ich sollte an dieser Stelle anmerken, dass die ästhetische Wertschätzung von Sex mit Edmund Burke einen exemplarischen Vorläufer in der britischen Philosophie des 18. Jahrhunderts hat. Burke erkannte, dass die Wertschätzung menschlicher Schönheit auch sexuell stimuliert ist und eine Mischung aus Liebe und Lust

- involviert. Er hat zudem verstanden, dass Begehren nicht unvereinbar mit ästhetischer Erfahrung ist. Burkes Ansichten in dieser Sache sind Teil seiner zutiefst am Körper orientierten Herangehensweise an das Ästhetische. Vgl. die detaillierte Analyse der Rolle des Körpers in Burkes Theorie bei: R. Shusterman, *Somaesthetics and Burke's Sublime*, in: *British Journal of Aesthetics*, 45 (2005) 4.
- 32 Das zeigt Friedrich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie*. In der *Genealogie der Moral* betont Nietzsche vor allem in seiner Kritik an der kantianischen und schopenhauerianischen Idee der ästhetischen Interesslosigkeit das Erotische: „Wenn freilich unsre Aesthetiker nicht müde werden, zu Gunsten Kant's in die Wagschale zu werfen, dass man unter dem Zauber der Schönheit *sogar* gewandlose weibliche Statuen ‚ohne Interesse‘ anschauen könne, so darf man wohl ein wenig auf ihre Kosten lachen: – die Erfahrungen der *Künstler* sind im Bezug auf diesen heiklen Punkt ‚interessanter‘, und Pygmalion war jedenfalls *nicht* notwendig ein ‚unaesthetischer Mensch‘.“ Nietzsche war jedoch (sexuell scheinbar wenig erfahren) der Ansicht, sexuelle „Inkontinenz“ gefährde die philosophische und künstlerische Kreativität, sodass er die ästhetische Qualität tatsächlicher sexueller Aktivität nicht bejahen konnte. Obwohl „die Sinnlichkeit beim Eintritt des ästhetischen Zustandes nicht aufgehoben ist“, „transfiguriert“ dieser Zustand sie doch und sorgt dafür, dass sie „nicht als Geschlechtsreiz mehr in's Bewusstsein tritt“ (Kritische Studienausgabe, München 1999, Bd. 5, 347, 356).
- 33 Vgl. H. Marcuse, *Die Permanenz der Kunst*, in: ders., *Schriften*, Bd. 9, Springer 2004, 235.
- 34 M. Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt/M. 1983, 74 f.; sowie ders., *Zur Genealogie der Ethik. Ein Überblick über laufende Arbeiten*, in: H. Dreyfus/P. Rabinow, *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1984.
- 35 M. Foucault, *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit II*, Frankfurt/M. 1986, Kap. 4.4.
- 36 Vgl. die kritische Diskussion von Foucaults erotischem Projekt mit Bezug auf sein eigenes Ziel der Vervielfältigung der Lüste in: R. Shusterman, *Somaesthetics and Care of the Self. The Case of Foucault*, in: *The Monist*, 83 (2000), 530–551. Ich sollte auch darauf hinweisen, dass der angloamerikanische Philosoph Ronald de Sousa für die These eintritt, dass Sex, auch „beiläufiger, bindingsloser und sogar kommerzieller Sex“, eine ästhetische Erfahrung darstellen kann. Er spricht von einem „Theater der Liebe“, das auf „Lust“ und „ästhetische Produktion und Entspannung“, „innerhalb eines vom übrigen Leben und den Erwartungen des Partners abgelösten Rahmens“ zielt. Vgl. R. de Sousa, *Love as Theater*, in: R. Solomon/K. Higgins (Hg.), *The Philosophy of (Erotic) Love*, Lawrence 1991, 478, 483, 485.
- 37 Nietzsche behauptet, das Ästhetische involviere „gerade die *Erregung des Willens* („des Interesses“)“ (F. Nietzsche, *Genealogie der Moral*, a. a. O., 349).
- 38 In manchen erotischen Erfahrungen kann das intendierte Objekt vielleicht eher in der (umfassenderen Struktur der) erotischen bzw. dramatischen Episode oder der interaktiven Beziehung gesehen werden als nur in der Person (oder dem Ding), dem man seine erotische Aufmerksamkeit schenkt. Die Struktur der Ersteren wird durch die eigene intendierte Aktivität geformt und umfasst das „vereinzelte“ Objekt des Begehrens (etwa den Partner). In jenen Fällen, in denen diese Erfahrung eines sich entwickelnden Dramas dem Bewusstsein sehr präsent ist und auf diese Weise unsere Aktivität und unseren Genuss beeinflusst, kann der ästhetische Charakter der erotischen Erfahrung noch klarer hervortreten und geschätzt werden.
- 39 G. Iseminger, *Aesthetic Experience*, a. a. O., 106, 111.
- 40 Dieser Aufsatz ist als Hauptvortrag für eine von der British Society of Aesthetics und Adele Tomlin organisierte Konferenz über *The Value of Aesthetic Experience* (London, Juni 2003) geschrieben und dort erstmals vorgetragen worden. Auch auf der von Arild Pedersen organisierten jährlichen Konferenz der Nordic Society for Aesthetics (Oslo, Mai 2005) habe ich diesen Text vorgetragen. Ich danke den Organisatoren für ihre Einladung und den Konferenzteilnehmern für eine lebhaft und kritische Diskussion.