

# 1. Einleitung

*„Es geht um verschiedene Formen des Umgangs  
mit dem, was durch Beobachtung  
unbeobachtbar wird.“*

Niklas Luhmann, Weltkunst 1990

Die vorliegende Abschlussarbeit meines Diplomstudiums der Philosophie möchte ich der kulturphilosophischen Thematik der Postmoderne und ihrer Rezeption durch den deutschen Philosophen und Kulturwissenschaftler Wolfgang Iser widmen.

Ziel der Arbeit solle nicht sein, diese Debatte abzuschliessen oder eine Definition der Postmoderne finden zu wollen. Vielmehr soll ihre Aufgabe darin liegen, die durch den Alltagsgebrauch häufig vorkommenden Missverständnisse und Vorurteile zu entschärfen sowie die Bedeutungsänderungen in Bezug zur Moderne hervorzuheben, um dadurch eine Möglichkeit der Orientierung geben zu können. Daher soll diese Arbeit ebenso jene Probleme hervorheben, die innerhalb der Diskussion um die Postmoderne aufgetreten sind. Um diesem Ziel entsprechen zu können, möchte ich versuchen, verschiedene Konzepte postmoderner Theoretiker darzustellen, um im Rahmen einer Diplomarbeit ein möglichst umfassendes Bild der Postmoderne entwerfen zu können.

Durch die verbreitete und in den unterschiedlichsten Zusammenhängen vorkommende Verwendung des Begriffs „postmodern“ möchte ich im ersten Teil der Arbeit versuchen, den Begriff, die Herkunft und das Wesen der Postmoderne zu klären und abzugrenzen. Wie auch Iser geht es mir in erster Linie darum, diesen oft missverstandenen Begriff zu ergründen sowie seine Entwicklung und seine Beziehungen zur Moderne zu prüfen.

Für den Umgang mit der Postmoderne halte ich ein gewisses Verständnis der Moderne für notwendig, vor allem um die postmodernen Absagen deuten zu können. Daher möchte ich kurz auf jene Aspekte der Moderne eingehen, welche postmodern problematisiert werden. Abgrenzungen zu den Theorien des Posthistoire, Schlüsselbegriffe wie jener der Pluralität sowie ein Exkurs in die postmoderne Literaturdebatte zu Leslie A. Fiedler ergänzen diesen ersten Teil und sollen dem weiteren Verständnis der Arbeit dienen.

Im zweiten Teil der Arbeit möchte ich mich auf Fragen der postmodernen Ästhetik konzentrieren, speziell auf das von Wolfgang Iser propagierte neue Konzept einer „Ästhetik ausserhalb der Ästhetik“.

Obwohl Hegel bereits vom „Ende der Kunst“ sprach, die Avantgarden die „Auflösung des Kunstwerks“ propagierten und Arthur C. Danto ein Buch mit dem Titel „Kunst nach dem Ende der Kunst“ veröffentlicht, setzt die Postmoderne weiterhin auf ästhetische Strategien, die sich aber deutlich von jenen der Moderne unterscheiden. Einige dieser Unterschiede, Möglichkeiten sowie die Rolle des Widerstreits für eine Ästhetik der Postmoderne sollen in diesem Teil der Arbeit thematisiert werden.

Der Vorschlag von Iser nach einer übergreifenden, nicht mehr allein auf den Bereich der Kunst reduzierten Ästhetik ist eng mit den postmodernen Ästhetisierungsprozessen verbunden. Innerhalb des postmodernen Diskurses werden diese Prozesse jedoch durchaus kritisch betrachtet. Ihr Einfluss auf Alltag und Auffassung von Wirklichkeit wirkt auf die Ästhetik der Postmoderne zurück, die daher zunehmend auf Negativstrategien setzt und versucht, aus ihnen Potential zu schöpfen.

Abschliessend möchte ich auf die Bedeutung des Anästhetischen für die Ästhetik, ihre Zusammenhänge und Potentiale eingehen. Wolfgang Iser plädiert für eine Kultur des blinden Flecks, Odo Marquard's Überlegungen zur Anästhetik sollen in einem kurzen Exkurs denen von Iser gegenüber gestellt werden.

## 2. Die Postmoderne - Versuch einer Einführung

*„Traditionelle moderne Leitideen wie Wahrheit und Objektivität haben sich erschöpft, postmoderne Vielfalt wird zum Geisteszustand.“*

Wolfgang Iser, 1989

Der Begriff der Postmoderne gehört, in seinen unterschiedlichsten Verwendungen und Verständnissen, bereits zu einer modischen Grundvokabel der Gegenwart.

Ein Grund dafür kann im geradezu inflationären Gebrauch des Begriffs „postmodern“ gesehen werden, der sich seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt hat. Daher scheint es mir notwendig, die Bedeutung des Begriffs „postmodern“ zunächst von den unterschiedlichen alltäglichen Verständnissen abzugrenzen.

Zum ersten ist die Postmoderne nicht als neue Epoche nach der Moderne zu verstehen, wie die Vorsilbe „post“ zunächst nahe legen würde. Vielmehr wird darunter eine kritisch reflektierende Haltung verstanden, welche sich *nach* den Ereignissen, Leistungen und Entwicklungen der Moderne sieht. Die Postmoderne bezieht sich auf die sichtbar gewordenen „*Zeichen eines kulturellen Wandels*“<sup>1</sup>. Ausgehend von den Vereinigten Staaten, ist die Verwendung des Begriffs mittlerweile globalisiert. Dadurch unterscheidet sich die Interpretation und Wertung innerhalb der unterschiedlichen Kulturräume, und heute ist „Postmoderne“ ein häufig strapazierter Begriff, dessen Bedeutung vielen verschwommen, wenn nicht sogar unbekannt ist. Beispielsweise wurde der

---

<sup>1</sup> Vgl. Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek b. Hamburg, 1985

Begriff oft dann verwendet, um Gegenständen einen ganz aktuellen bzw. ganz modischen Anschein zu geben - von postmodernen Reisen über den postmodernen Patienten bis hin zu postmodernen Saucen.<sup>2</sup>

Gegenwärtig ist heute in einem modernen Sinne eher vom „Ende der Postmoderne“ die Rede, obwohl aus dem Selbstverständnis der Postmoderne ein solches gar nicht stattfinden könne, da sie sich ja nicht als eigene historische Epoche sieht, sondern als „*das Ende jeglichen Epochen-Denkens*“.<sup>3</sup>

Um zu klären, was postmodern nun sei, können verschiedene Methoden und Zugänge gewählt werden. Einmal kann vom Begriff ausgegangen werden, der sich ab einer bestimmten Zeit entwickelt hat und sich, ähnlich wie der Begriff der Moderne, immer wieder geändert hat.

Zweitens kann vom Entstehungsprozess der „postmodernen Bewegung“ ausgegangen werden, welche mit der amerikanischen Literaturdebatte beginnt (Fiedler), sich auf die Architektur ausbreitet (Jencks) und um 1970 vom philosophischen Diskurs, in Europa vor allem durch Lyotard, aufgegriffen wird.

Um die weitere Lektüre dieser Arbeit zu erleichtern, erscheint es mir daher sinnvoll, zunächst genauer auf die historische Entwicklung des Begriffs „postmodern“ einzugehen. Eine gute Einführung für das Verständnis der Inhalte der Postmoderne scheint mir die Arbeit des deutschen Philosophen und Kulturtheoretikers Wolfgang Iser zu sein, welche ich als Grundlage der weiteren Arbeit verwenden möchte.

---

<sup>2</sup> Vgl. Iser, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, 1991: S. 9

<sup>3</sup> Eagleton, Terry: *Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay*, 1997: S. 39

## 2.1. Historie des Begriffes „post-modern“

Der Begriff der Postmoderne findet sich bereits ab dem Ende des 19. Jahrhunderts in den unterschiedlichsten Bedeutungen und Zusammenhängen. Dieses Kapitel soll versuchen, die Genealogie des Ausdrucks sowie dessen unterschiedlichen Verständnisse zu rekonstruieren.

Oft findet sich noch die Ansicht, die Postmoderne sei primär eine Angelegenheit der Architektur. Doch treten erste Anzeichen bereits um die Jahrhundertwende sporadisch und zunächst noch ohne kausale oder inhaltliche Zusammenhänge auf, lange noch bevor der Begriff „postmodern“ die Philosophie oder Soziologie beschäftigen sollte.

Die erste schriftliche Erwähnung findet sich bereits um 1870 bei dem englischen Salonmaler John Watkins Chapman, der einen „post-modernen“ Stil in der Malerei entwickeln möchte.<sup>4</sup> Chapman möchte, durchaus der modernen Fortschritts-Tradition folgend, durch diese noch „modernere“ Malerei die zeitgenössischen Kunststile, vor allem den Impressionismus, überbieten.

1917 taucht der Begriff im Buch von Rudolf Pannwitz *Die Krisis der europäischen Kultur* auf. Pannwitz spricht darin vom „postmodernen Menschen“ aus der Perspektive einer Negativdiagnose der gegenwärtigen Kultur. Für Pannwitz ist der postmoderne Mensch eine Neuauflage von Nietzsches „Übermenschen“, seine Überlegungen beziehen sich auf Nietzsche und die „Überwindung“ der Moderne.

In einem anderen Zusammenhang wird der Begriff 1934 bei Federico de Oniz, einem spanischen Literaturwissenschaftler, aufgegriffen. Für ihn ist die Postmoderne eine bereits zurückliegende, kurze Periode der spanischen und

---

<sup>4</sup> Vgl. ÄGB 5, Postmoderne/postmodern, 2003: S. 5ff

hispano-amerikanischen Literatur. Der „Postmodernismo“ ist bei Oniz nur ein Zwischenspiel, ein Intermezzo auf dem Weg zu einer „gesteigerten“ Moderne, dem „Ultramodernismo“.

Wiederum in einem anderen Zusammenhang taucht der Begriff „postmodern“ im englischen Sprachraum auf. Der britische Geschichtsphilosoph Arnold J. Toynbee hält 1947 in seinem Hauptwerk *A Study of History* die gegenwärtige Phase der abendländischen Kultur für „post-modern“. Für Toynbee hat die Postmoderne bereits 1875 begonnen, und ihr Kennzeichen sei der Übergang des politischen Denkens vom Nationalstaat hin zu globaler Interaktion, die Postmoderne wird als Wegbereiter der Globalisierung gesehen.

Schließlich wird der Begriff der Postmoderne Ende der 50er-Jahre in einer Literaturdebatte aufgegriffen, welche in den USA ihren Anfang nahm. Der Ausdruck wurde zwar von Toynbee übernommen, aber inhaltlich ganz anders ausgelegt.

1959 und 1960 stellen die Literaturkritiker Irving Howe und Harry Levin fest, dass sich die gegenwärtige Literatur in einem Prozess der „Erschlaffung“ befinde und ein „Mangel an Innovation“ feststellbar sei. In diesem nostalgischen Sinn sprechen sie von „post-moderner“ Literatur und stellen wie schon Pannwitz eine Negativdiagnose der gegenwärtigen Kultur.

Beide versuchen, diese kulturelle Eiszeit zu begründen: Es sei verständlich, dass nach dem Aufbruch der Moderne eine „Phase der Festigung“ erfolge; dass die angepasste Massengesellschaft darin den ihr entsprechenden Ausdruck finde; dass die Zeiten durch den Erfolg der Moderne offener und tabuloser geworden seien.

Eine erste positive Reaktion auf diese negative Diagnose folgt bereits Mitte der sechziger Jahre. Leslie Fiedler kehrt den kulturpessimistischen Ansatz Howe's und Levin's um: Fiedler verweist und verteidigt die Qualitäten und Chancen der neuen postmodernen Literatur, und in dieser Umkehrung der Negativdiagnose

durch die Thematisierung der neuen Möglichkeiten zeigt sich für Welsch erstmals der eigentlich postmoderne Charakter.

An Autoren wie Norman Mailer, Leonard Cohen, Boris Vian und John Barth schätzt Fiedler vor allem deren Leistung in der Verbindung von Elite- und Massenkultur. Während die Literatur der klassischen Moderne von Yeats, Eliot, Pound und Joyce nur eine intellektuelle Oberschicht erreichte, bricht die neue Literatur aus diesem Elfenbeinturm aus, um die Massengesellschaft zu erreichen. Diese postmoderne Literatur versucht nun, alle Ebenen der Wirklichkeit zu berücksichtigen und dadurch alle sozialen Schichten anzusprechen. Sie verbindet beispielsweise Realismus und Fiktion, Bürgerlichkeit und Outsidertum, Technik und Mythos und erhofft sich daraus neue Möglichkeiten für die literarische Darstellung.

Durch diese radikale Verbindung scheinbarer Gegensätze beeinflusst die Postmoderne auch den Umgang und die Darstellung der Wirklichkeit im zeitgenössischen Journalismus. Es entwickeln sich neue journalistische Stile, welche die Orientierung an der modernen „Meta-Erzählung“ der Objektivität - auf diesen Schlüsselbegriff der Postmoderne werde ich in einem der folgenden Kapitel näher eingehen - aufgeben, um die Verbindung zwischen Journalismus und Literatur, zwischen Wahrheit und Fiktion zu thematisieren. Dieser sogenannte „New Journalism“, in dessen Umfeld sich auch der „Gonzo-Journalism“ von Hunter S. Thompson entwickelt hat, ist maßgeblich von der literarischen Diskussion in den USA der sechziger Jahre beeinflusst worden. Auf diese nordamerikanische Literaturdebatte, speziell auf die Position Leslie Fiedler's in dessen berühmt gewordenen Aufsatzes von 1969 „Cross the Border - Close the Gap (dt.: „Überquert die Grenze - Schließt den Graben“), möchte ich in Form eines Exkurses am Ende dieses Kapitels über die Postmoderne genauer eingehen. Zunächst soll aber die Klärung des Begriffs der Postmoderne durch Wolfgang Welsch im Vordergrund stehen, um die missverständliche Verbreitung des Ausdrucks einzugrenzen.

## 2.2. Das Konzept der Postmoderne nach Wolfgang Iser

Ein zentrales Anliegen von Iser ist der Versuch einer Beschreibung und Klärung des Begriffs der Postmoderne. Iser sieht seine Aufgabe vor allem in einer Abgrenzung zum alltäglichen Sprachgebrauch und in einer Analyse dieses Schlagwortes, um welches sich mittlerweile zahlreiche Vorurteile und Klischees gebildet haben.

Zunächst verweist Iser auf den immanenten und untrennbaren Zusammenhang zwischen Moderne und Postmoderne, was bereits die Konstruktion des Begriffs nahelegt. Beide müssen demnach zwangsläufig immer in einem Verhältnis bzw. in einer Beziehung zueinander gesehen werden:

*„Die Diskussion um die Postmoderne ist im Kern eine Auseinandersetzung um die Moderne“<sup>5</sup>*

Der Begriff der Postmoderne geht in dieser Beziehung zwar nicht vollständig auf, wird aber durch sie wesentlich mitbestimmt. Die Beschäftigung mit der Postmoderne bedarf also eines gewissen Verständnisses der Moderne, um die postmodernen Absagen verstehen zu können. Das jeweilige Verständnis der Moderne spiegelt sich dadurch auch im Konzept der Postmoderne, hier liegt eine durchaus wechselseitige Beziehung vor. Daher möchte ich zunächst einige, vor allem ästhetische Aspekte der Moderne thematisieren, welche später postmodern problematisiert wurden.

---

<sup>5</sup> Iser, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: S. 2

### 2.3. Der Beziehungspol der Postmoderne: Die Moderne

Der Begriff der „Moderne“ erstreckt sich mindestens über ein genauso weites Feld wie jener der Postmoderne. Es gibt unterschiedlichste Modernen, und allein schon deshalb gibt es die unterschiedlichsten Konzepte von Postmoderne.

Metzler's Ästhetik-Lexikon spricht von „modern“ als einem „irritierenden Begriff“, doch solle man sich auch nicht mit dieser Unmöglichkeit der Definition aufhalten.<sup>6</sup>

Für Welsch ist eine breite und vielfältige Differenzierungsskala notwendig, um dem Begriff, den Bedeutungen und Interpretationen der Moderne ausreichend gerecht werden zu können.

Welsch teilt die Moderne daher in drei Felder ein. Er unterscheidet das Zeitalter der Aufklärung, die Phase der Industrialisierung und die Moderne des 20. Jahrhunderts.

„Modern“ ist ein Begriff, der auf die Antike zurückführt. Semantisch lässt sich seine Bedeutung auf das lateinische *modo* zurückführen, was so viel wie „eben“, „erst“, „jetzt“ bedeutet. Daraus leitet sich das Adjektiv *modernus* ab, welches im Lateinischen eine relationale Zeitbestimmung meint. Es diene einer Abgrenzung verschiedener Zeitlichkeiten, wie z.B. die Unterscheidung von Gestern und Heute, von Neuen und Alten. Trotz allen Veränderungen ist diese ursprüngliche Bedeutung des Begriffs „modern“ auch gegenwärtig noch aktuell.

Unbestimmbar ist wie bei der Postmoderne der Beginn der Moderne. Jean-François Lyotard sieht die Moderne, ähnlich wie bereits die Postmoderne, eher als Geisteszustand als eine Periode oder Epoche.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4, 2002: S. 121

<sup>7</sup> Vgl. Lyotard, Jean-François: Eine post-moderne Fabel über die Postmoderne oder: In der Megalopolis, in: Postmoderne - globale Differenz, 1991, S. 293

Für Lyotard lässt sich eine Wende zur Moderne bereits in der klassischen Antike ausmachen, und zwar mit der Ausbreitung des christlichen Weltbildes. Diese Entwicklung hat einen Horizont der Erlösung des Menschen in Aussicht gestellt, nach dem sich der Lauf der Welt zu ordnen hatte.

Auch Habermas sieht die Entstehung der Moderne mit dem sich im 5. Jahrhundert verbreitenden Christentum, welches sich dadurch von der heidnisch-römischen Vergangenheit abgrenzen wollte.<sup>8</sup> Von da an hat die Moderne mit wechselnden Inhalten immer wieder versucht, als Übergang vom Alten zum Neuen sich in Relation zur Vergangenheit der Antike zu setzen.

Als Begriff erscheint „modern“ erstmals in der Debatte der „Alten“ und „Modernen“ (*Querelle des anciens et des modernes*) an der Académie Française Ende des 17. Jahrhunderts.<sup>9</sup>

Diese Debatte endet mit zwei wichtigen Ergebnissen: Erstens wird die Kunst von den Wissenschaften getrennt, und zweitens kommt es durch die Gegenüberstellung antiker und moderner Kunst zu einem historischen Bewusstsein gegenüber den Künsten. Die Kunst wird in historische Kunstformen eingeteilt, und diese Kategorisierung wird später einer der zentralen Eigenschaften der Moderne, dem Fortschritt, als Grundlage dienen.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Moderne und Postmoderne lässt sich innerhalb der Ästhetik feststellen: Indem man sich vom Alten abgrenzt bzw. lossagt, hat man sich konsequenterweise auch immer mit dem Alten, der Tradition, auseinander zu setzen.

---

<sup>8</sup> Habermas, Jürgen: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt, in: Wolfgang Iser (Hrsg.), *Wege aus der Moderne*, 1994, S. 178

<sup>9</sup> Die Debatte endet mit dem Sieg der „Modernes“, die davon überzeugt sind, dass die Moderne vollkommener Kunstwerke hervorbringen könne als die Antike. Dadurch wird auch die Vorstellung einer zeitbedingten, „relativen Schönheit“ thematisiert, im Unterschied zur „universellen Schönheit“ der Antike, vertreten durch die „Anciens“. Vgl. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4, 2000: S. 125 (nachfolgend: ÄGB)

Die Moderne sieht die Aufgabe der Kunst darin, der Selbstverwirklichung des Individuums zu dienen, und stellt an die Kunst den ideologischen Anspruch nach einer Einheit von Autonomie, Alterität und Authentizität.<sup>10</sup>

Zugleich wird dieser Anspruch durch die realen Prozesse der Modernisierung immer wieder angegriffen, sodass die Kunst mit immer neuen Strategien reagieren muss, um ihrem Anspruch entsprechen zu können. Kunst wird in der Ökonomie der Moderne zur Ware, von der Industrie vereinnahmt und politisch benutzt.

Kösser schreibt vom ästhetischen Bereich als einer „*Hausapotheke der modernen Kultur*“<sup>11</sup> und unterscheidet vier Phasen bzw. Thesen:

Während der Aufklärung und Klassik reagiert die Ästhetik auf einen Verlust an Totalität, Grenzerfahrungen (Kant) und kulturellen Vereinheitlichungen (Schiller) eines allmächtig geglaubten Subjekts. Die ästhetische Erziehung soll die Probleme jener modernen Welt überwinden helfen; der ästhetische Idealismus, das Erhabene und die schöne Kunst scheint dafür die geeignete „Medizin“ zu sein. Auch in der frühen Romantik finden sich die ähnliche Strategien, z.B. der Universalpoesie und die romantische Ironie, als künstlerische Auswege aus einer zerrissenen und konfliktreich erfahrenen Welt.

Im 19. Jahrhundert macht sich durch die wachsende kulturelle Professionalisierung und Differenzierung eine Spezialisierung der Ästhetik bemerkbar. Die Ästhetik richtet sich nun auf die Zivilisation, das Individuum, Klasse und Masse, ästhetisches Bewusstsein steigert sich zum Rausch jener Individuen, welche sich ab nun an selbst zu inszenieren wissen, wie es sich bei den Dandy's manifestiert (Baudelaire). Zugleich lässt sich das Ästhetische als Medizin der Klassen verstehen. Der Realismus für die breite Masse, der Ästhetizismus für die Elite. Daneben kommen bereits ästhetische Methoden zum Vorschein: Provokation, Schock und Unterbrechung.

---

<sup>10</sup> Vgl. Kösser, Uta: *Ästhetik und Moderne*, 2006: S. 19

<sup>11</sup> Kösser, Uta: *Ästhetik und Moderne*, 2006: S. 19

Das 20. Jahrhundert macht die Avantgarden zum „Therapeuten“ des Ästhetischen. Im Zusammenhang mit den Weltkriegen, Revolutionen und Wirtschaftskrisen greifen sie zu den Mitteln des Radikalen, des Parodistischen und der Verweigerung und bereiten damit die Grundlage der Postmoderne vor. Diese Entwicklungen führen zu einer drastischen Differenzierung der ästhetischen Methoden, welche unterschiedliche Folgen hat. Zum einen fördert sie die Gefahr der Beliebigkeit, zum anderen erschüttert sie das klassische ästhetische Idealbild, durch die Macht der Ästhetik zu Freiheit gelangen zu können. Die darauf rückzuführenden Enttäuschungen werden zur Grundlage der ästhetischen Theorien (Adorno). Die Frage, die sich nun stellt, ist jene, was Kunst zur Kunst mache und wie Kunst ab nun an zu bestimmen sei.

Hier setzt die Phase der Postmoderne an. Das Vergangene wird durch Ironie, Stilpluralismus, Beliebigkeit und Sprachspiele parodiert, und dabei greift sie die Mittel der historischen Avantgarden zurück, welche sie bis zu ihrer Umkehrung übertreibt und radikalisiert. Im ästhetischen Bereich wählt die Postmoderne das Mittel des Anästhetischen als „Gegengift“ zu der sich immer weiter ausbreitenden Ästhetisierung, um dem „überreizten Menschen“ (Virilio) wieder zu mehr Sensibilität zu verhelfen. Als Folgen löst sich die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit immer mehr auf, und die Aufgabe der Kunst der Postmoderne liegt nun immer mehr darin, auf das Fehlen bzw. die Absenz der Kunst hinzuweisen. Die Postmoderne erhofft sich aus dieser Grenzüberschreitung neue Möglichkeiten des Ästhetischen. Dennoch bleibt sie der Moderne verbunden, da sie sich in „*einer Situation des Nach-Denkens*“<sup>12</sup> befindet und die Ergebnisse und Programme der Moderne dekonstruiert, um - nach Kösser und Marquard - nach dieser Unterbrechung wieder in die Moderne einzusteigen.

---

<sup>12</sup> Kösser, Uta: Ästhetik und Moderne, 2006: S. 21

Der Begriff „modern“ wird also - ebenso wie jener der „postmoderne“ - vielfach relational und polemisch benutzt.<sup>13</sup> Versteht sich die Moderne als Epoche, dann versteht sie sich als jenes Zeitalter „*das die Dimension Zukunft, die Idee des Fortschritts entdeckt und das Neue absolut gesetzt hat*“.<sup>14</sup>

Zugleich wird die Moderne immer dann zum Thema, das zeigt sich von der Romantik bis hin zur Postmoderne, wenn ihre Inhalte, wie z.B. die Grossen Erzählungen, allgemeine Akzeptanz und Zustimmung verloren haben.

#### **2.4. Der Begriff: Postmodern**

Der Begriff „postmodern“ entstammt aus ganz unterschiedlichen Bereichen. Zunächst verweist er auf eine Entwicklung in den Künsten, vor allem in der Literatur, in der Architektur, im Film und der Musik, die sich von der klassischen Moderne und den historischen Avantgarden fortbewegen.

Welsch sieht in schier allen Bereichen Momente, die sich als „postmodern“ qualifizieren lassen. Postmoderne ist zu einem lebensweltlichem Phänomen geworden, welches uns in der alltäglichen Anschauung zugänglich geworden ist; als Beispiel sei die Werbung mit ihrer Oberflächenästhetik und ihrer selbstironischen Tendenz genannt.

Postmodern wurde ebenso zum Kampfbegriff, der ebenso bekämpft wurde, wie er umgekehrt für die Umsetzung jenes Wandels genutzt wurde.<sup>15</sup> Nach Welsch gehe es der Postmoderne jedoch nicht darum, eine neue Epoche auszurufen. Ziel sei vielmehr der Versuch einer Auseinandersetzung mit den selbstverständlich

---

<sup>13</sup> ÄGB Bd. 4, 2002: S. 139

<sup>14</sup> Kösser, Uta: Ästhetik und Moderne, 2006: S. 16

<sup>15</sup> Vgl. Robert Weimann/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Postmoderne - Globale Differenz, 1991

gewordenen Werten und Idealen einer Moderne, beispielsweise der Industrialisierung und der kapitalistischen Wirtschaftsformen, des Zweckrationalismus oder des Fortschrittsglaubens.

Auch für den italienischen Philosophen und Semiotiker Umberto Eco taucht der Begriff der Postmoderne mittlerweile in den unterschiedlichsten Bedeutungen, Verbindungen und Verwendungen auf. Eco hat daher den Eindruck, „*daß ihn inzwischen jeder auf das anwendet, was ihm gerade gefällt. Außerdem gibt es, wie mir scheint, eine Tendenz, ihn historisch immer weiter nach hinten zu schieben.*“<sup>16</sup> Ironisierend sieht Eco die Kategorie der Postmoderne bald bei Homer angelangt. Für Eco ist die Postmoderne aber vielmehr ein Epochenphänomen, eine Reaktion auf eine Krise. Jede Epoche habe demnach ihre eigene Postmoderne, als Krisenmoment verstanden, und hier zieht Eco den Vergleich zum Manierismus. Und vielleicht, so Eco, ist „postmodern“ nichts anderes als eine moderne Bezeichnung für Manierismus als metahistorische Kategorie.

Die Postmoderne signalisiert also weniger eine Epochenende als vielmehr einen umfassenden Wandlungsprozess. Dieser Wandel betrifft aber nicht nur den ästhetischen Bereich und schon gar nicht allein die Architektur, sondern ebenso den soziologischen, ökonomischen, technologischen, wissenschaftlichen und philosophischen Bereich. Das zeigt sich für Welsch an mehreren Symptomen: Der Wandel von der industriellen Produktions- zur postindustriellen Dienstleistungsgesellschaft, die Strukturveränderungen der Kommunikation durch die neuen Technologien, die ökonomische Umstellung von Globalkonzepten auf Strategien der Diversifizierung sowie in der Vielfalt der konkurrierenden Paradigmen in der Philosophie. Diese vielfältigen Wirklichkeits- und Denkverschiebungen gegenüber der Moderne bilden den Inhalt dessen, was als Postmoderne oft missverstanden wird.

---

<sup>16</sup> Eco, Umberto: Nachschrift zum Namen der Rose, 1984: S. 77

Für Niklas Luhmann operiert die Unterscheidung zwischen moderner und postmoderner Gesellschaft auf der semantischen Ebene:

*„Were we to care for realities, we would not see any sharp break between a modern and a postmodern society.“<sup>17</sup>*

Folglich könne man von Postmoderne nur „mit Bezug auf die Selbstbeschreibung der Gesellschaft sprechen“, und daher stellt sich für Luhmann die Frage, was nun der spezifische Unterschied zwischen einer postmodernen und einer modernen Beschreibung sei.

Für Welsch ist die Postmoderne im Grunde die Antwort auf eine Moderne, die ihr Selbstverständnis zu hinterfragen beginnt. Welsch schreibt der Postmoderne mittlerweile eine „*therapeutische Wirkung*“ zu. Das Präfix „post“ soll dabei auf die Anzeige eines Zustandes hinweisen, „*dessen Beschreibung noch unsicher ist*.“<sup>18</sup>

Welsch plädiert für ein Differenzierungsgebot in Hinblick auf Moderne sowie Postmoderne, um deren Klischees und Pauschalurteile zu entkräften. Kritisiert wird die Methode, sich nur auf eine Facette zu konzentrieren und diese fälschlicherweise für das Ganze zu nehmen. Der Kritik an der Postmoderne, im Sinne eines Vorwurfs, sie sei der Beliebigkeit verhaftet, des „*anything goes*“, kontert Welsch, dass diese scheinbar kritische Haltung von der eigenen schlechten Praxis ablenken soll und nur dazu führen werde, dass sich diese Kritiker mit solchen Argumenten früher oder später selbst blossstellen würden.

---

<sup>17</sup> Luhmann, Niklas: Why does society describe itself as postmodern?, in: Cultural Critique 30, 1995: S. 171

<sup>18</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: S. 38

*„Postmoderne Wirklichkeit verlangt zunehmend, zwischen verschiedenen Sinnsystemen und Realitätskonstellationen überzugehen.“<sup>19</sup>*

Welsch sieht in diesem Prozess des Übergangs geradezu eine Lebensbedingung, einen Anspruch an den postmodernen Menschen, den Blick über den Tellerrand, andere Möglichkeiten, Perspektiven und Wege zu erkennen und zu bejahen. Der postmoderne Mensch muss inmitten der Differenzen und Widersprüche agieren können, ähnlich wie schon Jencks in seinem Konzept des „Doppelagenten“ hingewiesen hat. Die Postmoderne ist für Welsch eine Zeit des Übergangs und der Verknüpfung verschiedener Möglichkeiten. Postmoderne beginnt da, wo der Glaube an das Ganze aufhört und Pluralität anerkannt und nicht bedauert wird. In diesem Punkt unterscheidet sich die Postmoderne ganz klar vom Posthistoire.

In seinem Buch *„Unsere Postmoderne Moderne“* spricht Welsch von vier Punkten, aus denen der Streit und die Diskussionen um den Begriff der Postmoderne entstanden sind:

Zum ersten sei der Ausdruck bezüglich seiner Legitimität umstritten. Die Anmaßung, eine neue Epoche sei angebrochen, sei nichts weiter als eine Flucht vor gegenwärtigen Verantwortungen. Die Entscheidung über eine Einteilung der Geschichte in Epochen dürfe einzig und allein im Nachhinein bzw. von späteren Generationen getroffen werden.

Zweitens sei unklar, welcher Anwendungsbereich diesem Ausdruck zugeordnet werden soll.

Dabei gibt es kaum ein Medium, welches den Begriff noch nicht verwendet. Ausgehend von Literaturwissenschaft, Architektur, Philosophie, Malerei und Musik finden wir die Ansätze der Postmoderne auch in unseren unmittelbaren

---

<sup>19</sup> Welsch, Wolfgang: *Wege aus der Moderne*, 1994: S. 40

Alltag. Daher wird die Bedeutung des Begriffs unüberschaubar und eine Definition unmöglich.

Drittens sei der zeitliche Faktor umstritten.

Während die Debatte in den USA bereits kurz nach dem Zweiten Weltkrieg begann, ist in Europa erst in den 70er-Jahren über die gegenwärtige Situation diskutiert worden. Für Rudolf Pannwitz, bei dem sich der Ausdruck zum ersten Mal findet, soll die Postmoderne auf eine zukünftige Zeit verweisen, während Arnold J. Toynbee auf deren Beginn im Jahre 1875 verweist. Eine Einigung bezüglich der genauen zeitlichen Datierung wird sich daher nicht finden lassen.

Der vierte Einwand richte sich direkt auf den Inhalt der Postmoderne.

Manche sehen darin „*das Zeitalter der neuen Technologien*“<sup>20</sup>, für andere bedeutet die Postmoderne den Kampf gegen Technokratie. Verschiedene gegensätzliche Positionen kommen dabei zu gleichlautenden Positionen, der Gegensatz scheint charakteristisch für die Postmoderne zu sein. Die Vertreter des Mythos halten der Vernunft vor, dass daraus keine Vereinigung möglich sei, während die Fragmentisten der Vernunft das genaue Gegenteil zuschreiben, nämlich dass Vernunft Einheit aus ihrer selbst heraus produziere und daher implizit terroristische Züge trage.

Darin spiegelt sich auch der zwiespältige und oft paradoxe Anspruch der Postmoderne: Aus ihr soll eine neue, gemeinschaftliche Gesellschaft entstehen, aber auf der anderen Seite solle Individualität zu wahren und Pluralität zu entwickeln sein.

Welsch zeichnet ein verhältnismäßig umfangreiches Bild der Postmoderne, in dem sich starke Einflüsse von Jean-Francois Lyotard finden. Viktor Zima bezeichnet in seinem Buch „*Moderne / Postmoderne*“ Welsch als „*Schüler Lyotards*“.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, 1997: S. 10

<sup>21</sup> Zima, Viktor: *Moderne / Postmoderne*, 1997: S. 113

Auch Lyotard hat sich schon früh gegen das Verständnis der Postmoderne als einer Epoche gestellt. Er erteilt den „großen Erzählungen“ bzw. „Meta-Erzählungen“ der Moderne eine Absage, welche den Fortschritt der Geschichte oder die universale Geltung von Werten fundieren.<sup>22</sup>

Derartige Letztbegründungen sind für Lyotard zumindest überflüssig, wenn nicht gar autoritär und tragen terroristische Züge. Postmoderne bezeichnet für ihn eher *„einen Gemüts- oder vielmehr einen Geisteszustand“*<sup>23</sup> jenseits von Einheitsobsessionen und offen für die Vielfalt der Sprach-, Denk- und Lebensformen. Ein solcher Geisteszustand ist nicht an eine Epoche oder Kultur gebunden und war somit schon vor der Postmoderne oder der Moderne möglich. Lyotard's Verständnis der Postmoderne ist insofern authentisch, da es die Grenzen der Chronologie, der Epochen, des Fortschritts sprengt. Ein Werk ist nur modern, wenn es zuvor postmodern war, und aus dieser Perspektive bedeutet die Postmoderne *„nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt“*.<sup>24</sup>

Auch Umberto Eco schliesst sich Lyotard an, indem er die Postmoderne als metahistorische Kategorie versteht:

*„Ich glaube indessen, daß „postmodern“ keine zeitlich begrenzbare Strömung ist, sondern eine Geisteshaltung oder, genauer gesagt, eine Vorgehensweise, ein Kunstwollen.“*<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. Lyotard, Jean-Francois: La condition postmoderne, 1979: S. 54-68

<sup>23</sup> Lyotard, Jean-Francois: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, 1986: S. 97

<sup>24</sup> Lyotard, Jean-François: Postmoderne für Kinder, 1996: S. 26

<sup>25</sup> *Kunstwollen* im Original deutsch, in: Eco, Umberto: Nachschrift zum Namen der Rose, 1984: S. 77

Durch Begriff des „*Kunstwollens*“, der von österreichischen Kunsthistorikern wie Alois Riegl und Ernst Gombrich geprägt wurde und innerhalb der Kunstgeschichte zu zahlreichen Diskussionen geführt hat, deutet Eco bereits auf den starken ästhetischen und stilverbundenen Charakter der Postmoderne hin. Den Grund dafür sieht Eco in der immer wieder auftretenden Notwendigkeit, sich von einer Vergangenheit zu lösen, die zur Last geworden ist, und neue Stile zu entwickeln. Er spricht sich damit wie Lyotard und Welsch gegen das Verständnis der Postmoderne als einer Epoche aus. Jede Epoche habe damit für Eco ihre eigene Postmoderne, sobald sie an Krisenmomente gelangt, an denen die Gegenwart von der Vergangenheit konditioniert, belastet und erpresst werde.

Die veränderte Geisteshaltung der Postmoderne wurde daher für Welsch nicht erst nach der vermeintlichen abgeschlossenen Epoche „Moderne“ möglich, sondern war bereits *innerhalb* der Moderne angelegt, wurde aber erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts manifest und dominant.

Für Konrad Paul Liessmann sei die Postmoderne eine Reaktion darauf, „daß wir das Vertrauen in ein einheitliches, allgemeines und für alle gültiges Wissen um das Wesen des Menschen und das Ziel seiner Geschichte verloren haben.“<sup>26</sup> liesse sich die Postmoderne dagegen sehr wohl auf eine konkrete Zeitspanne eingrenzen: Die beiden zeitlichen Eckpunkte liegen für Liessmann zwischen der Veröffentlichung von Lyotard's *La condition postmoderne* von 1979 und dem Fall der Berliner Mauer und des Eisernen Vorhangs 1989, welcher den Beginn des Umbruchs in Osteuropa und der ehemals kommunistischen Staaten markiert.<sup>27</sup>

Der amerikanische Architekturtheoretiker Charles Jencks versteht unter Postmoderne eine Doppeldeutigkeit bzw. einen paradoxalen Dualismus, der

---

<sup>26</sup> Liessmann, Konrad Paul: Von der Moderne zur Postmoderne, in: Philosophie der Modernen Kunst, 1999: S. 176

<sup>27</sup> Vgl. Liessmann im Interview mit Günter Kaindlstorfer, 1995: <http://www.kaindlstorfer.at/interviews/liessmann.html>

bereits in ihrem Namen angelegt ist, als „*die Fortsetzung der Moderne und zugleich ihre Transzendenz*“.<sup>28</sup>

Zweifel und Skepsis an den großen Erzählungen waren schon der Moderne bekannt, dementsprechend sind die postmodernen Reaktionen auch Teil des modernen Geistes. Lyotard sieht darin das dialektische Verhältnis zwischen Moderne und Postmoderne.<sup>29</sup>

Und darin unterscheidet sich für Welsch die Postmoderne auch am deutlichsten von der Moderne: Es sprengt alte Schemata und Paradigmen wie die der Epochen, der Chronologie, der Überwindung und spricht sich für eine radikal offene Pluralität aus.

Im Folgenden möchte ich auf diesen Schlüsselbegriff der Postmoderne näher eingehen, da dieser Begriff in nahezu allen postmodernen Diskursen thematisiert wird.

## **2.5. Lyotard und das Ende der Grossen Erzählungen**

Für Lyotard ist die Postmoderne direkt mit der Enttäuschung an den „Grossen Erzählungen“ der Moderne verbunden.

Auch als Meta-Erzählungen bezeichnet, versteht Lyotard darunter jene universalistischen Diskurse, welche die Moderne geprägt haben und welche postmodern dekonstruiert werden. Zu diesen „*metaphysischen Doktrinen der Moderne*“ zählen z.B. „*die Erzählungen vom Fortschritt, vom Sozialismus, vom Überfluß, vom Wissen*“.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Jencks, Charles: Was ist Postmoderne?, 1990: S. 16

<sup>29</sup> Vgl. Lyotard, Jean-François: Eine post-moderne Fabel über die Postmoderne oder: In der Megalopolis, 1989: S. 294

<sup>30</sup> Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit, 1987: S. 12

Der Rückbezug auf jene legitimierenden Leitideen haben für Lyotard das moderne Wissen überhaupt erst ermöglicht und ausgezeichnet. Daraus folgert Lyotard, dass modernes Wissen auf Einheitsgedanken aufbaue und daher, um diese Einheit herzustellen, ein Rückgriff auf eine entsprechende Leit-Idee, eben auf Meta-Erzählungen, notwendig mache. Solche Erzählungen haben für Lyotard systematisch einen autoritären Charakter mit den notwendig dazugehörenden Ausschlussmechanismen.

Ein weiteres Mal führt Lyotard solche Leitideen in einem Brief an Samuel Cassin an:

*„(...) progressive Emanzipation von Vernunft und Freiheit, progressive oder katastrophische Emanzipation der Arbeit (...), Bereicherung der gesamten Menschheit durch den Fortschritt der kapitalistischen Techno-Wissenschaft und sogar, wenn man das Christentum selbst zur Moderne zählt (...), Heil der Kreaturen durch die Bekehrung der Seelen zur christischen (cristique) Erzählung von der Märtyrerliebe.“<sup>31</sup>*

Lyotard versteht diese modernen Meta-Erzählungen jedoch nicht als Mythen. Sie besitzen zwar wie der Mythos legitimierenden Charakter. Im Unterschied zum Mythos versuchen jedoch die Meta-Erzählungen, ihre Legitimation nicht in einer zurück liegenden Begründung, sondern in der Zukunft, also in der noch zu verwirklichenden Idee zu finden. Meta-Erzählungen sind stets auf Ziele bzw. Hoffnungen gerichtet, ihre Kennzeichen der Glaube an den Fortschritt der Geschichte und die universelle Geltung von Werten. Als Beispiele für solche Ziele nennt Welsch die Emanzipation des Menschen in der Aufklärung, die Hermeneutik des Sinns im Historismus oder die Befreiung des Menschen vor Ausbeutung im Marxismus.<sup>32</sup> Dadurch erhält die Moderne auch ihre spezielle

---

<sup>31</sup> Lyotard, Jean-François: Randbemerkungen zu den Erzählungen, in: Postmoderne für Kinder, 1996: S. 32

<sup>32</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: S. 12

Form eines Projekts, welches Habermas, vor allem in Bezug auf die Aufklärung, für unvollendet hält und daher wieder neu aufnehmen will. Für Lyotard stehe mit dem Ende der Grossen Erzählungen aber nicht die Aufklärung auf dem Spiel, „sondern die Unterstellung eines Wollens in der Vernunft.“<sup>33</sup>

Habermas' Einwand scheint mir durchaus berechtigt zu sein. Er stellt die Frage an Lyotard, ob sich in solchen Meta-Erzählungen und in ihrer Enttäuschungen das wahre Gesicht der Moderne zeigt, oder ob ihr Geist darin verfälscht und missbraucht wurde.

Lyotard zufolge haben Meta-Erzählungen die Aufgabe, soziales, politisches und juristisches Wissen zu legitimieren. Postmodern haben diese Erzählungen durch die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts in Politik, Kunst und Philosophie an Glaubwürdigkeit verloren. Es sind aber längst nicht alle Erzählungen (*narrations*) unglaubwürdig geworden: Für Lyotard weben Milliarden von kleinen und weniger kleinen Geschichten weiterhin den Stoff des täglichen Lebens.<sup>34</sup>

Diese „kleinen“ Geschichten sind der Delegitimationskrise deshalb entkommen, da sie keinen derartigen legitimierenden Wert besitzen.

An späterer Stelle hält Lyotard die Bedeutung, welche er dem narrativen Genre im *Postmodernen Wissen* gegeben hat, für übertrieben.<sup>35</sup> Allerdings hält er für unabdingbar, dass zwischen verschiedenen Diskursen und Satzordnungen unterschieden werden muss.

Schon in der Moderne gab es die Tendenz, vor allem bei den Avantgarden des 20. Jahrhunderts, diese „Grossen Erzählungen“ kritisch zu betrachten. Die Postmoderne rückt aber von solchen Erzählungen weit definitiver ab, da sie sich

---

<sup>33</sup> Lyotard, Jean-François: *Grabmal des Intellektuellen*, 1985: S. 83

<sup>34</sup> Vgl. Lyotard, Jean-François: *Randbemerkungen zu den Erzählungen*, in: *Postmoderne für Kinder*, 1996: S. 35

<sup>35</sup> Vgl. Lyotard, Jean-François: *Randbemerkungen zu den Erzählungen*, in: *Postmoderne für Kinder*, 1996: S. 35

als Reaktion auf die daraus resultierenden Enttäuschungen begreifen will. Die Kehrseite der Meta-Erzählungen sei Zwang und Terror, und daher ist der Verlust und die Enttäuschung der Meta-Erzählungen nicht mit Melancholie verbunden, sondern bedeutet für die Postmoderne einen „Gewinn an Autonomie“:<sup>36</sup> Erst durch die Befreiung des Vielen kann Pluralität entstehen.

*„Die Antwort darauf lautet: Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens.“<sup>37</sup>*

## **2.6. Ein Schlüsselbegriff der Postmoderne: Pluralität**

Der Begriff der Pluralität steht im Zentrum der Auseinandersetzung um die Postmoderne. Es scheint, als würden postmoderne Theoretiker wie Lyotard und Welsch Pluralität selbst zu einer Meta-Erzählung der Postmoderne aufbauen. Kritiker werfen dem Konzept der postmodernen Pluralität dagegen oft vor, dass es die frevelhafte Eigenschaft der Beliebigkeit fördern würde.

Zunächst war Pluralität schon ein Schlagwort der Moderne, neu ist nach Welsch jedoch die Radikalität, mit welcher Pluralität in der Postmoderne verstanden wird. Das Bild der Wirklichkeit sowie Erwartung an Erkenntnis und Handeln stehen postmodern im Zeichen von Spezifität, Differenz und Mehrdimensionalität. In dieser radikalen Auffassung von Pluralität liegt das dramatische und prekäre Moment der Postmoderne. Welsch wertet diese Radikalität als „*Indiz einer Umstellung der gesamten Optik.*“<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Lyotard, Jean-François: Postmoderne für Kinder, 1987: S. 30

<sup>37</sup> Lyotard, Jean-François: Postmoderne für Kinder, 1987: S. 31

<sup>38</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: 15

Die entscheidende Frage ist also nicht, ob es sich bei der Pluralität um einen neuen Fokus handelt, sondern dass dieser Fokus jetzt radikal ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt ist.

Die Ablehnung der Meta-Erzählungen der Moderne und die Entwicklung hin zu einer radikalen Pluralität in der Postmoderne ist für Welsch durch Erfahrung geschehen. Welsch führt folgende Gründe für die Ablehnung des Einheitsgedankens der einzelnen Meta-Erzählungen an: Durch die Einsicht in das „irreduzible Eigenrecht“ und die Unüberschreitbarkeit des Vielen ist ein neues Konzept nötig geworden.

Parallel dazu ist die Misere des Ganzen, des modernen Einheitsgedankens offensichtlich geworden. Die Moderne argumentiert ihre Defizite einer an Ganzheitsidealen orientierten Realität, indem es eben nicht ganz gelungen ist, diese Idee in die Realität umzusetzen. Und das liegt für Welsch letzten Endes an unserer Endlichkeit.

Die Postmoderne sieht das umgekehrt: Die Erfüllung der Idee einer Meta-Erzählung, des Ganzheitsgedankens, würde im totalen Desaster enden. Im Nichtgelingen liegt also gerade das dynamische Potential der Pluralität. Das manifeste Ganze, die Erfüllung des Einheitsgedankens der Moderne, würde Welsch zufolge gerade zu „Exitus und Totenstarre“ führen.

Es wäre es aber ein Missverständnis zu glauben, die Postmoderne würde Einheit und Ganzheit aufgeben. Für die Postmoderne gibt es nur die nicht-unterdrückende Form im Umgang mit Ganzheit. Im Unterschied zur Moderne versucht sie nicht vergeblich, das idealistische Ziel einer Meta-Erzählung zu erfüllen, sondern versucht, die unterschiedlichen Möglichkeiten offen zu halten. Die bitteren Konsequenzen der Moderne und ihres Anspruchs auf Ganzheit sind, wie es das 20. Jahrhundert gezeigt hat, Unterdrückung, Terror und Vernichtung.

Für Welsch liegt daher geradezu eine geschichtliche Rechtfertigung für die Postmoderne vor. Die Postmoderne hat „*aus realen Erfahrungen mit Ganzheit die Konsequenz gezogen.*“<sup>39</sup>

## **2.7. Exkurs: Leslie A. Fiedler: Cross the Border - Close the Gap**

Bereits der Erscheinungsort dieses Aufsatzes von Fiedler ist in gewisser Weise die eigentliche Grenzüberschreitung. Im Dezember 1969 veröffentlicht nicht etwa ein literarisches oder philosophisches Fachmagazin, sondern das Hochglanz-Magazin „Playboy“ Fiedler's Aufsatz, der damit auch ein neues Verfahren in der Literaturkritik ankündigt.<sup>40</sup>

Fiedler beginnt recht kategorisch:

*„Fast alle heutigen Leser und Schriftsteller sind sich - und zwar effektiv seit 1955 - der Tatsache bewußt, daß wir den Todeskampf der literarischen Moderne und die Geburtswehen der Post-Moderne durchleben. Die Spezies Literatur, die die Bezeichnung „modern“ für sich beansprucht hat (mit der Anmaßung, sie repräsentiere äußerste Fortgeschrittenheit in Sensibilität und Form, und über sie hinaus sei „Neuheit“ nicht mehr möglich) und deren Siegeszug kurz vor dem ersten Weltkrieg begann und kurz nach dem zweiten endete, ist tot, das heißt, sie gehört der Geschichte an, nicht der Wirklichkeit.“*<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: 17

<sup>40</sup> Die deutsche Debatte um Moderne und Postmoderne, an der sich vor allem Schriftsteller beteiligen, geht auf die Veröffentlichung von Fiedler's Aufsatz in zwei Teilen unter dem Titel Das Zeitalter der neuen Literatur in der Wochenzeitung Christ und Welt vom September 1968 zurück, anlässlich eines von ihm im Juni 1968 gehaltenen Vortrags in Freiburg.

<sup>41</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: S. 23

Im Kontext der neuen, postmodernen Literatur sollen also alte Grenzen überschritten werden. Fiedler zielt dabei vor allem auf die kulturelle elitäre „Klassengesellschaft“ der Moderne ab:

*„Die Vorstellung von einer Kunst für die „Gebildeten“ und einer Subkunst für die „Ungebildeten“ bezeugt den letzten Überrest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft, wie sie nur einer Klassengesellschaft zustünde.“<sup>42</sup>*

Die Einteilung der Moderne in „hohe“ und „niedere“ Kultur hat sich überlebt, und daher muss das postmoderne Programm nach neuen Wegen suchen, die sich *nach* dieser modernen Einteilung gehen lassen. Allerdings geht es nicht darum, hohe und niedere Kultur in Einlang zu bringen, da dies einem modernen Programm entsprechen würde. Aufgabe der Postmoderne sei nun, ein „vieldeutig Neues“ entstehen zu lassen, das sich nicht mehr in den alten Wertvorstellungen einordnen lässt, da die alte Ordnung nicht mehr greift. Neu ist dieses Programm freilich nicht, bereits Hugo von Hofmannsthal hat in seinen Werken Vielfalt und Unbestimmbarkeit thematisiert.

Fiedler's Ansatz der Postmoderne wird schon durch den Titel klar. Die Kluft zwischen Künstler und Publikum wird geschlossen, die Unterscheidung eines „Professionalism“ und eines „Amateurism“ in der Kunst überwunden. Dafür verbindet die postmoderne Literatur unterschiedlichste Motive und Erzählungen, ohne zu versuchen, nur einem intellektuellen und elitären Anspruch zu erfüllen. Dazu zählen vor allem romantische, sentimentale und populäre Motive:

*„Die Kluft zu schließen, bedeutet auch, die Grenze zu überschreiten zwischen dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen, dem Wirklichen und dem Mythischen, der bürgerlichen Welt mit Bodoir und Buchhaltung*

---

<sup>42</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: S. 25

*und dem Königreich, das man lange als das der Märchen zu bezeichnen pflegte, aber das schließlich in den Geruch der verrückten Phantasterei kam.*“<sup>43</sup>

Der postmoderne Schriftsteller ist für Fiedler der Vermittler zwischen beiden Welten. Er ist *„gleichmaßen zu Hause in der Welt der Technologie und im Reich des Wunders.*“<sup>44</sup>

Prinzip dieser neuen Literatur ist nicht mehr der moderne Drang nach Einheit, sondern die Mehrsprachigkeit. Ihr Kennzeichen ist die Mehrfachstruktur, oder zumindest die Doppelstruktur, der Künstler wird zum „Doppel-Agenten“. Die postmoderne Literatur verbindet Wirklichkeit und Fiktion sowie elitären und populären Geschmack, und aus dieser paradoxen Verbindung erhofft sich Fiedler kritisches Potenzial.

1969, 10 Jahre nach dem Beginn der postmodernen Literaturdebatte, hat sich aus dem sporadischen Ausdruck eine Grundformel der Postmoderne entwickelt, die bald auch für andere Gattungen wie den Journalismus verbindlich werden sollte. Die Uniformierungen und Einheitstendenzen der Moderne werden abgelehnt, die Schlüsselbegriffe der Postmoderne lauten Mehrsprachigkeit, Vielfalt, Pluralität.

*„Postmoderne Phänomene liegen dort vor, wo ein grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen und Verfahrensweisen praktiziert wird, und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk.*“<sup>45</sup>

Durch diese Doppel- oder Mehrfachkodierungen bildet sich eine kohärente Struktur, die sich trotz aller Verschiedenheit in den unterschiedlichen

---

<sup>43</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: S. 9

<sup>44</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: S. 13

<sup>45</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: 10

Ausdrucksweisen der Postmoderne findet. Die Spezifität von Gattungen wie der Architektur, der Malerei oder der Musik wirkt zwar auf die Struktur selbst ein, hebt sie aber nicht auf.

Fiedler übt seine Kritik auf eine sehr polemische Weise, mit viel Liebe am Paradox. Seine Waffe ist die Provokation, um die althergebrachten Konventionen zu sprengen, das zeigt sich bereits am Ort der Veröffentlichung seines Aufsatzes. Nicht mehr nur das Kunstwerk als solches steht im Zentrum des künstlerischen Interesses, sondern vor allem sein Rahmen, sein Umfeld, seine Art der Veröffentlichung und Inszenierung. Fiedler will damit provozieren, auch indem er jene Art von „Schund“-Literatur lobt, die von den elitären Kritikern stets verachtet wurde.

Fiedler weist auf die Mythen hin, welche diese Gattungen, von den populären Abenteuerromanen bis hin zur Pornografie, geschaffen haben. Bilderwelten, die dadurch in den Köpfen von mehreren Generationen entstanden sind, Bücher, welche mit der selben Leidenschaft in Küche, Salon und Kinderzimmer gelesen wurden.

Fiedler will jenen Graben wieder schliessen, der zwischen Kunst und Vergnügen entstanden ist. Er glaubt, dass eine gegenwärtige Avantgarde ein breiteres Publikum erreichen und ihre Träume bevölkern müsse. Was nicht unbedingt heissen soll, dass das Publikum in ihren Träumen besänftigt und getröstet werden soll. Es kann auch mit Schrecken aus dem Schlaf gerissen werden, mit Alpträumen und Obsessionen.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Vgl. Eco, Umberto: Nachschrift zum Namen der Rose, 1984: S. 21

## 2.8. Die Postmoderne in der Philosophie

„Jede Überzeugung ist eine Krankheit.“

Francis Picabia, 1879-1959

In der Philosophiegeschichte findet sich der Begriff „Postmoderne“ zwar bereits bei Pannwitz, er tritt aber erst relativ spät als ausgearbeitete Konzeption auf.

Als Geburtsjahr der postmodernen Philosophie in Europa gilt das Jahr 1979, als Jean-Francois Lyotard seine Schrift *La Condition postmoderne* (dt. *Das postmoderne Wissen*) veröffentlicht hat. Lyotard schließt sich darin der Diskussion über Postmoderne und postindustrielle Gesellschaften in den Vereinigten Staaten an.

Er geht zunächst von der Frage aus, wie das Wissen in den am höchsten entwickelten Industrieländern durch die neuen Informations-Technologien verändert wird. Dabei muss Lyotard zuerst die Bedeutung des heutigen, „postmodernen“ Wissens klären, um es dann als kritischen Maßstab gegenüber den neuen Technologien verwenden zu können. Lyotard arbeitet anhand jüngerer Wissensentwicklungen eine postmoderne Verfassung des Wissens heraus, welche in Folge den normativen Rahmen für die Bewertung der neuen Technologien bildet. Lyotard's Begriff der Postmoderne ist grundsätzlich gefasst und nicht allein auf technologische Konturen beschränkt, was Kritiker ihm gerne vorwerfen.<sup>47</sup>

Lyotard denkt aber nicht von den neuen Technologien her, indem er ihnen ein entsprechendes Denken schaffen will. Seine Argumentation stützt sich auf die Beeinflussung des Wissens durch diese neuen Technologien. Daher ist es für

---

<sup>47</sup> vgl. Charles Jenck, der Lyotard vorwirft, nicht postmodern, sondern spätmodern zu denken (Charles Jencks, „Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen“, in: *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, hrsg. von Peter Koslowski, Robert Spaemann, Reinhard Löw, Weinheim 1986, 205-235)

Lyotard notwendig, sich über die Eigenarten und Ansprüche des heutigen Wissens Klarheit zu verschaffen, um die Herausforderungen dieser neuen Technologien beantworten zu können und sich dadurch ihrer Stärken und Schwächen bewusst zu werden.

Aus einer Reflexion auf die Eigenartigkeit modernen Wissens kommt Lyotard zum Begriff der „Postmoderne“. Modernes Wissen baut auf Einheitsgedanken auf, und um diese Einheit herzustellen, war ein Rückgriff auf eine jene Leit-Ideen, eben auf Meta-Erzählungen, notwendig.

In gewisser Weise sieht Lyotard die künstlerischen und wissenschaftlichen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts als Wegbereiter der Postmoderne, denn auch sie setzten auf die Destruktion der traditionellen modernen Hoffnungen nach Totalität und Einheit:

*„Was seit einem Jahrhundert in der Malerei oder in der Musik geschehen ist, antizipiert gewissermaßen die Postmoderne, die ich meine.“<sup>48</sup>*

Aus einer Reflexion auf die Eigenartigkeit modernen Wissens kommt Lyotard zum Begriff der „Postmoderne“. Modernes Wissen baut auf Einheitsgedanken auf, und um diese Einheit herzustellen, war ein Rückgriff auf eine Leit-Idee, eben auf die großen Meta-Erzählungen, notwendig.

Während Liessmann das Jahr der Veröffentlichung von *La Condition postmoderne* als Beginn der Postmoderne sieht, findet Lyotard selbst einen anderen Geburtsort der Postmoderne, für das der Terminus „Auschwitz“ steht:

*„Das Verbrechen eröffnet die Postmoderne“<sup>49</sup>*

---

<sup>48</sup> Lyotard, Jean-François u.a.: Immaterialität und Postmoderne, 1985: S. 38

<sup>49</sup> Lyotard, Jean-François: Postmoderne für Kinder, 1987: S. 34

Lyotard bezieht sich konkret auf die Jahre 1942/43, welche durch die „Endlösung der Judenfrage“ und dem Einsatz neuer technologischer Waffen im Krieg geprägt waren. Für Lyotard markiert dieses Verbrechen den endgültigen Bruch mit der Moderne.

Der britische Kultur- und Literaturtheoretiker Terry Eagleton sieht den Anfang der Postmoderne als das Ergebnis eines politischen Scheiterns, dessen Nachwirkungen immer noch spürbar sind.<sup>50</sup> Die Melancholie über den Verlust dieser Ideale sei aber überstanden, der Verlust beginnt als Gewinn betrachtet zu werden.

Auch der Psychotherapeut Hans Rudi Fischer ist der Ansicht, dass mit der Rede vom Ende der großen Entwürfe „*kein vornehmer apokalyptischer Ton*“<sup>51</sup> angestimmt werden sollte und soll. Für Fischer ging es der Postmoderne weder um die Offenbarung einer Wahrheit noch um ein klägliches Ende. Postmoderne bedeutet für Fischer einen „*konstruktiven, emotional auch positiv besetzten Abschied von den großen Entwürfen*“<sup>52</sup>, um ein Ende also, das durchaus gefeiert werden darf und kann.

Der philosophische Diskurs ist für Fischer durch die Grundlagenkrise in den Wissenschaften des 20. Jahrhunderts zurückzuführen. Auslöser war demnach Einstein's Relativitätstheorie, welche durch die „Unschärferelation“ von Heisenberg noch weiter verschärft wurde. Mit Gödels Unvollständigkeitstheoremen erreichte die Krise dann auch die seit Platon vermeintlich rationalste, der Wahrheit scheinbar am nächsten stehende aller Wissenschaften, die Mathematik. Dies hat eine Erschütterung des Glaubens an eine beobachterunabhängige, objektiv fassbare Wirklichkeit zur Folge,

---

<sup>50</sup> Vgl. Eagleton, Terry: Die Illusionen der Postmoderne, 1997: S. 28

<sup>51</sup> Fischer, Hans Rudi: Zum Ende der großen Entwürfe, 1992: S. 9

<sup>52</sup> Fischer, Hans Rudi: Zum Ende der großen Entwürfe, 1992: S. 9

Kontingenz wird zum wesentlichen Element des gegenwärtigen Weltbildes. Das postmoderne Denken erfährt nach Fischer einen Wandel im Prinzipiellen, das sich nicht nur ändert, sondern dessen Fundament selbst betroffen ist. Fischer spricht von einer „*Revolution auf logisch höherer Ebene*“<sup>53</sup>, da jenes Glaubenssystem, auf dem sich die abendländische Rationalität gründet, selbst ins Wanken geraten ist.

Fischer datiert das Ende der großen Entwürfe auf das Ende des 20. Jahrhunderts. Damit enden groß angelegte Theorieentwürfe mit ihren Ansprüchen auf objektive Erkenntnis, orts- und zeitübergreifende rationale Erklärungen, die Steuer- und Planbarkeit von technischen und sozialen Prozessen sowie umfassende Sinngebung. An ihre Stelle treten, hier bezieht sich Fischer auf Lyotard, vielfältige kleine Entwürfe mit bescheidenerem Geltungsanspruch.<sup>54</sup>

Dieser positive Akzent auf die sich eröffnenden neuen Möglichkeiten nach dem Verlust der Grossen Erzählungen ist für Welsch entscheidend für die Postmoderne und eine wichtige Differenzierung gegenüber der negativen Diagnose des Posthistoire. Die Unterschiede zwischen diesen beiden Konzepten soll im folgenden Kapitel näher erörtert werden.

*„Schätzungen des Differenten und Heterogenen bestimmen die neue Orientierung. Erst wenn man eine solch positive Vision der Vielfalt unterschiedlicher Sprachspiele, Handlungsformen, Lebensweisen, Wissenskonzepte etc. teilt, bewegt man sich in der Postmoderne.“*

---

<sup>53</sup> Fischer, Hans Rudi: Zum Ende der großen Entwürfe, 1992: S. 13

<sup>54</sup> Fischer, Hans Rudi: Zum Ende der großen Entwürfe. Eine Einführung, in: Fischer, Hans Rudi; Retzer, Arnold; Schweitzer, Jochen (Hg.), Das Ende der großen Entwürfe, 1992: S. 9

## 2.9. Zur Differenz zwischen Postmoderne und Posthistoire

Innerhalb der Debatte um die Postmoderne muss zwischen der kulturgeschichtlichen Diagnose zu unterscheiden. Welsch legt auf die Differenz zwischen Postmoderne und Posthistoire besonderen Wert und arbeitet die Unterschiede in seinem Buch *Unsere Postmoderne Moderne* (1987) heraus.

„Posthistoire“ ist für Welsch wie die Postmoderne eine Reaktion auf Entwicklungen in den modernen westlichen Industriegesellschaften seit dem Zweiten Weltkrieg. Dafür spricht einerseits der Zeitpunkt ihres Entstehens, andererseits ihre immanente Kritik an den Erzählungen dieser postindustriellen Gesellschaft.

Der Unterschied zur Postmoderne zeigt sich im Posthistoire-Theorem der „Nachgeschichte“, in einer resignativen Haltung, in welcher jede Erneuerung oder Innovation kategorisch ausgeschlossen wird. Neue Werte oder Impulse treten nicht auf oder könnten sogar im Falle ihres Auftretens nicht beachtet werden, da die geschichtlichen Möglichkeiten erschöpft sind. In den Industriegesellschaften läuft nur noch die sozio-ökonomische Maschinerie weiter, um die ständig wachsenden Menschenmassen zu versorgen.

Welsch formuliert die These der Posthistoire wie folgt:

*„Posthistoire, das Theorem der „Nachgeschichte“ besagt, daß fortan keine Innovationen mehr zu erwarten sind. [...]Die bewegenden Kräfte sind allein institutionell-technischer Art, die kulturell-geistigen bloß noch Theater.“<sup>55</sup>*

Die Position des Posthistoire wird vor allem mit dem deutschen Soziologen Arnold Gehlen in Verbindung gebracht, der in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts diese kulturelle Negativ-Diagnose entwickelt hat. In seinem Werk *Über kulturelle Kristallisation* (1961) diagnostiziert Gehlen, dass sich die Kultur

---

<sup>55</sup> Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, 1987: S. 17

der Gegenwart in einem Zustand befände, in welchem „*die darin angelegten Möglichkeiten in ihren grundsätzlichen Beständen alle entwickelt sind.*“<sup>56</sup>

Ein derartiger Zustand der Erschöpfung, so Gehlen, ist dann erreicht, wenn auch alle Antithesen und Gegenargumentationen entdeckt, hingenommen oder ausgeschieden sind. Und genau diese Situation sei für Gehlen in den wichtigsten Bereichen der Kultur der westlichen Gesellschaften der Fall.

Am deutlichsten zeige sich dies Situation im Bereich der Kunst, vor allem der modernen Malerei. Bei näherer Analyse zeige sich beispielhaft, so Gehlen, eine „*Bewegung auf stationärer Basis*“.<sup>57</sup>

Als „*um das Jahr 1910 herum*“ damit begonnen wurde, sich von der Aussenwelt abzuschotten und „*von der Malerei her das Subjekt auszuloten*“<sup>58</sup> habe sich nichts mehr grundlegend Neues ereignet.

Für Welsch habe die Posthistoire-Diagnose von Gehlen mit den Konzepten der Postmoderne wenig bis gar nichts gemeinsam.

Zwar glauben sich beide Theoreme *nach* etwas. Daher liegt der Trugschluss vieler Kritiker darin, deshalb auf Wesensgleichheit zu schließen. Aus der Gegenüberstellung dieser unterschiedlichen Auffassungen von Geschichte ergeben sich aber doch deutliche Differenzen:

Die Postmoderne ist für Welsch optimistisch und glaubt an einen kommenden Entwicklungsschritt, sie ist eine Phase des Wandels, des Übergangs.<sup>59</sup> Durch die Enttäuschungen der Moderne haben sich der Spätmoderne neue Möglichkeiten

---

<sup>56</sup> Gehlen, Arnold: Über kulturelle Kristallisation, 1961: S. 313

<sup>57</sup> Gehlen, Arnold: Ende der Geschichte?, 1975: S. 122

<sup>58</sup> Gehlen, Arnold: Über kulturelle Kristallisation, 1961: S. 321

<sup>59</sup> Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne, 1987: S. 18

geboten, und daher wird die Abkehr von den Meta-Erzählungen postmodern nicht mehr als Verlust, sondern als Potential gewertet.

Die Posthistoire dagegen glaubt sich nach der gesamten Geschichte und stellt eine bittere, zynische und graue Diagnose der Gegenwart, in welcher nichts mehr grundlegend Neues erwartet werden kann.

Welsch hebt diesen Unterschied der beiden Auffassungen explizit heraus:

*„Während die Posthistoire-Diagnose passiv, bitter oder zynisch und tendenziell grau ist, hat die Postmoderne-Prognose eher aktive, optimistische und jedenfalls bunte Akzente. Überschneidungen mögen bestehen, eine Verwechslung sollte ausgeschlossen sein.“<sup>60</sup>*

Am Anfang ihrer Entstehungsgeschichte hätte für Welsch die Postmoderne noch mit der Posthistoire verwechselt werden können, als Howe und Levin die Diagnose einer Erschlaffung stellten. Dieser negative Ansatz gilt für Welsch jedoch als überwunden und umgekehrt, so dass die Postmoderne gegenwärtig auf eine Epoche der gesteigerten Vielfalt und neuer Möglichkeiten verweist.

Die unterschiedlichen Posthistoire-Diagnosen<sup>61</sup> erklären im Grunde aber nicht die Geschichte als Aufeinanderfolge von Ereignissen zu Ende und sind somit auch nicht durchgehend als pessimistisch zu bewerten. Denn im Grunde erteilen sie einer gewissen Auffassung von Geschichte eine Absage, und zwar jener Auffassung von Geschichte als ein Prozess, die ein bestimmtes Ziel, einen „Endzweck“, zu verfolgen habe, der von einem historischen Subjekt entdeckt und von einer legitimierenden Narration gestützt wird.

---

<sup>60</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: S. 27

<sup>61</sup> Vgl. Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? München, Kindler, 1992; Sloterdijk, Peter: Nach der Geschichte. In: W. Welsch, Wege aus der Moderne, S. 262-273; Gehlen, Arnold: Über kulturelle Kristallisation. In: Ebd., S. 133-143; Kamper, Dietmar: Nach der Moderne., Umriss einer Ästhetik der Posthistoire. In: Ebd., S. 163-174; Lyotard, Jean-François: Sendschreiben zu einer allgemeinen Geschichte. In: Postmoderne für Kinder, S. 38-56; Flusser, Vilém: Vom Ende der Geschichte. In: Ders., Nachgeschichte, S. 282-290

## 2.10. Kritik an der Postmoderne

Kritik am postmodernen Konzept ist vielfach genauso strapaziert worden wie die unterschiedliche Verwendung des Begriffs „postmodern“. Die Debatte um die Postmoderne ist zu einem Schlachtfeld geworden, qualifizierte Kritik hat dabei oft Anschuldigungen und Beleidigungen weichen müssen.

Kompetente Kritik betrifft vor allem das postmoderne Konzept der radikalen Pluralität: Für Jean Baudrillard ist die Pluralisierung heute nur noch ein Modus der Uniformierung, und zwar eine Erzeugung von Indifferenz, die von ihren Vertretern bloß nicht durchschaut wird. Denn umso mehr Möglichkeiten bzw. auftreten, desto geringer ist deren Bedeutung, bis hin zur völligen Bedeutungslosigkeit.

Baudrillard kritisiert dadurch aber vor allem jenes Verständnis der Postmoderne, dessen Missverständnis bereits zu einem Vorurteil und Klischee geworden ist: der Die Tendenz zur Beliebigkeit. Welsch hält solche „Beliebigkeits-Propaganda“ für eine „Mißdeutung der Pluralität“. Es werde nur die Seite der Vielfältigkeit betrachtet ohne auch die andere Seite, jene der Präzisierung der vielen Möglichkeiten, zu beachten. Baudrillards Gedanken sind vielmehr eine Mahnung an die ernstesten Vertreter des Pluralisierungs-Theorems, nicht wiederum Einseitigkeit zu propagieren.

Die Postmoderne versucht, gegen Uniformierungstendenzen Pluralisierung einzubringen. Lyotard blendet Uniformierungsprozesse nicht aus, sondern hält sie für die postmoderne Pluralität geradezu für notwendig:

*„Euphorisch ist das Pluralisierungskonzept von Postmoderne gewiß nicht, aber es ist auch nicht krisenstarr. Es meint vielmehr, bestehende und entwickelbare Pluralität in die Waagschale der Zukunft werfen zu können. Es tritt für die*

*Pluralität der Wissensweisen, Lebensformen und kulturellen Orientierungen ein. Es hat scharfgeschnittene und auch aggressive Züge.*“<sup>62</sup>

Daraus ergibt sich eine paradoxe Verbindung von Uniformierung und Pluralisierung, deren Wechselspiel unterschiedliche Ergebnisse liefert: Uniformierung kann zugleich Pluralität, Pluralisierung kann Indifferenz bis hin zur Beliebigkeit erzeugen. Dafür finden sich viele Beispiele vor allem in der Pop-Kultur, wozu ich durchaus den New bzw. Gonzo-Journalismus zähle. Dessen Gegenüberstellung von Gegensätzen wie Realität und Fiktion erzeugt ein neues Bild der Darstellung, dessen Potential vor allem durch Vielfältigkeit gekennzeichnet ist. Es entspricht nicht mehr dem herrschenden Einheitsbild der Moderne, sondern bereichert das Paradigma der „Objektiven Berichterstattung“ um neue Perspektiven.

Welsch findet jede Deutung der Postmoderne als ungenügend, die glaubt, sich nur für die eine (Pluralität) oder die andere Seite (Uniformität) entscheiden zu können. Entscheidend ist, wie das Verhältnis dieser beiden Positionen und wie diese Verbindungen im Einzelnen zu verstehen sind. Für Welsch geht es jetzt um die Beschreibungen und Diagnosen, *„die sich vor dieser Komplexion nicht davonstehlen, sondern ihr sich aussetzen.*“<sup>63</sup>

Terry Eagleton kritisiert an der Postmoderne ihre wohl empfindlichste Stelle: Die Postmoderne sei genau so restriktiv und ausschliessend wie die orthodoxen Theorien, welche sie bekämpft.<sup>64</sup> Trotz Differenz, Pluralität und Heterogenität arbeite die Postmoderne mit binären Oppositionen: Begriffe wie „Pluralität“ und „Differenz“ werden auf der einen Seite positiv dargestellt, während auf der

---

<sup>62</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: 20

<sup>63</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: 20

<sup>64</sup> Vgl. Eagleton, Terry: Die Illusionen der Postmoderne, Stuttgart u. Weimar, Metzler, 1997: S. 35

anderen Seite potentielle Antithesen wie Einheit, Totalität und Universalität auf subtile Weise geschwächt werden.

„*Sie [die postmoderne Theorie, Anm.] wird zwar vom kritischen Geist bewegt, wendet diesen aber selten auf die eigenen Thesen und Gedanken an.*“<sup>65</sup>

Zwar erkennt nach Eagleton die anspruchsvollere postmoderne Philosophie den Zusammenhang solcher Gegensätze an, es sei aber auch hier eindeutig, auf wessen Seite die Sympathien liegen. Eagleton rettet sich aus diesem Dilemma der Postmoderne, indem er die postmoderne pluralistische Perspektive auf die Postmoderne zurück bezieht und in ihr selbst verschiedene positive wie auch negative „Erzählungen“ feststellt.

Angesichts der postmodernen Pluralität taucht die Frage auf, wie Politik dann noch möglich sein solle. Im Grunde zerstöre die Postmoderne das Politische, denn ihre Pluralität untergrabe den Minimalkonsens, ohne den Politik nicht auskomme. Welsch antwortet auf diese Kritik mit einer Beschreibung des ethischen Grundzuges der Postmoderne. Demzufolge geht es „*nicht um eine bloße Hinnahme, sondern um eine Anerkennung des Anderen in seiner Andersheit.*“<sup>66</sup> Welsch betont die Notwendigkeit eines Bewusstseins, dass es auch andere Wege, Modelle und Orientierungen von gleicher Legitimität gibt. Daher ist es wichtig, die Pluralität als Grundverfassung der Wirklichkeit zu erkennen und einzugestehen. Damit ist diese ethische Dimension bereits die erste politische - die Anerkennung des Differenten ist bereits ein politischer Akt. Darin erweist sich die Postmoderne für Welsch als „von Grund auf politisch“ und macht eine neue Idee von Politik geradezu „obligat.“

---

<sup>65</sup> Ders., S. 36

<sup>66</sup> Welsch, Wolfgang: *Wege aus der Moderne*, 1994: 37

Diese Kritik bezieht sich auf das ideologische, vereinheitlichende Verständnis von Politik: Wenn Politik als Handeln im Sinn des Ganzen verstanden wird, brauche es doch - um das Ganze zu erfassen - eine Art übergreifende Meta-Erzählung. Aber eben diese Meta-Erzählung wird von der Postmoderne destruiert, und daher zerstöre sie dadurch die Möglichkeit einer Politik.

Mit derselben Argumentation müssten auch andere Schlüsselbegriffe der Postmoderne, etwa ihr Konzept der Pluralität, welches einen durchaus optimistischen Charakter aufweist, direkt an eine „Grosse Erzählung“ gebunden sein. Demnach könnte die gesamte Postmoderne selbst als eine Meta-Erzählung bezeichnet werden, wie es oben bereits Eagleton in seiner Kritik angedeutet hat.

Welsch zieht hier die Notbremse und unterscheidet die moderne von der postmodernen Meta-Erzählung:

Im Unterschied zu den bisherigen Meta-Erzählungen propagiere die Postmoderne keine Einheitsvorstellung, sondern setzt sich als Anwalt der Vielfalt, der Pluralität ein.

Dadurch könne sie auch beispielsweise keine marxistische oder kapitalistische Ideologie vertreten, sondern einzig und allein die unterschiedlichen Konzeptionen, Formen und Inhalte dekonstruieren.

Für Niklas Luhmann treffe es zu, dass Lyotard mit seiner Kritik an den „Großen Erzählungen“ selbst wiederum eine solche Erzählung geschaffen hat.

Aus diesem Widerspruch folgt für Luhmann, „*daß die Einheit der Gesellschaft oder, von ihr aus gesehen, der Welt nicht mehr als Prinzip, sondern nur noch als Paradox behauptet werden kann.*“<sup>67</sup>

Die Postmoderne sei sich der Schwierigkeiten bewusst, die mit solch einer radikalen Pluralität einhergehen. Darum versuche sie, durch offene Pluralität, ständiger Selbstkritik und im Bewusstsein des Widerstreits mögliche Lösungen zu finden.

---

<sup>67</sup> Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Bd.2, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1997, S. 1144

Einen weiteren Unterschied zwischen moderner und postmoderner Meta-Erzählung sieht Welsch nicht nur im Inhalt, sondern auch in der Form, der Art und Weise ihrer Erzählung.

Die postmoderne Meta-Erzählung stellt Welsch als formales Konzept auf eine „zweite Stufe“. Damit sei sie auf die Vielheit unterschiedlicher Erzählungen auf erster Stufe hin entworfen und nicht, wie die modernen Meta-Erzählungen, monologisch geblieben, im Sinne des Ausschlusses und der Unterdrückung anderer Erzählungen. Insofern blieben unter der postmodernen Perspektive verschiedene Kulturen und Lebensformen gleichermaßen legitim.

Mit dieser „Stufen-Theorie“ der Erzählungen lässt sich ein klarer hierarchischer Aufbau in Welsch's Argumentation erkennen.

Politik im Zeichen der Postmoderne sei für Welsch von Grund auf demokratisch, da sich Demokratie vor allem als eine Organisationsform für den Dissens von Ansprüchen und Rechten verstehe. Demokratie sei also genau auf solche Situationen der radikalen Pluralität zugeschnitten. Jede Gesellschaft habe unterschiedliche, unvereinbare und doch legitime Ansprüche, die nur in einer Demokratie gelingen könnten. Der Kritik an der Unfähigkeit von Politik der Postmoderne sei also nicht nur ein falsches Verständnis von Politik immanent, sondern auch von Demokratie. Insofern gilt nach Welsch auch der Umkehrschluss:

*„Die Postmoderne ist so radikal plural, daß sie nur demokratisch gelingen kann.“<sup>68</sup>*

Die postmoderne Erzählung bleibt meiner Ansicht nach voller Widersprüche, aus denen sie Potential zu gewinnen hofft. Im Unterschied zu den Meta-Erzählungen der Moderne mit teils autoritärem Charakter können andere, konträre Erzählungen

---

<sup>68</sup> Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne, 1994: 39

nicht mehr ausgeschlossen werden. Die Postmoderne ist sich der Ambivalenz der verschiedenen (wie auch ihrer eigenen) Erzählungen durchaus bewusst. Ihre Kennzeichen sind Letztfundierung als Paradox sowie die Verabschiedung der Differenz aus binären Oppositionen. Dieser Akzent auf die Art und Weise der Erzählung setzt eine gewisse Sensibilität voraus, welche Lyotard in seiner Theorie des Widerstreits hinsichtlich der Sprache einfordert. Mit dem Konzept des Widerstreits hat sich wegen der Konsequenzen für den Begriff der Gerechtigkeit vor allem die Rechtsphilosophie beschäftigt. Für Welsch könne diese Theorie von Lyotard aber auch für die gegenwärtige Ästhetik von Bedeutung sein.

Im Bereich der Ästhetik ist die Absage an die grossen Erzählungen direkt mit der Rückkehr zur *Aisthesis* und dadurch mit der Enthierarchisierung der Ästhetik verbunden. Im Amerikanischen als Aufhebung der sogenannten „high-“ und „popular culture“ bezeichnet, sind dadurch freilich nicht alle Unterscheidungsmerkmale aufgehoben worden. Im folgenden Kapitel möchte ich näher auf dieses neue Verständnis von Ästhetik in der Postmoderne eingehen.

### 3. Postmoderne Ästhetik

*„Jeder möchte die Kunst verstehen.  
Warum versucht man nicht, die Lieder  
eines Vogels zu verstehen?“*

Pablo Picasso, 1926

Ein zentraler Fokus des postmodernen Diskurses liegt auf ästhetischen Phänomenen. Dies lässt sich einerseits aus der Entwicklung der Diskussion um die Postmoderne erkennen, die ja aus ästhetischen Bereichen, wie der Literatur, der Architektur und der Kunst hervorgegangen ist. Welsch spricht geradezu von einer „*ästhetischen Prägung der Postmoderne*“<sup>69</sup>, Eco hat den postmodernen Charakter mit dem Begriff des „*Kunstwollens*“, welcher von den österreichischen Kunsthistorikern Alois Riegl und Ernst Gombrich geprägt wurde, beschrieben. Demzufolge versteht Eco die Postmoderne weniger als eine zeitlich begrenzte Strömung, sondern als eine Vorgehensweise, eine Stiländerung.

Anreize für den postmodernen Diskurs um die Ästhetik finden sich aber nicht nur in Kunst, Literatur oder Philosophie, sondern bereits im unmittelbaren Alltag, von der Konsum- und Erlebnisgesellschaft, der Werbung, dem Design, dem individuellen Styling bis hin zu den ästhetischen Trends der Freizeitgestaltung.

Zweifellos ist jedes Verständnis von Ästhetik an seine jeweilige Epoche gebunden. Postmodern wird der Begriff „*ästhetisch*“ als semantisch äusserst vielfältig verstanden, die Disziplin der Ästhetik reicht daher weit über eine reine Kunstlehre hinaus. Einen Begriff oder eine Definition von Ästhetik finden zu wollen scheint mir daher - gerade aus der Perspektive der Postmoderne - nicht zielführend zu sein.

---

<sup>69</sup> Welsch, Wolfgang: *Wege aus der Moderne*, 1994: S. 40

Jedoch lassen sich in der geschichtlichen Entwicklung die unterschiedlichen Facetten und Anwendungsflächen dieser noch jungen philosophischen Disziplin aufzeigen. Denn diese Hinwendung zum Ästhetischen ist nicht neu, schon in der Moderne gab es deutliche ästhetische Impulse, die sich aber in ihrer Legitimation doch deutlich von der neuen Rezeption durch die Postmoderne unterscheiden.

### **3.1. Begriffsklärung: Was versteht Welsch unter „ästhetisch“?**

Welsch versucht zunächst, den Begriff „ästhetisch“ semantisch zu klären, um seine Wesensart näher definieren zu können.

Seine Analyse steht dabei in direktem Bezug zu den gegenwärtigen Phänomenen des Ästhetischen, durch die Welsch die pluralen Bedeutungen des Begriffes sowie seine Relevanz für ein neues Verständnis des Ästhetischen in der Postmoderne verdeutlichen möchte.<sup>70</sup>

Welsch unterscheidet drei Bedeutungen des Begriffs „ästhetisch“ und bezeichnet sie als „Standardprädikate des Ästhetischen“:<sup>71</sup>

1. Die kunstbezogene oder artistische Bedeutung. Die Ästhetik bezieht sich auf die Kunst und in weiterer Folge auf die Kunst als Kunst. Die kunstbezogene Ästhetik analysiert die Kunst als Gegenstand unserer Bewertung.
2. Die aisthetische Bedeutung. Sie geht auf Alexander Gottlieb Baumgarten zurück und ist historisch die erste sinnbezogene Bedeutung des Ästhetischen. Das Wort (vom griech. *aisthetos*, was „sinnlich“, „wahrnehmbar“ bedeutet) wie auch die philosophische Disziplin der Ästhetik setzen bei Baumgarten an. Dabei hat diese Ästhetik nicht die Kunst zum Gegenstand, sondern das sinnliche Erkenntnisvermögen.

---

<sup>70</sup> Welsch, Wolfgang: Die Grenzen der Ästhetik, 1996: S. 65

<sup>71</sup> Welsch, Wolfgang: Die Grenzen der Ästhetik, 1996: S. 66

3. Die kallistische Bedeutung. In ihr bezieht sich das Ästhetische auf das Schöne. Historisch gesehen verbindet diese Bedeutung die beiden oben genannten Bedeutungen, ist also eine Brücke zwischen dem artistischen und dem ästhetischen Begriff des Ästhetischen.<sup>72</sup>

Welsch weist diesem dritten Bedeutungselement noch weitere Momente zu, wie z.B. die Überformung, die Kultivierung, die Verfeinerung oder die Künstlichkeit. Dabei hat die Kunst immer auch versucht, die sinnliche Wahrnehmung und somit die Schönheit zu überschreiten, worin Welsch die Kategorie der Erhabenheit feststellt. Das Erhabene will weniger mit einer sinnlichen als mit einer geistigen Ästhetik verbunden werden. Immanuel Kant bezeichnete das Gefühl des Erhabenen als ein „*Geistesgefühl*“.<sup>73</sup>

Welsch weist auf die unterschiedlichen Bestimmungen des Ästhetischen sowie auf die zahlreichen Überschneidungen und Verbindungen zwischen den verschiedenen Ansätzen des Ästhetischen hin. Seiner Meinung nach lasse sich eine einheitliche Definition des Begriffs „ästhetisch“ aufgrund dieser immanenten Vieldeutigkeit nicht finden. Welsch bezieht sich dabei auf Wittgenstein:

*„Es stimmt alles; und nichts.“ „[...] in dieser Lage befindet sich“, wer „in der Aesthetik [...] nach Definitionen sucht“.<sup>74</sup>*

„Ästhetisch“ bzw. „Ästhetisierung“ sind für Welsch zu Schlagwörtern der Postmoderne avanciert. Seine Feststellung ist jedoch genauso ambivalent wie ihr Erscheinen in Philosophie, Wissenschaft und Alltag. Die Vor- und Nachteile der gegenwärtigen Ästhetisierung liegen so eng beieinander, dass sie schon fast ununterscheidbar geworden sind.

---

<sup>72</sup> Bei Baumgarten ist die vollendete sinnliche Erkenntnis die schöne Erkenntnis; andererseits ist die Schönheit seit jeher eine Eigenschaft der Kunst. Aus diesem Grund konnte die Sinnesästhetik über die Schönheit später zu einer Kunstästhetik umgewandelt werden.

<sup>73</sup> Kant, Immanuel: Erste Fassung der Einleitung in die Kritik der Urteilskraft, 2004: S. 61

<sup>74</sup> Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, in: ders., Werksausgabe, Frankfurt a.M., 1984, Bd. 1, S. 283

Der gegenwärtige Vorrang des Ästhetischen findet sich bereits in der Entstehungsgeschichte der Postmoderne, die ja gerade in den Künsten begonnen und in der Architektur allgemeine Verbreitung gefunden hat.

Bemerkenswert ist ausserdem, dass die Verbindung von Ästhetik und Postmoderne auch in ästhetikfernen Sektoren auftritt, so z.B. in der Soziologie. Bei Jean Baudrillard geht die soziologische Analyse dazu über, einen dezidiert ästhetischen Zugang zur Wirklichkeit zu praktizieren. Ästhetisches sei so tief in unserer heutigen Gesellschaft eingeschrieben, dass nur mehr eine ästhetisch geschulte Betrachtungsweise die meisten Erkenntnis- und Erfolgsaussichten bieten könne.

Für den deutschen Literaturwissenschaftler und Theoretiker der Wirkungsästhetik, Wolfgang Iser, ist Ästhetik in seinem Aufsatz *Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen* „eine modellierende Operation von Gegebenem“, das es zu vermitteln gilt. Daher könne Ästhetik auch nicht mehr in nachkantischer Tradition auf die Kunst beschränkt bleiben, da das Ästhetische potentiell auf alles Gegebene zugreifen kann und dazu tendiert, alles, was ist, zu ästhetisieren.<sup>75</sup>

Postmodernes Denken scheint in vieler Hinsicht ästhetisches Denken zu sein. Lyotard sieht in seinem Aufsatz „*Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*“ die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst. Für Lyotard hat das Ästhetische fundamentale Bedeutung für die Politik, da dessen Grundproblem des Widerstreits zuallererst einer besonderen Wahrnehmung und Sensibilität bedarf.

Für Welsch ist das ästhetische Denken zum eigentlichen realistischen Denken geworden, denn zum Begreifen der Wirklichkeit sei fast nur noch ästhetisches Denken in der Lage. In der Medienwelt ist die Wirklichkeit im Wesentlichen

---

<sup>75</sup> Vgl. Iser, Wolfgang: Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen. In: Joachim Küpper u. Christoph Menke (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003

ästhetisch aufgebaut. Durch die mediale Verbreitung von Bildern und Imaginationen ist das begriffliche Denken an seine Grenzen gestoßen, und daher erwirbt ästhetisches Denken Kompetenz im Umgang mit und der Wahrnehmung von „Medien-Welten“. Die dominante Rolle des ästhetischen Denkens liegt für Welsch in diesem Wirklichkeitswandel von einer „*Wirklichkeit der Konstruktion zu einer der Imagination*“, die den Übergang zu einer anderen Form des Begreifens markieren soll.

Dieses Ästhetische Denken geht von Wahrnehmungen aus und kann daher auf eine authentische als auch imaginäre Bilderwelt antworten. Ästhetisches Denken sieht Welsch als Instrument, womit auf die Ästhetisierung der Wirklichkeit diagnostisch sowie therapeutisch reagiert werden kann.

Welsch verweist dabei auch auf den engen Zusammenhang zwischen postmoderner Pluralität und Kunst, die für ihn eine privilegierte Dimension der Ästhetik bildet. In der Kunst gilt generell, dass vergangene Darstellungsformen zwar abgelöst, aber nicht überholt werden. Die Geschichte der Kunst fasziniert nach wie vor und ist daher dem postmodernen Zeitempfinden näher als das moderne Diktat des Fortschrittsgedankens.

Kunsterfahrung sei daher eine empfehlenswerte Einführung in den Gedanken der Pluralität, sie begründet geradezu postmoderne Kompetenz. Daher sei ästhetisches Denken in der Postmoderne für Welsch ein geeignetes Medium der Orientierung, vor allem im Übergang zwischen verschiedenen Handlungsformen und Wirklichkeitskonstellationen.

Dies wiederum hat Einfluss auf die unterschiedlichen gegenwärtigen Lebensformen, und der Einfluss des ästhetischen Denkens auf unser Leben wird laut Welsch in der Zukunft mehr und mehr erkennbar werden.

Die „Wege aus der Moderne“ weisen heute vorwiegend in Richtung einer ästhetischen Erfahrung. Die Postmoderne erhebt im Unterschied zur Moderne aber nicht mehr Anspruch auf eine „ästhetische Gesamtsignatur der Wirklichkeit“,

oder, wie im Falle der Gesamtkunstwerke, auf das utopische Ziel einer „unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur“, wie Richard Wagner 1850 in *Das Kunstwerk der Zukunft* schrieb.

Postmodern wird die Aufmerksamkeit auf die Analyse der unterschiedlichen Wege gerichtet, in der Hoffnung, durch diese neuen ästhetischen Perspektiven die Zukunft insgesamt offen halten zu können.

Moderne wie postmoderne Ästhetik zeigen insofern beide utopische Züge, unterscheiden sich darin jedoch inhaltlich. Während die Moderne die ästhetische Vollendung anstrebt, versucht dagegen die Postmoderne, die Pluralität des Ästhetischen zu retten.

Daher wird postmodern der Versuch unternommen, die modernen kulturellen Hierarchien und Grenzen aufzulösen. Die bisher streng differenzierte Einteilung von im Amerikanischen so genannter „high“ und „popular culture“ wird immer mehr eingeebnet, wie es bereits Leslie Fiedler gefordert hatte. Die postmoderne Vision einer neuen Avantgarde, die sich nicht mehr elitär versteht, sondern mitten in der Massenkultur operiert, wurde durch Warhol und die Pop-Art eindrucksvoll bestätigt.

Die Philosophie scheint sich weniger um den Begriff des Ästhetischen als vielmehr auf die Wahrnehmung zu konzentrieren. Die Ästhetik-Konzepte der Philosophen sind dabei untereinander höchst verschieden. Baudrillard's These von einer Ästhetik der Indifferenz steht jener Beobachtung Lyotard's diametral entgegen, nach der Ästhetik und Differenz aufs Engste miteinander verknüpft sind.

Jene Sensibilisierung, die durch den gegenwärtigen Ästhetik-Boom entstanden ist, wird längst nicht mehr als positiv, sondern vielmehr als Gefahr gesehen.

Ausserdem besteht ein Problem der Kommunizierbarkeit. Während sich innerhalb der Philosophie die Ästhetik zunehmend als Lehre der sinnlichen Wahrnehmung

versteht, bleiben für Welsch viele Wissenschaften nach wie vor begriffsorientiert und müssten daher derartige ästhetische Diagnosen ausblenden.

Dem kann ich nur zum Teil zustimmen. In den vermeintlich rationalsten Wissenschaften, wie z.B. der Physik, können sich seit den wissenschaftlichen Revolutionen des 20. Jahrhunderts Forschungsergebnisse nur mehr ästhetisch darstellen, beispielsweise in der Quantentheorie. Und Einstein's Relativitätstheorie steht in direktem Zusammenhang mit Kant's Begriffen von Raum und Zeit aus dessen Lehre der transzendentalen Ästhetik.

Den Grundstein zur postmodernen Ästhetik hat der französische Philosoph Jean-François Lyotard gelegt. Kurz gesagt: Um die Ästhetik der Postmoderne verstehen zu können, kommt man an Lyotard's Werk nicht herum. Für Welsch ist in seinen Schriften zur Ästhetik, vor allem *Zur Aktualität des Ästhetischen*, Lyotard ein wichtiger und oft genannter Referenzautor. Daher möchte ich im nächsten Kapitel kurz auf Lyotard's Schlüsselbegriffe des „Widerstreits“ und des „Undarstellbaren“ eingehen.

### **3.2. Lyotard's postmoderne Ästhetik: Das Undarstellbare**

Jean-François Lyotard hat sich als europäischer Begründer der Postmoderne bereits in seinem ersten grossen Buch *Discours, figure* (Paris, 1971) mit ästhetischen Fragen auseinandergesetzt. Im Zentrum seiner Theorie der Ästhetik steht der Augenblick, das Kunstwerk als Ereignis in der Dimension der Zeit. Lyotard hat sich vor allem mit der Ereignis-Kunst der modernen Avantgarden beschäftigt, z.B. mit den Ready-Mades von Marcel Duchamp. Die „Black Paintings“ von Barnett Newman waren Lyotard's ästhetisch-postmodernes Paradebeispiel für den Begriff des „Undarstellbaren“ in der Kunst.

Für Welsch sind Lyotard's Werke fundamental ästhetisch geprägt, da sie zahlreiche Aspekte der postmodernen Ästhetik-Diskussion vorwegnehmen.

Für Lyotard liegt das entscheidende Moment der modernen Kunst, die er im weitesten Sinne als Avantgarden bezeichnet, in der „Präsenz“ von etwas, was *„außerhalb jeder möglichen Darstellung liegt“*.<sup>76</sup>

Daher sei die Aufgabe der modernen Kunst weniger die Darstellung der „Wirklichkeit“ als vielmehr das Finden von Anspielungen auf ein Denkbare, welches nicht dargestellt werden kann.<sup>77</sup> Lyotard bezieht sich hier nicht etwa auf die Kunst vor ihrer Säkularisierung. Es ist ein Rückgriff auf Kant, den Philosophen der Aufklärung, und in erster Linie auf dessen ästhetische Kategorie des „Erhabenen“.

Die moderne Ästhetik ist für Lyotard eine Ästhetik des Erhabenen. Sie bleibe jedoch nostalgisch, da sie das Undarstellbare nur als Abwesendes darstellt, und durch diese Form kann der Betrachter weiterhin Trost bzw. Lust empfinden. Das entspricht für Lyotard aber nicht dem echten Gefühl des Erhabenen, worauf er sich wiederum auf Kant bezieht. Jenes undarstellbare Gefühl, in dem *„Lust und Unlust aufs Innerste miteinander verschränkt sind: Die Lust, daß die Vernunft jegliche Darstellung übersteigt, der Schmerz, daß Einbildungskraft und Sinnlichkeit dem Begriff nicht zu entsprechen vermögen.“*<sup>78</sup>

Das Undarstellbare ist Gegenstand einer Idee, für die sich kein Beispiel oder Symbol finden lässt. Lyotard greift hier auf Kant und dessen Vorstellung vom Absoluten zurück. Das Universum, das Ende der Geschichte (Apokalypse), der

---

<sup>76</sup> Vgl. „Das Undarstellbare - wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries“, in: Pries, Christine (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, 1989, S. 323

<sup>77</sup> Vgl. Lyotard, Jean-François: *Postmoderne für Kinder*, 1996: S. 30

<sup>78</sup> Lyotard, Jean-François: *Postmoderne für Kinder*, 1996: S. 29

Augenblick, die Menschheit - das alles sind Dinge, für die sich keine entsprechenden Darstellungsart finden lässt. Kant schrieb bereits in der *Kritik der Urteilskraft*, dass sich die reinen Ideen nicht darstellen lassen. Die einzige Möglichkeit, sie zu thematisieren, liegt für Lyotard in einer „negativen“, Kant spricht von einer „abstrakten“ Darstellung. Einzig die Anspielung auf die reinen Ideen bleibt möglich, und diese Lösung schwebt Lyotard auch für die Kunst vor.

Auf diese Anspielung des Undarstellbaren hat sich dann auch der Fokus der modernen Kunst, vor allem der modernen Avantgarden, gerichtet. Lyotard sieht darin den eigentlichen Ursprung der „abstrakten“ Malerei. Denn durch die Abstraktion wird nicht mehr das Schöne thematisiert, sondern das Erhabene, diese nach Kant definierte innerste Verbindung aus Lust und Unlust.

Dieser Prozess des Undarstellbaren beginnt in der modernen Kunst mit dem Zurückweichen der Form. In der traditionellen Ästhetik bestand jede Darstellung in einer „*Formgebung der Materie*“.<sup>79</sup> Die Beherrschung von Formen ist aber nicht mehr die Aufgabe der modernen Kunst. Der moderne Künstler versucht dagegen, sich einer undarstellbaren Materie zu nähern.

*„Der wesentliche Einsatz seiner Arbeit liegt darin, sehen zu lassen, daß es Unsichtbares im Sichtbaren gibt.“<sup>80</sup>*

Die moderne Kunst experimentiert von nun an mit den überlieferten Methoden der Kunst. Mit der Hinwendung zum Undarstellbaren kritisiert die Kunst den Ansatz der Ästhetik selbst, und daher macht es sich Lyotard zu seiner Aufgabe,

---

<sup>79</sup> Lyotard, Jean-François: Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik, in: ders., Das Inhumane, 2006: S. 232

<sup>80</sup> Lyotard, Jean-François: Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit, in: ders. mit anderen, Immaterialität und Postmoderne, 1985: S. 98

die traditionelle Ästhetik auf eine „*Ästhetik der unberechenbaren materiellen Präsenz*“<sup>81</sup> hin zu erweitern.

Lyotard versteht das Ästhetische wieder in seinem ursprünglichem Sinne als „*aisthesis*“, als Lehre der Wahrnehmung. Lyotard bezieht diesen Begriff auf die Kunst selbst. Das Undarstellbare problematisiert die Wahrnehmung, die Bedingung von Raum und Zeit, und damit die Grundvoraussetzung der Ästhetik selbst. Lyotard schreibt vom ästhetischen Empfinden als „*der bescheidenste und reinste Modus einer Empfänglichkeit für Raum und Zeit (als notwendige Form der aisthesis)*“.<sup>82</sup>

Der postmoderne Charakter in der Ästhetik wäre für Lyotard derjenige, welcher Anspielungen auf ein Denkbare sucht, das nicht dargestellt werden kann. Darin zeigt sich der Widerspruch in der Ästhetik Lyotards: Mittels Darstellung soll auf ein Nicht-Darstellbares hingewiesen werden.

Weiters muss sich das postmoderne Werk muss sich „*dem Trost der guten Formen verweigern*“<sup>83</sup> und nach neuen Formen der Darstellung suchen. Dabei soll jedoch nicht das hedonistische Interesse des Genusses im Vordergrund stehen, sondern ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, dass es ein Undarstellbares gibt.

Aus dieser Perspektive einer weit verstandenen Ästhetik und der Problematik von Raum und Zeit sind auch Lyotard's Überlegungen zu den neuen Technologien zu sehen. Er versucht aufzuzeigen, wo die Potentiale, aber auch die Grenzen dieser Technologien für unsere Wahrnehmung liegen. Er sieht in den neuen Technologien analog zur Kunst diese Raum-Zeit-Problematik, welche ähnliche Effekte der Anästhetisierung zeigt.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Lyotard, Jean-François: Konservierung und Farbe, in: Das Inhumane, 2006: S. 255

<sup>82</sup> Lyotard, Jean-François: So etwas wie Kommunikation ... ohne Kommunikation, in: Das Inhumane, 2006: S. 201

<sup>83</sup> Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? in: Postmoderne für Kinder, 1996: S. 29

<sup>84</sup> Vgl. Lyotard, Jean-François: Das Inhumane, 2006: S. 13

Lyotard's Überlegungen betreffen aber nicht nur die Kunst, sondern auch den Kern der Philosophie. Er verbindet und bezeichnet den Künstler oder Schriftsteller und den Philosophen als „*Brüder im Experimentieren*“.<sup>85</sup>

Der Maler beispielsweise fragt nach dem Wesen der Malerei, ähnlich wie der Philosoph sich die Frage „Was ist Denken?“ stellt. Beide befinden sich in der selben Situation: Sie gehen reflektierend durch das Ungewisse und versuchen dabei, sich dem Undarstellbaren zu öffnen.

Postmoderne Künstler, Schriftsteller und Philosophen sind „*grundsätzlich nicht durch bereits feststehende Regeln geleitet*“, sie „*arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was gemacht worden sein wird*“.<sup>86</sup>

Demnach wäre die Postmoderne als das Paradox der Vor-Zukunft zu sehen, und daher könnten ihre Werke auch nicht beurteilt bzw. kategorisiert werden, diese Regeln und Kategorien werden vielmehr vom Werk bzw. Text selbst gesucht. Für Lyotard haben postmoderne Werke daher auch den Charakter eines Ereignisses, da sie für den Autor immer zu spät kommen bzw. die Arbeit an ihnen immer zu früh beginnt.

Ästhetische Überlegungen trifft Lyotard aber auch in Bereichen, in denen es nicht um Kunst und auch nicht ausdrücklich um Ästhetik geht. Für Lyotard setzt Ästhetisches auch an „begrifflichen“ Schlüsselstellen an. Das zeigt sich an dem Begriff des „Widerstreits“, welcher bei Lyotard zu einem zentralen Begriff seines philosophischen Schaffens avancierte und für sein Konzept der Postmoderne sowie der Gerechtigkeit eine Schlüsselrolle spielt.

---

<sup>85</sup> Vgl. Lyotard, Jean-François: Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit, in: ders. mit anderen, Immaterialität und Postmoderne, 1985: S. 222

<sup>86</sup> Lyotard, Jean-François: Postmoderne für Kinder, 1987: S. 30

### 3.3. Der Widerstreit und seine Bedeutung für die Ästhetik der Postmoderne

1983 wird in Paris Lyotards Schrift unter dem Originaltitel *Le Différend* veröffentlicht. Die deutsche Übersetzung erscheint 1987 und lautet, in Anspielung auf Kant, *Der Widerstreit*.

Widerstreit bedeutet für Lyotard jene zumeist unbemerkte Stelle, an der Abweichendes unterdrückt und zum Opfer gemacht wird.

Lyotard definiert den Widerstreit im Unterschied zu einem Rechtsstreit (litige) als einen Konfliktfall „zwischen (wenigstens) zwei Parteien, der nicht angemessen entschieden werden kann, da eine auf beide Argumentationen anwendbare Urteilsregel fehlt.“<sup>87</sup>

Als Beispiel für einen Widerstreit verweist Lyotard zunächst auf den philosophischen Diskurs, auf den philosophischen Widerstreit (*Das Paradoxon des Protagoras*), und schliesslich auf „Auschwitz“. Im Holocaust findet Lyotard das radikalste Beispiel für seine These des Widerstreits:

Um nämlich feststellen zu wollen, dass in Auschwitz über eine Million Menschen ermordet worden sind, müssten, so Lyotard, verlässliche Zeugen gefunden werden, welche die Existenz der Gaskammern bestätigen könnten.

Dabei jedoch treten Sprachlogik und physische Existenz in Widerstreit, denn als verlässlicher Zeuge gelten vor allem Augenzeugen - jemand, der dabei war und die Massenvernichtung mit eigenen Augen gesehen hat. Aber sobald dies der Fall ist, kann er nicht mehr als verlässlicher Zeuge gelten, da er durch seine Existenz seiner eigenen Aussage widerspricht.

Lyotard will keinesfalls die These von Auschwitz als Vernichtungslager widerlegen. Ihm geht es vielmehr darum, auf das logische Paradox des

---

<sup>87</sup> Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, 1987: S. 9

Prüfverfahren hinzuweisen, welches das Ergebnis bereits vorwegnimmt, da die Opfer nicht mehr zu Wort kommen können.

Lyotard ist diese Unterscheidung von Opfer und Kläger wesentlich für den Widerstreit. Da ein Opfer dasjenige ist, welches nicht nachweisen kann, ein Unrecht erlitten zu haben, müsse für Lyotard die Aufgabe der Philosophen darin liegen, den Opfern zur Sprachfähigkeit zu verhelfen.<sup>88</sup>

Zuallererst bedarf es daher einer speziellen Wahrnehmung, einer Sensibilität, mit welcher der Widerstreit als solcher überhaupt erst erkannt werden kann. Hier bieten sich erste Überschneidungen zwischen Lyotard's Konzept des Widerstreits und der Ästhetik, verstanden als Lehre der Wahrnehmungen.

Lyotard geht es nicht darum, den Widerstreit aufzulösen und zu einem Konsens zu gelangen, da grundsätzlich wegen des paradoxen Charakters eines Widerstreits ein „gerechter“ Konsens gar nicht möglich sei. Das Vermeiden von Konflikten sei nicht möglich, und ein fairer Konsens aufgrund des Fehlens einer universal gültigen Diskursart ausgeschlossen.

Für Lyotard ist es daher entscheidend, „*wenigstens eine Möglichkeit aufzusuchen, die Integrität des Denkens zu retten*“.<sup>89</sup>

Aufgabe der Philosophie sei es, in einem Widerstreit die verschiedenen Regeln der Argumentationen und Diskursebenen zu analysieren. Die Philosophie solle nicht versuchen, den Widerstreit aufzulösen bzw. zu beheben, sondern müsse immer wieder darauf verweisen, dass dieser existiere, kurz: Sie müsse den Widerstreit bezeugen. Das erfordert eine aussergewöhnliche Sensibilität den verschiedenen, bekannten und auch unbekanntem Diskursen gegenüber.

Nach Lyotard müsse der Widerstreit wahrgenommen, auf ihn eingegangen und ausgelebt werden, anstatt dass eine einzige Gerechtigkeit einfach durchgesetzt

---

<sup>88</sup> Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit, 1987: S. 25

<sup>89</sup> Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit, 1987: S. 11

werde. Erst indem denjenigen Parteien zur Sprachfähigkeit verholfen wird, welche durch die herrschende Diskursart in die Sprachunfähigkeit gedrängt sind, ist ein Eingehen auf den Widerstreit möglich.

Für Lyotard ist es eine wichtige Aufgabe der Philosophie, Gegendiskursen zu entwickeln, und ihr ästhetisches Äquivalent sind die Künstler, die dem Undarstellbaren zum Ausdruck verhelfen sollen.

Kunst und Philosophie befinden sich für Lyotard damit in einer ähnlichen Situation: Beide müssen auf den Widerstreit verweisen, um ihrer Ansprüche gerecht zu werden. Damit begründet Lyotard auch das postmoderne Konzept der Gerechtigkeit: Eine universelle Gerechtigkeit ist unmöglich, da die unterschiedlichen Diskursarten nicht einheitlich sind und nicht einheitlich gemacht werden können. Konkret bedeutet das, dass nicht Gerechtigkeit, sondern nur weniger Ungerechtigkeit möglich sei.

Die Bedeutung des Widerstreits für die Ästhetik liegt für Welsch in dieser spezifischen Sensibilität für Ungesagtes oder Undarstellbares, das eine elementare Funktion von *aisthesis* charakterisiert. Neben dieser Sensibilität ist es die (ästhetische) Reflexion, welche den Philosophen und den Künstler verbindet.

Lyotard's Ästhetik kann für Welsch auch als eine Ästhetik des Widerstands gegen Beliebigkeit oder Inszenierung betrachtet werden.<sup>90</sup>

Er wendet sich gegen die ästhetizistischen, konsumistischen Konzepte der Postmoderne, indem er sein Ästhetik-Konzept auf seinem Begriff des Widerstreits aufbaut.

Für Lyotard spricht der Eklektizismus den Illustriertenleser, den Supermarkt-Kunden an. Lyotard's Vorstellung von Pluralität geht aber nicht von Beliebigkeit, sondern vom Widerstreit aus.

---

<sup>90</sup> Vgl. Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken, 2003: S. 157

Lyotard wendet sich ebenso gegen jene Ästhetisierung, welche die Gesellschaft unempfindbar macht. Er spricht sich für eine Ästhetik des Widerstreits aus, welche anstatt „schönem“ Einheitsbrei und Konsumismus Differenzierungen sowie die Sensibilität fördere. Demnach bezeichnet Lyotard das Erhabene auch als das „Unkonsumierbare“.<sup>91</sup>

Das Erhabene ist für Lyotard eine ästhetische Grenzerfahrung, welche der modernen Kunst als Antrieb diene. Auch hier greift Lyotard auf Kant zurück, welcher in der Erhabenheit eine Überwältigung des Verstandes gesehen hat. Lyotard betont in seinem Konzept der Erhabenheit die Grenzen der Erkenntnis des Subjekts und die Grenzen der menschlichen Vernunft, und versucht, das Erhabene auf all jene Gegenstände auszuweiten, die sich nicht sprachlich zur Darstellung bringen lassen.

Die Ästhetik der Erhabenheit ist für Lyotard eine Ästhetik im Widerstreit, da sie durch ihren paradoxen Charakter die Problematik der Undarstellbarkeit anspricht. Für Welsch lässt sich Lyotard's Konzept einer Ästhetik des Widerstreits auf die gegenwärtige Situation der Ästhetik zwischen Ästhetisierung und Anästhetisierung übertragen.

### **3.4. Die semantische Un-Eindeutigkeit des Ästhetischen**

Der Begriff „ästhetisch“ hat weist unterschiedliche Bedeutungen auf. Welsch macht es sich zur Aufgabe, die verschiedenen Ebenen des Begriffs zu analysieren und abzugrenzen.

„Ästhetisch“ bezieht sich auf mal auf Schönes oder Hübsches, Geschmack, Stilisierung, Virtualisierung, Inszenierung, usw.

---

<sup>91</sup> Pries, Christine: Das Erhabene Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, 1989: S. 340

Ebenso ist der Bezugspunkt oft ein anderer: mal bezieht er sich auf Eigenschaften von Gegenständen, dann wieder auf Seinsweisen der Wirklichkeit oder assoziative Dimensionen.

Dies rechtfertigt nach Welsch oft den Einwand, dass ein solcher Umgang mit einem Begriff zur Unbrauchbarkeit führe, da er durch die Vielheit seiner Bedeutungen und Verwendungen zum leeren Scheinbegriff werde.

Welsch wendet dagegen ein, dass Unexaktheit nicht mit Unbrauchbarkeit gleichzusetzen sei. Denn schließlich sei die semantische Uneindeutigkeit des Ästhetischen so alt wie die Disziplin der Ästhetik selbst.

Bereits ihr Begründer Alexander Gottlieb Baumgarten hat die Ästhetik in erster Linie als „*Wissenschaft vom sinnhaften Erkennen*“<sup>92</sup> verstanden wissen wollen. Damit bestimmt er die Ästhetik als Zweig der Erkenntnistheorie, die sich nicht primär mit der Kunst zu befassen habe.

Ein halbes Jahrhundert später wollte Hegel die Ästhetik ausschliesslich als „*Philosophie der Kunst*“, genauer „*der schönen Kunst*“ verstanden wissen.<sup>93</sup>

Dagegen wendete sich ein paar Jahrzehnte später der Kunsttheoretiker Konrad Fiedler. Für ihn sei die Ästhetik nicht mit Kunstlehre gleichzusetzen. Die Zusammenstellung des Schönen und der Kunst ist für ihn der *proton pseudos*, der grundlegende Irrtum auf dem Gebiet der Ästhetik.<sup>94</sup>

Die Beispiele ließen sich nahezu beliebig lange fortsetzen, was den Schluss nahelegt, dass der Begriff „ästhetisch“ in vielerlei Hinsicht Verwendung findet. Er bezieht sich auf das Sinnliche, auf das Schöne, dann wieder nur auf Kunst, Wahrnehmung oder die Erkenntnis.

---

<sup>92</sup> Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica*, 2005: S. 1

<sup>93</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*, hrsg. v. Friedrich Bassenge, Bd. 1, 1965: S. 13

<sup>94</sup> Fiedler, Konrad: *Kunsttheorie und Ästhetik*, in: ders., *Schriften zur Kunst*, hrsg. von Gottfried Böhm, Bd. 2, 1991: S. 9

Einen Ausweg aus dieser Polysemie bietet Wittgenstein mit seinem Konzept der „Familienähnlichkeit“ an, welches auch Welsch ins Auge fasst.<sup>95</sup>

Demnach sei es zwar notwendig, dass unterschiedliche Verwendungsweisen einer gewissen Kohärenz folgen müssen, diese Kohärenz aber nicht zwangsweise unter einem einheitlichen Wesen zustande kommen müsse. Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Verwendungsweisen eines Begriffs resultiert dann aus ihren Überschneidungen, woraus sich dann die „Familienähnlichkeit“ für Wittgenstein ergibt.

Für Welsch ist eine solche Familienähnlichkeit beim Begriff „ästhetisch“ gegeben, da sie seine Grammatik wesentlich bestimmt.

Um diese These zu belegen, geht Welsch auf die unterschiedlichen Verwendungsweisen des Begriffs „ästhetisch“ ein, wobei er drei Gesichtspunkte unterscheidet:

Erstens werden die verschiedenen Bedeutungen des Begriffs bestimmt.

Zweitens untersucht er die semantischen Bedeutungselemente und vergleicht deren unterschiedliche Kombinationen.

Und drittens untersucht Welsch die Überschneidungen, Anschlüsse und Übergänge dieser verschiedenen Bedeutungselemente.

Welsch versucht nun, das Netz bzw. die Zusammenhänge der verschiedenen Verwendungs- und Bedeutungsweisen des Begriffs „ästhetisch“ zu prüfen. Im folgenden Kapitel möchte ich näher auf die verschiedenen Bedeutungselemente des Begriffs „ästhetisch“ eingehen.

---

<sup>95</sup> Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, in: ders., Werkausgabe, Bd.1, 1984: S. 283

### 3.5. Die unterschiedlichen Bedeutungen von „Ästhetisch“

Für Welsch ergibt sich aus seiner Analyse der Bedeutungsstrukturen des Begriffs „ästhetisch“, dass keine verbindliche und einheitliche Definition des Begriffs „ästhetisch“ gefunden werden könne. Daher macht sich Welsch zur Aufgabe, die vielen unterschiedlichen Verwendungen und Bedeutungen dieses Begriffs zu rekonstruieren.

In der Bedeutungsgruppe des Sinnhaften, auf die sich der Ausdruck „ästhetisch“ im Allgemeinen bezieht, unterscheidet Welsch das „aisthetische“ und das „elevatorische“ Bedeutungselement.

Ästhetisch kann zwar das selbe wie „sinnenhaft“ bedeuten, umgekehrt ist aber nicht jedes Sinnliche ästhetisch. Das „Grob-Sinnliche“ wird vom „Fein-Sinnlichen“ abgegrenzt, demnach gehört zum Ästhetischen „*eine Tendenz zur Überformung, Überhöhung und Veredelung des Sinnlichen*“.<sup>96</sup>

Das „aisthetische“ Bedeutungselement bezieht sich allgemein auf das Sinnliche, während das „elevatorische“ Bedeutungselement eine Distanzierung vom „Grob-Sinnlichen“ beinhaltet und auf eine höhere Dimension des Sinnlichen abzielt.

Diese beiden Bedeutungselemente machen für Welsch die volle Semantik der auf das Sinnhafte gerichtete Bedeutungsgruppe des Ausdrucks „ästhetisch“ aus.

Darin liegt auch ein paradoxes Charakteristikum des Ästhetischen: Es bezieht sich auf das Sinnhafte und versucht sich dennoch davon zu distanzieren, indem es auf eine höhere Einstellung zum Sinnhaften abzielt.

Für Welsch eröffnet sich daraus neuer Raum für eine ganze Reihe von Verschiebungen und Variationen.

---

<sup>96</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 25

Welsch weist auf den Doppelcharakter innerhalb des ästhetischen Bedeutungselements hin.

In ihm ist eine Gabelung von Empfindung einerseits und Wahrnehmung andererseits angelegt. Die Empfindung hat einen lustbezogenen und gefühlhaften Charakter, während die Wahrnehmung auf Erkenntnis und Gegenstände bezogen ist. Ästhetisch kann demnach unter der Perspektive des Lustprinzips der Empfindung eine hedonistische Bedeutung, im Hinblick auf die Wahrnehmung eine theoretizistische Bedeutung annehmen.

In Bezug auf die Empfindung setzt auch hier das elevatorische Bedeutungselement an. Wie zuvor nicht alles „Sinnliche“, so kann auch nicht jede Empfindung als ästhetisch bezeichnet werden. Als ästhetisch wird nur eine höhere Art der Lustempfindung bezeichnet, die nicht durch Lebensinteressen bestimmt ist.

Welsch führt als Beispiel das Arrangement von Speisen statt seiner Substanz, den Vollzug der Liebe statt der Triebbefriedigung oder die Form einer Rede anstatt ihres Inhaltes als Beispiele an.

Die ästhetische Lust wird von Welsch als „*Beletage des ästhetischen Urteilsvermögens*“, als Geschmack, beschrieben.<sup>97</sup> Daher wird „ästhetisch“ oft mit „geschmackvoll“ oder „kultiviert“ gleichgesetzt, und da es die Lust als seine zentrale Bestimmung sieht, besteht in dieser Beziehung des Ästhetischen eine stark hedonistische Tendenz.

Kant unterscheidet in der Hinsicht auf das Verhältnis von Lust und Unlust den „*Sinnen-Geschmack*“ vom „*Reflexionsgeschmack*“, dem eine höhere Stufe der Lustempfindung entspricht.<sup>98</sup>

Für Welsch ist gegenwärtig eine Annäherung oder „Distanzverringering“ zwischen den verschiedenen Dimensionen des Ästhetischen feststellbar. Der

---

<sup>97</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 27

<sup>98</sup> Kant, Immanuel: *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, 2005: S. 680

Tradition der Postmoderne folgend sieht Welsch eine Reduzierung des elevatorischen Elements, da bereits in der Alltagswelt gefällige Objekte als ästhetisch bezeichnet werden. Auf dieser These der Auflösung der elitären Ebene des Ästhetischen begründet Welsch seine Überlegungen zu den Ästhetisierungsprozesse der Gegenwart und ihrer Folgen. Ähnlich wie bereits in der Diskussion um die postmodernen Phänomene des Verschwindens der Einteilung von „high-“ und „popular-culture“ schwimmt auch im Bereich des Ästhetischen der Gegensatz von elitären und gewöhnlichen Abgrenzungen. Dennoch gehört für Welsch immer noch eine „Art von Distanzbildung“ zum Ästhetischen, wenn auch früher höhere Ansprüche zu erfüllen waren, damit man von „ästhetisch“ sprechen konnte.<sup>99</sup>

Das elevatorische Bedeutungselement betrifft auch die *aisthesis*, die Wahrnehmung.

Ästhetische Wahrnehmung bedeutet nicht nur die bloße Art des Wahrnehmens, die sich auf Gegenstände richtet. Der ästhetische Wahrnehmung geht es vielmehr um die Verhältnisse der Gegenstände; Welsch führt als Beispiele Zusammenhänge und Kontraste, Harmonien und Korrespondenzen, Gegenführungen und Analogien an. Die ästhetische Wahrnehmung fragt nach diesem Zusammenwirken, nach der Form und der Proportion von Elementen. Welsch unterscheidet diesbezüglich ein „form- und proportionenbezogenes“ Bedeutungselement des Ästhetischen.<sup>100</sup>

Für die ästhetische Wahrnehmung ist weiters das „theoretizistische“ Bedeutungselement relevant.

Dieses Element vollzieht sich durch die Betrachtung und damit immer in gewisser Distanz zu den Dingen. Die reale Verfasstheit der Dinge ist für die ästhetische Wahrnehmung sekundär, da sie sich ausschliesslich auf die ästhetischen Eigenschaften und Verhältnisse konzentriert. Welsch beschreibt die ästhetische

---

<sup>99</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 27

<sup>100</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 29

Wahrnehmung als kontemplativ und theoretizistisch. Daher lassen sich Beschreibungen wie „praxisfern“, „wirklichkeitsfremd“ oder „weltfremd“ verstehen.

Welsch schliesst an diese Überlegungen das „phänomenalistische“ Bedeutungselement an. Da sich die ästhetische Wahrnehmung nicht auf das Sein der Dinge richtet, bleiben ihre Betrachtungen an der Oberfläche, konzentrieren sich auf „*die Haut der Dinge*“.<sup>101</sup> Daher wird „ästhetisch“ mit Beschreibungen wie „scheinhaft“, „oberflächenbetont“ und „oberflächlich“ charakterisiert.

Lust als Gefühlsempfindung ist immer subjektiv, weswegen Welsch in Bezug auf „ästhetisch“ das Bedeutungselement „subjektiv“ anführt. Nach dem Sprichwort „Geschmäcker sind verschieden“ kommt die Lust an etwas immer nur in Relation zu einem Subjekt zustande. Das zeigt sich besonders deutlich an der ästhetischen Lust, da ihre Gegenstände überhaupt erst durch die Geschmacksperspektive erscheinen, während sie für die gewöhnliche Wahrnehmung gar nicht existieren, da sie nicht wahrgenommen werden.

Da Unterschiedliches durch Ästhetik stimmig gemacht werden kann, spricht Welsch dem Ästhetischen eine „versöhnende“ Bedeutung zu.

Die harte Welt des Alltags und ihre elementare Sinnlichkeit werden durch den Übergang zum Ästhetischen harmonisch und versöhnend. Welsch sieht darin gleich drei Bedeutungselemente wirken: Durch die Distanzierung von der alltäglichen Realitätserfahrung das elevatorische, das form- und proportionsbezogene und das phänomenalistische Bedeutungselement. Die verschiedenen Bedeutungselemente können einander einschließen, auch wenn der Fokus zumeist auf ein Element überwiegt.

Auffallend dabei ist, dass die meisten Bedeutungselemente bereits immanent in ihrer Struktur gewisse Ansätze anderer Elemente enthalten.

---

<sup>101</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 29

„Ästhetisch“ wird oft als Synonym zu „schön“ verwendet. Darin zeigt sich sein „kallistisches“ Bedeutungselement. Für Welsch erklärt sich dies darin, dass „schön“ alle auf das Sinnenhafte bezogene Elemente in sich aufnimmt und sie in einer Versöhnungsperspektive zusammenfasst. Schönheit bedeutet für Welsch die „*Vollendungsform des Sinnlichen*“, in einer „*Fügung der Teile zu einem Ganzen, also in Versöhnung*“.<sup>102</sup> Damit gehören das elevatorische, das hedonistische, das form- und proportionsbezogene Element sowie das Element der Versöhnung zur Struktur des kallistischen Bedeutungselements.

Das „kosmetische“ Bedeutungselement betrifft die Art und Weise der Gestaltung, speziell jene der „guten Form“. Entscheidend dabei ist, dass nicht durch den Wandel der Substanz, sondern durch das Arrangement und die Überformung der Substanz eine ästhetisch gelungene Betrachtung möglich wird. Hier tritt ein neues Bedeutungselement dazu: das „poietische“ Element. Während sich die vorangegangenen Bedeutungselemente auf die Wahrnehmung bezogen haben, geht es jetzt um eine Hervorbringung auf der Ebene der Gegenstände. Dieses Element der Erzeugung ästhetischer Objekte kann sowohl alltägliche Gegenstände als auch Kunstwerke betreffen.

Wenn „ästhetisch“ ausschliesslich auf die Kunst bezogen wird, spricht Welsch von einem „artistischen“ Bedeutungselement. Diese weit verbreitete Verwendung des Begriffs „ästhetisch“ in Bezug auf die Kunst erklärt sich Welsch dadurch, dass die auf die Kunst bezogene Bedeutung fast alle Bedeutungselemente in sich aufnehmen kann.

„Ästhetisch“ kann auch Kompetenz in ästhetischen Sachfragen bedeuten. Welsch nennt diese Bedeutung „ästhetik-konform“.

---

<sup>102</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 30ff

Die Bezeichnung einer Person als „ästhetisch“ muss sich aber nicht unbedingt auf ihre Erscheinung oder ihr Verhalten beziehen, sondern kann auch auf ihre besondere Empfindungsfähigkeit bzw. Sensibilität hinweisen, Dinge wahrzunehmen, die von anderen Personen unbemerkt bleiben. Welsch beschreibt diese Eigenart des Ästhetischen als sein „sensibles“ Bedeutungselement. In dieser Bedeutung von sensibel sieht Welsch eine Übertragung der Struktur des Ästhetischen auf den ethischen und politischen Bereich. Als Beispiel nennt Welsch den Begriff der „ästhetischen Kultur“, welcher nicht das künstlerische Niveau derselben meint, sondern sich auf ihre aussergewöhnliche Sensibilität gegenüber moralischen und politischen Angelegenheiten bezieht.

Eine extreme Bedeutung des Ästhetischen findet sich für Welsch im „ästhetizistischen“ Bedeutungselement. Es meint die Gestaltung des Lebens ausschliesslich nach ästhetischen Kriterien, wie es beispielsweise Baudelaire oder Wilde verkörpert haben. Das Eigentümliche dieses Elements liegt in seiner Rückkehr „zum Vitalen, zum anfänglichen Absatzboden des Ästhetischen“.<sup>103</sup> Der ästhetische Lebensstypus ist mit dem Universalitätscharakter des Ästhetischen eng verbunden, auf den ich im nächsten Kapitel näher eingehen möchte, da er grundlegend für das Verständnis der postmodernen Umgangs mit dem Anästhetischen ist.

Ähnlich wie das künstlerische Bedeutungselement schliesst das ästhetizistische fast alle vorangegangenen Elemente ein. Einen Unterschied zur Kunst sieht Welsch darin, dass das poetische Element hier nicht nach aussen, in der Hervorbringung von Werken, sondern nach innen, auf die Gestaltung des eigenen Lebens, gerichtet ist. Neben der Reflexion des Selbstgenusses gehe es dem Ästhetizisten für Welsch um die „Dominanz des Spielerischen“ und den „Vorrang des Möglichen vor dem Wirklichen“.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 33

<sup>104</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 34

Als letztes Bedeutungselement des Ästhetischen führt Welsch das „virtuelle“ an. Dieses Element spricht die ästhetische Auffassung von Wirklichkeit an, welche eintritt, wenn das Verhältnis zum Wirklichen generell unter ästhetischer Beobachtung steht. Ähnlich wie das phänomenalistische richtet sich das virtuelle Bedeutungselement primär auf die Oberfläche. Der Zusammenhang ergibt sich nicht mehr durch die Gegenstände, sondern aus Phänomenen. Diese Sicht der Wirklichkeit konzentriert sich auf die Zusammenhänge der ästhetischen Erscheinungen und deren Verhältnisse. Für Welsch folgt daraus eine „schwebende“ Bestimmung aller Referenzen, der objektiven wie der ästhetischen, es entsteht ein „*Eindruck der Leichtigkeit, der Veränderlichkeit und des Schwebens*“.<sup>105</sup>

Das Gegengewicht dazu bildet aber immer noch die „reale“ Welt, gegen welches das Ästhetische die Eigenschaften des Virtuellen und der Wirklichkeitsauflösung annimmt. Daher nimmt die Bedeutung des Ästhetischen in Bezug auf das Virtuelle eine leichte und weltfremde Erscheinung an, die zu negativen Beschreibungen wie realitätsfremd und oberflächlich führen kann.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es kein einziges Bedeutungselement des Begriffs „ästhetisch“ gibt, das in sich sämtliche Bedeutungselemente aufnehmen könnte. Ebenso lässt sich erkennen, dass die einzelnen Bedeutungen nicht vollkommen differenten Inhalts sind, sondern dass es offenbar auch Übergänge, Verbindungen und Überschneidungen zwischen den einzelnen Bedeutungselementen gibt. Diese Überschneidungen folgen aus der komplexen Struktur dieser Elemente, die vielfach andere Strukturen und Inhalte mit einbeziehen und dadurch miteinander verbunden bzw. verwandt sind. Welsch sieht die einzelnen Elemente als „*Pointierungen in einem Geflecht von Bedeutungselementen*“.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Vgl. Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 34ff

<sup>106</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 36

Dadurch wird das weit verzweigte Netz der Zusammenhänge der Bedeutung von „ästhetisch“ deutlich, und damit die Annahme wahrscheinlich, dass eine Definition des Begriffs „ästhetisch“ in Bezug wohl immer unzureichend und unabgeschlossen bleiben müsse.

Welsch bezieht sich wieder auf Wittgenstein's Konzept der „Familienähnlichkeit“ zurück, welcher für eine leistungsfähige und kohärente Beschreibung eines Begriffs wie „ästhetisch“ völlig ausreichend sei, da er keiner einheitlichen Definition bedürfe. Im Gegenteil: Die Stärke des Begriffs liegt gerade in seiner Uneindeutigkeit, seinen Verzweigungen und Zusammenhängen.

Welsch sieht in der Vieldeutigkeit des Begriffs „ästhetisch“ demnach weniger ein Zeichen seiner Unbrauchbarkeit, sondern vielmehr ein Indiz für seine Fruchtbarkeit.

Welsch schliesst daraus, dass eine Definition von „ästhetisch“ niemals abgeschlossen sein kann, da neben geschichtlichen Verschiebungen auch immer neue Bedeutungselemente hinzukommen können.

Der Begriff „ästhetisch“, in seinen unterschiedlichen Bedeutungen und Anwendungen, wird durch „Familienähnlichkeiten“ zusammengehalten. Gerade in den Unterschieden, Überschneidungen und Zusammenhängen liegt die besondere Stärke, die Leistungsfähigkeit und das Potential des Ästhetischen. Welsch plädiert daher für einen Gebrauch des Begriffs „ästhetisch“, welcher seiner Vieldeutigkeit entspricht: „Uneindeutig“ sei nicht mit „unbrauchbar“ gleichzusetzen. Um der Polysemie des Begriffs gerecht zu werden, sei ausreichende Differenzierung sowie Kenntnis der unterschiedlichen Bedeutungsebenen und ihrer möglichen Kombinationen notwendig.

Daher Welsch plädiert für „eine wirklich vollständige Ästhetik“.<sup>107</sup> Es sei nötig, alle Verwendungsweisen dieses Begriffs zu beachten, denn eine Beschränkung des

---

<sup>107</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 40

Ausdrucks, beispielsweise nur auf die Kunst, sei „*ästhetiktheoretischer Provinzialismus*“.<sup>108</sup>

Damit wendet sich Welsch gegen den deutschen Literaturwissenschaftler Karl Heinz Bohrer, welcher eine Beschränkung des Ästhetischen allein auf die große bzw. emphatische Kunst fordert.<sup>109</sup> Die Philosophie muss sich nach Welsch gegen ihre eigenen Herrschaftsbedürfnisse stellen und den begrifflichen Kahlschlag vermeiden, welcher zwar Klarheit suggeriert, dadurch aber die Bedeutung des Ästhetischen verklärt. Eine solche Partialästhetik kann der Komplexität des Ästhetischen nicht gerecht werden und leugnet deren Phänomene, welche mehr Weitblick und Differenzierungsvermögen erfordern.

Welsch wendet sich also entschieden gegen jede Einschränkung des Ästhetischen, beispielsweise auf die Kunst, welche zwar eine wichtige, aber nicht die einzige „Provinz“ in der Pluralität der Bedeutungen von Ästhetik ist. Die Aktualität des Ästhetischen hat für Welsch diese Gleichsetzung von Ästhetik und Kunst aufgehoben, da die Kunst nicht nur auf die Kunst an sich, sondern immer wieder auch auf die gesellschaftliche Situation des Ästhetischen und auf die Wirklichkeit reagiert hat.

*„Man muß daher - zugunsten des vollen Begriffs der Ästhetik - der artistischen Einführung des Ästhetischen entgegentreten, muß die Ästhetik von dieser obsoleten Verengung freihalten.“*<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Vgl. Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 41: Welsch hält nicht jenen, der in der Provinz zu Hause ist, sondern denjenigen, der diese Provinz für die einzige hält und mit der Welt verwechselt, für einen Provinzler.

<sup>109</sup> Vgl. Bohrer, Karl Heinz: *Die Grenzen des Ästhetischen*, in: *Die Aktualität des Ästhetischen*, Wolfgang Welsch (Hg.) Welsch hält Bohrers Ästhetik-Konzept für selbstwidersprüchlich, da sich seine politische Ästhetik und seine artistische Ästhetik gegenseitig ausschließen, wenn Bohrer Ästhetik neben der Kunst als „Art des Miteinanderumgehens“ versteht. (Bohrer, Karl Heinz: *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik*, München 1988, S. 19)

<sup>110</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 43

### 3.6. Der universale Charakter des Ästhetischen

Die Brisanz des Ästhetischen liegt aber nicht nur in ihren diversen Bedeutungen und Verwendungsweisen, sondern in dem bereits angesprochenen Extremfall, dass das Ästhetische zu einem universalen Typus heranwachsen kann.

Wenn das Ästhetische zum allgemeinen Lebensprinzip erklärt wird, wie das bei Charles Baudelaire oder Oscar Wilde der Fall war, kann dies als Ästhetizismus bezeichnet werden.

Welsch definiert den Ästhetizismus als „*eine Haltung, die alles nach Maßgabe ästhetischer Kriterien betrachtet, bewertet und gestaltet*“.<sup>111</sup>

Der Grund für die gegenwärtige Ausbreitung des Ästhetischen zu einem universalen Typus liegt für Welsch in der Dynamik bzw. der faktischen Entwicklung der Moderne. Theoretisch habe die Moderne zu einer Dominanz des Kognitiven geführt, praktisch eine Dominanz des Ökonomischen errichtet. Die Ästhetik habe sich als Gegenkonzept gegen diese Entwicklung der Moderne gestellt.

Welsch unterscheidet die weiterhin bestehenden Standardprädikate des Ästhetischen - die Kunst, das Schöne, Sinnliche, Erhabene, usw. - von den Zustandsprädikaten, die nun in das Zentrum des ästhetischen Interesses gerückt sind. Darunter fallen das Poietische, das Imaginative, das Fiktionale und die Bestimmungen wie Schein, Beweglichkeit und Schweben. Da sich das Ästhetische nicht mehr auf eine vorgegebene Wirklichkeit zurückführen lässt, kann es nur durch seine eigenen Bedingungen bestimmt werden. Das neue ästhetische Motiv ist das Prinzip „der Produktion von Wirklichkeit“, und darauf verweisen die Zustandsprädikate des Ästhetischen, indem sie auf das spezifisch Ästhetische dieser Wirklichkeiten hinweisen.

---

<sup>111</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 67

Für Welsch ergibt sich im Unterschied zur antiken Verwendung der ästhetischen Prädikate „Schein, „poiesis“ und „Fiktion“ eine wesentliche Veränderung in der Ästhetik der Moderne: Die Zustandsprädikate des Ästhetischen werden zu dessen Primärprädikaten, weil das Ästhetische nun als originär und nicht mehr als abgeleitet begriffen wird. Damit wird das Ästhetische zu einer generellen Seinsweise. Dazu hat auch die idealistisch-romantische Auffassung beigetragen, dass die Wirklichkeit nicht gegeben, sondern hervorgebracht werde. Daher sind diejenigen Zustandsprädikate, welche auf eine Hervorbringung zielen, zu Primärprädikaten des Verständnisses von Wirklichkeit geworden. Welsch folgert aus diesen Überlegungen, dass zur modernen Ästhetik eine Tendenz zur Poetisierung und Ästhetisierung der Welt gehört, und umgekehrt zur modernen Welt eine Tendenz, Wirklichkeit als ästhetisches Phänomen zu begreifen.<sup>112</sup>

Während die traditionelle Ästhetik partiell und sekundär für die Hervorbringung von Wirklichkeit verstanden wurde, kommt es in der Moderne zu einer „*Universalisierung und Prinzipialisierung des Ästhetischen*“.<sup>113</sup> Anstatt der ontologischen Kategorien von Sein, Wirklichkeit, Realität usw. treten jetzt ästhetische Zustandskategorien wie Schein, Schweben, Mobilität in den Vordergrund. Dieser historische Übergang der ästhetischen Kategorien zu Primärkategorien der Wirklichkeit soll im nächsten Kapitel kurz dargestellt werden.

### **3.7. Historie der erkenntnistheoretischen Ästhetik**

Welsch sieht den Grund für die Aktualität des Ästhetischen in der historischen Entwicklung der Ästhetik zu einer zentralen Disziplin der Philosophie.

---

<sup>112</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 69

<sup>113</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 71

Diese „*epistemologische Ästhetisierung*“<sup>114</sup> habe für Welsch bereits bei Kant begonnen. Kant hat den Versuch unternommen, durch sein Konzept der transzendentalen Ästhetik in seiner *Kritik der reinen Vernunft* die These zu entwickeln, dass unser Wissen im Kern ästhetisch bestimmt wird und ästhetische Strukturen für unsere Erfahrung und unser Wissen unverzichtbar seien. Kant zufolge sehen wir von den Dingen nur das Apriori, können Dinge einzig und allein unter ästhetischen Vorgaben, den Anschauungsformen von Raum und Zeit, erkennen. Damit ist nach Kant die transzendente Ästhetik ein grundlegender Teil des Erkenntnisvermögens geworden, und seither ist die Ästhetik, nicht als Philosophie der Kunst, sondern als Lehre der Wahrnehmung verstanden, in Bezug auf Begriffe wie Erkenntnis oder Wahrheit von Relevanz.

Schon für den Begründer der Disziplin Ästhetik, Alexander Gottlieb Baumgarten, hatte die Ästhetik nicht artistische, sondern erkenntnistheoretische Bedeutung, indem er sie *aistisch* als „*Wissenschaft vom sinnhaften Erkennen*“<sup>115</sup> definierte. Baumgarten sieht die Aufgabe der Ästhetik als philosophische Disziplin darin, die Konfrontation von Philosophie und Kunst zu überwinden, indem er die Ästhetik als unverzichtbar für den Erkenntnisprozess einstufte. Baumgarten's Werk hat grundlegend Kant's Überlegungen zur Ästhetik geprägt. Für Welsch hatte diese Neuinterpretation der Ästhetik ein ästhetisches Verständnis des Erkennens zur Folge, der Grund dafür, dass sich die Disziplin der Ästhetik innerhalb der Philosophie zu einer der zentralen Position der Epistemologie entwickelt hat.

Friedrich Nietzsche hat ein Jahrhundert später Kant's Überlegungen zu einer Ästhetik der Erkenntnis fortgeführt und gefestigt. An drei Punkten hat Nietzsche der epistemologischen Ästhetisierung ein Fundament geschaffen:

---

<sup>114</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 73

<sup>115</sup> Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica*, 2007, §1, S. 1

Erstens hat Nietzsche darauf hingewiesen, dass die Wirklichkeit zur Gänze auf ästhetischen Fundamenten aufgebaut ist.

Zweitens hat die Erzeugung der Wirklichkeit demnach fiktionalen Charakter bzw. kommt mit fiktionalen Mitteln zustande.

Drittens ergibt sich für Nietzsche aus dieser Konstruktion von Wirklichkeit mit Hilfe der Fiktion, dass unterschiedliche Wirklichkeiten möglich sind. Die grundlegend ästhetische Verfassung der Wirklichkeit wird aber nicht wahrgenommen oder verdrängt, sodass die Wirklichkeit nicht als erzeugt, sondern als gegeben erscheint.

Mit diesen Thesen vom „Menschen als Baugenie“<sup>116</sup> hat Nietzsche die Grundlage für die wichtigsten philosophischen und erkenntnistheoretischen Strömungen des 20. Jahrhunderts gelegt, wie z.B. den Konstruktivismus.

Während Baumgarten die epistemologische Ästhetik zur Disziplin gemacht und Kant diese Überlegungen weiter ausgeführt hat, sind bei Nietzsche Wirklichkeit und Wahrheit im Ganzen fundamental ästhetisch geworden.

Die Vorstellung einer ästhetischen Verfassung von Wirklichkeit hat sich in der Philosophie des 20. Jahrhunderts weiter ausgebreitet. Selbst die Wissenschaftstheorie des Wiener Kreises ist von Nietzsche beeinflusst worden, Otto Neurath und Karl Popper argumentieren in Grundfragen ähnlich wie Nietzsche.<sup>117</sup>

Auch in der hermeneutischen Philosophie werden ästhetische Mittel als grundlegend für unsere Auffassung von Wirklichkeit gesehen. Beispielsweise hat Hans Blumenberg die Metapher der Seefahrt als Schlüsselmetapher der

---

<sup>116</sup> Nietzsche, Friedrich: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: Nachgelassene Fragmente, Bd. 7, 2005: S. 884

<sup>117</sup> Vgl. Neurath, Otto: Protokollsätze, in: Erkenntnis, Bd. 3; Popper, Karl: Die Logik der Sozialwissenschaften, in: Theodor W. Adorno u.a., Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie, 1969

Gegenwart bezeichnet, denn auch die Position des neutralen Beobachters des Schiffsbruchs ist unsicher und schwankend geworden.<sup>118</sup>

In der selben Art wie Nietzsche, der Wiener Kreis und die Hermeneutik hat auch die analytische Philosophie die Auffassung vertreten, dass die Wirklichkeit auf schwankenden Fundamenten, wie eine fragile Konstruktion auf Wasser stehe und letzten Endes eine „Wirklichkeit an sich“ nicht bestimmt werden könne.

Wirklichkeit gebe es nur in Bezug zu einer Beschreibung und ist damit auf ihre Beschreibungsweisen beschränkt, und daher könne man nur von verschiedenen Versionen von Wirklichkeit sprechen.

Richard Rorty hat dargelegt, dass unsere Fundamente durchwegs ästhetischen Charakter besitzen, indem er sie als „kulturelle Artefakte“ beschreibt, und schlägt daher eine „poietisierte Kultur“ vor.<sup>119</sup> Diese Kultur wäre sich ihrer ästhetischen Grundverfassung bewusst und könne daher nur anhand anderer Artefakte, nie mit der Wirklichkeit an sich überprüft werden.

Innerhalb der Wissenschaftsgeschichte hat sich vor allem Paul Feyerabend mit den ästhetischen Grundlagen des Erkennens beschäftigt. Feyerabend hat die Kognition mit der Ästhetik verbunden und festgestellt, dass selbst in der Wissenschaft mit ästhetischen Verfahren gearbeitet wird, vor allem dort, „*wo neue und überraschende Entdeckungen gemacht werden*“.<sup>120</sup>

Feyerabend setzt die Arbeit von Thomas Samuel Kuhn fort, der bereits 1962 gezeigt hat, dass die Wissenschaftsgeschichte nicht linear und homogen, sondern ähnlich der Kunstgeschichte über revolutionäre und kumulative Perioden verläuft.<sup>121</sup> Kuhn hat darauf hingewiesen, dass seine Auffassung des Verlaufs der Wissenschaftsgeschichte von der Literaturgeschichte, der Musik, Politik und bildenden Kunst hervorgegangen ist.

---

<sup>118</sup> Vgl. Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, 1979: S. 73

<sup>119</sup> Vgl. Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität

<sup>120</sup> Vgl. Feyerabend, Paul: Wissenschaft als Kunst, 1984: S. 8

<sup>121</sup> Vgl. Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 1967

Längst hat sich dieses ästhetische Bewusstsein auch in der Praxis der Wissenschaften durchgesetzt. Herausragende Wissenschaftler des 20. Jahrhunderts wie Werner Heisenberg oder Albert Einstein haben entscheidende Stellen ihrer Forschungen ästhetisch begründet. James D. Watson hat für die Entschlüsselung der DNS-Struktur die „eleganteste“ aller möglichen Lösungen gewählt.<sup>122</sup> Revolutionäre Theorien wie der „Big Bang“ oder die Quantentheorie fordern geradezu ein ästhetisch-fiktional geprägtes Bild heraus.

Damit lässt sich mit Welsch behaupten, dass die kognitive Rationalität in ihren Grundlagen immer schon mit ästhetischen Momenten verflochten war.<sup>123</sup> In nahezu allen Wissenschaften lasse sich demnach eine grundlegend ästhetische Struktur des Erkennens und der Wirklichkeit feststellen. Dieses Bewusstsein setzt sich zunehmend auch in der Auffassung des Alltags um, und daher scheint für Welsch eine Ausweitung der Ästhetik über die Kunsttheorie hinaus nötig zu sein.<sup>124</sup>

### **3.8. Für eine Ästhetik ausserhalb der Ästhetik**

*„Unser Kopf ist rund, damit das Denken  
die Richtung wechseln kann.“*

Francis Picabia, 1879-1959

Einen weiteren Grund für den Vorrang des Ästhetischen sieht Welsch darin begründet, dass ästhetisches Denken in besonderer Art und Weise geeignet ist, die

---

<sup>122</sup> Vgl. Watson, James D.: Die Doppel-Helix. Ein persönlicher Bericht über die Entdeckung der DNS-Struktur, Reinbek bei Hamburg, 1969

<sup>123</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 93

<sup>124</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 94

heutige Wirklichkeit zu begreifen. Um dies verstehen zu können, müsse zuerst auf die historische Entwicklung der Ästhetik im Zusammenhang mit der Kunst eingegangen werden.

Die gängige, traditionelle Auffassung von Ästhetik versteht sich als Wissenschaft der Künste und des Schönen und wird von Welsch als kunstzentrierte Ästhetik bezeichnet. Ästhetik als philosophische Disziplin hat sich seit jeher auf die Kunst konzentriert, obwohl der Begriff bereits auf die Antike zurückgeht und als „Empfindung“ bzw. „Wahrnehmung“ verstanden wurde.

Im akademischen Umfeld der Gegenwart wird diese Tradition der kunstzentrierten Ästhetik fortgeführt, und die Tendenz, sich dabei ausschliesslich auf die Kunst zu beschränken, ist vorherrschend, selbst wenn der Begriff der Kunst, spätestens seit den modernen Avantgarden, längst nicht mehr als bestimmbar gilt.

Während der Entwicklung der traditionellen kunstzentrierten Ästhetik hat es aber auch immer wieder Gegentendenzen gegeben. Der Begründer der philosophischen Disziplin der Ästhetik, Alexander Gottlieb Baumgarten, hat Ästhetik als Lehre der sinnlichen Wahrnehmung und Erkenntnis, als „Wissenschaft vom sinnhaften Erkennen“ verstanden. Baumgarten verweist zwar in seinem Hauptwerk *Aesthetica* von 1758 in Beispielen immer wieder auf die Kunst, jedoch um in ihr die ästhetische Vollkommenheit und höchste sinnliche Erkenntnis darzustellen.

Nach Kant und Schelling hat die Ästhetik als Disziplin in der Philosophie einen neuen Stellenwert erhalten, im akademischen Diskurs wurde von nun an unter Ästhetik jedoch ausschliesslich eine Philosophie der Künste verstanden. Dies blieb jahrhundertlang das einheitliche Verständnis von so unterschiedlichen Philosophen wie Hegel, Heidegger oder Adorno.

Aufkommende Gegentendenzen, wie die ästhetische Theorie Schillers in der Romantik, Kierkegaards Konzept einer ästhetischen Existenz oder Nietzsches Fundamentalisierung der ästhetischen Tätigkeit, teilten für Welsch in gewissem

Masse die kunstzentrierte Auffassung der traditionellen Ästhetik und vermochten sie daher auch nicht zu ändern.

Auch gegenwärtig wird für Welsch der Begriff der Ästhetik noch zu sehr auf den Bereich der Kunst reduziert, selbst wenn die gegenwärtige Wirklichkeit - vom Alltag über Medien bis hin zur Wissenschaft - als ästhetisch geprägt erscheint.<sup>125</sup>

### 3.9. Ästhetische Wirklichkeiten

Der Wandel des Wirklichkeitsbewusstseins habe sich für Welsch in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vollzogen. Demnach hat die Auffassung von Wirklichkeit immer mehr ästhetischen Charakter bekommen. Begünstigt wurde dies durch die Entwicklungen innerhalb der traditionellen Ästhetik, welche als Philosophie der Kunst in eine Vielzahl ästhetischer Theorien zerfallen ist, und es geht nun nicht mehr um eine Bestimmung des Seins der Kunst, sondern um ihre Funktionen, Modalitäten und Zugriffe auf die Kunst selbst, welche nun zum Gegenstand ihrer Theorie werden.

Eine wesentliche Rolle haben auch die neuen, elektronischen Medien gespielt, welche der Bildlichkeit durch Fernsehen, Radio (Bilder im Kopf) und Internet neue Aktualität gebracht haben. Neben der ästhetischen Gestaltung besteht also auch in ihrer Vermittlung eine offensichtliche Priorität der Bilder.

Für die moderne Rationalität musste laut Welsch etwas berechenbar sein, um als real gelten zu können. Postmodern spielt die Fähigkeit zur ästhetischen Präsentation eine immer größere Rolle, und daher ist für Welsch Ästhetik „zur neuen Leitwährung im Realitätshandel“<sup>126</sup> geworden.

Paradigmatisch für diese ästhetische Entwicklung sieht Welsch auf den „linguistic turn“ und den „pragmatic turn“ einen „aesthetic turn“ folgen. Er

---

<sup>125</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik ausserhalb der Ästhetik. In: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 137

<sup>126</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik ausserhalb der Ästhetik. In: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 149

argumentiert seine Prognose aufgrund dreier Eigenschaften des neuen Verständnisses von Wirklichkeit: Konstitutionscharakter, Pluralität und Offenheit. Für die Konstitution der Wirklichkeit ist seit Kant's theoretischer Philosophie, Nietzsche, Feyerabend und Rorty die These allgemein anerkannt, dass Wirklichkeit nicht gegeben, sondern gemacht ist. Objektivität im Bezug auf unser Wirklichkeitsbild wird mittlerweile durchwegs abgelehnt.

Welsch sieht jede Konstitution von Wirklichkeit

*„bei näherer Betrachtung als ästhetischen Prozeß. Erstens deshalb, weil es sich um eine Form von poiesis, von Hervorbringung, handelt; zweitens, weil diese poiesis mit spezifisch fiktionalen Mitteln erfolgt, nämlich durch Grundbilder, Anschauungsformen, Metaphern, Stile, Phantasmen, Projektionen.“<sup>127</sup>*

Der Gedanke von Nietzsche, dass Wirklichkeit fiktionalen Charakter besitze, werde gegenwärtig immer plausibler. Auf dieser Grundlage entwirft Welsch seine These, dass ästhetisches Denken gegenwärtig das eigentlich realistische sei.<sup>128</sup> Ästhetisches Denken sei besser dazu geeignet, der zunehmend ästhetisch geprägten Wirklichkeit zu entsprechen, und daraus ließe sich auch die Dominanz des Ästhetischen erklären. Der Vorrang des Ästhetischen ist für Welsch nicht bloß eine Mode, sondern eine Konsequenz dieses Wandels der Wirklichkeit.

Diese derart hervorgebrachte Wirklichkeit hat kunstverwandte Merkmale. Dazu kommt die Tendenz der neuen Medien, in der versucht wird, die Wirklichkeit zunehmend als Bild darzustellen.

*„Wirklichkeit erweist sich somit als ästhetisch in jederlei Sinn: als poetisch konstituiert, als fiktional geformt, als kunstartig verfasst und als bildhaft geprägt.“<sup>129</sup>*

---

<sup>127</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik im Widerstreit, 1991: S. 4

<sup>128</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken, 2003: S. 57

<sup>129</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik im Widerstreit, 1991: S. 4

Welsch spricht von einer Leichtigkeit des Seins im elektronischen Raum der Medien, da ihre Inhalte permanent Gegenstand möglicher elektronischer Manipulation sind.<sup>130</sup> Beispiele dafür finden sich in der Kriegsberichterstattung, aber auch vermehrt in der Inszenierung von sportlichen Grossereignissen: Zur Eröffnung der olympischen Spiele 2008 in Peking flimmerte live ein gigantisches Feuerwerk über die Fernseh-Bildschirme, welches, wie sich aber erst später herausstellte, zum Großteil virtuell gestaltet worden ist. Die Unterschiede zwischen Wirklichkeit und Simulation sind immer weniger erkennbar, hier wird Baudrillard's These der Simulation durch die Möglichkeiten der neuen Medien bestätigt. Diese Entwicklungen beeinflussen unseren Glauben an die Realität entscheidend und „weichen“ ihn auf, nicht nur bezüglich der Medienrealität, sondern auch im Alltag, da dieser „*zunehmend gemäß medialen Mustern geformt, präsentiert und wahrgenommen wird*“.<sup>131</sup>

Eine Konsequenz dieser medialen „Derealisierung“ sieht Welsch in der „*neuen Wertschätzung nicht-elektronischer Realität und Erfahrungsweisen*“<sup>132</sup>, welche nicht mehr manipulier- und reproduzierbar sind. Das Einmalige gewinnt im Kontrast mit der ständigen Verfügbarkeit und beliebigen Wiederholbarkeit an neuem Wert.

Welsch versteht diese Entwicklung aber nicht als Rückkehr zur sinnlichen Erfahrung der prä-elektronischen Ära, sondern vielmehr als komplementär und mit den neuen elektronischen Möglichkeiten vernetzt. Welsch befürwortet diese „Doppelgleisigkeit“ der *aisthesis* im Namen der Pluralität durch die dadurch gewonnene Fähigkeit, zwischen unterschiedlichen Typen von Realität und Erfahrung wechseln zu können.

---

<sup>130</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 150

<sup>131</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 151

<sup>132</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 154

Aus der These, dass Wirklichkeit gemacht wird, folgt die Pluralität der konkreten Wirklichkeitsentwürfe. Die Vielheit dieser Entwürfe folgt dabei keinem einheitlichem Aufbau und kann auch nicht nachträglich an einer Wirklichkeit „an sich“ - die es ja nicht geben kann - bemessen werden. Welsch's Vorstellungen von gemachter Wirklichkeit decken sich damit weitgehend mit der Theorie des Konstruktivismus.

Für Welsch folgt diese Pluralität an Wirklichkeiten dem Vorbild der modernen Kunst, vor allem der Avantgarden. Er betrachtet die Kunst seit der Moderne „geradezu als eine Art Schulungsfeld in Sachen Pluralität“<sup>133</sup>.

An der Kunst lasse sich nämlich feststellen, dass Pluralität gerade nicht Beliebigkeit zur Folge hat, sondern dass es auf die spezifischen Unterschiede der Paradigmen ankommt. Es wäre falsch und ein strukturelles Unrecht, so Welsch, die Kriterien eines Typs zu generalisieren und zu Kriterien aller anderen Typen zu machen.

Es gilt vielmehr, auf die jeweilige Logik, den Sinn und die Berechtigung der einzelnen Typen zu achten. Hier habe die Kunst als das klassische Modell solcherart verstandener Pluralität die Grundlage bereitet.

Aus diesen beiden Analogien ergibt sich ein weiterer Grund für den Vorrang des Ästhetischen. Beide Aspekte machen deutlich, weshalb eine von der Kunst her entwickelte Ästhetik als Lehre der Wahrnehmung für die Pluralität der Wirklichkeitsentwürfe dienen kann.

Welsch knüpft an die ästhetisch geprägte Vorstellung Nietzsches vom Menschen als „Baugenie“ an, dem es gelingt, auf beweglichem Fundament seinen unendlich komplizierten „Begriffsdom“ aufzubauen.<sup>134</sup> Welsch erweitert diese Vorstellung einzelner Wirklichkeitskonstruktionen auf das Bild des Ganzen. Das Ganze lässt

---

<sup>133</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik im Widerstreit, 1991: S. 4

<sup>134</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999

sich daher nicht als teilbares Puzzle denken, da nicht nur Inhalte, sondern bereits die Definitionen der einzelnen Paradigmen in Konflikt geraten.

Welsch stellt sich das Ganze daher als „*Gewebe aus unterschiedlichen Bildungen*“ vor, „*die einander ergänzen und überlappen, aber auch durchdringen oder bestreiten und umdeuten können. Das Ganze ist als Komplexion schwebender Architekturen vorzustellen.*“<sup>135</sup>

Daraus ergibt sich für Welsch die Notwendigkeit, sich auf diese schwebenden Gebilde einzulassen, da die Realität immer mehr dazu neigt, ihr Gewicht zu verlieren und einen spielerischen Charakter anzunehmen. Für Welsch gilt nun, sich eine angemessene Haltung in dieser Unüberschaubarkeit und Offenheit zu bewahren, und auch diese Haltung sieht Welsch bereits bei Nietzsche vorweggenommen und zitiert aus *Menschliches, Allzumenschliches*:

„*Freilich gehörte hierzu [...] ein gutes Temperament, eine gefestete, milde und im Grunde frohsinnige Seele.*“

Und weiters: Einem solchen Menschen würde „*als der wünschenswerthe Zustand jenes freie, furchtlose Schweben über Menschen, Sitten, Gesetzen und den herkömmlichen Schätzungen der Dinge genügen*“.<sup>136</sup>

Welsch fügt dem noch hinzu, dass es wohl eher auf ein Schweben *inmitten* der Menschen, Sitten usw. ankomme.

Welsch sieht seine These durch diese drei Punkte Konstitution, Pluralität und Offenheit bestätigt, nämlich dass unser Bild der Wirklichkeit auf allen Ebenen ästhetisch geprägt sei. Daraus folgert Welsch, dass auch unser Verhalten ästhetisch geprägt sein müsse, wenn wir uns inmitten dieser Pluralität an Wirklichkeiten entsprechend bewegen wollen.

---

<sup>135</sup> Welsch, Wolfgang: *Ästhetik im Widerstreit*, 1991: S. 5

<sup>136</sup> Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 2005: S. 54f

### 3.10. Welschs Konzept einer transdisziplinären Ästhetik

Ein weiterer, gewichtiger Grund für eine Öffnung der Ästhetik liegt für Welsch in der Unfähigkeit der traditionellen Ästhetik, der Singularität der Kunstwerke gerecht zu werden.

Das Ziel der traditionellen modernen Ästhetik des 19. Jahrhunderts bestand darin, einen universellen und endgültigen Begriff der Kunst zu etablieren. Für Welsch ist diese Strategie unhaltbar, denn der Kunst gehe es vielmehr um neue Versionen und Begriffe von Kunst. Der traditionelle Zugang zur Kunst sei verfehlt, denn *„dergleichen wie ein Wesen der Kunst gibt es nicht.“*<sup>137</sup>

Daher plädiert Welsch für einen Übergang von der traditionellen zu einer anderen, zeitgemässen und pluralistisch verfassten Ästhetik. Allerdings sei damit die Erweiterung des Verständnisses von Ästhetik noch nicht abgeschlossen. Die Disziplin der Ästhetik wäre demnach durch eine Öffnung auf trans-artistische Fragen zu ergänzen. Welsch gibt dafür Gründe an, die sich auf die Gestaltung als auch auf das Verständnis von Realität beziehen.

In der gegenwärtigen Gestaltung der Realität sieht Welsch enorme Ästhetisierungsprozesse ablaufen, die sich mittlerweile global ausgebreitet haben. Diese globalen Entwicklungen haben für Welsch entscheidende Auswirkungen sowohl auf die zeitgenössische, als auch auf die traditionelle Ästhetik. Die zeitgenössische Ästhetik muss über die Phänomene der Ästhetisierung reflektieren, da sie die Ästhetik nicht nur erweitern, sondern zugleich auch deren Wertigkeit verändern. Welsch versteht Ästhetik also auch *„als Reflexionsinstanz des Ästhetischen“*.<sup>138</sup> Eine ausreichende ästhetische Diagnose und Kritik muss sich daher der Globalisierung und Fundamentalisierung der Ästhetik stellen.

---

<sup>137</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 140

<sup>138</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 144

Vorteile einer transdisziplinären Ästhetik sieht Welsch auf institutioneller Seite im stärkeren Kontakt und Austausch mit anderen Disziplinen sowie im Gewinn neuer Forschungsbereiche und finanzieller Unterstützung, da eine erweiterte Ästhetik auf zeitgenössische Fragen und Probleme reagieren und so mehr Interesse auf sich ziehen könne.

Auch hinsichtlich der Kunstanalyse lassen sich durch eine Öffnung der Ästhetik neue Möglichkeiten erschliessen. Die Kunst habe sich immer schon auf die Zustände des Ästhetischen bezogen, auf diese mit anderen Gestaltungs- und Wahrnehmungsmethoden reagiert. Die Kunstwerke eröffnen dadurch eine andere Sicht der Dinge, nicht nur in ihrer Darstellung, sondern indem sie neue Perspektiven erzeugen. Der Beobachter des Kunstwerks übernimmt die Sicht des Künstlers durch das Kunstwerk, und er setzt diese Wahrnehmungsform der Kunst auch in der Wahrnehmung der Wirklichkeit um.

*„Oft sind Kunstwerke in erster Linie Werkzeuge für eine erweiterte oder intensiviertere Wahrnehmung der Realität.“<sup>139</sup>*

Viele gegenwärtige Formen von Wahrnehmung entstammen aus historischen Prozessen, welche aus der Kunst heraus entstanden sind, man denke an die Rolle der Romantik für die Wahrnehmung der Bergwelt.

Auch Verhaltensweisen entstammen aus jahrhundertalter Kunsterfahrung, wie z.B. unser Liebesverhalten bzw. unsere Liebesrhetorik, welche der Literaturwissenschaftler Steiner auf Petrarca's Werke zurückführt.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 162

<sup>140</sup> Vgl. Steiner, George: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, München, 1990: Steiner sieht unser Liebesverhalten bewusst oder unbewusst durch Generationen von Vorbildern geprägt, aus dem Repertoire der Kunst entnommen, von Romeo und Julia bis hin zur Othello's krankhafter Eifersucht.

Welsch erklärt die Grenze zwischen Kunst und Realität zwar nicht für aufgehoben, macht aber auf die Verflechtungen und Verbindungen aufmerksam, die zwischen beiden bestehen.

Transartistische Bezüge sind der Kunst innerlich und werden nicht von aussen an die Kunst herangetragen. Ohne Bezug zum Alltag könnten Gegenstände und tieferer Sinn eines Kunstwerks gar nicht erkannt werden - in der Pop-Art beispielsweise von Warhol und seinen *Campbell's Soup Cans* thematisiert. Daher müsse eine Ästhetik der Kunst immer doppelgleisig verfahren, auf die Artistik und gleichsam auf die „Ästhetik ausserhalb der Ästhetik“ bezogen sein. Die Erfahrung der Ästhetik wäre für Welsch systematisch verfehlt, wenn sie um ihre Bezüge zur Wirklichkeit beschnitten würde.

Allerdings müsse aber gleichzeitig Kenntnis über die etablierten Codes bestehen, um ein Kunstwerk wahrnehmen und verstehen zu können.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der Erfahrung von Kunst unterschiedliche Arten der Wahrnehmung relevant sein können. Die Wahrnehmungsarten sind potentiell unbeschränkt und polymorph, da neue Kunstwerke auch neue Arten der Wahrnehmung einführen können. Einzelne Kunstwerke sprechen einen Teilbereich der Gesamtheit ästhetischer Wahrnehmungsweisen an und verknüpfen diese in ihrer jeweiligen Eigenart. Deshalb kann die Kunstanalyse nicht auf eine einzige Wahrnehmungsweise reduziert werden, sondern es müssen immer mehrere Arten ins Spiel gebracht und deren spezifische Verknüpfungen beachtet werden.

Das Verhältnis der Wahrnehmungsarten steht dabei niemals fest, und dieser spielerische, schwebende Charakter ist für die ästhetische Wahrnehmung grundlegend.

Aus den verschiedenen Wahrnehmungsweisen innerhalb der Kunst schliesst Welsch für die Ästhetik, dass auch sie diesen unterschiedlichen Arten und Kombinationen der Wahrnehmung gerecht werden müsse. Durch die

Kunsterfahrung müsse sich die Ästhetik auf die gesamte Weite des Ästhetischen erweitern.

Eine solch umfassende Ästhetik würde nicht nur für die Kunsterfahrung des einzelnen Betrachters von Vorteil sein, sondern sich auch auf der Ebene der Kunstproduktion als nützlich erweisen. Dem Künstler würden für Welsch durch diese Transästhetik neue Perspektiven eröffnet, worum es in der Kunst gehe.

Welsch hält eine Erweiterung der Ästhetik zur *aisthesis* nicht nur für ein Begreifen des Ästhetischen, sondern auch für ein umfassendes Verständnis von Kunst für notwendig. Die neue Struktur der Disziplin „Ästhetik“ müsse einen transdisziplinären Charakter besitzen und alle Fragen umfassen, die sich der *aisthesis* widmen, welche dadurch den Rahmen der Disziplin bilden soll. Welsch sieht die auf die *aisthesis* bezogenen Felder der Disziplin „*als effektive Zweige der Disziplin Ästhetik*“<sup>141</sup>, welche in deren institutioneller Struktur zu integrieren wären.

Transdisziplinarität hält Welsch gegenwärtig in fast allen Disziplinen für notwendig. Die Moderne sei für Differenzierung und Trennung der Disziplinen und Rationalitäten eingetreten und eben daran gescheitert. Nun sei es für Welsch an der Zeit, die Verflechtungen und Verbindungen zu prüfen, die im Kern der unterschiedlichen Rationalitäten bestehen.

*„Solche Verflechtungen, Übergänge und Durchdringungen sind zum Pensum der Gegenwart geworden.“*<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 176

<sup>142</sup> Vgl. Welsch, Wolfgang: *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1995

### 3.11. Die Ästhetik der Absenz und des Verschwindens

*„Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet.“*

Paul Cézanne, 1906

Innerhalb der Diskussion um die Ästhetik der Postmoderne tauchen immer wieder Begriffe wie „Verschwinden“ oder „Absenz“ auf.<sup>143</sup>

Im Unterschied zur Endzeit-Diagnose des Posthistoire, welches sich logisch auf einen Zustand bezieht und über das Verschwundene reflektiert, wird „Verschwinden“ als ein Prozess begriffen, der sich auf das Verschwindende bezieht.

Auch inhaltlich kann die Gefahr einer Verwechslung mit den Endzeit-Diagnosen des Posthistoire ausgeschlossen werden: Während die Endzeiterzählungen meist die jeweiligen Deutungsmuster für überholt oder beendet erklären, stützt sich das Verschwinden auf das Abnehmen realer Gegebenheiten oder Werte (Familie, Gesellschaft) bzw. deren Wahrnehmung (Macht, Opfer) oder das Abnehmen subjektiver Kompetenz wie das Schwinden der Sinne (Kamper bzw. Welsch's Konzept der Anästhetik).

Die postmoderne Kunst widmet sich dem Phänomen des Verschwindens mit einer paradoxen Methode, indem sie versucht, das Verschwinden in der Abwesenheit der Darstellung sichtbar zu machen.

Für den französischen Philosophen und Medientheoretiker Paul Virilio ist die Geschwindigkeit der Kommunikation Ursache für den Kollaps von Raum und Zeit, das Verschwinden der Ferne, das ein neues Bewusstsein der Absenz hervorgebracht hat. Für Virilio ist der Film, die Kunst des maschinell bewegten

---

<sup>143</sup> Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwindens, Berlin, Merve, 1986; Postman, Neil: Die Gesellschaft des Verschwindens, 2. Aufl., Frankfurt a.M., Fischer, 1983; Kamper, Dietmar: Das Schwinden der Sinne, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984; Lehmann, Ulrike / Weibel, Peter (Hrsg.): Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, München u. Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1994

Bildes zur Erzeugung der Illusion von Bewegung, die erste „Ästhetik des Verschwindens“. Diese neuen technischen Medien der postindustriellen Informationsgesellschaft haben die Entwicklung der Künste massiv beeinflusst und durch die Differenz von Zeichen und Dingen eine Repräsentations- und Identitätskrise ausgelöst.<sup>144</sup>

Die Kunst hat darauf mit neuen Strategien der Verweigerung und des Spielens zwischen Absenz und Präsenz reagiert, und sie fordert dadurch den Betrachter zu einem neuen Sehen, einer bewussteren Wahrnehmung heraus.

Innerhalb des postmodernen Diskurses gibt es zahlreiche Prozesse und Phänomene, die unter dem Aspekt des Verschwindens betrachtet werden. Daher ist es nötig, darauf zu achten, was genau als Verschwindendes bezeichnet wird. In weiterer Folge ist festzuhalten, dass ein Verschwinden die Kehrseite des Fortschritts und der Modernisierungsprozesse darstellt, es in gewisser Weise eine Negativdiagnose des Fortschritts ist: Das Neue bringt das Alte zum Verschwinden, und in der Folge wird das Verschwindende thematisiert. Das Verschwinden ist also der Moderne immanent, und die Tatsache, ob dies aus der Perspektive des Fortschritts oder des Verschwindens aufgefasst wird, trägt entscheidend zur Bewertung der Modernisierungsprozesse, beispielsweise der Industrialisierung, bei.

Innerhalb der Ästhetik führt das Konzept des Verschwindens oder der Absenz zu einer paradoxen Situation. In erster Linie geht es der Ästhetik als Wahrnehmungslehre um die Wahrnehmung von Etwas. Baumgarten bestimmt die Ästhetik als Lehre der sinnlichen Erkenntnis, also die Fähigkeit, durch bewusste Wahrnehmung die sinnliche Wahrheit erkennen zu können. Die Tradition der idealistischen Ästhetik versteht sich als Philosophie des Schönen, welche als nicht wahrnehmbare Idee durch die Natur und vor allem die Kunst zum Ausdruck gebracht werden kann. Auch die idealistische Tradition fasst Ästhetik also als die

---

<sup>144</sup> Vgl. Lehmann, Ulrike / Weibel, Peter (Hrsg.): Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, 1994: S. 7-9

Wahrnehmung bzw. Darstellung von Etwas auf. Das Undarstellbare bzw. Nicht-Wahrnehmbare fällt in der traditionellen Ästhetik unter die Kategorie des Erhabenen.

Der deutsche Philosoph Martin Seel hat in seinem medienästhetischen Aufsatz mit dem polemischen Titel „Vor dem Schein kommt das Erscheinen“<sup>145</sup> darauf hingewiesen, dass sich Ästhetik noch vor den Begriffen des Seins und des Scheins sich dem Modus des Erscheinens zu widmen habe. Die Art des Erscheinens sei grundlegend, um einem Kunstwerk überhaupt erst einen Sinn oder eine Funktion zuschreiben zu können.

*„Das Sein des Kunstwerks ist sein Erscheinen.“<sup>146</sup>*

Seel weist darauf hin, dass auch im Falle eines „reinen“ Verschwindens zunächst etwas da sein oder erscheinen muss, um daraufhin ganz oder gar nicht verschwinden zu können.

*„Auch eine Ästhetik des Verschwindens, mit anderen Worten, ist immer eine Ästhetik des Erscheinens.“<sup>147</sup>*

Die zunehmende Auseinandersetzung mit dem Verschwinden als Gegenbegriff zum Erscheinen kann als Diagnose der postmodernen Kultur gelesen werden. Das Verschwinden ist ein Prozess, ein zeitlicher Vorgang, der noch an Erscheinungen gebunden ist, die wahrnehmbar sind. Insofern kann das Verschwinden zu einem Gegenstand der Ästhetik werden, wenn er als Art des Erscheinens, als Wahrnehmung in der Zeit, verstanden wird. Eine Ästhetik der Absenz kann

---

<sup>145</sup> Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996

<sup>146</sup> Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996: S. 106

<sup>147</sup> Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996: S. 119

demnach nur verständlich werden, indem die absentierten Erscheinungen mitgedacht werden.

## 4. Ästhetisierung

*„Das Schönste an Tokio ist McDonald's  
Das Schönste an Stockholm ist McDonald's  
Das Schönste an Florenz ist McDonald's  
Peking und Moskau haben bis jetzt noch nichts Schönes.“*  
Andy Warhol, 1975

Die Postmoderne wird oft in Zusammenhang mit einer „Ästhetisierung der Lebenswelt“ genannt. Doch was genau bedeutet „Ästhetisierung“? Der Duden versteht darunter eine „*Verschönerung des Gegebenen*“, als „*einseitig nach den Gesetzen des Schönen urteilen oder gestalten*“.<sup>148</sup> Diese Beschreibung ist ganz zutreffend, wenn an den „schönen Schein“ der Waren, des Alltags oder der Macht gedacht wird. Allerdings bleibt die Beschreibung zu sehr der Alltagssprache verhaftet, die dazu tendiert, „schön“ und „ästhetisch“ gleichzusetzen.

Bereits der Begründer der europäischen Postmoderne, Jean-François Lyotard, hat sich mit der Ästhetisierung und ihrer neuen Bedingungen kritisch auseinandergesetzt.<sup>149</sup> Wolfgang Iser hat diese Kritik aufgenommen und das ambivalente Verhältnis postmoderner Ästhetik in mehreren seiner Bücher thematisiert.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Duden. Das Fremdwörterbuch, 1997: S. 89 ff.

<sup>149</sup> Vgl. Lyotard, Jean-François: Immaterialität und Postmoderne, 1985: Lyotard versucht, als Organisator der Ausstellung *Les Immatériaux* (Paris, 1985) für die wechselnden Bedingungen der Wahrnehmung durch die neuen technologisch-medialen Möglichkeiten aufmerksam zu machen. Dem Visuellen wird in der Ausstellung das Exklusivrecht entzogen, welches die Moderne ihm zugesprochen hat.

<sup>150</sup> Vgl. Iser, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996; *Ästhetisches Denken*, 1990; zus. mit Pries, Christine: *Ästhetik im Widerstreit*, 1991

#### 4.1. Begriffsbestimmung

Ästhetisierung geht auf den Begriff „ästhetisch“ zurück, meint aber mehr als nur „schön“: So kann die Ästhetisierung ebenso das Hässliche betonen, wie es z.B. bei Feindbildern der Fall ist. Weiters kann auch das Kolossale, das Erhabene und das Prachtige ästhetisiert werden, wie es z.B. bei einer Ästhetisierung der Macht der Fall ist.

Wenn Ästhetisierung vom Begriff der *aisthesis* her verstanden wird, kann darunter eine Versinnlichung von Handlungen, Prozessen, Strukturen usw. gemeint sein. Ästhetisierung würde daher versuchen, etwas den Sinnen angenehm zu machen, oder überhaupt etwas wahrnehmbar, sichtbar werden zu lassen (Visualisierungen).

Ästhetisierung kann ebenso als Ersatz, als Kompensation, Kennzeichnung sowie als Milderung fungieren, indem sie sich ästhetischer Mittel des Schönen, des Erhabenen und des Hässlichen bedient.<sup>151</sup>

Damit ist der Ästhetisierung immer auch ein anästhetischer Charakter zuzuschreiben, da sie versucht, vom zu Ersetzenden, Kompensierenden und Mildernden abzulenken bzw. es unempfindbar zu machen.

Wolfgang Welsch versteht unter Ästhetisierung allgemein „daß Nichtästhetisches ästhetisch gemacht oder als ästhetisch begriffen wird.“<sup>152</sup> Dabei kommt dem Faktor „Erlebnis“ eine zentrale Bedeutung innerhalb der (oberflächlichen) Ästhetisierungsprozesse zu.

Der deutsche Soziologe Gerhard Schulze hat sich ebenfalls mit der Verbindung von Erlebnis und Ästhetisierung beschäftigt. Aus der Perspektive der „Erlebnisgesellschaft“ ist Ästhetisierung auf das „Projekt des schönen Lebens“

---

<sup>151</sup> Vgl. Kösser, Uta: Ästhetik und Moderne, 2006: S. 463

<sup>152</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetisierungsprozesse - Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven. In: Ders., Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 21

gerichtet. Das Leben soll derart gestaltet werden, dass möglichst viele als „schön“ empfundene Erlebnisse möglich seien.<sup>153</sup>

Den Grund für die zunehmende Ästhetisierung des Erlebens sieht Schulze in den wachsenden Möglichkeiten der individuellen Lebensgestaltung. Die Auswahl aus diesem Überangebot könne jedoch nicht nach utilitaristischen, sondern nur noch nach ästhetischen Kriterien getroffen werden, da eine Auswahl allein nach Nützlichkeit gar nicht mehr möglich sei.

Dies führe dazu, dass die Gestaltung des eigenen Lebens nicht mehr als gegeben, sondern als gestaltbar begriffen wird, was wiederum Auswirkungen auf die Ästhetisierung des Alltags und der Gesellschaft hat.

Joe Pine und James Gilmore haben bereits 1999 in ihrem Buch *The experience economy* prognostiziert, dass die Ästhetisierung bzw. Inszenierung des (Konsum-) Erlebnisses für die Wirtschaft wichtiger werde als die Ware, die Dienstleistung oder die Rohstoffe selbst.

Das Erlebnis werde dadurch zu einer vorrangigen ökonomischen Kategorie, da der Kunde bereit ist, für das inszenierte Erlebnis mehr zu bezahlen als für die Ware oder die Dienstleistung selbst. Ware und Dienstleistung werden als Instrumente für die Inszenierung genutzt, um den Konsum für den Käufer als Ereignis einmalig und damit einprägsam erscheinen zu lassen.<sup>154</sup>

Ein weiteres Merkmal der Ästhetisierung besteht darin, dass sie mit ästhetischen Strategien in Bereichen arbeitet, die ansonsten nicht primär im Interesse ästhetischer Beobachtung stehen, wie z.B. Wissenschaft, Wirtschaft, Politik oder Leben.

In diesen Bereichen werden Strategien des Schönen, des Erhabenen oder des Hässlichen zweckgerichtet angewandt, und zwar um dadurch eine ganz bestimmte Wirkung zu erzielen. Ästhetisierung arbeitet mit „in Szene setzen“, mit „Inszenierung“, indem es einen Sachverhalt aus seinem bisherigen Kontext nimmt

---

<sup>153</sup> Vgl. Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, 2004: S. 23

<sup>154</sup> Joseph Pine, James Gilmore: The experience economy, 1999: S. 89

und unter einen ästhetischen Kontext stellt. Daher sind nicht nur die „ästhetisierten“ Dinge selbst, sondern vor allem ihre Kontexte, in denen sie stehen, zu beachten.

Das ist die objektive Seite der Ästhetisierung, während unter der subjektiven Seite die Gestaltung des individuellen Lebens unter ästhetischer Perspektive gemeint ist. Dieser Trend hat mit dem Phänomen des „Dandy“ zur Jahrhundertwende begonnen und setzt sich gegenwärtig in der Erlebnisgesellschaft durch. Anders als Welsch, der sich vor allem auf die objektive Seite der Ästhetisierung bezieht, geht Schulze von der subjektiven Rolle des Einzelnen, seines sozialen Milieus und seiner Lebensgestaltung aus.

Ästhetisierung kann auch als ein Spezialfall von Konstruktion und Symbolisierung gesehen werden, welche über das Ästhetische einen Bezug zum Subjekt herstellen und in ihm eine sinnliche Faszination, ein Erlebnis, Emotionen und über Identifikation Identität herstellen können.

Ästhetisierung soll also ein Lustgefühl auslösen, und bereits Kant hat die subjektive Lust und Unlust als grundlegend für ästhetische Urteile betrachtet. Allerdings handelt es sich im Falle von Ästhetisierung nicht um „zweckfreie“ Kunst, wie sie Kant im Sinne hatte, vielmehr verfolgt sie politische oder ökonomische Ziele.

*„Das Schöne kommt nicht von außen auf das Subjekt zu, sondern wird vom Subjekt in Gegenstände und Situationen hineingelegt.“<sup>155</sup>*

---

<sup>155</sup> Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft, 2004: S. 39

## 4.2. Historisches zur Ästhetisierung

Ästhetisierung ist ein Phänomen, das nicht erst im Zuge der Postmoderne zu einem aktuellen Thema geworden ist. Ästhetisierungsprozesse haben schon die Moderne begleitet, und bereits in den ästhetischen Theorien der Romantik finden sich Ansätze dieses Massenphänomens.

Bei Friedrich Schiller findet sich beim Begriff des „schönen Scheins“ die Unterscheidung von „wahrem“ und „falschem“ Schein.

Diese beiden Merkmale kennzeichnen auch eine Eigenschaft der Ästhetisierung, indem der falsche Schein eine gewisse Kompensations- oder Ersatzfunktion (Realität heucheln) beinhaltet, während der wahre Schein eine aktive Wirkungsfunktion hat (der Realität nachhelfen).<sup>156</sup>

Auch in Friedrich Nietzsche's Konzept von Ästhetik lassen sich Ansätze der Ästhetisierung erkennen. In der Geburt der Tragödie hat er in seinem Konzept von Ästhetik den schönen apollinischen Schein und den entgrenzenden dionysischen Rausch als Einheit gegenüber der sonst unerträglichen Welt gedacht.

Georg Simmel beschreibt die Tendenz zur Ästhetisierung bereits im 19. Jahrhundert, ohne den Begriff explizit zu gebrauchen. Simmel bezeichnet es als „Stil“, und er stellt sich die Frage, „*was den modernen Menschen so stark zum Stil treibt*“, welche als Folge „*die Entlastung und Verhüllung des Persönlichen*“ habe.<sup>157</sup> Dadurch würde der moderne Mensch seine „akute Persönlichkeit“ einem „Allgemeinen und seinen Gesetz“ unterordnen.

Simmel beobachtet in diesem Zusammenhang zur Jahrhundertwende vor allem das aufstrebende Großstadt-Bürgertum, das sich unter anderem durch den Stil

---

<sup>156</sup> Vgl. Kösser, Uta: Was ist Ästhetisierung? in: Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel, 2006: S. 455

<sup>157</sup> Simmel, Georg: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908: Das Problem des Stiles, in: GSG, Bd. 8, 1993: S. 382

seiner Wohnungs- und Innendekoration in diesen „gutbürgerlichen Habitus“ stellt. Er nimmt damit die heutige Entwicklung der massenhaften Befolgung von Schönheitsnormen vorweg.

Simmel sieht aber auch in den Waren gewisse Tendenzen zur Ästhetisierung. In seiner *Philosophie des Geldes* will Simmel „*dem historischen Materialismus ein Stockwerk unter[...]bauen, derart, daß der Einbeziehung des wirtschaftlichen Lebens in die Ursachen der geistigen Kultur ihr Erklärungswert gewahrt wird, aber eben jene wirtschaftlichen Formen selbst als das Ergebnis tieferer Wertungen und Strömungen, psychologischer, ja, metaphysischer Voraussetzungen erkannt werden*“.<sup>158</sup>

Simmel polemisiert damit ein einfaches Basis-Überbau-Schema, denn die Basis ist für ihn ebenfalls das Produkt geistiger Aktivitäten. Unter diesem Aspekt kritisiert Simmel die Phänomene, beispielsweise die Weltausstellungen, welche durch deren „*farbgebendes Charakteristikum nur das Amüsement bestehen läßt*“.<sup>159</sup> Weiters spricht Simmel von einer „Steigerung dessen, was man Schaufenster-Qualität der Dinge nennen könnte“.<sup>160</sup>

Walter Benjamin knüpft an Simmel's Gedanken an und charakterisiert die Weltausstellungen als „Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware“. Auch er beschreibt die Tendenzen der modernen Gesellschaft zur Ästhetisierung, ohne jedoch den Begriff zu gebrauchen.

Im Passagen-Werk schreibt Benjamin über die Kreationen - also den Kulturgütern, zu denen auch die Waren gehören, dass diese „*nicht erst in theoretischer Verarbeitung ideologisch, sondern in unmittelbarer Präsenz sinnlich ,verklärt‘ werden*“.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Simmel, Georg: *Philosophie des Geldes*. In: GSG Bd. 6, 1989: S. 13

<sup>159</sup> Simmel, Georg: *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Leserbriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918: Berliner Gewerbeausstellung (1896)*. In: GSG Bd. 17, 2004: S. 33

<sup>160</sup> Ebd., S. 36

<sup>161</sup> Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Bd. 2, 1982: S. 1256

Diese sinnliche Verklärung sieht Benjamin als Folge des Warencharakters:

*„Die Weltausstellungen verklären den Tauschwert der Waren. Sie schaffen einen Rahmen, in dem ihr Gebrauchswert zurücktritt. Sie eröffnen eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zerstreuen zu lassen. Die Vergnügungsindustrie erleichtert ihm das, indem sie ihn auf die Höhe der Ware hebt. Er überlässt sich ihren Manipulationen, indem er seine Entfremdung von sich und den anderen genießt.“<sup>162</sup>*

Benjamin beschreibt wie Simmel jene Tendenz der Ästhetisierung, die von der Welt der Waren und des Konsums ausgeht.

Obwohl Ästhetisierungsprozesse ein Phänomen der Moderne zu sein scheinen, finden sich bereits in der vormodernen Philosophie Ansätze und Gedanken zu dieser Thematik. Das Höhlengleichnis von Platon kann aus dieser Perspektive als beispielhaft gelten: Die sinnliche Wahrnehmung ist ein Trugbild, bloßer Schein der höheren Erkenntnisebenen, die aber für die Wirklichkeit und die reale Erscheinung gehalten wird.

Auch in den alten Heldensagen finden wir jene Dinge, welche im Grunde von abstossender Natur sind - Krieg, Mord und Tod - jedoch entsprechend ästhetisch aufarbeitet wurden. Die Körper der Helden werden „eisern“, „glänzend“ ihre Waffen und „leuchtend“ ihr Blut.<sup>163</sup>

Für Uta Kösser zeigen sich frühe Formen der Ästhetisierung auch in der Symbolisierung „unsinnlicher Ideen“ in der Kunst im Mittelalter, beispielsweise in der Architektur von Kirchen. Deren Gestaltung des Innenraums und der

---

<sup>162</sup> Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, Bd. 1, 1982: S. 50 f.

<sup>163</sup> Vgl. Wertheimer, Jürgen (Hg.): Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst, 1986: S. 21

Lichtverhältnisse sollten die Allmacht und Allgegenwart Gottes symbolisch versinnbildlichen.

In der Moderne haben sich Ästhetisierungsprozesse in den unterschiedlichsten Bereichen ausgebreitet. Das lässt sich vor allem am Beispiel moderner Massenprozesse, wie Konsum, Werbung, Tourismus oder allgemein in Wirtschaft und Politik beobachten. Politik und Macht sind schon seit längerer Zeit Anwendungsgebiete des Ästhetischen, während die Ästhetisierung der Ökonomie, z.B. der Ware, aus Prozessen der Moderne entstanden ist, und erst in jüngster Zeit werden Körper und Umwelt zunehmend ästhetisiert. Auch von der Ästhetisierung des Denkens ist bereits die Rede, dass beispielsweise die Wissenschaft analog zur Kunst eine Reihe an unterschiedlichen Stilen entwickle.<sup>164</sup>

Kösser sieht diese ästhetische Entwicklung in diesen Bereichen als „*Reaktion auf Differenzierungsprozesse moderner Gesellschaften [...], weil über das ästhetische Erlebnis Ganzheit oder eben Identität wie Gemeinschaft hergestellt wird*“.<sup>165</sup>

In diesem Zusammenhang sieht der deutsche Soziologe Gerhard Schulze das „Projekt des schönen Lebens“ als eine neue grundlegende Gemeinsamkeit einer differenzierten Gesellschaft.<sup>166</sup>

Der Erziehungswissenschaftler Jürgen Hasse untersucht die Ästhetisierung von Heimat und Landschaft anhand von Beispielen wie Gartenzwerge, Gartengestaltung und Werbung.<sup>167</sup>

Am Beispiel einer Autowerbung, in welcher die Landschaft eine umweltpolitische Konnotation justieren soll, zeigt sich das anästhetische Moment der Ästhetisierung: Moderne Autos werden so zu einem Beitrag zum Umweltschutz

---

<sup>164</sup> Vgl. Welsch, Wolfgang: *Ästhetik im Widerstreit*, 1991: S. 7, sowie Feyerabend, Paul: *Wissenschaft als Kunst*, 1984: Feyerabend überträgt die Kunsttheorie des österreichischen Kunsthistorikers Alois Riegl, der die Kunst als Produktion verschiedener Stilformen versteht, auf die Wissenschaft.

<sup>165</sup> Kösser, Uta: *Ästhetik und Moderne*, 2008: S. 457

<sup>166</sup> Schulze, Gerhard: *Erlebnisgesellschaft*, 1992: S. 54

<sup>167</sup> Vgl. Hasse, Jürgen: *Heimat und Landschaft. Über Gartenzwerge, Center Parcs und andere Ästhetisierungen*, Passagen, Wien, 1993

und zu Meilensteinen auf dem Weg in eine ökologische Zukunft. Das Thema der Umweltverschmutzung wird durch solche „Hyperrealitäten“, in welcher der Schein den Schein überlagert, anästhetisiert - und die Wahrnehmung dadurch strategisch auf andere Konnotationen gerichtet.

### **4.3. Welschs Analyse der Ästhetisierung**

In den 1990er Jahren wurde das Phänomen der Ästhetisierung im deutschen Sprachraum vor allem von Wolfgang Welsch thematisiert. Welsch formuliert seine Definition von Ästhetisierung kurz und prägnant als Nichtästhetisches, das ästhetisch gemacht oder als ästhetisch begriffen wird.<sup>168</sup>

Dieses Phänomen hat sich zunehmend in allen Lebensbereichen, sprich unserem Alltag, durchgesetzt.

Und eben im Alltag lässt sich diese Ambivalenz der Ästhetisierung für Welsch am deutlichsten feststellen.

Das Ästhetische hat ja bereits in alle lebensweltlichen Bereiche Einzug gehalten, von den Konsum-Zentren zum individuellen Styling bis hin zur Stadtplanung. Das Paradoxe der Ästhetisierung zeigt sich beispielhaft an der Ästhetisierung des Individuums, an jenen „schönen neuen Menschen“, welche in Fitness-Centern, Beauty-Farms, Meditations-Seminaren und Praxen der Schönheitschirurgie an der Perfektionierung von Körper und Seele arbeiten. Hoffnung wird in die Entwicklung der Gentechnologie gesetzt, welche in Zukunft „den perfekten Menschen“ liefern soll. Die Ironie liegt nun darin, dass durch dieses Styling nicht nur Hübsches und Schönes, sondern ebenso aufgeputschte, verzerrte und entstellte Erscheinungen hervorgebracht werden.

Schönheit und Verderben sind ein immer wieder auftretendes Paar, man denke an den Narzissmus eines Dorian Gray von Oscar Wilde oder die Verwandlung der

---

<sup>168</sup> Vgl. Welsch, Wolfgang: Ästhetisierungsprozesse - Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven. In: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 21

Hotelgäste in der Lobby zu fleischfressenden Dinosauriern in Thompson's *Fear and Loathing in Las Vegas*.

Die moderne Hoffnung an die Ästhetik war Freiheitsgewinn, Emanzipation der Sinne und die Erweiterung des Darstellungshorizonts. Welsch sieht die Gefahr der Ästhetisierung darin, dass in der „neuen schönen Welt“ die Subjekte immer mehr desensibilisiert werden, indifferent und unsensibel sozialen und politischen Fragen gegenüber.

Welsch schreibt in seiner Einführung zu seinem Werk *Ästhetik im Widerstreit*:

*„Hält man sich zudem vor Augen, daß diese Verschönerungsaktionen eine Welt mit Glanz versehen, die real möglicherweise auf den ökologischen Kollaps zusteuert, so wird die Ambivalenz des Prozesses vollends evident.“<sup>169</sup>*

Für Welsch wirken sich diese gegenwärtigen Auswirkungen der Ästhetisierung auch auf die traditionelle Disziplin der Ästhetik zurück.

Die traditionelle Ästhetik hat sich immer wieder für eine Globalisierung des Ästhetischen ausgesprochen. In dieser globalen Ästhetisierung haben sich gewichtige historische Ästhetik-Konzepte die definitive Erfüllung aller Lebensaufgaben und das fortwährende Glück aller Menschen versprochen. Von der Romantik, dem Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus 1797, dem Werkbund oder dem Bauhaus wurde versucht, die vermittelnde Kraft des Ästhetischen in der Alltagswelt zu realisieren, in der Überzeugung, dass eine globale Ästhetisierung eine bessere Welt hervorbringen würde.

Insofern werden in der gegenwärtigen Ästhetisierung alte ästhetische Wünsche eingelöst, allerdings mit ganz anderen als den erhofften Resultaten. Aus der Hoffnung wurde Enttäuschung, Schönheit erzeugt durch ihre Massenverbreitung

---

<sup>169</sup> Welsch, Wolfgang: *Ästhetik im Widerstreit*, 1991: S. 2

Indifferenz und sogar Abscheu. Von einer Erfüllung könne gegenwärtig keine Rede sein, und daher sieht Welsch in der gegenwärtigen Anwendung des Ästhetischen wie auch in den historischen Konzepten von Ästhetik selbst einen Fehler, der sich erst jetzt, durch ihre Erfüllung, offenbart.

Welsch nennt drei Gründe, warum die gegenwärtige Ästhetisierung zu einer derartigen Enttäuschung geführt hat:

Erstens werde durch die Qualität des Schönen durch die omniprésente Verschönerung zerstört. Schönheit werde dadurch bloss als hübsch oder gar als bedeutungslos wahrgenommen.

Zweitens: Die Strategie der globalen Ästhetisierung kehre sich um und ende schliesslich in Anästhetisierung. Global Ästhetisches werde als aufdringlich oder gar als Terror empfunden, gefolgt von einer Weigerung, die schöne Welt überhaupt wahrzunehmen. Daher werde Indifferenz und Desensibilisierung zu einer Strategie des sinnlichen Überlebens in der globalisierten Welt der Ästhetisierung.

Und drittens: Statt Verhübschung und Verschönerung steige das Verlangen nach Nicht-Ästhetischem, nach Unterbrechung und Störung. Welsch sieht die heutige Aufgabe der Kunst im öffentlichen Raum darin, diese „*Ästhetisierungs-Maschinerie*“ zu stoppen, dass sie „*inmitten des Hyperästhetischen ästhetische Kahlflächen und Wüsten schafft*.“<sup>170</sup>

Die Enttäuschung über diese gegenwärtige Erfüllung alter ästhetischer Wunschvorstellungen hat für Welsch zwangsläufig Rückwirkungen auf die traditionelle Ästhetik. Das pauschale Lobpreisen des Schönen durch die traditionelle Ästhetik sei obsolet geworden. Ausserdem habe die traditionelle Ästhetik durch ihre Fokussierung auf das Schöne andere ästhetische Qualitäten

---

<sup>170</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 146

vernachlässigt. Nach Welsch habe sich die Ästhetik als eigentliche Disziplin der Pluralität fälschlicherweise singularisiert. Ausserdem benötige die traditionelle Ästhetik einer kritischen Befragung in Bezug auf die gegenwärtigen kulturellen Überzeugungen und Wünsche. Welsch möchte die alten ästhetischen Dogmen aufbrechen, denn „*die Ästhetik hat jeden Grund, selbstkritisch zu werden*“.<sup>171</sup>

Ästhetisierung betrifft nach Welsch nicht nur den Alltag bzw. die Oberfläche, sondern auch eine zweite, tiefere und gewichtigere Ebene. Diese Tiefenästhetisierung muss für Welsch in Betracht gezogen werden, wenn Ästhetisierung auf dem nötigen Niveau analysiert werden soll.

#### **4.4. Oberflächenästhetisierung**

Die Ästhetisierung ist vor allem im urbanen Raum am auffälligsten, von den Einkaufszonen, den Parks bis hin zur Stadtplanung wurde fast alles einem ästhetischen Face-Lifting unterzogen.

Für Welsch wird dieser ästhetisierte Raum zum „Erlebnisraum“, wobei er dem Begriff „Erlebnis“ eine zentrale Rolle innerhalb dieser Ästhetisierungsprozesse zuspricht. Von Boutique, Café, Museum bis hin zum Bahnhof werde der Raum mit „Erlebnischarakter“ gestaltet.

Diese erste Bedeutung der „Ästhetisierung“ zeigt sich in diesen Phänomenen, in denen die unmittelbare Wirklichkeit mit ästhetischen Elementen ausgestattet wird. Für Welsch zeigt sich darin das alte Bedürfnis, die Wirklichkeit schön, unseren Sinneswünschen entsprechend, zu erfahren. Dazu kommt noch eine „*Fortschrittssymbolik*“<sup>172</sup> durch das Ästhetische, welche neben den Metropolen auch die Provinz erreicht zu haben scheint. Der moderne Traum eines schöneren

---

<sup>171</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 148

<sup>172</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 11

Lebens durch Ästhetik scheint sich zu erfüllen, wobei die Kehrseiten einer solchen Ästhetisierung unübersehbar sind. Das Schöne wird allenfalls als hübsch, die Inszenierung des Erhabenen oft als lächerlich angesehen, und die Erwartungen an diese Ästhetisierung scheinen sich nur als Kitsch einzulösen.

Bei dieser Ästhetisierung des Alltags handelt es sich für Welsch aber nicht um die Einlösung der Entgrenzungskonzepte der Kunst der Avantgarden. Joseph Beuys und John Cage sei es nach Welsch darum gegangen, etwas, was nicht Kunst sei, als kunstartig zu begreifen, wodurch der Begriff der Kunst geändert bzw. erweitert werden sollte.

Demgegenüber werden in der Ästhetisierung unseres Alltags traditionelle Merkmale der Kunst auf die Wirklichkeit angewandt. Diese Methodik findet sich für Welsch eher in den älteren Programmen der Romantik als in jenen der modernen Avantgarden.

Diese Ästhetisierung der Oberfläche hat für Welsch viel mit dem Prinzip des Hedonismus zu tun, da es ihr in erster Linie um die Lust und dem Genuss ohne Konsequenzen geht. Dieser „animatorische Trend“ reicht über die Ästhetisierung einzelner Gegenstände hinaus und betrifft zunehmend die Form der Kultur im Ganzen.

Die Ästhetisierung des Alltags hat oft ökonomische Zwecke. Durch ästhetische Verhübschung lassen sich unverkäufliche Dinge verkaufen, und der Bedarf wird durch die kurzlebigen ästhetischen Moden erhöht. Funktionell unbrauchbare, moralisch oder gesundheitlich bedenkliche Ware wird durch ästhetische Strategien wieder verkaufsfähig gemacht.

*„Der Konsument erwirbt dann primär die ästhetische Aura und nur nebenbei den Artikel.“<sup>173</sup>*

---

<sup>173</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 13

Welsch sieht in diesem Verfahren zwei Veränderungen, die nicht nur für die Ökonomie von Bedeutung sind:

Erstens werde Ware und Verpackung, Sein und Schein vertauscht. Die Ware wird zum Nebenprodukt, das Interesse liegt in der Ästhetik. Es wird nicht mehr die Ware erworben, sondern der „Lifestyle“, welcher durch die ästhetischen Strategien der Werbung mit dem Produkt in Verbindung gebracht worden ist. Dafür gibt es zahlreiche Beispiele, von der Zigaretten- und Autoindustrie bis hin zu den Strategien grosser Computerhersteller wie Microsoft und Macintosh.

Zweitens lassen diese Werbestrategien erkennen, dass „*Ästhetik zu einem autonomen Leitwert - um nicht gar zu sagen: zur Leitwährung - der Gesellschaft geworden ist*“.<sup>174</sup>

An dieser Stelle sei nochmals die These von Joe Pine und James Gilmore in *The experience economy* erwähnt, nach welcher das Erlebnis bzw. die Inszenierung - also die Ästhetisierung - für die Wirtschaft wichtiger werde als die Ware selbst.

#### **4.5. Tiefenästhetisierung**

Für Welsch reicht die Ästhetisierung aber noch weiter. Der Austausch der Hardware durch die Software und der Vorrang des Ästhetischen betreffen nicht nur die Oberfläche, sondern sind für Welsch ebenso in Tiefenprozessen feststellbar.

Beispielhaft sind diese Prozesse für Welsch in den neuen Materialtechnologien zu sehen, in welchen sich die Materie zunehmend zum ästhetischen Produkt verwandelt. Durch die Mikroelektronik werden neue Produkte fast ausschliesslich

---

<sup>174</sup> Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996: S. 13 ff.

durch Computer geplant und erprobt, sie erscheinen zuerst am und durch den Bildschirm.

*„Die Simulation [...] hat nicht mehr nachahmende, sondern produktive Funktion.“<sup>175</sup>*

Die Ästhetisierung dominiert das Verfahren wie auch das Ergebnis der Produktion, mit dem Resultat, dass die Realität zunehmend als ästhetisch veränderbar wahrgenommen wird. Die einst für hart gehaltene Wirklichkeit bietet gegenüber den neuen Technologien wenig Widerstand, sie scheint aus formbarstem Stoff zu sein. Beispiele lassen sich von der Gentechnologie bis hin zu den neuen Bildbearbeitungsprogrammen finden.

Die am tiefsten reichende Ästhetisierung betrifft nach Welsch die Erkenntnis- und Wirklichkeitskategorien, einschliesslich jener Kategorie von Wahrheit, wie sie von der modernen Wissenschaft aufgefasst wurde.<sup>176</sup> Durch die Entwicklung der wissenschaftlichen Rationalität ist Wahrheit für Welsch gegenwärtig selbst zu einer ästhetischen Kategorie geworden.

Ästhetische Prozesse betreffen also nicht nur die Oberfläche, sondern bereits die Struktur der Materie. Die gegenwärtige Ästhetisierung ergibt sich nicht aus einer Laune der postmodernen Verschönerungstendenzen, sondern aus den neuen technischen Möglichkeiten des Produktionsprozesses.

Welsch nennt diese Vorgänge eine „*Ästhetisierung des Materiellen*“.<sup>177</sup> Diese Ästhetisierung hat aber auch eine immaterielle Seite zur Folge: Unser Bewusstsein und unsere gesamte Wirklichkeitsauffassung werde durch den

---

<sup>175</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 14

<sup>176</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 45

<sup>177</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 15

täglichen Umgang mit den mikroelektronischen Technologien beeinflusst. Welsch nennt als Beispiel das 3D-Zeichenprogramm AutoCAD, welches vor allem von Ingenieuren und Architekten benutzt wird und die Möglichkeit bietet, Objekte virtuell zu modellieren. Ähnliche Auswirkungen können auch neue Grafikprogramme oder auch Computerspiele auf den Benutzer haben, der in den virtuellen Räumen erfährt, wie wenig von der Wirklichkeit übrig bleiben kann. Lyotard sieht als Folge dieser Erfindung anderer Wirklichkeiten die Entdeckung, ähnlich wie Baudrillard, wie wenig wirklich die Wirklichkeit ist.<sup>178</sup>

Welsch sieht auch in der sozialen Wirklichkeit Ästhetisierungsvorgänge, die vor allem durch die Medien angetrieben werden. Insbesondere televisionäre Medien wie das Fernsehen prägen unsere Vorstellung von Wirklichkeit, die ab nun nicht mehr verbindlich und unentrinnbar, sondern wechselbar, wählbar und ständig verfügbar ist. Im „Zapping“ der Kanäle übt der Zuschauer „*die Derealisierung des Realen*“<sup>179</sup> ein.

Die Bilder der Medien sind zudem meist arrangiert und werden auch dementsprechend virtuell und künstlich präsentiert.

Auch bei Fotos zeigt sich dieser Effekt: Am Anfang der Fotografie konnten sie noch für einen dokumentarischen Beweis der Wirklichkeit gehalten werden, heute sind sie unzuverlässig geworden, da sie durch die neuen technischen Möglichkeiten zum Mittel perfekter Täuschung werden können.

Ebenso Videospiele fallen in diese Kategorie, auch wenn sie sich bereits vollkommen von Realitätsbezügen losgelöst haben. Welsch bezeichnet sie als interaktive Form des Fernsehens. Er fasst sie als eine Reaktion auf die Ästhetisierung auf, welche sich in der vorwiegenden Darstellung dramatischer, kriegerischer und schrecklicher Wirklichkeiten ausdrückt.

Auch die Freizeitindustrie hat diese relativ unriskante Version des Ernstfalls in der ständigen Weiterentwicklung so genannter Fun- bzw. Extrem-Sportarten für sich

---

<sup>178</sup> Lyotard, Jean-François: Postmoderne für Kinder, 1996: S. 22

<sup>179</sup> Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik, 1996: S. 16

eingesetzt. Denn auf die durchgängige Ästhetisierung unseres Alltags folgt ein Bedarf nach immer stärkeren Reizen, und daher wird in diesen Bereichen wieder nach der „harten Wirklichkeit“ gesucht.

Die mediale Wirklichkeit sieht Welsch bis in ihren Kern als virtuell, künstlich und ästhetisch modellier- wie manipulierbar.

Auch in der Kunst der Gegenwart stellt Welsch diese Reaktion fest. Sie sieht ihre Aufgabe in der Darstellung dessen, was durch die Ästhetisierungsprozesse abhanden gekommen ist: Harte Wirklichkeit, Körperlichkeit und drastische Erfahrungen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Oberflächenästhetisierung nicht nur in einzelnen Gegenständen, sondern auch in deren Zusammenhang, im Ganzen feststellbar ist. Für Welsch wird diese Art der Ästhetisierung künftig zunehmend universelle Ausmasse annehmen. Dadurch breitet sich auch die Tiefenästhetisierung aus, wie in den Beispielen der Strategien aus Werbung und Wirtschaft, in welcher Sein und Schein ausgetauscht wird und in welcher sich eine klare Bevorzugung des Ästhetischen feststellen lässt. Die materielle Ebene der Wirklichkeit wird durch die neuen Technologien verändert, genau so wie die soziale Ebene von den ästhetischen Möglichkeiten der medialen Technologien beeinflusst wird. „Ästhetisch“ bezieht sich hier nicht mehr auf den Gedanken der Schönheit, sondern auf die Hervorbringung von Virtualität und Modellierbarkeit, insbesondere in Bezug zur Auffassung von Wirklichkeit. Welsch nennt die Reaktion auf solche Prozesse „immaterielle Ästhetisierung“ und meint damit ein neues, primär ästhetisches Bewusstsein von Wirklichkeit. Nicht nur mehr einzelne Dinge, sondern die Seinsweise der Wirklichkeit und unsere Auffassung von ihr ist von dieser tiefer gehenden Ästhetisierung geprägt.

Neben der materiellen und der sozialen Ebene betreffen solche Ästhetisierungsprozesse auch die Ebene des Individuums, also die subjektive

Wirklichkeit. Auch hier lässt sich für Welsch eine oberflächliche und eine tiefer liegende Wirkung der Ästhetisierung feststellen.

Auch das zwischenmenschliche Handeln ist von Ästhetisierungsprozessen bestimmt. Die vielen gegenwärtigen Ratgeber zu Manieren, Sitten und Umgangsformen sollen offenbar den Mangel an moralischen Normen kompensieren und Sicherheit inmitten der bestehenden Unsicherheit geben. Auf der subjektiven Ebene der Ästhetisierungsprozesse wird der „*homo aestheticus*“<sup>180</sup> zum neuen Vorbild.

Für den Soziologen Norbert Elias dienten derartige Ratgeber als empirische Vorlage dazu, den Prozess der Zivilisation zu beschreiben. Begünstigende Faktoren dieses sozialen Wandels stellen für Elias der kontinuierliche technische Fortschritt, die Differenzierung der Gesellschaft und der steigende Konkurrenzkampf seiner Mitglieder dar. In seinem Werk *Über den Prozeß der Zivilisation* (1939) beschreibt Elias die Folgen dieser sozialen Prozesse für Persönlichkeitsstruktur und Gesellschaft.

Auch diese vordergründige Ästhetisierung hat ihre tieferen Wurzeln. Welsch sieht bereits in der Moderne sämtliche Lebensweisen und moralischen Normen zunehmend ästhetisch geprägt. Diese werden spätestens seit dem Historismus im 19. Jahrhundert nicht mehr als verbindliche Entwürfe, sondern an historische, soziale und individuelle Gegebenheiten geknüpft, für eine bestimmte Situation passend, angesehen. Die moralischen Normen tragen in ihrer Verfassung ästhetische Züge, da sie eher schwebend und veränderbar als verbindlich und starr wirken. Für Welsch sind die Kriterien, nach denen zwischen verschiedenen moralischen Entwürfen entschieden wird, letztendlich ästhetischer Herkunft.

---

180 Vgl. Ferry, Luc: *Homo aestheticus*, Paris, 1990; dt.: *Der Mensch als Ästhet. Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie*:

Der ehemalige Bildungsminister Frankreichs, Luc Ferry, bezeichnet den modernen Menschen als ästhetisch und fragt anschließend nach der Rolle der Ethik im Zeitalter der Ästhetik. Die postmodernistische Authentizität und dessen allgemeinste Toleranz sind für Ferry „antihumanistisch“, denn sie stelle durch ihre Kritik an Einheit und Universalität Grundsätze wie Menschenrechte oder Republik in Frage.

Welsch merkt zwar an, dass es durch die Ästhetisierung des Individuums und dessen damit verbundenen Narzissmen zu exzessiven Phänomenen kommt. Für ihn ist aber die dem zugrunde liegende Denkweise von Bedeutung, da es einfacher ist, die Erscheinungen zu kritisieren, als die tiefer liegenden Gründe der Ästhetisierung zu analysieren und zu argumentieren.

Diese neue Aktualität des Ästhetischen dürfe nach Welsch nicht geleugnet werden. Es sei ein begrifflicher Trick, wenn von Ästhetik nur in Hinblick auf die Kunst gesprochen würde.

## 5. Anästhetik

„Ich denke sowieso mit dem Knie.“

Joseph Beuys, 1921-1986

Die Beziehung zwischen Ästhetik und Anästhetik solle für Welsch zu einer zentralen Aufgabe der philosophischen Ästhetik werden.

Ich möchte daher im folgenden Kapitel näher auf das Doppelverhältnis von Ästhetik und Anästhetik eingehen, um diese ambivalente und paradoxe Seite der postmodernen Ästhetisierungsprozesse zu thematisieren. Wichtig erscheinen mir dabei die unterschiedlichen Konzepte, Kontexte und Motive dieser postmodernen ästhetischen Negativstrategien. Ich möchte weiters der Frage nachgehen, *was* genau verschwindet und was der Sinn einer „Ästhetik der Absenz“ sein kann, wenn Ästhetik doch traditionell mit der Wahrnehmung *von etwas* zu tun hat.

Welsch versteht den Begriff der Ästhetik, wie schon angedeutet, in einer offenen Weise generell als *Aisthetik*, als Thematisierung von Wahrnehmungen *aller* Art, ohne den Begriff einzig und allein auf die Kunst oder nur auf das Schöne zu reduzieren.

Auch den Begriff des Anästhetischen legt Welsch weit aus. Er weist auf unterschiedliche Empfindungslosigkeiten hin, auf medizinische wie soziale Unempfindlichkeit ebenso wie das Unempfindlichwerden für den Unterschied von Original und Simulation. Welsch hält für die Begriffsbestimmung von „ästhetisch“ und „anästhetisch“ eine Orientierung für hilfreich, die sich auf Wittgenstein's Konzept der „Familienähnlichkeit“ bezieht.

Schon am Umschlag des Buches *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-Francois Lyotard*, welches Welsch zusammen mit Christine Pries 1991 herausgegeben hat, lässt sich der ambivalente Charakter der Ästhetisierung in unserer technologisierten Gesellschaft erkennen: Der darauf abgebildete

Tarnkappen-Bomber steht als Symbol der Gestaltung zum Zweck der Nicht-Wahrnehmbarkeit, in diesem Fall durch das feindliche Radarsystem, analog zu unserer Sinneswahrnehmung.

Welsch will auf das Gleiten der Bedeutung des Ästhetischen aufmerksam machen, das schon bei Baumgarten festzustellen ist. Er diagnostiziert eine Begriffsverschiebung, die nicht mehr die wissenschaftliche Thematisierung sinnenhafter Phänomene meint, sondern die Struktur dieser Phänomene selbst. Im alltäglichen Sprachgebrauch wird daher bei der Ästhetik des Vogelflugs nicht mehr an Lehrbücher, sondern an diese Bewegung der Objekte als solche gedacht. Baumgarten setzte zunächst die Ästhetik als die Wissenschaft vom Sinnhaften an, um sie nachher selbst als „sinnliche Erkenntnis“ oder als „die Kunst des schönen Denkens“ (*ars pulchre cogitandi*) zu bestimmen.

„Anästhetik“ wird von Welsch als Gegenbegriff zu „Ästhetik“ verwendet. „Anästhetik“ bezeichnet jenen Zustand, in dem die Elementarbedingung des Ästhetischen, die Empfindungsfähigkeit, aufgehoben ist. Während die Ästhetik das Empfinden betrifft, thematisiert die Anästhetik die Empfindungslosigkeit, im Sinne einer De-Sensibilisierung aus Unterbindung, Verlust oder Unmöglichkeit. Kurz gesagt, die Anästhetik hat mit der Kehrseite der Ästhetik zu tun.

Welsch versucht in der Einleitung, seine These wie folgt zu formulieren:

*„Mit der Ästhetisierung geht offenbar eine Anästhetisierung einher, deren Wirkungen gerade nicht sensibilisierender, sondern betäubender Art sind. Dieser Ambivalenz müßte heutige Ästhetik sich stellen.“<sup>181</sup>*

Weiters grenzt Welsch den Begriff der Anästhetik von drei benachbarten Positionen ab.

---

<sup>181</sup> Welsch, Wolfgang / Pries, Christine (Hg.): Ästhetik im Widerstreit, 1991: S. 3

Erstens von jener der Anti-Ästhetik, da sie die Dimension der Ästhetik nicht pauschal verwirft.

Zweitens geht es ihr nicht um das Un-Ästhetische, also das nach ästhetischen Kriterien als negativ Qualifizierte.

Und drittens hat es nichts mit Nicht-Ästhetischem zu tun, das keinen Bezug zu ästhetischen Fragen kennt.

Welsch sieht im Anästhetischen „*das grenzgängerische Doppel der Ästhetik selbst*.“<sup>182</sup>

Anästhetik betone daher eine Grundeigenschaft der *aisthesis*. Für Welsch ist *aisthesis* ein doppeldeutiger Ausdruck, der Empfindung oder Wahrnehmung, Gefühl oder Erkenntnis bedeuten kann. Die Ästhetik in ihrer traditionellen Form betone hingegen meist nur die kognitive Seite, während sich die Anästhetik primär auf die Empfindung beziehe.

Welsch zieht eine Analogie zur Medizin: Durch Anästhesie werde die Empfindungsfähigkeit ausgeschaltet, die Folge ist der Wegfall des höheren, des erkenntnishaften und rationalen Wahrnehmens. Selbst dort, wo es nicht um den Ausschluss von Schmerz und Pein geht, kann Anästhetik zum höheren, positiven Ziel werden, etwa wenn Mystiker, Stoiker oder Erotiker den Überstieg der Lust in einen „anderen Zustand“ anstreben.

Daher ist die Anästhetik nicht einfach nur die negative Kehrseite der Ästhetik, sie „*reicht vom Nullphänomen bis zu einem Hyperphänomen des Ästhetischen*.“<sup>183</sup>

Daher ist es nach Welsch unumgänglich, bei einer Diskussion über die gegenwärtige Ästhetisierung auf diese Grenze und Doppeldeutigkeit der Ästhetik zu achten.

---

<sup>182</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik, in: Ästhetik im Widerstreit, 1991: S. 68

<sup>183</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik, in: Ästhetik im Widerstreit, 1991: S. 69

## 5.1. Ästhetik und Anästhetik in der Tradition der Moderne

Auch die Moderne hat sich mit der Thematik der Anästhetik beschäftigt. Ich möchte daher die Moderne auf ihren Umgang mit dem paradoxen Paar von Ästhetik und Anästhetik untersuchen und auf ihre unterschiedliche Deutung im Vergleich mit der Postmoderne aufmerksam machen.

Die Metaphysik hat sich seit der Antike zum Ziel gesetzt, die Wahrheit und das Heil des Menschen in der Übersteigerung der Sphäre des Sinnlichen in einem übersinnlichen, metaphysischen Bereich zu finden. Die Moderne dagegen hat die Ästhetik dazu aufgefordert, den idealen Menschen durch vollendete Ästhetisierung zu schaffen.

Welsch erklärt die Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin zur größten Hoffnung seit der Aufklärung. Diese Entwicklung zeigt sich in der Strömung der Romantik. Der „felix aestheticus“ wurde zum neuen Ideal, der „ästhetische Staat“ wurde gefordert, sogar die Philosophie sollte sich vom Geist befreien und zur „ästhetischen Philosophie“ werden, weil „*der höchste Akt der Vernunft*“ nur ein „*ästhetischer Akt*“ sein könne.<sup>184</sup>

Anästhetik wurde durchwegs abgelehnt und als negatives Relikt einer alten Gesellschaft des Zwangs gesehen. Die Ästhetik wurde dagegen zur Basis einer neuen Freiheit erhoben. Die Moderne hielt an diesem Ideal der Ästhetik fest. Wagner's Idee der Erlösung durch ein „Gesamtkunstwerk“ sollte alle Arten der Kunst vereinen, Werkbund und Bauhaus versuchen noch einmal, die ästhetische Gestaltung der Gesellschaft mit einem „modernen Stil von epochaler Dauerhaftigkeit“ durchzusetzen.

---

<sup>184</sup> Vgl. Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, 27. Brief, 2000: S. 66

Zugleich ist in der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts eine Tendenz festzustellen, die eingeschriebene Anästhetik des Ästhetischen sichtbar zu machen. Hier liegt eine besondere Kompetenz, sogar eine Pflicht der Kunst, wenn man bedenkt, wie sehr sich die traditionelle Kunst auf die ästhetische Darstellung konzentriert hat. Die Aufgabe der Kunst liege nun in einer Durchbrechung dieser zur Selbstverständlichkeit gewordenen ästhetischen Erwartungshaltung. Den modernen Avantgarden ist die moderne Ästhetik des 19. Jhdts. längst suspekt geworden und musste daher radikale Schnitte setzen.

Welsch wählt als Beispiel die „arte povera“, welche aufzudecken versucht, wie sehr solche Standards gesellschaftlicher Wahrnehmung - hier im Bezug auf die Wertigkeit von Materialien - noch wirksam sind. Filippo Tommasi Marinetti sprach sich in einem Manifest für einen radikalen Bruch mit allen Traditionen aus und provozierte mit dem Vergleich, dass das Racing Car als Symbol der neuen futuristischen Ästhetik von Maschine und Geschwindigkeit schöner sei als die klassische Skulptur der Nike von Samothrake. Ein weiteres Beispiel ist jene Szene des surrealistischen Filmemachers Luis Buñuel, in der ein Rasiermesser durch ein Auge schneidet. Vor allem seit den Avantgarden arbeitet die Kunst am Bruch des Ästhetischen an der Grenze zur Anästhetik.

Welsch sieht das moderne Ästhetik-Projekt als „*im Grunde nur die umgekehrte Einseitigkeit zur metaphysischen Anästhetik-Tendenz*“<sup>185</sup>. Für ihn gehe es nicht mehr um das Ideal einer Ästhetik oder Anästhetik, sondern vielmehr um die Verflechtungen, Verkoppelungen und das Wechselspiel dieser beiden unterschiedlichen und doch untrennbaren miteinander verbundenen Begriffe.

---

<sup>185</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik, 1991: S. 80

## 5.2. Das Doppelverhältnis von Ästhetik und Anästhetik

Welsch's These lautet, dass die Anästhetik der Ästhetik nicht von aussen zukommt, sondern bereits in ihrem Inneren enthalten sei:

*„Alles Ästhetische ist schon als solches unweigerlich - nur meist ungesehen und unbeachtet - mit Anästhetischem verbunden.“<sup>186</sup>*

Nach der Lehre der Gestaltpsychologie schliesst jede Art von Wahrnehmung eine Nicht-Wahrnehmung mit ein. Daraus lässt sich ableiten, dass Wahrnehmung überhaupt erst durch Nicht-Wahrnehmung möglich ist. Die Neurophysiologie hat diesen Zusammenhang noch deutlicher gemacht: Kognitive Systeme können nur durch ihre selbstreferentielle Geschlossenheit umweltoffen operieren. Um etwas sichtbar zu machen, müssen wir gleichzeitig etwas anderes unsichtbar machen - hier liegt der Zusammenhang zwischen aisthesis und anaisthesis auf systemtheoretischer Ebene.

Das betrifft nicht nur einen unserer Sinne, sondern gilt auch zwischen verschiedenen Sinnesebenen. Das Wahrnehmungsfeld des Sehens ist anders strukturiert als jenes des Hörens. Der visuelle Sinn ist auf Überblick gerichtet und prinzipiell homogen, während das Feld des Hörens bipolar verfasst und ereignishaft strukturiert ist.

In der abendländischen Geschichte ist die visuelle Wahrnehmung gegenüber allen anderen Sinneswahrnehmungen bevorzugt worden. Dies ist das beste Beispiel dafür, dass dadurch andere Strukturen der sinnlichen Wahrnehmung verdrängt, abgeschoben und oft sogar vergessen werden. Michel Foucault hat in *Überwachen und Strafen*<sup>187</sup> gezeigt, was diese bevorzugte Haltung dem Visuellen gegenüber in

---

<sup>186</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik, 1991: S. 80

<sup>187</sup> Vgl. Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1994

Visuelle regiert, wird die Welt zu einer riesigen Überwachungs- und Kontrollmacht, und dies betrifft nicht nur Gefängnisse, sondern auch Alltag und Wissenschaft.

Durch dieses Sinnesprimat des Visuellen und seiner Folgen für die Wahrnehmung der Wirklichkeit ist es für Welsch besonders wichtig, sich des Zusammenhangs von Ästhetik und Anästhetik kritisch bewusst zu werden.

Welsch sieht in jeder Art der Wahrnehmung eine „*vertikale Ästhetik-Anästhetik-Relation*“<sup>188</sup>. Er unterscheidet zwei Stufen in jeder Wahrnehmungsart.

1. Jede Wahrnehmung habe ihre eigene, ganz spezielle Methodik. Beim Sehen bedeute dies eine bestimmte Wahrnehmung von Form und Farbe.
2. Es gäbe Unterschiede innerhalb der einzelnen Wahrnehmungsakte, wie z.B. das Erkennen eines Gesichts oder einer Farbkombination. Das erste nennt Welsch den *horizonthaften*, das zweite den *aktuellen Sinn* des Wahrnehmens.

Die Philosophie habe sich für Welsch immer zu stark auf den *horizonthaften* Typus des Wahrnehmens konzentriert. Welsch sieht dagegen ein anderes Moment der Wahrnehmung zu wenig berücksichtigt, nämlich das *aktuelle Wahrnehmen*, das für jede tatsächliche Wahrnehmung konstitutiv ist.

Das *objektbezogene, aktuelle Wahrnehmen* richte sich nicht auf das Sehen oder die Sichtbarkeit im allgemeinen, sondern auf die *Gegenstände des Sichtbaren selbst*.

Für Welsch lässt sich daher feststellen, dass im Wahrnehmen selbst eine Art von *Anästhetik* enthalten ist, welche als interne Funktion eine notwendige Bedingung des Wahrnehmens sei. Die *Spezifität* der eigenen Wahrnehmung bleibe aber unbewusst, und daher verlassen wir uns auf die Dinge als *wahrgenommene Gegenstände* im Sinne eines *objektivistischen Wahrnehmungsglaubens*. Dadurch,

---

<sup>188</sup> Welsch, Wolfgang: *Ästhetik und Anästhetik*, 1991: S. 81

dass wir für wahrgenommene Dinge einen Anspruch auf Objektivität setzen, schliessen wir andere oder abweichende Wahrnehmungsformen aus.

Auch die kulturellen und sozialen Prägungen sieht Welsch mit einer immanenten Anästhetisierung verbunden.

Jene Bilder, die wir in unserer sozialen und familiären Kindheit aufgenommen haben, prägen unsere Wahrnehmung und unser Verhalten bis heute. Wir handeln nach diesen unbewussten Grundbildern, ohne sie jemals in Frage zu stellen, da sie für sich selber blind sind und blind machen. Diese Bilder, die ja in ihrer ganzen Art ästhetisch sind, haben sich durch das Anästhetische getarnt, und dadurch sind sie nach Welsch zwingend wirksam geworden.

Welsch sieht die Möglichkeit, sich von diesen Bildern zu emanzipieren, indem über Bildarbeit und Bilderfahrung diese Prägungen „exponiert“ werden. Er rechnet mit einer sukzessiven Durcharbeitung, da diese Bilder untereinander eng verwoben sind und sich gegenseitig stützen. Für die ästhetische Psychoanalyse ist somit nach Welsch kein Ende „in Sicht“.

### **5.3. Phänomenologische Betrachtungen der Anästhetisierung**

Die Postmoderne wird oft wegen ihrer Tendenz zur Ästhetisierung kritisiert. Für Welsch wird dabei aber ein zentraler Punkt übersehen: Seine These lautet, dass diese Ästhetisierung in eine gigantische Anästhetisierung umschlagen werde.

Als Beispiel wählt Welsch die den Konsum ankurbelnde Ästhetisierung der Großstädte, besonders ihrer Einkaufszentren. Am Ende stehe bei aller Inszenierung und Verzierung doch wieder nur die Eintönigkeit. Welsch beschreibt die konsum-inszenatorischen Dekorations- und Unterhaltungsbauten im Detail als leer und ein längeres Verweilen darin als schier unerträglich. Die Details und die gestalterischen Elemente sollen im Grunde gar nicht wahrgenommen werden, und für diese Wahrnehmung wird der Konsument systematisch desensibilisiert. Die

ästhetischen Details sollen dagegen als Animation fungieren und eine Stimmungslage beim Konsumenten wecken, die schönes Leben simuliert und den Konsum anregt. Diese Animation funktioniert als Narkose - die Coolness als neue Tugend steigere sich zur Unübertreffbarkeit und Empfindungslosigkeit auf höchstem Niveau.

Als weiteres Beispiel für die Anästhetisierung unserer Wahrnehmung nennt Welsch die Urlaubsfotos von Touristen, die von den Werbefotos der Tourismusindustrie bestimmt werden. Je größer die Übereinstimmung, desto gelungener gilt das Foto und desto schöner der ganze Urlaub.

Oft auch wissen Touristen die Schönheit des Urlaubsorts erst dann zu schätzen, wenn sie diesen im Fernsehen präsentiert bekommen. Die unmittelbare, individuelle Wahrnehmung werde somit zweitrangig:

*„Erst vor dem Bildschirm sieht man „richtig“.“<sup>189</sup>*

Als weiteres Beispiel kann die Lebensmittel-Industrie angeführt werden. Lebensmittel, wie z.B. Tomaten, werden hauptsächlich hinsichtlich ihrer ästhetischen Erscheinung gekauft und daher entsprechend ihrer Erscheinung produziert. Die sinnliche Wahrnehmung, der Geschmack wird vom ästhetischen Erscheinungsbild abhängig.

Für Welsch reduziere sich in derartigen Fällen Wahrnehmung auf bloße Feststellung, Ästhetisches schlage in Anästhetisches um.

Welsch sieht diesen Umschlag in Anästhetisierung aber nicht als typisch postmodernes Phänomen. Auch früher schon hat es in den großen Ästhetisierungs-Bemühungen - z.B. dem modernen Megalopolis-Projekt, in dem es für die Sinnesbedürfnisse des Menschen keinen Platz mehr gab - ähnliche Entwicklungen

---

<sup>189</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik, in: Ästhetisches Denken, 2003: S. 63

gegeben. Daraus folgert Welsch, dass es nun darum gehen müsse, eine generelle Dialektik des Ästhetischen zu begreifen und ihre Funktionsweise herauszufinden.

#### **5.4. Anästhetik in der medialen Wirklichkeit**

Noch vor der Tendenz der Anästhetik in Architektur und Kunst ist dieser Trend für Welsch in der medialen Ebene der Wirklichkeit zu finden. Das ergibt sich aus der „*Bildwerdung der Wirklichkeit*“, welche in der medialen Welt „*drastische Anästhetisierungs-Potentiale*“<sup>190</sup> enthält.

Der Vorrang der Bilder forme den Menschen zu einer Monade im Sinne eines bildervollen wie fensterlosen Individuums um. Diese Beziehung zwischen Bildern und Fensterlosigkeit ist der Philosophie seit Leibniz bekannt, da dieser in seiner Philosophie das Theorem der Monade und die Logik der Telekommunikation verbindet. Die Fülle an Bildern braucht keine Fenster mehr, da der Mensch schon alles hat bzw. ihm bereits alles (potentiell) zur Verfügung steht. Dank der telekommunikativen Totalvernetzung, so Welsch, bewege sich der Mensch auf eine monadische Vollendung zu und entwickle sich zu einem „*televisionären Monolithen*“.

Umgekehrt werde der Mensch durch diese Fülle an Bildern, die einen Mangel an Rahmen beinhaltet, gefühls- und empfindungslos im Bezug auf seine unmittelbare, „*konkrete*“ Wirklichkeit. Diese erscheine ihm nun als sekundär, als scheinhaft-farblose Realität. Dies ist die Kehrseite der neuen „*Tele-Ontologie*“, die Inflation der Bilder führt zu einer Anästhetisierung der Realität. In der Informationsgesellschaft folge auf die standardisierte und oktroyierte Wahrnehmungsflut ein Wahrnehmungsverlust.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> Vgl. Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik, in: Ästhetik im Widerstreit, 1991: S. 72

<sup>191</sup> Vgl. Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken, 2003: S. 63

Die von der heutigen Medienwelt erzeugte Bilder- und Informationsflut entspricht für Welsch einem logischen Gesetz der Beziehung zwischen Ästhetik und Anästhetik:

*„Je mehr Ästhetik, desto mehr Anästhetik.“<sup>192</sup>*

### **5.5. Das Potential der Anästhetisierung**

Anästhetik lasse sich für Welsch aber auch als Chance begreifen:

Auf unsere Sinneswahrnehmung ist in der technologischen Realität nicht mehr Verlass, spätestens die Katastrophe von Tschernobyl 1986 kann dafür als dramatisches Beispiel gelten. Die radioaktiven Strahlen sind mit den Sinnen nicht mehr wahrzunehmen, ihre Schäden zerfressen dafür jede Sinnlichkeit. Zwar hat es immer schon Nichtwahrnehmbares gegeben, neu sind aber die drastischen Folgen dieser Nichtwahrnehmung.

Früher, in der Wissenschaft des 17. Jahrhunderts, wurde den Sinnen jede Art von objektiver, im Sinne wissenschaftlicher Ansprüche, abgesprochen. Farben, Gerüche, Wärme- oder Kälteempfinden wurden aber einer subjektiven Erfahrungsweise zugesprochen. Der Wert und der Nutzen der Sinne lag darin, uns über die Zustände unserer Empfindungen als Lebewesen zu informieren. Die Technologisierung der Neuzeit geht darüber hinaus. Die Sinne können uns nicht mehr verlässlich erscheinen, die Sinneswahrnehmungen werden zur Falle. Die Sinne sind aber nicht mehr bloss unzuverlässig geworden, sondern kontraproduktiv. Sie sind immer weniger auf die bestehende Wirklichkeit geeicht.

---

<sup>192</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik im Widerstreit, 1991: S. 73

Anästhetik könne hier zum Vorteil werden. Während die idealistische und romantische Vorstellung noch von einer Ästhetisierung als Vollendung der Menschheit und der Gesellschaft träumte, scheint heute durch die Reizüberflutung die Anästhetik, die Desensibilisierung zu einer Notwendigkeit, zu einer Bedingung von Selbsterhaltung geworden zu sein. Wir sind von derart zahlreichen gesellschaftlichen Situationen umgeben, dass Wahrnehmungsverweigerung lebensnotwendig geworden ist, allein schon in Bezug auf Umweltzerstörung, Armut und Krieg.

Die paradoxe Folgerung Welsch's: Anästhetik scheint sogar als Voraussetzung für ästhetisches Empfinden zu gelten.

Man müsse sich unempfindlich machen, um im Chaos der Reize überleben zu können. Das erfordere zum Teil enorme Abwehrleistungen, um sich auf die wesentlichen ästhetischen Merkmale konzentrieren zu können.

Für Welsch könne nur ein „entwickeltes ästhetisches Denken“ diesem Phänomenen der Anästhetisierung gerecht werden.<sup>193</sup>

Erstens deshalb, da ein avanciertes ästhetisches Denken immer auch kritisch gegenüber sich selbst ist und sich der Grenzen des Wahrnehmbaren bewusst sein müsse.

Zweitens ist das Anästhetische auch immer ein Antrieb für die moderne Kunst gewesen, welche immer wieder versucht hat, die Grenzen der Wahrnehmung zu thematisieren, indem sie zwischen Wahrnehmbaren und Nicht-Wahrnehmbaren operiert hat (Marcel Duchamp, John Cage). Durch diese Grenzüberschreitungen der modernen Kunst hin zu einem Nicht-Darstellbaren, das für Lyotard in die Kategorie des Erhabenen fällt, kann die Ästhetik auf ihre Rückseite, die Anästhetik, aufmerksam werden. Ästhetisches Denken gewinne in einer Welt, die durch Ästhetisierung und Anästhetik geprägt ist, an Bedeutung, da es bewusste Wahrnehmung überhaupt erst ermöglicht.

---

<sup>193</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken, 2003: S. 65

„Gegen systematische Anästhetik hilft nur gezielte Ästhetik.“<sup>194</sup>

## 5.6. Die Kultur des blinden Flecks

Welsch spricht sich für eine Perspektive der Vielfalt der ästhetischen Möglichkeiten aus. Es liegt ihm nichts daran, diese Möglichkeiten zu akkumulieren im Sinne eines Idealismus der Vollendung, es gehe ihm vielmehr um das Aufzeigen ihrer spezifischen Divergenzen „*angesichts des unbeendbaren Doppelverhältnisses von Erschließung und Ausschluß, Gewinn und Verlust, Bekundung und Verdrängung - angesichts dieses ratio essendi alles Ästhetischen*“<sup>195</sup>.

Die Forderung des französischen Philosophen Paul Valéry nach einer Überschreitung der ästhetischen zu einer „*ästhetischen*“ Wahrnehmung, die alle Sinne beinhaltet, bleibt für Welsch zu sehr „*einer Perspektive des Reichtums und der reinen Positivität des Ästhetischen verhaftet*“ und damit einseitig. Auch Richard Rorty's Idee einer ästhetischen Kultur kann Welsch nur bedingt zustimmen, welche „*sich die Erschaffung immer vielfältigerer und vielfarbigerer Artefakte zum Ziel setzte*“<sup>196</sup>. Rorty entwirft ein Plädoyer für eine „*ästhetisierte Kultur*“ im Sinne einer Kultur, die sich ihrer ästhetischen Basis bewusst ist und sich nur an den kulturellen Artefakten und nie an der Wirklichkeit selbst, die es ja nur als „*Wirklichkeit unter einer Beschreibung*“ geben könne, überprüfen lässt. Für Rorty spielt der Einfluss der Ästhetik eine grosse Rolle, sie ist aber nicht ein exklusives Mittel der Fundierung von Wirklichkeit.

---

<sup>194</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken, 2003: S. 68

<sup>195</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik, 1991, S. 85

<sup>196</sup> Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität, 2004: S. 99

Gerade diesen Unterschied scheint Welsch aber nicht zu erkennen, da er Rorty's Konzept einer ästhetischen Kultur für akkumulatorisch hält.

Welsch befürwortet die Art der „*Sensibilisierung für das stets vorhandene Doppelverhältnis von Ästhetischem und Anästhetischem*“. Die Aufgabe liege nach Welsch darin, dass der Ausschluss als Kehrseite jeder ästhetischen Wahrnehmung nicht anästhetisch unbewusst hingenommen wird, sondern dass man sich dieses Gesetzes bewusst wird. Es gehe also nicht mehr nur um den Vorteil einer ästhetischen Erfahrung, sondern um die Frage nach den Nachteilen und der Unterdrückungen anderer ästhetischer Möglichkeiten. Auch hier lässt sich der Einfluss von Lyotard's Konzept des Widerstreits auf die Ästhetik feststellen.

Welsch plädiert für das neue Verständnis dieser Doppelbeziehung von Ästhetik und Anästhetik mit bekannten Begriffen der Postmoderne. Es geht ihm um eine „*Sensibilisierung für Pluralität und Differenz, Einschnitte und Ausschlüsse und der Einsicht in die Unübersteigbarkeit und Unbeendbarkeit der Komplexion von Ästhetik und Anästhetik.*“<sup>197</sup>

Die Kultur des blinden Flecks entwirft Welsch als Gegenmodell zur modernen Utopie einer total-ästhetischen Kultur. Dazu solle die kritische Philosophie beitragen, sich der eigenen leitenden Bildlichkeit bewusst bleibend. Anästhetik solle in der philosophischen Ästhetik zu einem zentralen thematischen Schwerpunkt werden.

---

<sup>197</sup> Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik, 1991: S. 85

## 5.7. Exkurs: Odo Marquard: Aesthetica und Anaesthetica

Auch der deutsche Philosoph Odo Marquard, der sich selbst als „*Modernitätstraditionalisten*“ beschreibt, hat sich des Begriffspaares „Ästhetik“ und „Anästhetik“ angenommen.<sup>198</sup>

Marquard unterscheidet zwei Arten der Verbindung dieser beiden Begriffe, eine positive und eine negative.

Positiv ist unter anderem das Gebot an die philosophische Ästhetik, nicht nur die ästhetische Kunst, sondern auch die nicht-ästhetische Wirklichkeit zu berücksichtigen. Dadurch kann die philosophische Ästhetik über die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit blicken um dadurch die negative Ästhetik zu unterbinden.

Die negative Art der Ästhetik sieht Marquard ähnlich wie Welsch dann gegeben, wenn die Ästhetisierung der Kunst auf die Wirklichkeit übergreift, worauf sich Anästhetik einstellt. Durch die uniformierte Ästhetisierung der Wirklichkeit lösen sich alle Differenzen auf, und dadurch verschwinden Möglichkeiten der Wahrnehmung und der ästhetischen Erfahrung.

Im Unterschied zu Welsch definiert Marquard Anästhetik als „*jene Wirklichkeit, die nicht Kunst ist*“.<sup>199</sup>

Marquard steht damit dem Ästhetik-Konzept Karl Heinz Bohrer's nahe, welcher die Ästhetik rein auf die Kunst beziehen will und deshalb von Welsch als „ästhetiktheoretischer Provinzler“ bezeichnet wird. Anästhetik wird bei Marquard ausschliesslich negativ, als gefährlich und problematisch interpretiert.

Trotzdem, so Marquard weiter, sei das Anästhetische für das Ästhetische von immanenter Bedeutung, da es als dessen notwendige Ergänzung und Fundierung

---

<sup>198</sup> Vgl. Marquard, Odo: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Schöningh, Paderborn und Wien, 1989

<sup>199</sup> Marquard, Odo: *Aesthetica und Anaesthetica*, 1989: S. 11

diene. Die Kunst reagiere nicht nur auf die Kunst, also Ästhetik, selbst, sondern auch auf jene Wirklichkeit, die selbst nicht Kunst sei, also auf das An-Ästhetische.

Ähnlich wie Welsch sieht Marquard die Gefahr einer Ästhetisierung in der Verwandlung von Sensibilität in Unempfindbarkeit, dass Ästhetisches in Anästhetisches umschlagen könnte. Diese Gefahr sei für Marquard besonders dann gegeben, wenn „*Wirklichkeit durch Kunst ersetzt*“ werde.<sup>200</sup>

Marquard sieht den Beginn der Ästhetisierung der Wirklichkeit in der Enttäuschung der revolutionären ästhetischen Erwartungen der Romantik. Die Erlösung des Menschen durch ein ästhetisches Programm ist zwar politisch gescheitert, die Mythologie soll aber als ästhetisches Kunstwerk überleben, welches später zur Idee des Gesamtkunstwerks geführt hat. Dieses absolute Kunstwerk löst für Marquard die Abgrenzung zwischen Kunst und Nichtkunst auf und müsste alle anderen Kunstwerke, inklusive der Mythen und der Avantgarden, ablehnen.

Das Konzept des Gesamtkunstwerks enthält für Marquard das Ziel, die vorhandene Welt durch dieses absolute Kunstwerk ersetzen zu wollen. Marquard sieht in dieser Ersetzung die Negation der Moderne in der Tradition des Antimodernismus, die Schwundstufe der „*Futurisierung des Antimodernismus*“<sup>201</sup>: Die Postmoderne.

Für Marquard ist die Postmoderne zu Ende, da sie als reale Kunstform keine wirklich neuen Zeichen setzen konnte. Ihr auffälligstes Merkmal, der Stilpluralismus, sei ganz und gar eine Methode der Moderne. Die Pluralisierungen des Ästhetischen waren nicht nach, sondern von Anfang an in der Moderne wirksam.

Daraus schliesst Marquard, dass nach dem Ende der Postmoderne die Moderne längst wieder zurückgekehrt ist. Er spricht sich wie Habermas für eine

---

<sup>200</sup> Marquard, Odo: *Aesthetica und Anaesthetica*, 1989: S. 12

<sup>201</sup> Marquard, Odo: *Aesthetica und Anaesthetica*, 1989: S. 19

Reaktivierung der Zustimmung der Moderne aus, eine Rückkehr zur bürgerlichen Aufklärung durch Zustimmung zur eigenen „*Bildungsbürgerlichkeit*“.<sup>202</sup>

Welsch kritisiert an Marquard seinen dogmatischen Gebrauch des Begriffs der ästhetischen Kunst - nur ein einziger Begriff von ästhetischer Kunst sei legitim - sowie umgekehrt die pauschale Ablehnung der Wirkungen der Kunst auf die Wirklichkeit. Marquard betrachte die Kunst als schönes Anästhetikum gegenüber der unschönen Wirklichkeit, die ohne Kunst als schmerzvoll und veränderungsbedürftig erscheinen müsste.

---

<sup>202</sup> Marquard, Odo: *Aesthetica und Anaesthetica*, 1989: S. 19

## 6. Zusammenfassung

*„Wo die Kultur ihre pompösen Podien aufschlägt, wo es Preise und Lorbeer regnet, da sollte man schleunigst das Feld räumen: die Aussichten, dort auf Kunst zu treffen, sind minimal. Und sollte sie jemals dort gewesen sein, hat sie sich eiligst in ein besseres Klima verzogen. Sie kann nämlich die Luft der kollektiven Zustimmung nicht vertragen. Selbstverständlich ist die Kunst ihrem Wesen nach verwerflich! Und überflüssig! Und asozial, subversiv, gefährlich! Und wenn sie das nicht ist, dann ist sie weiter nichts als Falschgeld, leere Hülle, Kartoffelsack...“*

Jean Dubuffet, 1901-1985

Rückblickend lassen sich für mich bei Welsch zwei verschiedene Formen der Postmoderne feststellen: Jene Version, welche den Gedanken der Pluralität und des Widerstreits ernst nimmt, und jene, die ihn missdeutet. Welsch konzentriert sich in der Folge auf die erste Version, die er „präzisen Postmodernismus“ nennt, und überlässt den „diffusen Postmodernismus“, welcher unkritisch Beliebigkeit und Eklektizismus propagiert, den Zeitungen und Feuilletons.

Meiner Ansicht nach ist die Postmoderne eine Erscheinung der Moderne bzw. eine Reaktion auf deren unglaubwürdig gewordenen Ideale. Sie hat sich zwar von einigen Gedanken der Moderne emanzipiert, blieb ihr jedoch weiterhin verbunden. Insofern glaube ich, dass die Moderne nicht ohne Postmoderne

verstanden werden kann und umgekehrt. Die Postmoderne ist weniger eine neue Epoche als eine Geisteshaltung der späten Moderne, die durch die Enttäuschung der diversen modernen Leitideen einen kritischen Charakter angenommen hat, darüber jedoch nicht in Depression verfällt, sondern sich den neuen Herausforderungen und Möglichkeiten stellt. Diese Aufgabe wird vor allem durch Fiedler's Aufsatz deutlich formuliert, welcher die Möglichkeit einer neuen Avantgarde in der Massenkultur sieht.

An Kritik am Konzept der Postmoderne scheint kein Mangel zu bestehen, von der Meta-Erzählung der Postmoderne selbst bis hin zum Vorwurf des Neo-Konservatismus.

Für mich ist Habermas' Einwand gerechtfertigt, wenn er die Frage stellt, ob die Enttäuschungen der Moderne nicht auf Verfehlungen bzw. Missbräuche am Konzept der Moderne zurückzuführen sind, wobei zu beachten ist, dass Habermas die Moderne vor allem in dem Projekt der Aufklärung begründet sieht.

Aber auch die Kritik des britischen Literaturtheoretikers Terry Eagleton scheint mir gerechtfertigt. Sie trifft die Postmoderne an einer sensiblen Stelle, und zwar in ihrem Verhältnis zur Moderne. Denn die Moderne lässt sich ebenso wenig wie die Postmoderne in einem allgemeinen, kohärenten Bild darstellen. Die Postmoderne ist auch eine Reaktion auf die ästhetischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts, welche sich auf die unterschiedlichsten Bereiche, von den Wissenschaften, der Technik, den Medien ausgebreitet und in der Philosophie zu einem neuen Stellenwert des Ästhetischen geführt haben.

Die Postmoderne hat aber auch die von Ästhetisierung, Konsum und Inszenierung geprägte Erlebnisgesellschaft bedient. Die Ästhetisierungsprozesse der Postmoderne wirken auch gegenwärtig fort: Die Kunst hat ihre neue Spielwiese in den Foyers der Banken und Konzerne sowie in den Schaufenstern gefunden. Insofern bin ich der Ansicht, dass die Postmoderne nicht als abgeschlossen gesehen werden kann. Ihre immanente Kritik an den Ideologien der Moderne, der

Pluralitätsgedanke und ihre Abkehr vom Absoluten halte ich für einen wichtigen Grundstein für bestehende und zukünftige demokratische Gesellschaften.

Für Welsch ist die Postmoderne eine „*Spielart der Moderne*“<sup>203</sup> geblieben. Ähnlich sieht Konrad Paul Liessmanns die Postmoderne als eine „*Neckerei der Moderne*“, die „*vielleicht nichts anderes war als ein Spiegel, in dem die Moderne ihr schon etwas gezeichnetes Gesicht sehen mußte.*“<sup>204</sup> Zumindest habe die Postmoderne für jenes neue Bewusstsein gesorgt, dass auch die Moderne sich erschöpfen könnte.

Auch die Kunsttheorie wurde von der Postmoderne entscheidend geprägt: Ohne Kontext lässt sich das Kunstwerk nicht mehr erklären. Der Rahmen ist damit zur eigentlichen Kunst geworden, und dieser postmodernen ästhetischen Strategie hat sich beispielsweise die Werbung dankbar bedient. Für Welsch geht diese „*oberflächliche*“ Ästhetisierung aber weiter in die Tiefe, indem sie unsere Auffassung von Wirklichkeit prägt.

Welsch plädiert daher für ein neues Konzept von Ästhetik, welches prinzipiell auf *aisthesis*, Wahrnehmung, bezogen ist, da es sich zum Begreifen der gegenwärtigen Wirklichkeit in besonderer Art und Weise eigne.

Welsch geht von dem Befund aus, dass das Denken vieler Philosophen der Gegenwart ästhetisch geprägt ist. Folglich versucht er, dieses ästhetische Denken zu bestimmen, das von Wahrnehmungen und Beobachtungen ausgeht und reflektiert, inwiefern diese das Begreifen und Bewusstsein von Wirklichkeit prägen. In der Vieldeutigkeit des Begriffs „*ästhetisch*“ und dessen Verflechtungen liegt sein fruchtbares Potential. Allerdings tendiert das Ästhetische, zu einem universalen Typus, zum Ästhetizismus zu werden. Welsch's These lautet, dass

---

<sup>203</sup> Welsch, Wolfgang: Was war die Postmoderne - und was könnte aus ihr werden?, <http://www2.uni-jena.de/welsch/>

<sup>204</sup> Liessmann, Konrad Paul: Von Tomi nach Moor. Ästhetische Potenzen - Nach der Postmoderne, 1995: S. 23

durch die zunehmende Ästhetisierung der gegenwärtigen Wirklichkeit ästhetischem Denken besondere Erkenntniskraft zukommt. Welsch geht von einer historischen Entwicklung dieser Ästhetisierungsprozesse aus, wobei in der epistemologischen Ästhetisierung der Grundstein gelegt wurde. Welsch spricht von einem „aesthetic turn“, nachdem es als Erbe der Moderne immer offensichtlicher wurde, dass sich unsere Erkenntnisweisen in ihrem Kern als ästhetisch erweisen. Gleichzeitig weist Welsch aber auch auf die Negativfolgen hin, da die gegenwärtige globalisierte Ästhetisierung in Anästhetik umschlagen kann. In diesem Zusammenhang formuliert Welsch seine zweite These: Je mehr Ästhetik, umso mehr Anästhetik.

Anästhetik hat neben seinen negativen Folgen für die Wahrnehmung aber auch durchaus Potential. Für Welsch wird das gezielt Anästhetische sogar zu einem überlebensnotwendigen Utensil in einer durch und durch ästhetisierten Lebenswelt.

Welsch plädiert für eine neue, offene und der Pluralität verpflichtete Disziplin der Ästhetik, die sich diesen Herausforderungen stellen kann. Eine allein auf die Kunst gerichtete Ästhetik kann weder diesen neuen Anforderungen ausserhalb der Ästhetik, z.B. in Alltag und Politik, Umwelt und Wirtschaft, Wissenschaft und Erkenntnistheorie genügen, noch ist sie in Hinblick auf ihr eigenes Kernthema, die Analyse der Kunst, geeignet.

Das untrennbare Doppelverhältnis von Ästhetik und Anästhetik bleibt ambivalent. Ein Bewusstsein dieser ästhetischen und anästhetischen Strategien scheint mir aufgrund der ästhetisierten Wirklichkeiten, in denen wir uns bewegen - vom Alltag bis hin zur Wissenschaft - immer wichtiger zu sein.

## 7. Literaturliste

Aristoteles: Die Nikomachische Ethik, hrsg. u. übers. v. Olof Gigon, 2. Aufl., DTV, 1995

Politik, hrsg. u. übers. v. Olof Gigon, München, DTV, 1973

Barck, Karlheinz / Gente, Peter / Paris, Heidi / Richter, Stefan (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, 7. Aufl., Reclam, Leipzig, 2002

Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart / Weimar, J.B. Metzler

Bd. 1, Absenz - Darstellung, 2000

Bd. 4, Medien - Populär, 2002

Bd. 5, Postmoderne - Synästhesie, 2003

Baudrillard, Jean: Agonie des Realen, Berlin, Merve, 1978

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Aesthetica - Ästhetik, lateinisch- deutsche Ausgabe, hrsg. v. Constanze Peres, Paderborn, Fink-Wilhelm Verlag, 2007

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, hrsg. v. Rolf Tiedemann, 1. Aufl., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983

Bohrer, Karl Heinz: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München und Wien, Hanser, 1988

Duden Fremdwörterbuch, 6. Aufl., Duden-Verlag, 1997

Eagleton, Terry: Die Illusionen der Postmoderne, Stuttgart, Metzler, 1997

Eco, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose“, 2. Aufl., München und Wien, Carl Hanser Verlag, 1984

Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt, 11. Aufl., Heidelberg, C.F. Müller, 2005

Ferry, Luc: Der Mensch als Ästhet. Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie, Stuttgart, Metzler, 1992

Feyerabend, Paul: Wissenschaft als Kunst, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984

Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst, hrsg. v. Gottfried Böhm, München, W. Fink, 1991

Fischer, Hans Rudi / Retzer, Arnold / Schweitzer, Jochen (Hrsg.): Das Ende der großen Entwürfe, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1992

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, 1. Aufl., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1994

Gehlen, Arnold: Über kulturelle Kristallisation  
Ende der Geschichte?

Hasse, Jürgen: Heimat und Landschaft. Über Gartenzwerge, Center-Parcs und andere Ästhetisierungen, Wien, Passagen, 1993

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik, hrsg. v. Friedrich Bassenge, Aufbau-Verlag, 1955

Ifkovits, Stephan: Postmoderne Pluralität, Wien, Diplomarbeit, 2006

Jencks, Charles: Was ist Postmoderne?, Zürich u. München, Artemis, 1990

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft, ungekürzte Neuausgabe der Historisch Kritischen GA, Wiesbaden, Marix, 2004

Karmasin, Matthias / Ribing, Rainer: Die Gestaltung wissenschaftlicher Arbeiten. Ein Leitfaden für Haus-, Seminar- und Diplomarbeiten sowie Dissertationen, 3. Aufl., Wien, Facultas, 2002

Koslowski, Peter / Spaemann, Robert / Löw, Reinhard (Hrsg.): Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters, Weinheim, Acta Humanoria VCH, 1986

Kösser, Uta: Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel, Erlangen, Filos, 2006

Küpper, Joachim / Menke, Christoph (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, 1. Aufl., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003

Lehmann, Ulrike / Weibel, Peter (Hrsg.): Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, München u. Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1994

Liessmann, Konrad Paul: Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung, Wien, WUV, 1999

Von Tomi nach Moor. Ästhetische Potenzen - Nach der Postmoderne, in:  
Kursbuch, H. 122, Dez. 1995

Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt a.M., Suhrkamp,  
1998

Lyotard, Jean François: Immaterialität und Postmoderne, Berlin, Merve Verlag,  
1985

La condition postmoderne. Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Wien,  
Passagen-Verlag, 1986

Die Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin, Merve,  
1986

Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985, hrsg. v. Peter  
Engelmann, 2. Aufl., Wien, Passagen, 1996

Postmoderne Moralitäten, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien, Passagen, 1998

Das Inhumane, hrsg. v. Peter Engelmann, 3. Aufl., Wien, Passagen, 2006

Grabmal des Intellektuellen, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien, Passagen, 1985

Der Widerstreit, München, 1987

Marquard, Odo: Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen,  
München, W. Fink, 2003

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches, in: Sämtliche Werke,  
kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino  
Montinari, Bd. 2, München, DTV, 1980

Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, in: Die Geburt der Tragödie.  
Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873, hrsg. v.  
Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Kritische Studienausgabe, Bd. 1,  
München, DTV, 1999

Pine, Joseph / Gilmore, James: Erlebniskauf. Konsum als Erlebnis, Business als Bühne, Arbeit als Theater, München, Econ, 2000

Pries, Christine (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim u.a., VCH Acta Humanoria, 1989

Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität, 7. Aufl., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2004

Rust, Holger: Wellen des publizistischen Zeitgeistes, Wien, Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 1996

Scheer, Brigitte: Einführung in die philosophische Ästhetik, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997

Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien, 1. Aufl., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996

Simmel, Georg: Soziologische Ästhetik, hrsg. v. Klaus Lichtblau, Bodenheim, Philo, 1998

Gesamtausgabe, Band 8: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Band II, hrsg. v. Alessandro Cavalli und Volkhard Krech, 1. Aufl., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1993

Gesamtausgabe, Band 17: Miszellen, Glossen, Stellungnahmen,

Umfrageantworten, Leserbriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918. Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888-1920. Beiträge aus der „Jugend“

1897-1916, hrsg. v. Klaus Christian Köhnke, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2004

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, hrsg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart, Reclam, 2000

Schulze, Gerhard: Die Erlebnis-Gesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a.M. und New York, Campus, 1992

Steiner, George: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, München, Hanser, 1990

Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwindens, Berlin, Merve, 1986

Watzlawick, Paul: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen, 4. Aufl., München, Piper, 2006

Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, 2. Aufl., Berlin, Akademie Verlag, 1994

Welsch, Wolfgang / Pries, Christine (Hrsg.): Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean François Lyotard, Weinheim, VCH Acta Humanoria, 1991

Welsch, Wolfgang: Aisthesis, Klett-Cotta, Stuttgart, 1987

Unsere postmoderne Moderne, Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1987

Die Aktualität des Ästhetischen, München, Wilhelm Fink Verlag, 1993

Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1995

Grenzgänge der Ästhetik, Stuttgart, Reclam, 1996

Ästhetisches Denken, 6. erw. Aufl., Stuttgart, Reclam, 2003

Wertheimer, Jürgen (Hrsg.): Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst, Frankfurt a.M., Athenäum, 1986

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition, hrsg. v. Joachim Schulte, 1. Aufl., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2001