

desire to see, learn how to act» (v. Foerster 1985). Das bedeutet eine Umschaltung der Wahrnehmungstheorie von der Statik des Blicks auf die Dynamik von Bewegungen. »Es sind die durch Bewegung hervorgebrachten Veränderungen des Wahrgenommenen, die wir wahrnehmen« (v. Foerster 1998). Und das bedeutet auch ein politisches Votum für die Verteidigung von Demokratie, weil die »Zuflucht zu Objektivität den Beobachter von Verantwortung entbindet; er ist ja nur passiver Registrator eines Abbildungsprozesses« (ebd.). – Mit der Rückbindung aller Erkenntnis an unsere aisthetischen Modi des Verhaltens und Wahrnehmens, mit der Übernahme von Verantwortung auf den Schauplätzen unseres Lebens und unserer Geschichte ruft die aisthetische Wende der Ästhetik auch alle Formen repräsentativer Demokratie auf den Prüfstand eines »partizipatorischen Universums« (Keeney/Bradford 1987).

Lit.: C.F. Tourtual: Die Sinne des Menschen in den wechselseitigen Beziehungen ihres psychischen und organischen Lebens. Ein Beitrag zur physiologischen Ästhetik. Bln 1827. – K. Marx: Ökonomisch-Philosophische Manuskripte [1844]. In: MEW Erg.Bd. I. Bln 1968–1981, 541 f. – O.K. Werckmeister: Ende der Ästhetik. FFM 1971. – W. Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. VI. FFM 1985, 166. – R. Arnheim: Anschauliches Denken. Köln '1985, 9. – H. v. Foerster: On constructing a Reality. In: Ders.: Sicht und Einsicht. Braunschweig/Wiesbaden 1985, 25–41. – B.P. Keeney: Ästhetik des Wandels. Hbg 1987, 80. – H.U. Gumbrecht/L.K. Pfeiffer (Hg.): Materialitäten der Kommunikation. FfM 1988. – G. Lovink: Deutsches Denken Boltz. In: Mediaticum 6 # 1. Amsterdam (Summer 1991), 39, 41. – P. de Man: Aesthetic Ideology. Edited with an Introduction by Andrzej Warminski. Minneapolis/Ldn 1997, 130. – B. Scheer: Einführung in die philosophische Ästhetik. Darmstadt 1997, 44. – A. Singer: Aesthetic Community. Recognition as an Other Sense of *Sensus Communis*. In: boundary 2 (Spring 1997), 210. – H. v. Foerster: Wahrnehmen wahrnehmen. In: K. Barck/P. Gente/H. Paris/St. Richter: A. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Lpz. 1998, 440. – D. Kliche: Ästhetische Pathologie. Ein Kapitel aus der Begegnungsgeschichte der Ästhetik. In: Archiv für Begegnungsgeschichte Bd. 42 (Jg. 2000). Hbg 2001, 197–228. – Ders.: »Ich glaube selbst Engel können nicht ohne Sinnlichkeit sein«. Über einen Fund aus der Frühgeschichte der Ästhetik im Werner-Krauss-Archiv. In: W. Klein/E. Müller (Hg.): Genus und Egoismus. Zur Kritik ihrer geschichtlichen Verknüpfung. Bln 2002, 54–65. – Ders.: Passion/Leidenschaft. In: ÄGB. Bd. 4. Stgt/Weimar 2002. – Chr. Menke: Subjektivität. In: ÄGB. Bd. 5. Stgt/Weimar 2003. – C. Talon-Hugon: l'Esthétique. Paris 2004, 118.

Kh.B.

Aktionskunst (engl. *action art*). Richtung in der \nearrow bildenden Kunst. Der A. werden Kunstwerke von den ausgehenden 1940er oder 1950er Jahren bis zur Mitte der 1970er Jahre zugeordnet. Sie ist von anderen verwandten Kunstformen nicht klar abzugrenzen. Teils wird A. als Oberbegriff für aktionsbetonte Kunstformen wie Happening, Event oder Fluxus verwendet. Teils gilt sie als eigenständige Kunstrichtung; A. ist dann Vorläufer von \nearrow Performance-Art, Installationen und \nearrow multimedialer Kunst. A. zeichnet sich durch die Konzentration auf Prozesse und Aktionen aus. Ziel der A. waren zu Beginn die Abkehr von der Statik sowie die Erprobung von formalen Bewegungen und Kräften im \nearrow Raum. Das Resultat einer Aktion ist dementsprechend nicht unbedingt ein \nearrow Objekt. A. erfüllt sich im ephemeren Ereignis, im zeitlichen Vollzug. Die positiven und negativen Konnotationen des Aktionsbegriffes, die er aus politischen Kontexten mit sich führt, spiegeln sich auch in der A. wider: (1) A. zeichnet sich häufig durch politisches und sozialkritisches, auf Veränderung abzielendes Engagement aus. Künstlerische und politische Aktionen, wie diejenigen von J. Beuys und B. Wargin bzw. R. Dutschke und D. Cohn-Bendit, werden als gleichwertig und einander beeinflussend begriffen (\nearrow Politik). Wichtiges imperativisches Ideologem ist dabei, dass Kunst und Leben identisch sein sollen. Dieser Anspruch artikuliert sich im Schaffensprozess, der das \nearrow Publikum mit einbezieht sowie durch Mitdenken oder Mitagieren zum Handeln bewegen soll. (2) A. tendiert zum sinnlosen \nearrow Aktionismus, d.h. zu Aktion um der Aktion willen, zur ich-bezogenen Selbstdarstellung des Künstlers, aber auch zur Demonstration der \nearrow Freiheit der Kunst und des \nearrow Einfach-nur-Tun-Könnens; wie z.B. bei Chr. Burden. Zwei weitere Charakteristika von A. sind (3) deren Grenzüberschreitung zu anderen Genres wie \nearrow Theater, \nearrow Film und neuen Medien sowie (4) deren dialektisches Oszillieren zwischen Zerstörung und Schöpfung wie bei H. Nitsch. Wichtige Aktionskünstler sind neben den bereits genannten: M. Abramovic, R. Horn, A. Kaprow, Y. Klein, W. Vostell sowie die Künstler der Künstlergruppe *Wiener Aktionismus* G. Brus, O. Mühl, H. Nitsch und R. Schwarzkogler.

Lit.: J. Schilling: A. Luzern 1978. – P. Schimmel: Out of Actions. Ostfildern 1998.

B.K.

Zusammenhang zu den technischen und architektonischen als eigenständig gegenüber den Kunstgestalten zu begründen. Das hatte zwei polemische Stoßrichtungen: gegen eine übermächtige ¹Ideologisierung aller Gestaltungen im Namen der Kunst, verbunden mit der Ablehnung der historischen Avantgarde und ihrer Folgen als spätbürgerlichem ¹Modernismus, gleichzeitig gegen eine Ästhetisierung der Waren im Kapitalinteresse, in der er Vermüllung und Gefährdung von Zukunft sah (¹Trash). Kühne methodisch zu folgen, hieße im historischen und sozialen Zusammenhang zu erfragen, was jeweils unterdrückte, okkupierte Gebiete sind, deren Vernachlässigung Ä. um ihre diagnostischen Möglichkeiten bringt. Das hieße, Gestalten sowohl nach ihrer Funktion als auch nach ihrer Hervorbringungsweise wie auch nach dem Umgang mit ihnen – von der ¹Kontemplation bis zum Tun – weiter zu differenzieren.

(6) Was hier als funktionale Ä. resümiert wird, hat – in welcher Terminologie auch immer – bereits Programmatisches hervorgebracht: ob in Sempers »praktischer Ä.«, ob in B. Arvatovs »Produktionskunst« oder in Benjamins Vorschlag, der faschistischen Ästhetisierung von Politik die Politisierung von Kunst entgegenzusetzen (¹Aura), d.h. politische Ä. In jedem Falle grenzt funktionale Ä. sich und ihre Gegenstände nicht strikt ab, Autonomieä. kann sie nicht sein. Ihr Problem ist deshalb die sich immer reproduzierende Unbestimmtheit ihres Gegenstandes und die Aufgabe, ihre Fragen an die Wirklichkeit zu schärfen. Am Ende des 20. und Beginn des 21. Jh.s sind ihre Felder wohl vor allem dort zu suchen, wo etwas, was gerade nicht sinnlich wahrnehmbar ist, von uns wahrgenommen werden sollte, weil es die menschliche Existenz grundsätzlich berührt. Das sind z.B. ökologische Fragen, weil die Bedrohungen, die das Leben auf der Erde in Zukunft betreffen, nicht unmittelbar wahrgenommen werden können – vom Tourismus in seiner Bedrohung für Wasser und Luftqualitäten bis zu den sogenannten Lebensmittelkatastrophen (¹Ökologische Ä.). Wie für diese Probleme ¹Aufmerksamkeit zu wecken wäre, das ist eine Frage, die Ä. braucht. Diese Frage wird für heutige Kunst, vielleicht nur als Gegenstand von ¹Kunstkritik relevant sein, anders ist das für Ästhetik und funktionale Ä. – Andere Fragen stellen sich im Umfeld des Politischen, in dem einerseits die Konjunktur von Ästhetisierungspraxen, andererseits eine zunehmende Enthaltsamkeit von Ä. zu beobachten ist. Letzteres zeigt sich im Man-

gel an Analysen darüber, wie politische Inhalte erscheinen und vermittelt werden. Ist es wirklich so, wie Meinungsforschungsinstitute gern suggerieren, dass Wähler nicht nach Inhalten, sondern nach Inszenierung, d.h. Redestil, Kleidung usw. entscheiden? Warum dann stets so viel Enttäuschung über gebrochene Wahlversprechen? Vielleicht geht der Zusammenhang von Inszenierung und Inhalten tiefer, liegt nicht an der Oberfläche von Gesten und Krawatten und ist gerade deshalb als analytische Aufgabe eine Aufgabe von Ä.? Diese Aufgabe ist in der Medienwissenschaft als Untersuchung des Zusammenhangs von Politik und Medien, der Rolle politischer ¹Theatralität, bereits in Ansätzen angenommen worden.

(V) Resümee: Für Ä. heute gibt es zwei bedrohliche Extreme: zum einen der Verzicht auf jede ¹Interpretation, Bedeutungsverleihung und ¹Hermeneutik und damit der Rückzug auf teile Kulinarike, auf Ohren- und Augenschmaus. Zum anderen der Verzicht auf die Materialität der Bedeutungen und damit der Rückzug auf reine Ideenherrschaft – Ideologie – oder die Geschwärtigkeit der Dinge. Ä. müsste den Spagat zwischen diesen Extremen aushalten, systematisch wie geschichtlich ist sie dafür vorbereitet durch die Gegensätze, die sie immer wieder zusammenzubinden versuchte: Machen – Poiesis oder *techne* – gegen Wahrnehmung; die Hand gegen das Wort; die Form gegen die Bedeutung.

Lit.: Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie. FfM 1970. – L. Kühne: Gegenstand und Raum. Dresden 1981. – K. Barck u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ä. Lpz. 1990. – W. Welsch: Ästhetisches Denken. Stgt. 1990. – Ders. (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen. Mchn 1993. – ÄGB. 7 Bde. Stgt/Weimar 2000ff. – G. Böhme: Ästhetik. Vorlesungen über Ä. als allgemeine Wahrnehmungslehre. Mchn 2001. K.H.

Ästhetik und Politik. Vier verschiedene Beziehungen von P. u. Ä. sind zu unterscheiden: (1) Einflüsse – legitime oder illegitime – von politischen Instanzen auf Kunst, auf ihre Gestaltung oder ihre Institutionen (durch ¹Zensur z.B.). (2) Von Künstlern intendierte ¹Wirkungen der von ihnen geschaffenen Kunst auf P. (¹Tendenz). Das Politische ist dabei idealiter ästhetisch im Kunstwerk objektiviert; es erscheint als dessen Substanz. (3) Kunst wird nachträglich eine politische Bedeutung oder politische Funktion, etwa für Propagandazwecke, aufgezwungen, die sie von sich aus nicht hat. (4) Die Politisierung der Kunst im Sinne von (3) kann als

Voraussetzung für eine ⁷Ästhetisierung der Politik, wie im Dritten Reich z.B., dienen (⁷Aura). – Die Theoriebildung über den Zusammenhang zwischen P. u. Ä. reicht bis zu Platons Ethisch-re zurück. Anfang des 20. Jhs entsteht u.a. in Reaktion auf die politische Diffamierung moderner Kunst von konservativer Seite und im Zusammenhang mit antibürgerlichen politischen Bewegungen – Sozialismus und Faschismus – die Idee der politischen Kunst im Sinne von (2): ⁷Dada, die Novembergruppe, B. Brecht (⁷Materialästhetik) bzw. der ⁷Futurismus. Im Zuge der Politisierung im Kontext der Studentenbewegung von 1968 entsteht eine dezidiert gesellschaftskritische Kunst von links: ⁷Aktionskunst, Politkunst, subversive Kunst. Politische und künstlerische ⁷Avantgarde – J. Beuys, H. Haacke, L. Nono, H.W. Henze – werden dabei als miteinander kohärent begriffen (H. Read). Stärker als in der Kunst ist das Kausalverhältnis zwischen P. u. Ä. in der Musik schwer bestimmbar. Die Idee der politischen Musik wird daher um 1970 dezidiert in Frage gestellt. Denn konkret benennbare politische Inhalte sind häufig nur in ihren marginalen Dimensionen, wie Texten und Titeln, nicht jedoch in ihrer klanglichen Substanz dechiffrierbar. ⁷Postmoderne und ⁷poststrukturalistische Theorien erweitern die Perspektive auf P. u. Ä.: Gegen die Idee des autonomen Kunstwerks (⁷Autonomie) und essentialistische Bedeutungstheorien, etwa von E. Panofsky und E.H. Gombrich, wird Kunst als eine Kulturform begriffen, die – da sie prinzipiell in ein dichtes kulturelles Netzwerk eingebunden ist – prinzipiell auch politisch ist. Die subtilen politischen Bedeutungen von Kunst müssen durch ⁷Dekonstruktion entborgen werden.

Lit.: Chr. Norris (Hg.): *Music and the Politics of Culture*. Ldn 1989. – M. Antliff: *Politics and Aesthetics*. In: *Encyclopedia of Aesthetics*. N.Y. 1998. B.K.

Ästhetische Erfahrung bezeichnet die Einstellung gegenüber ästhetischen ⁷Objekten oder auch die Tätigkeit, die sie auslösen. Verwandte Konzeptionen sind ästhetische »Einstellung«, »Wohlgefallen«, ⁷Genuss«, »Tätigkeit«, »Erleben« und ⁷Anschauung«. Die ä.E. ist eine sinnliche Erfahrung. So definiert E. v. Kutschera die ä.E. als »eine Form äußerer Erlebens, in der die ⁷Aufmerksamkeit sich auf die sinnliche Erscheinungsweise« eines »Gegenstandes richtet«, zu der »neben seinen optischen, akustischen, haptischen, Geruchs- und Geschmackseigen-

schaften auch seine expressiven Qualitäten« zählen (Kutschera 1989, 74). Zudem ist die ä.E. ein außertägliches, zweckentlastetes und genussvolles Erleben. So kann die ä.E. der ⁷Rezeptionsästhetik von H.R. Jauff zufolge über »Rollendistanz« und Rollenidentifikation vom »Zwang und der Routine alltäglicher ⁷Rollen spielerisch« freisetzen. Für Jauff verbindet die ä.E. zudem den »Genuß erfüllter Gegenwart« mit einem Vorgreifen »auf zukünftige Erfahrung« und der Bewahrung von »Vergangenem oder Verdrängtem« (Jauff 1982, 40, 34).

(1) Das Objekt der ä.E.: Obwohl der Begriff dort nicht vorkommt, beruft sich die Theorie der ä.E. in der Regel auf Kants Definition der ästhetischen Anschauung als eines interesselosen Wohlgefallens, das einen Gegenstand jenseits aller objektiven Kriterien und ohne Interesse an seiner Existenz als ⁷»schön« genießt, wobei »der Naturschönheit vor der Kunsts Schönheit« der »Vorzug« gegeben wird (Kant 1790, 57, 99, 182). Erst die psychologische Ästhetik des 19. Jhs (⁷Experimentelle Ästhetik) nennt den Bereich der Kunst das »ästhetische Erfahrungsgebiet« (Fechner 1876, 1). Im Fokus stehen hier die »Eigenschaften«, welche die »Gegenstände haben« müssen, »um in uns ästhetische Wirkung hervorzubringen« (Wundt 1897, 675f.). Als Synthese definiert B. Bosanquet die ä.E. als eine erfreuliche, kontemplative und in der Zeit andauernde Verfassung, die von einem intersubjektiv zugänglichen, in der Zeit beharrlichen und zugriffsresistenten ästhetischen Objekt evoziert wird, das etwas Interessantes auf originelle und deutliche Weise zum Ausdruck bringt (Bosanquet 1915, 2–6).

(2) Die Objektivität der ä.E.: Im Anschluss an Heideppers Definition von »Schönheit« als einer »Weise, wie ⁷Wahrheit als Unverborgenheit west« (Heidegger 1935, 54), entwickelt sich im 20. Jh. eine Debatte um die Möglichkeit der objektiven Erfassung des ästhetischen Objektes in der ä.E. Der ⁷phänomenologischen Ästhetik von R. Ingarden zufolge ist die »ästhetische Einstellung« durch ein »Sich Vertiefen ins Werk selbst« gekennzeichnet, »das uns nicht erlaubt, uns mit eigenen Erlebnissen zu beschäftigen« (Ingarden 1937, 22). Dagegen fokussiert sich die hermeneutische Ästhetik (⁷Hermeneutik) von H.G. Gadamer auf den Beitrag des ⁷Rezipienten und definiert die ä.E. als das aktive Stiften einer »Werkeinheit« gegenüber einem Objekt von letztlich nicht einzuholender ⁷Bedeutung (Gadamer 1977, 33). Für R. Bubner ist »der ästhetische Gegenstand« dann nicht einmal mehr

typen (Landschaftsg., praktische G., technische G., architektonische und Stadtg., Zeicheng., Kunstg. etc.) stand im Mittelpunkt ästhetischer Debatten zwischen L. Kühne und den Autoren der kollektiven Monographie *Ästhetik heute*; in den Differenzpunkten formten sich zwei in den Grundlinien übereinstimmende Versionen der ‚Berliner G.ästhetik‘ der 1970er Jahre. Gegenüber der Tendenz der in den 1990er Jahren vorherrschenden Ästhetik, die ästhetische Praxis auf *Aisthesis* (Wahrnehmung) zu reduzieren, fällt ins Gewicht, dass die marxistisch orientierte Ästhetik an G. nicht nur als Wahrnehmungsphänomen, sondern als Produktionsphänomen interessiert ist (*Marxistische Ästhetik*). Dies ist umso bedeutsamer, als die Designtheorie der 1990er Jahre von der These vom Verschwinden der Dinge beherrscht wurde, der zufolge die reale Objektwelt zunehmend von einer *virtuellen* Realität überlagert wird.

Lit.: K. Marx: Theorien über den Mehrwert. Dritter Teil. In: MEW 26.3, Bln 1976. – Autorenkollektiv unter Leitung von E. Pracht: Ästhetik heute. Berlin 1978. – L. Kühne: Gegenstand und Raum. Über die Historizität des Ästhetischen. Dresden 1981. – M. Franz; G. In: W.F. Haug (Hg.): Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus. Bd. 5. Hbg 2001, Sp. 649–659. – M. Franz: Die Zweideutigkeiten der G. oder Taugt ‚G.‘ noch als ästhetischer Grundbegriff? In: Weimarer Beiträge 1 (1995), 5–29. – M. Franz: Vom allgemeinen Kunstbegriff zur ‚mehrstelligen Ästhetik‘. Philosophische Ästhetik in den ‚Weimarer Beiträgen‘. In: Weimarer Beiträge 1 (2005), 65–96. M.F.

Gestalttheorie. Forschungsgegenstand der G., einer Schule der Psychologie, ist die *Wahrnehmung von Gestalten*. Eine *Gestalt* ist im weiteren Sinn jedes Gebilde, das als Erlebnisganzen, als in sich geschlossene Ganzheit wahrgenommen wird. Paradigma einer Gestalt ist die Melodie, anhand derer Christian von Ehrenfels, der Begründer der G., 1890 folgende Grundkriterien von Gestalten hergeleitet hat: Übersummativität: Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Transponierbarkeit: Ohne ihre charakteristische Gestalt zu verlieren, kann eine Melodie im Tonraum, d.h. hinsichtlich ihrer Tonart transponiert, schneller oder langsamer gespielt oder durch verschiedene Instrumente vorgetragen werden. Die Gestalt ist also von ihren Elementen, ihrer Materialität und ihrer Lokalität unabhängig – und zwar insofern, als Letztere gegen andere ausgetauscht werden können, ohne dass sich die Gestalt verändert oder gar verschwindet. In der Definition Ehrenfels‘ handelt es sich bei der Gestalt eines Dinges

um eine Qualität: seine Gestaltqualität. Gestaltqualität im Sinne der Berliner Schule meint demgegenüber Eigenschaften von Gestalten, wie ‚rund‘, ‚eckig‘, ‚symmetrisch‘ etc. Die Gestaltgesetze beschreiben v.a. Gruppierungsgesetze, die bei der Gestaltwahrnehmung wirksam werden, wie das Gesetz von Figur und Grund, der Ähnlichkeit und der guten Fortsetzung. Die Gestaltgesetze sind im Prägnanzgesetz von M. Wertheimer (1880–1943) zusammengefasst: Gute, prägnante Gestalten zeichnen sich durch Charakteristika wie Regelhaftigkeit, Symmetrie und Einfachheit aus. – Die G. entstand im ausgehenden 19. Jh. als Gegenbewegung gegen psychologische Theorien von W. Wundt, H. v. Helmholtz, C. Stumpf u.a., die komplexe Wahrnehmungen als Summe von einzelnen Sinnesdaten zu erklären versuchten. Eine vor allem von der Gestaltpsychologie, der Berliner Schule (ab den 1910er Jahren bis zur Emigration ihrer Mitglieder in die USA zu Beginn der 1930er Jahre), vertretene entscheidende Grundannahme, die sich aus dem wissenschaftsgeschichtlich-oppositionellen Ursprung der G. herleitet, ist, dass es für die Gestaltwahrnehmung keiner strukturierzeugenden Aktivität des Individuums bedarf. Die Gestalt organisiert sich beim Wahrnehmungsvorgang selber. Dem steht die vor allem von der Ganzheitspsychologie der Leipziger Schule (1917 bis ca. 1939) vertretene, heute weitgehend anerkannte Auffassung entgegen, dass Gestaltbildung auf einem individuellen Konstruktionsprozess beruht.

Lit.: M. Wertheimer: Productive Thinking. N.Y. 1945. – R. Arnheim: Zur Psychologie der Kunst. Köln 1977. – B. Smith: Foundations of Gestalt Theory. Mchn 1988.

B.K.

Gestus (lat. *gestus*: Geste, Gebärdenspiel, Hal tung, von *gerere*: tragen, zur Schau stellen). Bis ins 18. Jh. bezeichnet G. den Plural zu Geste. Gemeint sind die die Rede begleitenden Bewegungen des Körpers, die das gesprochene Wort unterstützen, da sie die Haltung des Redners ausdrücken. – Seit der Antike sind die Gesten Teil der rhetorischen *actio* und werden mit Verweis auf die Schauspielkunst behandelt: Die Gesten sollen im Einklang mit der Stimme stehen und dem Redehinhalt angemessen sein. Dies gewährleistet die ‚Natürlichkeit‘ der Bewegungen, die gleichwohl einem Bewegungscode folgt. Im 18. Jh. löst sich die Schauspiellehre von der *Rhetorik* und der G. bzw. die Gesten werden zu einem eigenständigen theatralen

der Ort der relevanten, tödlichen Einflussnahme) war das globale Mediensystem. Dieser Diagnosegestus ist häufig von politischen Interventionswünschen motiviert. In der extensiven akademischen Rezeption dagegen wird der – vom Hauptgewährsmann Baudrillard aggressiv bestrittene – Anschluss an die philosophische Tradition wiederhergestellt: an Philosophien des ‚Als ob‘, Vorstellungen vom *genius malignus*, d.h. eines die gesamte Realität vortäuschenden Gottes, an Debatten um das Verhältnis von ‚Schein und Sein‘ etc. Dabei droht in Vergessenheit zu geraten, dass der Befund der S. (im Anschluss an Baudrillard) nicht auf eine Erkenntnistheorie zielt, sondern auf die Analyse eines operativen, machtvollen Mediendiskurses.

Lit.: J. Link: Isotope, Isotopen. Versuch über die erste Hälfte von 1986. In: *kultuRrevolution* Nr. 13 (1986). – »S.en«, *kultuRrevolution* Nr. 14. (1987). – N. Bolz: Eine kurze Geschichte des Scheins. Paderborn 1991. – W. Köster: Über J. Baudrillards »Der symbolische Tausch und der Tod«. In: *Symptome. Zeitschrift für epistemologische Baustellen* Nr. 8 (1991).

W.K.

Simultanität/Simultantechnik (lat. *simul*: zugleich, gleichzeitig) ist eine künstlerische ‚Technik oder ein ‚Verfahren zur Verknüpfung von Ereignissen, ‚Szenen, ‚Figuren etc. unterschiedlicher zeitlicher oder räumlicher Herkunft. In Simultantechniken soll nicht nur die zeitlich-räumliche Distanz, sondern auch das lineare Nacheinander zugunsten von Effekten der Gleichzeitigkeit überwunden werden. Allerdings tritt S. bereits in komplexen Sinneswahrnehmungen wie der ‚Synästhesie auf. – In der Malerei findet man auf S. abzielende Darstellungen seit dem frühen Mittelalter, z.B. in Tryptichen (vgl. Kluchert 1971). In der ‚Moderne werden S.Effekte vor allem im ‚Film durch ‚Montage hergestellt. Auch Spielarten der Collage im Kubismus und ‚Surrealismus gehören zu den Simultantechniken. In der Literatur sind sie im Reihungsstil des ‚Expressionismus, in den Stream-of-Consciousness-Techniken des Großstadtmans (J. Joyce) oder im sogenannten Simultangedicht des ‚Dadaismus (K. Schwitters) präsent. – Obwohl S. darauf angelegt sein kann, die Wirklichkeit in ihrer zeitlich-räumlichen Komplexität adäquat darzustellen, wird häufig genau das Gegenteil erreicht, nämlich die ästhetische Zerstörung der an kontinuierlicher Gegenwart ausgerichteten Wirklichkeitsillusion. Nicht selten wird S. deshalb in der Moderne als willkürliche und fragmentarische Material- und Detailanhäufung wahrgenommen. Fraglich ist

zudem, inwiefern S. nicht primär durch Bildmedien erzeugt werden kann und ob sie im linearen Medium der Schrift (‐Schriftlichkeit) und besonders in erzählender Literatur überhaupt möglich ist (vgl. Bisanz 1976). – In jüngster Zeit hat M. Seel auf das Zusammenspiel von S. und Augenblicklichkeit sinnlicher Eindrücke bei der ästhetischen Anschauung von Gegenständen hingewiesen (Seel 2003, 54 ff.). Zudem ergeben sich gegenwärtig aus der digitalen ‚Vernetzung neue Möglichkeiten zur virtuellen Dar- bzw. Herstellung von S. (‐Virtuelle Realität).

Lit.: E. Kluchert: Die Erzählform des spätmittelalterlichen Simultanbildes. Diss. Tüb. 1971. – A.J. Bisanz: Linearität vs. S. im narrativen Zeit-Raum-Gefüge. In: W. Haubrichs (Hg.): *Erzählforschung*. Göttingen 1976, 184–223. – W. Hofmann: Die Moderne im Rückspiegel. Mchn 1998. – M. Seel: Ästhetik des Erscheinens. Ffm. 2003.

J.G.

Sinn. (1) Bedeutungsspektrum. In der philosophischen Ästhetik und Kunsttheorie des 20. Jhs. bezieht sich die Rede vom S. in der Regel auf den S. eines ästhetischen ‚Gegenstandes oder Sachverhaltes; den S. eines Kunstwerks, der Kunst allgemein oder auch des Naturschönen und des ‚Erhabenen. S. meint dabei meist den Gehalt oder die Bedeutung im emphatischen S., seltener den ‚Zweck oder Daseinsgrund des ästhetischen Gegenstandes. Der S. im Sinne von Gehalt ist dabei von dessen ‚Bedeutung zu unterscheiden. Der S. eines Kunstwerks manifestiert sich nicht in konkreten ‚Inhalten, wie dem narrativen Gehalt von Goethes *Faust* oder von Leonards *Abendmahl*. Bei der Erkundung des Kunstwerks ist dessen Bedeutung lediglich Durchgangsstadium auf dem Weg zu seinem tieferen S.. Die Unterscheidung zwischen S. und Bedeutung eines ästhetischen Gegenstandes – mag sie für die konkreten Künste nicht unbedingt zwingend sein – ist für die nonverbalen, gegenstandslosen Künste, also z.B. abstrakte Gemälde und instrumentale, absolute ‚Musik, unverzichtbar. Denn indem Letztere lediglich auf formalen Konfigurationen beruhen, ist ihr Bedeutungsspektrum stark reduziert. Wir können schlecht fragen: »Was bedeutet das rote Quadrat in Kandinskys *Cercle et Carré* oder der Dominantseptakkord zu Beginn von Beethovens 1. *Sinfonie*?« Zweifellos sprechen wir ihnen aber S., einen nicht-diskursiven S., einen S., der sich in der ‚Form manifestiert, also einen Forms. zu. Insofern hat S. u.a. auch die Bedeutungsnuance von ‚Ordnungsstruktur, von sinnhafter ‚Relationierung von Elementen‘ (Chr. Menke). Es ist dieser nicht-diskursive oder so-

gar nicht-diskursivierbare S., der in ästhetischen Gegenständen oder Sachverhalten erfahrbar wird und wodurch sich diese gegenüber nicht-ästhetischen auszeichnen (Unsagbarkeitstopos).

(2) 18. und 19. Jh. Aus dem 18. Jh. stammt die Rede vom ästhetischen S., oder auch vom S. für das ‚Schöne‘. Diese meint jedoch in der Regel nicht den S. eines ästhetischen Gegenstandes. Der ästhetische S. bezeichnet stattdessen einen inneren, den äußeren Sinnesorganen äquivalenten S., der gemäß den Theorien Baumgartens, Schillers, Hölderlins u.a. moralisches Erkenntnisvermögen mit einschließt. Mit dieser Bestimmung schreiben die o.g. Autoren Kunst einen ‚Zweck‘, d.h. einen S. im funktionalistischen Sinn, zu: nämlich denjenigen, moralische Einsichten zu vermitteln (Ethik). Zu dieser Vorstellung bezieht Kant eine Gegenposition, indem er zwar eine gewisse Nähe zwischen ästhetischer Erfahrung und moralischer Gemütsstimmung zugesteht, letztlich aber als eines der entscheidenden Kriterien für Kunst deren Zweckmäßigkeit ohne Zweck, d.h. deren rein formales, vom praktischen Nutzen unabhängiges Gelungensein anführt. Hegel schließt an diese antifunktionalistische, autonomieästhetische (Autonomie) Bestimmung an, indem er den Zweck der Kunst als ‚Endzweck in sich‘, also als Eigens., definiert und dennoch die Kunst der Idee, dem Geist unterordnet. Aus dem 19. Jh. stammt darüber hinaus ein S.begriff mit teleologisch-geschichtsphilosophischen Implikationen, der v.a. im Kontext zeitgebundener Künste, insbesondere der Musik, entwickelt wurde. Der S. von Sinfonien und Sonaten manifestiert sich in der teleologischen, auf ein Endziel, nämlich auf den Schluss der Komposition ausgerichteten und darin sinnvollen Entfaltung des Kunstwerks in der Zeit (A.B. Marx, Adorno) (Zeitkünste).

(3) Im 20. Jh. stellt der ‚S. des Kunstwerks‘ eine der zentralen Fragestellungen der philosophischen Ästhetik und Kunsththeorie dar. Nach Panofsky ist es die Aufgabe der Kunsthistorischen – quasi authentischen – S. des Kunstwerks mit Hilfe aller erreichbaren bildlichen oder schriftlichen Quellen zu rekonstruieren. Ähnliche Vorstellungen leiten im Musikbereich bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jhs. hinein die historische Aufführungspraxis und die Noteneditionstechnik. Den methodischen Ansatz Panofskys stellt Gadamer indirekt in Frage (Hermeneutik). Dem in seinem eigenen S.horizont gefangenen Interpreten ist prinzipiell der

objektive Blick auf den historischen (Kunst-) Gegenstand verwehrt. Der S. eines Kunstwerks lässt sich nur dadurch erschließen, dass der Interpret im Bewusstsein seiner Befangenheit im eigenen ‚Horizont‘ sich die Wirkungsgeschichte aneignet, indem er Letztere mit Ersterem verschmilzt und dadurch eine Korrektur, eine Revision der vorhergehenden S.entwürfe erwirkt. Auslegung ist insofern ein transsubjektiver unendlicher Prozess asymptotischer Annäherung an den wahren S. des Kunstwerks (Interpretation). In der an Gadamer anschließenden Rezeptionsästhetik wird die S.erfahrung vom Kunstwerk abgekoppelt. Der S. ist keine über die ‚Intention des ‚Autors‘ dem Kunstwerk eingeschriebene, quasi intrinsische Qualität des Kunstwerks, die durch S.rekonstruktion daraus wieder entborgen werden kann, sondern S. wird generiert. S. ‚geschieht‘ nach Iser erst in der Interaktion zwischen Text und ‚Rezipienten‘, wenn Letzterer den gegebenen Text ‚verarbeitet‘. Was sich in der Rezeptionsästhetik lediglich andeutet, wird von der Semiolegie und vom Poststrukturalismus zum Abschluss gebracht. Derrida begreift ‚Zeichen- und S.bildungsprozesse prinzipiell als ein offenes Kontinuum‘ sich immer wieder neu konstituierender, unendlich variierbarer und heterogener Deutungskonfigurationen, die S. nur noch als dezentriert, unvollständig und opak denken lassen. Die Idee eines ‚inneren‘, eines ‚wahren‘, ursprünglichen S.s des Kunstwerks wird als Metaphysik denunziert. In Bezug auf dieses Spektrum hermeneutischer Imperative – S.rekonstruktion vs. S.konstruktion vs. S.dekonstruktion (Dekonstruktion) – nimmt Adornos Ästhetik eine Sonderposition ein. Ähnlich wie Derrida behauptet er die Aporie des S.s. Er leitet sie jedoch nicht aus semiotischen, sondern aus geschichtsphilosophischen Überlegungen her: dem Zerfall des aufklärerischen, fortschrittsgläubigen und teleologischen Geschichtsbildes, der sich u.a. mit dem Holocaust abzeichnet (Posthistoires). Im Kunstwerk manifestiert sich die Krise und Negation des S.s, die mit dem lebensweltlichen S.verlust mimetisch korreliert ist, als formale Zerrüttetheit (Fragment). Gerade daraus gewinnt das Kunstwerk aber – in einem dialektischen Umschlag – seinen S., und zwar einen spezifisch ästhetischen S. Anders als in Bezug auf Kunst, wo S. – und sei er auch bloß fragmentarisch oder negativ – unhintergehbar ist, spielt S. in Bezug auf das Naturschöne und -erhabene nur soweit eine Rolle, als wir ihn an der ‚Natur entdecken‘, also ihr zuschreiben (Seel).

Lit.: H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode. Tüb. 1960. – Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie. FfM 1970. – E. Panofsky: S. und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1975. – W. Iser: Der Akt des Lesens. Mhn 1976. – J. Derrida: Randgänge der Philosophie. Wien 1988. – Chr. Menke: Die Souveränität der Kunst. FfM 1991. – M. Seel: Eine Ästhetik der Natur. FfM 1991. – I. Kant: Kritik der Urteilskraft. Hbg 2001. – G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Hbg 2003.

Sinne/Sinnlichkeit. (1) Die menschlichen S. bestehen aus den fünf elementaren †Wahrnehmungsorganen: des Seh-, Hör-, Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinns (\wedge Wahrnehmung). Die einzelnen S. stehen sowohl in einem komplementären als auch hierarchischen Verhältnis zueinander. Die Privilegierung des Sehsinnes seit der Antike wird auch von einer Kritik im Verhältnis zur Wahrheitserkenntnis (Metaphysik) und Schaulust (Christentum) begleitet. Gleichwohl erhalten der Gesichtssinn und das Sehen Priorität in der Neuzeit (L. da Vinci). Mit der wissenschaftlichen Erforschung des Sehens und der Entwicklung neuer optischer Apparate erreicht das Sehen in der Kunst und Kultur des 19. und 20. Jh.s eine herausragende Bedeutung (\wedge Bild/Bildlichkeit). \wedge Fotografie und \wedge Film entwickeln sich zu den dominanten Massenmedien der Gesellschaft. In der klassischen \wedge Moderne (\wedge Impressionismus, Kubismus, abstrakte Malerei) kommt dem experimentellen Sehen eine Schlüsselfunktion zu. Die veränderten Möglichkeiten des Sehens werden zugleich in ihrem Verhältnis zum Unsichtbaren reflektiert (M. Merleau-Ponty) und gestaltet. Zudem etabliert sich ein Bewusstsein über den Zusammenhang von Macht- und Beobachtungsprozessen (Foucault). Der erotisch-sexuelle Charakter des Auges (Bataille) und das \wedge Begehrn des \wedge Blicks (Lacan) werden zum vielgestaltigen Gegenstand der künstlerischen Reflexion und \wedge Ästhetisierung (z.B. im \wedge Surrealismus). – Vor dem Hintergrund der Dominanz des visuellen Sinns wird der Hörsinn als weiterer Fernsinn mit Passivität und Rezeptivität in Verbindung gebracht. In der antiken und jüdisch-christlichen Tradition kam dem Hören gleichwohl eine Schlüsselrolle zu. Für die Verbreitung der homerischen Epen war die orale Kultur (\wedge Mündlichkeit) entscheidend und der Gründungsmythos der monotheistischen Religionen basiert auf der zunächst mündlichen Offenbarung des göttlichen Wortes. Im 18. Jh. wurde das Gehör als Sinn der Sprache und Tür zur Seele (wieder-)entdeckt (Herder). Der Hörsinn wird aber erst im 20. Jh. aufgrund seiner kommunikativen Funktionen als

wesentlich sozialer Sinn aufgewertet. – Auch der Geruchssinn ist ein wandelbares kulturelles, soziales und historisches Phänomen. Mit einem bestimmten Geruch werden unterschiedliche Emotionen und Erfahrungen wie etwa Lust oder \wedge Ekel assoziiert. Differenzen in der Geruchswahrnehmung zeigen sich besonders im Vergleich mit nicht-westlichen Kulturen. Dort fungieren olfaktorische Codes als Modelle sozialer Organisation und sind Ausdruck der spirituellen wie kosmologischen Ordnung. – Geschmacks- und Tastsinn zählen zu den Nahs.n. Mit dem Essen werden in allen Kulturen soziale \wedge Rituale verbunden. Der Geschmackssymbolik kommt im jüdisch-christlichen Kontext (etwa im Abendmahl) eine besondere Rolle zu, der Geschmackssinn wird aber erst in den Ästhetiken des 18. Jh.s zum Gegenstand der individuellen Sozialisierung und Kultivierung. Auch die Analogien zwischen den kulinarischen und erotischen Empfindungen werden reflektiert (Novalis) und motivisch verarbeitet (Don Juan). Im 20. Jh. greift insbesondere der Film die Essensthematik auf, oft in Geschmacksorgien, während das Essen in der Alltagskultur sich zwischen Fast Food und Nouvelle Cuisine bewegt. Auch wenn die Haut das größte Organ des menschlichen \wedge Körpers ist, kann haptischen Dimensionen, dem taktilen Sinn, lange Zeit nur eine komplementäre Rolle zu. Für die christliche \wedge Symbolik etwa galt das Tasten als Verifikation des Geschenken (Ungläubiger Thomas); Sehen und Tasten werden bis ins 20. Jh. in Analogie zueinander gesetzt (Descartes, Merleau-Ponty). Auf dem Gebiet der bildenden Kunst wird die Haut zur sinnlichen Projektionsfläche, etwa im Zeigen oder Verbergen von nackter, tätowierter oder öffentlich berührbarer Haut. In der Alltagskultur ist das Aussehen der Haut von wechselnden \wedge Moden (Blässe, Bräune) abhängig.

(2) In der philosophischen Reflexion der westlichen Kultur beherrscht das Verhältnis von S.n und Geist bzw. \wedge Vernunft spätestens seit der Neuzeit die Diskussion. Mit der Übersetzung von Sinnlichkeit durch lat. *sensibilitas*, *sensualitas* wird im 16. Jh. die hierarchische Unterscheidung zwischen sinnlicher und rationaler Erkenntnis weitergeführt (Leibniz). Anders verläuft der Ansatz der englischen Philosophie des 17. Jh.s. Dort führt der aus dem Empirismus hervorgegangene \wedge Sensualismus alle Erkenntnisse oder seelischen Erscheinungen auf sinnliche Empfindungen zurück (J. Locke, E. Burke). Der deutsche Idealismus dagegen hat die Dichotomisierung zwischen sinnlichem und

virtuelle Raumbildung auf der Ebene des Lautsprechers) mittels Filter und frequenzabhängiger Verstärker (Equalizer) massiv bearbeitet werden. Die daraus entstehende Klangqualität ist nicht mehr tonabhängig, sondern hat sich zu einer eigenständigen Dimension in technisch produzierter Musik verselbständigt. In der Pop- und Rockmusik der Gegenwart wird diese Dimension mit aufwendigen Verstärker- und Lautsprechersystemen (PA, Public Address System) auch außerhalb des Studios live realisiert.

Lit.: J.A. Pierce: Klang. Musik mit den Ohren der Physik. Bln 1999.

P.W.

eine dynamische: die formale Dissoziation des Kunstwerks. Die Ästhetik der Brüchigkeit und des *Fragmentarischen*, die bei Adorno vorformuliert ist, wird in der Ästhetik der *Postmoderne* und des *Posthistoire* programmatisch. Indem T. mit Totalisierung und Ausschluss des nicht Subsumierbaren gleichgesetzt wird, ist T. als eine Form von Ausschluss zu verdammen. In der postmodernen Ästhetik gilt dementsprechend das Ideal von Pluralität, Partikularität, Diskontinuität, Bruch und Antagonismus. Das Beziehungspaar *Fragment – T.* und die Ruinenmetapher erleben in diesem Zusammenhang eine Renaissance.

Lit.: Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie. FfM 1970. – G. Lukács: Die Theorie des Romans. Darmstadt 1971. – W. Welsch: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1988.

B.K.

Totalität. Der Begriff T. ist ein emphatisches Synonym für Ganzheit, Vollständigkeit, Allheit oder Gesamtheit (*Vollkommenheit*, *Gestalt*). Bezogen auf Kunst meint T. den Sinnzusammenhang (*Sinn*) des Kunstwerks, das lückenlose Gefügtsein, Geschlossenheit, Synthesis des Mannigfaltigen. – Im Rahmen der philosophischen Ästhetik ab dem 18. Jh. wird die Frage zentral, wie das Kunstwerk, bestehend aus Einzelteilen, als ästhetische Einheit zu denken sei. Bei Hegel ist T. ein Bestimmungsmerkmal der hochrangigen Kunstrormen: des Epos, der Dichtung und vor allem des Dramas. Was Hegel bereits entwickelt hatte, nämlich die Vorstellung, dass im gelungenen Kunstwerk lebensweltliche T. (im Sinne von Vollständigkeit) und ästhetische T. (im Sinne von Vollendetheit) in einem mimetischen (*Mimesis*) Verhältnis zueinander stünden, greift Lukács auf, indem er zwischen einer extensiven und einer intensiven T. unterscheidet. Die *Epik* – *Epopöe* und *Roman* – gestaltet die extensive T., die lebensweltliche T. des Seins. Letztere wird von der historisch frühen Epopöe abgebildet, während der historisch spätere Roman, nach dem Zerfall der T. des Seins, zur T. aus eigenen Kräften mittels Komposition gelangen muss. Das *Drama* gestaltet die intensive T., die T. des *Wesens*. Mit der *Kritischen Theorie* setzt eine Wende hinsichtlich des ästhetischen T.-Begriffs ein: Orientiert an den Kunstwerken der historischen *Avantgarde* und *Moderne*, wird die Idee der T. des Kunstwerks bei Adorno aufgebrochen und enttotalisiert. In dem Maße, in dem die Lebenswelt als verwaltete Welt, d.h. als gesellschaftliche T. diagnostiziert wird, müssen sich im gelungenen Kunstwerk die Einzelmomente der Subsumierbarkeit zur T. verweigern. Das Ganze ist das Unwahre oder das Falsche. Die einzige Form von T., die Adorno Kunstwerken zugesteht, ist

Tradition – Innovation (lat. *traditio*: Übergabe, Überlieferung; lat. *innovatio*: Erneuerung, Veränderung). T. ist der Akt der Überlieferung von *Artefakten*, Wertorientierungen, kulturellem Wissen und kulturellen Praxen innerhalb sozialer, ethnischer oder religiöser Zusammenhänge (*actus tradendi*) bzw. Inhalt und Gegenstand des Überliefern (*traditum*). In der Ästhetik ist T. Gegenbegriff zu I. als für die *Moderne* typische, in der Kunst besonders vehement eingeforderte Ausrichtung auf die Entwicklung neuer *Verfahren*, *Äußerungsformen*, *Stile*, *Inhalte* etc. – Im Anschluss an die *Querelle des anciens et des modernes* bildet sich im 18. Jh. ein Verständnis der Gegenwart als Beginn einer neuen *Epoche* heraus. Im Bereich der Kunst setzt sich gegen die Regelpoetik eine Genieästhetik (*Genie*) durch, die das Kunstwerk von der *Imitation* musterhafter Vorbilder und der Einhaltung der *Konvention* entpflichtet. Im Verein mit der aufklärerischen Vorurteilkritik unternimmt die neue Produktionsästhetik eine Depotenzierung des von *Rhetorik* und *Religion* geprägten *Kanons*. Die Abweichung wird selbst zur ästhetischen *Norm*. Die *Avantgarde* des 20. Jhs. radikalisiert diese agonale Dynamik von T.-Kritik und -überbietung, indem sie einen unablässigen Wandel der Kunst auf ihre Fahnen schreibt, den zukünftigen Verschleiß der eigenen Produkte mitbedenkend. – T. und I. sind selten wertfrei verhandelte Basiskategorien einer mit der Leidlichotomie alt/neu operierenden Kulturreflexion, die über das *Gedächtnis* einer Gesellschaft bestimmt. Gründe für die Herausbildung eines innovatorischen