

Richard Shusterman*

Ästhetische Erfahrung und die Macht der Besitzergreifung

<https://doi.org/10.1515/dzph-2020-0023>

Abstract: After briefly noting key contemporary critiques of aesthetic experience, this article revisits its original account in Plato's theory of aesthetic experience as the madness of divine possession and then Aristotle's response of defending art's rationality as *poiesis*, which largely dominates the ensuing aesthetic tradition. I subsequently explore how the mysterious notion of possession continues to surface in important modern accounts of aesthetic experience (e. g. in Theodor W. Adorno, T. S. Eliot, John Dewey) and explain how the supernatural idea of possession could find a naturalistic explanation that integrates the concepts of artworld, habitus and atmosphere. The article then exemplifies this naturalistic explanation through an analysis of the possession experience pertaining to performance art as documented in *The Adventures of the Man in Gold*.

Keywords: aesthetic experience, possession, creation, mania, performance, art-world, atmosphere, poetry

1

Seit der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts erhebt sich gegen den einflussreichen Begriff ästhetischer Erfahrung die gewichtige Kritik einflussreicher Stimmen sowohl seitens der analytischen als auch der kontinentaleuropäischen Philosophie. Diese Kritik geht zuweilen bis zu dem Punkt, dem Begriff die Bedeutsamkeit oder gar die Existenz abzusprechen. Dennoch bringt er sich hartnäckig wieder als ein für die Bedeutung und den Wert der Kunst zentraler Begriff zur Geltung. Die philosophische Kritik ästhetischer Erfahrung nimmt mannigfaltige Formen an. Theoretiker, die sich um eine Definition von Kunst bemühen, lehnen die ästhetische Erfahrung generell als für diese Aufgabe ungeeignet ab, weil der Begriff sowohl zu weit als auch zu eng sei. Die ästhetische Erfahrung überschreite gewiss die Grenzen der Kunst, wie etwa in unserer Begegnung mit dem Naturschönen, aber sie könne bei vielen Kunstwerken auch ausbleiben, insbesondere bei jenen, die unser Interesse nicht finden. Andere Kritiken richten

*Kontakt: Richard Shusterman, Florida Atlantic University, Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters, 777 Glades Road, Boca Raton FL 33431, USA; shuster1@fau.edu

ihre Aufmerksamkeit auf die Mehrdeutigkeit und Unschärfe des Begriffs. Wie ich in früheren Abhandlungen gezeigt habe, ist es allgemein üblich, bei Diskussionen über die Kunst gegensätzliche Konzeptionen ästhetischer Erfahrung zu verwenden.¹ Zuweilen wird der Begriff als Respektscharakterisierung genutzt, um eine unverkennbare Erfahrung zu bezeichnen, die bedeutungsreich ist, großen Genuss bereitet und einen positiven Wert besitzt (etwas, das John Dewey als „eine Erfahrung“ bezeichnet, wobei er mit der kursiven Hervorhebung das unterscheidend abheben will, was er würdigen möchte).² In anderen Fällen ist der Begriff der ästhetischen Erfahrung aber auch von rein deskriptiver Bedeutung und beschreibt einfach irgendeine Erfahrung eines Kunstwerks, selbst die eines solchen, das uns nicht berührt, dem wir gleichgültig gegenüberstehen oder das uns seiner minderen Qualität wegen gar missfällt. Es ließe sich dann fragen, wie sich ästhetische Erfahrung als ein in sich wertvolles Gefühl definieren ließe, der der so gefühlte Wert dennoch häufig abgeht. Das aber ist ein offensichtlicher Widerspruch, den einige, wie etwa George Dickie, den Vorschlag unterbreiten ließen, die ästhetische Erfahrung als „ein Phantom“ zu bezeichnen, dem keine wirkliche Existenz, nicht einmal als psychischer Zustand, zukomme.³ Eine weitere bedenkliche Mehrdeutigkeit besteht darin, dass viele Theoretiker ästhetische Erfahrung als in besonderem Maße affektbeladen und durch subjektive phänomenologische Qualia geprägt definieren, wobei sie betonen, *wie* man erfährt, wenn man eine ästhetische Erfahrung macht, während andere sie wiederum in kognitiver und semantischer Weise definierend fragen, *was* erfahren wird, und die subjektive Gefühlsdimension als für die eigentliche Frage belanglos betrachten. So bestimmt Nelson Goodman ästhetische Erfahrung einfach als „kognitive Erfahrung [...], die sich“ gegenüber anderen Erfahrungsbereichen „durch die Dominanz bestimmter symbolischer Charakteristika“ dessen, was erfahren wird, „auszeichnet“.⁴

Neben den Schwierigkeiten, die die ästhetische Erfahrung bei der Definition von Kunst bereitet, und der Mehrdeutigkeit und Unschärfe, die sich aus ihren voneinander abweichenden Konzeptionen und theoretischen Gebrauchsweisen ergibt, setzt sich die ästhetische Erfahrung auch der Kritik zeitgenössischer Theoretiker aus, die den Begriff der Erfahrung im Allgemeinen überhaupt als unge-

1 Shusterman (1997b) u. ders. (2006).

2 Dewey (1988), 47 (Hervorh. im Orig.). Für Überlegungen, die Deweys Konzeption der Kunst als Erfahrung verteidigen, sie andererseits aber auch dafür kritisieren, den Umfang der Kunst nicht genau bestimmt und das Bedürfnis nach einer vollkommenen Einheit überbetont zu haben, vgl. Shusterman (1992), Kap. 1 u. 2.

3 Dickie (1965).

4 Goodman (1997), 241.

eignet dafür ablehnen, theoretisch über Kunst oder in der Tat über irgendeine Kulturform zu reflektieren. In unserer philosophischen Tradition ist Erfahrung mit Irrtum, Subjektivität und trügerischer Unbestimmtheit gleichgesetzt worden, seitdem die Griechen der *empeiria* (ihr Terminus für Erfahrung) sowohl das wirkliche Wissen (*epistēmē*) als auch das beschränktere Wissen des Handwerks (*technē*) mit der Begründung entgegensetzten, dass zu letzteren eine systematische, rationale Erkenntnis der Ursachen gehört, zur Erfahrung jedoch nicht. So konnte Oscar Wilde spötteln, Erfahrung sei der Name, den wir unseren Irrtümern gäben, während Richard Rorty seinen eigenen pragmatistischen Helden Dewey für dessen philosophischen Gebrauch dieses Begriffs tadeln konnte. Erfahrung, so Rorty, sei einfach zu subjektiv, zu trügerisch, um für irgendeinen philosophischen (ästhetischen oder anderen) Gedankenaustausch triftig zu sein. Die Philosophie, so behauptet er, solle niemals ein Element, das sich unterhalb der Ebene der Sprache befindet, als bedeutungsvoll anerkennen, denn die Sprache beinhaltet verlässliche, geteilte, öffentliche und verifizierbare Bedeutungen, die sich beim Nachdenken über Dinge nutzen lassen, wohingegen Erfahrung aus sich heraus trügerisch, vergänglich und privat, darüber hinaus aber auch epistemologisch mit dem „Mythos des Gegebenen“ befleckt ist.⁵

Analoge Vorwürfe der Subjektivität erhebt Pierre Bourdieu in seiner schonungslosen Zurückweisung der ästhetischen Erfahrung. Seine Kritik ergibt sich nicht aus einer allgemeinen Leugnung nichtsprachlichen Verstehens. Bourdieus Verteidigung des verkörperten, unreflektierten *sens pratique* zeigt, dass er der nichtdiskursiven Intelligenz eindeutig verbunden ist.⁶ Die ästhetische Erfahrung, deren Tragweite man vermeintlich phänomenologisch verspürt, sowie ihre Einsicht in unmittelbar kommunizierte, lebendige Bedeutung und Wertung findet bei ihm allerdings kein Verständnis. Bourdieu, der systematisch „Erfahrung gegen das Wissen ausspiel[t]“, diskreditiert den Erkenntniswert ästhetischer Erfahrung, indem er sie satirisch in religiösen Begriffen als „eine[...] Erfahrung ästhetischer Gnade“ oder als eine religiöse, „mystische[...] Vereinigung“ mit dem Heiligen („die *cognitio Dei experimentalis* des Thomas von Aquin“) schildert. Er behauptet sogar, dass schon unsere Idee der ästhetischen Erfahrung „für die intellektuelle Liebe zur Kunst“, durch eine „intellektuelle[...] Operation der Entschlüsselung“, mittels einer abwägenden wissenschaftlichen Arbeit der Tatsachenerhebung

5 Für eine kritische Untersuchung und Widerlegung von Rortys pauschalen Argumenten gegen die Legitimität der Erfahrung sowie zu nichtsprachlichen Faktoren der philosophischen Praxis vgl. Shusterman (1997a), Kap. 6, u. ders. (2012a), Kap. 8.

6 Ein gutes Beispiel dafür, wie Bourdieu Verkörperung und unreflektiertes Verstehen diskutiert, bietet sein Aufsatz, „Glaube und Leib“, in: Bourdieu (1993), 122–146.

betrieben, „nur Hohn übrig“ habe und stattdessen für ihren eigenen unmittelbaren, intuitiven Zugang zur Bedeutung und Wertung des Kunstwerks durch das Vergnügen an einer unmittelbar erfahrenen geistigen Einheit plädiere.⁷

Des Weiteren bringt er gegen die ästhetische Erfahrung vor, die Quelle des Essentialismus zu sein, und er behauptet, dass die „subjektive[...] Erfahrung des Kunstwerks“ zwangsläufig die Aufmerksamkeit auf „die Geschichtlichkeit der Erfahrung“ ausschließe und somit (dadurch, dass sie das „Besondere“ „verallgemeinert“) „eine besondere Erfahrung [...] zur überzeitlichen Norm aller künstlerischen Wahrnehmung“ mache.⁸ „Die Erfahrung des Kunstwerks als unmittelbar sinn- und werthalt“, die sich universell vermöge „interessenlose[r] Wahrnehmung“ würdigen lasse, sei, so Bourdieu, eine essentialistische „Illusion“, die von einem scholastischen Standpunkt aus entstehe und durch die intellektuelle Ideologie und den intellektuellen Habitus des ästhetischen Formalismus erzeugt werde. Diese seien, so behauptet er, „das Ergebnis geschichtlicher Erfindung“, die aus den sich wechselseitig verstärkenden Einflüssen des institutionellen Feldes der Kunst und seines Habitus formaler Kontemplation resultierten, die als dem künstlerischen Gegenstand einzigartig zugehörig verinnerlicht würden.⁹ Um die Illusionen der ästhetischen Erfahrung zu ersetzen, plädiert Bourdieu für eine „Kunstwissenschaft“, deren Verständigungsziel in der „Rekonstruktion der dem Werk zugrunde liegenden Erzeugungsformel“ besteht – eine sozialgeschichtliche Forschungsaufgabe, zu der die „gesamte[...] Geschichte des [künstlerischen] Produktionsfeldes“ gehört, „der Produzenten, der Konsumenten und der Produkte“.¹⁰ Bourdieu ist insbesondere bemüht hervorzuheben, dass die „Arbeit,

7 Ders. (1987a), 125, 134, u. ders./Darbel (2006), 163.

8 Bourdieu behauptet, dass der Begriff der ästhetischen Erfahrung infolge der Missachtung der „geschichtlichen und gesellschaftlichen Bedingungen der Möglichkeit dieser Erfahrung“ eine erfolgreiche Untersuchung der „Frage nach Sinn und Wert des Kunstwerks“ behindere; die „nur im Rahmen einer Sozialgeschichte des [künstlerischen] Feldes und einer Soziologie der Voraussetzungen für die Herausbildung der besonderen ästhetischen Disposition zu beantworten“ sei. Diese gesellschaftlich erzeugte Disposition, so Bourdieu weiter, sei die durch den „reinen Blick“ bestimmte „ästhetische[...] Einstellung“, die nur eine „den formalen Eigenschaften zugewandte Lesart“ zu- und eine jede andere Funktion außer Acht lassend ihren Genuss im erweiterten Bewusstsein unmittelbarer Erfahrung finde (Bourdieu 2001, 450, 456, 469, 461 u. 471). Dieses Argument für den langen sozialgeschichtlichen Prozess der Bildung einer ästhetischen Einstellung soll die der ästhetischen Erfahrung zugeschriebene lebendige Unmittelbarkeit widerlegen.

9 Ders. (1987b), 202, u. ders. (2001), 450–452.

10 Ebd., 464, 472–473. Während Bourdieu den Begriff der ästhetischen Erfahrung als einen scholastischen Trugschluss des Intellektualismus verurteilt, verwirft er ihn im Gegenzug, weil er nicht hinreichend intellektuell und zu unvermittelt und formorientiert für ein wirkliches Kunstverständnis sei. Zu letzterem gehöre eine wissenschaftliche Erklärung der sozialgeschichtlichen

die zur Rekonstruktion der dem Werk zugrunde liegenden Erzeugungsformel erforderlich ist, [...] nichts zu tun [hat] mit jener [...] direkten und unmittelbaren Identifikation“ mit dem Werk, die oft der lebendigen Qualität ästhetischer Erfahrung zugeschrieben wird, deren Auffassung von imaginativer Empathie mit dem Werk und dessen Schöpfer (im Modus der „schöpferischen“ Interpretation) er als „romantische“ Verzauberung eines „hermeneutischen Narzißmus“ verspottet.¹¹

Bourdieu hat natürlich damit Recht, dass Auffassungen von einer leidenschaftlich bewegten, unmittelbaren ästhetischen Erfahrung Formen einer subjektivistischen, romantischen Kritik bestärkt haben, denen es an wissenschaftlicher Strenge mangelt, weil sie den persönlichen Ausdruck in den Vordergrund stellen. Aber ein jeder Zugang zum Kunstverständnis hat seine Grenzen, und kluge impressionistische Kritiker wie Walter Pater wussten, wie man aus einer leidenschaftlich persönlichen Einstellung heraus produktiv sein kann.¹² Bourdieus Argumente genügen nicht, um jede ästhetische Erfahrung und Interpretation, die nicht zu seinem Wissenschaftsmodell passt, abzuweisen. Erstens ist die bloße Tatsache, dass die gelebte Unmittelbarkeit ästhetischer Erfahrung zuweilen in religiöser oder intuitiver Weise beschrieben wird, kein Beweis dafür, dass diese Erfahrung charakteristisch mystisch oder über jeder intellektuellen Substanz und Sorgfalt ist. In der Tat gedeiht sie aus dieser Substanz heraus, wie unsere durch Wertschätzung geprägte Rezeption von Werken der Hochmoderne zeigt. Darüber hinaus schließt die lebhafteste Wertschätzung ästhetischer Erfahrung per se in keiner Weise historische und soziologische Untersuchungen der Bedingungen (denen Künstler und Publikum unterliegen) aus, die eine solche Erfahrung erzeugen. Vielmehr regt die ästhetische Erfahrung oft zu solchen Untersuchungen an, weil uns ihre beeindruckende Kraft dazu antreibt, mehr über den Gegenstand dieser Erfahrung und dessen Ursprünge zu lernen. Ein solch lebhaftes ästhetisches Interesse ist es, das zuerst die Kunstkritik beseelt und schließlich die Kunstgeschichte wie auch die Kunstsoziologie begründet. Im Gegenzug können Tatsachen, die durch eine soziohistorische Untersuchung dieser Art zu Tage gebracht werden, wiederum in die zukünftige ästhetische Erfahrung des Kunstwerks eingehen. Diese Tatsachen werden nämlich häufig derart Teil des verfügbaren Gedächtnisses und der Wahrnehmungsgewohnheiten des kundigen

Genese und Rezeption des Werks, eine Erklärung kausaler Notwendigkeit. „Verstehen heißt eine Notwendigkeit nachvollziehen, den Grund für eine Existenz, und zwar dadurch, daß in dem besonderen Fall des besonderen Autors eine Erzeugungsformel rekonstruiert wird, deren Kenntnis ermöglicht, die Produktion des Werks selbst in einem anderen Modus zu reproduzieren, seine Zwangsläufigkeit zu erspüren, und das jenseits allen empathischen Nachempfindens“ (ebd., 474).
11 Ebd., 475.

12 Für eine Wertschätzung der impressionistischen Kritik vgl. Shusterman (1978) u. ders. (1980).

Beobachters, dass sich ihm die Möglichkeit einer Erfahrung eröffnet, in der die Wertschätzung der Relevanz jener Tatsachen für die Bedeutung und die Qualitäten des Kunstwerks eine unmittelbare Würdigung erfahren. Dass die belehrte ästhetische Erfahrung eine kulturelle Vermittlung erfordert, besagt doch nicht, dass ihr Gehalt infolge früherer kultureller Einbindung nicht als unmittelbar erfahren, verstanden und genossen werden kann. Kulturelle Vermittlung schließt erfahrene Unmittelbarkeit nicht aus. Obwohl eine lange Zeit dafür erforderlich war, dass aus Englisch eine Sprache wurde, und ich mehrere Jahre benötigte, um sie zu meistern, kann ich doch viele ihrer Bedeutungen (einschließlich die der Poesie) in lebhafter Unmittelbarkeit erfahren.

Der Begriff der ästhetischen Erfahrung wird von Bourdieu dafür kritisiert, einen falschen Essentialismus zu befördern – die Illusion nämlich, dass Bedeutung und Genüsse der Kunst unabhängig von den Strukturen, Begriffen und Interessen der Geschichte reinweg das Geschenk von Genius und Geschmack seien. Damit essentialisiert er jedoch fälschlicherweise die ästhetische Erfahrung, als ob ihr nur eine Existenzweise zukäme – die formalistische, interessenlose, die er mit Kant in Verbindung bringt. Bourdieu spricht von der ästhetischen Erfahrung und der „ästhetischen Einstellung“, als ob diese Begriffe nur eine Sache meinten – einen ahistorischen Formalismus des „reine[n]‘ Blicks“. ¹³ Es gibt jedoch verschiedene Arten ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Einstellung, die einfach nicht zu diesem Modell passen. Ästhetische Erfahrung ist ein unglaublich komplexer Begriff, der sehr verschiedenen, oftmals miteinander konfligierenden Auffassungen Raum gibt. ¹⁴ Begriffe der ästhetischen Erfahrung, die stattdessen sozialgeschichtlichen Kontext, ideologischen Gehalt, politische oder praktische Interessen und Funktionen beinhalten, finden in Kunsttheorien von Aristoteles über Nietzsche, Dewey, Wittgenstein bis hin zur gegenwärtigen pragmatistischen Ästhetik ihren Ausdruck. ¹⁵

Warum ignoriert Bourdieu diese Begriffe und warum ist er so eifrig bestrebt, die ästhetische Erfahrung als hoffnungslos subjektiv und somit als bar jedes Erkenntniswerts für das Kunstverstehen zu brandmarken? Warum zieht er darüber hinaus die Subjektivität ästhetischer Erfahrung ins Lächerliche, indem er sie mit der religiösen Vorstellung einer mythischen Einheit mit Gott in Verbindung bringt? Bourdieu, der die tradierte und dennoch lebendige Kraft ästhetischer Erfahrung fürchtet, sucht sie zu diskreditieren und zu bändigen, indem er

¹³ Bourdieu (1987a), 21 u. 113; ders., (1987b), 202–203.

¹⁴ Meine Kritik an Bourdieus Auffassung habe ich weiter ausgeführt in Shusterman (2015a).

¹⁵ Eine Analyse der verschiedenen Spielarten in ihrer Vielschichtigkeit, die der Begriff der ästhetischen Erfahrung enthält, findet sich in ders. (2006).

ihrer Subjektivität die Wissenschaft gegenüberstellt und letztere als den einzigen gangbaren Weg behauptet, ein Verständnis der Kunst zu erlangen. Allerdings besteht zwischen Subjektivität und Wissenschaft kein Widerspruch. Auch der Wissenschaftler ist eine wahrnehmende, denkende und emotional erfahrende Subjektivität, und auch er könnte seine Forschung, ohne ein solches Wesen zu sein, nicht betreiben. Selbst der große Max Weber, ein nicht weniger als Bourdieu der Wissenschaft verpflichteter Soziologe, besteht in seiner Schrift „Wissenschaft als Beruf“ auf ihrer wesentlich subjektiven Dimension, die er als „das ‚Erlebnis‘ der Wissenschaft“ bestimmt.¹⁶ Wertvolle Wissenschaftsarbeit, so Weber, ist von guten Einfällen abhängig; „dem Menschen [muß] etwas – und zwar das Richtige – einfallen, damit er irgendetwas Wertvolles leistet. Dieser Einfall aber läßt sich nicht erzwingen. Mit irgendwelchem kalten Rechnen hat das nichts zu tun“, auch nicht mit mechanischen Regeln. Hingegen stellt er diese Arbeit, indem er eine solche wissenschaftliche Erfahrung mit stark emotionstingierten Termini wie „Eingebung“, „Leidenschaft“, ja sogar „Rausch“ beschreibt, in die Nähe der ästhetischen Erfahrung.¹⁷ Die subjektive Erfahrung der „Eingebung [...] spielt auf dem Gebiet der Wissenschaft [...] keine geringere Rolle als auf dem Gebiete der Kunst. Es ist eine kindliche Vorstellung, daß ein Mathematiker an seinem Schreibtisch mit einem Lineal oder mit anderen mechanischen Mitteln oder Rechenmaschinen zu irgendwelchem wissenschaftlich wertvollen Resultat käme.“¹⁸ Die wissenschaftliche Erzeugung von Ideen sei „dem Sinn und Resultat nach ganz anders ausgerichtet als die eines Künstlers“, auch unterscheide sich der Stil „qualitativ [...]. Aber“, so Weber, „nicht dem psychologischen Vorgang nach. Beide sind ‚Rausch‘ (im Sinne von Platons ‚Mania‘) und ‚Eingebung‘.“¹⁹

2

Indem Weber Platons berühmte Theorie der ästhetischen Erfahrung als Verrücktheit vermöge göttlicher Bemächtigung anführt, tritt er der tieferen Furcht entgegen, die Bourdieus Ablehnung dieses Begriffs sowie in erheblichen Teilen dessen zeitgenössische philosophische Kritik motiviert: die Furcht vor heftigen Gemütsbewegungen, die Macht über das Verstandessubjekt erlangen oder dieses überwältigen können. In einer früheren Abhandlung, die eine Skizze des Niedergangs

16 Weber (1988), 589.

17 Ebd.

18 Ebd., 590–591.

19 Ebd., 591.

der ästhetischen Erfahrung enthielt, hatte ich geschildert, wie der Dynamismus des gegenwärtigen technischen Fortschritts eine Lebenswelt geschaffen hat, die den schnellen Zugriff auf Bruchstücke von Information statt eine starke, affektive Erfahrung privilegiert.²⁰ Aber die rationalistische Ablehnung ästhetischer Erfahrung steht in einer Beziehung mit Subjektivität und Affekt, die älter, beunruhigender ist und zurück auf Platons Kritik ihres irrationalen Rauschs und ihres Mangels an wirklichem Wissen geht. Grund der Beunruhigung ist nicht die Subjektivität an sich, sondern der Verlust eines starken, autonomen, verständig moderaten, maßvollen, beherrschten und wissenden Selbst, das beispielhaft die Ideale eines herausragenden Charakters und eines gesunden Geistes zum Ausdruck bringt, die in der griechisch-antiken Tugend der *sophrosyne* zusammenfinden. Es handelt sich um die Furcht und Schande, durch eine unbändige fremde Gewalt penetriert, besessen und überwältigt zu werden. Die alten Griechen schätzten die männlichen Tugenden der Autonomie und Unabhängigkeit, die ihren Ausdruck (statt in großen Königreichen oder Imperien) in der politischen Struktur ihrer unabhängigen Stadtstaaten sowie in den Idealen von Heroismus, Athletik, Sieg und männlicher Dominanz gefunden hatten. Sexuell gesehen war es für einen Mann begehrenswert, zu penetrieren, aber alles andere als begehrenswert, penetriert zu werden: denn letzteres bedeutete die passive, untergeordnete und feminisierte Rolle, durch einen anderen besessen zu sein. Selbst innerhalb ihrer Kultur der Knabenliebe hatte die Penetration durch den eigenen Liebhaber einen Anflug von Schmach und sollte, wenn erlaubt, nicht genossen, sondern nur als Ausdruck der liebenden Unterwerfung unter das Verlangen des älteren Liebhabers hingenommen werden.²¹ Wenn die sexuelle Penetration des eigenen Körpers durch einen anderen für den Edlen (unabhängig von der Würde des Penetrierenden) eine schändliche Sache war, dann lässt sich leicht verstehen, wie extrem bedrohlich Penetration und Besitz der eigenen Psyche – selbst bei Göttlichkeit des anderen – erscheinen musste. Platons Wort für Begeisterung in seiner berühmten Darstellung ästhetischer Erfahrung im Dialog *Ion* ist „ἔνθεον“, dessen Etymologie nahelegt, von einem Gott penetriert, besessen oder erfüllt zu sein.²²

Man erinnere sich der Schlüsselpassage, die diesen Bericht schöpferischer Besitzergreifung enthält. Sokrates sagt, Ions besonderes Vermögen, über Homer bewegend zu sprechen, sei „keine eigentliche Kunst, sondern eine göttliche Kraft, die dich [Ion] treibt“. Hier sieht Sokrates dann eine Ähnlichkeit mit einem Magneten,

²⁰ Shusterman (1997b).

²¹ Vgl. dazu die klassische Studie Dover (1978), 94–103.

²² Platon (1988a), 533e.

wie bei einem herakleischen Steine, wie man ihn gewöhnlich nennt, während Euripides ihn den Magneten nannte. Dieser Stein nämlich zieht nicht nur selbst die eisernen Ringe an, sondern teilt den Ringen auch die Kraft mit ebenso wie der Stein selbst, andere Ringe anzu- ziehen, so daß zuweilen eine ganze lange Kette von Eisenstücken und Ringen sich bildet, die aneinander hängen. Die Anziehungskraft aller einzelnen Glieder geht aber auf jenen Stein zurück. Ebenso erfüllt die Muse selbst zunächst die Dichter mit göttlicher Begeisterung, und indem durch diese Begeisterten wieder andere in Begeisterung versetzt werden, bildet sich eine ganze Kette. Denn alle guten epischen Dichter geben alle diese ihre schönen Dichtungen nicht als Werke überlegter Kunst von sich, sondern sie tun dies in einem Zustande der Begeisterung und Verzückung. Und ebenso auch die guten lyrischen Dichter.²³

Der Dichter, der dessen Kunst aufführende Interpret und das Publikum, das sich an der dichterischen Aufführung erfreut, sie alle sind in einer Kette ästhetischer Erfahrung miteinander verbunden, einer Erfahrung begeisterter Besessenheit durch die göttliche Macht der Muse, die durch ihre Ansteckung anderer ihre Kette weiter verlängert. Von einer solchen Erfahrung hingerissen verlieren die Menschen die Kontrolle über ihren eigenen Geist. Ein solcher Verlust aber ist, so Platon, auch ein Gewinn, nämlich für eine erfolgreiche ästhetische Erfahrung unerlässlich: denn der „Dichter [...] ist nicht eher imstande zu dichten, als bis er von Begeisterung ergriffen und von Sinnen ist und aller ruhigen Vernunft bar“.²⁴ Im *Phaidros* bestätigt Platon seine Auffassung künstlerischen Schaffens und ästhetischer Erfahrung als eine „Form der Besessenheit und des Wahnsinns[...] die von den Musen kommt“, und er behauptet, dass jener, der „ohne den Wahnsinn der Musen den Toren der Dichtkunst sich naht, in der Einbildung, seine Fertigkeit werde ja hinreichen ihn zum Dichter zu machen, [...] ein Stümper [bleibt] und seine verstandesmäßige Kunst [...] völlig verdunkelt [wird] von der des in Wahnsinn Verrückten“.²⁵

Neben ihrer negativen Verbindung mit Verrücktheit und ihrer positiven mit dem Göttlichen gibt es zwei Aspekte, die ich in dieser Darstellung künstlerischer Kreation und ästhetischer Erfahrung hervorheben möchte. Erstens kommt die uns motivierende Begeisterung aus einer Quelle, die sich irgendwie außerhalb von uns befindet und uns ferner irgendwie aus uns und unseren normalen Bewusstseinszuständen hinausführt. Zweitens teilen nicht nur der Dichter selbst und der ihn interpretierend aufführende Künstler, der das Werk darbietet, dieselbe wesentliche ästhetische Erfahrung begeisterter Besessenheit, sondern auch das Publikum, das sich an der Aufführung des Darbietenden erfreut. Obwohl der Künstler der Muse näher ist als der Aufführende, der wiederum der Muse näher ist als das Publikum,

²³ Ebd., 533d–e.

²⁴ Ebd., 534b.

²⁵ Ders. (1988b), 245a.

machen doch tatsächlich all diese verschiedenen Teilnehmer an der ästhetischen Unternehmung vermöge der begeisterten Besessenheit durch etwas ihre ästhetische Erfahrung, das außerhalb ihrer selbst liegt, statt aus ihrem eigenen künstlerischen oder Erkenntnisvermögen zu kommen. Diese platonische Idee, eine besitzergreifende Kraft gemeinsam zu erfahren, verbindet zweifellos die ästhetische Erfahrung von Produktion und Rezeption. Von der Philosophie werden beide jedoch normalerweise getrennt, zumeist implizit, indem die Philosophie einschränkend den Schwerpunkt auf die ästhetische Erfahrung des interpretierenden und wertschätzenden Beobachters, Kritikers und Theoretikers legt und diese dadurch privilegiert.

Am Werk finden wir diese Teilung bereits in Aristoteles' rationalistischer Verteidigung der Kunst. Aristoteles verfolgt eine Doppelstrategie, um Platons Kritik entgegenzutreten, Kunst sei ein irrationales Erzeugnis der göttlich begeisterten Verrücktheit des Künstlers, die gleichermaßen das Publikum infiziere und dieses irrationalen Gefühlen und unmoralischem Verhalten überantworte: Er trennt die ästhetische Erfahrung des Künstlers von der ästhetischen Erfahrung des Publikums und bestimmt die Erfahrung des Künstlers als eine solche, die sich aus dessen eigenen Erkenntnispotentialen speist, ansprechende Gegenstände herzustellen. Es handelt sich um eine rationale Herstellung oder *poiesis*, die der Persönlichkeit des Künstlers äußerlich bleibt, im Unterschied zur *praxis*, die den Akteur berührt. Diejenigen, die der Aufführung einer Tragödie folgen, sollten eine Erfahrung machen, die irrationale Gefühle von „Mitleid und Furcht“ erregt, um ihre Psyche von diesen Gefühlen kathartisch zu reinigen.²⁶ Der Künstler schafft sein Werk jedoch nicht im irrationalen Rausch, sondern durch die rationale, kritische Ausübung der künstlerischen Befähigung oder des poetischen Wissens um das Herstellen. „[P]raktische[s] Können [ist] identisch [...] mit einem auf das Hervorbringen abzielenden, von richtigem Reflektieren geleiteten Verhalten“; es ist somit eine „reflektierende Grundhaltung“ und keine irrationale.²⁷ Wenn Aristoteles' einflussreiche Unterscheidung zwischen künstlerischer *poiesis* und der *praxis* des Handelns dazu diene, die Kunst von den Wirkungen der wirklichen Welt abzusichern, dann führte seine Darstellung ästhetischer Erfahrung zu einer beunruhigenden Scheidung zwischen Künstler und Publikum, zwischen rationalem Kunstproduzenten und den leidenschaftlichen, manipulierten Rezipienten. Von ihr ist auch noch, zumindest unausgesprochen, die moderne Ästhetik betroffen, denn deren Darstellungen der ästhetischen Erfahrung und des ästhetischen Urteils legen den Schwerpunkt nahezu ausschließlich auf die Rezeptionserfahrung und nicht auf die Produktionserfahrung. Allerdings ist nach Jahrhunderten institutio-

²⁶ Aristoteles (2008), 1449b27–29.

²⁷ Ders. (1999), 125–126 (1140a5, 9–10).

nell betriebener gelehrter Kunstkritik die definierende oder privilegierende ästhetische Erfahrung des gegenwärtigen Betrachters eine der „reflektierenden Grundhaltung“ und nicht die einer wahnhaft leidenschaftlichen Besessenheit.

3

Aristoteles war in seinem Versuch kein Erfolg beschieden, die Idee ästhetischer Erfahrung als eine Angelegenheit leidenschaftlicher Besessenheit zu zerstören, der Elemente zugehören, die über die dem Künstler bewusst verfügbaren Kräfte und seine Autonomie hinausgehen. Erneut erscheint diese Idee in der weit verbreiteten romantischen Vorstellung vom Genie, die sich aus der griechisch antiken Idee des *daimon* herleitet und von Emerson als „ein schützender Gott oder ein jede Person begleitender Geist“ beschrieben wird, „der sie [...] auf einen guten und erfolgreichen Pfad führt“ oder der, wie Sokrates' berühmter *daimon*, ein solcher ist, der einen vor dem warnt, was man nicht tun sollte. Emerson bestimmt dann den Genius als eine mehr als personale Macht, die sich den Willenskräften des Künstlers entzieht. Es handele sich um „kein Talent, keine Gewohnheit, keine praktische Fertigkeit, keine Arbeit nach Regeln und auch kein wie immer geartetes Können aus Erfahrung, [...] sondern immer um eine Macht, die [den Künstler] überwältigt, immer eine Begeisterung, über die er nichts vermag, die ihn umhaut, ihn nach hier und dort zieht, die der Herr ist und nicht der Knecht“.²⁸ In seiner *Götzen-Dämmerung* folgt Nietzsche Emerson in der Behauptung, die schöpferische Erfahrung des Künstlers sei eine der leidenschaftlichen Besitzergreifung des überwältigenden Rauschs, obwohl er dies, unter der Überschrift „Zur Psychologie des Künstlers“, ohne Bezug auf die Dämonologie und in eher naturalistischer Weise beschreibt:²⁹ „Damit es Kunst gibt, damit es irgendein ästhetisches Tun und Schauen gibt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch. Der Rausch muß erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst. Alle noch so verschieden bedingten Arten des Rausches haben dazu die Kraft: vor allem der Rausch der Geschlechtererregung, diese älteste und ursprünglichste Form des Rausches.“³⁰ Dieser Rausch, so Nietzsche, kann auch von Umweltfaktoren kommen, wie etwa „der Rausch unter gewissen meteorologischen Einflüssen, zum Beispiel der Frühlingsrausch; oder

²⁸ Emerson (1972), 160.

²⁹ Nietzsche (1980b), 995.

³⁰ Ebd.

unter dem Einfluß der Narkotika“. Rausch meint auch Ekstase, was buchstäblich das Aus-sich-Heraustreten zum Ausdruck bringt. Genies sind „Explosiv-Stoffe“, die ihre Macht erwerben, indem sie sich äußere Kräfte zu eigen machen. „[I]hre Voraussetzung ist immer, historisch und physiologisch, daß lange auf sie hin gesammelt, gehäuft, gespart und bewahrt worden ist.“³¹

Nietzsche hatte, so sollten wir uns erinnern, die vorherrschende Tradition Kants herausgefordert, der statt der Erfahrung des schöpferischen Künstlers die des interessen- und leidenschaftslosen Beobachters als die für die ästhetische Theorie bestimmende Sichtweise etablierte. „Kant, gleich allen Philosophen, [hat] statt von den Erfahrungen des Künstlers (des Schaffenden) aus das ästhetische Problem zu visieren, allein vom ‚Zuschauer‘ aus über die Kunst und das Schöne nachgedacht“, bemerkt Nietzsche; und er stellt fest, das Problem dabei sei insbesondere, dass der Perspektive des Beobachters, mit der Philosophen vertraut sind, die „große persönliche [...] Erfahrung“ fehle; ihr fehlten die „Entrückungen auf dem Gebiete des Schönen“.³² Um die Kunst wirklich zu verstehen, müsse man, so Nietzsche, deren Macht begreifen, Künstler und Publikum zu verzücken und durch Entrückung zu verwandeln.

Für ein umfassenderes Verständnis ist natürlich die Verzückung selber auf Abstand zu bringen, um nämlich die eigene Erfahrung wie auch das Werk kritisch distanziert betrachten zu können. Theodor W. Adorno plädiert für einen solchen Zwei-Stufen-Prozess beim Kunstverstehen, während er die Bedeutung der ersten Stufe einer heftigen ästhetischen Erfahrung bestätigt, die das Subjekt mit aller Gewalt ergreift, sodass es eine „Betroffenheit“ der „Erschütterung“ erfährt und, als ob es besessen wäre, „im Werk verschwindet“. Eine solche ästhetische Erfahrung „ist Durchbruch von Objektivität [des Kunstwerks] im subjektiven Bewußtsein“, die das personale Ego, statt es vergnüglich zu erfreuen, herausfordert. Das Ich werde „als erschüttertes [erschüttert vermöge des Eindringens dieser äußeren Objektivität] der eigenen Beschränktheit und Endlichkeit inne“.³³ Man werde damit auch der Grenzen gewahr, denen das eigene Verstehen des Kunstwerks zwangsläufig unterliegt und die selbst dem Schöpfer des Werks ein Rätsel bleiben – womit sich in ihnen das dem Kunstwerk „konstitutiv Rätselhafte“ bekunde. Werke, denen der „Rätselcharakter [...] fehlt [...], sind keine“.³⁴ Die Bereicherung und Erbauung, zu der die unbehagliche, rätselhafte Erfahrung letztlich führen mag, unterscheide die wahre Kunst von den unbedeutenden Erzeugnissen

³¹ Ebd., 995 u. 1019.

³² Ders. (1980a), 845.

³³ Adorno (1973), 363–364.

³⁴ Ebd., 184.

der Kulturindustrie. Diese versuchten Egos Gefühl von Selbstbeherrschung und -kontrolle zu befriedigen, um alles so zu „lassen, wie es ist“, statt dieses Gefühl herauszufordern.³⁵ Um jedoch ein umfassenderes Verständnis der Kunst und ihrer erbaulichen Vermögen zu erlangen, müsse man, so behauptet Adorno, über die Anfangsstufe, auf der man sich dem Werk überantwortet und „in dem Bann der Kunst“ steht, hinaus- und zur Stufe kritischer „Reflexion“ übergehen.³⁶

Auch der Pragmatist Dewey, der die ästhetische Erfahrung zum Definitionskern seiner Kunstphilosophie macht, geht von einer zweistufigen Theorie des Kunstverstehens aus und wendet diese auf die Künstler wie das Kunstpublikum an. Zur ersten Stufe gehört eine erstaunlich unfreiwillige Besessenheit des Künstlers in seinem Schaffenserlebnis, und ein ähnliches Ergriffensein (das zu einer „Preisgabe“ oder zu einer „Unterwerfung des Selbst“ führt) prägt die Kunsterfahrung des Betrachters.³⁷ Dewey schreibt, „daß Künstler wie Betrachter in ähnlicher Weise mit einer Art totalen Zugriffs, wie man es nennen könnte, also mit einem alles einschließenden, d. h. noch nicht in seinen einzelnen Elementen“ oder Teilen „artikulierbaren qualitativen Ganzen beginnen“.³⁸ Dieses einnehmende qualitative Ganze, obwohl undeutlich und unbestimmt, „beharrt als Substrat“, das dazu dient, die Erfahrung zu einen, zu organisieren und charakteristisch zu machen. „Am Anfang steht der umfassende, überwältigende Eindruck – vielleicht das Ergriffensein von der plötzlich in Erscheinung tretenden Pracht einer Landschaft oder die Wirkung, die wir beim Betreten einer Kathedrale empfinden, wenn Dämmerlicht, Weihrauch und majestätische Proportionen zu einem unbestimmbaren Ganzen verschmelzen.“ Diese „Begeisterung“, die Dewey „rapt seizure“ nennt (vielleicht etwas redundant, denn „rapt“ und „seized“ meinen etymologisch gesehen „ergriffen“),³⁹ ist „der direkte und unreflektierte Eindruck“, der sich der Kontrolle durch den Einzelnen entzieht. „Manchmal kommt er und manchmal nicht, selbst angesichts ein und desselben Gegenstandes. Man kann ihn nicht herbeizwingen“, er hingegen übt seine Kraft auf uns aus. Der Künstler oder Betrachter kann dann von diesem „anfängliche[n] Ergriffensein“ zu einer Stufe „kritische[r] Reflexion“ übergehen, um die verschiedenen Elemente und Bedeutungen des Gegenstands, der Szenerie, des Ereignisses oder der Gewalt zu untersuchen, die uns anfänglich mit diesem totalen Zugriff erfasst hatten.⁴⁰

35 Ebd., 365.

36 Ebd., 184.

37 Dewey (1988), 68.

38 Ebd., 222.

39 Ders. (2005), 152.

40 Ders. (1988), 169.

T. S. Eliot, berühmt als Kritiker und Lyriker, vertritt eine ähnliche zweistufige Auffassung der ästhetischen Erfahrung des Künstlers wie des Publikums. In beiden Fällen besteht die Anfangsstufe in einer fesselnden Besitzergreifung. Dem literarischen Publikum begegnet die besitzergreifende Kraft in Gestalt des beeindruckenden Schriftstellers, den man liest. Eine solch überwältigende Eroberung ist am offenkundigsten bei jungen Lesern. „Was sich hier abspielt“, schreibt Eliot, „ist eine Art Überschwemmung, ein Einbruch in die noch unentwickelte Persönlichkeit [...] durch die stärkere Persönlichkeit des Dichters. Das gleiche kann [...] auch in späterem Alter noch eintreten. Ein bestimmter Dichter nimmt eine Zeitlang völlig Besitz von uns“. Aber wir können, so fährt Eliot fort, „mit umfassender und immer feiner unterscheidender Belesenheit“ eine zweite, reflektiertere „Stufe des Selbstbewußtseins“ erreichen, wobei uns eine „wachsende Fähigkeit zur Kritik [...] auch[...] davor bewahrt, einer einzigen literarischen Persönlichkeit ausschließlich zu verfallen“, und uns auch vor den ideologischen Faszinationen schützt, die ihre Werke weben. „Die sehr verschiedenen Weltanschauungen, die in unserem Geist zusammen wohnen, treten in Beziehung zueinander, und unsere eigene Persönlichkeit setzt sich dagegen ab und weist jeder einen Platz an, in einer bestimmten Ordnung, die uns eigentümlich ist.“⁴¹

Die beiden Stufen ästhetischer Erfahrung des Künstlers betreffend, versteht Eliot die erste Stufe als einen „dunklen Drang“ der Besitzergreifung, allerdings einen solchen, der weit weniger behaglich als die wunderbare Verzückung ist, die Dewey sah. Eliot hingegen beschreibt die Erfahrung des Dichters, besessen zu sein, als Druck einer „Last, die er loswerden muß, um sich erleichtert zu fühlen. Oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen, er wird von einem Dämon verfolgt, einem Dämon, dem gegenüber er machtlos ist, weil dieser, in seinem Anfangsstadium, gesichtslos, namenlos, unbekannt ist. Und die Worte, das Gedicht, das er schreibt, sind so etwas wie ein Exorzismus dieses Dämons.“ Auf seiner zweiten Stufe ästhetischer Erfahrung kämpft der Dichter darum, „Worte in der richtigen Weise“ zu ordnen, um die Aufgabe zu erfüllen, „Erleichterung von einem plötzlichen Unbehagen [zu] finden“, um dann „zu dem Gedicht [zu] sagen: Fort mit dir! such dir einen Platz in einem Buch – und erwarte nicht, daß ich mich weiter um dich kümmerge“.⁴² A. E. Housman, der Shropshire-Dichter und Altphilologe aus Cambridge, ist gleichfalls der Auffassung, dass ein gutes dichterisches Schaffen zuerst aus einem rätselhaften und beunruhigenden „Impuls“ statt aus einem bewussten „Wunsch“ heraus

⁴¹ Eliot (1958a), 361–363.

⁴² Ders. (1958b), 441.

entsteht, und er behauptet, dass „die Erzeugung von Dichtung in ihrer ersten Stufe weniger ein aktiver als ein passiver und unwillkürlicher Vorgang ist“.⁴³

Wenn schöpferische Denker, die so scharfsinnig und einflussreich wie Dewey, Adorno, Eliot und Housman sind, nachdrücklich betonen, dass ästhetische Erfahrung ein zweistufiger Prozess ist, sollten wir diese Zweiheit eingehender untersuchen. In ihr spiegelt sich, wie ich glaube, der zugrunde liegende Doppelcharakter ästhetischer Erfahrung, deren beide Aspekte fälschlicherweise in die jeweils einseitigen Auffassungen künstlerischen Schaffens geteilt werden, die uns Platon und Aristoteles liefern. Einerseits haben wir, Platon folgend, die passive Rezeption durch göttliche Bemächtigung, die darauf folgend gleichermaßen auf das Publikum übergreift; andererseits, Aristoteles folgend, die nichtrezeptive Erfahrung des Künstlers, gänzlich mit einer nach außen gerichteten Tätigkeit der Erzeugung beschäftigt zu sein, die auf seine innere Natur keinen Einfluss hat, obwohl sie auf das rezipierende Publikum von erheblicher Wirkung sein kann.

Wenn Theoretiker von der ästhetischen Erfahrung als einem zweistufigen Prozess sprechen, sollten wir diese zwei Stufen nicht eng auf zeitliche Abschnitte begrenzt verstehen (einen anfänglichen Augenblick schockartiger Begegnung, gefolgt von einem flutartigen Anstieg schöpferischer Produktion). Vielmehr stellen beide Stufen die wesentliche Doppelnatur ästhetischer Erfahrung als zugleich rezeptiv und aktiv oder, um Deweys Formulierung zu benutzen, als „passives Erleben und aktives Tun“ dar.⁴⁴ Eine jede Erfahrung besteht, so erklärt Dewey nachdrücklich, nicht einfach im „Wechsel von Handeln und Hinnehmen“, sondern darin, dass „sich beides in einer Beziehung zueinander befindet“; zu dieser „enge[n] Verbindung zwischen Tun und Erleben“ gehöre die beständige „Beziehung von [...] abgegebener und aufgenommener Energie“.⁴⁵ Statt anders gesagt Erfahrung als aktive Antwort auf einen passiv empfangenen, erlebten oder erlittenen Impuls zu bestimmen, schließt die Stufe der Rezeption der Ansicht von der Doppelnatur der Erfahrung zufolge auf irgendeine Art bereits irgendeine aktive Energie ein. Zumindest gibt es einen Akt der Aufmerksamkeit gegenüber dem, das man empfängt – also der Sache, Szenerie oder inspirierenden Kraft gegenüber, die sich unserer bemächtigt oder die uns fesselt. Zudem gehört zu einer solchen perzeptiven Aufmerksamkeit immer ein bestimmtes Maß an somatischer Aktivität: die Bewegung der eigenen Augen, um ein Bild oder eine Buchseite zu betrachten, die Kontraktion der Muskeln, um die Augen offen zu halten und Körperhaltung und Blick zu stabilisieren. Die Doppelnatur der ästhetischen

43 Housman (1933), 48.

44 Dewey (1988), 57.

45 Ebd., 57, 66, 62.

Erfahrung (zu der sowohl das rezeptive Bemächtigtsein durch dem Selbst äußere Kräfte als auch die reaktive Erzeugung einer ausdrücklichen Antwort durch das Selbst gehören) hat wichtige Konsequenzen für die Kunstkritik. Wenn der gute Kunstkritiker über die blinde Hingabe an das einnehmende Kunstwerk hinausgehen muss, um seine eigene Sichtweise auf dessen Bedeutung zu entdecken und zu formulieren, muss er auch der Andersheit (und der Rätselhaftigkeit) des Werks gegenüber aufgeschlossen bleiben, statt einfach von sich eingenommen darauf zu beharren, es zu dem machen zu wollen, was es seiner Ansicht nach bedeuten soll. Einseitigkeit in welcher Hinsicht auch immer (sich entweder fesseln zu lassen oder selber schöpferisch tätig zu sein) wird Reichtum und Belehrung schmälern, die ästhetische Erfahrung gewähren kann.⁴⁶

Nachdem wir eine Reihe von Philosophen und Dichtern betrachtet haben, die behaupten, dass dem Bemächtigtsein oder den eindringenden, unwillkürlichen Kräften beim künstlerischen Schaffen eine zentrale Rolle zukommt, ohne dass das überwachende Bewusstsein des Künstlers darüber etwas vermag, sollten wir auch anmerken, wie Marcel Duchamp eine solche Ansicht behauptet, indem er dem bildenden Künstler das ausschlaggebende Kontrollbewusstsein abspricht. Wenn der Künstler ein Kunstwerk schafft, „weiß er nicht, was er tut“, behauptet Duchamp in einem seiner veröffentlichten Interviews.⁴⁷ Der Künstler möchte gern glauben, dass er sich dessen ganz bewusst ist, was er tut, warum er das tut, wie er es tut, aber auch, worin der Eigenwert seines Werks besteht. „Das“, sagt Duchamp, „glaube ich überhaupt nicht.“ Wenn ein bedeutender Teil von Duchamps Botschaft darin bestehen sollte, dass Bedeutung und Wert des Werks „ebenso sehr vom Betrachter kommen wie vom Künstler“, dann besagt sie auch, dass die schöpferische ästhetische Erfahrung des Künstlers Kräfte außerhalb seiner Erkenntnis und jenseits seiner Einflussnahme einschließt. Duchamp spricht nicht von Göttern oder Dämonen und meidet auch die Sprache des Bemächtigtseins, welche für unser akademisch aufgeklärtes Bewusstsein den schalen Geschmack regressiver Mythen und übersinnlichen Aberglaubens hat.

4

Aber bei Dewey, Adorno, Eliot und Housman handelte es sich jeweils um kritische, gelehrte Denker. Wie lassen sich ihre Darstellungen ästhetischer Erfahrung

⁴⁶ Diesen Gedanke habe ich ausgearbeitet in Shusterman (1992), Kap. 2, u. ders. (2012a), Kap. 6.

⁴⁷ Duchamp/Charbonnier (1994).

als solche der Bemächtigung oder des Ergriffenseins verstehen, ohne auf Gottheiten oder Dämonen zu rekurrieren? Mythologische Götter und Teufel symbolisieren oft Kräfte der äußeren Natur oder überpersönliche psychologische Triebe (wie etwa Sexual-, Überlebens- und Aggressionstrieb), die den Einzelnen durchdringen und einen beherrschenden Einfluss auf ihn ausüben, oftmals in unbewusster und unwillkürlicher Weise. Welche weltlichen Mächte ließen sich als konstitutiv für die Kraft annehmen, die in der ästhetischen Erfahrung von uns Besitz ergreift? Für das Publikum der Leser oder Betrachter ist offenbar eine (und normalerweise die bedeutendste) Quelle äußerer Einflussnahme das Kunstwerk, das ihre Aufmerksamkeit erregt und ganz in Anspruch nimmt, ihre Sinne durch Vorstellungen verschiedenster Art fesselt und ihre Herzen und Seelen mit verschiedensten Gefühlen und Eindrücken füllt. Aber was ist mit dem Künstler? Welche äußeren Kräfte durchdringen, ergreifen und beseelen dessen ästhetische Erfahrung, ein Kunstwerk zu schaffen? Offensichtlich wird, wie Dewey bemerkt, die künstlerische Darstellung oft durch Orte der Schönheit oder ergreifenden Traurigkeit inspiriert; aber im gleichen Maße häufig führt diese Wertschätzung nicht zu einem schöpferischen Resultat. Natürlich werden Künstler zuweilen beauftragt, Werke zu schaffen, die ganz konkreten gesellschaftlichen oder politischen Zielen dienen, und diese Weisungen ergreifen bei der Erzeugung dieser Werke gewiss Besitz von ihrem schöpferischen Bewusstsein. Ignorieren wir aber diese offensichtlichen Beispiele inspirierter Darstellungen und vertragsgebundener Arbeiten mitsamt den Fällen, bei denen die Not den Künstler dazu zwingt, allein dafür ein Werk zu schaffen, um etwas verkaufen zu können. Lassen sich Einflüsse auf den Schaffensprozess ausmachen, die mächtiger und beherrschender, zugleich aber auch rätselhafter sind und auf eine mysteriöse Besitzergreifung verweisen?

Eine besitzergreifende Macht, die die ästhetische Produktionserfahrung des Künstlers prägt, ist die umgebende Kunstwelt, in der er schafft und die seiner schöpferischen Vorstellung Gestalt und Richtung verleiht, während sie, vermöge ihrer akkumulierten Tradition, Bedeutungsressourcen zur Verfügung stellt, aus denen seine Werke (wie auch deren Interpretationen) schöpfen können. Arthur Danto hat ihren theoretischen Wert für die analytische Ästhetik erschlossen, während T. S. Eliot bereits in seiner einst berühmten „depersonalisierten Theorie der Dichtung“ – in „Tradition and the Individual Talent“ – auf ihre Schlüsselbedeutung hingewiesen hatte.⁴⁸ „Kein Dichter, kein Künstler, welcher Kunst auch immer, hat seine vollständige Bedeutung allein für sich.“⁴⁹ Ein jedes Originalwerk trägt die gestaltenden Einflüsse früherer Meisterwerke in sich, die eine

⁴⁸ Eliot (1982), 37; vgl. Danto (1964).

⁴⁹ Eliot (1982), 37.

„ideale Ordnung“ bilden und die der Künstler verarbeiten muss, um ein Werk zu schaffen, das auf wert- und bedeutungsvolle Weise neu ist, statt einfach nur ausgefallen zu sein. Ein solches bedeutungsvolles, neues Werk bewirkt eine Reorganisation dieser „idealen Ordnung“, damit es seinen Platz in ihr finden oder schaffen kann.⁵⁰ Eine durchdachtere und anspruchsvollere Erklärung des Begriffs der Kunstwelt gelingt Bourdieu durch seine Konzeption des künstlerischen Feldes. Ihm zufolge ist dieses Feld die bestimmende Kraft, die die schöpferischen Bestrebungen des Künstlers, aber auch die Rezeption seines Werks prägt. Dieses Feld ist ein komplexer sozialer Raum, der aus verschiedenen Akteuren und verschiedenen möglichen Positionen besteht (hinsichtlich der Macht relativ zu den feldspezifischen Einsätzen hierarchisch strukturiert) und der verschiedene Regeln beinhaltet, die das Verhalten auf diesem Feld regulieren, aber auch Strategien, um die eigenen Machtposition zu verbessern. Ein Maler muss sich, um ein erfolgreicher Künstler zu werden, das aneignen, was Bourdieu einen „Habitus“ nennt. Dies bedeutet, eine dezidiert künstlerische Denk-, Gefühls- und Arbeitsweise zu entwickeln, aus denen heraus „[d]as künstlerische Feld [als] der Ort einer Auseinandersetzung“ verstanden wird, „bei der die Formen Instrument und Einsatz zugleich sind“. Das Feld stellt ein solches „der Maler (und der Kritiker) der Vergangenheit und Gegenwart“ dar sowie „eine[n] Raum möglicher Formen [...], in bezug auf die“ sich der Neuling „zu definieren hat“, indem er bemerkenswerte Kunstwerke schafft.⁵¹ Diesen Habitus zu erlangen beinhaltet, sich die wesentlichen Aspekte des umgebenden künstlerischen Feldes zu eigen zu machen, sodass das angemessene und geübte Verhalten überwiegend eine Angelegenheit unreflektierten Verhaltens wird. Aber das stetigem Wandel unterworfenen Feld selbst bleibt eine Kraft außerhalb der bewussten Einflussnahme des Künstlers, und viele der Elemente, die ihn lenken und auf ihn einwirken, entgehen seiner deutlichen Wahrnehmung ganz und gar.

Wenn das künstlerische Feld möglicher Räume, Formen und Strategien der durch den *Habitus* vermittelten Positionierung die schöpferischen Wahlenentscheidungen des Künstlers, ein Werk zu schaffen, für ihn unbewusst prägt und beschränkt, dann können wir, wie ich glaube, dieses umgebende Feld als eine innerweltliche, jedoch mysteriös unbestimmte Kraft betrachten, die als ein mächtiger und zugleich rätselhafter Einfluss dienen könnte, die ästhetische Produktionserfahrung des Künstlers zu durchdringen und diese besitzergreifend heimzuzuchen. Wir können uns vorstellen, dass die Positionen, Räume, Rivalitäten, Einsätze, Restriktionen, Formen und Stile, die das künstlerische Feld beinhaltet,

50 Ebd.

51 Bourdieu (2015), 814.

gemeinsam einen zwingenden Ruf nach einer neuen Form, einem neuen Stil oder Raum artikulieren, die bisher geheimnisvoll unbekannt sind, sich strukturell aber durch das Feld als vielversprechende Möglichkeiten empfehlen, während sich dieses Feld dem rezeptiven Bewusstsein des Künstlers einprägt. Der Künstler spürt diese noch unfertige, undeutliche Alternative als das, was Eliot als eine auf eindringliche Weise rätselhafte Bürde beschreibt, die „kein Gesicht, keinen Namen“ habend hartnäckig einen künstlerischen Ausdruck verlangt (und letztlich auch bedingt). In dieser *Prosopopöie* wird aus dem Feld, mit seiner Anregung einer vielversprechenden neuen Möglichkeit, die eindringliche, besitzergreifende Muse.

Wenn das künstlerische Feld einen umgebenden disziplinären Hintergrund schafft, der durch den Habitus den Geist des Künstlers durchdringt, von diesem Besitz ergrift, ihn formt und die schöpferischen Bemühungen des Künstlers leitet, gibt es dann andere Hintergründe, die naturalistische Versionen der mysteriösen Dämonen der Art schöpferischer Besitzergreifung bieten, wie sie die ästhetische Erfahrung kennt? Hierbei handelt es sich, so lautet mein Vorschlag, um die Atmosphäre. Atmosphäre ist ein hinreichend umfänglicher und durchaus beziehungsreicher Begriff, andererseits ist er aber auch schwer fassbar und rätselhaft. Er verschließt sich einer eindeutigen Kategorisierung als entweder objektiv oder subjektiv, kann weder auf die objektiven Eigenschaften oder räumlichen Grenzen von Dingen noch auf die mentalen Eigenschaften (Gefühle und Gedanken) der erfahrenden Subjekte zurückgeführt werden. Ich verstehe Atmosphäre als etwas, das sich durch die erfahrenen Qualitäten einer Situation konstituiert, die erfasst werden, ehe die Situation sich in ihre objektiven und subjektiven Elemente teilt, wobei diese qualitativen Merkmale aus der Interaktion der Dinge und Personen entstehen, deren Konstellation in einem Erfahrungsraum die Situation bildet. Als Subjekte erfahren wir die Qualitäten der Atmosphäre als Wahrnehmungen und Gemütsbewegungen, die sich aus der Situation ergeben, die die Situation durchdringen und die wir zu weiten Teilen somatisch empfinden und ohne ausdrücklich zu bestimmen, was wir erfahren. Dies ist darin begründet, dass es sich bei diesen erfahrenen Qualitäten um keine bestimmten Eigenschaften handelt, die spezifischen Objekten zugehören, sondern sie werden mittels namenloser, nebulöser und flüchtiger Gefühle undeutlich wahrgenommen.⁵² Wie das künstlerische Feld den Habitus der Person durchdringt, kann eine Atmosphäre das innere

52 Für eine grundlegende Diskussion des Begriffs der Atmosphäre für die Ästhetik vgl. Böhme (2013). In Shusterman (2012a), Kap. 10 („Somaesthetics and Architecture: A Critical Option“), beschäftige ich mich eingehender mit diesem Begriff, indem ich seinen gegenwärtigen Gebrauch in der Architekturtheorie untersuche.

schöpferische Bewusstsein des Künstlers durchdringen und dennoch als eine äußerliche, rätselhafte Kraft erfahren werden, die sich seiner Kontrolle entzieht.

Mit diesem Begriff der Erfahrung gerüstet kehren wir zu Housman zurück, um dessen dichterische Erfahrung in all ihren eigenartigen Einzelheiten besser würdigen zu können. „Dichtung“, so behauptet er, „scheint mir eher physisch als geistig zu sein“;⁵³ und „die Erzeugung von Dichtung ist, auf ihrer ersten Stufe, weniger ein aktiver als einer passiver, unfreiwilliger Vorgang; und würde man mich drängen, nicht Dichtung zu definieren, sondern die Klasse von Dingen zu benennen, zu der sie gehört, so würde ich sie Absonderung nennen [...] wie sich Terpentin von der Tanne absondert oder [...] wie eine Perle in einer Auster“.⁵⁴ Dann legt er seinen eigenen Prozess schöpferischer Absonderung dar:

Nachdem ich einen Halbliterkrug Bier zum Mittagessen getrunken habe – Bier ist ein Beruhigungsmittel für das Gehirn und die Nachmittage sind der Teil meines Lebens mit dem geringsten intellektuellen Anspruch –, pflege ich für zwei oder drei Stunden einen Spaziergang zu machen. Wie ich so gehe und über nichts Besonderes nachdenke, sondern nur die Dinge in meiner Umgebung sehe und den Wechsel der Jahreszeiten wahrnehme, kommen mir zuweilen in einer plötzlichen und unerklärlichen Gefühlsregung eine oder zwei Gedichtzeilen in den Sinn, zuweilen ist es aber auch eine ganze Strophe auf einmal, wobei eine undeutliche Vorstellung eines Gedichts, dessen Teil zu sein sie bestimmt sind, ihnen nicht vorangeht, sie aber begleitet. Darauf folgt für gewöhnlich eine Pause von etwa einer Stunde, dann sprudelt die Quelle erneut. Ich sage „sprudelt“, weil die Quelle der Anregungen, die sich hierdurch dem Gehirn anbieten, soweit ich das feststellen kann, ein Abgrund ist, den ich bereits Anlass hatte zu nennen: die Magengrube. Bin ich dann zu Hause angekommen, schreibe ich die Zeilen nieder, wobei ich Lücken lasse, in der Hoffnung, dass sich mir anderntags weitere Eingebungen mitteilen werden. Manchmal, wenn ich meine Spaziergänge in empfänglicher und erwartungsvoller Geisteshaltung unternehme, ist dies so, aber in manch anderen Fällen muss das Gedicht angepackt und mittels des Verstandes fertiggestellt werden. Dies kann sich schnell als eine Sache des Kummers und der Sorge erweisen, was Verdruss und Enttäuschung zur Folge hat und gelegentlich mit einem Fehlschlag endet.⁵⁵

Housmans Beschreibung ist eine treffende Darstellung der komplexen Konstellation von Objekten und Subjekt, deren Wechselbeziehung eine Situation erzeugt, die der schöpferischen Empfänglichkeit eine reichhaltige Atmosphäre bietet. Neben den umgebenden Objekten, dem Raum der verschiedenen „Dinge in meiner Umgebung“, gibt es den „Wechsel der Jahreszeiten“, den der Schriftsteller auf seinen weitläufigen Spaziergängen beobachtet. Der Einfluss des Klimas und

⁵³ Housman (1933), 46.

⁵⁴ Ebd., 48–49.

⁵⁵ Ebd., 49–50.

der Jahreszeiten auf die ästhetische Erfahrung (den bereits Nietzsche erwähnte und noch vor ihm Johannes Winckelmann⁵⁶) ist zu bekannt und zu offensichtlich, als dass er uns hier beschäftigen sollte. Interessanter und bezeichnender ist Housmans Hervorhebung von Mittagessen und Bier. Wenn er sich anfangs dieser äußeren Objekte bemächtigt, indem er sie in sich aufnimmt, gelingt es diesen darauf folgend, sich seiner zu bemächtigen, zumindest verdauungsbezogen, und zu einem wirksamen inneren Katalysator kreativer Prozesse zu werden. Das glückt ihnen dadurch, dass sie den intellektuellen Wächtern, die den Verstand dieses Gelehrten scharf bewachen, die Aufmerksamkeit eintrüben und ihm dadurch ermöglichen, in einer stärker „empfängliche[n] und erwartungsvolle[n] Geisteshaltung“ poetischen Ideen mit einer „plötzlichen und unerklärlichen Gefühlsregung“ zu begegnen.

Für Housman scheint Verdauung ein sehr wichtiger Aspekt der Atmosphäre dichterischen Schaffens zu sein, denn er behauptet, dass sich in den für sein Schreiben ergiebigsten Erfahrungen „Anregungen, die sich [...] dem Gehirn anbieten,“ auf charakteristische, wenn auch rätselhafte Weise somatisch anfühlen. Die dichterischen Ideen und Verse „sprudeln“ aus einem dunklen, leiblichen „Abgrund“, der „Magengrube“. Wir sollten desgleichen die somatische Wirkung erkennen, die Housmans weitläufige Spaziergänge auf die Atmosphäre schöpferischer dichterischer Erfahrung haben konnten. Wenn ein zwei- oder dreistündiger Spaziergang im Freien die sedierende Wirkung von Bier und Mittagessen ausgleicht (den Geist für den schöpferischen Gedankenfluss hinreichend munter haltend), dann bietet er auch dem Altphilologen die Möglichkeit, der Körperhaltung seiner häuslichen, bewegungsarmen Studierzimmerexistenz wie auch der verkrampten, zaghaften und unpoetischen Denkart im Ganzen zu entkommen, die eine solche Körperhaltung zwangsläufig, wenn auch unbewusst, durch das Muskelgedächtnis befördert. Spazierengehen liefert darüber hinaus einen kinästhetischen Beitrag für die kreative Gesamtatmosphäre, in der Dichtung gedeiht. Es hat, der Versdichtung gleich, einen ausdrucksstarken Rhythmus, der in ansprechender Weise gleichmäßig, dennoch aber frei ist, um sinnvoll mit den sich wandelnden Umständen und Stimmungen zu variieren. Auch der Spaziergang hat, analog zu einem guten Gedicht, Fluss und Richtung.

Die bisher betrachteten Zeugnisse und Erklärungen lassen, so überzeugend sie auch sind, eine bedeutende Frage unbeantwortet. Was bestimmt in Anbetracht dessen, dass Individuen Atmosphären beständig ausgesetzt sind und in gewis-

⁵⁶ Winckelmanns klimatische Erklärungen des schöpferischen Genies griechischer Kunst sind Teil seiner charakteristisch somatischen Herangehensweise an die Ästhetik. Für eingehendere Erläuterungen hierzu vgl. Shusterman (2018).

sem Maße unter deren Einfluss stehen, ob eine atmosphärische Einflussnahme eine charakteristisch ästhetische Erfahrung hervorruft? Eine korrekte Antwort auf diese Frage würde verlangen, dass man gründlich untersucht, was genau als ästhetische Erfahrung zählt. Dieser Begriff aber ist zu umstritten und komplex, als dass eine solche Untersuchung hier geliefert werden könnte. Dennoch möchte ich zumindest andeuten, in welcher Richtung eine Antwort zu suchen wäre. Wenn wir darin übereinstimmen, dass es sich bei ästhetischer Erfahrung immer um eine ausdrückliche, bewusste Erfahrung handelt, die um ihren Gegenstand weiß und die sich auf ihn richtet, dann muss der atmosphärische Einfluss auf das Subjekt hinreichend stark sein, um die erforderliche intentionale, aufmerksame Wahrnehmung hervorzurufen und aufrechtzuerhalten, auch wenn eine solche Wahrnehmung anfangs eine unfreiwillige Reaktion ist. Die Atmosphäre eines schönen sonnigen Tages am Meer mag eine Stimmung oder ein Gefühl der Befriedigung erlebbar machen. Damit sie aber die ästhetische Erfahrung erzeugen kann, durch die das Subjekt die Schönheit der sonnigen Meereslandschaft genießt, ist es erforderlich, dass sich dieses Subjekt ausdrücklich dessen bewusst wird, diese Schönheit zu genießen. Dazu gehört seitens des Subjekts eine gewisse ästhetische Empfindsamkeit oder Befähigung, ein Vermögen, Dinge, die aus solchen atmosphärischen Verhältnissen hervorgehen, zu bemerken und zu schätzen. Woraus entsteht ein solches Vermögen? Gewiss tragen Geschmack, Einbildungskraft und ein ästhetischer Habitus oder Orientierungssinn dazu bei. Ferner ist, wie ich vermute, eine gewisse Korrespondenz oder *Resonanz* zwischen der Atmosphäre und der Empfindsamkeit des Subjekts verlangt. Eine solche Resonanz aber mag abhängig von den sich ändernden Gegebenheiten desselben Subjekts erscheinen oder verschwinden. Nicht jeder, der nach der Mahlzeit Bier trinkt, wird die ästhetische Erfahrung erlangen, die Housman angeblich hatte, weil nicht jeder dieser Biertrinker Housmans dichterisches Naturell und dichterischen Habitus teilen. Auch er selbst hatte auf seinen Spaziergängen nach dem Mittagmal nicht immer ästhetische Erfahrungen. Die genauen Mechanismen oder ursächlichen Zusammenhänge in einer atmosphärischen Situation und im Subjekt, das mit ihr in einer Resonanzbeziehung steht, die gemeinsam eine ästhetische Erfahrung generieren, werden in den meisten Fällen rätselumwoben bleiben; denn sie bilden den Hintergrund des Vordergrunds, der die ästhetische Erfahrung ist.

In gleicher Weise könnten wir auf die Frage antworten, was von einer Atmosphäre dafür verlangt werden muss, eine ästhetische Erfahrung zu erzeugen, die die Schaffung eines Kunstwerks auslöst. Über das bloße Vermögen hinaus, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen, die sich ihrer selbst bewusst ist, muss die Atmosphäre hinreichend inspirierend und eindringlich sein, um Ausdruck durch schöpferische künstlerische Mittel zu erstreben. Dies aber verlangt, dass

das Subjekt über Geschmack, Einbildungskraft und Habitus verfügt, sodass es schöpferisch auf die ästhetische Erfahrung antworten kann. Ferner muss das Subjekt über das künstlerische Können und die Willensstärke verfügen, aus diesem künstlerischen Impuls heraus ein wirkliches Kunstwerk zu gestalten, was aber, wie Künstler und Philosophen bekunden, beträchtliche Bemühungen der Ausdrucksfindung und der kritischen Reflexion verlangt – vom Talent ganz zu schweigen.⁵⁷

5

Nachdem ich der Betrachtung des Zeugnisses anderer Autoren einen so großen Platz in dieser Abhandlung eingeräumt habe, möchte ich mit einem dramatisch transformativen Beispiel der Besitzergreifung aus meiner eigenen ästhetischen Erfahrung schließen. Sie kam schnell, unerwartet und sie kam spät in meinem intellektuellen Leben, änderte aber meine Einstellung zur Ästhetik gründlich. Sie überzeugte mich davon, dass die ästhetische Erfahrung der Besitzergreifung nicht nur ein alter, platonischer Mythos ist, sondern eine lebendige und fruchtbare phänomenologische Wirklichkeit besitzt, die es sich lohnt, weiter zu ergründen. Ihr verdankt sich diese Abhandlung. Auch den Nachdruck, den Nietzsche darauf legte, dass der Ästhetiker, um Kunst besser verstehen zu können, die leidenschaftlich engagierte Perspektive des schöpferischen Künstlers schätzen lernen muss (vorzugsweise durch Erfahrung), fand ich nun überzeugend. Diese Erfahrung verwandelte mich kurzzeitig sogar in einen Performancekünstler, der ein Kunstwerk vermöge der Abenteuer des *homme en Or* (des Mannes in Gold) erzeugt, der von meinem Soma performativ Besitz ergreift. Neben diesen Gründen, Sie an diesem Beispiel teilhaben zu lassen, veranschaulicht es auf bemerkenswerte Weise die Vielfalt der atmosphärischen Elemente, die die bewegende Kraft der Besitzergreifung in der ästhetischen Erfahrung hervorbringen können.

Schauplatz dieser ästhetischen Erfahrung war die imposante mittelalterliche Abtei Royaumont (etwa 30 Kilometer nördlich von Paris in einem wunderschönen Teil des Val d’Oise gelegen). Mitte Juni 2010 hatte mich ein Freund, der Pariser Künstler Yann Toma, der einen Springbrunnen für den Innenhof des Klosters gestaltete, dorthin für ein Wochenende zu sich eingeladen. Yann wollte mich

57 Für weitere Bemerkungen zum Erfordernis des Künstlers, kritisch zu reflektieren und recht zu urteilen [„right reasoning“], sowie für einen weiteren Bericht über den anfänglichen „dichterischen Zustand“ [„poetic state“] als einen der Besessenheit [„possession“] vgl. Valéry (1958), 61, 62 u. 77 (für die Zitate).

für sein Kunstvorhaben *Radiant Flux* gewinnen, ein Fotografieprojekt, in dem er versucht, die Energie oder Aura der für ihn posierenden Person zu erfassen und visuell darzustellen. Zu diesem Zweck muss diese Person ihre Positur in völliger Dunkelheit einnehmen und jede Bewegung vermeiden. Nachdem Toma – mit einer Lampe in der Hand und schwarz gekleidet, um unsichtbar zu sein – seine Kamera auf ein Stativ montiert, auf eine lange Belichtungszeit eingestellt und auf das Motiv gerichtet hat, betätigt er den Auslöser und eilt, die energetische Aura, die er an den Körperumrissen des Motivs verspürt, mit Lampenlicht nachzuzeichnen, ehe er schnell zur Kamera zurückkehrend die Aufnahme beendet. Er muss sich dabei zügig bewegen, um sicherzustellen, dass nur das bewegungslose Motiv und die nachgezeichnete Lichtaura auf dem Bild erscheinen, nicht aber der Körper des Künstlers (oder die Lampen). Ich erwartete, in meiner eigenen Kleidung fotografiert zu werden, aber Yann Toma hatte anderes im Sinn. Nachdem er in der Abtei einen dunklen Raum gefunden hatte, gab er mir einen goldglänzenden Bodystocking (der von seinen Eltern stammte, die Tänzer am Pariser Opernballett waren) und bat mich, ihn anzuziehen. Er dachte nämlich, das eng anliegende, flimmernde Gold werde die auratische Energie meines Soma am besten verbreiten. Abgesehen von der psychologischen Hemmschwelle, mich mit einem hautengen Ganzkörperanzug zu kleiden, der, für schlanke, junge Tänzer gemacht, eine jede Wölbung meines alternden Philosophenkörpers verriet, gab es auch die physische Herausforderung, tatsächlich in diesen eng dimensionierten Anzug hineinzuschlüpfen. Eigentlich hatte ich gehofft, er würde mir nicht passen, aber Yann war erfreut, dass er doch passte.

Wir arbeiteten den ganzen Samstagnachmittag über bis weit in den Abend, intensiv und lautlos, nur unterbrochen durch ein Abendessen mit unseren Gastgebern aus der Abtei. Am späten Sonntagvormittag überquerten wir auf dem Weg zur dritten Arbeitssitzung in unserem verliesartig dunklen Atelier den Innenhof des Klosters. Als ich spürte, wie die warme Junisonne meinen Körper streichelte, und ich flüchtig die Gärten der Abtei mit ihrem Blütenduft erblickte, brach es mir das Herz. Warum sollte ich der finsternen, selbstaufgelegten Enge des verschlossenen und verdunkelten Ateliers wegen auf diesen herrlichen Morgen verzichten? Nachdem ich viele Stunden eingeschlossen und zur Bewegungslosigkeit verdammt war, sehnte ich mich danach, mich draußen frei bewegen zu können. Aber pflichtbewusst zog ich den goldenen Anzug an und ging wieder meiner Arbeit nach, in völliger Bewegungslosigkeit zu verharren. Bis ich eine Kraft in mir verspürte, die mich beben ließ und mit unbändiger Bewegungsenergie erschütterte. Ich wollte raus, wollte ans Licht, sofort. Ich stürmte die Tür, viel zu ungeduldig, um mich erst aus meinem Bodystocking herauszuwinden und meine Straßenkleidung anzuziehen. Unmittelbar danach erschien ich im hellen Sonnenlicht des Innenhofs, das den Glanz meiner goldenen zweiten Haut verstärkte. Ich rannte

dem Duft der Blüten entgegen. Yann ergriff seine Filmkamera und jagte mir nach, filmte, wie ich vor Freude springend auf dem Gelände der Abtei umherschweifte, deren pittoreske Gärten, Pfade und Ruinen mich veranlassten, Tanzszenen und Gesten zu improvisieren, die meiner ausgelassenen und freudigen Stimmung entsprachen, inspiriert durch die aufblühenden, heiteren Energien des Umfelds. Dazu gehörten auch Yanns überschwängliche Präsenz und der neugierige Blick der Touristen, die an diesem Sonntag das Gelände des Klosters besuchten. Weil wir uns wegen meines einstündigen spontanen Streifzugs für das Mittagessen, zu dem wir von den Eigentümern der Abtei eingeladen worden waren, bereits verspätet hatten, blieb mir keine Zeit, in das dunkle Fotoatelier zurückzukehren, um die Kleidung zu wechseln. Wegen meines Aufzugs verblüfft wie amüsiert nahmen sie meine Entschuldigung für die Verspätung gerne entgegen und nannten die von mir verkörperte Erscheinung „L’homme en or“.

Die ästhetische Erfahrung dieses impulsiven Ausbruchs hatte für meine schöpferische Arbeit mit Yann beträchtliche Folgen. Sie führte zu dem neuen künstlerischen Genre somatischer Gestik, das dynamisch mobil letztere mit einer Filmkamera verfolgt und als Video ausstellt, sich also nicht auf starre Posen beschränkt, die mit Lampen nachgezeichnet und als fotografische Standbilder aufgenommen werden. Darüber hinaus signalisierte die aus dieser Erfahrung entstandene neue Person, *l’homme en Or*, eine wirkliche Zäsur in meiner Beziehung zu Yann wie auch in meiner Identität als Philosoph. Nachdem ich, statt ein bloßer Gegenstand der Fotografie zu sein, zu einem wirklichen Partner im künstlerischen Schaffensprozess geworden war, setzte ich dieses Gemeinschaftsprojekt mit nächtlichen Filmaufnahmen im Freien fort, zuerst in Paris, dann aber an anderen reizvollen Orten weltweit, und schuf ein unverwechselbares Œuvre (das sowohl fotografische Standbilder als auch Filme umfasst), das wir „Somaflux“ nennen. Philosophisch hat mich diese Erfahrung gelehrt, dass die Kunst der Fotografie nicht auf das fotografische Bild beschränkt werden darf, sondern einen performativen Prozess beinhaltet, der seine eigenen, ästhetisch erfahrbaren Vorzüge besitzt (eine Lektion, die ich in Form theoretischer Abhandlungen ausgearbeitet habe).⁵⁸ Sie regte mich auch an, bei meiner Beschäftigung mit der Ästhetik weiterhin die Perspektive des Künstlers experimentell einzubeziehen, indem ich eine auf den performativen Abenteuern des *homme en Or* gegründete illustrierte philosophische Geschichte niederschrieb.⁵⁹

Gewiss können Sie erkennen, wie sehr diese Person immer noch von mir Besitz ergreift und es nun vermocht hat, meine Diskussion der atmosphärischen

58 Shusterman (2012b); ders. (2011a), in frz. Übersetzung (2011b); ders. (2015b).

59 Ders. (2016).

Elemente zu beherrschen, die die unvermuteten Inspirationen schöpferischer ästhetischer Erfahrung prägen. Dass es solche formativen Elemente gibt, ist vielleicht aus meiner kurzen Darstellung der ästhetischen Erfahrung, die den Mann in Gold hervorbrachte, deutlich geworden. So lassen Sie mich lediglich einige der auffälligsten nennen.

Mit ihren imposanten Bauten, angenehmen Wäldern und wohlriechenden Gärten, ihren sinnträchtigen Ruinen sowie ihrer beeindruckenden Geschichte bot die im Jahre 1228 vom französischen König Ludwig dem Heiligen gegründete Abtei Royaumont eine inspirierende, reale Örtlichkeit. Eingetaucht in das verführerische Licht der Junisonne und die Blütenpracht der Gärten, erwiesen sich ihre weitläufigen Außenbereiche als anregender Kontrast zu dem verschlossenen Raum der Fotoaufnahmen, der mitsamt seiner modrigen Finsternis eine rätselhafte Atmosphäre eigener Art besaß, die durch unsere Arbeit, der wir wortlos nachgingen, verstärkt wurde und zusätzliche Kraft erhielt. In jüngster Vergangenheit diente die Abtei als Schauplatz künstlerischer Veranstaltungen sowie als Künstlerresidenz. In der Tat hatte ich den Ort (ein Jahr vor meiner Zusammenarbeit mit Yann) erstmals besucht, um für eine Gruppe von Choreografen und Tänzern ein dreitägiges praktisches Seminar zum somästhetischen Körperbewusstsein abzuhalten. Die Atmosphäre des Tanzes war also bereits Teil meines Muskelgedächtnisses, das ich mit der Abtei verband. Dies verweist auf einen zweiten Hintergrundfaktor, der meine transformative ästhetische Erfahrung prägt: das Ambiente künstlerischen Schaffens. Wenn Begriff und Tradition der Fotokunst speziell Yanns Aufnahmen Struktur verleihen, dann ist es die Gedankenwelt der Kunst mit ihrer Feier des schöpferischen Experimentierens und neuer Formen des Ausdrucks, die meinen schöpferischen Improvisationen als *l'homme en Or*, aber auch Yanns engagiertem Zuspruch bei diesen Bemühungen, als förderlicher Hintergrund dienen.

Yanns unbezwingbare Energie verdient es, als ein drittes wesentliches atmosphärisches Merkmal genannt zu werden. Zuerst hat mich seine unbändige Begeisterung in dieses Abenteuer und in den goldenen Anzug gedrängt, sein Tatendrang aber prägte danach weiterhin die Atmosphäre unserer Zusammenarbeit – vermöge einer rekursiven, dialektischen Notwendigkeit. Als Yanns künstlerische Arbeit meine Energie aufspürte und nachzeichnete, war meine Energie teilweise eine Funktion seiner Energie, die ich intensiv fühlte, als er seine Lampe um die Umriss meines Körpers herum bewegte und sich mir dabei so weit näherte, dass ich seinen Atem und die Schwere seines Körpers spüren konnte. Aber seine Energie war auch eine Funktion meines sich wandelnden Energiezustandes, der sich immer irgendwie in meiner Körperhaltung spiegelte, wenn auch nicht in der Aura, die Yann vermeinte nachzuzeichnen. Dieser sich intensivierende Kreislauf des Energieaustauschs schuf eine mit schöpferischer Kraft explosiv geladene

Atmosphäre. Die kameratechnischen Requisiten der Performance und die des goldenen Kostüms ließen sich als ein viertes für die schöpferische Atmosphäre dieser Erfahrung wesentliches Element bestimmen. Obwohl sie offenbar dem Hintergrund des künstlerischen Feldes angehören, rücken sie dieses in den Vordergrund und generieren die ihnen eigene atmosphärische Wirkung.

Wenn Kunst, wie ich andernorts diskutiere, eine Form der Dramatisierung in dem Sinne ist, dass ein Gegenstand oder eine Handlung in einen bestimmten Rahmen oder auf einen bestimmten Schauplatz gebracht wird, der die Bedeutung des Gegenstands oder der Handlung durch die Fokussierung vergrößert, die der Rahmen bewirkt, dann bildet die charakteristische Situation des gezielt verdunkelten Raumes mit seinem fotografischen Equipment einen solchen intensivierenden Rahmen.⁶⁰ Weil eine Kamera einen privaten, kurzlebigen Augenblick in ein zeitloses und allgegenwärtiges Bild verwandeln kann, verleiht sie ihrer Anwendungssituation einen Sinn gesteigerter Bedeutung. Die Tatsache, dass der Gebrauch der Kamera vom Üblichen abweichend in der Dunkelheit statt im Licht erfolgte, gab der Situation zusätzlich den Charakter von Geheimnis und Innovation. Das wiederum steigerte deren Atmosphäre künstlerischen Schaffens weiter und erzeugte die Vorahnung, etwas bedeutungsvoll Neues werde in ihrem Raum entstehen. Das Öffnen und Schließen der Blende, die Yanns Nachzeichnung meiner Körperhaltungen akzentuierte, fügte ritualhaft einen Rhythmus hinzu, was die tranceartige Macht der Atmosphäre weiter steigerte. Für die Atmosphäre schöpferischer Besitzergreifung noch entscheidender war der golden glitzernde Ganzkörperanzug, den ich trug. Obwohl Kleidung von Moralisten zuweilen für unser wahres Selbst und unser Seelenleben als unbedeutend erachtet wird, erkennen scharfsinnigere Denker mit William James, dass wir „uns unsere Kleidung so zueigen machen und uns mit ihr so identifizieren“, dass sie nach dem Körper „den innersten Teil des körperlichen Selbst eines jeden von uns“ bilden.⁶¹ In jüngster Zeit haben Psychologen geltend gemacht, Kleidung wirke auch auf die geistigen Aktivitäten ihrer Träger, sodass ein Kleiderwechsel die eigene Art zu denken ändere. Ausgehend von der Voraussetzung, dass „ein Laborkittel generell mit Aufmerksamkeit und Sorgfalt in Verbindung gebracht wird“, zeigten eine Reihe experimenteller Untersuchungen, dass Personen, die einen Laborkittel trugen, ihre Fähigkeiten differenzierter Wahrnehmung und anhaltender Aufmerksamkeit erweitern konnten. In anderen Untersuchungen wurde dargelegt, dass „[relativ] formell gekleidet zu sein die Fähigkeit abstrakten Denkens

⁶⁰ Ders. (2001), wiederabgedruckt in ders. (2002).

⁶¹ James (1983), 280.

erweitert“, mutmaßlich deshalb, weil man „formale Kleidung mit größerer gesellschaftlicher Distanz“ und „größerer Förmlichkeit“ verbinde.⁶²

Wenn man durch das Tragen eines Anzugs sein abstraktes Denken stärkt, während man im Laborkittel eine größere Aufmerksamkeit entwickelt, dann könnte, wenn man sich mit ihm kleidet, ein goldschimmernder Ganzkörperanzug dazu anregen, Kreativität zu wagen. Meine Identifikation mit diesem goldenen Bodystocking wie dessen psychische Penetration waren insbesondere deshalb so stark, weil er hauteng anlag und außer Kopf, Hals und Händen meinen ganzen Körper überzog. Er fühlte sich in der Tat wie eine zweite Haut an, allerdings eine solche, die sich in ihrer Erscheinung, ihrer propriozeptiven Eigenart und ihrer symbolischen Bedeutung so gravierend von meinem gewöhnlichen Philosophen-Selbst und meiner Alltagskleidung unterschied, dass ich empfand, wie meine Identität sich wandelte und sich eine andere, schöpferisch kühnere Person ihrer bemächtigte – der Mann in Gold, wie er seiner Abenteuer wegen genannt und bekannt wurde. Falls ich Sie mit diesem Vortrag über ihn gelangweilt haben sollte, hoffe ich, dass seine Bilder und Abenteuer in dem Buch, das seine Entstehung und einige Augenblicke seiner Entwicklung darstellt, ein größeres Interesse finden.

Schließen möchte ich mit der Bemerkung, dass den in dieser Abhandlung vorgebrachten Argumenten einige Lehren für die Bildung entnommen werden können. Lassen Sie mich mit zwei Schlussfolgerungen insbesondere für die ästhetische Bildung beginnen, die, obwohl vielleicht schon von der bisherigen Diskussion her erkennbar, hier deutlich genannt werden sollten. Erstens können Schüler, Lehrer und mit Interpretationen und Bewertungen befasste Kritiker, aber auch Theoretiker ihr Kunstverständnis verbessern, indem sie die Perspektive des Künstlers mittels der schöpferischen ästhetischen Erfahrung einnehmen, auch wenn das aus dieser Erfahrung heraus generierte Werk künstlerisch mangelhaft ist. Sollte man irgendwie nicht in der Lage sein, solche Experimente der Kunsterzeugung durchzuführen, dann lässt sich diese Sichtweise in Teilen vielleicht im engen Dialog mit Künstlern vermitteln. Mein zweiter Vorschlag lautet, die ästhetische Erfahrung durch Praktiken zu bereichern, die uns darauf vorbereiten, in unseren ästhetischen Unternehmungen empfänglicher für die Mächte der Besitzergreifung zu sein. Zu solchen Mächten gehören die Werke, denen wir begegnen, aber auch die vielen anderen Faktoren, die zu einer größeren Offenheit des erfahrenden Subjekts beitragen, einschließlich der Faktoren, die die Atmosphäre betreffenden und die somästhetischen Empfindungen des Subjekts.

Die in dieser Abhandlung vorgestellten Argumente für die dauerhaft produktive Rolle der Besitzergreifung und die Zwei-Stufen-Theorie ästhetischer Erfah-

62 Vgl. jeweils Adam et al. (2012), 918, sowie Slepian et al. (2015), 661, 662 u. 664.

nung können, wie ich glaube, darüber hinausgehend auf die Bildung im Allgemeinen Anwendung finden. Das profundeste und fruchtbarste Wissen scheint man dadurch zu erlangen, dass man es gänzlich in sich aufnimmt, indem man sich ihm gegenüber vollständig öffnet oder völlig hingibt. Man kommt in seinen Besitz, indem man es von sich Besitz ergreifen lässt. Erhebt man sich nicht zur ersten Rezeptionsstufe, sondern begegnet der Lehre (oder dem Lehrer) mit Argwohn oder bloßem Desinteresse, dann wird einem das versagt bleiben, was die Texte oder Lehrer einem anbieten. Ich gestehe, mein anfängliches Verständnis Deweys war mangelhaft und unbefriedigend, denn meine gnadenlos kritischen Vorurteile (als ein junger, streitbarer, in Oxford ausgebildeter analytischer Philosoph) ließen nicht zu, dass Deweys fließender, mäandernder und weitausholender Stil von mir Besitz ergriff. Als ich später (dank gewisser „atmosphärischer“ Bedingungen) fähig wurde, mich Deweys Texten zu überlassen, lernte ich seinen Genius zu schätzen und seinem philosophischen Beispiel zu folgen.

Allerdings ist für das fruchtbarste Wissen verlangt, über diese Stufe begeistert ergriffener Rezeption zur zweiten Stufe reflektierter kritischer Distanz überzugehen, auf der wir umsichtig und kritisch die Lehren (oder Lehrer) einschätzen, die uns in den Bann gezogen haben. Oft tun wir dies, indem wir sie mit konkurrierenden Ansichten oder mit jener Erfahrung vergleichen, die jenseits der Texte liegt, oder aber, indem wir die genealogischen Fundamente dieser fesselnden Lehren sowie unsere eigene Empfänglichkeit für diese untersuchen. Bleiben wir auf der ersten Stufe der Besitzergreifung stehen, werden wir die Grenzen der Lehre nicht wahrnehmen. Es wird uns somit versagt bleiben, all das in Erfahrung zu bringen, was von ihr zu lernen wäre, wozu das Erkennen ihrer Grenzen gehört, um uns in die Lage zu versetzen, über sie hinaus zu sehen. Bildung wird somit sowohl durch fesselnde, respektvolle Rezeption als auch durch kritische, hinterfragende Überlegung befördert. Die philosophische Bildung bedarf um zu gedeihen sicherlich dieser zweistufigen Einstellung der ernsthaften und respektvollen Aufnahme von Ideen einerseits und deren kritischer Herausforderung andererseits. Ein hebräisches Sprichwort aus dem Talmud (ein Werk, dessen Titel selber ‚Belehrung‘ bedeutet) fasst treffend diese doppelte Einstellung von Vertrauen und Misstrauen, dank derer wir von unseren vielen Lehrern im Leben lernen und erkennen, was wir darüber hinaus selber lernen müssen.⁶³

Aus dem Englischen von Veit Friemert

⁶³ Das hebräische Sprichwort lautet: כבדהו וחשדהו („kabdehu w'chaschdehu“, was „vertraue ihm und misstraue ihm“ heißt) und findet sich in Kap. 5 von Derech Erez Rabba, einem der kleinen Talmud-Traktate.

Literatur

- Adam, H., u. Galinsky, A. D. (2012), Enclothed Cognition, in: *Journal of Experimental Social Psychology* 48, 918–992.
- Adorno, T. W. (1973), *Ästhetische Theorie*, hg. v. Adorno, G., u. Tiedemann, R., Frankfurt am Main.
- Aristoteles (1999), *Nikomachische Ethik*, in: ders., *Werke in deutscher Übersetzung* 6, hg. v. Flashar, H., übers. u. erläutert v. Dirlmeier, F., Berlin [eth. Nic.].
- Aristoteles (2008), *Poetik*, in: ders., *Werke in deutscher Übersetzung* 5, hg. v. Flashar, H., übers. u. erläutert v. Schmitt, A., Berlin [poet.].
- Böhme, G. (2013), Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, in: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main, 21–48.
- Bourdieu, P. (1987a), Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übers. v. Schwibs, B., u. Russer, A., Frankfurt am Main.
- Bourdieu, P. (1987b), The Historical Genesis of a Pure Aesthetic, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 201–210.
- Bourdieu, P. (1993), *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt am Main.
- Bourdieu, P. (2001), Die Regeln der Kunst – Genese und Struktur des literarischen Feldes, übers. v. Schwibs, B., u. Russer, A., Frankfurt am Main.
- Bourdieu, P. (2015), *Manet: eine symbolische Revolution. Vorlesungen am Collège de France 1998–2000*, hg. v. Casanova, P., et al., Berlin.
- Bourdieu, P., u. Darbel, A. (2006), *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*, übers. v. Egger, S., u. Kessler, E., Konstanz.
- Danto, A. (1964), The Artworld, in: *Journal of Philosophy* 61, 571–584.
- Dewey, J. (1988), *Kunst als Erfahrung*, übers. v. Velten, C., et al., Frankfurt am Main.
- Dewey, J. (2005), *Art as Experience*, London.
- Dickie, G. (1965), Beardsley's Phantom Aesthetic Experience, in: *Journal of Philosophy* 62, 129–136.
- Dover, K. J. (1978), *Greek Homosexuality*, Cambridge, Mass., 1978.
- Duchamp, M., u. Charbonnier, G. (1994), *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris; Audio verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1gNqeNNPkOs> (28.3.2020).
- Eliot, T. S. (1958a), Religion und Literatur, in: ders., *Dichter und Dichtung*, übers. v. Clemen, U., et al., Frankfurt am Main, 351–372.
- Eliot, T. S. (1958b), Die drei Stimmen der Poesie, in: ders., *Dichter und Dichtung*, übers. v. Clemen, U., et al., Frankfurt am Main, 424–448.
- Eliot, T. S. (1982), Tradition and the Individual Talent, in: *Perspecta* 19, 36–42.
- Emerson, R. W. (1972), Demonology, in: *Early Lectures of Ralph Waldo Emerson* 3, Cambridge.
- Goodman, N. (1997), *Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie*, übers. v. Philippi, B., Frankfurt am Main.
- Housman, A. E. (1933), *The Name and Nature of Poetry*, Cambridge.
- James, W. (1983), *The Principles of Psychology*, Cambridge, Mass.
- Nietzsche, F. (1980a), Zur Genealogie der Moral, in: ders., *Werke in sechs Bänden* 4, München u. Wien, 761–900.
- Nietzsche, F. (1980b), Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert, in: ders., *Werke in sechs Bänden* 4, München u. Wien, 939–1032.

- Platon (1988a), *Ion*, übers. v. Apelt, O., in: ders., *Sämtliche Dialoge 3*, Hamburg, URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plat.%20Ion> (28.3.2020) [Ion].
- Platon (1988b), *Phaidros*, übers. v. Ritter, C., in: ders., *Sämtliche Dialoge 2*, Hamburg [Phaidr.].
- Shusterman, R. (1978), *The Logic of Interpretation*, in: *Philosophical Quarterly* 28, 310–324.
- Shusterman, R. (1980), *The Logic of Evaluation*, in: *Philosophical Quarterly* 30, 327–341.
- Shusterman, R. (1992), *Pragmatist Aesthetics*, Oxford.
- Shusterman, R. (1997a), *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, New York.
- Shusterman, R. (1997b), *The End of Aesthetic Experience*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55.1, 29–41.
- Shusterman, R. (2001), *Art as Dramatization*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59.4, 363–372.
- Shusterman, R. (2002), *Surface and Depth*, Ithaca, N. Y.
- Shusterman, R. (2006), *Aesthetic Experience: From Analysis to Eros*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62, 217–229.
- Shusterman, R. (2011a), *A Philosopher in Darkness and Light*, in: Nincas, A.-M. (Hg.), *Lucidité. Vues de l'intérieur/Lucidity. Inward Views: Les Mois de la Photo à Montréal 2011*, Montreal, 210–219.
- Shusterman, R. (2011b), *Un Philosophe en ombre et en lumière*, in: Nincas, A.-M. (Hg.), *Lucidité. Vues de l'intérieur/Lucidity. Inward Views: Les Mois de la Photo à Montréal 2011*, Montreal, 280–288.
- Shusterman, R. (2012a), *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge.
- Shusterman, R. (2012b), *Photography as Performative Process*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70.1, 67–78.
- Shusterman, R. (2015a), *Pierre Bourdieu and Pragmatist Aesthetics: Between Practice and Experience*, in: *New Literary History* 46.3, 435–457.
- Shusterman, R. (2015b), *Le philosophe sans la parole: La philosophie comme art performative dans les gestes de l'Homme en Or*, in: Luciano, L. (Hg.), *Quand le geste fait sens*, Paris, 143–157.
- Shusterman, R. (2016), *The Adventures of the Man in Gold. Paths Between Art and Life*, Paris.
- Shusterman, R. (2018), *Winckelmann on Taste: A Somaesthetic Perspective*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76.2, 175–186.
- Slepian, S. N., et al. (2015), *The Cognitive Consequences of Formal Clothing*, *Social Psychological and Personality Science* 6, 661–668.
- Valéry, Paul (1958), *Poetry and Abstract Thought*, in: *The Art of Poetry*, übers. v. Folliot, D., New York, 52–81.
- Weber, M. (1988), *Wissenschaft als Beruf*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. v. Winckelmann, J., Tübingen, 582–613.