

Die Grenzen des ästhetischen Empirismus (Langfassung)*

Fabian Dorsch†

1. Einleitung

In welchem Ausmaß sind die Ergebnisse empirischer Studien und Untersuchungen für die ästhetische Bewertung von Kunstwerken und anderen ästhetischen Objekten relevant? Das heißt, welchen Einfluß sollten sie auf unsere ästhetische Einschätzung einzelner Werke haben, und welchen auf unsere theoretische Erfassung der Natur ästhetischer Werte und Bewertungen? Es hat Tradition in der Ästhetik, sich entweder gar nicht oder nur sporadisch mit diesen Fragen auseinanderzusetzen – und meistens aus der Motivation heraus, daß es sich bei ästhetischer Bewertung im wesentlichen um ein normatives Phänomen handelt, welches sich aufgrund seiner evaluativen und rationalen Natur einer empirischen Beschreibung entzieht. Mit dem Aufkommen der empirischen Psychologie am Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese skeptische Haltung jedoch bereits etwas abgeschwächt (Fechner, 1978; Allesch, 1987), und in den letzten Jahrzehnten ist sie – auch aufgrund deutlicher Fortschritte im Bereich der kognitiven und den Materialwissenschaften – von einigen Philosophen und Psychologen explizit zurückgewiesen worden: die Naturalisierungsbewegung hat auch nicht vor der Ästhetik Halt gemacht (Zeki, 1999; Ramachandran und Hirstein, 1999; Dutton, 2003).

In diesem Aufsatz möchte ich die traditionelle Skepsis verteidigen, auch – aber nicht nur – in Hinblick auf die normative Natur ästhetischer Werturteile. Meine Diskussion teilt sich da-

* Eine gekürzte Version dieses Textes ist in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* erschienen (Dorsch 2012). Früherer Versionen dieses Aufsatzes wurden an der Universität Nottingham im Rahmen des *Analysis and Explanation in Aesthetics Workshop* des durch das AHRC gesponserte Forschungsprojekt *Method in Philosophical Aesthetics: the Challenge from the Sciences* sowie während des 8. Kongresses zum Thema *Experimentelle Ästhetik* der *Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* an der Kunstakademie Düsseldorf vorgetragen. Für Ihre hilfreichen Kommentare und freundliche Unterstützung möchte ich mich sehr herzlich bei Malcolm Budd, Greg Currie, Josef Früchtel, Robert Hopkins, Matthew Kieran, Aaron Meskin, Martina Sauer, Ludger Schwarte, Cain Todd und Lambert Wiesing bedanken. Meine Arbeit an dem Aufsatz wurde mir erst ermöglicht durch die freundliche Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds im Rahmen eines *Stipendiums für Fortgeschrittene Forscher* (PA00P1-126157).

† Departement der Philosophie, Universität Fribourg, Avenue de l'Europe, CH-1700 Fribourg, Schweiz. – Email: fabian.dorsch@uclmail.net – Webseite: <http://www.ideengeschichten.de>

bei ganz grob in zwei Abschnitte. Im ersten ziehe ich einige wichtige Unterscheidungen, um genauer bestimmen zu können, welche Fragestellung hinsichtlich der ästhetischen Relevanz empirischer Befunde kontrovers und somit interessant zu verfolgen ist; und ich stelle das klassische – und, wie sich herausstellt, rationalistische – Modell ästhetischer Bewertung vor, welches ich dem ästhetischen Empirismus gegenüberstellen möchte. Der zweite, längere Abschnitt behandelt konkret vier verschiedene Arten empirischer Studien – spezifische Untersuchungen einzelner Werke, spezifische Studien über unsere ästhetische Beurteilung einzelner Kunstwerke, allgemeine evolutionstheoretische Erklärungen des Ursprungs unserer Wertschätzung von Kunst sowie allgemeine Untersuchungen über unser ästhetisches Urteilsvermögen – und weist die Grenzen ihrer Bedeutung sowohl für die Praxis, als auch für die Theorie der ästhetischen Bewertung von Kunstwerken und ähnlicher Objekte auf.

2. Einige wichtige Unterscheidungen

2.1 Zwei Bereiche der Ästhetik

Sich mit Ästhetik zu beschäftigen, bedeutet in aller Regel auch, sich ebenfalls mit anderen und in gewissem Sinne fundamentaleren Disziplinen der Philosophie einzulassen – wie etwa der Metaphysik, der Erkenntnistheorie oder der Philosophie des Geistes. Antworten auf die Frage, was Gemälde, Romane oder Konzerte eigentlich für Gegenstände sind und was sie von anderen Dingen unterscheidet, sollten sicherlich auf Überlegungen über ihren Status als Kunstwerke und über unsere ästhetischen Erfahrungen von ihnen fußen. Aber letztendlich handelt es sich um eine metaphysische Frage, welche vor dem Hintergrund ausformulierter und etablierter ontologischer Theorien beantwortet werden sollte (Thomasson, 1999; Rohrbaugh, 2003). Das gleiche gilt zum Beispiel auch für unser Vermögen, Bilder als solche wahrzunehmen, sowie für unseren geistigen Umgang mit ausgedachten Geschichten, welcher sowohl emotionale Reaktionen, als auch unserer Vorstellungskraft entspringende Bilder und Gedanken beinhaltet. Ohne brauchbare Theorien von Wahrnehmungen, Gefühlen oder Vorstellungen können wir die Natur dieser zentralen Elemente der ästhetischen Erfahrung nicht vollständig erfassen (Walton, 1990; Hopkins, 1998).

Diese enge Verbindung der Ästhetik zu anderen philosophischen Disziplinen hat zur Folge, daß empirische Studien, die bei der Klärung bestimmter Sachverhalte in der Metaphysik, der Erkenntnistheorie oder der Philosophie des Geistes in Betracht gezogen

werden sollten, auch für die entsprechenden Gebiete der Ästhetik wichtig werden, in denen diese Sachverhalte eine wesentliche Rolle spielen. Zusätzliche ‘ästhetische Überlegungen’ – also der Ästhetik als philosophische Disziplin eigentümliche Überlegungen – können natürlich noch den Grad der Relevanz der empirischen Resultate beeinflussen oder vielleicht sogar gegen Null wenden. Aber selbst wenn einige Befunde sich wirklich als ästhetisch irrelevant herausstellen sollten, so muß diese Tatsache erst noch mithilfe ästhetischer Theorien erkannt und begründet werden.

Falls also bestimmte empirische Untersuchungen oder Ergebnisse bei der angemessenen theoretischen Beschreibung und Erklärung mentaler Phänomene nicht ignoriert werden können, sollte die Ästhetik sie ebenfalls berücksichtigen, sobald sie sich mit denselben mentalen Phänomenen befaßt. Theoretiker, die sich für Bildwahrnehmung interessieren, müssen sich dementsprechend nicht nur mit der Philosophie des Geistes und insbesondere der Philosophie der Wahrnehmung auseinandersetzen, sondern auch mit den kognitiven Wissenschaften, die unseren Wahrnehmungsapparat untersuchen. Die Frage, ob bestimmte empirische Befunde ästhetisch relevant sind, läßt sich in Fällen wie diesem jedoch auf die Frage reduzieren, ob bestimmte empirische Befunde für die fundamentalere philosophische Disziplin (wie etwa die Philosophie der Wahrnehmung) wichtig sind. Es handelt es sich also um kein Problem der Ästhetik.

Ganz anders verhält es sich jedoch, sobald wir unsere Aufmerksamkeit weg von Bildwahrnehmungen oder emotionaler Reaktionen auf ästhetische Bewertungen lenken. Was diesen Unterschied teilweise begründet und erklärt, ist die Tatsache, daß es keine etablierte Philosophie der Normativität gibt – das heißt, keine philosophische Disziplin, welche sich allgemein mit (epistemischen, praktischen, ästhetischen, usw.) Werten, Gründen und Normen beschäftigt und die als Grundlage für die Diskussion des Spezialfalles der ästhetische Wertschätzung dienen könnte. Deshalb stellt sich die Frage nach der Relevanz empirischer Ergebnisse für die Theorie und Praxis der ästhetischen Bewertung bereits innerhalb Ästhetik, ohne daß ein Umweg über andere philosophische Disziplinen notwendig wird. Dies ist ein Grund, warum sich dieser Aufsatz ganz auf das Ausmaß beschränkt, in welchem die Ergebnisse empirischer Untersuchungen für die *ästhetische Bewertung* von Kunstwerken relevant sind.

Ein weiterer Grund für die besondere Behandlung ästhetischer Bewertung liegt darin, daß letztere unverwechselbar *ästhetischer* Natur ist, während Phänomene wie Bildwahrnehmung, die Anteilnahme an fiktionalen Geschichten oder die ontologische Kategorie, zu der Romane gehören, auch in komplett nicht-ästhetischen Kontexten auftreten können. Wir erkennen Verkehrs- oder ähnliche Zeichen als Abbildungen meistens, ohne dabei eine ästhetische Erfahrung zu haben. Einige Schweizer berührt die Geschichte von

Wilhelm Tell stark und bringt sie dazu, mithilfe ihrer Einbildungskraft in der fiktionalen Vergangenheit ihres Landes zu schwelgen, ohne daß dabei ästhetische – anstelle politischer, moralischer oder nationalistischer – Aspekte oder Belange eine Rolle spielen. Und schließlich genießen die von Parlamenten verabschiedeten Gesetze oder die von Menschen, Tieren oder Gegenständen erzeugten Klänge und Geräusche denselben ontologischen Status wie Romane, Fotografien oder Musikstücke – sie gelten alle als als ‘wiederholbare Individuen’ (Thomasson, 1999; Rohrbaugh, 2003) –, aber nur sehr selten auch deren Status als Kunstwerk oder ästhetisches Objekt. Sobald es dagegen um ästhetische Werte geht, bewegen wir uns sofort unweigerlich im Gebiet der Ästhetik.¹

2.2 Kritische vs. philosophische Ästhetik

Innerhalb der Ästhetik kann die ästhetische Bewertung sowohl Gegenstand, als auch Ziel der Betrachtung sein. Im ersten Fall – der *philosophischen Ästhetik* – fragen wir uns, was es heißt, ein Kunstwerk als ästhetisch wertvoll oder wertlos zu beurteilen, und welcher Theorie der ästhetischen Werte und Bewertungen wir den Vorzug geben sollten. Im zweiten Fall – der *kritischen Ästhetik* – beschäftigen wir uns mit der Bestimmung des konkreten ästhetischen Wertes einzelner Werke oder Werkreihen und versuchen herauszufinden, warum oder auf welche Weise sie diesen Wert innehaben. Philosophie und Kritik unterscheiden sich nicht bloß in ihrer Generalität (ob ihre Schlußfolgerungen sich zum Beispiel mit allen oder nur mit einigen Trägern ästhetischen Wertes befassen), sondern auch in ihrem Zugang zur ästhetischen Bewertung – nämlich darin, ob sie sich mit der Natur ästhetischer Werte oder stattdessen mit der ästhetischen Natur von Kunstwerken auseinandersetzen.

2.3 Drei Arten empirischer Erkenntnisse

Empirische Erkenntnisse können auf verschiedene Weisen für ein oder beide Teilgebiete der Ästhetik relevant sein. Sie mögen für die kritische Ästhetik wichtig sein, indem sie beeinflussen, wie wir einzelne Kunstwerke oder Gruppen derselben einschätzen; und sie mögen für die philosophische Ästhetik wichtig sein, indem sie beeinflussen, welche Theorie der ästhetischen Bewertung wir als die beste erkennen. Dass sie wenigstens

¹ Es ist demnach auch nicht überraschend, daß es immer wieder versucht worden ist, den Bereich des Ästhetischen mithilfe ästhetischer Werte und unserer Erkenntnis von ihnen abzugrenzen (Budd, 2008; Goldman, 1995; Levinson, 1996) – und den Bereich des Moralischen durch einen entsprechenden Hinweis auf moralische Werte und Bewertungen (Parfit, 2011).

manchmal *tatsächlich* Einfluß auf unsere kritischen oder philosophischen Überlegungen ausüben, ist kaum zu bezweifeln. Spannender – und kontroverser – ist dagegen die Frage, ob empirische Erkenntnisse auch solch einen Einfluß haben *sollten*. Es geht also weniger darum, ob wir empirische Untersuchungen für ästhetisch relevant *halten*, sondern vielmehr darum, ob sie es auch wirklich *sind*. Eine Antwort auf diese Frage wird weitreichende Auswirkungen für die Weiterentwicklung unserer philosophischen und kritischen Praktiken innerhalb der Ästhetik haben.

Nun lassen sich drei Arten des empirischen Zugangs zu Kunstwerken unterscheiden. Erstens nehmen wir Kunstobjekte sinnlich wahr und setzen uns mit ihnen auf der Grundlage unserer persönlichen und direkten Erfahrungen von ihnen kritisch auseinander. Zweitens unterziehen wir einzelne Kunstwerke genauer empirischer Erkundigungen – zum Beispiel, indem wir chemische Analysen oder Röntgenuntersuchungen vornehmen, oder indem wir passende Quellentexte studieren und auswerten. Drittens führen wir allgemeine empirische Studien unseres Umgangs mit Kunst durch – ob in der Form kognitionswissenschaftlicher Untersuchungen der während ästhetischer Erfahrungen und Beurteilungen in Anspruch genommenen Funktionen des Gehirns, oder in der Form soziologischer Studien zu Museumsbesuchen oder Kunstauktionen. Im folgenden werde ich dementsprechend zwischen persönlicher Erfahrung, spezifischen Studien und allgemeinen Studien unterscheiden.

Das Primat der persönlichen Erfahrung hinsichtlich der ästhetischen Bewertung von Kunstwerken ist seit den Anfängen der Ästhetik oft genug betont worden (Hume, 2008; Kant, 2009; Hopkins, 2001; Budd, 2003). Die Idee, daß auch spezifische und allgemeine empirische Studien ästhetisch relevant sein könnten, ist dagegen relativ neu und umstritten (Zahavi und Zahavi, 1997; Zeki, 1999; Ramachandran und Hirstein, 1999; Dutton, 2003; Cutting, 2006). Natürlich sind spezifische Studien mittlerweile nicht mehr aus den mit Kunst beschäftigten akademischen Disziplinen – wie etwa der Kunstgeschichte, der Musik- oder der Literaturwissenschaft – wegzudenken. Aber sie werden dort hauptsächlich mit dem Ziel eingesetzt, sich der Entstehungsgeschichte und dem Entstehungsumfeld eines Kunstwerkes anzunähern und es dadurch besser zu verstehen und erklären zu können. Ob sie auch für die Bestimmung des ästhetischen Wertes der Werke unersetzlich sind und dementsprechend eingesetzt werden, ist deutlich unklarer. Im folgenden werde ich mich deshalb auf die beiden letzteren empirischen Zugangsformen zu Kunstwerken konzentrieren: auf spezifische und allgemeine Studien.

2.4 Das klassische Modell ästhetischer Bewertung

Die Hauptthese, die ich dabei verteidigen möchte, lautet, daß empirische Studien sowohl für die philosophische, als auch für die kritische Ästhetik nur eine recht eingeschränkte und untergeordnete Rolle spielen. Insbesondere möchte ich argumentieren, daß empirische Studien nicht in der Lage sind, ein bestimmtes klassisches und immer noch populäres Modell der ästhetischen Erfahrung und Bewertung – welches sich bereits bei Hume (2008) und Kant (2009) finden läßt und in den Theorien ihrer Nachfolger (Levinson, 1996; Budd, 1996; Goldman, 1995; Walton, 1993; Zangwill, 2001) überlebt hat – zu falsifizieren.

Diesem Modell zufolge ist es eine (aus anthropozentrischer Perspektive) objektive Frage, ob ein Gegenstand ästhetisch gut oder schlecht, wertvoll oder wertlos ist (d.h. schön, erhaben, häßlich, ein Meisterwerk, mißlungen, usw.). Das heißt, ästhetische Werte sind nicht abhängig von einer bestimmten Gruppe von Personen, sondern bestehen für alle (Menschen) gleichermaßen. Diese Objektivität spiegelt sich auch in ästhetischen Werturteilen wider, die genuin in Konflikt geraten können (das Urteil ‘es ist wertvoll’ schließt zum Beispiel das Urteil ‘es ist wertlos’ aus) und von sich aus den Anspruch auf Objektivität erheben (sie lehnen etwa alle widersprechenden Urteile als falsch ab).

Weiterhin besagt das klassische Modell, daß Gegenstände ihren ästhetischen Wert aufgrund ihrer anderen Eigenschaften besitzen, wie etwa ihrer einfachen wahrnehmbaren Eigenschaften (Farbe, Form, Klang, usw.), ihrer repräsentationalen Eigenschaften (Abbildungen, Wortbedeutungen, Symbolisierungen, usw.) oder ihrer kontextuellen Eigenschaften (Entstehungszeit und -umfeld, Zurschaustellung in einem Museum, usw.). Ein- und derselbe ästhetische Wert kann dabei auf ganz verschiedene – und einzigartige – Weisen durch andere Eigenschaften ontologisch realisiert werden. *Hamlet* und *Faust* sind beides Meisterwerke, aber aufgrund ganz unterschiedlicher Inhalte und Strukturen. Warum – das heißt, auf welche Weise – sie Meisterwerke sind, ist dabei vom ästhetischem Standpunkt mindestens ebenso interessant wie die Tatsache, daß sie Meisterwerke sind. Ästhetische Erfahrung zielt deshalb nicht nur auf ästhetische Bewertung, sondern auch (unter anderem) auf ästhetisches Verstehen: warum, und auf welche Weise, Kunstwerke und andere Gegenstände ästhetisch wertvoll sind. Insbesondere ermitteln wir den ästhetischen Wert eines Objektes, indem wir seine ästhetisch relevanten Eigenschaften und deren Beitrag zur Realisierung des Wertes erkennen.

Dabei stehen Vertretern des klassischen Modells mindestens drei verschiedene Ansichten über die Epistemologie ästhetischer Werte zur Auswahl. Erstens können sie annehmen, daß wir ästhetische Werte ebenso wahrnehmen, wie die meisten der ihnen zugrundeliegenden anderen Eigenschaften (McDowell, 1983). Zweitens können sie anneh-

men, daß unser Zugang zu ästhetischen Werten durch bestimmte Gefühle vermittelt wird, welche durch die Erkenntnis anderer Eigenschaften in uns hervorgerufen worden sind (Hume, 2008; Kant, 2009; Budd, 1996). Und drittens können sie annehmen, daß wir uns ästhetische Werte dadurch erschließen, daß wir andere Eigenschaften als Gründe für oder gegen bestimmte ästhetische Bewertungen identifizieren und mithilfe rationaler Abwägung angemessen auf sie reagieren (Bender, 1995; Dorsch, 2007, 2013a). Im folgenden wird sich zeigen, daß die dritte Alternative für Vertreter des klassischen Modells am vielversprechendsten ist.

3. Die ästhetische Relevanz empirischer Befunde

3.1 Kunstwerk-spezifische Untersuchungen

Beginnen wir mit der Frage, welche Relevanz spezifische empirische Studien für die ästhetische Bewertung einzelner Kunstwerke oder Werkgruppen haben. Insbesondere über *partikuläre* Kunstwerke – das heißt, Kunstwerke, die mit konkreten Einzeldingen identisch sind – können wir auf sehr vielfältige Art und Weise empirische Erkenntnisse gewinnen, wie sich gut am Beispiel von Gemälden zeigen lässt.

Wir können mithilfe der Karbonmethode und ähnlicher Untersuchungen das Alter und den Herkunftsort des verwendeten Holzes bestimmen. Eine chemische Analyse der Farbpigmente kann uns Aufschluß über die Maltechnik und die verwendeten Rohstoffe geben, und damit auch über die Entstehungszeit des Bildes. Das wissenschaftliche Studium historischer Quellen mag uns mehr über die Funktion oder den Auftraggeber des Gemäldes erzählen, welche beide wiederum Aufschluß über den dem Gemälde zugekommenen Stellenwert geben (zum Beispiel, ob es überhaupt als ein Kunstwerk aufgefaßt worden ist). Oder bedeutsame Veränderungen in den Absichten des Malers und seiner Überlegungen hinsichtlich der Auswahl und Darstellung seines Themas lassen sich manchmal mithilfe von Röntgenaufnahmen oder Ultraviolettstrahlen rekonstruieren, welche vormalig ausgeführte und dann verworfene Entwürfe ('Pentimenti') wieder zum Vorschein bringen.

Bei anderen Kunstwerken, deren Existenz und Identität weniger eng an konkrete Gegenstände gebunden sind, ist ein unpersönlicher empirischer Zugang zu ästhetisch relevanten Eigenschaften oftmals deutlich eingeschränkter.

Viele *reproduzierbare* Kunstwerke – wie etwa Fotografien, Romane oder Musik-

stücke – haben Bestand und können von uns ästhetisch erfahren werden, obwohl die ursprünglichen Negative, Abzüge, Manuskripte, Druckplatten und -fahnen, Partituren, Improvisationen oder Aufführungen bloß der Vergangenheit angehören und nicht bis in unsere Gegenwart überlebt haben.² Es gibt in diesen Fällen keine konkreten Gegenstände, deren chemische oder physikalische Untersuchung aufschlußreich in Hinsicht auf die Natur des betreffenden Kunstwerkes wären. Für die Existenz von Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* reicht es vollkommen aus, dass ich eine moderne Taschenbuchausgabe bei mir zuhause im Regal stehen habe. Aber wir können den Roman selbst nicht einer empirischen Untersuchung unterziehen, indem wir die materiellen Eigenschaften dieser (oder einer anderen) Ausgabe studieren.

Sehr ähnliches gilt für *konzeptuelle* Kunst, insbesondere wenn sogar ihre Existenz und Identität ganz unabhängig vom Bestand konkreter Gegenstände ist.³ Solche konzeptuellen Kunstwerke sind vielleicht am besten mit Ideen – das heißt, abstrakten Dingen – gleichzusetzen und entziehen sich somit jeglichem empirischen Zugangs, auch dem der persönlichen ästhetischen Erfahrung.⁴ Wir sind zwar normalerweise auf konkrete Gegenstände – wie zum Beispiel beschreibenden Schrifttafeln oder Bildern – angewiesen, wenn wir Konzeptkunst erfassen und verstehen wollen. Aber wenn konzeptuelle Werke wirklich mit Ideen – also Universalien – gleichzusetzen sind, können sie nicht direkt empirisch untersucht werden. Spezifische Studien reproduzierbarer oder konzeptueller Kunstwerke müssen sich demnach oft mit der Auslegung historischer Quellen – einschließlich der den Werken beigelegten beschreibenden Texte oder Skizzen der Künstler – begnügen.

Aber selbst im Fall der partikulären Kunstwerke stellt sich die wichtige Frage, welche empirisch gewonnenen Erkenntnisse wirklich relevant für die ästhetische Bewer-

2 Es ist wichtig zu betonen, daß ich einen anderen Begriff der Reproduktion verwende als Benjamin (1996). Mein Begriff bezeichnet die Herstellung einer Instanz eines mehrfach realisierbaren Kunstwerkes – zum Beispiel den Druck eines Taschenbuches als Exemplar eines Romanes. Bei Benjamin geht es dagegen zudem auch um Abbildungen oder Kopien von nicht mehrfach realisierbaren Kunstwerken sowie um die Vervielfältigung dieser Abbildungen oder Kopien – wie etwa bei Plakaten oder Postkarten mit dem Abbild eines Gemäldes. In meinem Sprachgebrauch sind solche Abbildungen oder Kopien keine Reproduktionen des Gemäldes (wohl aber der Fotografie des Gemäldes), da ein- und dasselbe Gemälde nicht durch mehrere Einzeldinger gleichzeitig realisiert werden kann (Rohrbaugh, 2003; Dorsch, 2013b).

3 Reproduzierbare Kunstwerke existieren nur, solange es raumzeitliche Einzeldinge gibt, die als Reproduktionen des Werkes gelten oder uns die Herstellung einer solchen ermöglichen (Rohrbaugh, 2003; Dorsch 2013b).

4 Es ist deshalb auch nicht überraschend, daß es manchmal angezweifelt wird, ob es *reine* Konzeptkunst überhaupt geben kann, oder ob nicht vielmehr immer auch die erfahrbaren Gedankenträger als Teil des Kunstwerkes verstanden werden sollten (Goldie und Schellekens, 2007). Eine wichtige – und kontroverse – Grundlage für diese Skepsis der reinen Konzeptkunst gegenüber ist dabei die Auffassung, daß Kunst persönlich erfahrbar sein muss – und daß es keine rein intellektuellen Erfahrungen gibt.

tung der betreffenden Werke sind. Längst nicht alle Eigenschaften von Kunstwerken sind von ästhetischem Interesse, selbst wenn wir unser Augenmerk allein auf diejenigen Charakteristika lenken, die bei der Realisierung des ästhetischen Wertes des Werkes beteiligt sind. Mithilfe physikalischer Messgeräte können wir die genaue Dicke und Dichte der Farbschichten auf einer Leinwand bestimmen. Und es kann gut sein, daß bei geringeren Werten die Grundierung durchscheinen und somit ein ganz anderer ästhetischer Eindruck entstehen würde. Der ästhetische Wert eines Gemäldes mag deshalb metaphysisch von der Dicke und der Dichte der Farbschichten abhängig sein. Aber um zu einer angemessenen ästhetischen Bewertung zu gelangen, reicht es aus, den deckenden Charakter der Farbschichten zu erkennen. Das Wissen um die Resultate der physikalischen Messungen ist aus der ästhetischen Perspektive überflüssig und irrelevant. Ähnliches gilt üblicherweise für die numerische Erfassung der Wellenlänge des von Farbflächen reflektierten Lichtes oder der Winkel zwischen zweier Linien. Unsere ästhetische Neugier ist befriedigt, sobald wir erkennen, daß der dargestellte Umhang purpur ist, und die repräsentierten Gliedmaße einen annähernd rechten Winkel bilden.⁵

Es stellt sich nun die Frage, warum einige empirische Erkenntnisse ästhetisch relevant sind und andere nicht. Zuerst einmal läßt sich festhalten, daß die Antwort für jedes Kunstwerk verschieden sein kann. Bei einigen Gemälden führt ein Röntgenbild zu einer ästhetischen Neueinschätzung des Werkes, bei anderen nicht. Aber es ist allen möglichen Fällen gleich, daß das Problem der ästhetischen Relevanz bestimmter empirischer Befunde selbst nicht empirisch gelöst werden kann. Mit anderen Worten, wir können nicht mithilfe empirischer Methoden herausfinden, welche Untersuchungsergebnisse Einfluß auf die ästhetische Bewertung eines Kunstwerkes nehmen sollten, und welche nicht. Der Grund hierfür ist, daß die ästhetische Relevanz empirischer Erkenntnisse allein davon abhängt, ob sie uns Zugang zu *epistemischen Gründen* für ästhetische Bewertungen ermöglichen – und ob solche Gründe vorliegen oder nicht ist keine empirische, sondern eine normative Frage.

Die Annahme, daß der Unterschied zwischen aus ästhetischer Perspektive bedeutsamen und unbedeutsamen Befunden epistemischer Natur ist, liefert eine einfache und natürliche Erklärung für die Limitation unserer ästhetischen Neugierde. Eigenschaften, deren Erkenntnis uns keinen Grund gibt, das eine oder andere ästhetische Urteil zu fällen, bleiben für uns uninteressant, sofern es uns genau darum geht, uns über den ästhetischen Wert des betreffenden Gegenstandes eine Meinung zu bilden. Dies gilt selbst dann, wenn die Eigenschaften zur ontologischen Realisierung des ästhetischen Wertes des Gegenstandes beitragen und wir uns dieses metaphysischen Zusammenhanges bewußt

⁵ Die Neugier des Naturwissenschaftlers oder Metaphysikers kennt eine solche Beschränkung nicht. Weitere Beispiele, die diesen Punkt illustrieren, diskutiere ich in Dorsch (2013a).

sind: solange wir diese Tatsachen nicht als Grund für eine bestimmte ästhetische Einschätzung erkennen, haben sie keinen Einfluß auf unser ästhetisches Urteilen.

Es gibt jedoch noch einen weiteren Grund, warum die epistemische Explikation der Begrenztheit unseres ästhetischen Interesses: alle plausiblen alternative Erklärungsversuche sind nicht befriedigend.

Beispiele wie die der Dichte oder der Reflektanzeigenschaft von Farbschichten zeigen auf, daß es nicht bloß darauf ankommt, daß die betreffenden Eigenschaften der Kunstwerke zur Realisierung ihres ästhetischen Wertes beitragen oder daß wir uns dieses Beitrages bewußt sind. Wir mögen sehr wohl wissen, daß eine Änderung in der Dicke der auf die Leinwand aufgetragenen Farbschicht sehr wahrscheinlich zu einer Änderung des ästhetischen Wertes führen würde. Aber dies bedeutet keineswegs, daß wir falsch liegen, wenn wir eine Messung der Dicke für eine ästhetische Einschätzung des Gemäldes als unerheblich betrachten.

Gleichermaßen beschränkt sich unsere ästhetische Neugier nicht allein auf mit bloßem Auge oder auch mit Hilfsmitteln wahrnehmbare Eigenschaften. Der Zeitpunkt der Entstehung eines Gemäldes ist ohne Frage wichtig für seine ästhetische Beurteilung, aber unseren Sinnesorganen nicht zugänglich.

Wir interessieren uns schließlich auch nicht nur deswegen für bestimmte meßbare Eigenschaften von Kunstwerken, da sie uns dabei helfen, den ästhetischen Wert der Werke zu erkennen. Insbesondere verlieren wir nicht das Interesse an den betreffenden Fakten, sobald wir den von ihnen mitrealisierten ästhetischen Wert erfaßt haben. Daß ein Gemälde zum Teil genau deshalb als innovativ gilt, weil es früher als andere Werke entstanden ist, bleibt für uns ästhetisch relevant, selbst wenn wir die Originalität des Bildes bereits zweifelsfrei erkannt haben; während wir die molekulare Struktur der Farbpigmente weiterhin als irrelevant ansehen.

Da die besten alternativen Erklärungsmöglichkeiten somit ausgeschlossen werden können, bleibt nur der Schluß, daß sich unser ästhetisches Interesse sich genau auf Eigenschaften beschränkt, die wir als Realisatoren von Werten und vor allem als Gründe für oder gegen bestimmte ästhetische Bewertungen erkennen. Das klassische Modell der ästhetischen Bewertung sollte also rationalistisch verstanden werden: wir schreiben Kunstwerken und anderen Gegenständen ästhetische Werte zu, indem wir entsprechende Gründe erkennen, sie rational abwägen und dem Resultat der Abwägung entsprechend unser Werturteil fällen.⁶

⁶ Die Abwägung verläuft größtenteils nicht nach Prinzipien, da es solche im ästhetischen Bereich kaum gibt (Sibley, 2001; Budd, 1999; Dorsch, 2013a). Es handelt sich vielmehr um ein mehr oder weniger genaues Abschätzen aufgrund der gegebenen, erfahrungsbasierten Evidenzlage.

3.2 Studien über unsere wertenden Reaktionen

Nicht alle auf einzelne Kunstwerke ausgerichteten Studien untersuchen diese auf direkte Weise. Einige richten stattdessen ihre ganze Aufmerksamkeit auf unsere Reaktionen auf die betreffenden Werke. Wir machen unsere Wertschätzung von spezifischen Kunstwerken auf vielfältige Weise öffentlich: indem wir uns lange und wiederholt mit ihnen auseinandersetzen, sie gegen äußere Kritik verteidigen, uns für ihre Restaurierung oder Bewahrung in einem Museum einsetzen, andere dazu bringen, sich ebenfalls ausgiebiger mit ihnen zu beschäftigen, oder einfach unserer positiven Meinung sprachlichen Ausdruck verschaffen. Mithilfe soziologischer und psychologischer Methoden – wie etwa Interviews, Fragebögen oder Verhaltensstudien – können wir uns einen guten Überblick darüber verschaffen, wie Menschen auf bestimmte Kunstwerke reagieren und was sie über letztere denken. Deswegen scheint es nicht abwegig zu sein, den Wert eines Kunstwerkes vielleicht auch durch eine Bestandsaufnahme seiner allgemeinen Wertschätzung bestimmen zu können.

Man mag gegen diese Methode einwenden, daß sich schon Kant (2009) skeptisch über die Möglichkeit geäußert hat, sich einfach den ästhetischen Urteile anderer anzuschließen, selbst wenn diese als anerkannte Experten gelten. Stattdessen sollte man vielmehr auf sein eigenes Urteilsvermögen und seine eigenen Erfahrungen mit den zu beurteilenden Kunstwerken vertrauen. Die sich an diese Ideen anschließende Debatte über die Gültigkeit des ‘principle of acquaintance’ hat jedoch gezeigt, dass der kantianische Skeptizismus nicht einfach zu begründen ist (Budd, 2003; Hopkins, 2010). Insbesondere ist es schwer zu verstehen, warum wir Wissen erlangen, wenn wir einer vertrauenswürdigen und sachkundigen Person glauben, daß sich das Universum zur Zeit weiter ausdehnt oder daß man in Korea sein Gefallen an der Mahlzeit durch Schmatzgeräusche mitteilen sollte – aber nicht, wenn wir einem erfahrenen und geachteten Kunsthistoriker oder -kritiker in seiner Meinung folgen, daß *Finnegans Wake* wirklich ein Meisterwerk ist.

Es scheint deshalb angebracht, den kantianischen Skeptizismus entsprechend abzuweichen oder zumindest abzuwandeln: wir können zwar von anderen lernen, ob etwas ästhetisch wertvoll ist, aber nicht allein aufgrund ihrer Aussagen verstehen, warum dies so ist (Budd, 2003; Dorsch, 2013a). Erklärt wird dieser Unterschied durch die Tatsache, daß es kaum ästhetische Prinzipien gibt, auf die wir in unserem Zeugnisbericht zurückgreifen könnten, um anderen zu beschreiben, auf welche komplexe und einzigartige Weise ein Kunstwerk wie *Finnegans Wake* seinen ästhetischen Wert realisiert. Und da ästhetische Erfahrung und Kritik nicht bloß auf das Bewerten, sondern auch auf das Verstehen von Kunst abzielt, läßt sich der Grundgedanke des kantianischen Skeptizis-

mus bewahren: um wirklich zu begreifen, warum ein Kunstwerk ästhetisch wertvoll ist, muß man sich selbst mit ihm auseinandersetzen. Und dieses Verstehen ist es auch, auf das es in der kritischen Ästhetik zum großen Teil ankommt – denn die einfache Einsicht, daß *Finnegans Wake* ein Meisterwerk ist, ist für sich genommen weder sehr überraschend, noch sehr informativ. Aber diese neue Ausrichtung des kantianischen Skeptizismus hat auch zur Folge, daß aus seiner Sicht nichts dagegen spricht, den Wert bestimmter Kunstwerke dadurch zu bestimmen, indem man untersucht, wie sie allgemein bewertet werden.

Doch die entsprechenden Studien sind aus anderen Gründen in ihrer Aussagekraft stark limitiert. Sie können uns möglicherweise einen guten Eindruck davon vermitteln, wie wir einzelne Kunstwerke bewerten und welche ihrer Eigenschaften wir für ihre ästhetische Bewertung relevant halten. Aber sie können uns nicht sagen, welchen ästhetischen Wert die Werke *wirklich* besitzen und welche ihrer anderen Eigenschaften *tatsächlich* dafür verantwortlich sind. Dies liegt ganz einfach in der Tatsache begründet, daß wir nicht mithilfe empirischer Mittel bestimmen können, welche ästhetischen Meinungen oder Einschätzungen angemessen sind, und welche nicht. Aber ohne diese Unterscheidung können wir nicht von empirisch gewonnenen Erkenntnissen über ästhetische Ansichten auf die tatsächlichen Werte der betreffenden Kunstwerke schließen. Denn wir können nicht erwarten, daß alle in Betracht gezogene Ansichten miteinander übereinstimmen oder gleichermaßen angemessen sein werden. Weder sind unsere ästhetischen Einschätzungen unfehlbar, noch ist es garantiert, daß die Mehrheit normalerweise nicht falsch liegen kann – ganz im Gegenteil (Wollheim, 1980, Essay VI).

Es hilft auch nicht, die empirischen Studien auf die Meinungen von Experten zu konzentrieren. Zum einen können wir nicht empirisch ermitteln, wer ein Experte auf dem Gebiet der ästhetischen Bewertung ist. Wir können zwar durch Messungen feststellen, daß jemand sich sehr häufig die Gemälde Vemeers angeschaut und die kunsthistorische Literatur über ihn studiert hat. Aber es scheint kaum möglich, auf empirische Weise herauszufinden, ob er auch die erforderliche Sensibilität ästhetisch relevanter Eigenschaften gegenüber besitzt und sich zudem ausreichend von seinen Vorurteilen, persönlichen Präferenzen und nicht-ästhetischen Interessen distanzieren kann.⁷

Zum anderen – selbst wenn wir trotz allem in der Lage sind, Experten von Laien zu trennen – können sich auch Experten irren und widersprechen (Dorsch, 2007), ohne daß wir immer mithilfe der Empirie bestimmen können, welche Expertenmeinungen ange-

⁷ Ich stütze mich hier weitestgehend auf den von Hume (2008) aufgestellten Katalog von Eigenschaften eines guten Kritikers (siehe auch Levinson (2002) und Zangwill (2001)). Es mag sein, daß auch noch andere Charaktermerkmale wichtig sind.

messen sind und welche nicht. Denn dann ist es immer noch nicht möglich, Normal- oder Idealbedingungen zu bestimmen, welche die Angemessenheit der unter ihnen gefällten ästhetischen Urteile garantieren. Kritiker sollten sicherlich nicht müde, abgelenkt oder in ihrer Wahrnehmung getäuscht sein; noch sollte ihnen kein Fehler im Denken oder Schließen unterlaufen. Aber diese und ähnliche Voraussetzungen reichen noch nicht aus, ein angemessenes ästhetisches Urteil zu gewährleisten – und es ist unklar, welche zusätzlichen Bedingungen schließlich zu solch einer starken Garantie führen könnten.⁸

Schließlich ist es auch keine Lösung zu versuchen, sich den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes oder ästhetischen Objektes aufgrund seiner anderen, empirisch meßbaren Eigenschaften zu erschließen. Denn es gibt so gut wie keine empirisch erfass- oder anwendbaren ästhetischen Gesetzmässigkeiten, mithilfe derer wir aufgrund der Präsenz bestimmter anderer Eigenschaften die Realisierung eines spezifischen ästhetischen Wertes ableiten könnten (Sibley, 2001; Budd, 1999).

Zwei Charakteristika von ästhetischen Werten und ihren Realisatoren sind dabei von besonderer Wichtigkeit (Dorsch, 2013a). Auf der einen Seite hängen ästhetische Werte von sehr spezifischen und detaillierten anderen Eigenschaften ab, so daß jeglicher Versuch einer Formulierung entsprechender Gesetzmässigkeiten schon allein an der resultierenden Komplexität scheitern müßte. Auf der anderen Seite ist der Beitrag einzelner Eigenschaften zur Realisierung eines ästhetischen Wertes holistisch, das heißt, abhängig davon, welche andere Eigenschaften noch vorhanden sind und einen Beitrag leisten. Somit kann ein- und dieselbe Eigenschaft in einem Fall für eine positive und in einem anderen Fall für eine negative Bewertung sprechen, so daß es nicht möglich ist, eine Gesetzmässigkeit auszumachen, die eine Erschließung des ästhetischen Wertes erlauben würde.⁹

8 Bei Zuschreibungen anderer reaktionsabhängiger ('response-dependant') Eigenschaften, die – wie etwa Farben – nicht evaluativ sind, ist es dagegen durchaus möglich, ausreichende Normalbedingungen eindeutig zu bestimmen (Dorsch, 2009, Kapitel 3.3).

9 Die einzigen Ausnahmen sind einfache Prinzipien, die begriffliche Zusammenhänge beschreiben ('etwas Symmetrisches ist im Gleichgewicht') oder Defaultverbindungen bezeichnen ('Eleganz spricht – oder besser: spräche – für sich allein genommen für eine positive Bewertung'), sowie komplexe Prinzipien, die den ästhetischen Wert eines Gegenstands mit (fast) allen seinen anderen Eigenschaften in Verbindung setzen ('jedes Bild, daß vollkommen eigenschaftsidentisch mit der *Mona Lisa* ist, ist auch ein Meisterwerk'). Es sollte auch bedacht werden, daß es kaum möglich ist, ästhetische *ceteris paribus* Gesetze zu formulieren – noch empirisch zu bestimmen, wann *ceteris paribus* Bedingungen bestehen oder nicht.

3.3 Evolutionstheoretische und genealogische Ansätze

Die Grundidee evolutionstheoretischer Ansätze – wie etwa derjenigen von Miller (2000), Dutton (2003) oder Zahavi und Zahavi (1997) – ist, daß systematische Fragen über die Natur von ästhetischen Werten und ästhetischer Bewertung nur mithilfe von Überlegungen über den evolutionären Ursprung der Kunst und unseres Umgangs mit ihr beantwortet werden können. Es handelt sich somit um Spezialfälle der genealogischen Herangehensweise, welche heutige Fakten über Kunst – daß sie beispielsweise für uns einen besonderen intrinsischen Wert hat – mit Hinweis auf die Umstände ihrer Entstehung und Entwicklung in der (fernen) Vergangenheit erklärt. Die evolutionstheoretischen Spielarten dieser Betrachtungsweise unterscheiden sich von anderen allein in ihrer speziellen Beschreibung und Deutung der Provenienz von Kunst. Ihr allgemeiner Ausgangspunkt ist die Feststellung, daß Kunstwerke normalerweise zuverlässige Schlüsse auf die praktischen und intellektuellen Fähigkeiten von Künstlern sowie deren Reichtum an Ressourcen erlauben.

Abgesehen von Fällen, in denen die Entstehung eines Kunstwerkes vorrangig das Resultat von glücklichen Zufällen ist, setzt der künstlerische Schaffungsprozeß eine Vielzahl unterschiedlichster Fähigkeiten und ‘ästhetischer Tugenden’ voraus: von handwerklicher Kompetenz bis zu spontanem Einfallsreichtum, von einer genauen Sensibilität für unscheinbare, aber wichtige Details bis zum abstrahierenden Blick für wesentliche Konstanten des menschlichen Lebens, von gedanklicher Agilität, Präzision und Konzentration bis zur selbstvergessenen, fast automatischen Arbeit am Werk. Diese künstlerisch wertvollen und sogar notwendigen Vermögen bestimmen nicht nur den Schaffensprozeß und sein Resultat, sondern sind oft auch in beiden – und vor allem in letzterem – ausgedrückt und erkennbar. Wir können einer von einem geübten Zeichner oder Kalligraphen gezogenen Linie dessen Sicherheit und Kontrolle im Umgang mit Bleistift oder Feder ansehen, oder einer Fotografie den Sinn des Fotografen für eine ausgewogene und spannende Komposition. Schließlich ist allein schon die Tatsache, daß ein Mensch Zeit und Energie frei darauf verwenden kann, Kunst zu erschaffen (anstatt zum Beispiel für Nahrung oder Schutz sorgen zu müssen) ein Zeichen dafür, daß er oder sie über mehr als die für das einfache Überleben erforderlichen Ressourcen verfügt – insbesondere, wenn die geschaffene Kunst zu keinem finanziellen oder materiellen Gewinn führt oder führen soll.

Der evolutionstheoretische Ansatz versucht nun, eine Verbindung zwischen den Mechanismen der sexuellen Selektion und der Entstehung von Kunst herzustellen. Gemäß dieser Grundidee waren – und sind – Menschen so beschaffen, daß sie während der Wahl ihrer sexuellen Partner auf diejenigen Fähigkeiten und Eigenschaften, welche

Künstler charakterisieren und in ihren Werken Ausdruck finden, sehr positiv reagieren. Der künstlerisch tätige Gefährte wird demnach dem künstlerisch untätigen vorgezogen, solange letzterer nicht andere Werte als Kompensation aufweisen kann. Aus diesem Zusammenhang läßt sich nun vielleicht schließen, daß der originäre Wert der Kunst im damit verbundenen Selektionsvorteil lag. Das heißt, es zahlte sich für die Menschen der Frühzeit aus, sowohl selbst Kunst zu schaffen, als auch ihre Aufmerksamkeit und Wertschätzung auf Künstler und deren Werke zu richten, da es beiden Seiten dabei half, bessere Sexual- und Lebenspartner zu finden. Kunstwerke – sowie auch die für ihre Erschaffung erforderlichen künstlerischen Praktiken – waren diesen Überlegungen nach in erster Linie aufgrund ihrer positiven Rolle in der sexuellen Selektion wertvoll. Mit anderen Worten, der ästhetische Wert von Kunstwerken ließ sich somit ursprünglich auf deren evolutionären Wert zurückführen.

Es stellt sich nun die Frage, welchen Einfluß auf unseren heutigen theoretischen und praktischen Umgang mit Kunst wir diesen Erkenntnisse – angenommen, daß es wirklich Erkenntnisse sind – zugestehen sollten. Evolutionstheoretiker könnten zum Beispiel versucht sein, ihre Überlegungen über die fernen Ursprünge des menschlichen Interesses an der Kunst auf die Gegenwart zu übertragen. Dementsprechend wären auch heute noch evolutionäre Selektionskriterien bei unserer Wertschätzung von Künstlern und ihren Arbeiten wirksam; und wir sollten die immer noch vorherrschende, klassische Theorie der ästhetischen Werte angesichts dieser teleologischen oder instrumentellen Einflüsse revidieren oder sogar aufgeben. Insbesondere müßte die Auffassung ästhetischer Werte als intrinsisch und unabhängig von praktischen Interessen oder ähnlichen Werten in Frage gestellt werden.

Es lassen sich jedoch drei grundlegende Probleme mit einer solchen Argumentation aufzeigen, die zudem unabhängig davon sind, welche Aspekte der historischen Genese oder der anfänglichen Wertigkeit der Kunst als philosophisch wichtig angesehen werden.

Die erste Schwierigkeit ist, daß uns viele Praktiken ganz unabhängig von – oder sogar trotz – ihrer ursprünglichen Entstehung und Bedeutung wichtig sind. Viele pflegen die Tradition, in der Advents- und Weihnachtszeit zusammen mit ihren Kindern einen Tannenbaum aufzustellen und zu schmücken, weder, weil sie dem Beispiel ihrer Eltern folgen wollen, noch, weil sie die ursprünglichen heidnischen oder christlichen Beweggründe anerkennen und teilen, sondern stattdessen, weil ihnen einfach der Geruch und Anblick eines Weihnachtsbaumes gefällt, oder weil der Vorgang des Aussuchens, Aufstellens und Dekorierens eines Baumes die Familie zusammenbringt und die besondere Atmosphäre der Tage zwischen den Jahren hervorhebt und noch steigert. Welchen Wert

wir in einer Handlung oder ihrem Resultat zusprechen – genauso wie das der Handlung zugrundeliegende Motiv – kann sich auch während unseres Lebens ändern. Jemand mag anfänglich ein Hobby verfolgen oder sich für einen Sport oder eine Mannschaft interessieren, allein weil er darin jemandem anderen nacheifern oder ihm gefallen möchte. Aber dies hält ihn nicht davon ab, sich diese Handlungsweise selbst anzueignen und seine eigenen, unabhängigen Gründe und Vorlieben dafür zu entwickeln, so daß die originale Motive bedeutungslos werden.

Deshalb, selbst wenn es wahr sein sollte, daß Menschen ursprünglich aufgrund der Mechanismen sexueller Selektion Kunstwerke geschaffen und wertgeschätzt haben, heißt das noch nicht, daß die Menschheit nicht seitdem gelernt haben kann, Kunst auf ganz andere und autonome – nämlich ästhetische – Weise als wertvoll zu erkennen; und auch nicht, daß diese zweite Form der Wertschätzung die erstere nicht verdeckt oder verdrängt haben kann. Das heißt, der Wert, den Kunst für uns besitzt, kann sich im Laufe der Zeit radikal geändert haben. Insbesondere kann der Umgang mit Kunst für uns intrinsisch wertvoll geworden sein, auch wenn er ursprünglich für uns hauptsächlich instrumentellen Wert besessen hat.

Zweitens lassen sich viele Aspekte der Erschaffung und der Wertschätzung von Kunst, welche in den letzten Jahrhunderten zu Tage getreten sind, nicht einfach mithilfe der sexuellen Auswahl erklären. Die Beweggründe von Künstlern und Bewunderern, sich auf bestimmte Kunstwerken einzulassen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen, sind oft derart komplex und spezifisch, daß sie nicht auf den Wunsch oder den Antrieb zurückgeführt werden können, einen für das Überleben der eigenen Gene guten Sexual- und Lebenspartner zu finden. Daneben spielen in der sexuellen Selektion viele Merkmale und Faktoren eine entscheidende Rolle, auf die wir mehr oder weniger passiv reagieren, ohne daß wir uns dessen dabei bewußt werden oder deliberativ über das Erreichen des damit verbundenen Zweckes nachdenken. Dagegen setzen wir uns sehr willentlich und mit Bedacht mit Kunst auseinander und streben dabei danach, uns von allen extrinsischen Einflüssen – wie etwa evolutionären Mechanismen – zu befreien oder distanzieren. Es fehlt zudem an ausreichender empirischer Bestätigung für die These, daß die in der Partnerwahl involvierten Mechanismen auch bei der Wertschätzung von Kunst auf der subpersonalen Ebene wirksam sind.

Das dritte Problem besteht darin, daß Antworten auf die Frage, warum wir uns mit Kunst beschäftigen (oder in der Vergangenheit beschäftigt haben), nicht unbedingt relevant für die Frage sein müssen, wie wir Kunstwerke wertschätzen sollen oder worin solche Wertschätzung besteht. Denn die Gründe, wegen derer wir *tatsächlich* Kunst schaffen und bewundern, können unangemessen – oder wenigstens nicht vollständig ange-

messen – sein und nicht mit jenen übereinstimmen, aufgrund derer wir uns eigentlich mit Kunst auseinandersetzen *sollten*. Das Problem ist demnach ähnlich gelagert wie bei den Studien, die unsere aktuellen ästhetischen Urteile aufzeichnen, aber nicht erfassen können, welche Urteile wir fällen sollten. Die Evolutionstheorie mag uns überzeugend den *evolutionären* Nutzen von Kunst aufzeigen. Aber die Annahme, daß dieser auch mit der *ästhetischen* Bedeutung von Kunst identisch ist, bleibt ohne Legitimation und somit sehr fraglich.

Die drei genannten Schwierigkeiten, welche ein evolutionstheoretischer Ansatz mit sich bringt, lassen sich zudem für die gesamte genealogische Herangehensweise verallgemeinern. Daß sich der Wert von Praktiken im Laufe der Zeit ändern kann und daß empirische Untersuchungen über unsere tatsächlichen Beweggründe nicht deren Angemessenheit feststellen können, ist unabhängig davon, ob es sich bei den ursprünglichen Werten oder Gründen um evolutionäre handelt oder nicht. Zudem bleibt es abzuwarten, ob eine zufriedenstellende genealogische Erklärung aller Details unseres heutigen evaluativen Umganges mit Kunst gegeben werden kann – vor allem, da es sich um keine evolutionstheoretische Darlegung handeln kann.

3.4 Nicht-rationale Einflüsse auf ästhetische Bewertungen

Es gibt immer wieder allgemeine Studien, die aufzeigen, daß unsere ästhetischen Bewertungen tatsächlich von Faktoren beeinflusst werden, die weder eine rationale Rolle in der Urteilsfindung spielen, noch laut der traditionellen Auffassung als ästhetisch relevant gelten. Die kurze Beschreibung dreier Beispiele soll hier genügen.

Erstens ist es nachgewiesen worden, daß teure Weine selbst von Experten systematisch als qualitativ besser eingeschätzt werden als billigere Weine. Insbesondere macht es einen Unterschied für die Beurteilung eines Weines, ob man seinen vermeintlichen Preis kennt – und, wenn ja, ob dieser als hoch oder niedrig empfunden wird (Plassmann et al., 2008; Brochet, 2001).

Zweitens hat sich herausgestellt, daß unsere Urteile über die ästhetischen Eigenschaften eines Weines auch davon abhängen, ob wir ihn (zu Recht oder zu Unrecht) als einen roten oder einen weißen Wein kategorisieren. So beschreiben und bewerten Experten einen Weißwein deutlich anders, wenn er vorher ohne ihr Wissen rot gefärbt worden ist (Brochet, 2001).

Drittens verändert sich unsere Meinung von Kunstwerken zum positiven, je öfter wir ihnen im Original oder in Form von Abbildungen begegnen – und zwar insbesondere dann, wenn wir uns dieses Umstandes nicht bewußt sind. Eine größere Gruppe von Stu-

denten wurde zweimal gefragt, welche Werke aus einer bestimmten Reihe von impressionistischen Bildern sie als am schönsten oder gelungensten einschätzen würden – einmal, bevor, und einmal, nachdem die Gemälde als Hintergrundbilder bei von den Studenten besuchten, kunstunabhängigen Vorlesungen eingesetzt wurden. Während die Studenten bei der ersten Befragung noch die allgemein bekannteren Werke bevorzugten, zeigte sich bei der zweiten Erhebung, daß die Präferenzen sich hin zu den am häufigsten während der Vorlesungen gezeigten Bilder verschoben hatten. Die Studenten waren sich dieses Effektes jedoch nicht bewußt und konnten sich auch oft nicht daran erinnern, die entsprechenden Bilder in den Vorlesungen gesehen zu haben (Cutting, 2006).

Es sollte unumstritten sein, daß Faktoren wie finanzieller Wert oder Häufigkeit der Betrachtung nicht ästhetisch relevant sind und daß von ihnen beeinflusste ästhetische Urteile Gefahr laufen, durch diesen Einfluß verfälscht zu werden. Ebenso ist die Wahrscheinlichkeit sehr groß, daß fundamentale Kategorisierungsfehler, welche ästhetisch relevante Aspekte der zu bewertenden Gegenstände betreffen, zu fehlerhaften Werteschätzungen führen. Dementsprechend sollte sowohl die kritische, als auch die philosophische Ästhetik Studien wie die drei beschriebenen generell ernst nehmen. Jedoch weisen sie oft bereits spezifische Probleme in ihren Versuchsanordnungen auf.

Zum Beispiel unterscheiden sie nicht immer genau genug zwischen subjektiven Präferenzen und Urteilen mit Objektivitätsanspruch. Daß den Studenten nach den Vorlesungen andere Kunstwerke am besten gefallen als vorher, bedeutet noch nicht, daß sich auch ihre Meinung über deren ästhetischen Wert geändert hat. Es ist nicht einmal garantiert, daß sie überhaupt über solch eine Meinung verfügen, anstatt sich ihrer begrenzten Kompetenz bewußt zu sein und deshalb auf ein eigenes Urteil zu verzichten.¹⁰

Zudem wurde im allgemeinen versäumt zu untersuchen, wie sich die Bewertungen verändert hätten, sobald man die entsprechenden Probanden auf die festgestellte Beeinflußung ihrer Urteile hingewiesen und ihnen deren Unangemessenheit aufgezeigt hätte. So könnte es zum Beispiel gut sein, daß die an einer angemessenen und objektiven ästhetischen Bewertung Interessierten versuchen würden, alles daran zu setzen, um dem entsprechenden Einfluß zu entkommen oder ihm wenigstens entgegenzuwirken – und wenn auch nur durch die Enthaltung eines Urteiles.

Die beiden erwähnten Probleme in den Versuchsanordnungen lassen sich möglicherweise durch weitere und verbesserte Studien beheben. Aber die Beispieluntersuchungen weisen noch andere Schwachstellen auf, die prinzipieller Natur sind und sich somit weit

¹⁰ Hier ist es besonders wichtig, wie die Fragen, die den Studenten gestellt werden, genau formuliert werden. Es macht sicherlich einen Unterschied, ob man fragt, welches Bild subjektiv am schönsten ist, oder stattdessen, welches Bild das objektiv beste Kunstwerk darstellt. Es gibt sicherlich genügend Menschen, die sich nicht in der Lage oder befugt genug fühlen, um die zweite Frage beantworten zu können.

weniger leicht vermeiden lassen.¹¹

Im zweiten Fall liegt etwa kein normativer, sondern bloß ein kognitiver Fehler vor. Die Farbe und die entsprechende Kategorisierung eines Weines sind ästhetisch relevant, und die Versuchspersonen haben allen Grund, ihre vermeintlichen Erkenntnisse als Grundlage für ihre ästhetische Bewertung des Weines zu nehmen – zumal sie keine Veranlassung haben, an ihrer Kategorisierung des Weines als eines Rotweines zu zweifeln. Während die Urteilenden sich also über die Farbe der Traube irren, sind sie für diesen Fehler nicht verantwortlich und handeln auf epistemisch tadellose Weise, wenn sie den Wein als einen Rotwein bewerten. Wenn überhaupt unterläuft ihnen höchstens der Fehler, visuelle Evidenz wichtiger zu nehmen als geschmackliche Evidenz – aber auch nur dann, wenn einige Aspekte des Geruchs oder Geschmacks eher auf einen Weißwein hinweisen sollten. Somit bestärkt die zweite Fallstudie nur noch das klassische Modell ästhetischer Bewertung, indem sie zeigt, daß Experten ihre Meinungen rational auf ästhetisch relevante Beobachtungen stützen (ohne dabei natürlich gegen kognitiven Irrtum gefeit zu sein).

Schließlich beschäftigt sich die dritte Studie – im Gegensatz zu den ersten beiden – mit ästhetischen Laien anstelle von erfahrenen Experten. Die befragten Studenten besaßen weder ausgeprägte Sachkenntnisse, noch verfügten sie über ein geschultes Urteilsvermögen. Zudem fällten sie ihre Urteile nicht mit genügend Bedacht und Objektivitätsanspruch. Sie waren demnach keine guten Kritiker im Sinne Humes oder Kants. Deswegen sollten wir ihren ästhetischen Einschätzungen und ihrer Anfälligkeit für ästhetisch irrelevanter Faktoren auch nicht zuviel Gewicht beimessen.

Die genannten Schwachstellen im spezifischen Aufbau der drei Studien werden ergänzt durch ein generelleres und fundamentaleres Problem, welches im Grunde bereits oben im Kontext der Untersuchungen unserer tatsächlichen evaluativen Reaktionen angesprochen wurde. Gemäß den Untersuchungen werden selbst die ästhetischen Urteile von Experten oft durch nicht-ästhetische Faktoren auf irrationale oder unbewußte Weise

¹¹ Einen Einwand halte ich dagegen für ungerechtfertigt: nämlich zu behaupten, daß es sich wenigstens in den ersten beiden Fällen nicht um ästhetische Urteile handelt, die denen über Kunst hinreichend ähnlich sind. Es stimmt sicherlich, daß die meisten Geschmacksurteile (im wörtlichen Sinn) keinen Anspruch darauf erheben können, sich mit objektiven ästhetischen Eigenschaften und Werten zu beschäftigen, sondern stattdessen einfache Präferenzurteile darstellen (wie etwa die Aussage, daß jemand Bordeaux lieber mag als Chianti). Aber die Beurteilung eines Weines kann über subjektive Geschmacksurteile weit hinausgehen und gerechtfertigterweise den Anspruch erheben, seine objektive ästhetische Qualität zu erfassen zu versuchen (Scruton, 2009; Todd, 2010). Genau dieselbe Unterscheidung läßt sich bei unseren Reaktionen auf Kunstwerke machen. Rubens gefällt nicht jedem. Aber selbst die Museumsbesucher, die bevorzugt Räume mit Werken anderer Künstler aufsuchen, können die Meisterschaft dieses Malers anerkennen. Zudem handelt es sich bei Wein nicht um ein reines Naturprodukt, sondern um ein handwerklich erzeugtes und kultiviertes – und somit um ein, wenn schon nicht mit Kunst identisches, so doch wenigstens der Kunst sehr ähnliches – Gut.

beeinflusst und entsprechen somit nicht den vom klassischen Modell vorausgesetzten ästhetischen Standards. Ein Schluß, den man hieraus ziehen könnte, ist, daß das klassische Modell einer Revision bedarf und den tatsächlichen Umständen angepaßt werden sollte; ein ganz anderer jedoch, daß die untersuchten Urteile weitestgehend unangemessen sind und deshalb das klassische Modell sogar noch bestätigen. Die zentrale Fragestellung ist also erneut, ob die Meinungen der Weinexperten und Studenten als untadelige ästhetische Urteile gelten sollten oder nicht.

Die empirische Studien beschäftigen sich nicht mit dieser Frage, und aus gutem Grund, denn sie können hierauf aufgrund der normativen Natur von Angemessenheit nicht wirklich eine Antwort geben. Insbesondere ist es keine Angelegenheit der Mehrheitsverhältnisse. Aufgrund der Einzigartigkeit und Komplexität vieler Kunstwerke ist es sogar zu erwarten, daß es sehr schwierig ist und ein langwieriges Training erfordert, zu einer angemessenen Einschätzung zu gelangen.

Zudem ist die Beweislast klar auf der Seite derjenigen, die empirische Studien benutzen wollen, um das klassische Modell zu unterminieren: sie müssen nachweisen, daß die untersuchten Meinungen als angemessene ästhetische Urteile ernstzunehmen sind.¹² Und zumindest in zwei der drei Beispielstudien scheint dieses Unterfangen aussichtslos zu sein. Die Studenten besitzen nicht die erforderlichen Kenntnisse und Fähigkeiten, während die Weinexperten, welche rotgefärbte Weißweine vorgesetzt bekommen, ohne ihr Wissen unter sehr ungünstigen Umständen agieren müssen. Selbst im ersten Fall läßt es sich fragen, ob die Bedingungen ideal genug sind, um angemessene ästhetische Urteile zu ermöglichen. Vielleicht wäre es besser, den Meinungen von Weinexperten zu vertrauen, die nichts über die (vermeintlichen) Marktpreise der zu bewertenden Weine wissen.¹³

4. Schluß

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Befunde empirischer Studien – im Gegensatz

12 Daß diejenigen, die dem klassischen Modell skeptisch gegenüber eingestellt sind, ihre Beweisschuld noch nicht eingelöst haben, zeigt sich auch darin, daß dieses Modell – wie bereits oben erwähnt – mit den drei beschriebenen und allen ähnlichen Studien kompatibel ist.

13 Dies könnte auch bedeuten, daß sie idealerweise nichts über die Identität des Winzer oder den Jahrgang und die Lage des Weines erfahren sollten – nämlich Merkmale, die es einem Kundigen ermöglichen, auf den ungefähren Marktpreis zu schließen. Vielleicht ist es sogar richtig, die Bewertung eines Weines hauptsächlich auf seine wahrnehmbaren (intrinsischen) Eigenschaften zu basieren. Ein guter Name kann einen schlechten Geschmack nicht wettmachen. Aber auch nicht-wahrnehmbare (relationale) Merkmale können durchaus für die Einschätzung der Qualität eines Weines wichtig werden – wie etwa Fakten über seine Herstellungsweise oder der (historische) Vergleich mit anderen Weinen.

zu unseren persönlichen Eindrücken von Kunstwerken – hauptsächlich für die kritische Ästhetik – und auch da nur sehr eingeschränkt – von Bedeutung sind. Genauer genommen besteht ihre Hauptfunktion darin, uns auf Fehler in unseren ästhetischen Bewertungen hinzuweisen – zum Beispiel, wenn sie uns zeigen, daß einige unserer Urteile nicht-rationalen oder unbewußten Einflüssen unterliegen; und unsere Aufmerksamkeit auf bisher unerkannte Aspekte der Kunstwerke zu lenken, die wir dann als ästhetisch relevant erkennen können – zum Beispiel, wenn sie uns etwas über das genaue Alter des Werkes berichten oder die ursprüngliche Absichten des Künstlers aufzeigen (wie etwa in der Form im Röntgenbild sichtbarer *Pentimenti*). Es hat sich aber auch herausgestellt, daß es deutlich schwieriger und aufwendiger sein kann, Kunstwerke angemessen ästhetisch zu bewerten, als es manchmal vielleicht gedacht wird. Insbesondere ist es keine einfache Angelegenheit, sich gegen die nicht-rationalen und oft auch unbewußte Wirkung von Faktoren zu wehren, die zu unangemessenen Werturteilen führen.

Mit Hinblick auf die philosophische Ästhetik läßt sich abschließend feststellen, daß die existierenden empirischen Studien das klassische Modell der ästhetischen Bewertung nicht in Zweifel ziehen – und es ist auch unwahrscheinlich, daß zukünftige Befunde dies tun werden können. Dies ist vor allem eine Konsequenz der Tatsache, daß es keine empirisch beantwortbare Frage ist, wann ästhetische Urteile als angemessen gelten – und somit auch, wie wir Gegenstände ästhetisch bewerten sollten und was es heißt, etwas als ästhetisch wertvoll oder wertlos zu bezeichnen. Um zu entscheiden, welche philosophische Theorie der ästhetischen Bewertung allen anderen vorzuziehen ist, müssen wir uns mit Philosophie beschäftigen, anstatt auf empirische Studien zu schauen. Insbesondere ermitteln wir den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes oder ästhetischen Objektes, indem wir seine anderen Eigenschaften als Gründe für eine entsprechende ästhetische Bewertung erkennen. Das klassische Modell sollte also mit einem ästhetischen Rationalismus über die Rechtfertigung ästhetischer Urteile verbunden werden.

Schließlich ist es bemerkenswert, daß spezifische oder allgemeine empirische Studien nur dann für die Praxis und die Theorie ästhetischer Bewertung ins Gewicht fallen, wenn sie in einem direkten Bezug zu unserem persönlichen, wahrnehmungsgestützten Zugang zu Kunstwerken stehen. Das heißt, sie erlangen Bedeutung nur dann, wenn wir sie mit unserer subjektiven Perspektive der ästhetischen Erfahrung und Erschließung verbinden können. Daß ein Maler seine Hauptperson ursprünglich mit einer anderen – nun übermalten – Geste ausgestattet hatte, sollte nur dann unser Werturteil über das Gemälde beeinflussen, wenn es sich rational verstehen und begründen läßt, daß – und wie – diese Veränderung den ästhetischen Charakter und Wert des Bildes gewandelt hat. Hi-

storiische Quellentexte, physikalische Untersuchungen, chemische Analysen, Sozialstudien und kognitionswissenschaftliche Experimente sind demnach nur dann von ästhetischer Bedeutung, wenn wir die von ihnen gelieferten Erkenntnisse als ästhetisch relevant begreifen – und letzteres bleibt immer noch eine Aufgabe für unsere erstpersonalen Erfahrungen und rationalen Fähigkeiten.

Literatur

- Allesch, C. G. (1987). *Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen: Verlag für Psychologie.
- Bender, J. (1995). General but defeasible reasons in aesthetic evaluation: The generalist/particularist dispute. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53(4), 379–92.
- Benjamin, W. (1939/1996). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Brochet, F. (2001). Tasting: Chemical Object Representation in the Field of Consciousness. Prix Coup de Coeur, Academie Amarin.
- Budd, M. (1996). *Values of Art: Pictures, Poetry, and Music*. London, England: Penguin Books.
- (1999). Aesthetic judgements, aesthetic principles and aesthetic properties. *European Journal of Philosophy* 7, 295–311.
- (2003). The acquaintance principle. *British Journal of Aesthetics* 43(4), 386–392.
- (2008). *Aesthetic Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Cutting, J. E. (2006). The mere exposure effect and aesthetic preference. In P. Locher (Hrsg.), *New Directions in Aesthetics, Creativity and the Psychology of Art*, New York, 33–46. Baywood.
- Dorsch, F. (2007). Sentimentalism and the intersubjectivity of aesthetic evaluations. *dialectica* 61(3), 417–46.
- (2009). *Die Natur der Farben*. Frankfurt: Ontos.
- (2012). Die Grenzen des ästhetischen Empirismus (Kurzfassung). *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 57(2), 269–81.
- (2013a). Non-inferentialism about the justification of aesthetic judgements. *The Philosophical Quarterly*, im Erscheinen.
- (2013b). Repeatable artworks as reproductions. Manuskript.
- Dutton, D. (2003). Aesthetics and evolutionary psychology. In J. Levinson (Hrsg.), *The*

- Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Fechner, G. (1876/1978). *Vorschule der Ästhetik*. Hildesheim: Olms.
- Goldie, P. und E. Schellekens (Hrsg.) (2007). *Philosophy and Conceptual Art*. New York: Oxford University Press.
- Goldman, A. H. (1995). *Aesthetic Value*. Boulder: Westview Press.
- Hopkins, R. (1998). *Picture, Image and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001). Kant, quasi-realism and the autonomy of aesthetic judgement. *European Journal of Philosophy* 9, 166–189.
- (2010). How to be a pessimist about aesthetic testimony. *Journal of Philosophy* CVII.
- Hume, D. (1757/2008). Of the standard of taste. In S. Copley (Hrsg.), *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Kant, I. (1790/2009). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner.
- Levinson, J. (1996). *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- (2002). Humes standard of taste: the real problem. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60(3), 227–238.
- McDowell, J. (1983). Aesthetic value, objectivity, and the fabric of the world. In E. Schaper (Hrsg.), *Pleasure, Preference and Value*, 1–16. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, G. F. (2000). *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*. New York: Doubleday.
- Parfit, D. (2011). *On What Matters*. Oxford: Oxford University Press.
- Plassmann, H., J. O’Doherty, B. Shiv, und A. Rangel (2008). Marketing actions can modulate neural representations of experienced pleasantness. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 105, 1050–54.
- Ramachandran, V. S. und W. Hirstein (1999). The science of art: a neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies* 6, 15–51.
- Rohrbaugh, G. (2003). Artworks as historical individuals. *European Journal of Philosophy* 11, 177–205.
- Scruton, R. (2009). *I Drink Therefore I am: A Philosopher’s Guide to Wine*. London: Continuum.
- Sibley, F. (1965/2001). Aesthetic and nonaesthetic. In *Approach To Aesthetics: Collected Papers On Philosophical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Thomasson, A. L. (1999). *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Todd, C. (2010). *Philosophy of Wine*. Durham: Acumen.
- Walton, K. (1990). *Mimesis as Make-Believe*. Harvard: Harvard University Press.
- (1993). How marvelous! toward a theory of aesthetic value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51.
- Wollheim, R. (1980). *Art and its Objects: with Six Supplementary Essays* (2d ed ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Zahavi, A. und A. Zahavi (1997). *The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin's Puzzle*. Oxford: Oxford University Press.
- Zangwill, N. (2001). *The Metaphysics of Beauty*. Ithaca: Cornell University Press.
- Zeki, S. (1999). *Inner Vision: an Exploration of Art and the Brain*. New York: Oxford University Press.