

Gernot Böhme

## **Ästhetik als Wissenschaft sinnlicher Erfahrung**

Ich habe ja früher an der Universität »Science Studies« betrieben, und von daher hatte ich eine gewisse Skepsis gegenüber dem Thema Artistic Research. Das kommt daher, dass man aus dieser Beschäftigung mit Wissenschaft, der soziologischen, weiß, dass in unserer Gesellschaft die Wissenschaft als das höchste Wissen gilt und dass insbesondere die Naturwissenschaft einen bedeutenden Rang hat als kulturelles Gut. Deshalb klingt die Bemühung von Künstlern, ihre Tätigkeit als Wissenschaft oder gar Forschung darzustellen, zunächst einmal unangenehm, als ob sie sich anbiedern und von dem Vorteil des Ansehens von Wissenschaft für ihren Bereich profitieren wollten. Das ist der eine Grund meiner Skepsis. Der andere Grund ist, dass es in diesem Feld wirklich ganz grässliche Beispiele gibt, bei denen die künstlerische Produktion eher eine Parodie von Wissenschaft ist. Nun – gegenüber dieser Skepsis muss ich zugeben, dass mein erster Aufsatz oder Vortrag, den ich überhaupt im Bereich der Ästhetik gehalten habe, sich genau mit diesem Thema beschäftigt hat: Er hieß »Kunst als Wissensform« und wurde 1980 in der Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in München gehalten.<sup>1</sup>

Es ist wohl sinnvoll uns dessen zu erinnern, dass es eine Auffassung von Ästhetik allgemein und der Theorie der Kunst im Besonderen gegeben hat, die von vornherein Kunst und Ästhetik als eine Wissensform definiert. Das ist die Stelle, an der das, was wir als Ästhetik, als spezielle Disziplin der Philosophie verstehen, entstanden ist, nämlich bei Alexander Gottlieb Baumgarten 1750 die *Aesthetica*.<sup>2</sup> Und zwar ist es so, dass Baumgarten Ästhetik überhaupt einführt, er kann sie wirklich definieren, weil es damals wirklich etwas Neues ist. Ich zitiere seinen Paragraphen 1: »Die Ästhetik ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis«. Das war damals eine wirkliche Pointe – wir befinden uns im 18. Jahrhundert, in dem der Rationalismus herrschte: Erkenntnis ist eigentlich Verstand, ist Denken. Also war Baumgartens Unternehmen gegen René

Descartes und gegen den Rationalismus gerichtet und er hat darauf beharrt, dass die menschliche Sinnlichkeit erkenntnisträchtig ist. Von daher gibt es bei Baumgarten eine Beziehung zur Kunst. Er meint nämlich, dass die Kunst gewissermaßen die Vollendung der sinnlichen Erkenntnis ist. Ich zitiere seinen Paragraphen 14: »Das Ziel der Ästhetik ist die Vervollkommnung«. Vervollkommnung, *perfectio*, seine Schrift war selbstverständlich lateinisch. »Das Ziel der Ästhetik ist die Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis als solcher«. Damit ist aber die Schönheit gemeint. Dieser Satz ist ein bisschen rätselhaft, er läuft faktisch darauf hinaus, dass das Kunstwerk gewissermaßen die Darstellung der sinnlichen Erkenntnis ist. Also, der Künstler vervollkommnet seine sinnliche Erkenntnis im Kunstwerk. Das heißt, dass das Kunstwerk eigentlich für die sinnliche Erkenntnis die Mitteilungsform ist, in der man nämlich anderen mitteilt, was man als Künstler bereits sinnlich erfahren hat. Man lässt den anderen partizipieren an der sinnlichen Erkenntnis, die man selber gewonnen hat.

Daraus ist sehr schnell, viel zu schnell, schon bei Georg Friedrich Meier, einem Schüler von Baumgarten, die Ästhetik als *Theorie der schönen Künste* entstanden. Und damit hat die Ästhetik ihren Ursprung verlassen. Sie ist nicht mehr Theorie der Sinnlichkeit, vielmehr ist sie Theorie der Künste geworden. Und diese Auffassung hat sich eigentlich fast bis heute gehalten, sagen wir von Georg Wilhelm Friedrich Hegel bis Theodor W. Adorno. Aber man darf nicht vergessen, dass dieses von Baumgarten entworfene Programm einer Entwicklung der sinnlichen Erkenntnis, die in der Kunst kulminiert, eine konkrete Traditionslinie gestiftet hat, die vor allem bei Johann Wolfgang von Goethe anfängt, über Alexander von Humboldt zu Carl Gustav Carus bis zu Ernst Haeckel reicht. Ich werde mich vor allem auch auf Humboldt konzentrieren, weil Ästhetik als Erkenntnisform bei ihm am deutlichsten ist. Alexander von Humboldt ist ja bis heute einer der größten und geachtetesten Naturforscher überhaupt. Er war im Wesentlichen eigentlich ein Geograf, hat Mittel- und Südamerika erforscht, aber nicht nur das, und natürlich vom Stein bis zur Pflanze

und Tierwelt einfach alles. Er hat auf dem Hintergrund dieser empirischen Forschung die Idee der *Pflanzen- und Landschaftsphysiognomie* entwickelt und durch die Erforschung dieser exotischen Länder festgestellt, dass die von Goethe entwickelte Grundform von Pflanzen überhaupt, die Urpflanze, nicht ausreicht, wenn man die damaligen exotischen Länder mit einbezieht. Deshalb müsste man eine ganze Reihe von typischen Erscheinungsformen von Pflanzen entwerfen. Das führt zur Pflanzenphysiognomie, und das Entsprechende gilt für Landschaften. Ich zitiere aus seinem bedeutenden Werk *Kosmos*: »Was die Kunst noch zu erwarten hat von dem belebteren Verkehr mit der Tropenwelt, von der Stimmung, die eine großartige, gestaltenreiche Natur dem Schaffenden einhaucht; worauf ich hindeuten muss, um an den alten Grund des Naturwissens mit der Poesie und dem Kunstgefühl zu erinnern.«<sup>3</sup>

Humboldt ist also der Meinung, dass das, was man dort in den Tropen erfährt, vom Naturwissenschaftler alleine nicht aufgefasst und mitgeteilt werden kann. Deshalb hat er Maler engagiert, unter anderem auch den berühmten Anton Koch, um das, was er skizzenhaft von den Landschaften festgehalten hat, im Gemälde wiederzugeben, und das hat er als einen essentiellen Bestandteil seiner Geografie verstanden. Dabei möchte ich wie im Zitat darauf aufmerksam machen, dass er hier zum Beispiel von der »Stimmung, die eine großartige gestaltenreiche Natur dem Schaffenden einhaucht«, redet. Die Stimmung – die emotionale Qualität des *Totaleindrucks*, wie er später sagt – muss vom Künstler vermittelt werden und er als reiner Naturwissenschaftler kann diesen Teil der Erfahrung nicht mitteilen. Das heißt, es geht um den Anmutungscharakter von Landschaft und eben um die Landschaft im Ganzen. Ein Naturwissenschaftler arbeitet immer analytisch, während der Künstler für die Geografie den Totaleindruck der Landschaft mitteilen kann.

Dabei geht es übrigens auch bei ihm nicht um das Erkennen, sondern um das Typische, beispielsweise die mittelamerikanische Landschaft. Dazu noch ein Zitat: »Was der Künstler mit den Ausdrücken ›Schweizer Natur‹, ›italienischer Himmek

bezeichnet, gründet sich auf das dunkle Gefühl eines lokalen Naturcharakters. Himmelsbläue, Wolkengestaltung, Duft, der auf der Ferne ruht, Safffülle der Kräuter, Glanz des Laubes, Umriss der Gebirge sind die Elemente, welche den Totaleindruck einer Landschaft bestimmen.«<sup>4</sup> Achten Sie auf die einzelnen Ausdrücke: es ist wirklich ganz faszinierend formuliert, weil Humboldt auch herausarbeitet, wie die Atmosphäre einer Landschaft durch bestimmte Elemente zustande kommt. Deren Zusammenspiel soll vom Künstler dargestellt werden. Daraus hat sich eine Tradition entwickelt, die in der Geografie dann zur Anthropogeografie geführt hat, in der also nicht bloß naturwissenschaftliche Daten gesammelt werden, sondern vielmehr so etwas wie der emotionale Totaleindruck der Landschaft bestimmt und dargestellt wird. Damit wurde eine Tradition der künstlerischen Orientierung von Naturwissenschaftlern selbst begründet.<sup>5</sup>

Ich möchte diesen Gedanken fortsetzen in unsere Gegenwart, das heißt auch in die Gegenwart unserer zeitgenössischen Künstler. Ich habe jemanden ausgewählt, der thematisch in der Nähe von Humboldt liegt: es geht auch um Landschaft, aber um die akustische Landschaft. Es gibt das weltweite Projekt »Soundscape« von Raymond Murray Schafer, in den 1970er Jahren in Vancouver gegründet. Das war eine große Bewegung, bei der der akustische Raum von Städten, von Landschaften erfasst wurde. Bei »Soundscape« produzieren die Wissenschaftler zunächst im Wesentlichen eine Tondokumentation. Aber in dem Moment, in dem sie mit dieser Dokumentation etwas machen wollen, zeigt sich bereits, dass das nicht genug ist. Und zwar ist es so: sie machen 24-Stunden-Aufnahmen, aber das abzuhören kann sich ja ein Zuhörer nicht antun. Das heißt, sie bringen jetzt Kompositionen hinein: Sie konzentrieren das Material, wobei es sehr wichtig ist für diese ganze Entwicklung, dass man einen Unterschied macht zwischen der sogenannten Tonalität – das ist gewissermaßen die tonale Grundstimmung, das Gemurmel oder Rauschen, das eine Gegend charakterisiert – und den charakteristischen Ereignissen. Es ist klar, dass

natürlich bei einer Komposition häufig die charakteristischen Ereignisse dominieren. Ich möchte bloß erwähnen, dass diese Art von künstlerischer Forschung dazu geführt hat, dass sie sehr stark Dokumentation ist. Das heißt: weil die Welt sich sehr schnell ändert, vor allem durch den technologischen Eingriff in die Landschaft, ist das Aufnehmen häufig ein Archivieren. Aber andererseits, wie gesagt, ist es eben eine künstlerische Darstellung, es werden Kompositionen daraus gemacht. Darüber hinaus ist diese Art von Forschung generell von großer Bedeutung, weil sich nämlich gezeigt hat, dass für sehr viele Menschen der akustische Raum eigentlich das ist, was für sie einen Ort als Heimat bestimmt – weniger das Optische, viel mehr das Akustische.

Nun möchte ich Ihnen einen Künstler vorstellen, der in der Gegenwart in diese Gattung »Soundscape« auch einordbar ist: Sam Auinger ist Klangkünstler. Er arbeitet vor allem mit akustischen Atmosphären von Städten und zwar jetzt nicht nur so, dass er Recordings macht, sondern dass er vor Ort Klanginstallationen derart macht, dass er das, was an sich zu hören ist und was natürlich niemand hört – weil unser Hören, unser Alltagshören eigentlich Weghören ist –, artikuliert, damit die Menschen, die Bewohner bemerken, in welcher Umgebung sie eigentlich leben. Und bei ihm ist es nun interessant, dass er im Gegensatz zu Schafer und den Leuten, die ihm gefolgt sind, weniger die charakteristischen Ereignisse einer Stadt, also jetzt zum Beispiel die Nebelhörner von Vancouver, artikuliert, sondern gerade die Tonalität. Er macht das folgendermaßen: Indem er mit seinem Partner Bruce Odland große Resonanzrohre konstruiert, die aus dem Rauschen einen bestimmten Ton herausfiltern, also verstärkend in eine Resonanz geraten und dadurch u.a. das Rauschen als solches artikulieren, beispielsweise das Verkehrsrauschen. Man muss sich die Rohre vorstellen wie Orgelpfeifen, die auf bestimmte Töne gestimmt sind. Sie werden vor Ort installiert und beherbergen ein genau positioniertes Mikrofon. Über einen vor Ort stehenden speziellen Lautsprecherkubus werden die gestimmten Alltagsgeräusche in Echtzeit im selben Raum wieder abgespielt. Die Kunst hat hier

die Funktion sehr wohl der Gestaltung des akustischen Raumes, aber gewissermaßen auch eine hinführende Funktionen zu den Phänomenen, die sich von sich aus bieten. Das hat viel Verwandtschaft mit Goethe.

Ich habe ja schon gesagt, dass Auinger in seiner Komposition gerade die Tonalität hervorhebt. In unserer akustischen Welt ist es so, dass wir praktisch nicht mehr die absolute Stille erleben, sondern dass wir immer mit einem Hintergrundrauschen rechnen müssen, was wir vielleicht in Meditation noch bemerken, in der Regel jedoch nicht. Das hebt Auinger heraus, weil es natürlich im Prinzip schon gehört wird und unsere Grundstimmungen werden sehr wohl davon auch bestimmt, und das macht er hörbar und es erscheint in seiner Komposition als eine Art Generalbass. Das schöne an diesen Installationen ist, dass für uns als Hörer eben auch die anderen Straßengeräusche zu hören sind: ein vorbeifahrendes Auto, sogar die Vögel, Gesprächsfetzen von Passanten, oder ein Polizeihorn.

Mein Punkt ist der, dass wir in dieser künstlerischen Richtung etwas vor Augen haben, was Goethe zum Thema gemacht hat in seiner *Farbenlehre*, nämlich dass wir die Natur nicht an sich erforschen oder wie sie gegenüber anderen Dingen, nämlich dem Apparat, sich zeigt, sondern wie sie sich *uns* zeigt, uns als lebendigen, sinnlichen Wesen, als leiblicher Existenz. Das ist klar bei Goethe in der *Farbenlehre* ausgedrückt, wo er sagt: »Farbe ist die gesetzmäßige Natur im Bezug auf den Sinn des Auges.«<sup>6</sup> Von daher ist klar, dass der Künstler als Forscher hier eine Funktion hat, weil er die Natur anders erforscht als der Naturwissenschaftler, nämlich die Natur für uns, insofern wir selbst als leibliche Wesen dazugehören.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> »Kunst als Wissensform«, in: Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt: Suhrkamp 1989, S. 141-165.

<sup>2</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik*, lateinisch und deutsch, 2 Bde., Hamburg: F. Meiner 2009

<sup>3</sup> Alexander von Humboldt, *Kosmos*, Bd. 2, II, hier zitiert nach ders., *Ansichten der Natur*, Nachdruck, Nördlingen: Greno 1986, S. 394.

<sup>4</sup> A. v. Humboldt, *Kosmos*, Bd. 2, Ausgabe Gesammelte Werke, Stuttgart 1844, S. 66.

<sup>5</sup> Siehe dazu ausführlicher mein Buch *Die Natur vor uns. Naturphilosophie in pragmatischer Hinsicht*. Kusterdingen: Die Graue Edition 2002, bes. das Kapitel »Was uns Landschaften bedeuten«

<sup>6</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, in: Hamburger Ausgabe, Bd. 13, S. 324.