

## Die Idee der Interessellosigkeit als ästhetische Kategorie

Thomas Hilgers (University of Pennsylvania)

Philosophen und Kunstkritiker verknüpfen den Begriff des Ästhetischen mit einer Vielzahl unterschiedlicher Dinge. So sprechen sie von ästhetischer Erfahrung, ästhetischem Objekt, ästhetischem Wert und ästhetischer Einstellung. Man mag sich wundern, wie all die Dinge, welche der Begriff „ästhetisch“ hier qualifiziert, zusammenhängen. Jerome Stolnitz zufolge, besteht zumindest folgender Zusammenhang: Eine ästhetische Erfahrung ist diejenige Erfahrung, die man macht, wenn die ästhetische Einstellung eingenommen wird. Das ästhetische Objekt ist das Objekt einer solchen Erfahrung, d.h. es ist das Objekt gegenüber welchem die ästhetische Einstellung eingenommen wird. Der ästhetische Wert schließlich ist der Wert eines solchen Objekts beziehungsweise der Wert der Erfahrung eines solchen Objekts.<sup>1</sup> In dem Netz ästhetischer Terminologie, welches Stolnitz hier aufspannt, sitzt die Idee der ästhetischen Einstellung an zentraler Stelle. Tatsächlich ist Stolnitz auch der Ansicht, dass wir den Begriff des Ästhetischen bestmöglich verstehen, wenn wir erklären, was es heißt, eine ästhetische Einstellung einzunehmen. In Stolnitz' Ausführungen zur ästhetischen Einstellung spielt dann die Idee der Interessellosigkeit eine wesentliche Rolle. Diese Idee ist natürlich schon von vielen Philosophen thematisiert worden, und zwar bereits seit den Anfängen der Ästhetik als eigenständiger philosophischer Disziplin zu Beginn des 18. Jahrhunderts. In der Gegenwartsästhetik spielt die Idee der Interessellosigkeit allerdings eine zunehmend geringere Rolle. Philosophen wie George Dickie, Alan Goldman und Berys Gaut haben sogar zu zeigen versucht, dass die Idee der Interessellosigkeit für einen Fortschritt in der

---

<sup>1</sup> Vgl. Jerome Stolnitz: *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism - A Critical Introduction*, The Riverside Press, Cambridge, Massachusetts, 1960, S. 42.

Ästhetik gänzlich unfruchtbar sei.<sup>2</sup> Es ist das Ziel dieses Papiers, den Argumenten von Dickie, Goldman und Gaut entgegenzutreten, und die Idee der Interessellosigkeit als fruchtbare ästhetische Kategorie zu verteidigen.

Nun taucht der Begriff der Interessellosigkeit in der Geschichte der Ästhetik in recht verschiedenen Spielarten auf. Somit wäre es eigentlich angebracht, von verschiedenen Ideen anstatt von *der* Idee der Interessellosigkeit zu sprechen. In diesem Papier werde ich allerdings nicht verschiedene Ideen erörtern, sondern ich werde mich ganz auf die Explikation und Verteidigung einer bestimmten - nämlich der stärksten - Idee der Interessellosigkeit konzentrieren. Das heißt, ich werde im Folgenden Interessellosigkeit stets als einen Zustand verstehen, in welchem wir durch ein Zurücktreten von denjenigen Bedürfnissen und Interessen, die unsere jeweilige Identität bedingen, das Bewusstsein unseres eigenen Selbst in einem gewissen Sinn verlieren. Diese Idee der Interessellosigkeit haben vor allem Schopenhauer, Bullough und Stolnitz stark gemacht. Im ersten Teil der Arbeit werde ich mich deshalb mit diesen drei Philosophen auseinandersetzen, um die Idee der Interessellosigkeit, um welche es mir hier geht, ausführlich vorzustellen. Im zweiten Teil werde ich diese Idee dann gegen verschiedene Einwände aus der Gegenwartsästhetik verteidigen, und ihre Fruchtbarkeit für die Ästhetik unter Beweis stellen. Dabei wird es mir nicht darauf ankommen zu zeigen, dass Interessellosigkeit eine notwendige oder gar hinreichende Bedingung des Ästhetischen ist. Vielmehr werde ich einzig zu zeigen versuchen, dass Interessellosigkeit oftmals ein entscheidender Aspekt der ästhetischen Einstellung ist - ein Aspekt, dessen Thematisierung Aufschluss über gewisse ästhetische Differenzen zwischen den Künsten geben kann. Im letzten Teil werde ich schließlich anhand von Nietzsches Unterscheidung zwischen einer

---

<sup>2</sup> Dickie geht sogar so weit, zu behaupten, dass es nicht einmal so etwas wie eine ästhetische Haltung gebe. (Vgl. George Dickie: *The Myth of the Aesthetic Attitude*, in: *Aesthetics - A Critical Anthology*, zweite Ausgabe, hg. von George Dickie, Richard Sclafani und Ronald Roblin, St. Martin's Press, New York, 1989, S. 342 - 356.)

ästhetischen und einer wissenschaftlichen Lebensweise den möglichen Wert der Interessellosigkeit diskutieren.

### **I. Die Idee der Interessellosigkeit bei Schopenhauer, Bullough und Stolnitz**

In *Die Welt als Wille und Vorstellung* zeichnet Schopenhauer ein bemitleidenswertes Bild menschlicher Existenz. Schopenhauer sieht uns in einem Zustand permanenten Leidens gefangen, da wir immerzu Bedürfnisse verspürten, welches stets das Erleben von Entbehrung - und daher Leid - beinhaltet. Nun mag man sich fragen, warum eine Befriedigung unserer jeweiligen Bedürfnisse uns nicht zumindest vorübergehend von dem Erlebnis der Entbehrung und des Leids befreien könnte. Schopenhauer beantwortet diese Frage, indem er argumentiert, dass auf jedes gestillte Bedürfnis entweder das nächste ungestillte oder das Erlebnis zermürbender Langeweile folge. Aufgrund dieses Dilemmas sei uns daher der Ausweg aus der Trostlosigkeit unserer Existenz durch das Befriedigen unserer Bedürfnisse versperrt.<sup>3</sup> Schopenhauer ist jedoch nicht pessimistisch genug, es bei dieser Situation zu belassen. Es gebe nämlich einen Ausweg aus unserem Leid, welcher das erwähnte Dilemma unterwandere. Dieser Ausweg besteht für Schopenhauer in der Verneinung unserer gewöhnlichen Existenz bzw. in einem Ausblenden all unserer Bedürfnisse. Ein solches Ausblenden gelinge uns nun - unter anderem - in der ästhetischen Erfahrung. Schopenhauer sieht diese Art von Erfahrung im Allgemeinen durch eine negative und eine positive Seite bedingt. Die negative Seite bestehe in der Suspendierung des wollenden Subjekts, während die positive in der absorbierenden Kontemplation eines gegebenen Objektes bestehe. Schopenhauer zufolge, habe zwar jede ästhetische Erfahrung diese beiden Seiten, jedoch zeige sich eine ästhetische Erfahrung zunächst immer nur von jeweils einer Seite. So beginne die Erfahrung des Schönen als absorbierende Kontemplation, welche uns unser wollendes Ich vergessen lasse,

---

<sup>3</sup> Vgl. Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Gesamtausgabe, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2002, §29, S. 226 - 230.

wohingegen die Erfahrung des Erhabenen mit der Suspendierung des wollenden Ichs ansetze, welche die absorbierende Kontemplation ermögliche.<sup>4</sup> So oder so beinhaltet die ästhetische Erfahrung für Schopenhauer aber immer die Einnahme einer bestimmten Einstellung zur Welt. Denn würden wir eine ästhetische Erfahrung machen, dann gäben wir stets unsere gewöhnliche Distanz zur Welt auf, und begäben uns in eine ungewöhnliche Distanz zu uns selbst. Wir schauten also auf die Welt losgelöst von unseren individuellen Bedürfnissen und Interessen, d.h. wir schauten interesselos auf sie.<sup>5</sup> Wenn man nun aber so auf die Welt schaut, dann wird man, nach Schopenhauer, zu einem reinen Subjekt der Erkenntnis. Als ein solches erfahre man die Welt nicht mehr als Konglomerat raum-zeitlicher Gegenstände, sondern man nehme diejenigen Ideen wahr, welche den Gegenständen der empirischen Realität zugrunde lägen:

Der, wie gesagt, mögliche, aber nur als Ausnahme zu betrachtende Übergang von der gemeinen Erkenntnis einzelner Dinge zur Erkenntnis der Idee geschieht plötzlich, indem die Erkenntnis sich vom Dienste des Willens losreißt, eben dadurch das Subjekt aufhört ein bloß individuelles zu sein und jetzt reines, willenloses Subjekt der Erkenntnis ist ...<sup>6</sup>

Werde das Subjekt also zum reinen Subjekt der Erkenntnis, dann sei es in der Lage, platonische Ideen zu erfassen. Es ist das Erfassen solcher Ideen, welches für Schopenhauer die ästhetische Erfahrung im Positiven letztendlich ausmacht.<sup>7</sup>

In seinem zu Beginn des 19. Jahrhunderts erschienen Aufsatz „Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle“, tritt der britische Philosoph Edward Bullough in

---

<sup>4</sup> Vgl. ebd., §41, S. 281.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., §34, S. 241 – 247.

<sup>6</sup> Schopenhauer (2002), §34, pg.241.

<sup>7</sup> Schopenhauer selbst meidet den Ausdruck „ästhetische Erfahrung“. Stattdessen spricht er von ästhetischer Erkenntnis, ästhetischer Auffassung und ästhetischer Kontemplation. Meiner Ansicht nach, ist es aber ganz unproblematisch, den Ausdruck „ästhetische Erfahrung“ stellvertretend für all diese Ausdrücke in Schopenhauers Text zu verwenden. Auch der Ausdruck „Interesselosigkeit“ taucht nicht explizit in *Die Welt als Wille und Vorstellung* auf. Doch wo ist - vor Beginn des 20. Jahrhundert - dieser Ausdruck auch schon explizit in philosophischen Texten aufgetaucht? Die Idee der Interesselosigkeit findet sich dennoch klar und deutlich in vielen Texten des 18. und 19. Jahrhunderts, so auch in Schopenhauers.

Schopenhauers Fußspuren. Bullough behauptet, dass wir nur dann eine ästhetische Erfahrung machen könnten, wenn wir eine Einstellung psychischer Distanz zu uns selbst einnehmen. Einen solchen Zustand psychischer Distanz zu uns selbst nähmen wir ein „by putting the phenomenon, so to speak, out of gear with our practical self, by allowing it to stand outside the context of our personal needs and ends.“<sup>8</sup> Ganz wie Schopenhauer ist Bullough also der Ansicht, dass eine ästhetische Erfahrung immer mit der Einnahme einer nicht-praktischen und selbstvergessenen Einstellung einhergehe. Diese Einstellung erlaube uns zwar nicht, Platonische Ideen zu sehen, jedoch erlaube sie es uns, empirische Gegenstände in einem objektiveren Licht zu betrachten.

Auch wenn es für Bullough keine ästhetische Erfahrung ohne psychische Distanz zu sich selbst gibt, so behauptet er nicht, dass jede ästhetische Erfahrung eine solche Distanz in der gleichen Weise beinhalte. Vielmehr sieht er die Differenz zwischen verschiedenen ästhetischen Erfahrungen durch unterschiedliche Grade psychischer Distanzierung bedingt. Diese Gradabweichungen hätten allerdings eine Ober- und Untergrenze. Denn würden wir uns überdistanzieren - d.h. würden wir in jeder Hinsicht interesselos - dann würden wir gegenüber dem Präsentierten völlig indifferent und keinen Anreiz mehr verspüren, überhaupt noch hinzusehen. Würden wir uns hingegen unterdistanzieren, dann wäre uns der besondere ästhetische Zugang zum Dargebotenen versperrt, da wir es wieder ganz durch die Brille unserer spezifischen Bedürfnisse betrachten würden. Um eine ästhetische Erfahrung zu machen, müssten wir also alle Interessen ausklammern, welche uns von der reinen Kontemplation des Gegenstandes ablenken könnten, ohne das grundsätzliche Interesse an der Betrachtung des Dargebotenen zu verlieren.<sup>9</sup> Für Bullough besteht der Zustand ästhetischer Interesselosigkeit also nicht in einem Verlust aller Interessen, sondern einzig in einem Verlust

---

<sup>8</sup> Edward Bullough: *Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle*, in: Dickie, Sclafani and Robin (1989), S. 321.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 324.

derjenigen Interessen, welche uns als spezifisches praktisches Selbst konstituieren. Diese Idee der Interessellosigkeit scheint moderater als diejenige Schopenhauers zu sein. Allerdings denke ich, dass Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* nicht beabsichtigt zu behaupten, man könne eine ästhetische Erfahrung machen, ohne ein gewisses - vom praktischen Selbst entkoppeltes - Interesse an der Betrachtung eines gegebenen Objekts zu empfinden. In diesem Sinn betrachte ich Bulloughs Idee der Interessellosigkeit eher als Präzisierung denn als Veränderung derjenigen Schopenhauers.

Eine weitere Präzisierung erfährt Schopenhauers Idee der Interessellosigkeit in Stolnitz' kunstphilosophischem Werk. Stolnitz definiert die ästhetische Einstellung als „disinterested and sympathetic attention to a contemplation of any object of awareness whatever, for its own sake.“<sup>10</sup> Der Ausdruck „sympathetic“ steht hier für Bulloughs Gedanken, dass man dem Gegenstand der ästhetischen Einstellung ein grundsätzliches Interesse gegenüberbringen muss. Der Ausdruck „disinterested“ hingegen steht für den Gedanken, dass sich die ästhetische Einstellung von jeder praktischen unterscheidet. Man mag sich fragen, wofür der Ausdruck „Einstellung“ in unserem Kontext überhaupt steht. Außerdem mag man sich fragen, inwiefern eine Einstellung praktisch oder nicht-praktisch sein kann. Stolnitz beantwortet diese Fragen wie folgt: Eine Einstellung ist eine bestimmte Weise der Strukturierung von Aufmerksamkeit und Wahrnehmung. Indem man also eine bestimmte Einstellung einnehme, orientiere man sich auf eine bestimmte Weise zur Welt.<sup>11</sup> Stolnitz zufolge, offenbaren unsere Einstellungen gegenüber der Welt zumeist praktischen Charakter, d.h. wir strukturieren unsere Erfahrungen zumeist vor dem Hintergrund unserer spezifischen Bedürfnisse und Interessen. Die Einnahme praktischer Einstellungen bringe somit diejenigen Facetten der Welt in den Fokus unserer Aufmerksamkeit, die für das Stillen unserer Wünsche entscheidend

---

<sup>10</sup> Stolnitz (1960), S. 60.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 129.

sein. Stolnitz' Charakterisierung der praktischen Einstellung erinnert stark an Heideggers Charakterisierung unseres In-der-Welt-Seins als eines Zustandes, in welchem uns die Dinge als Werkzeuge beziehungsweise als Zuhandenes begegnen:

We usually see the things in our world in terms of their usefulness for promoting or hindering our purposes. If ever we put into words our ordinary attitude towards an object, it would take the form of the question, "What can I do with it, and what can it do to me?" I see the pen as something I can write with, I see the oncoming automobile as something to avoid; I do not concentrate my attention on the object itself. Rather, it is of concern to me only so far as it can help me to achieve some future goal.<sup>12</sup>

Würden wir nun aber die ästhetische Einstellung einnehmen, dann sähen wir die Dinge nicht mehr als potentielle Bezugsobjekte unserer Handlungen, sondern wir sähen die Dinge *an sich*. Stolnitz folgt hier eindeutig Schopenhauer und Bullough, wenn er behauptet, dass die ästhetische Einstellung uns erlaube, die Wirklichkeit aufschlussreich zu erleben. Die negative Seite dieses Erlebnisses - natürlich hier nicht wertend verstanden - besteht für Stolnitz im Verlust seines Bewusstseins hinsichtlich des eigenen Selbst. Mit der Einnahme der ästhetischen Einstellung würden wir also in der Kontemplation bestimmter Gegenstände versinken und darüber das Gespür für unser eigenes Selbst verlieren:

For now the percipient has lost all 'sense of self'. Just as we speak of 'losing ourselves' in some engrossing task, so here the percipient 'loses himself' in the aesthetic object, and 'lives the life' of the object. This is, of course, a metaphoric way of speaking. And yet, I believe, it hits off the felt quality of our experience when it is most wholly aesthetic. Think of some time when you were absorbed in a story or a piece of music, and see whether you agree.<sup>13</sup>

Um Stolnitz auf Deutsch zu antworten: ich stimme zu - jedoch unter Vorbehalt. Im Gegensatz zu Stolnitz, Bullough und Schopenhauer, bin ich nämlich nicht davon überzeugt, dass Interesselosigkeit - verstanden als Verlust, Suspendierung oder Zurückstellung des eigenen

---

<sup>12</sup>Ebd. S. 33. (Für ähnliche Passagen bei Heidegger vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001, S. 57 - 65.)

<sup>13</sup>Ebd. S. 70.

praktischen Selbst - eine notwendige Bedingung jeder ästhetischen Einstellung ist.<sup>14</sup> Allerdings bin ich davon überzeugt, dass Interessellosigkeit oftmals einen entscheidenden Bestandteil unserer ästhetischen Einstellungen ausmacht. Das heißt, ich vertrete die These, dass die Einnahme einer ästhetischen Einstellung oft darin besteht, diejenigen Interessen auszublenden, welche unser eigenes Selbst in seiner praktischen sowie spezifischen Verfassung strukturieren und bestimmen. Im Folgenden werde ich vier Einwände gegen diese These diskutieren.

## II. Einwände aus der Gegenwartsästhetik

Alan Goldman zufolge, ist die Idee der Interessellosigkeit für die Ästhetik nutzlos, da sie zu keinem informativen Begriff des Ästhetischen führe: „What attitude theorists call disinterested perception is not really a different attitude or way of perceiving or paying attention, but a freedom from distraction by personal association, fear, economic preoccupation, daydreams, and so on.”<sup>15</sup> Nach unserem Exkurs durch drei ästhetische Theorien dürfte klar sein, dass Goldmann in seiner Einschätzung irrt. Die Idee der Interessellosigkeit, die sich während unseres Exkurses herauskristallisierte, ist keineswegs deckungsgleich mit der Idee ungestörter Aufmerksamkeit. Wir können nämlich durchaus ganz bei der Sache sein, ohne unser eigenes praktisches Selbst zu verlieren bzw. zurückzustellen. Wollen wir beispielsweise ein Tennisspiel - oder jedes andere Spiel - gewinnen, dann müssen wir uns auf das Spiel konzentrieren, d.h. wir können uns nicht von Tagträumen oder dergleichen ablenken lassen. Gleichzeitig jedoch muss unsere ganze Aufmerksamkeit von dem Wunsch, den Gegner zu schlagen, geprägt sein. In einem Tennisspiel sind wir außerdem

---

<sup>14</sup>Ich halte es hier ganz mit Wittgenstein, der das Suchen nach strengen Definitionen ästhetischer Ausdrücke für ein hoffnungsloses Projekt hielt. Ästhetische Begrifflichkeiten scheinen mir aufgrund ihrer engen Beziehung zu der lebhaften Dynamik kultureller Transformationen zu flüchtig zu sein, als dass wir darauf hoffen könnten, sie in klaren Definitionen zu fassen.

<sup>15</sup>Alan Goldman: *The Aesthetic*, in: *The Routledge Companion to Aesthetics*, hg. von Gaut und McIver Lopes, Routledge, London and New York, 2001, S. 190.

zu jedem Zeitpunkt praktisch involviert.<sup>16</sup> Der Zustand der Interessellosigkeit, so wie Schopenhauer, Bullough und Stolnitz ihn explizieren, schließt ein solches praktisches Involviert-Sein allerdings aus. In einem interesselosen Zustand befindet man sich eben nur dann, wenn man sein praktisches Selbst zurückstellt und nicht handelnd in die Welt eingreift. Somit ist es falsch, zu behaupten, es gebe keine Idee ästhetischer Interessellosigkeit, welche über die triviale Idee der ungestörten Aufmerksamkeit hinausgehe.

Ein weiterer Einwand gegen meine These kommt von George Dickie, welcher meint, sich nicht erinnern zu können, während seiner ästhetischen Erfahrungen jemals eine interesselose Einstellung eingenommen zu haben. Ausgehend von dieser Beobachtung, gelangt Dickie zu der Schlussfolgerung, eine ästhetische Einstellung könne nichts mit Interessellosigkeit zu tun haben.<sup>17</sup> Die Kraft von Dickies Einwand hängt natürlich davon ab, ob wir Dickies introspektive Beobachtung teilen. Nach der bisherigen Diskussion dürfte klar sein, dass ich sie nicht teile. Allerdings kann ich Dickies Beobachtung nachvollziehen, wenn sie darin besteht, sich nicht erinnern zu können, während seiner ästhetischen Erfahrungen eine interesselose Einstellung bewusst und aktiv eingenommen zu haben. Diese Beobachtung kann allerdings nicht Dickies Schlussfolgerung stützen. Die Übernahme einer Einstellung wird von uns nur selten als Bewusstseinsakt oder Entscheidung erlebt. Fällt uns beispielsweise ein Hund überraschend auf der Straße an, dann werden wir uns im Nachhinein wohl kaum daran erinnern, wie wir bewusst eine Verteidigungshaltung einnahmen. Gleiches wird bei den meisten unserer praktischen Einstellungen der Fall sein. Auf ähnliche Weise mag es nun aber auch der Fall sein, dass es Gegenstände gibt, deren Kontemplation uns so einnimmt, dass wir darüber unser eigenes Selbst vergessen, ohne dieses Vergessen als einen Bewusstseinsakt zu

---

<sup>16</sup>Diese Beschreibung passt auf viele andere Tätigkeiten, welche ungestörte Aufmerksamkeit erfordern. So passt sie auch auf die Tätigkeit des Philosophen, wenn er am kooperativen Wettstreit um das bessere Argument teilnimmt.

<sup>17</sup>Vgl. Dickie (1989), S. 343.

erleben. Schopenhauer nennt solche Gegenstände bekanntlich „schön“. Dickies Einwand fehlt die Kraft, an der möglichen Existenz solcher Gegenstände zu rütteln, d.h. ihm fehlt die Kraft zu zeigen, warum ein passiv eingenommener Zustand der Interesselosigkeit nicht oftmals einen entscheidenden Teil der ästhetischen Einstellung ausmachen sollte.

Der dritte Einwand, den ich hier diskutieren möchte, stammt von Berys Gaut. Dieser behauptet, ein Künstler nehme seinem Werk gegenüber immer eine ästhetische Einstellung ein, wenn er es praktisch herstelle. Dies wäre aber unmöglich, wenn ein Zurückstellen des praktischen Selbst Bestandteil der ästhetischen Einstellung wäre.<sup>18</sup> Dieser Einwand richtet sich wohl eher gegen die These, Interesselosigkeit sei eine notwendiger Bedingung der ästhetischen Einstellung, und weniger gegen die von mir hier vertretene These. Doch selbst als Einwand gegen die stärkere These überzeugt mich Gauts Argument wenig. Ich finde es zwar plausibel, anzunehmen, dass ein Künstler gegenüber seinem entstehenden Werk die ästhetische Einstellung einnehmen muss, jedoch sehe ich nicht, warum dies während der Herstellung des Werks durchgängig der Fall sein sollte. Bullough spricht in diesem Zusammenhang von der erstaunlichen und rätselhaften Fähigkeit des Künstlers sowie des Kunstkritikers, zwischen praktischer und ästhetischer Einstellung fließend zu wechseln: „It is, by the way, one of the reasons why criticism is an art, for it requires the constant interchange from the practical to the distanced attitude and vice versa, which is characteristic of artists.”<sup>19</sup> Gaut versäumt, zu zeigen, warum ein Kunstwerk nicht aus dem komplexen Wechselspiel verschiedener Einstellungen, auf welches Bullough hier verweist, hervorgehen sollte. Daher verfehlt sein Einwand auch das anvisierte Ziel.

---

<sup>18</sup> Vgl. Berys Gaut: *Emotion and Ethics*, Oxford University Press, Oxford und New York, 2007, S. 31.

<sup>19</sup> Vgl. Bullough (1989), S. 324.

Der letzte Einwand, den es zu parieren gilt, ist der stärkste. Viele Philosophen haben nämlich darauf hingewiesen, dass die ästhetische Erfahrung eines Kunstwerks immer etwas mit uns selbst mache. Georg Bertram spricht in diesem Kontext von der ästhetischen Erfahrung als einer Art von Selbstverständigung, und Stanley Cavell spricht von unserem Wunsch nach Selbstheit, wenn er den Wert ästhetischer Erfahrung diskutiert.<sup>20</sup> Diese Sprechweisen erscheinen mir angebracht und richtig, d.h. auch ich bin davon überzeugt, dass die ästhetische Erfahrung eines Kunstwerks das eigene Selbst oftmals aufschlüsselt oder verändert. Wie kann ich aber behaupten, dass die ästhetische Erfahrung eines Kunstwerks oft einen solchen selbstbezogenen Aspekt besitzt, wenn ich doch zugleich betone, dass die ästhetische Einstellung oft ein Zurückstellen des eigenen Selbst beinhaltet? Ist meine Position hier nicht widersprüchlich? Ich denke nicht, denn ein temporäres Zurückstellen des eigenen Selbst kann durchaus zu einem Verstehen oder einer Veränderung eben jenes Selbst führen. Sagen wir nicht auch, dass man etwas manchmal verlassen muss, um es wirklich kennenzulernen? Das temporäre Ausklammerung der eigenen Interessen und die damit verbundene Aneignung eines neuen Blicks auf die Welt erscheinen mir geradezu prädestiniert, eine selbst-reflexive Bewegung in Gang zu setzen. In unseren praktischen - von den eigenen Interessen geleiteten - Bezügen zur Welt sind wir nämlich vornehmlich darauf aus, uns zu verwirklichen, d.h. wir werden kaum Erfahrungen machen, die das eigene Selbst beleuchten oder problematisieren. Ein Ausklammern der eigenen Interessen hingegen könnte es uns erlauben, das Andere in seiner Eigenständigkeit aufschlussreich zu erleben, und es dem eigenen Selbst gegenüber zu stellen. In der Übereinstimmung mit dem Anderen oder im Kontrast zu ihm können wir uns letztendlich wiedererkennen. Im Anderen können wir aber auch erkennen, wer wir sein könnten, oder wer wir gern sein würden. Indem wir beispielsweise unsere Perspektive mit der Perspektive einer komplexen Romanfigur vertauschen - und uns in diesem Sinn ganz auf das

---

<sup>20</sup>Vgl. Georg W. Bertram: *Kunst - Eine philosophische Einführung*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2005, S. 45, und Stanley Cavell: *The World Viewed - Reflections on the Ontology of Film*, erweiterte Ausgabe, Harvard University Press, Cambridge, 1979, S. 22.

andere einlassen - werden all diese Formen von Erkenntnis höchstwahrscheinlich zum Tragen kommen. Wie nun genau Selbstdistanz und selbst-reflexive Bewegung im Fall einer konkreten ästhetischen Erfahrung miteinander interagieren, wird jedoch schwer zu beschreiben sein. Diese Beschreibungsproblematik spricht aber prinzipiell nicht gegen meine These, dass Selbstdistanz Selbstreflexion bedingen kann.<sup>21</sup>

### **III. Grade der Interesselosigkeit**

Auch wenn ich Interesselosigkeit nicht als notwendige Bedingung der ästhetischen Einstellung verstehe, so denke ich dennoch, dass nahezu jede ästhetische Erfahrung von Kunst einen bestimmten Grad an Interesselosigkeit beinhaltet. Desweiteren meine ich, dass verschiedene Kunstformen unterschiedliche Grade der Interesselosigkeit ermöglichen. So wird die ästhetische Erfahrung eines Films für gewöhnlich interesseloser sein als die ästhetische Erfahrung eines Schauspiels. Um dies zu veranschaulichen, werde ich im Folgenden die Rezeptionsbedingungen des Films und des Schauspiels miteinander vergleichen.

Befinden wir uns im Kino, so sitzen wir in einem dunklen Saal und betrachten ein viereckiges Lichtfeld. In diesem Lichtfeld sehen wir Gegenstände, deren Erscheinung oftmals an die Dinge unserer täglichen Umwelt erinnert. Im Gegensatz zu den Dingen unserer täglichen Umwelt stehen die Gegenstände, die wir auf der Kinoleinwand sehen, allerdings außerhalb unseres Handlungsspielraums. Es ist schlichtweg unmöglich für uns, einen praktischen Bezug zu dem auf der Leinwand Gesehenen aufzunehmen. Im Film begegnet uns auch nichts, was uns in unserer spezifischen Selbstheit anblicken bzw. anerkennen könnte. Gegenüber dem

---

<sup>21</sup>Ich tendiere dazu Selbstdistanz als Bestandteil und selbst-reflexive Bewegung als Konsequenz der sich vollziehenden ästhetischen Erfahrung zu verstehen. Allerdings wird selbst diese grobe Separierung wohl kaum in jedem Fall ästhetischer Erfahrung Bestand haben.

filmisch Dargebotenen bleiben wir als Zuschauer also stets unsichtbar.<sup>22</sup> Ist der praktische Bezug zum Wahrgenommenen aber verstellt, und kann das Wahrgenommene uns nicht in unsere spezifischen Selbstheit anerkennen, dann scheinen die gewöhnlichen Bedingungen für das Bewusstsein des eigenen Selbst abhanden gekommen zu sein.<sup>23</sup> Der Zustand des unsichtbaren Sehens - in Kombination mit der absorbierenden Kraft der filmischen Darbietung im Lichtspielhaus - macht die Rezeption eines Kinofilms demnach zu einer interesselosen Erfahrung par excellence.

Beim Schauspiel ist die Situation hingegen eine ganz andere. Als Theaterbesucher kann ich immer das Wahrgenommene beeinflussen. Zwar kann ich nicht auf direktem Weg in die fiktionale Welt eingreifen, die sich bei einer Aufführung von *Othello* vor meinen Augen entfaltet, jedoch kann ich mit den auftretenden Schauspielern interagieren und dadurch indirekten Einfluss auf Othello, Jago und Desdemona ausüben. Natürlich werde ich kaum einen Othello hervorbringen, der Desdemona nicht tötet. Allerdings kann ich sehr wohl einen Othello erschaffen, der Desdemona auf eine ganz bestimmte Weise tötet. Jeder engagierte Theaterbesucher weiß, dass man niemals den gleichen Othello zweimal sieht. Eine schauspielerische Darbietung ändert sich von Aufführung zu Aufführung, da minimale Variationen in Mimik, Gestik und Artikulation des Schauspielers unvermeidbar sind. Diese Variationen sind aber nicht beliebig, sondern zum Teil durch das jeweilige Publikum bedingt. Denn der Schauspieler ist sensibel für die Dynamik seines Publikums. Jedes Lachen, Weinen, Seufzen oder Atmen auf Seite des Zuschauers kann etwas beim Schauspieler verändern. Zwischen Bühnenschauspieler und Theaterbesucher findet also stets eine subtile Interaktion statt. Zusammen mit seinem Kollegen auf der Bühne und dem Zuschauer bildet der Bühnenschauspieler das sogenannte magische Dreieck, wie es in der Sprache des Theaters

---

<sup>22</sup>Cavell sieht das Definieren der filmischen Welt in dieser Unsichtbarkeit begründet. Vgl. Cavell (1979), S. 22.

<sup>23</sup>Ich denke, dass diese These über eine intuitive Plausibilität verfügt. Natürlich erfordert sie aber eine ausführliche Begründung, die ich hier nicht geben kann.

heißt. Gegenüber dem Schauspieler auf der Bühne sind wir als Zuschauer also nicht unsichtbar, d.h. die vierte Wand im Theater ist beidseitig transparent. Der Schauspieler kann uns sogar direkt ins Auge sehen und uns damit in unserer spezifischen Selbstheit anerkennen. Aus diesem Grund ist es für den Theaterzuschauer nicht möglich, sein eigenes Selbst auf die gleiche Weise zu vergessen, wie es der Kinobesucher üblicherweise tut. Denn auch wenn der Theaterzuschauer sich nicht direkt als praktisch Involvierter erlebt, und auch wenn er seine gewöhnlichen Interessen während der Rezeption des Schauspiels weitestgehend ausklammert, so wird das unterschwellige Bewusstsein für die subtile Partizipation am Dargebotenen die tiefgreifende Suspendierung des eigenen Selbst, wie sie im Kino stattfindet, verhindern. Siegfried Kracauer bringt den angesprochenen Unterschied zwischen Film- und Theatererfahrung auf den Punkt, wenn er schreibt:

Das Ich des Kinobesuchers, das die Quelle seiner Gedanken und Entscheidungen ist, zieht sich von der Szene zurück. Das erklärt den gewaltigen Unterschied zwischen ihm und dem Theaterbesucher, auf den europäische Beobachter und Kritiker wiederholt hingewiesen haben. »Im Theater bin ich immer ich selbst«, sagte einmal eine intelligente Französin zu mir, «aber im Kino löse ich mich in alle Dinge und Geschöpfe auf.» Wallon verweilte bei dem hier gemeinten Auflösungsprozess: »Wenn das Kino seine Wirkung ausübt, so darum, (...) weil ich mehr oder weniger mein Ich vergesse über dem, was auf der Leinwand vor sich geht. Ich bin nicht mehr in meinem eigenen Leben, ich bin in dem Film, der sich selbst vor mir abspielt.«<sup>24</sup>

Meines Erachtens erleben wir im Kino Interessellosigkeit im höchsten Grad. Im Umgang mit performativen Künsten wie dem Schauspiel erfahren wir diese hingegen im niedrigsten Grad. Alle anderen Künste liegen dazwischen. Die Idee der Interessellosigkeit kann uns somit helfen die verschiedenen Künste auf eine Weise zu systematisieren, welche gewisse ästhetische Differenzen zwischen den Künsten zum Vorschein bringt.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup>Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964, S. 212.

<sup>25</sup>Interessellosigkeit kann selbstverständlich nicht quantitativ gemessen werden. Sprechen wir von Graden der Interessellosigkeit, so können wir hier nur von tendenziellen Unterschieden sprechen. Desweiteren sollte klar sein, dass auch unterschiedliche Werke einer einzigen Kunstform verschiedene Grade an Interessellosigkeit provozieren können. Ein Filmemacher wie Godard beispielsweise minimiert den für die Filmerfahrung möglichen Grad an Interessellosigkeit, indem er die absorbierende Kraft des Spielfilms durch narrative Dekonstruktion bricht, und indem er seine Schauspieler in die Kamera blicken lässt. Ein Theatermacher wie

#### IV. Der Wert der Interessellosigkeit

Ich halte Interessellosigkeit für keine hinreichende Bedingung der ästhetischen Einstellung - bzw. der ästhetischen Erfahrung - da ich davon ausgehe, dass ästhetische Erfahrung in der Regel einen kognitiven Wert für uns birgt, ich mir aber interesselose Zustände vorstellen kann, die keinen solchen Wert beinhalten.<sup>26</sup> Die These, dass ästhetische Erfahrungen für gewöhnlich einen kognitiven Wert beinhalten, ist so alt wie die Ästhetik selbst. Allerdings hat es auch Stimmen gegeben, die sich für eine Abgrenzung des Ästhetischen vom Kognitiven bzw. vom Wahren stark gemacht haben. In Nietzsches *Die Fröhliche Wissenschaft* hören wir eine solche Stimme. Nietzsche behauptet hier nämlich, dass das Ästhetische uns von der Ernsthaftigkeit und Obsession für das Wahre befreie.<sup>27</sup> Im idealen Fall kulminierten unsere ästhetischen Erfahrungen in einer ästhetischen Lebensweise, welche derjenigen des wissenschaftlich gesinnten Mannes diametral gegenüber stünde. Denn der wissenschaftlich gesinnte Mann - bzw. der Sokratiker - offenbare eine ausgezeichnete Obsession für das Wahre aufgrund seiner Überzeugung, wir könnten alle Wahrheiten erkennen und dadurch all unsere Probleme lösen. Nietzsche ermutigt uns, der Lebensweise des wissenschaftlich gesinnten Mannes abzuschwören, da diese Lebensweise den perspektivischen und begrenzten Charakter unserer Existenz leugne.<sup>28</sup> Nietzsche zufolge, wären wir nur dann wirklich frei, wenn wir die Obsession für das Wahre, welche das wissenschaftliche Dogma verkörpere, hinter uns ließen.<sup>29</sup>

Ich bin nicht von einer anti-kognitivistischen Interpretation des Ästhetischen, wie Nietzsche sie in *Die Fröhliche Wissenschaft* nahelegt, überzeugt. Allerdings glaube ich, dass die

---

Robert Wilson hingegen maximiert den für die Theatererfahrung möglichen Grad an Interessellosigkeit, indem er versucht, die Bühne als dramatisches Bild zu gestalten.

<sup>26</sup>Ich denke hier vor allem an die Rezeption diverser Fernsehprogramme.

<sup>27</sup>Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die Fröhliche Wissenschaft*, Alfred Kröger Verlag, Stuttgart, 1986, § 347, S. 243 - 245.

<sup>28</sup>Vgl. ebd., § 373, S. 289 - 291.

<sup>29</sup>Vgl. ebd., § 347, S. 243 - 245.

ästhetische Erfahrung aufgrund ihrer Fokussierung des Konkreten einen negativen Aspekt der wissenschaftlich-technischen Zivilisation neutralisieren könnte, nämlich die übersteigerte Hinwendung zum Abstrakten und Quantitativen. Desweiteren stimme ich Nietzsche zu, dass die ästhetische Erfahrung uns von unserer gewöhnlichen Ernsthaftigkeit und Obsession für das Wahre tatsächlich distanzieren kann. Denn in unserem gewöhnlichen Umgang mit der Welt wollen wir die Dinge klar und richtig sehen, um unser eigenes Wohl zu sichern. Unser gewöhnlicher Umgang mit der Welt ist somit von Ernsthaftigkeit geprägt, denn es geht dabei in erster Linie immer um unser eigenes Wohl. In der ästhetischen Erfahrung lösen wir uns nun aber oft von eben dieser Selbstzentriertheit, da ästhetische Erfahrungen oftmals Interessellosigkeit beinhalten. Man mag sich fragen, was denn aber eigentlich der Wert eines solchen Ausbruchs von sich selbst sein könnte. Meines Erachtens kann ein Zurückstellen, Suspendieren oder Verlieren des eigenen Selbst vier wertvolle Dinge bewirken. Erstens, kann es uns erlauben die Welt und uns selbst aufschlussreich zu erleben, wie ich es bereits im letzten Abschnitt andeutete. Zweitens, kann es uns ermöglichen, von der beschwerlichen Komplexität unseres Lebens auszuruhen.<sup>30</sup> Drittens, kann es einen moralischen Wert für uns haben, wenn es wahr ist, dass Moralität immer auch etwas mit der Zurückstellung der eigenen Interessen zu tun hat. Schließlich kann es uns auch helfen, besser mit einigen unserer existentiellen Problemen fertig zu werden, insbesondere mit dem Problem unseres eigenen Todes. Ernst Tugendhat zufolge, ist es nämlich vor allem unsere Selbstzentriertheit, die uns den Tod als ein unglaubliches Grauen betrachten lässt.<sup>31</sup> Aufgrund unserer Selbstzentriertheit verstünden wir nämlich unseren eigenen Tod nicht als das Verschwinden einer einzigen Person, sondern als das Verschwinden der ganzen Welt. Tatsächlich ist es ja auch so, dass wir die Welt prinzipiell immer von unserem subjektiven Standpunkt aus erleben. Unsere Subjektivität hält die Welt, wie wir sie in all ihrer phänomenalen Vielfalt erfahren,

---

<sup>30</sup> Dies ist natürlich Schopenhauers Punkt.

<sup>31</sup> Vgl. Ernst Tugendhat: *Über den Tod*, in: ebd., *Aufsätze*, Frankfurt am Main, 2001.

zusammen. Daher erscheint uns der eigene Tod - das Verschwinden der eigenen Subjektivität - auch nicht als der Abgang eines einzelnen Darstellers, sondern als der Einsturz der ganzen Bühne. „Auf seinen eigenen Tod blickt Jeder als auf der Welt Ende ... .“, schreibt Schopenhauer.<sup>32</sup> Wenn uns die ästhetische Einstellung allerdings aus unserer Selbstzentriertheit herausreißt und uns die Welt als etwas Eigenständiges und unabhängig von uns Bestehendes erfahren lässt, dann könnte sie uns helfen, den eigenen Tod als etwas weniger Grauensvolles zu betrachten.<sup>33</sup>

## V. Schluss

In diesem Aufsatz habe ich Interesselosigkeit als Zurückstellung des eigenen Selbst expliziert und als wichtigen Aspekt der ästhetischen Einstellung verteidigt. Ich möchte mit einem Problem für das hier Ausgeführte schließen, das ich bisher ignorierte, da es im Rahmen dieser Arbeit nicht zufriedenstellend gelöst werden kann. Dieses Problem hängt mit der Erfahrung von Emotionen und der Einnahme fremder Perspektiven im Kontext ästhetischer Erfahrung zusammen. Ich halte es für unbestreitbar, dass unsere ästhetischen Erfahrungen zumeist von emotionalen Erlebnissen durchzogen sind. Emotionen, die wir im Zusammenhang mit ästhetischen Erfahrungen erleben, werden uns jedoch kaum praktisch involvieren, wie Emotionen dies für gewöhnlich tun. Meines Erachtens fordert das Erleben solch ästhetischer Emotionen, dass man die Perspektive eines anderen Ichs einnimmt und dessen Bedürfnisse und Interessen *off-line* nachvollzieht bzw. simuliert.<sup>34</sup> In diesem Sinn denke ich, dass wir in unseren ästhetischen Erfahrungen zwar oft das eigene (praktische) Selbst ausklammern, jedoch nahezu niemals gänzlich selbstlos werden. Somit sehe ich die ästhetische Erfahrung

---

<sup>32</sup>Schopenhauer (2002), §61, S. 432.

<sup>33</sup>Auch dieser Punkt steht in Zusammenhang mit Schopenhauers These, dass ästhetische Erfahrungen uns von unserem Leid befreien könnten.

<sup>34</sup>Ich folge hier Kendall Walton und Gregory Currie in ihrer Theorie zum Empfinden von Emotionen im Kontext ästhetischer Erfahrung. Vgl. Kendall Walton: *Spelunking, Simulation, and Slime: On Being Moved by Fiction*, in: *Emotion and the Arts*, hg. von Mette Hjort und Sue Laver, Oxford University Press, New York, 1997, S. 37 - 49, und Gregory Currie: *The Paradox of Caring*, in: Hjort and Laver (1997), S. 64 - 77.

dann auch für gewöhnlich als eine dreifache Verschachtelung zwischen Distanzierung vom eigenen Selbst, Erlebnis eines anderen Selbst und selbst-reflexiver Bewegung. In diesem Papier kann ich diese dreifache Verschachtelung nicht näher beleuchten. Ich hoffe dennoch genug getan zu haben, um mein bestehendes Interesse an der Interesselosigkeit begründet zu haben.

### Literatur

1. Bertram, Georg W., *Kunst – Eine philosophische Einführung*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2005
2. Bullough, Edward, *Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle*, in: *Aesthetics - A Critical Anthology*, zweite Ausgabe, hg. von George Dickie, Richard Sclafani und Ronald Roblin, St. Martin's Press, New York, 1989
3. Cavell, Stanley, *The World Viewed - Reflections on the Ontology of Film*, erweiterte Ausgabe, Harvard University Press, Cambridge, 1971
4. Dickie, George, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, in: Dickie, Sclafani und Robin (1989)
5. Gaut, Berry, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford University Press, Oxford und New York, 2007
6. Goldman, Alan, *The Aesthetic*, in: *The Routledge Companion to Aesthetics*, hg. von Gaut und McIver Lopes, Routledge, London und New York, 2001
7. Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964
8. Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1986
9. Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Gesamtausgabe, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2002
10. Stolnitz, Jerome, *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism - A Critical Introduction*, The Riverside Press, Cambridge, Massachusetts, 1960
11. Tugendhat, Ernst, *Über den Tod*, in: ebd., *Aufsätze*, Frankfurt am Main, 2001

*Thomas Hilgers*  
(*thomash2@sas.upenn.edu*)  
*University of Pennsylvania*  
*Department of Philosophy*  
*433 Logan Hall*  
*249 S. 36<sup>th</sup> Street*  
*Philadelphia, PA 19104-6304*  
*USA*