ANDERE ÄSTHETIK

Kaspar Maase

Auf der Suche nach einer ‚anderen' Ästhetik im Alltag

Empirische Kulturforschung im Feld des Schönen

In Search of a ‚Different' Aesthetics

Ethnographic Perspectives on Everyday Experiences of the Beautiful

SPECIAL LECTURES 5

K&N

Kaspar Maase

AUF DER SUCHE NACH EINER ‚ANDEREN' ÄSTHETIK IM ALLTAG

IN SEARCH OF A 'DIFFERENT' AESTHETICS

SPECIAL LECTURES 5
ANDERE ÄSTHETIK

Reihenherausgabe durch
den Sonderforschungsbereich 1391

Verantwortlicher Herausgeber: Jörg Robert

Kaspar Maase

AUF DER SUCHE NACH EINER ‚ANDEREN' ÄSTHETIK IM ALLTAG

Empirische Kulturforschung im Feld des Schönen

IN SEARCH OF A 'DIFFERENT' AESTHETICS

Ethnographic Perspectives on Everyday Experiences of the Beautiful

Herausgegeben von / Edited by
Jörg Robert und Thomas Thiemeyer

Königshausen & Neumann

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1391 – Projekt-ID 405662736
Für den SFB ist eine geschlechtersensible Sprache ein wichtiges Anliegen. Wir empfehlen daher nachdrücklich die Abbildung faktischer Geschlechtervielfalt in der Sprache. Angesichts der unterschiedlichen Möglichkeiten, dies zu realisieren, schreiben wir den Autor:innen jedoch nicht zwingend vor, welche Form jeweils gewählt wird.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Der Verlag verbietet, das Werk in irgendeiner Weise zu nutzen, um Technologien der künstlichen Intelligenz (›KI‹) für die Generierung von Audio, Text oder Bildern zu trainieren. Der Verlag behält sich das Text- und Data-Mining nach § 44b UrhG vor, was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

1. Auflage 2026
Erschienen 2026 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg, Germany
info@koenigshausen-neumann.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelne Teile. Kein Teil darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Reihenlayout: P. Florath, Stralsund
Umschlag: skh-softics / coverart
Druck: docupoint, Magdeburg, Germany

https://doi.org/10.36202/9783826099946
Print-ISBN 978-3-8260-9993-9
PDF-ISBN 978-3-8260-9994-6
ISSN (Softcover): 2940-200X
ISSN (Online): 2940-2018

www.koenigshausen-neumann.de

Inhaltsverzeichnis / Contents

7 | Jörg Robert und Thomas Thiemeyer
Für eine ‚andere' Ästhetik des Alltags

13 | Kaspar Maase
Auf der Suche nach einer ‚anderen' Ästhetik im Alltag:
Empirische Kulturforschung im Feld des Schönen
15 | 1. Der ethnografische Ansatz, seine Inspiratoren und seine Probleme
28 | 2. ‚Ästhetisch' – ein „unscharfer Begriff"?
33 | 3. Praktiken und Qualitäten ästhetischen Erlebens
40 | 4. Ästhetische Interaktion: Ko-laboration, Synästhesie
43 | 5. Massenkultur und das „Differenzkriterium der Humanität"
51 | 6. Ästhetisierung des Alltags

56 | Literaturverzeichnis
67 | Zum Autor

71 | Jörg Robert and Thomas Thiemeyer
Towards a 'different' aesthetics of everyday life

77 | Kaspar Maase
In search of a 'different' aesthetics: ethnographic perspectives on everyday experience of the beautiful
79 | 1. Premises, origins, and problems of an ethnographic approach to aesthetics
90 | 2. Is 'aesthetic' a fuzzy concept?
94 | 3. Practices and qualities of aesthetic experience
100 | 4. Aesthetic interaction through co-laboration and synaesthesia
103 | 5. Mass culture and art as a "criterion of human difference"
110 | 6. The Aestheticization of everyday life

114 | Literature
125 | On the Author

Jörg Robert und Thomas Thiemeyer

FÜR EINE ‚ANDERE' ÄSTHETIK DES ALLTAGS

Seit 2019 unternimmt der SFB 1391 *Andere Ästhetik* den groß angelegten Versuch, ästhetische Akte und Artefakte in der ‚langen' Vormoderne – von der griechisch-römischen Antike bis an die Schwelle zum 19. Jahrhundert – umfassend zu untersuchen und für ein neues, ‚anderes' Verständnis ästhetischer Praktiken und Prozesse fruchtbar zu machen. Neu und ‚anders' ist dieser Zugriff, weil er sich von einem noch immer hegemonialen Begriff der ‚Kunst' (im Kollektivsingular) frei macht, der weiterhin die akademische und elaborierte Kunstkommunikation zu bestimmen scheint: Gemeint ist die Tradition der philosophischen Ästhetik, die sich als eine ‚Philosophie der Kunst' im späten 18. Jahrhundert konstituiert. In diesem Zusammenhang entsteht ein folgenreiches Konzept: das der ‚ästhetischen Autonomie' (bzw. der Autonomieästhetik). In seinem Zentrum steht die Forderung, Kunst, Künstler und Kunstwerk müssten *autonom*, d.h. frei sein von äußeren Einflüssen und Bestimmungen – sei es auf der Seite der Formen, Modelle und artistischen Vorgaben (‚innere Autonomie') oder gegenüber Eingriffen und Indienstnahmen von gesellschaftlicher und staatlicher Seite (‚äußere Autonomie'). Die Radikalisierung dieser Forderung in Begriffen ‚reiner' oder ‚absoluter' Dichtung, Malerei, Musik usw. hat zu einem heroischen Selbstverständnis der Kunst geführt, das die frühe Autonomieästhetik Kants, Schillers und der Romantik mit Adornos ‚Ästhetik der Negativität' verbindet. In jüngster Zeit kamen neue Vorwürfe hinzu: Autonome Kunst sei nicht nur elitär und eskapistisch, sondern auch essentialistisch und eurozentristisch, d.h. sie verallgemei-

nere in unzulässiger Weise ein spezifisch *europäisches* Verständnis von Ästhetik, das zudem historisch bedingt und von begrenzter Reichweite sei. Angesichts dieser – vielfach konstatierten – Krise der Autonomieästhetik ist viel von einem ‚postautonomen' Zeitalter und von alternativen Zugängen zum Feld der Kunst und des Ästhetischen die Rede.

Angesichts dieser allgemeinen Suche nach Alternativen zum epochalen *grand récit* der Autonomieästhetik wählt der SFB 1391 *Andere Ästhetik* einen eigenen und originellen Zugang: Er antwortet auf die diagnostizierte Krise der ästhetischen Autonomie, indem er *postmoderne* und *prämoderne* ästhetische Praktiken in ein Verhältnis setzt. Denn Vor- und Post- bzw. Spätmoderne scheinen sich darin zu begegnen, dass ästhetische Praktiken gerade nicht auf einen kleinen, auserwählten Kreis der ‚happy few' beschränkt bleiben, die sich unter Ausnahmebedingungen an Ausnahmeorten (‚Autotopien') einer Ausnahmekommunikation widmen. Im Gegenteil: Ästhetische Praktiken waren in der Vormoderne eingelassen in vielfältige alltagsweltliche Bezüge, erfüllten vielfältige Funktionen, ohne sich dadurch jedoch umstandslos funktionalisieren zu lassen. Um Ästhetik als ein lebensweltlich fundiertes Phänomen zu beschreiben, ohne doch artistisch-poetologische Fragen nach Form und Faktur auszublenden, hat der SFB 1391 ein heuristisches Modell entwickelt, das die Ästhetik von praxeologischen Ansätzen aus, d.h. ausgehend von der Lebenswelt der Akteure, neu denkt: Der SFB geht davon aus, dass sich ästhetische Akte und Artefakte in einem Spannungsfeld konstituieren, das durch zwei Relationen bestimmt ist: Auf der einen Seite durch einen Bezug auf vorhandenes Gestaltungswissen, d.h. auf konkrete Modelle, Normen, Traditionen, Gattungen, Topiken, Referenzsysteme, Schreibpraktiken usw. Wir sprechen hier von der ‚autologischen Dimension'.[1] Man könnte, praxeologisch gefasst, auch

1 Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik. Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391 in: Annette

von ‚ästhetischen Routinen' sprechen, die sich – typischerweise für die Vormoderne – in Prozessen langer Dauer ausbilden, verfestigen und anreichern, aber immer wieder auch anpassen und verwandeln. Auf der anderen Seite ist es wichtig, diese ästhetischen Routinen auf der autologischen Seite in eine Beziehung zu konkreten sozialen und diskursiven ‚Umwelten' und Lebenswelten zu sehen. Im Hinblick auf diesen ‚Sitz im Leben' und auf die konkrete Einlassung ästhetischer Praxis in das Ensemble sozialer Praktiken insgesamt, sprechen wir von der ‚heterologischen Dimension'.

Es scheint unmittelbar evident, dass von diesem praxeologischen Ansatz der *Anderen Ästhetik* aus vielfältige Bezüge und Parallelen zu einem Verständnis von Alltagsästhetik (*Everyday Aesthetics*) führen, wie es die Empirische Kulturwissenschaft seit langem untersucht. Beide Ansätze denken ästhetische Praxis nicht als exklusive Sonderkommunikation, sondern als eine Erfahrung, die den Alltag *aller* Menschen begleitet, bereichert und – gelegentlich – auch ‚hebt' oder modern gesprochen: ‚empowert' (Wolfgang Ullrich). Von diesem praxeologischen Ansatz her versucht der SFB *Andere Ästhetik* einen neuen, umfassenderen Zugang zu ästhetischen Vollzügen zu gewinnen, der nicht nur Fragen der Werkpoetik oder des exorbitanten Künstlertums (‚Genie'), sondern gerade auch die vielfältigen Rezeptionen und Resonanzen ästhetischer Praktiken in den Mit- und Alltagswelten der meisten Menschen berücksichtigt. Aus dieser Perspektive ist der Dialog des SFB 1391 mit der Empirischen Kulturwissenschaft (EKW) und ihrer Ausrichtung auf ästhetische Alltagsroutinen – Stichwort: *Everyday Aesthetics* – besonders vielversprechend und fruchtbar.

Gerok-Reiter / Matthias Bauer / Anna Pawlak / Jörg Robert (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51, hier S. 26–29.

Kaspar Maase ist einer der profiliertesten Vordenker einer empirischen Kulturforschung, die sich ästhetischen Phänomenen konsequent von der Seite der Rezipienten nähert. Ein solcher Zugriff ist radikal antinormativ, weil er Ästhetik nicht über Wertkriterien definiert, die sich aus werkimmanenten Qualitäten künstlerischer Akte und Artefakte ergeben, sondern all das als ästhetisch ernst nimmt, was Menschen als ‚schön' bzw. als sinnlich reizvoll, ansprechend oder stimulierend empfinden. Eine solche Ästhetik ist weder auf einen fachwissenschaftlich definierten Kanon herausragender Werke (‚Höhenkamm') begrenzt, noch ist sie dem Alltag enthoben. Im Gegenteil: Sie ist untrennbar mit alltäglichem Vergnügen und oft als ‚leicht' diskreditierter Unterhaltung verknüpft und vollzieht sich immer wieder beiläufig, weil sie Teil des routinierten Kulturkonsums ist. „Weisen ästhetischen Erlebens" nennt Maase – im Anschluss an John Deweys *Art of experience* – eine solche „Ästhetisierung des Alltags aus der Perspektive gewöhnlicher Nutzer:innen". Ihre Kennzeichen sind: Ubiquität, Sinnlichkeit (Körperlichkeit) und eine *positive* Grundtendenz (im Gegensatz zu einer ‚Ästhetik der Negativität', die im Sinne Adornos auf Irritation und Provokation setzt). Entsprechend breit sind die Phänomene, die darunter summiert werden können: Weingenuss, Fernsehabend, Radiohören, Discobesuch oder die Lektüre eines Unterhaltungsromans. Der Laie, nicht der Experte, ist Gewährsperson dieser Ästhetik von unten. Als ‚Gebrauchskunst' ist sie ganz normaler Teil des täglichen Lebens der Menschen. Hierin konvergiert Maases Ansatz mit dem des SFB 1391, in dem subautonome ästhetische Alltagsvollzüge wie politische Repräsentation, Sprachpolitik, Bade- und Kurmusik, Münzverkehr oder religiöse Kommunikation in den Blick kommen.

Die empirische Kulturforschung, wie Maase sie vertritt, setzt dabei nicht bei den oft sprachlich artikulierten Rezeptionserwartungen der Kennerschaft an – was sie von der literatur- und kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik unterscheidet –, sondern versucht, sinnliche

Wahrnehmungen, leibliche Reaktionen oder implizite Vorstellungen und Erwartungen der Zuschauer oder Hörer:innen detailliert zu beschreiben und so der Analyse zugänglich zu machen. Den Körper und die Sinne in die Rezeptionsanalyse einzubeziehen verschiebt den methodischen Zugriff, weil eine solche Analyse stets nah bei den Menschen und ihren leiblichen Reaktionen auf ästhetische Angebote bleibt. Ein solcher Zugang schließt in doppelter Weise an Gustav Fechners *Ästhetik von Unten* an: einerseits im Hinblick auf eine Priorisierung sinnlicher Erfahrung, die induktiv zu erschließen – nicht deduktiv abzuleiten – ist, andererseits im Hinblick auf soziale Sphären und Erfahrungsräume selbst. Um dabei nicht mit einer bloßen Physiologie sinnlicher Reize verwechselt zu werden, präzisiert Maase, dass bei ästhetischen Erlebnissen stets ein reflexives Moment im Spiel ist, also eine „Differenzwahrnehmung" (Harry Lehmann) zu sich selbst, die ästhetische Wahrnehmung von anderen sinnlichen Wahrnehmungen unterscheidet.

Antinormativ ist dieser Zugriff aber nicht nur, weil er den ‚gewöhnlichen Leuten', ‚dem Volk' oder ‚den Massen' die Definitionsmacht über das, was als ästhetisch gilt, überlässt. Antinormativ ist er auch in dem Sinne, dass er stets die sozialen Funktionen von Ästhetik betont: als Feld, auf dem die „feinen Unterschiede" (Pierre Bourdieu) ausgehandelt werden, die den Kenner vom Dilettanten, den Walzer tanzenden Bürger vom polkaseligen Proleten und die Klavier spielende höhere Tochter vom Quetschkommode drückenden Bauernsohn trennen. Ästhetik ist, so gesehen, nie nur „interesseloser" Selbstzweck, sondern geht mit kulturellem Kapital und „demonstrativem Konsum" (Thorstein Veblen) einher. So stellt sie gesellschaftliche Ordnungen her und legitimiert diese.

Dass mit dem Aufkommen der Massenkultur die Ästhetisierung des Alltags im 20. Jahrhundert immer weiter voranschreitet und U- und E-Kultur, *High* und *Low*, Kunst und Konsum sich mehr und mehr

angenähert haben, wird von manchen Kulturkritikern als Qualitätsverfall beklagt – früh und prominent etwa in Max Horkheimers und Theodor Adornos Kritik an der „Kulturindustrie" als Teil des gesellschaftlichen „Verblendungszusammenhangs", dem sich wahrhaft autonome Kunst zu entziehen habe. Die empirische Kulturforschung würde (wie der SFB 1391) in dieses kulturkritische Lamento *nicht* einstimmen, sondern die Veralltäglichung ästhetischer Praktiken – oft in ausdifferenzierten ‚Stilgemeinschaften' – als Kennzeichen von Gesellschaften lesen, die sich immer weiter demokratisieren und versuchen, mehr Menschen denn je Zugang *zu* und Teilhabe *an* Kultur zu ermöglichen. Das muss sie nicht ‚schlechter' machen. Im Gegenteil: Kunst und Kultur verlieren durch ‚Routinisierung' gerade ihre Exklusivität und werden als Kraft verstanden, die Gesellschaft verbindet und integriert. Solche Verschiebungen im ästhetischen Handeln und Erleben, die unter den Partizipationsparadigmen der gegenwärtigen Kulturarbeit aktueller denn je scheinen, sind jedoch historisch und kulturell nicht präzedenzlos. Im Gegenteil: Indem Kunst und Kultur sich wieder dem Alltag und der Lebenswelt der Vielen annähern, knüpfen sie an vormoderne Umgangsweisen und Verständnisse einer ‚anderen' Ästhetik an, die ästhetische Praxis im Horizont anderer ästhetischer Praktiken und in Austausch mit diesen versteht. Diese ‚Wahlverwandtschaft' zwischen Prämoderne und Post- bzw. Postpostmoderne ins Bewusstsein zu rufen, ist Anliegen und Antrieb für den SFB 1391 *Andere Ästhetik*.

Kaspar Maase

AUF DER SUCHE NACH EINER ‚ANDEREN' ÄSTHETIK IM ALLTAG

Empirische Kulturforschung im Feld des Schönen

Alle reden über Ästhetik – mit der Folge, dass die unterschiedlichsten Lesarten des Begriffs im Diskursraum herumschwirren und eine Verständigung erschweren. Da schafft der Vorschlag, „‚Ästhetik' vorläufig als offenen heuristischen Suchbegriff"[1] zu fassen und ins Zentrum das „‚Ästhetische[ ]' bzw. d[ie] historische[ ] Vielfalt ästhetischer Phänomene"[2] zu stellen, eine gute Basis für den Austausch. Gleiches gilt für das Anliegen des SFB 1391, sich „von der Fixierung auf die Idee ästhetischer Autonomie und ihre Begründung in der philosophischen Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts zu lösen".[3] Und wenn in diesem Zusammenhang gar von „eine[r] Universalität des Ästhetischen" in der Perspektive einer „‚Alltagsästhetik'" die Rede ist und von der „Aufgabe, gerade jene Ästhetik alltagsweltlicher Vollzüge zu beleuchten, die die systematische Ästhetiktheorie [...] vernachlässigt hat,"[4] dann fühlt sich ein empirischer Kulturforscher geradezu eingeladen. Eventuell lässt er sich sogar verlocken, seine Position etwas schärfer zu formulie-

1 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 18. – Für Kritik und Vorschläge bedanke ich mich bei den Kommentator:innen aus dem SFB 1391.
2 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 18.
3 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 11.
4 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 33.

ren, als Anliegen, westliche Vorstellungen von ästhetischer Autonomie auf jene begrenzten „Kunst-Welten“[5] zurückzustutzen, in denen ihre Prämissen Geltung beanspruchen können.

In dieser intellektuellen Konstellation empfiehlt es sich vielleicht, zunächst auf unterschiedliche Forschungsprämissen einzugehen. Die zeigen sich etwa in den Antworten auf die Frage: Von wo aus wird gedacht – von den ‚Texten‘ bzw. ‚Werken‘ her – oder von den Akteur:innen, die sie nutzen? Ziel dabei ist, Vorschläge zu entwickeln für die Lösung eines Problems, das nicht nur den SFB 1391 umtreibt: „Wie lassen sich Praktiken, Manifestationen und Konzepte als ‚ästhetische‘ erfassen, die sich nicht auf einen eigenen Teilsektor ‚Kunst‘ [...] beziehen, sondern in unterschiedliche gesellschaftliche Handlungsvollzüge eingebunden sind?“[6]

Zu diesem Ziel erörtert der vorliegende Aufsatz zwei Schwerpunkte. Zunächst geht es um die ethnografischen Fragestellungen und die alltagsästhetischen Konzepte der Empirischen Kulturwissenschaft. Zentral ist dabei, Forschungen aus der Perspektive und von den Erfahrungen ‚gewöhnlicher Leute‘ her zu betreiben. Der zweite Teil entfaltet diesen Ansatz an einer alltagskulturhistorischen Thematik: an den tiefgreifenden Veränderungen für das ästhetische Denken und das Bewerten von Kunst, die mit dem Aufstieg der Massenkultur und mit der umfassenden Ästhetisierung des Alltags verbunden waren. Beide

5 Immer noch grundlegend: Becker 1982. Nach Arthur Dantos revolutionärer Feststellung, dass nicht intrinsische Eigenschaften Phänomene zu ‚Kunst‘ machen, dass dazu vielmehr „an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld“ notwendig ist (Danto 1964, S. 580), hat Becker den Impuls empirisch-sozialwissenschaftlich umgesetzt und die Untersuchung konkreter, differenter Kunst-Welten begonnen. Auch darauf baut die Empirische Kulturwissenschaft (EKW) auf. Vgl. zur aktuellen Diskussion Kirchberg / Zembylas 2025, insbes. Kap. 2.

6 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 19f.

Teile verbindet die Auseinandersetzung mit Positionen einer Autonomie des Ästhetischen. Wenn in diesem Zusammenhang vom „Schönen" die Rede ist, dann nicht im Sinne eines theoretischen Konzepts, sondern im Sinne Gustav Theodor Fechners als „Hülfsbegriff im Sinne des Sprachgebrauches zur kurzen Bezeichnung" dessen, was gewöhnlichen Menschen unmittelbar, ohne Überlegung, auf eine solche Weise gefällt, dass sie es als ‚schön' oder mit vergleichbaren Worten bezeichnen.[7]

1. Der ethnografische Ansatz, seine Inspiratoren und seine Probleme

Es ist ein Grundaxiom der Empirischen Kulturwissenschaft (EKW) als ethnologische Disziplin, dass sie einer emischen Perspektive folgt und die Welt von den Wahrnehmungen, Gefühlen, Wissensbeständen, Materialien und Handlungen der beteiligten Personen her erschließt – stets im Kontext des Zusammenwirkens mit der umgebenden belebten und unbelebten Natur. Auch beim Blick auf ästhetische Praktiken stehen im Zentrum des Interesses gewöhnliche Menschen und ihr gewöhnliches alltägliches Leben[8] – die Vielen also, die vorrangig emotional befriedigende und wirkungsstarke, eindrucksvolle Zugänge zu ästhetischen Phänomenen suchen. Zudem wird den körperlichen und emotionalen, nicht begrifflich reflektierten Dimensionen des Erlebens erhebliche Aufmerksamkeit zugewendet. Die französischen Kulturanthropologinnen Eva Carpigo und Helena Prado beispielsweise untersuchen in diesem Sinne die Arbeit an der eigenen Erscheinung als „dénominateur

7 Fechner 1876, S. IV.

8 Zum Verständnis von Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit ästhetischen Erlebens vgl. Maase 2022b, Kap. 3.

commun des cultures humaines“ und generell ästhetische Praktiken als „constante anthropologique des cultures humaines“.[9]

So geht auch die Empirische Kulturwissenschaft von der Frage aus, wie ästhetische Wertsysteme und Nutzungspraktiken gewöhnlicher Leute aussehen und was sie tun, welcher alltäglichen Praktiken sie sich bedienen, um die Gratifikationen ästhetischen Erlebens möglichst intensiv zu genießen. Ästhetisches Erleben im Alltag zeigt eine unendlich vielfältige Variationsbreite. Es geht um das Weinen von Frauen und Männern im Kino,[10] den Umgang mit einer Science-Fiction-Serie von weit über 3.000 Folgen,[11] Erfahrungen von Kundinnen und Beschäftigten in Modeläden mit Musikbeschallung,[12] die Inszenierung von *Tatort*-Abenden,[13] Tranceerfahrungen durch Musikhören beim Autofahren und Gartenarbeiten,[14] beglückende Praktiken von Johnny Depp-Verehrer:innen,[15] jugendliche Fans von Horrorfilmen,[16] Weltwahrnehmung unter Kopfhörern[17] oder ästhetische Urteile in Laien-Rezensionen von Popmusik.[18] Die *Everyday Aesthetics* weisen auf die pragmatische Dimension alltagsästhetischen Wahrnehmens[19] hin. Die Hochschätzung des Sauberen, Ordentlichen, Gepflegten und gediegen Gearbeite-

9 Carpigo / Prado 2023, S. 390. – Gleichgerichtete Ansätze wurden in den letzten Jahren von Forscher:innen aus unterschiedlichen Disziplinen vorgelegt. Vgl. Neumann 1996; Mandoki 2007; Fischer 2018.

10 Harper / Porter 1995.

11 Nast 2017.

12 DeNora / Belcher 2000.

13 Hämmerling 2016.

14 Herbert 2016.

15 Tomkowiak 2010.

16 Vogelgesang 1991.

17 Niklas 2014.

18 Appen 2007.

19 Saito 2007, Kap. 4; Leddy 2012, S. 64–68, Kap. VII.

ten in der deutschen wie in anderen westlichen Gesellschaften führt nicht nur zu Empfindungen des Wohlfühlens, sie löst auch oft unmittelbare Aktivität aus, um Sauberkeit, Ordnung, Frische etc. (wieder) herzustellen. Das Herausheben aus dem Wahrnehmungsstrom schließt auch ‚schwache' Formen des Aufmerkens ein, etwa das Zurechtziehen eines Tischtuchs im Vorbeigehen, damit es ‚wieder ordentlich' aussieht. Der Handlung liegt ebenfalls eine ästhetische Beurteilung zugrunde.[20]

Am Anfang einschlägiger Theoriebildung steht John Deweys *Art as Experience*, veröffentlicht 1934 und für mich bis heute die Gründungsurkunde praxeologischer Studien zum Ästhetischen. Darin bezeichnet Dewey „die Wiederherstellung der Kontinuität zwischen der ästhetischen Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen" als das „Kernproblem" der Forschung. Dewey denkt ästhetisches Erleben nicht vom Kunstwerk her, sondern von den „gewöhnlichen Lebensprozessen".[21] Ästhetische Erfahrung wird in dieser Perspektive nicht von einem ‚Werk' generiert. Eine Erfahrung ist nichts, was einer Person ohne ihr Zutun geschieht – Menschen erzeugen sie aktiv. Dewey versteht Erfahren als eine Tätigkeit, deren Produkt die Erfahrung ist. Ästhetisches Erleben ragt zwar aus dem Gleichmaß und Gleichlauf des Alltags heraus, es hebt Menschen ein Stück weit darüber hinaus. Doch bleibt es mit dem gewöhnlichen Leben verbunden; es gehört keinem wesentlich anderen Bereich des Handelns und Denkens an.

Mit Blick auf die Geschichte ästhetischen Denkens im deutschen Sprachraum ist noch auf eine weitere, gegenwärtig wenig beachtete Traditionslinie hinzuweisen. Man kann sie unter dem Etikett einer „Ästhetik von Unten" zusammenfassen. Der Mediziner, Physiker, Psychologe und Ästhetiker Gustav Theodor Fechner hat den Ansatz

20 Saito 2007, S. 10f.; Leddy 2012, Kap. VII.

21 Dewey 1980, S. 18.

1876 programmatisch im ersten Kapitel seiner „Vorschule der Ästhetik“[22] formuliert. Er verstand die von ihm vertretene „Ästhetik von Unten“ als notwendige Gegen- und Ergänzungsposition zur dominierenden „Ästhetik von Oben“. Gemeint war die philosophische Ästhetik in der Tradition von Kant und Hegel. Die ordne

> das ästhetische Erfahrungsgebiet einem, von obersten Gesichtspunkten construierten, ideellen Rahmen nur ein und unter [...]. Aus der reinen Höhe solcher Allgemeinheiten steigt man dann in das irdisch-empirische Gebiet des einzelnen, des zeitlich und örtlich Schönen herab, und misst alles Einzelne am Massstabe des Allgemeinen.

Die „Ästhetik von Unten“ arbeite dagegen empirisch und induktiv. Sie gehe

> von Erfahrungen darüber, was gefällt und nicht gefällt, aus, stützt hierauf alle Begriffe und Gesetze, die in der Ästhetik Platz haben sollen, sucht sie [...] mehr und mehr zu verallgemeinern und dadurch zu einem System möglichst allgemeinster Begriffe und Gesetze zu gelangen.[23]

Ganz offensichtlich ist Fechner im Kontext der damals sich etablierenden „naturwissenschaftlichen Experimentalkultur“[24] zu sehen, die aus

22 Fechner 1876.

23 Fechner 1876, S. 1.

24 Guthmüller / Klein 2006, S. 3. Allerdings orientierten sich Fechner und weitere experimentell arbeitende Kollegen in ihren Gegenständen und Fragestellungen sowie bei der Auswahl geeigneter Probanden an den etablierten Werthorizonten der „Ästhetik von Oben“; vgl. Ziche 2006.

experimentellen Settings Daten zu gewinnen sucht für generalisierende Hypothesen, deren empirische Prüfung und schließlich zur Formulierung von allgemeingültigen Gesetzmäßigkeiten ästhetischer Wahrnehmung und Bewertung. Zwar steht der nomothetische Ansatz kulturwissenschaftlichem Empirie-Verständnis eindeutig entgegen; doch ebenso eindeutig sollten offene, nicht an Bestätigung oder Falsifizierung allgemeiner Theorien orientierte Bemühungen um valide, dichte Beschreibungen ästhetischen Erlebens und ästhetischer Praktiken ausgehen von „Erfahrungen darüber, was gefällt und nicht gefällt".[25] Mit diesem Ansatz ist Fechner Begründer der sich in sehr unterschiedliche Richtungen entwickelnden „empirischen Ästhetik" geworden. Auch die EKW kann ihn, wo sie sich in dieses Feld begibt, als Inspirator reklamieren. Allerdings wird sie mit Blick auf gegenständliche und mentale Praktiken wesentlich untersuchen, *auf welche Weise* etwas gefällt, *wie* Gefallen von allen Beteiligten *erzeugt* wird.

Fechners Empirismus und Deweys Blick auf ästhetische Erfahrung als Praxis: Auf solchen Grundlagen lässt sich ein umfangreiches Forschungsprogramm entwickeln. Allerdings stecken in diesem Projekt so viele offene Fragen, dass man eigentlich gleich wieder kehrtmachen möchte. Einige Probleme – und einige Lösungsversuche – möchte ich im Folgenden andeuten. Dafür nutze ich Überlegungen aus der Forschungsrichtung der „Everyday Aesthetics",[26] die im deutschen Sprach-

25 Guthmüller / Klein 2006, S. 3.

26 Vgl. einführend Light / Smith 2005; Saito 2007; Irvin 2008; Leddy 2012; Ratiu 2017; Puolakka 2018; Saito 2019. – Eine kontinuierliche Debatte zu Konzepten der Alltagsästhetik läuft in der Zeitschrift Contemporary Aesthetics; URL: http://www.contempaesthetics.org (letzter Zugriff: 23. April 2025). Da sich die englischsprachige Forschung zur Alltagsästhetik in Abgrenzung zur etablierten Kunst-Ästhetik konstituiert hat, ist die Nutzung von Kunst – insbesondere der alltägliche Umgang mit Massenkünsten – dort leider selten Gegenstand.

raum bisher leider kaum rezipiert wird, sowie Arbeiten des Kultursoziologen Antoine Hennion.[27]

Problem Nummer eins: Wer sind die ‚gewöhnlichen Leute'? Das ‚Volk'? Die ‚Unterschichten'? Die ‚Bildungsfernen'? Die ‚Masse'? ‚Gewöhnlich' verstehe ich nicht als Bezeichnung für Qualitäten einzelner Menschen oder von Menschengruppen; vielmehr werden damit Tätigkeiten und Tätigkeitscluster in bestimmten Kontexten charakterisiert.[28] Mit Blick auf die Realitäten unseres Kultur- und Unterhaltungsbetriebs schlage ich als plausible Unterscheidung vor: Gewöhnliche Praktiken in Sachen Ästhetik werden von Personen ausgeübt, die *nicht professionell* mit Kunst und ästhetischem Räsonieren befasst sind, von ‚Laien.'[29] Das bedeutet: Gewöhnliche Nutzungsweisen pflegt man in allen Sozial- und Bildungsschichten[30] – aber das sieht nicht jeder so.

27 Grundlegend Hennion 1993. Komprimiert Hennion 1997.

28 Ethnografische Forschung entdeckt auch in den Institutionen von Wissenschaft, Forschung und Kunst unreflektierte Routinen, fraglose Selbstverständlichkeiten und unkritisch tradierte Wissensbestände – auch hier gibt es also gewöhnliches Handeln. Dennoch verwende ich die Formulierung ‚gewöhnliche Menschen', da es anscheinend keine adäquate, wertfreie Übersetzung für die in der englischsprachigen Kulturwissenschaft gängige Rede von ‚common people' bzw. ‚ordinary people' gibt. Zur „ordinaryness" vgl. Highmore 2011.

29 Vgl. Maase 2019, Kap. 5; Maase 2022b, insbes. S. 99–108. – Die Bezeichnung als Laie hat allerdings zumeist einen abwertenden Beiklang. Deshalb hat Jürgen Habermas zu Recht darauf hingewiesen, dass solche ‚Laien' mit ihren ästhetischen Ansprüchen und Maßstäben angemessener als „Experten des Alltags" zu verstehen seien. Vgl. Habermas 2003, S. 7–26, hier S. 22.

30 Allerdings nicht gleich verteilt, sondern durchaus Mustern sozialer Privilegierung folgend. Belege dazu bei Maase 2019, S. 166–173; Maase 2022a, S. 140–143; Maase 2025.

Inspiration für eine solche, egalitäre Sicht auf den Handlungs- und Erlebenshorizont gewöhnlicher Akteure *in aestheticis* kann man beziehen aus Jacques Rancières radikaler Annahme fortschreitender Lernprozesse bei *allen* Nutzer:innen. Trotz erheblicher Unterschiede hätten wir es nämlich nur mit *einer*, allen Menschen eigenen Intelligenz zu tun. Die „Gleichheit der Intelligenzen" bedeute

> nicht, dass alle Intelligenzbezeugungen gleich viel wert sind, sondern die Gleichheit der Intelligenz in allen ihren Bezeugungen. Es gibt nicht zwei Arten von Intelligenz, die von einem Abgrund voneinander getrennt wären. Das Menschenwesen lernt alle Dinge, wie es zuerst die Muttersprache gelernt hat, wie es gelernt hat, sich im Dickicht der Dinge und Zeichen, das es umgibt, durchzuschlagen [...]: indem es beobachtet und eine Sache mit einer anderen vergleicht, ein Zeichen mit einem anderen.

Jeder und jede

> kann, Zeichen für Zeichen, das Verhältnis lernen, das zwischen dem besteht, was er nicht weiß, und dem, was er weiß. Er kann das, wenn er mit jedem Schritt das beobachtet, was vor ihm ist, wenn er sagt, was er gesehen hat und verifiziert, was er gesagt hat. Von diesem Unwissenden, der die Zeichen buchstabiert, bis zum Gelehrten, der Hypothesen aufstellt, ist immer dieselbe Intelligenz am Werk, eine Intelligenz, die Zeichen in andere Zeichen übersetzt und die durch Vergleichen und durch Figuren vor sich geht, um ihre intellektuellen Abenteuer zu kommunizieren und zu verstehen, was eine andere Intelligenz ihr zu kommunizieren versucht.[31]

31 Rancière 2009, S. 20.

Rancière formuliert hier keine Beschreibung der Empirie, wohl aber eine alternative Perspektive zur Beschreibung von Differenzen im menschlichen Wissen und Erleben als *graduelle* Unterschiede. Diese Sicht auf ästhetische Lernprozesse und ästhetische Kompetenzen ist für empirische Kulturforschung heuristisch ausgesprochen anregend.

Zweites Problem: Wie erkennt man, wann im Leben von Personen Ästhetisches im Spiel ist? Jedenfalls nicht daran, ob ‚Kunst' gegenwärtig ist oder nicht. Aus der Perspektive der Empirischen Kulturwissenschaft bilden den zentralen Forschungsgegenstand die *Weisen ästhetischen Erlebens* – das ist erheblich weiter und damit fraglos auch diffuser gefasst. In der Literatur wird das meist unter dem Begriff „ästhetische Erfahrung"[32] behandelt. Die ethnologische Rede von Ästhetischem ist jedenfalls nicht normativ, sondern vor allem abduktiv; ihre Beschreibungen zielen nur in Maßen auf Verallgemeinerung.[33]

Seit der Aufklärung drehte und dreht sich ein großer Teil der Debatten in Ästhetik und Kunsttheorie um die Frage, wie ästhetische von anderen Erfahrungen unterschieden werden sollten.[34] Konsensfähig ist heute wohl, dass am Ursprung jeglichen ästhetischen Erlebens eine sinnliche Wahrnehmung oder Vorstellung steht. Für die *Everyday Aesthetics* geht es nicht um beliebige, sondern um mit Gefühlen und Bedeutungen verknüpfte, *reflexiv präsente* Wahrnehmungen oder Vorstellungen; darauf lässt sich meines Erachtens eine vorläufige Arbeitsdefinition für ästhetisches Wahrnehmen gründen. Die Philosophin Yuriko Saito spricht von „a specific mode of perception" und gibt ‚ästhetisch' „the root meaning of [...] sensory perception gained with

32 Vgl. Deines / Liptow / Seel 2013; Lehmann 2016a.

33 Auch Carpigo / Prado 2023, S. 394, legen den Fokus der Forschung auf die „représentations *émiques* afin de faire émerger des perspectives originales" (Hervorhebung im Original).

34 Einen knappen systematischen Überblick gibt Deines 2019.

sensibility and imagination“[35] – eine Form intensiver sinnlicher Wahrnehmung, die untrennbar verknüpft ist mit der Aktivierung von Empfindungsvermögen (für Gefühle und Stimmungen) und Vorstellungskraft (Erinnerungen, Assoziationen). Wir heben sinnliche Eindrücke und Vorstellungen aus dem Fluss des Wahrnehmens und der Befindlichkeit heraus und verknüpfen sie mit Emotionen, Wissen und Bedeutungen. Umgekehrt aktualisieren sich Emotionen, Erinnerungen, Assoziationen spontan in Reaktion auf die Affordanzen, die ‚Aufforderungen' der jeweiligen Gegenüber, und wollen ‚bearbeitet' werden. In derartigen Interaktionen erzeugen wir bzw. bilden sich ästhetische Beziehungen zur Welt, zu uns selbst und zu den Phänomenen, mit denen Menschen ko-laborieren.[36]

Alle Bestandteile dieser Definition sind aus vorliegenden Ästhetik-Studien vertraut. Die Anwendung im ethnologischen Kontext ist insofern besonders, als sie erstens auf jegliche Normativierung und Bewertung der einzelnen Elemente verzichtet. Keine Weise der Wahrnehmung, Vorstellung, Verknüpfung mit Wissen und Erfahrungen ist angemessener, ‚besser' als eine andere. Zweitens gibt es keine Gegenstände, Situationen und Handlungen, die a priori von ästhetischer Wahrnehmung ausgeschlossen sind. So rechnet Gerhard Schulze zu den möglichen „alltagsästhetischen Episoden“ auch den Geruch von Flieder und „ein Eis essen“.[37]

35 Saito 2019 (unpaginiert).

36 Ausführlicher Maase 2022b, Kap. 2.

37 Schulze 1992, S. 98, 107. – Neben positiv empfundenen gibt es aber auch sinnliche Wahrnehmungen im Alltag, die belasten, einschränken, Abwehr hervorrufen und doch nicht verhindert werden können. Mit solcher „aesthetic violence“ beschäftigt sich grundlegend Mandoki 2007, insbes. S. 69–71.

Drittes Problemfeld: Warum, zu welchem Zweck suchen und erzeugen Personen ästhetisches Erleben? Mein Vorschlag: Weil es sich ‚gut anfühlt'[38] – und zwar auf je individuelle, unendlich vielfältige Weise. Schönheit ist nicht als Eigenschaft oder Effekt von Objekten zu verstehen. Die analytische Fassung der alltagssprachlichen Aussage ‚X ist schön' lautet ‚Es ist schön für mich, X zu erleben'.[39] Der Akzent auf dem individuellen Gefühl ist seit David Hume in der deutschsprachigen Ästhetik der Spätaufklärung ausgearbeitet worden und wird noch von Kant aufgegriffen. Gleich zu Beginn der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* stellt er klar: Im Urteil, ob etwas schön sei, beziehen wir uns nicht „durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnisse, sondern durch die Einbildungskraft [...] auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben". Solches Urteil sei „nicht logisch, sondern ästhetisch" in dem Sinne, dass sein „Bestimmungsgrund *nicht anders als subjektiv* sein kann". „Hier wird die Vorstellung gänzlich auf das Subjekt, und zwar auf das Lebensgefühl desselben", bezogen.[40]

Dem Ästhetiker Ernst Stöckmann zufolge artikuliert Kant hier den sensualistischen und emotionalistischen Mainstream im ästhetiktheoretischen Diskurs der Spätaufklärung des 18. Jahrhunderts. Ästhetische Wahrnehmung stehe dort nicht mehr unter dem primären Anspruch auf Gegenstandserkenntnis. Vielmehr werde das „Proprium des Ästhetischen in den subjektiven Qualitäten der sensitiven Wahrnehmungserfahrung (angenehm, unangenehm)" gesehen. Dieser Fokus auf „sinnengeleitete Formen der Selbstbezüglichkeit" im ästhetischen

38 Paál 2003, S. 31, spricht von „ästhetischer Euphorie" als einem übergeordneten psychischen Zustand, der Wahrnehmungen, Affekte, Erlebnisse positiv markiert.

39 Vgl. Paál 2003, S. 15.

40 Kant 1995, S. 115 (§ 1). Hervorhebung im Original.

Akt schlage sich auch in Kants Bezugnahme auf das Lebensgefühl des Subjekts nieder.[41]

Kant möchte jedoch die Beurteilung ästhetischer Gegenstände von allen möglicherweise damit verbundenen Interessen trennen und unterscheidet dazu – in Bezug auf die Qualität ästhetischer Urteile – fragwürdiges, weil angenehmes Wohlgefallen von legitimem, dem interesselosen Wohlgefallen. Diese Idee ist mit guten Gründen umstritten. Der Anspruch auf eigene Interesselosigkeit gründet in einer akademischen Fiktion mit problematischer distinktiver Wirkung.[42] Urteile, die verschiedenen Artefakten unterschiedlichen ästhetischen Wert zusprechen, sind stets Geschmacksurteile. Auch Kant erkennt an, dass sie nicht rational bewiesen, sondern anderen nur angesonnen werden können.[43] Geschmacksurteile sind fraglos legitim und bereichern ästhetische Interaktionen. Aber Notwendigkeit und Normativität kommt ihnen nicht zu – auch da nicht, wo sie beanspruchen, Ergebnis interesseloser Betrachtung zu sein. Das irritiert viele.[44]

Gewiss, die Bestimmung ästhetischen Erlebens von den positiv bewerteten Empfindungen der empirischen Subjekte her ist brutal antinormativ. Hinter der Irritation, die solche Perspektiven hervorrufen, steht die Aura, die das Ästhetische immer noch umgibt, vor allem die offensichtlich unzerstörbare Verknüpfung des Ästhetischen mit Kunst und gutem Geschmack. In gängiger Rede wird ‚ästhetisch' meist gleichbedeutend mit ‚schön, geschmackvoll' verwendet, notiert der Duden.[45] Doch zu meinem Verständnis einer ‚anderen' Ästhetik gehört

41 Stöckmann 2006, S. 75. Umfassender Stöckmann 2009.

42 Vgl. Bourdieu 1982, insbes. S. 756–783; Maase 2022b, S. 55f., 96, 106f.; vgl. auch die Argumente bei Hecken 2024, S. 164.

43 Kant 1995, S. 127 (§ 8).

44 Aktuell dazu Franzen 2024.

45 Duden, s.v. „ästhetisch".

die Überwindung der Denkgewohnheit, die auch befriedigende und beglückende sinnliche Erfahrungen im Alltag einem kultisch überhöhten normativen Konzept des Schönen und einer „Höchstschätzung der Kunst“[46] unterstellt.

Gegen das induktive Vorgehen ‚von unten her‘ werden weitere – nachvollziehbare – Einwände vorgebracht. Erstens: Auf diese Weise könne man ‚rein physiologisch konstituierte Lust‘ – in Sexualität oder Kulinarik etwa – nicht von den ‚eigentlich ästhetischen‘ Erfahrungen trennen. Zweitens: Die wertfreie Beschreibung, wie gewöhnliche Menschen sich mittels effektiver Wahrnehmungs- und Gefühlspraktiken mit geeigneten Gegenübern angenehme Empfindungen verschaffen, bringe keinen analytischen Gewinn und sei vom moralischen Standpunkt aus in vielen Fällen frivol.[47]

Zum ersten Einwand. Die Abgrenzung ästhetischen Erlebens vom – wie es gerne heißt – ‚rein Körperlichen‘ ist mir kein vorrangiges Anliegen. Nach meinem Eindruck haben Debatten zum Ästhetischen immer noch ein erhebliches Problem mit Logozentrik und Körpervergessenheit – weswegen Gernot Böhme (ein wenig pauschal) der „bisherigen Ästhetik“ vorhält, sie sei

46 Robert 2024, S. 138.

47 So schließt die verbreitete Kritik an der sogenannten ‚Erlebnisgesellschaft‘ und der damit verbundenen ‚Ästhetisierung der Lebenswelt‘ von Beginn an den Vorwurf eines gedankenlosen und suchtartigen ‚Konsumismus‘ ein. Bereits 1989 verurteilte der Philosoph und Ästhetiker Wolfgang Welsch „eine den Konsum ankurbelnde Ästhetisierung“, sei sie doch verknüpft mit „einer zunehmenden Desensibilisierung für die gesellschaftlichen Kehrseiten einer ästhetisch narkotisierten Zweidrittel-Gesellschaft“. Vgl. Welsch 1990, S. 13, 15. Auch Carpigo / Prado 2023, S. 391f., 393, 396, verwahren sich vehement gegen eine deterministische Pauschalkritik gewöhnlicher Verschönerungspraktiken als konsumistisch.

> aufs Ganze gesehen [...] nicht Aisthetik, d.h. gerade die Sinnlichkeit kommt in ihr zu kurz. Sie ist nicht eine Theorie sinnlicher Erfahrung, sondern der intellektuellen Beurteilung. Das bedeutet insbesondere, dass die menschliche Leiblichkeit in ihr keinen Platz hat.[48]

Auch empirisch-kulturwissenschaftlich wären ‚rein physiologische' Empfindungen von Lust und Unlust nicht als ästhetisch zu betrachten – falls es solche denn in Reinform gibt. Meines Wissens sind auch die Neurowissenschaften durchaus uneins, ob es wirklich rein physiologische Sinnesempfindungen gibt, ohne jede Bedeutungszuweisung und begleitende Assoziationen. Die *Everyday Aesthetics* jedenfalls halten eine reflexive Dimension für notwendig. Damit ist jedoch keine begrifflich reflektierende *Überlegung* gemeint, gemeint sind – in erster Annäherung – verschiedene Weisen psychischer wie leiblicher Selbstwahrnehmung und des Erlebens der Distanz zum unmittelbaren mentalen wie physischen Geschehen. Darauf zielt die Rede von „sensibility and imagination" als unabdingbar für ästhetische Erfahrungen.

Der zweite Einwand ‚Deskription ohne analytischen Mehrwert' findet als Grundsatzkritik an qualitativer Forschung in den Sozialwissenschaften nur noch wenig Unterstützung. Das wirklich schmerzhafte Problem liegt nämlich dahinter: Mit welchen Methoden sind überhaupt komplexe, verlässliche Beschreibungen ästhetischer Praktiken im Alltag gewöhnlicher Menschen zu verfassen? Wie gewinnt man valides Wissen über die sinnlich-körperliche und mentale Dimension ästhetischen Erlebens – nicht im Labor oder unter dem Hirnscan, sondern in gängigen Handlungskontexten? Das ist schon für Gegenwart und jüngere Vergangenheit eine Herausforderung[49] – und zumindest heute schwerlich vorstellbar für die Vormoderne.

48 Böhme 2001, S. 30f.

49 Ein Versuch anhand historischer Quellen ist Maase 2000.

Hier liegt jedenfalls Arbeit für Jahrzehnte. Sie könnte damit beginnen, dass man im deutschen Sprachraum die international vorliegenden qualitativen Studien zum ästhetischen Erleben aufarbeitet. Hilfreich scheinen mir nicht zuletzt autoethnografische Beschreibungen eigener ästhetischer Erfahrungen.[50]

2. ‚Ästhetisch' – ein „unscharfer Begriff"?

Ohne Frage arbeitet empirische Kulturforschung also – gerade im Vergleich mit philosophischer Ästhetik- und Kunsttheorie – mit einem ausgesprochen unterbestimmten, offenen Begriff des Ästhetischen, der zunächst wenig ausschließt. Es ist nachvollziehbar, wenn das als Mangel oder Nachteil empfunden wird und wenn es nach klaren Definitionen Suchende nicht befriedigt. Der neueren Wissenschaftsforschung allerdings gilt begriffliche Unschärfe nicht automatisch als Manko. Im Gegenteil: Eine gewisse Vagheit und Offenheit scheint für konsequent empirische, gegenstandsnah arbeitende Untersuchungen wenn nicht konstitutiv, dann zumindest nützlich.

So stellen die Begriffshistoriker Ernst Müller und Falko Schmieder fest: „[...] begriffliche Unschärfe ist produktiv, Begriffe sind nur solange forschungsleitend, wie sie sozusagen etwas zu wünschen übrig lassen." Denn es sei „gerade die tendenzielle Unbeherrschbarkeit der Begriffe [...], die unvorhergesehene Zusammenhänge stiftet".[51] Und der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger betont, dass unscharfe Definitionen nicht notwendig schlechte Wissenschaft darstellen, sondern der Uneindeutigkeit der Erkenntnisobjekte entsprechen.[52] Das

50 Anregend Riggins 1994.

51 Müller / Schmieder 2008, S. XVIII.

52 Rheinberger 2008.

scheint für einen Gegenstand wie die geradezu proteische ästhetische Erfahrung in besonderer Weise zuzutreffen. Der Wunsch nach ‚schärferer', ‚strengerer' Begrifflichkeit wäre hier fehl am Platz.

Jedenfalls ‚passt' ein solcher methodischer Ansatz besonders gut für einen alltagsforscherischen Zugang, der Erfahrungen und Sichtweisen diverser Nutzerinnen und Nutzer sowie die jeweilige Besonderheit von Interaktionskonstellationen und -kontexten aufnimmt, beschreibt und zurückhaltend mit weiteren einschlägigen Studien vergleicht. Dass vorgegebene, fraglose Ordnungs- und Erklärungsschemata gerade wegen ihrer Selbstverständlichkeit das Verstehen bisher wenig untersuchter Phänomene in die Irre leiten und einen offenen Blick verhindern können, begleitet als ständige Sorge die empirische Feldforschung. Deswegen ist Rheinbergers Feststellung, „dass die besondere Fruchtbarkeit vager Objekte im Detail der Forschungsprozesse gerade darin besteht, dass ihnen von Anfang an eben keine festgelegte Bedeutung beigemessen werden kann",[53] geradezu wegweisend für die Anwendung ethnografischer Methoden in der EKW.

Der britische Kulturanthropologe Daniel Miller verweist darauf, dass wissenschaftlich definierte Forschungsgegenstände – in unserem Fall ‚ästhetische Praktiken' und ‚ästhetisches Erleben' – uns nicht direkt im Leben gegenübertreten, sondern zunächst einmal Produkte akademischer Begriffsarbeit sind. Miller untersuchte die Handynutzung älterer Personen feldforscherisch. Um die Bedeutung seiner Beobachtungen zu verstehen, hat er das Offline-Leben der Menschen in ganzer Breite ins Auge gefasst. „We [...] need to investigate everything else that goes on in their lives in order to be confident about our explanations for smartphone usage and consequences. After all, no one lives inside an academic topic".[54] Gewiss können einzelne empirische Stu-

53 Rheinberger 2008, S. 3.

54 Miller 2024, S. 9.

dien solch umfassende Kontextualisierung nur andeutungsweise leisten. Doch der Ansatz vom gelebten Alltag her charakterisiert jede ethnografische Arbeit. „Ethnography is unusual as perhaps the only academic research method that seeks to correspond to life as it [10] is actually lived."[55]

So kann auch die oben angesprochene Frage, wie man in der Empirischen Kulturwissenschaft ästhetische Wahrnehmungen von anderen sinnlichen Perzeptionen unterscheidet, ausgesprochen fruchtbar werden, wenn man sie nicht scholastisch versteht, sondern als Annäherung an ein ‚unscharfes' Phänomen. Die Grenze zwischen beiden Wahrnehmungsweisen ist zwar begrifflich räsonierend zu bestimmen, aber empirisch schwer festzumachen. Dabei ist das Ziel auch begrifflicher Anstrengungen nicht, ein allgemeingültiges theoretisches Modell ästhetischen Erlebens zu etablieren. Die Erörterung möglicher kategorialer Unterscheidungen dient dazu, das *ethnografische Instrumentarium für Beobachtung und Beschreibung* ästhetischer Praktiken *auszudifferenzieren*.

In der (mithin keineswegs abgeschlossenen) Auseinandersetzung mit den Problemen einer Abgrenzung ästhetischen Erlebens vom sonstigen Wahrnehmen war für mein Verständnis eine Schlüsselszene hilfreich, mit der Antoine Hennion ästhetisches Ko-laborieren im Alltag veranschaulicht. Eine Gesellschaft sitzt am Tisch zusammen, isst, trinkt und führt eine lebhafte Konversation. Einem Gast wird Wein nachgeschenkt. Er hebt das Glas, nimmt einen Schluck – und setzt es nicht sofort wieder ab, um mit Essen und Gespräch fortzufahren. Vielmehr hält er einen Moment inne, führt das Glas zur Nase, um zweimal den Duft einzuziehen, nimmt noch einen Schluck und bewegt ihn im Mund, bevor er das Glas absetzt und das Gespräch mit der Tischnachbarin weiterführt. Aus einer Situation vielfältig geteilter Aufmerksam-

55 Miller 2024, S. 9f.

keit heraus hat sich hier eine ganz leichte (und leicht zu übersehende) Veränderung vollzogen: „Less of an intention than an attention, and a stronger presence of the tasted object, each reinforces the other without a primary cause“.[56]

Hier kann man das Übergangsfeld von ‚sinnlicher‘ zu ‚ästhetischer‘ Wahrnehmung – eine vorläufige heuristische Unterscheidung – idealtypisch festmachen. Nicht nur wendet der Trinkende sich den sensorischen Eindrücken mit größerer Aufmerksamkeit zu – das Schmecken selbst nimmt reflexiven Charakter an. Hennion interpretiert das kurze Innehalten als unausgesprochenen inneren Kommentar, etwa „Oh, *der* Wein hat etwas!“ Adressat des Kommentars ist das wahrnehmungsfähige Selbst, das nun einige der Praktiken ausführt, die es zum Schmecken gelernt und geübt hat. Es fokussiert die Sinnesrezeptoren auf das Getränk und gibt dem so die Möglichkeit zu stärkerer Präsenz. Die Schmeckende versucht, Unterschiede wahrzunehmen, besondere Qualitäten, die dieser Wein im Vergleich zu anderen anbietet. Zugleich beobachtet das Selbst, was mit ihm geschieht, was das Schmecken bei ihm auslöst.

Solche Selbstwahrnehmung und Selbstbeobachtung sollte in der forschenden Beschreibung nicht intellektualisiert werden. Sie schließt ein, was der Ästhetiker Stefan Niklas als Verspüren eines „sinnlich präsenten Thema[s]“ charakterisiert. Etwas wird „*sinnlich* bewusst“ dadurch, „dass es vom Individuum klar vernommen wird“.[57] Das ist analytisch von begrifflich artikulierter Wahrnehmung oder gar Sinnzuschreibung zu unterscheiden. Hier wirkt ganz wesentlich der komplexeste aller menschlichen Sinne, die Propriorezeption.[58]

56 Hennion 1997, S. 105.

57 Niklas 2014, S. 127 (Hervorhebung im Original).

58 Vgl. Naumann-Beyer 2003.

„Selbstaufmerksamkeit“,[59] das meist gar nicht sprachlich bewusste Achten auf die eigene Befindlichkeit, liegt am Grunde der reflexiven Dimension ästhetischen Erlebens.

Der Ästhetiker Harry Lehmann hat diese alltäglich-reflexive Dimension des Erlebens so charakterisiert, dass

> der ästhetisch Wahrnehmende eine Selbstbeobachtung durchführt, denn letztendlich dient ihm die Differenzwahrnehmung in der äußeren Welt dazu, eine *Differenz in sich selbst* aufzuspüren: Er erlebt, dass er zwei ähnliche Wahrnehmungseindrücke unterschiedlich empfindet.[60]

Das gehört zum reflexiven Charakter des ‚Schmeckens‘: Im Bewusstsein wird perzipiert (nicht notwendig sprachlich!), dass man eine aktuelle Wahrnehmung anders verspürt als frühere, gleichartige. Und bei Hennion umfasst das ‚Schmecken‘ das gesamte menschliche Sinnesinstrumentarium.

Doch auch das Getränk ist aktiv beteiligt; man denke etwa an die Temperatur des Weins und die Form des Glases. Es muss einige der sinnlich perzipierbaren Unterschiede, die in ihm stecken, so zur Geltung gebracht haben, dass sie die Wahrnehmung veränderten. Die ist nun reflexiv, wird gewissermaßen zur Meta-Wahrnehmung: Die Aufmerksamkeit wird darauf gerichtet, was das Selbst beim Wahrnehmen empfindet, wie es sich berührt fühlt. Es findet aber kein begriffliches Reflektieren statt, kein Nachdenken, keine inneren Fragen wie „Was für eine Rebsorte könnte das sein?“ Vielleicht ist es diese reflexive Wendung, so kurz und schwer erkennbar sie auch sein mag, die ein dif-

59 Dietrich / Krinninger / Schubert 2012, S. 29f.

60 Lehmann 2016b, S. 26 (Hervorhebung im Original).

ferenzierteres Verständnis des Feldes zwischen ‚ästhetischer' und sonstiger sinnlicher Wahrnehmung erschließt.

3. Praktiken und Qualitäten ästhetischen Erlebens

In diesem Zusammenhang hat der SFB 1391 eine grundlegende Frage aufgeworfen: „Wie lassen sich Praktiken, Manifestationen und Konzepte als ‚ästhetische' erfassen, die sich nicht auf einen eigenen Teilsektor ‚Kunst' [...] beziehen, sondern in unterschiedliche gesellschaftliche Handlungsvollzüge eingebunden sind?"[61] Für die EKW ist vor allem die Erfassung ästhetischer *Praktiken* eine Herausforderung, handelt es sich doch im Kontext eines offenen Verständnisses des Ästhetischen um ein kaum überschaubares, unendlich vielfältiges Untersuchungsfeld. An dieser Stelle soll eine exemplarische Annäherung auf einige grundlegende Probleme in vorliegenden Konzepten hinweisen.

Der Kunstpädagoge Georg Peez hat Grundformen ästhetischer Erfahrung zusammengestellt, und zwar aus seiner Sicht „chronologisch geordnet von der ersten Aufmerksamkeit bis zur Mitteilung".[62] Man kann die Liste als Angebot lesen, die Fülle möglicher Praktiken entlang der Qualitäten ästhetischen Wahrnehmens und Erlebens zu ordnen und so zu verdichten. Man kann jede konkrete ästhetische (und ‚proto-ästhetische') Praktik daraufhin befragen, welches der folgenden Elemente sie enthält:

> Aufmerksamkeit für Ereignisse und Szenen, die Gefallen und Interesse wecken; unmittelbares Erleben der Wahrnehmung; Offenheit und Neugier; Versunkensein im Augenblick; Selbstgenügsamkeit;

61 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 19f.

62 Peez 2005, S. 14.

> emotionales Involviertsein; Genuss der Wahrnehmung selbst; Freude, Spaß; Lustempfinden; Spannung; Überraschung; Staunen; Erleben von Subjektivität; Individualität in der Wahrnehmung; Anregung der Fantasie; Entdeckung von neuen Assoziationen zu scheinbar Bekanntem und Gewohntem; Erleben von Prozesshaftigkeit in der Wahrnehmung; Reflexion über die eigene Wahrnehmung; Reflexion bewirkt die nötige Distanz zum eigenen Wahrnehmungserleben, zum Abschluss der ästhetischen Erfahrung; Voraussetzung für die Reflexion ist Wissen und Einsicht, die sich aus früherer Wahrnehmung und Erfahrung ergibt; In-Beziehung-Setzen der eigenen ästhetischen Erfahrung mit kulturellen und künstlerischen Produkten; Festhalten der ästhetischen Erfahrung in ästhetischer Produktion; Mitteilen dessen, was die ästhetische Aufmerksamkeit zwingend erregte (kommunikativer Aspekt).[63]

Empirisch-kulturwissenschaftlich betrachtet liegt hier ein Instrumentenkasten vor, mit dessen Hilfe Mikropraktiken ästhetischen Erlebens zu beschreiben sind. Allerdings ist die Liste weder als sachlicher Befund über wiederholte, quasi fest verdrahtete Abläufe zu verstehen noch kann sie als Norm dienen, aus der Urteile über vermeintlich mehr oder weniger geglückte Weisen ästhetischer Perzeption folgen. Bereits die Selbstbeobachtung sagt einem, dass gerade in Alltagskontexten unendlich viele Formen ästhetischer Interaktion stattfinden, die diverse Elemente (Mikro-Praktiken und Mikro-Erlebnisse) in unterschiedlicher Intensität und Reflexivität verknüpfen. Bestimmte zeitliche Abfolgen ergeben sich aus der Logik einzelner Handlungsabläufe; so müssen jeder Reflexion und Kommunikation Neugier und Wahrnehmung vorausgehen. Doch entgegen der gängigen, auch von Peez praktizierten *hierarchischen* Ordnung der einzelnen Schritte und Befindlichkeiten

63 Peez 2005, S. 14f.

sind alle Elemente, alle ästhetischen (Mikro-)Praktiken als *gleichwertig* und gleich wichtig zu betrachten. Ästhetisches Erleben vollzieht sich in relativ freier, variantenreicher Kombinatorik solcher Elemente.

Unverkennbar teilt Peez' Liste auch das Apriori, das der verbreiteten Hierarchisierung ästhetischer Praktiken und der ihnen jeweils zugeschriebenen Rezeptionsweisen zugrunde liegt: Sprachliche Elaboration und Kommunikation sowie intellektuelle Vernetzung ästhetischer Erfahrungen – intertextuell wie interpersonal – gelten letztlich als entscheidende Qualitätsmaßstäbe. Hier werden anscheinend Regeln und Maßstäbe professioneller, vor allem akademischer Kunst-Interpretation verallgemeinert.

Einen ähnlichen Eindruck gewinnt man auch bei der Lektüre der in vieler Hinsicht überaus anregenden „Gegenwartsästhetik" von Moritz Baßler und Heinz Drügh.[64] Die Autoren thematisieren ihren Gegenstand nicht unter Begriffen wie ästhetisches Wahrnehmen, Erfahren oder Erleben, sondern fassen das Ästhetische durchgängig als „Reflexionsterrain",[65] auf dem *ästhetisches Urteilen* ganz im Sinne Kants als freies Spiel der Erkenntniskräfte zu praktizieren ist. Solches Urteilen verlange „Begriffsarbeit",[66] „begriffliche Prozessierung der ästhetischen Erfahrung".[67] Erleben steht unter dem normativen Anspruch eines „adäquate[n] Umgang[s] mit einem ästhetischen Zeichensystem [...], der das freie Spiel der Erkenntniskräfte nicht frühzeitig arretiert, sondern dem ästhetischen Objekt auf der Höhe seiner Komplexität begegnet".[68] Das erfordere „semiotische Lektüre",[69] und

64 Baßler / Drügh 2021.
65 Baßler / Drügh 2021, S. 139.
66 Baßler / Drügh 2021, S. 43.
67 Baßler / Drügh 2021, S. 88.
68 Baßler / Drügh 2021, S. 38.
69 Baßler / Drügh 2021, S. 27.

konsequenterweise hängt für die Autoren „das ästhetische Urteil [...] eng mit dem begrifflichen Vermögen der Urteilenden zusammen".[70]

Hilft solches Herangehen, um die Qualitäten ästhetischen Erlebens im gewöhnlichen Alltag zu erfassen und angemessen zu beschreiben? Die im vorigen Kapitel getroffene Unterscheidung zwischen der reflexiven, nicht begrifflich artikulierten Dimension ästhetischen Erlebens und dem sprachlich elaborierten Reflektieren, wie es Baßler und Drügh vorführen, ist nicht wertend zu verstehen. Es wäre absurd, den Verzicht auf kunsthistorisches Wissen oder die (nicht selten in sozialer Unterprivilegierung wurzelnde) Unfähigkeit, die Gehalte ästhetischer Interaktionen und Gegenstände intellektuell zu entfalten, in irgendeiner Hinsicht für überlegen zu erklären. Es geht darum, die Potenziale sinnlich-körperlichen Wissens und Reflektierens sowie nicht begrifflich elaborierten Erlebens und Kommunizierens überhaupt ins Blickfeld der Forschung zu rücken, deren Möglichkeitssinn zu erweitern. Bekanntlich kann auch der/die Feldforscher:in nur wahrnehmen, was er/sie überhaupt für möglich hält.

Für empirische Kulturforschung sind gegenwärtig in erster Linie Hinweise darauf hilfreich, welche Vielfalt und welche Ressourcen, vom kurzen lustvollen Wahrnehmen bis zur sprachlich-begrifflichen Erweiterung und Vernetzung einer Erfahrung und dem damit verbundenen intellektuellen Vergnügen, *im gewöhnlichen Alltag* möglich und wie sie zu erfassen sind. Eine normative Vorgabe, die begriffliches Prozessieren, Vernetzen und Kommunizieren zum wünschenswerten Standard erklärt, wird den Bedingungen und Routinen alltäglichen ästhetischen Erlebens schlicht nicht gerecht. Interessanterweise ist zwar in der ‚Gegenwartsästhetik' der Objektbereich ästhetischen Urteilens gegenüber der herkömmlichen Kunst-Ästhetik massiv erweitert; der Mainstream der Massenkünste kommt jedoch nicht ins Blickfeld (allenfalls

70 Baßler / Drügh 2021, S. 20.

über kritische Zitate von Koryphäen wie Adorno und Eco).[71] Das Interesse gilt dem reflektierenden Umgang mit ästhetisch lohnenden Artefakten, nicht den massenkulturellen Präferenzen und Praktiken gewöhnlicher Leute.

Diese Divergenz kann zu Konflikten führen. Die Wissenschaftsforscherin Marie Antoinette Glaser hat beobachtet, wie Studierende der Literaturwissenschaft in der Einstiegsphase „umerzogen“[72] wurden: Sie sollten gewohnte alltagsästhetische Einstellungen und Routinen überschreiben, indem sie einen „wissenschaftlichen“ Umgang mit Belletristik habitualisieren. Im Kern ging es den Lehrenden um „Distanzierung vom persönlichen emotionellen Erleben“. Das von den Studienanfängern mitgebrachte „Bedürfnis nach Unterhaltung, Trost oder Orientierung muss in funktionales Interesse gewandelt werden“. Aus dem alltäglichen Lesen zum Vergnügen wurde „Pflichtlektüre“ zur möglichst objektiven Beantwortung der Frage, wie Texte funktionieren.

> Die Studierenden erleben diese Einforderung der Distanzfähigkeit zum Lesestoff oftmals als schmerzhaften ‚Bruch‘, als emotionale Krise. Von FachvertreterInnen wird er als ‚Einstiegsritual‘ erwartet und [...] inszeniert. Jetzt wird die Differenz zwischen ‚identifikatorischen‘ Leseweisen von Laien und distanzierten wissenschaftlichen Lesetechniken manifest.[73]

Streit um Begriffe ist selten produktiv. Angesichts der Unausgewogenheit der aktuellen Diskurse zu ästhetischen Praktiken bevorzuge ich

71 Zur Differenz zwischen Popkultur und Mainstream vgl. Maase 2019, S. 33–37.

72 Glaser 2005, S. 115.

73 Glaser 2005, S. 115.

allerdings die Bezeichnung „ästhetisches Erleben“ gegenüber der mehrheitlich genutzten – und zweifelsohne sinnvollen – Rede von „ästhetischer Erfahrung“.[74] Begriffsgeschichtlich steht zwar das Erleben auch in einer romantisierenden, antirationalen Tradition – die soll hier auf keinen Fall reanimiert werden. Doch überwiegt seit Dilthey in den Kulturwissenschaften eine Hierarchisierung, nach der Erlebnisse im Wesentlichen als unstrukturierter, gefühlsbestimmter Rohstoff für die rationale Verarbeitung zu Erfahrungen und zu deren sprachlicher Kommunikation gelten.[75] Darin wirkt eine rationalistische und logozentrische Tendenz, Wissen und Erkenntnis vor allem in verbal elaborierten Aussagen zu verorten. Es ist nicht antirational, wenn ‚Expert:innen‘ Grenzen der sprachlichen Repräsentation ästhetischen Erlebens anerkennen und entsprechende Praktiken von ‚Laien‘ ohne Abstriche als ästhetisch respektieren.

Seit Baumgartens Definition der „sinnlichen Erkenntnis“[76] sind allerdings immer wieder Gefühle, Stimmungen, Phantasie und Einbildungskraft als die Domäne, als das Proprium des Ästhetischen bestimmt, teilweise sogar genossen und gefeiert worden. Nach der und gegen die Romantik übernahmen dann aber erneut selbsternannte Vertreter von Vernunft und Diskurs die Position der Kunstrichter. Selbst die auf das ‚Erscheinen‘ der Gegenstände ästhetischer Erfahrung hin ausgerichtete phänomenologische Ästhetik Martin Seels[77] ist davon nicht unberührt geblieben. Doch gibt es, unter anderem aufbauend auf

74 Vgl. die bei Deines / Liptow / Seel 2013 und Lehmann 2016a angeführte Literatur.

75 Ausführlicher Maase 2021; Maase 2022b, S. 120–126.

76 Baumgarten 2007. Vgl. im Kontext dieses Aufsatzes Schneider 1996, S. 21–29; Böhme 2001, S. 11–17; Highmore 2011, S. 24; Franke 2018. Zur ästhetischen Erkenntnis Welsch 1994; Verne 2019.

77 Vgl. insbesondere Seel 2000; Seel 2004.

Ergebnissen der Emotionsforschung[78] und auf der kulturwissenschaftlichen Tradition der psychologischen Ästhetik mit ihrem Konzept der „Einfühlung“,[79] sehr anregende Bemühungen, Empfinden und Wissen, Einfühlen und Verstehen in ihrer unauflöslichen Einheit zu erfassen.

Die Dezentrierung sprachlich elaboriert artikulierten Wissens und Kommunizierens in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ästhetischen Interaktionen ist besonders wichtig für die Alltagsperspektive der Empirischen Kulturwissenschaft. Ihr zufolge wird ästhetisches Erleben zumeist über routinierte Praktiken erzeugt.[80] Einfühlung beispielsweise im Sinne einer Übernahme von Perspektiven fiktionaler Figuren und eines emotionalen Sich-Verbindens bezeichnet ein elementares Repertoire derartiger ästhetischer Praktiken (auch als Techniken zu verstehen), die in der westlichen Welt allen Menschen zur Verfügung stehen und auf verschieden elaborierte Weisen genutzt werden. Forschung, die die sprachlichen Dimensionen und Begleitaktivitäten fokussiert, verfehlt hingegen letztendlich die grundlegende Rolle leiblichen und praktischen Wissens („knowing how to“) sowie nicht bewusst verfügbarer Erinnerungen und Phantasien im ästhetischen Erleben.

78 Vgl. Vetter 2010.

79 Dabei geht es um ein keinesfalls normatives, vielmehr beschreibendes Verständnis von Praktiken wie subjektiven Wahrnehmungen des Sich-Einfühlens. Drastische Kritik am Ideal eines privilegierten Betrachters als stillschweigende Implikation vieler Einfühlungs-Ansätze übt Koss 2009, insbes. S. 117–120. Vgl. weiter Schmetkamp 2017. Für einen Überblick zu Bedeutung und Praktiken des Einfühlens beim ästhetischen Erleben vgl. Schmetkamp / Zorn 2018; Schmetkamp / Vendrell Ferran 2020.

80 Ausführlicher zur produktiven und wissenserzeugenden, wissensvermehrenden und -vergleichenden Leistung von Routinen Maase 2022b, Kap. 3.

4. Ästhetische Interaktion: Ko-laboration, Synästhesie

Für Hennion ist das materiell-imaginative Gegenüber (wie im Beispiel oben am Wein ausgeführt) aktiv beteiligt an der ästhetischen Erfahrung. Er spricht in diesem Zusammenhang von einer „Ko-laboration" zwischen Rezipierenden und ihren nicht-menschlichen Partnern – da ist natürlich Latour im Hintergrund. Dieses Konzept scheint hilfreich, um ein anspruchsvolles methodisches Ziel zu erreichen: die Integration der Artefakte und ihrer Qualitäten in die Beschreibung ästhetischer Aneignungsprozesse. Auch der SFB 1391 will ja ästhetische Phänomene (Akte und Artefakte) als Akteure mit Handlungsmacht in sozialen Vollzügen verstehen.[81]

In der EKW arbeitet man mit dem Modell der ‚Affordanz'[82] nach Gibson[83] und Ingold[84] sowie mit den Vorbild-Studien von Antoine Hennion. Der Grundgedanke ist, dass uns umgebende Phänomene und Gegenstände mit ihren Materialitäten und Konnotationen unsere Wahrnehmung (und die damit verbundenen Prozesse der Empfindung, Bewertung, Bedeutungszuschreibung) eigenständig beeinflussen; sie legen, moderiert durch differente kulturelle Zuschreibungen, bestimmte Formen des Fühlens und Verhaltens nahe und schließen andere Handlungsoptionen aus. Es scheint sinnvoll, solchen Partnern ästhetischer Interaktion eine spezifische ‚agency' zuzusprechen, die man in ihrem Zusammenwirken mit den emotionalen, epistemischen

81 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 24. Selbstverständlich geht es dabei nicht um eine Rückkehr zur Dominanz des ‚Werks' in der Rezeption.

82 Zur kulturwissenschaftlichen Anwendung des Konzepts vgl. Bareither 2020; Starre 2024.

83 Gibson 2015.

84 Ingold 2022.

und intellektuellen Aktivitäten der Rezipierenden herausarbeiten kann.

Ethnografische Beschreibungen interessieren sich für den empirisch fassbaren Beitrag der Rezipierenden zu einer als positiv erfahrenen ästhetischen Interaktion im Zusammenspiel mit materiellen Gegebenheiten und ‚Instrumenten'. Dabei gilt es Eigenschaften von Wahrnehmungsprozessen zu beachten, die in gängigen Modellen ästhetischer Rezeption ausgeblendet werden. Das betrifft etwa den unaufhebbar *synästhetischen* Charakter sinnlicher Wahrnehmung – und damit auch des ästhetischen Erlebens. In seiner bahnbrechenden Studie zur Ästhetik des Kopfhörens weist Stefan Niklas darauf hin, dass menschliche „Sinneswahrnehmung [...] prinzipiell holistisch organisiert" ist. Das heißt: „Noch bevor man weiß, was und wie man wahrnimmt, hat man bereits mit allen Sinnen wahrgenommen."[85]

Zu den elementaren ästhetischen Kompetenzen gehört deshalb seit Jahrtausenden, dass Menschen die Qualitäten ganzer *Wahrnehmungssituationen* aktiv gestalten. Jeder Opern- oder Theaterbesuch – in einem komfortabel bestuhlten, eindrucksvoll designten Zuschauerraum, mit Champagner in der Pause unter festlich gekleideten Menschen – macht klar: Wir erleben und genießen nicht nur das, was auf der Bühne geschieht; das ‚Gesamtkunstwerk' umfasst einiges mehr, als Theaterwissenschaftler üblicherweise dazu zählen. Oder betrachten wir die Inszenierung eines ‚richtig gemütlichen Leseabends': gerne mit Schokolade oder einem Rotwein, im Lieblings-Kuschelsessel oder auch mit einem Glas Prosecco im wohltemperierten Bad.[86] Es wäre etwas doktri-

85 Niklas 2014, S. 25. Vgl. auch Curtis / Glöde / Koch 2011.

86 Vgl. Kramer 1996, insbes. S. 128–132.

när anzunehmen, das Erleben des ‚eigentlichen' Werks bliebe von solchen ‚Äußerlichkeiten' unbeeinflusst.[87]

Vorstellungen sind ein elementarer Teil ästhetischen Wahrnehmens. Sich etwas vorstellen heißt, ein Objekt synästhetisch in seinem Erscheinen zu imaginieren oder zu erinnern. Zu dieser Intermodalität gehört, dass wir Gewicht oder taktile Qualitäten von Gegenständen beim Sehen wahrnehmen und selbst empfinden können. Wenn im Film jemand am heißen Sommertag ins Wasser springt, dann haben die Zuschauenden Teil am körperlichen Genuss der Abkühlung. Ein schönes Beispiel gibt ein 1917 erschienenes Gedicht des Arbeiterschriftstellers Bruno Schönlank, in dem er kritisch den Einfluss des Kinos auf das weibliche proletarische Publikum thematisiert. Der Text spricht aus der Perspektive der vom Film faszinierten jungen Frauen, formuliert ihre Eindrücke. Eine Passage lautet:

> Und weithin schimmerndes Meer [...] / Drüber hin / Den kecksten Sehnsuchtswünschen gleich / Silbermöwen blitzen / Und grüne Wellen hoch an Dampferflanken spritzen / die stolze Furchen ziehn / In unbekannter Menschen schönes Reich.[88]

„Grüne Wellen" – viele Jahre vor der Einführung des Farbfilms wird hier eine synästhetische Einfühlung der vom Film Faszinierten artikuliert, die das auf der Leinwand Sichtbare mit Erinnerungsbildern anreichert und so das subjektive Empfinden steigert.

87 Konkreter zu Praktiken und Eigenschaften gewöhnlichen ästhetischen Erlebens seitens unterschiedlicher Publika Maase 2019, insbes. Kap. 5.

88 Bruno Schönlank: „Kino" (Ausschnitt); zitiert nach Heintz 1974, S. 293f. Ähnliche synästhetische Effekte von Einfühlungspraktiken diskutiert Curtis 2009, insbes. S. 81f., 87f.

5. Massenkultur und das „Differenzkriterium der Humanität“

Gegenwärtig arbeiten zwei Sonderforschungsbereiche mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen zur Ästhetik, die eine erhebliche Distanz zu den Gedanken- und Überzeugungskomplexen der *ästhetischen Autonomie*[89] sowie großes Interesse an einer intellektuellen Öffnung für andere Weisen, ästhetische Interaktionen zu denken und zu beurteilen, erkennen lassen – neben dem Tübinger SFB 1391 *Andere Ästhetik* der Siegener SFB 1472 *Transformationen des Populären*. Das legt die Frage nahe: Wieso scheinen heute Bemühungen um ein anderes, alltags- und praxisnäheres, vielleicht sogar ‚realistischeres‘ Verständnis des Ästhetischen und der darauf bezogenen Lebens- und Praxiszusammenhänge zunehmend dringlich und viel versprechend?

Hinweise findet man beim Blick auf die massiven Spannungen und Verschiebungen in der Tektonik des gesamten kulturellen Feldes, die mit der Entwicklung der westlichen Moderne seit der ‚Sattelzeit‘ um 1800 verbunden waren. Aus den komplexen Wandlungsprozessen sei hier mit Blick auf die *Andere Ästhetik* ein grundlegender Zusammenhang herausgeleuchtet. Bildungsrevolution und durchdringende Vermarktlichung der kulturellen Verhältnisse haben nicht nur die Felder der populären wie der Autonomie beanspruchenden Künste umgewälzt. Da soziale Hierarchien und gesellschaftliche Führungsansprüche in Westeuropa wesentlich mit Berufung auf Bildung und Kultiviertheit durchgesetzt wurden, tangierte der Wandel auch die sozialen Machtverhältnisse. Lebensweisen und Individualitätsformen ‚oben‘ und ‚unten‘ näherten sich an, damit auch ästhetische Praktiken und Präferenzen.[90] Ansprüche auf umfassende „aktive Massendemokrati-

89 Ich folge hier der Begriffsbestimmung von Robert 2024, insbes. S. 31f.

90 Vgl. Maase 1997; Maase 2014; Maase 2022a, S. 140–143.

sierung“ (Max Weber)[91] und „Anerkennung“ (Axel Honneth)[92] trafen und treffen auf „Distinktionspraktiken“ (Pierre Bourdieu),[93] die etabliertes kulturelles Kapital verteidigen. Diese Spannungen und Konflikte tangieren angesichts weitgehender Kommerzialisierung und Instrumentalisierung auch der Kunst-Verhältnisse[94] das Ideennetz der ästhetischen Autonomie und die Glaubwürdigkeit der „Freiheitsfigur im Gedanken der ästhetischen Einstellung“[95] erheblich.

Aus alltagskulturhistorischer Perspektive werden vor diesem Hintergrund im Folgenden zwei Linien nachgezeichnet, die die Wahrnehmung des konfliktreichen Wandels seitens der ‚gewöhnlichen Bevölkerung‘ erkennbar mitgeprägt haben: Auseinandersetzungen um eine angeblich kulturzerstörerische Massenkultur und die Erfahrungen einer durchdringenden Ästhetisierung des Alltags. Dadurch wurden kulturelle Praktiken und Selbstschätzung der eigenen ästhetischen Kompetenzen unter gewöhnlichen Leuten mit besonderer Intensität beeinflusst. Dabei zeigt sich, dass das Ideennetz der ästhetischen Autonomie seit seiner Ausbildung Auswirkungen auf alle Teile der Gesellschaft gehabt hat, nicht nur in der intellektuellen, künstlerischen und philosophischen Elite und den von ihr beeinflussten Teilen des Bürgertums und der Oberschicht. Der diskursive wie materielle, physische Widerstand gegen die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts sich entfal-

91 Weber 1972, S. 862.

92 Honneth 2014.

93 Bourdieu 1982.

94 Die Ästhetikerin Judith Siegmund (2022, S. 122) spricht von einer „Krise des emanzipativen Anspruchs der Ästhetischen Theorie“ infolge der umfassenden Funktionalisierung ästhetischer Instrumentarien und Verfahrensweisen für ökonomische, verwaltende und politische Zwecke und Apparate. Sie verweist insbesondere auf die Arbeiten von Andreas Reckwitz (2012; 2017) zur Ästhetisierung von Arbeit und Subjektivitäten.

95 Siegmund 2022, S. 121.

tende Massenkultur erfolgte unter expliziter oder indirekter Berufung auf ein Kernelement ästhetischer Autonomie: die „Höchstschätzung der Kunst".[96] KUNST wurde zu einer Institution, die im Zentrum von ‚Bildung' als Selbstbildung stand. Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* wurden zu einem kanonisierten Text.[97]

Im Verhalten der ‚Gebildeten' gegenüber anderen Gruppen war eine Idee aus dem Gedankennetz zur ästhetischen Autonomie besonders wirkmächtig: „Kunst [wurde] zum Differenzkriterium der Humanität".[98] Die materiell-praktische wie intellektuelle Teilhabe an Kunst galt als Schlüsselqualität für kulturelle Schätzung und soziale Platzierung. Zugeschriebene ‚mangelnde Bildung' oder ‚Kulturlosigkeit' fungierten als weithin anerkanntes Argument für Ausschlüsse und für die Verteidigung gesellschaftlicher Hierarchien.[99] Die Verehrung von KUNST wurde hegemonial instrumentalisiert. Es ist hier nicht möglich, der Komplexität dieses Themas gerecht zu werden. Ein historisches Beispiel soll andeuten, wie Urteile über (Nicht-)Teilhabe an ‚guter' Kunst alltagspraktisch Leben und Selbstschätzung der großen Bevölkerungsmehrheit betrafen.

Das war nämlich kein abstrakter Prozess, der sich im Reich der Ideen abspielte. Er hatte seinen Platz im gewöhnlichen Leben. Die sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entfaltende moderne kommerzielle Massenkultur[100] und die Praktiken ihrer Nutzer:innen riefen Besorg-

96 Robert 2024, S. 138.

97 Dabei dominierten vulgarisierte, kontemplative Lesarten zunehmend über Schillers freiheitliche Intentionen. Vgl. Bollenbeck 1994, insbes. S. 126–143.

98 Robert 2024, S. 46.

99 Storim 2002 spricht von „stratifikatorischen" Funktionen der Debatte um Kunst und Schund; vgl. S. 2, 3, 14, Kap. 4.

100 Maase 1997; Faulstich 2004.

nis, Empörung und Eingriffe seitens der herrschenden Eliten hervor. Das Differenzkriterium wurde von den Angehörigen der unterbürgerlichen Schichten, insbesondere in der schnell wachsenden Arbeiterschaft, alltäglich, direkt an Eingriffen in und gegen von ihnen genutzte kulturelle Materialien und Praktiken erlebt – von Ermahnungen in der sonntäglichen Predigt über Kontrollen des Lehrers bis zum polizeilichen Verbot von Kolportageschriften. Über derartige Auseinandersetzungen wurde faktisch erfahren, was die gepredigte „Kunstreligion“[101] für die ‚Heiden‘ im eigenen Land bedeutete.

Das geschah nicht sprachlos; Interventionen wurden ausdrücklich mit der Kultur- und Bildungswidrigkeit der inkriminierten Materialien und Praktiken begründet. Aus der ‚Gebildetenperspektive‘ hieß es: Die Ungebildeten würden verdorben durch einen schmutzigen „Strom der Afterkunst“,[102] die in ihrer Verzerrung und Erniedrigung dessen, was reine und hohe Kunst ausmache, nichts als ein verabscheuungswürdiges Sakrileg darstelle. Über Jahrzehnte, von den 1870ern bis weit nach 1900, verkörperte der sogenannte ‚Kolportageroman‘ das ästhetisch und moralisch Böse in der Kultur.

Der Widerstand kulminierte im sogenannten ‚Schundkampf‘ (so genannt von denen, die aus ihrer Sicht selbsthelferisch zur Verteidigung und Verbreitung von Kultur und Kunst schritten).[103] Diese staatlich geförderte soziale Bewegung zielte nach ihrem Selbstverständnis – entgegen einer bis heute verbreiteten Lesart – nicht vorrangig auf Verbote und Vernichtung von „schlechter“ Literatur und „erziehungswidrigen“ Filmen. Insbesondere der Volksschullehrerschaft ging es

101 Meier / Costazza / Laudin 2011; Meier / Costazza / Laudin 2012.

102 Wolgast 1903, S. 5.

103 Jäger 1988; Storim 2002; Ritzheimer 2007; Maase 2012; Maase 2016a. Der organisierte Kampf gegen Schund, v.a. gegen ‚schlechte‘ Literatur und Filme, lief in der Bundesrepublik erst gegen Ende der 1960er Jahre aus.

letztlich um die Verbreitung ästhetisch ernstzunehmender und erzieherisch positiv wirksamer Kunst unter Heranwachsenden, insbesondere unter den Kindern aus der Arbeiterklasse.[104] Viele verfolgten dieses Anliegen mit großem Einsatz.

Einflussreichster Vordenker war der Volksschulrektor Heinrich Wolgast. Seine 1896 erschienene und bis 1907 viermal aufgelegte Programmschrift „Das Elend unserer Jugendliteratur" enthielt den Satz, der zum Credo vor allem unter engagierten Volksschullehrern wurde: „Die Jugendschrift in dichterischer Form muss ein Kunstwerk sein".[105] Viele Akteure sahen die Schädlichkeit von Groschenheften und Liebesfilmen vor allem darin, dass deren Nutzung eine lebenslange, unwiderrufliche Verrohung des Geschmacks bewirke. Damit werde jede Chance auf ästhetische Erziehung zerstört, so dass die Heranwachsenden ihr ganzes Leben lang für echte, gute Kunst verloren sein würden. Dieser Geist spricht beispielsweise aus der Entschließung, die eine „Volksversammlung" in Essen auf Antrag der lokalen Kinoreformkommission im April 1913 fasste. Der Kinematograph sei „infolge des mit ihm getriebenen Missbrauchs eine Gefahr für die höchsten geistigen und sittlichen Güter [...] geworden. *Statt Volkserzieher zu sein, ist er ein Volksverderber*".[106]

Das Schundproblem erregte seit etwa 1890 die gesamte Öffentlichkeit: Tageszeitungen, Lehrerinnenzeitschriften, Parlamente, Erlasse der Behörden, Versammlungen und Flugblätter für Eltern, mündlich kursierende Geschichten über kriminelle Taten von Groschenheftlesern, über deren Treffpunkte und Waffenlager in der Kanalisation etc.

104 Maase 2007. Die konservativen Teile der Bewegung setzten allerdings auf „volkstümliche" Angebote statt kanonisierter Werke. Vgl. Müller-Salget 1984.

105 Wolgast 1896, S. 21.

106 Flugblatt im Stadtarchiv Duisburg, Schulamt 387; Hervorhebung im Original.

Ästhetische und moralische Argumente lehrten erhebliche Teile der ‚kunstfernen' Bevölkerung – und die Schüler:innen hautnah durch Kontrollen und Strafen bis zum Schulverweis –, dass sie einer, modern formuliert, ‚Problemgruppe' angehörten und einen kulturlosen Lebenswandel mit verrohenden und sittlich gefährdenden Vergnügungen führten.[107] Massenkultur – wie immer die abwertenden Bezeichnungen auch lauteten – wurde zum Gegenpol jener KUNST (in Großbuchstaben), deren rechter Gebrauch als Indikator menschlicher Qualitäten galt.

Rektor Wolgast, der Arbeiterkindern den Zugang zur Kunst ermöglichen wollte, zeichnete das Bild eines gespaltenen Volkes:

> Der geschmacklose Flitter der Kleidung, der traurige Öldruck an der Zimmerwand, die Musik des Bierkonzerts und Tingeltangels, das Schauerdrama und der Schauerroman – das alles empfindet die übergroße Mehrheit des deutschen Volkes als Kunst! Was uns Ekel bereitet, wird als Lust empfunden. Dieser Unterschied im Empfinden teilt unser Volk in zwei Nationen, die sich nie verstehen werden.[108]

Der Schundkampf hielt die epochale Integration der kommerziellen Massenkultur in den Alltag großer Teile der Bevölkerung nicht auf. Das reichte bis weit in die Mittelschicht und ins Bürgertum hinein. Dieser Wandel stellte rigide ästhetische Urteile in Frage und zwang zu massiven Anpassungen, zunächst im Feld von Kunstpädagogik und -vermittlung. Bereits im späten 19. Jahrhundert war die binäre Unterscheidung zwischen großer Kunst und Unkunst aufgeweicht worden. Faktisch

107 Etwas schematisch formuliert, wurden Verrohung und Gewalt als männliches und sittliche Verfehlungen als weibliches Problem behandelt.

108 Wolgast 1903, S. 4.

besorgte das die Verbreitung populärer Unterhaltungsgenres[109] in Bürgertum und Adel, nicht zuletzt durch Leihbibliotheken.[110] Solche Erzähltexte zwischen Eugène Sue und Eugenie Marlitt wurden allerdings zeitgenössisch nicht als Kunst bezeichnet. Anders war es mit der Idee (und Praxis) ‚volkstümlicher Kunst'. Diese galt ästhetisch als nicht relevant; sie taugte jedoch für die ‚ungebildeten' Schichten als Alternative zum Schund, da sie moralisch untadelig wie in ihrem Verhältnis zur bestehenden Ordnung einwandfrei und aufbauend wirke.[111] Derartige Artefakte hatten jedoch keine Chance in den modernen städtischen Unter- und Mittelschichten; die machten Serienliteratur und Film, ‚Schund' mithin, zum Hauptinhalt ihres ästhetischen Genießens. Diese Massenkünste zum Feind zu erklären, führte die Vertreter der Volkserziehung in die Isolation.

Korrekturen mussten sein.[112] Robert von Erdberg, Pädagoge und Mitbegründer der Erwachsenenbildung in Deutschland, suchte einen anderen Ausweg aus der starren Entgegensetzung von Kunst und Unkunst. Er unterschied zwischen Kunst, Unterhaltungsliteratur und Schund. Zur Unterhaltungsliteratur zählte er „Bücher, zu denen der ernste Mensch nicht gerade hastig greift, die aber ihre Berechtigung haben und die in den breiten Schichten des Volkes so beliebt sind, weil sie ihnen auch das Leben zeigen, das sie nicht kennen".[113]

Damit war die Richtung vorgegeben. Höchstschätzung – und damit die Funktion als Differenzkriterium der Humanität – blieb bei Erdberg allerdings unverändert dem kleinen Segment der eigentlichen Kunst vorbehalten. Einen Schritt weiter ging der Bibliothekar und Kulturpo-

109 Vgl. Günter 2008.
110 Vgl. Martino 1990.
111 Vgl. Maase 2001, S. 12–16.
112 Vgl. Maase 2016b, S. 44–59.
113 Erdberg 1917.

litiker Erwin Ackerknecht. Er prägte die Formel vom „Kitsch als Übergangswert“[114] und postulierte, auch das mittlere Segment habe bildende Wirkung. Selbst ästhetisch Misslungenes (in seinem Beispiel ein Kitschfilm) könne „beim vorkünstlerischen Beschauer [...] die gleiche Wirkung [... haben], die beim künstlerischen Beschauer ein vollgültiges Kunstwerk erzielt hätte“.[115] Die Ergebnisse seien „seelisch gleichwertig und in beiden Fällen kulturell positiv“.[116]

Die kulturelle Aufwertung des – nach den Maßstäben der anerkannten Kritik – ästhetisch Minderwertigen und damit der Zweifel am Differenzkriterium gewannen neue Schubkraft seit den 1960ern. Allerdings wurde dabei der einzigartige Wert der großen Kunst nur selten direkt in Frage gestellt. KUNST blieb, ausgesprochen oder unausgesprochen, Bezugspunkt von Kritiken und Kontroversen, in denen man über den ästhetischen – und implizit auch den kulturellen – Wert populärer, vielverkaufter und vieldiskutierter Artefakte stritt. Der Literaturwissenschaftler Thomas Hecken hat diese Debatten ab 1960 bis in die Gegenwart in repräsentativer Breite[117] untersucht. Sein zentraler Befund ist eindeutig: „[...] zumindest die grundsätzliche Einschätzung, (hohe) Popularität und (gute) Kunst seien unvereinbar, [ist] in der Gegenwart kaum noch zu vernehmen.“[118] Allerdings konstatiert er auch: „Urteile über populäre Artefakte gehen häufig mit Annahmen über ihre Rezipienten einher.“[119] Das Differenzkriterium ist also durchaus noch Bezugspunkt der Kritik. Jörg Roberts Einschätzung, zentrale

114 Zuerst in Ackerknecht 1918, S. 68.

115 Ackerknecht 1924, S. 81.

116 Ackerknecht 1924, S. 82.

117 Hecken 2024. Die Belege kommen zumeist aus der Bundesrepublik, Großbritannien und den USA.

118 Hecken 2024, S. 1.

119 Hecken 2024, S. 47.

Ansprüche der ästhetischen Autonomie als „historisches Diskursphänomen“ hätten ihre „Verbindlichkeit heute eingebüßt […], ohne dass […ihr] ‚Erbe‘ […] verschwunden wäre“,[120] scheint hier absolut zutreffend.

6. Ästhetisierung des Alltags

Versuche, die ästhetischen Praktiken der gewöhnlichen Bevölkerung und insbesondere deren Nutzung der Massenkünste zu unterbinden oder zumindest hochkulturellen, um große Kunst zentrierten Maßstäben anzupassen, blieben also langfristig erfolglos. Artefakten aus der unterhaltenden und vergnüglichen Massenkultur – auch im deutschen Sprachraum mittlerweile häufiger als ‚Massenkünste‘ bezeichnet – wurden zunehmend Kunst-Qualitäten zugesprochen, eingeschlossen den Anspruch auf humanisierende, menschlich bildende Wirkungen. Aus der Perspektive des Kanons und der Normen ästhetischer Autonomie ist dies eine Geschichte des Verlusts an Geltung und Anerkennung – wobei die Schwerpunkte staatlicher Förderung dem Wandel erkennbar hinterherhinken.

Anders liest sich das aus der Perspektive der Empirischen Kulturwissenschaft. Aus Nutzer:innensicht hat sich in den letzten zwei Jahrhunderten im Feld ästhetischer Praktiken und Wertungen ein epochaler Wandel vollzogen, der zu einer außerordentlichen Steigerung der Lebensqualität führte; er wird häufig unter dem Schlagwort einer „Ästhetisierung des Alltags“ thematisiert.[121] ‚Schönes‘ ist Teil alltäglicher Lebensführung geworden; man nutzt es, um möglichst viele möglichst eindrucksvolle „alltagsästhetische Episoden“[122] zu erleben.

120 Robert 2024, S. 137.

121 Vgl. Maase 2022b, Kap. 1, mit weiterer Literatur.

122 Schulze 1992, S. 98–102.

‚Schönes' als alltägliches Gebrauchsgut – das trifft die Geltungsansprüche ästhetischer Autonomie im Kern und manifestiert sich auch in einer „äußerst heterogene[n] Forschungssituation".[123]

Umgangssprachlich meint Ästhetisierung die anscheinend unbegrenzte Zunahme eines ‚Hungers nach Schönheit' in der gesamten Bevölkerung – nicht nur in privilegierten Milieus. Das geht weit über die Teilhabe an populärer Kultur und Unterhaltung hinaus. Man umgibt sich mit immer mehr ‚schönen Dingen' und schafft ständig neue Inszenierungen, die fortwährend reizvoller gestaltet und mit ständig wachsender Überlegung ausgewählt werden – bei der Wohnungseinrichtung etwa. Gerhard Schulze spricht von einer dominierenden „Erlebnisorientierung" und charakterisiert sie als „unmittelbarste Form der Suche nach dem Glück", gerichtet auf „das Schöne" als „Sammelbegriff für positiv bewertete Erlebnisse".[124] Etwas analytischer formuliert, bezeichnet Ästhetisierung die zunehmende Häufigkeit, gefühlte Intensität und gezielte Herstellung von Konstellationen, in denen ästhetisches Erleben als Selbstzweck stattfindet. Dieses Erleben wird gesucht wegen der intensiven, befriedigenden oder gar beglückenden Gefühle, die es erzeugen kann.

Systematisch betrachtet, wirken diesbezüglich seit der ‚Sattelzeit' um 1800 drei Faktoren zusammen. Erstens: Die anhaltende Zunahme von Gegenständen und Inszenierungen, die in der Alltagsumwelt sinnlich-formale und symbolisch-narrative Qualitäten (‚Kunst'-Eigenschaften) zeigen und unter den jeweils gegebenen Lebensverhältnissen intensiv empfundene ‚Emotionspraktiken'[125] nahelegen. Die massiv ausgeweitete Häufigkeit ästhetischen Wahrnehmens, ästhetischen Vergleichens und Wählens ist heute beispielsweise an der in der zwei-

123 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 4.

124 Schulze 1992, S. 14, 39.

125 Vgl. Scheer 2012.

ten Hälfte des 20. Jahrhunderts und mit den Angeboten des Internets erheblich angestiegenen Dauer der Zeit abzulesen, die mit Bildern und Musik, Geschichten und Action verbracht wird. So nutzten 2024 die 20- bis 50jährigen Deutschen täglich rund sechs Stunden lang audiovisuelle Medien – überwiegend für Unterhaltungszwecke.[126] Mit den gängigen Medien inklusive Print verbringen die Bundesbürger:innen ab 14 Jahren im Durchschnitt täglich gut acht Stunden; rechnet man Parallelnutzungen (Handy zur Serie z.B.) jeweils getrennt dazu, kommt man auf knapp neuneinhalb Stunden.[127] Das entspricht mehr als der Hälfte der gesamten Wachzeit. Zum anderen schließt, wie Schulze auf empirischer Grundlage argumentiert,[128] das Spektrum möglicher Gegenstände ästhetischen Erlebens inzwischen Dinge und Naturphänomene in derartiger Breite ein, dass entsprechende Praktiken in fast jeder Lebenssituation möglich sind.

Ästhetisierung des Alltags folgt zweitens der Dynamik sich wandelnder Subjektivitätsformen. Zunehmend mehr Personen verfügen über Neigungen, Sensibilitäten, Erfahrungen, Routinen und Kompetenzen – kurz gesagt: über Know-how und Praktiken –, um aus und mit den wachsenden Möglichkeiten befriedigendes ästhetisches Erleben zu erzeugen. Damit beides zusammenkommt, braucht es eine dritte Voraussetzung: Lebensverhältnisse und Arbeitsanforderungen entwickeln sich derart, dass überhaupt Raum entstehen kann für das mentale Heraustreten aus funktionalen Abläufen und Zwängen – etwa durch die Senkung der Arbeitslast in Haushalt und Beruf.[129] Mit anderen Worten: Der unaufhaltsame Aufstieg der Massenkultur beruht in erster Linie

126 Vgl. ARD Media: Basisdaten.

127 Breunig / Handel / Kessler 2020, S. 412f.

128 Schulze 1992.

129 Ausführlicher Maase 2022b, S. 9–11, 17–19, 34–52.

auf dem Vergnügen am Genuss ästhetischen Erlebens mit Massenkünsten, die alltagskompatibel waren und sind.[130]

Im Ergebnis dieser kulturrevolutionären Veränderungen ist ästhetisches Erleben heute etwas Gewöhnliches, Gängiges; es wird gesucht mittels verbreiteter, inzwischen selbstverständlicher, oft routiniert vollzogener Praktiken. Im Lauf der letzten beiden Jahrhunderte haben große Teile der Bevölkerung in massiver und stets kulturkritisch angefochtener Weise ästhetische Erwartungen, entsprechende Praktiken und notwendig auch Kompetenzen zum Teil ihres Alltags gemacht. Dabei orientierten sie sich – zugespitzt formuliert – eher selten an jenen Ideen und Verhaltensnormen, die den bürgerlichen Wertehimmel mit seiner exponierten Stellung der Kunst auszeichneten. Ihre ästhetischen Dispositionen waren und sind eng mit den gebrauchsorientierten Traditionen moderner, kommerzieller Populärkultur verbunden. Auch deswegen sehe ich in einem besseren Verständnis der epochalen Ästhetisierung des Alltags aus der Perspektive gewöhnlicher Nutzer:innen eine gleichermaßen verpflichtende wie inspirierende Aufgabe.

Zugleich beeinflussten diese Entwicklungen auch den Wandel ästhetischer Präferenzen und Praktiken in den sogenannten gebildeten Schichten erheblich. Die von Gerhard Schulze fokussierte „Erlebnisorientierung" ist definitiv ein klassen- und schichtübergreifendes Phänomen. Seine Wurzeln reichen in die Vormoderne zurück, und man darf gespannt sein, was die Studien zur *Anderen Ästhetik* – unter welchen Begriffen auch immer – diesbezüglich zutage fördern.

Das massenhafte Streben nach der Erfahrung von ‚Schönem' richtet sich nämlich nicht vorrangig auf tradierte Künste. Natur, gestaltete Umwelt, die Dinge, mit denen Menschen leben und sich zeigen, nehmen einen herausragenden Platz ein – und damit *angewandte Künste*, von der

130 Vgl. Maase 2019, insbes. Kap. 4 und 5.

Produktgestaltung über Mode, Kulinarik, Eventmanagement bis zu Tanz und Gartenkunst. Es ist gar nicht zu überschätzen, wieviel ästhetische Kreativität hier investiert wird – und entsprechend groß war und ist deren Einfluss auf Geschmacksbildung und ästhetische Erwartungen breiter Bevölkerungskreise.

Der SFB 1391 widmet derartigen ästhetischen Phänomenen mit instrumenteller Zwecksetzung große Aufmerksamkeit. Die Untersuchung entsprechender „Akte und Artefakte", die „zumeist in Alltagsprozesse, wissenschaftliche oder religiöse Kontexte, d.h. in heteronome Diskurse und Vollzüge eingebunden"[131] sind, ist von großem Interesse auch für die Empirische Kulturwissenschaft. Das Fach hat hier durchaus Nachholbedarf, wenn es seinem Selbstverständnis gerecht werden will, wonach zum Verständnis der Gegenwartskultur die historische Perspektive unverzichtbar ist. Das gilt beispielsweise für die Frage nach der geschichtlichen Herausbildung einer „populären Ästhetik, wie sie sich etwa in antiken Einkaufszentren ebenso wie im frühneuzeitlichen Ereignisraum Kurbetrieb und Bad"[132] realisierte.

Abschließend: Aus alltagskulturhistorischer Perspektive sind es die seit der Industriemoderne geradezu exponenziell ansteigende Pluralisierung der Felder und Eigenschaften ästhetischer Praktiken sowie deren herausfordernde Allgegenwart, die die Idee einer Inkommensurabilität großer Kunst relativieren und so als Stachel im Fleisch akademischer Beschäftigung mit Ästhetischem, als Unruhestifter und provozierende Anreger wirken.[133]

131 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 23.

132 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 33.

133 Auf Kritik und Relativierung der europäischen Traditionen ästhetischen Denkens in globaler Perspektive verweist Saito 2022.

Literaturverzeichnis

Ackerknecht 1918 = Ackerknecht, Erwin: Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Handbuch für Lichtspielreformer, Berlin 1918.

Ackerknecht 1924 = Ackerknecht, Erwin: Der Film als Kulturproblem, in: Erwin Ackerknecht: Lichtspielfragen, Berlin 1924, S. 67–85.

Appen 2007 = Appen, Ralf von: Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären, Bielefeld 2007 (Texte zur populären Musik 4).

ARD Media = ARD Media: Media Perspektiven Basisdaten – Kino / Film und Unterhaltungselektronik. Zeitbudget für audiovisuelle Medien 2018–2024. URL: https://www.ard-media.de/media-perspektiven/basisdaten/kino/film-und-unterhaltungselektronik (letzter Zugriff: 24. April 2025).

Bareither 2020 = Bareither, Christoph: Affordanz, in: Timo Heimerdinger / Markus Tauschek (Hgg.): Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch, Münster / New York 2020, S. 32–55.

Baßler / Drügh 2021 = Baßler, Moritz / Drügh, Heinz: Gegenwartsästhetik, Konstanz 2021.

Baumgarten 2007 = Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik [1750/1758]. lateinisch – deutsch, übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. von Dagmar Mirbach, 2 Bde., Hamburg 2007.

Becker 1982 = Becker, Howard Saul: Art Worlds, Berkeley / Los Angeles / London 1982.

Böhme 2001 = Böhme, Gernot: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001.

Bollenbeck 1994 = Bollenbeck, Georg: Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters, Frankfurt a.M. / Leipzig 1994.

Bourdieu 1982 = Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übers. von Bernd Schwibs und Achim Rousser, Frankfurt a.M. 1982.

Breunig / Handel / Kessler 2020 = Breunig, Christian / Handel, Marlene / Kessler, Bernhard: Massenkommunikation 1964–2020. Mediennutzung im Langzeitvergleich. Ergebnisse der ARD / ZDF-Langzeitstudie, in: Media Perspektiven 7–8 (2020), S. 410–437.

Carpigo / Prado 2023 = Carpigo, Eva / Prado, Helena: Pratiques esthétiques. Tisser des liens grâce au soin de l'apparence, in: Eva Carpigo / Helena Prado (Hgg.): Pratiques esthétiques. tisser des liens grâce au soin de l'apparence, Paris 2023 (Ethnologie française 53.3), S. 388–401.

Curtis 2009 = Curtis, Scott: Einfühlung und die frühe deutsche Filmtheorie, in: Robin Curtis / Gertrud Koch (Hgg.): Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, Paderborn / München 2009, S. 79–102.

Curtis / Glöde / Koch 2011 = Curtis, Robin / Glöde, Marc / Koch, Gertrud (Hgg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung, München 2011.

Danto 1964 = Danto, Arthur C.: The Artworld, in: The Journal of Philosophy 61 (1964), S. 571–584.

Deines 2019 = Deines, Stefan: Ästhetische Lust und die Erfahrung des Schönen, in: Hermann Kappelhoff / Jan-Hendrik Bakels / Hauke Lehmann / Christina Schmitt (Hgg.): Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin 2019, S. 240–244.

Deines / Liptow / Seel 2013 = Deines, Stefan / Liptow, Jasper / Seel, Martin (Hgg.): Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse, Berlin 2013 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2045).

DeNora / Belcher 2000 = DeNora, Tia / Belcher, Sophie: "When you're Trying Something on you Picture Yourself in a Place Where they are Playing this Kind of Music." Musically Sponsored Agency in the British Clothing Retail Sector, in: The Sociological Review 48.1 (2000), S. 80–101.

Dewey 1980 = Dewey, John: Kunst als Erfahrung, Frankfurt a.M. 1980 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 703) [zuerst englisch: Art as Experience, New York 1934].

Dietrich / Krinninger / Schubert 2012 = Dietrich, Cornelie / Krinninger, Dominik / Schubert, Volker: Einführung in die Ästhetische Bildung, Weinheim / Basel 2012.

Duden = Duden Internet-Wörterbuch; URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/aesthetisch (letzter Zugriff: 23. April 2025).

Erdberg 1917 = Erdberg, Robert von: „Schundliteratur“, in: Volksbildungsarchiv 5 (1917), S. 27–32.

Faulstich 2004 = Faulstich, Werner: Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900), Göttingen 2004 (Die Geschichte der Medien 5).

Fechner 1876 = Fechner, Gustav Theodor: Vorschule der Ästhetik, Leipzig 1876.

Fischer 2018 = Fischer, Joachim: Ästhetisierung der Gesellschaft. Zu einer realistischen Theorie moderner Gesellschaft, in: Aida Bosch / Hermann Pfütze (Hgg.): Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung, Wiesbaden 2018 (Kunst und Gesellschaft), S. 505–517.

Franke 2018 = Franke, Ursula: Baumgartens Erfindung der Ästhetik. Mit einem Anhang: „Baumgartens Ästhetik im Überblick“ von Nicolas Kleinschmidt, Münster 2018 (KunstPhilosophie 12).

Franzen 2024 = Franzen, Johannes: Wut und Wertung. Warum wir über Geschmack streiten, Frankfurt a.M. 2024.

Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.

Gibson 2015 = Gibson, James J.: The Ecological Approach to Visual Perception. Classic Edition, New York, NY 2015 [zuerst Boston 1979].

Glaser 2005 = Glaser, Marie Antoinette: Literaturwissenschaft als Wissenschaftskultur. Zu den Praktiken, Mechanismen und Prinzipien einer Disziplin, Hamburg 2005 (Studien zur Germanistik 14).

Günter 2008 = Günter, Manuela: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert, Bielefeld 2008.

Guthmüller / Klein 2006 = Guthmüller, Marie / Klein, Wolfgang: Einleitung. Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen, in: Marie Guthmüller / Wolfgang Klein (Hgg.): Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen, Tübingen / Basel 2006, S. 1–20.

Habermas 2003 = Habermas, Jürgen: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, in: Jürgen Habermas: Zeitdiagnosen. Zwölf Essays 1980–2001, Frankfurt a.M. 2003 (Edition Suhrkamp 2439), S. 7–26.

Hämmerling 2016 = Hämmerling, Christine: Sonntags 20:15 Uhr – „Tatort“. Zu sozialen Positionierungen eines Fernsehpublikums, Göttingen 2016 (Göttinger Studien zur Kulturanthropologie / Europäischen Ethnologie 5).

Harper / Porter 1995 = Harper, Sue / Porter, Vincent: Weeping in the Cinema in 1950: A Reassessment of Mass-Observation Material, Brighton 1995.
Hecken 2024 = Hecken, Thomas: Das Populäre als Kunst? Fragen der Form, Werturteile, Begriffe und Begründungen, Berlin / Heidelberg 2024.
Heintz 1974 = Heintz, Günter (Hg.): Deutsche Arbeiterdichtung 1910–1933, Stuttgart 1974.
Hennion 1993 = Hennion, Antoine: La passion musicale. Une sociologie de la médiation, Paris 1993 (engl.: The Passion for Music: A Sociology of Mediation, translated by Margaret Rigaud and Peter Collier, Farnham 2015).
Hennion 1997 = Hennion, Antoine: Those Things that Hold us Together, in: Cultural Sociology 1 (2007), S. 97–114.
Herbert 2016 = Herbert, Ruth: Everyday Music Listening. Absorption, Dissociation and Trancing. E-Book, London 2016.
Highmore 2011 = Highmore, Ben: Ordinary Lives. Studies in the Everyday, London, New York 2011.
Honneth 2014 = Honneth, Axel: Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte; mit einem neuen Nachwort, 8. Aufl., Frankfurt a.M. 2014 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1129).
Ingold 2022 = Ingold, Tim: The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill, London / New York 2022.
Irvin 2008 = Irvin, Sherri: The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience, in: The British Journal of Aesthetics 48.1 (2008), S. 29–44.
Jäger 1988 = Jäger, Georg: Der Kampf gegen Schmutz und Schund. Die Reaktion der Gebildeten auf die Unterhaltungsindustrie, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 31 (1988), S. 163–191.
Kant 1995 = Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, in: Kant-Werkausgabe, Bd. X, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1995 [Erstausgabe Berlin, Libau 1790].
Kirchberg / Zembylas 2025 = Kirchberg, Volker / Zembylas, Tasos: The Social Organization of Arts. A Theoretical Compendium, Wien / Bielefeld 2025.
Koss 2009 = Koss, Juliet: Über die Grenzen der Einfühlung, in: Robin Curtis / Gertrud Koch (Hgg.): Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, Paderborn / München 2009, S. 105–126.
Kramer 1996 = Kramer, Susanne: Lesen im Alltag. Persönliche Mitteilungen über Erlebnisse und Erfahrungen mit Literatur, Hamburg 1996.

Leddy 2012 = Leddy, Thomas: The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life, Peterborough 2012.
Lehmann 2016a = Lehmann, Harry: Ästhetische Erfahrung. Eine Diskursanalyse, Paderborn 2016.
Lehmann 2016b = Lehmann, Harry: Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie, Paderborn 2016.
Light / Smith 2005 = Light, Andrew / Smith, Jonathan M. (Hgg.): The Aesthetics of Everyday Life, New York 2005.
Maase 1997 = Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970, Frankfurt a.M. 1997 (Fischer Taschenbücher 60143. Europäische Geschichte).
Maase 2000 = Maase, Kaspar: „... ein unwiderstehlicher Drang nach Freude". Ästhetische Erfahrung als Gegenstand historischer Kulturforschung, in: Historische Anthropologie 8.3 (2000), S. 432–444.
Maase 2001 = Maase, Kaspar: Einleitung: Schund und Schönheit. Ordnungen des Vergnügens um 1900, in: Kaspar Maase / Wolfgang Kaschuba (Hgg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln 2001, S. 9–28.
Maase 2007 = Maase, Kaspar: Kunst für die Kinder des Volkes. Hamburger Lehrer um Heinrich Wolgast als Reformer und Schundkämpfer (1880–1918), in: Bernd Jürgen Warneken (Hg.): Volksfreunde. Historische Varianten sozialen Engagements, Tübingen 2007, S. 133–152.
Maase 2012 = Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich, Frankfurt, New York 2012.
Maase 2014 = Maase, Kaspar: Wie „bürgerlich" waren Massenvergnügung und -unterhaltung im Deutschland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts?, in: Roland Prügel (Hg.): Geburt der Massenkultur. Beiträge der Tagung des WGL-Projekts „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert" im Germanischen Nationalmuseum, 8.–10. November 2012, Nürnberg 2014, S. 134–142.
Maase 2016a = Maase, Kaspar: Die Grenzen der Empörung gegen populäre Musik. Fakten und Vermutungen, in: Fernand Hörner (Hg.): Kulturkritik und das Populäre in der Musik, Münster 2016, S. 33–51.
Maase 2016b = Maase, Kaspar: Kitsch als „Übergangswert"? Erwin Ackerknecht und die Auflösung der Dichotomie zwischen Kunst und Nichtkunst, in: Kathrin Ackermann / Christopher F. Laferl (Hgg.): Kitsch und Nation. Zur

kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs, Bielefeld 2016, S. 39–63.

Maase 2019 = Maase, Kaspar: Populärkulturforschung. Eine Einführung, Bielefeld 2019.

Maase 2021 = Maase, Kaspar: Ästhetisches Erleben im Alltag. Zum ethnographischen Umgang mit Ästhetisierungsprozessen, in: Peter Hinrichs / Martina Röthl / Manfred Seifert (Hgg.): Theoretische Reflexionen. Perspektiven der Europäischen Ethnologie, Berlin 2021 (Reimer Kulturwissenschaften), S. 117–134.

Maase 2022a = Maase, Kaspar: Populärkultur und alltägliches ästhetisches Erleben. Ein Versuch in „sozialästhetischer Empathie", in: Pop: Kultur und Kritik 20 (2022), S. 130–149.

Maase 2022b = Maase, Kaspar: Schönes alltäglich erleben. Über die Ästhetisierung der Kultur, Bielefeld 2022 (Edition Kulturwissenschaft 265).

Maase 2025 = Maase, Kaspar: Künste, Klassen und Alltäglichkeit – drei Hypothesen und eine Frage, in: Christine Bischoff / Manuel Bolz / Norbert Fischer / Inga Klein (Hgg.): Geschichte – Macht – Geschlecht. Eine historisch-kulturwissenschaftliche Anthologie, Hamburg 2025 (Forum Gender-Wissen 11), S. 332–343.

Mandoki 2007 = Mandoki, Katya: Everyday Aesthetics. Prosaics, The Play of Culture and Social Identities, Burlington 2007.

Martino 1990 = Martino, Alberto: Die deutsche Leihbibliothek. Geschichte einer literarischen Institution (1756–1914). Mit einem zusammen mit Georg Jäger erstellten Verzeichnis der erhaltenen Leihbibliothekskataloge, Wiesbaden 1990 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 29).

Meier / Costazza / Laudin 2011 = Meier, Albert / Costazza, Alessandro / Laudin, Gérard (Hgg.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung, Bd. 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800, Berlin / Boston 2011.

Meier / Costazza / Laudin 2012 = Meier, Albert / Costazza, Alessandro / Laudin, Gérard (Hgg.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung, Bd. 2: Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850, Berlin / Boston 2012.

Miller 2024 = Miller, Daniel: The Good Enough Life, Cambridge 2024.

Müller / Schmieder 2008 = Müller, Ernst / Schmieder, Falko: Einleitung, in: Ernst Müller / Falko Schmieder (Hgg.): Begriffsgeschichte der Naturwis-

senschaften. Zur historischen und kulturellen Dimension naturwissenschaftlicher Konzepte, Berlin / New York 2008, S. XI–XXII.
Müller-Salget 1984 = Müller-Salget, Klaus: Erzählungen für das Volk. Evangelische Pfarrer als Volksschriftsteller im Deutschland des 19. Jahrhunderts, Berlin 1984.
Nast 2017 = Nast, Mirjam: „Perry Rhodan" lesen. Zur Serialität der Lektürepraktiken einer Heftromanserie, Bielefeld 2017.
Naumann-Beyer 2003 = Naumann-Beyer, Waltraud: Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur, Köln / Weimar / Wien 2003 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Kleine Reihe 19).
Neumann 1996 = Neumann, Eckhard: Funktionshistorische Anthropologie der ästhetischen Produktivität, Berlin 1996 (Historische Anthropologie 26).
Niklas 2014 = Niklas, Stefan: Die Kopfhörerin. Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung, Paderborn 2014.
Paál 2003 = Paál, Gábor: Was ist schön? Ästhetik und Erkenntnis, Würzburg 2003.
Peez 2005 = Peez, Georg: Evaluation ästhetischer Erfahrungs- und Bildungsprozesse. Beispiele zu ihrer empirischen Erforschung, München 2005 (Ästhetik – Medien – Bildung 8).
Puolakka 2018 = Puolakka, Kalle: On Habits and Functions in Everyday Aesthetics, in: Contemporary Aesthetics 16 (2018), unpaginiert; URL: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol16/iss1/7/ (letzter Zugriff: 23. April 2025).
Rancière 2009 = Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2009.
Ratiu 2017 = Ratiu, Dan Eugen: Everyday Aesthetic Experience. Explorations by a Practical Aesthetics, in: Carsten Friberg / Raine Vasquez (Hgg.): Experiencing the Everyday, Copenhagen 2017, S. 22–52.
Reckwitz 2012 = Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1995).
Reckwitz 2017 = Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017.
Rheinberger 2008 = Rheinberger, Hans-Jörg: Begriffsgeschichte epistemischer Objekte, in: Ernst Müller / Falko Schmieder (Hgg.): Begriffsgeschichte der Naturwissenschaften. Zur historischen und kulturellen Dimension naturwissenschaftlicher Konzepte, Berlin / New York 2008, S. 1–9.

Riggins 1994 = Riggins, Stephen Harold: Fieldwork in the Living Room. An Autoethnographic Essay, in: Stephen Harold Riggins (Hg.): The Socialness of Things. Essays on the Socio-Semiotics of Objects, Berlin / New York 1994, S. 101–147.

Ritzheimer 2007 = Ritzheimer, Kara L.: Protecting Youth from "Trash": Anti-Schund Campaigns in Baden, 1900–1933, New York, NY 2007.

Robert 2024 = Robert, Jörg: Freiheit der Kunst. Genealogie und Kritik der ästhetischen Autonomie, Berlin / Boston 2024 (Andere Ästhetik – Studien 7).

Saito 2007 = Saito, Yuriko: Everyday Aesthetics, Oxford 2007.

Saito 2019 = Saito, Yuriko: Aesthetics of the Everyday, in: Edward N. Zalta (Hg.): Stanford Encyclopedia of Philosophy. Archive – Winter (Edition 2019), unpaginiert; URL: https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/aesthetics-of-everyday/ (letzter Zugriff: 23. April 2025).

Saito 2022 = Saito, Yuriko: Twenty Years of Contemporary Aesthetics. Introduction, in: Contemporary Aesthetics, Special Volume 10 (2022) "Twenty Years of Contemporary Aesthetics. Looking Back. Looking Forward". URL: https://contempaesthetics.org/2022/11/29/twenty-years-of-contemporary-aesthetics/ (letzter Zugriff: 24. April 2025).

Scheer 2012 = Scheer, Monique: Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuian Approach to Understanding Emotion, in: History and Theory 51.2 (2012), S. 193–220.

Schmetkamp 2017 = Schmetkamp, Susanne: You feel me?! Ästhetische Einfühlung, intersubjektive Empathie und Perspektivität, in: Thomas Hilgers / Gertrud Koch (Hgg.): Perspektive und Fiktion, Paderborn 2017, S. 101–120.

Schmetkamp / Vendrell Ferran 2020 = Schmetkamp, Susanne / Vendrell Ferran, Íngrid: Introduction: Empathy, Fiction, and Imagination, in: Topoi 39 (2020), S. 743–749.

Schmetkamp / Zorn 2018 = Schmetkamp, Susanne / Zorn, Magdalena (Hgg.): Variationen des Mitfühlens. Empathie in Musik, Literatur, Film und Sprache, Stuttgart 2018.

Schneider 1996 = Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung, Stuttgart 1996.

Schulze 1992 = Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a.M. / New York 1992.

Seel 2000 = Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens, München 2000.

Seel 2004 = Seel, Martin: Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung. Fünf Thesen, in: Gert Mattenklott (Hg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg 2004 (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Sonderheft), S. 73–81.

Siegmund 2022 = Siegmund, Judith: Ästhetik und Ästhetisierung, in: Martina Ide (Hg.): Ästhetik digitaler Medien. Aktuelle Perspektiven, Bielefeld 2022 (Digitale Gesellschaft 31), S. 117–129.

Starre 2024 = Starre, Alexander: Affordance, in: Simone Knewitz / Stefanie Mueller (Hgg.): The Aesthetics of Collective Agency. Corporations, Communities and Crowds in the Twenty-First Century, Bielefeld 2024 (Critical Futures 3), S. 51–62.

Stichwort „ästhetisch", in: Duden Internet-Wörterbuch; URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/aesthetisch (letzter Zugriff: 23. April 2025).

Stöckmann 2006 = Stöckmann, Ernst: ‚Natur des Menschen' als ästhetisches Paradigma. Anthropologischer Perspektivenwechsel in der Ästhetiktheorie der deutschen Spätaufklärung, in: Marie Guthmüller / Wolfgang Klein (Hgg.): Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen, Tübingen / Basel 2006, S. 47–94.

Stöckmann 2009 = Stöckmann, Ernst: Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung, Tübingen 2009 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 39).

Storim 2002 = Storim, Mirjam: Ästhetik im Umbruch. Zur Funktion der ‚Rede über Kunst' um 1900 am Beispiel der Debatte um Schmutz und Schund, Tübingen 2002.

Tomkowiak 2010 = Tomkowiak, Ingrid: Depp Daily Dose. Vom Glück der Johnny-Depp-Fans mit ihrem Star, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 106.1 (2010), S. 119–134.

Verne 2019 = Verne, Markus: Ist Kultur ästhetisch? Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 182; URL: https://www.blogs.uni-mainz.de/fb07-ifeas/files/2019/07/AP-182.pdf (letzter Zugriff: 23. April 2025).

Vetter 2010 = Vetter, Norbert R.: Emotion zwischen Affekt und Kognition. Zur emotionalen Dimension in der Kunstpädagogik, Köln 2010.

Vogelgesang 1991 = Vogelgesang, Waldemar: Jugendliche Videocliquen. Action- und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Fankultur, Opladen 1991.

Weber 1972 = Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie, 5. Aufl., Tübingen 1972.

Welsch 1990 = Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik, in: Wolfgang Welsch: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990 (Reclams Universal-Bibliothek 8681), S. 9–40.

Welsch 1994 = Welsch, Wolfgang: Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik, in: Christoph Wulf / Dietmar Kamper / Hans Ulrich Gumbrecht (Hgg.): Ethik der Ästhetik, Berlin 1994 (Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie), S. 3–22.

Wolgast 1896 = Wolgast, Heinrich: Das Elend unserer Jugendlitteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend, Hamburg 1896.

Wolgast 1903 = Wolgast, Heinrich: Die Bedeutung der Kunst für die Erziehung, Leipzig 1903.

Ziche 2006 = Ziche, Paul: ‚Ästhetik von unten' von oben. Experimentelle Ästhetik von Gustav Theodor Fechner bis Oswald Külpe, in: Marie Guthmüller / Wolfgang Klein (Hgg.): Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen, Tübingen / Basel 2006, S. 325–350.

Zum Autor

Kaspar Maase, Jg. 1946, Studium der Germanistik, Soziologie, Kunstgeschichte in München (LMU), 1971 Promotion in Kulturwissenschaft (HU Berlin). Tätigkeiten als freiberuflicher Lektor, Publizist, Lehrbeauftragter und wissenschaftlicher Mitarbeiter. 1992 Habilitation (Uni Bremen). Von 1995 bis 2011 am Tübinger Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft. Gastprofessuren u.a. in Eichstätt, Zürich und Wien.

Kaspar Maase

IN SEARCH OF A ‘DIFFERENT’ AESTHETICS

Ethnographic Perspectives on Everyday Experiences of the Beautiful

Jörg Robert and Thomas Thiemeyer

TOWARDS A 'DIFFERENT' AESTHETICS OF EVERYDAY LIFE

The Collaborative Research Centre *Different Aesthetics* (CRC 1391) was formed in 2019 to study the aesthetic documents and artefacts produced in the "long" premodern period from classical antiquity to the turn of the 19th century. The overarching goal of the centre's wide-ranging interdisciplinary research programme is to develop a new understanding of aesthetic practices, one that rejects the hegemonial notion of Art that continues to shape academic and elite discourse today. Art with a capital A refers to the tradition of philosophical aesthetics that emerged as a philosophy of art in the late 18th century. From this tradition there crystalised a far-reaching concept of aesthetic autonomy. At its root is the demand that art, artist, and artwork be *autonomous*, that is, free from external influences – be they the pre-existing forms, models, and standards that restrict inner autonomy or the societal interventions and instrumentalizations that restrict external autonomy. The radicalization of this demand in the idea of "pure" or "absolute" writing, painting, music, etc. generated a heroic concept of art that extended from the early ideas of aesthetic autonomy in Kant, Schiller, and the Romantics to the negative aesthetics of Adorno. In more recent decades, the concept of autonomous art has come under criticism for being not only elitist and escapist but essentialist and Eurocentric insofar as it generalizes a specific, historically determined, and limited *European* understanding of aesthetics. The

criticism has resulted in a widely noted crisis of aesthetic autonomy and has prompted many to look for alternative approaches to art and aesthetics in a "postautonomous" age.

Amid this general search for alternatives to the *grand récit* of aesthetic autonomy, *Different Aesthetics* has taken an original approach: It addresses the crisis of aesthetic autonomy by putting postmodern and premodern aesthetic practices into conversation. For what unites the aesthetic ideas of premodern, postmodern, and late-modern eras is the belief that aesthetic practices are *not* restricted to an elect "happy few" who devote themselves to an exceptional form of communication under exceptional conditions in exceptional locations. On the contrary, aesthetic practices in the premodern era were connected in various way to everyday life. They fulfilled diverse functions without being reduced to their functional value. In conceiving aesthetics as a phenomenon grounded in the lived world without neglecting questions of artistic form and material execution, *Different Aesthetics* developed a heuristic model that rethinks aesthetics from a practice-based perspective. The research centre regards the constitution of aesthetic documents and artefacts to consist of two opposing but complementary dimensions. The one arises from knowledge of specific models, norms, traditions, genres, topics, reference systems, writing practices, etc. We call this the "autological dimension". It encompasses the "aesthetic routines" that form, harden, and (typically in the premodern era) become augmented in long-term processes that continuously adapt and evolve. But the aesthetic routines that make up the autological dimension of aesthetics also exist in relationship to a specific social and discursive environment. This *Sitz im Leben* and the concrete involvement of aesthetic practice in the ensemble of social practices as a whole make up the "heterological" dimension of aesthetics.

It is evident that the practice-based approach of *Different Aesthetics* has parallels to the everyday aesthetics approach that historical and

cultural anthropology (Empirische Kulturwissenschaft) has pursued for years now. Both approaches think of aesthetic practice not as an exclusive form of communication but as an experience that accompanies, enriches, and – on occasion – elevates or in modern terms empowers (Wolfgang Ullrich) the everyday lives of *all* people. *Different Aesthetics* has aimed at a new, comprehensive understanding of aesthetic practices that considers not only questions of poetics and artistic genius but also the many ways aesthetic practices resonate in people's everyday worlds. To those ends, a dialogue with historical and cultural anthropology and its focus on everyday aesthetics promises to be particularly productive.

Kaspar Maase is one of the most eminent pioneers of historical and cultural anthropology and he has consistently approached aesthetic phenomena from the side of the people who experience them. His approach is radically antinormative because it defines aesthetics not via evaluative criteria based on the immanent qualities of aesthetic documents and artefacts. Rather, it takes seriously everything that people find beautiful or attractive, enticing or stimulating. Such an aesthetics is neither limited to a canon of excellence defined by experts, nor is it removed from the everyday. Quite the opposite: it is inextricably tied to ordinary forms of pleasure and entertainment that are often dismissed for being trivial and that always occur casually as a routine part of cultural consumption. Following John Dewey in *Art as Experience*, Maase speaks of "the forms and practices of aesthetic experience" that emerge from "the aestheticisation of everyday life through the eyes of ordinary individuals." The attributes of these criteria are ubiquity, sensuousness, and positivity (in contrast to Adorno's "negative aesthetics", whose purpose is to unsettle and provoke). The phenomena that could fall under the umbrella of ordinary aesthetics are correspondingly wide-ranging: drinking wine, watching tv, listening to the radio, going out dancing, reading popular fiction. In the space of *aes-*

thetics from below, the layperson, not the expert, is the authority, for as "functional art" it is a normal part of people's everyday lives. Here, Maase's approach converges with that of *Different Aesthetics* in its investigation of everyday "subautonomous" aesthetic practices such as political representation, language politics, ambient spa music, coin circulation, and religious communication.

For Maase, historical and cultural anthropology do not begin with the verbally articulated expectations of connoisseurship, in contrast to approaches of "Rezeptionsästhetik" that focus much more on the work. Rather, anthropological inquiries seek to describe in detail and then analyse the sense perceptions, physical reactions, and the implicit ideas and expectations of those who have aesthetic experiences. Including the body and the senses in the analysis of aesthetic reception requires a methodological approach that follows Gustav Fechner's *aesthetics from below* in a dual sense: it must prioritise sense experience that can be explored inductively rather than derived deductively while attending to the social spheres and spaces of experience in which aesthetic phenomena arise. Lest this be mistaken for a mere physiology of sense stimuli, Maase makes clear that there is always a reflective moment at play in aesthetic experience, what Harry Lehmann calls a "perception of difference" to oneself that distinguishes aesthetic perception from other forms of sense perception.

This approach is antinormative not only because it leaves the power to define what counts as aesthetic to ordinary people, the '*Volk*', the masses, or what have you. It is also antinormative in the sense that it always emphasizes the social function of aesthetics as a field in which the "distinctions" (Pierre Bourdieu) separating connoisseurs from dilettantes are negotiated. It is where one distinguishes the bourgeoise dancing waltzes from the working class doing the polka, the aristocratic daughter playing piano from the farmer's son playing the accordion. Aesthetics in this sense is not only a self-contained end in itself

but a concomitant of cultural capital and what Thorsten Veblen's called "conspicuous consumption". It can both establish societal orders and legitimize them.

Over the course of the 20th century, the emergence of mass culture has constantly propelled the aestheticization of the everyday, bringing high culture and low culture, art and consumption ever nearer. It's a development that many a cultural critic has bemoaned as a sign of declining standards. A prominent early example is Max Horkheimer and Theodor Adorno's critique of the cultural industry for being part of the "social context that induces blindness", from which truly autonomous art must break free. The field of empirical cultural studies – and the research programme of *Different Aesthetics*, no less – do not endorse this cultural lament. Rather, they read the normalization of aesthetic practices – and their frequent differentiation into separate style communities – as features of societies that are becoming more democratic as they try to ensure that a greater share of the population has access to culture. This need not "worsen" culture or for that matter art. On the contrary: through routinization, art and culture lose their exclusivity and become a force for connecting people and promoting social integration. Such changes in aesthetic behaviour and experience, which feature so prominently in the participation paradigms of today's cultural policy work, are not without precedent in history. On the contrary, an art and culture that is closer to everyday life harkens back to premodern practices and ideas that understood art as a continuum, in exchange with ordinary aesthetic practices. Calling attention to the elective affinity between the premodern and the postmodern (or the post-postmodern) eras is the objective and underlying impetus of *Different Aesthetics*.

Kaspar Maase

IN SEARCH OF A 'DIFFERENT' AESTHETICS

Ethnographic Perspectives on Everyday Experience of the Beautiful

Today, talk about aesthetics is ubiquitous, and the discourse space is abuzz with widely diverging interpretations, frustrating efforts to arrive at a shared understanding of the concept. In their introductory chapter for *Andere Ästhetik* (*Different Aesthetics*), the first volume in a series of publications to be issued by the Deutsche Forschungsgemeinschaft's Collaborative Research Center 1391,[1] Annette Gerok-Reiter and Jörg Robert propose that instead of looking for fixed definitions we understand aesthetics "as an open heuristic" and focus on "the historical variety of aesthetic phenomena."[2] I believe that such an understanding, if adopted, would create a basis for more productive discussions of the topic. We could increase the fruitfulness of those discussion further still by following CRC 1391 in "freeing ourselves from a fixation on the idea of aesthetic autonomy based on the philosophical aesthetics of the 18th and 19th centuries."[3] Rather than rehashing ideas about aesthetic autonomy, the project's researchers have the task of "shedding light on precisely those aesthetics of everyday life that systematic

1 I would like to thank the reviewers at the Collaborative Research Center 1391 for their criticisms and suggestions.

2 Gerok-Reiter / Robert 2025, p. 16.

3 Gerok-Reiter / Robert 2025, p. 17.

aesthetic theory [...] has neglected."[4] Such a research programme is certain to appeal to investigators in the field of cultural anthropology. Indeed, it might even tempt some to define their research more precisely and confine Western ideas of aesthetic autonomy to the 'art worlds' in which their claims to validity arose.[5]

In approaching the topic of everyday aesthetics, researchers would be well advised to interrogate their basic assumptions. For example: Do we start with the aesthetic objects or with the people who experience them? Such interrogation is necessary if we are to develop strategies for solving a fundamental problem: "How can we understand as 'aesthetic' practices, manifestations, and concepts that are unrelated to the subsector of a functionally differentiated society known as 'art', but instead are bound up in the execution of various societal actions?"[6] This is the question posed by Gerok-Reiter and Robert in their discussion of CRC 1391, but it applies generally to the study of everyday aesthetics as well.

This essay will offer a strategy for addressing that fundamental problem in two parts. The first considers empirical ethnographic questions in examining how 'ordinary' people see and experience aesthetics in their everyday lives. The second part turns to the profound changes

4 Gerok-Reiter / Robert 2025, p. 10.

5 Harold S. Becker's 1982 *Art Worlds* continues to be the most comprehensive book on the subject (Becker 1982). The idea of an 'art world' goes back to Arthur Danto, who in 1964 made the revolutionary claim that intrinsic properties of phenomena do not turn them into 'art'. Rather, elevating an object to the level of art requires "an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld" (1964, p. 580). Later, Becker would take up Danto's idea and explore different art worlds through a sociological lens. Work on aesthetics in cultural anthropology builds on Becker's approach. For a recent discussion, see Kirchberg / Zembylas 2025, especially chapter 2.

6 Gerok-Reiter / Robert 2025, p. 18.

in aesthetics and the evaluation of art that have accompanied the rise of mass culture and the aestheticization of everyday life. Both parts are linked by an examination of positions regarding aesthetic autonomy.

1. Premises, origins, and problems of an ethnographic approach to aesthetics

A cornerstone of cultural anthropology qua ethnographic discipline is the adoption of an emic perspective – the exploration of the world through the perceptions, feelings, knowledge, materials, and activities of people and through their interactions with the animate and inanimate environment. The same applies to the area of aesthetic practices, where the focus of interest lies on the everyday lives of ordinary people seeking powerful, emotionally satisfying aesthetic experiences.[7] Researchers in cultural anthropology devote particular attention to the physical and emotional and hence noncognitive elements of those experiences. For example, the French cultural anthropologists Eva Carpigo and Helena Prado regard people's efforts to enhance their appearance as a "common denominator of human culture" and see general aesthetic practices as an "anthropological constant."[8]

Ethnographers start by asking: what are the aesthetic values of ordinary people and which everyday practices do they make use of in maximising the enjoyment of aesthetic experience? Everyday aesthetic experience comes in an almost infinite variety of forms: crying

7 On understanding the ordinary and everyday aspects of aesthetic experience, see Maase 2022b, chap. 3.

8 Carpigo / Prado 2023, p. 390 (translation by the author). Over the past few decades, similar approaches have been taken by researchers from a variety of disciplines. See Neumann 1996; Mandoki 2007; Fischer 2018.

in moving theatres,[9] following a science fiction book series,[10] listening to the ambient music played in clothing retailers,[11] rituals for watching favourite television shows,[12] entering trance states when listening to music while driving or gardening,[13] the pleasure-producing activities of female admirers of Johnny Depp,[14] the practices of horror film teenage fan culture,[15] perceiving the world with headphones on,[16] and aesthetic judgments in amateur reviews of pop music.[17] Everyday aesthetics also encompasses a pragmatic dimension.[18] Appreciation of the clean, the orderly, the well-groomed, and the tastefully crafted leads not only to feelings of well-being but often sparks efforts to establish or restore order, cleanliness, and freshness, etc. Even 'weak' forms of attending to such as straightening a table cloth in passing arise from aesthetic judgments.[19]

The founding work for the praxeological study of aesthetics is, to my mind, John Dewey's 1934 *Art as Experience*. There Dewey asserts that the aim of research lies in "recovering the continuity of aesthetic experience with normal processes of living."[20] Dewey thinks aesthetic experience in terms not of art but everyday life. This is because, in his accounting, a work of art alone cannot generate aesthetic experience.

9 Harper / Porter 1995.
10 Nast 2017.
11 DeNora / Belcher 2000.
12 Hämmerling 2016.
13 Herbert 2016.
14 Tomkowiak 2010.
15 Vogelgesang 1991.
16 Niklas 2014.
17 Appen 2007.
18 Saito 2007, chap. 4; Leddy 2012, pp. 64–68, chap. VII.
19 Saito 2007, p. 10f.; Leddy 2012, chap. VII.
20 Dewey 1934, p. 10.

Indeed, experience is not something that happens to individuals without further action on their part. That is to say, it is something that they actively produce. Dewey understands experiencing as an activity whose product is an experience. Aesthetic experience stands out from the uniform flow of everyday experience and in a sense raises people above it. But it nevertheless remains tied to ordinary life. It belongs, in its essence, to the same realm of thinking and acting.

In the German-speaking world, the history of everyday aesthetics goes back to a tradition often overlooked today. This tradition falls under the rubric of "aesthetics from below." In the first chapter of his 1876 *Vorschule der Ästhetik* [Preschool of aesthetics], the physician, physicist, psychologist, and philosopher Gustav Theodor Fechner argues for an "aesthetics from below" as a necessary corrective to the dominant "aesthetics from above."[21] By this he means the tradition of aesthetics in the philosophy of Kant and Hegel, where

> one puts the aesthetic empirical domain in an idealized framework that is constructed from the highest points of view [...]. From the pure heights of such generalities one then descends into the earthly-empirical field of the individual, of the temporally and spatially beautiful, and measures the individual on the scale of the general.

By contrast, an "aesthetics from below" is empirical and inductive. It proceeds

> from the experience of what is liked and what is disliked and supports all terms and laws that deserve a place in aesthetics with them. One searches for them while considering the general laws of what one ought to do, to which all laws of liking need to be subordi-

21 Fechner 2020, p. 7.

> nated to. One generalizes more and more and like this, one gets to a system of preferably most general terms and laws.[22]

The references to the "most general terms and laws" make clear that Fechner remained tethered to concepts "from above" even as he sought to illuminate aesthetics "from below". Indeed, Fechner and other contemporaries followed a nomothetic approach in their objects of study, their questions, and their selection of test persons.[23] This was part and parcel of the emerging "experimental culture of natural science"[24] that collected data from experimental settings in order to generalize hypotheses, test them empirically, and formulate universal empirical principles of aesthetic perception and judgment. In this, Fechner was clearly at odds with the empiricism of cultural anthropology. Of course, ethnographic efforts to write thick descriptions of aesthetic experience and practice must also begin with open-minded endeavours to capture ordinary everyday "experiences of what is pleasing and displeasing".[25] The difference is that, unlike Fechner, the field of cultural studies investigates *how* things are pleasing and *in which way* pleasure is produced. Still, for his time, Fechner's approach qualified him as the founder of "empirical aesthetics" – all bias towards universal laws notwithstanding – and empirical cultural research can rightly reclaim him as an inspiration.

Fechner's empiricism and Dewey's understanding of aesthetic experience as practice provide a basis for the development of a wide-ranging research programme. But such a programme contains so many unresolved questions that investigators might be tempted to stop before they've even begun. Below I will identify some of the prob-

22 Fechner 2020, p. 7f.
23 See Ziche 2006.
24 Guthmüller / Klein 2006, p. 3.
25 Guthmüller / Klein 2006, p. 3.

lems associated with the study of everyday aesthetics and discuss some solutions. In doing so, I will take into account some ideas from anglophone Everyday Aesthetics that have received scant attention in the German-speaking world[26] and consider the work of the French cultural sociologist Antoine Hennion.[27]

The first problem that the study of everyday aesthetics confronts us with is: Who are the "ordinary people"? Are they the "volk"? The "lower classes"? The "uneducated"? The "masses"? I do not understand "ordinary" to designate the quality of individual people or groups. Rather it characterizes activities and clusters of activities in specific contexts.[28] Let me propose a plausible distinction: ordinary practices in aesthetics are practiced by laypeople, i.e., those *whose profession does not involve* art and aesthetic reasoning.[29] This means that ordinary uses of aesthetics are practiced at all levels of society and education.[30]

26 For an introduction, see Light / Smith 2005; Saito 2007; Irvin 2008; Leddy 2012; Ratiu 2017; Puolakka 2018; Saito 2019. Regular debates on concepts from Everyday Aesthetics can be found in the journal *Contemporary Aesthetics*, http://www.contempaesthetics.org (last accessed: 23. April 2025). Unfortunately, the use of art is rarely a topic of discussion, especially when it comes to everyday interactions with mass art. This is because English-language research on everyday aesthetics became constituted in contra-distinction to established art aesthetics.

27 For a full discussion of the fundamentals, see Hennion 1993. For a condensed version, see Hennion 1997.

28 On the concept of 'ordinariness', see Highmore 2011.

29 See Maase 2019, chap. 5; Maase 2022b, especially pp. 99–108. Though the term 'layperson' can be pejorative, Jürgen Habermas is right when he points out that laypeople are "everyday expert[s]" and have serious aesthetic demands and criteria at their command (Habermas 1993, p. 106).

30 They are not equally distributed, however. They follow patterns of social privilege. For evidence supporting this claim, see Maase 2019, pp. 166–173; Maase 2022a, pp. 140–143; Maase 2025.

Inspiration for such an egalitarian view of the range of activity and experience of ordinary actors *in aestheticis* can be drawn from Jacques Rancière's radical assumption that human beings, for all their differences, possess one and the same intelligence. The "equality of intelligence"

> does not signify the equal value of all manifestations of intelligence, but the self-equality of intelligence in all its manifestations. There are not two sorts of intelligence separated by a gulf. The human animal learns everything in the same way as it initially learnt its mother tongue, as it learnt to venture into the forest of things and signs surrounding it [...]: by observing and comparing one thing with another, a sign with a fact, a sign with another sign. If an illiterate knows only one prayer by heart, she can compare that knowledge with what she does not yet know: the words of this prayer as written down on paper. She can learn, one sign after the other, the relationship between what she does not know and what she does know. She can do this if, at each step, she observes what is before her, says what she has seen, and verifies what she has said. From this ignoramus, spelling out signs, to the scientist who constructs hypotheses, the same intelligence is always at work – an intelligence that translates signs into other signs and proceeds by comparisons and illustrations in order to communicate its intellectual adventures and understand what another intelligence is endeavouring to communicate to it.[31]

What Rancière formulates here is not a description of empirical facts but an alternative view that regards differences in human knowledge

31 Rancière 2009, p. 10.

and experience as *gradual*. For cultural anthropology, this view of aesthetic learning is a highly suggestive heuristic.

The second problem associated with the study of everyday aesthetics is: how does one know when the aesthetic is at play in everyday interactions and situations? Certainly, the aesthetic is not restricted to art. It can be experienced anywhere at any time. In cultural anthropology, the central object of research concerns the *forms and practices of aesthetic experience*. Ethnological discussions of the aesthetic are not normative. Rather, they are first and foremost abductive: its descriptions seek generalization only in part.[32]

Ever since the Enlightenment, many of the debates in aesthetics and art theory have been about how to distinguish aesthetic experience from other kinds of experience.[33] Today, most people probably would agree that at the origin of every aesthetic experience is a sensory perception or idea. Everyday Aesthetics is concerned not with arbitrary perceptions or ideas but with those that are present in reflection and that become tied to certain feelings and meanings. The philosopher Yuriko Saito calls it "a specific mode of perception" and understands the "root meaning of 'aesthetic' as sensory perception gained with sensibility and imagination."[34] Aesthetic perception is a form of intensive perception inextricably linked with sensation (feelings and moods) and the imagination (memories and associations). We take our sensory impressions and ideas from the stream of perceptions and inner states and attach them to emotions, knowledge, and meanings. Conversely, emotions, memories, and associations are updated spontaneously in

32 The work of Carpigo and Prado also focuses on the "représentations *émiques* afin de faire émerger des perspectives originales" (original emphasis) (Carpigo / Prado 2023, p. 394).

33 A concise systematic overview can be found in Deines 2019.

34 Saito 2019 (unpaginated).

response to the affordances and "prompts" of our surroundings. In such interactions, we create or form aesthetic relationships to the world, to ourselves, and to the phenomena with which we, to use a Latourian term, 'co-laborate'.[35]

All elements of this definition are known in existing studies of aesthetics. But the application of this definition in cultural anthropology is unique in that it does not standardize or evaluate the individual components of aesthetic perception. No one way of perceiving, imagining, and linking with knowledge and experience is better than another. Moreover, no objects, situations, and actions are excluded a priori from aesthetic perception. For example, Gerhard Schulze includes the smell of lilacs and "eating ice cream" among possible "everyday aesthetic episodes."[36]

The third problem posed by the study of everyday aesthetics is: why do people look for and produce aesthetic experience? The answer I propose is because it "feels good"[37] in an infinite variety of individual ways. Beauty should not be understood as a property or effect of objects. Analytically, the statement "X is beautiful" means "The experience of X is beautiful to me."[38] Since David Hume, the accent on individual feeling has been worked out in the German-language aesthetics of the late Enlightenment. At the beginning of the third critique, Kant

35 For more, see Maase 2022b, chap. 2.

36 Schulze 1992, pp. 98, 107. Alongside positive sensory perceptions are those that are burdensome, limiting, and threatening. Mandoki has written a foundational study of these forms of "aesthetic violence" (2007, especially pp. 69–71).

37 Paál speaks of "aesthetic euphoria" as a higher order mental state that codes perceptions, affects and experiences as positive (2003, p. 31).

38 See Paál 2003, p. 15. I follow Gustav Theodor Fechner in understanding 'the beautiful' as a "helpful term [...] that concisely designates" what ordinary people find intuitively pleasing. See Fechner 2020, p. 4.

states: "In order to decide whether or not something is beautiful, we do not relate the representation by means of understanding to the object for cognition, but rather relate it by means of the imagination [...] to the subject and its feeling of pleasure or displeasure." Such a judgment, he concludes, is not "logical" but "aesthetic," that is, "one whose determining ground *cannot be other than subjective*." In aesthetic decisions, "the representation is related entirely to the subject, indeed to its feeling of life".[39]

According to the scholar of aesthetics Ernst Stöckmann, Kant articulates here mainstream sensualist and emotionalist views from the aesthetic theory of the late Enlightenment. These views no longer regard aesthetic perception primarily in terms of understanding objects. Rather, "they see the proprium of the aesthetic in the subjective qualities of experiences of sensory perception (pleasing / displeasing)". The focus on "forms of self-referentiality steered by the senses" in the aesthetic act, he argues, finds expression in Kant's reference to the subject's "feeling of life."[40]

Kant wants to separate the judgment of aesthetic objects from all interests connected to it and in doing so distinguishes agreeable satisfaction, which he regards as questionable, from disinterested satisfaction, which he sees as legitimate. This distinction is contested, and for good reason. The claim that one's own aesthetic satisfaction is disinterested rests on an academic fiction.[41] Judgments that ascribe different aesthetic values to artefacts are always judgments of taste. Even Kant recognizes that they cannot be rationally proven. Rather, they can only

39 Kant 2000, pp. 89f. (§ 1). Original emphasis.

40 Stöckmann 2006, p. 75. For a more comprehensive study, see Stöckmann 2009.

41 See Bourdieu 1987; Maase 2022b, pp. 55f., 96, 106f. See also the arguments in Hecken 2024, p. 164.

be expected.[42] Judgments of taste are no doubt legitimate and enrich aesthetic interactions. But they do not have general validity, even when they claim to be the result of disinterested observation.[43]

It is certainly true that the determination of aesthetic experience from sensations that empirical subjects regard as pleasant is brutally antinormative. Behind this confusion that such perspectives elicit is that aura that continues to envelop the aesthetic. That aura consists first and foremost in the apparently unbreakable bond linking the aesthetic with art and good taste. In popular language, "aesthetic" is usually synonymous with "beautiful, tasteful."[44] But my understanding of an "different aesthetic" involves overcoming the habit in which pleasing everyday sensory experiences are measured against a normative, cult-like notion of the beautiful and an "extreme veneration of art."[45]

Other reasonable objections can be raised against my inductive approach "from below". First, understanding aesthetics primarily in terms of pleasure makes it impossible to separate purely physical fulfilment – provided by sex or food, say – from truly aesthetic experiences. Second, the unbiased description of how everyday people have agreeable sensations through practices of perception does not provide analytic value and in many cases is morally frivolous.[46]

42 Kant 2000, pp. 99–101 (§ 8).

43 Still today, the quality of aesthetic judgments continues to be a topic of much public debate in Germany. See Franzen 2024.

44 The Oxford English Dictionary entry for 'aesthetic' reads: "Of persons, animals: Having or showing an appreciation of the beautiful or pleasing; tasteful, of refined taste. Of things: In accordance with the principles of good taste (or what is conventionally regarded as such)."

45 Robert 2024, p. 138.

46 The *Erlebnisgesellschaft* ('experience society') and the 'aestheticization of the living world' have been widely criticized for promoting thoughtlessness and addictive 'consumerism'. As early as 1989, the philosopher Wolf-

To the first objection: Demarcating aesthetic experience from what people like to call the "purely physical" is not my primary concern. Rather, I believe that debates about aesthetics tend to be logocentric and neglectful of the body. This is why Gernot Böhme, overgeneralizing somewhat, argues that

> on the whole, existing aesthetics [...] gives sensuality short thrift. It is not a theory of sensory experience, but of intellectual judgment. In particular, this means it has no room for human bodies.[47]

Cultural anthropology would not regard purely physical sensations of pleasure and displeasure as aesthetic – provided they came in a pure form. As far as I know, even researchers in the neurosciences do not agree whether such sensations are merely physical or whether the pleasure and displeasure they produce depends on the meanings and associations we attach to them. For everyday aesthetics, at any rate, a reflective dimension must be present in the person who perceives the sensation in order to regard it as an aesthetic experience. This reflective dimension need not consist of conceptual deliberation. Rather, it involves various forms of psychological and bodily self-perception and a sense of distance to immediate mental and physical events – hence the indispensability of sensation and imagination for aesthetic experience.

gang Welsch condemned "aestheticization that boosts consumption" for desensitizing "the social downsides of a society where two-thirds have been aesthetically narcotized" (1990, pp. 13, 15). Carpigo and Prado (2023) have vehemently rejected criticisms tarring ordinary beauty practices as consumerist tout court.

47 Böhme 2001, p. 30f.

The second objection – that the description of everyday sensations lacks analytic value – finds little support in qualitative social science research. But such descriptions do pose real difficulties: What methods should be used for drafting complex, reliable accounts of aesthetic practices performed by ordinary people? How does one develop a sound understanding of the bodily and mental dimensions of aesthetic experience that occur not in the laboratory or during a brain scan but in everyday situations? These are enormous challenges for today's researchers.[48] Surmounting them will involve decades of work. The process could begin by synthesising the findings of qualitative studies on aesthetic experience. I have found autoethnographic descriptions of aesthetic experience to be particularly helpful here.[49]

2. Is 'aesthetic' a fuzzy concept?

There is no doubt that cultural anthropology operates with a markedly underdetermined and open concept of the aesthetic, especially when compared with those used in philosophy and art history. For anyone seeking precision, of course, such conceptual fuzziness will be a shortcoming. But more recent studies have pointed to its potential advantage: a certain vagueness can be, if not constitutive of, then at least useful for empirical studies. As Ernst Müller und Falko Schmieder, both scholars of conceptual history, observe: "Conceptual fuzziness is productive in the sense that concepts steer research only as long as they leave something to be desired." For it is "the tendency of concepts to be uncontrollable that creates unforeseen connections."[50] The historian of

48 For an attempt using historical sources, see Maase 2000.

49 For a stimulating view, see Riggins 1994.

50 Müller / Schmieder 2008, p. XVIII.

science Hans-Jörg Rheinberger stresses that fuzzy definitions do not necessarily represent poor scholarship. Rather, they reflect the ambiguity of the objects of cognition.[51] That is to say, conceptual fuzziness is only appropriate for an object as protean as aesthetic experience. Efforts to develop "sharper" and "more rigorous" concepts would miss the mark.

An open concept of the aesthetic is particularly well suited for research that seeks to describe the everyday perspectives, experiences, interactions, and contexts of a wide range of people and to compare findings across studies. It is a constant concern of ethnographic field research that unexamined schemas for classification and explanation could distort understudied phenomena and preclude open-minded points of view. "The particular fruitfulness of vague objects," Rheinberger writes, "lies precisely in the fact that no fixed meaning can be attributed to them from the outset."[52] For the application of ethnographic methods in empirical cultural research, fuzziness points the way forward.

The British cultural anthropologist Daniel Miller notes that research objects are not things that we encounter directly in everyday life; they are first and foremost products of academic work. Miller considers this property in his field work on cell phone use in older adults. In understanding the significance of his observations, he takes note of people's offline lives: "We [...] need to investigate everything else that goes on in their lives in order to be confident about our explanations for smartphone usage and consequences. After all, no one lives inside an academic topic."[53] To be sure, individual empirical studies are limited in the amount of contextualization they can provide. But all ethno-

51 Rheinberger 2008.

52 Rheinberger 2008, p. 3.

53 Miller 2024, p. 9.

graphic work relies on everyday life. "Ethnography," Miller writes, "is unusual as perhaps the only academic research method that seeks to correspond to life as it is actually lived."[54]

The question of how to distinguish aesthetic perceptions from other sensory perceptions in cultural anthropology can be highly fruitful if it is understood as an approach to a 'fuzzy' phenomenon. The boundary between these two modes of perception can be defined conceptually but is difficult to establish empirically. The aim of conceptual efforts is not to establish a universally valid model of aesthetic experience. The discussion of possible categorical distinctions serves to differentiate the *ethnographic instruments for observing and describing aesthetic practices.*

In my (by no means complete) examination of the problems in separating aesthetic experience from other forms of sensory perception, a scene used by Antoine Hennion to illustrate aesthetic co-laboration in everyday life proved pivotal. People are sitting together at the table, eating, drinking and having a lively conversation. Wine is poured for one of the guests. He raises his glass, takes a sip – and instead of putting it down, he pauses for a moment, brings the glass to his nose to take in the scent twice, takes another sip and moves the wine around in his mouth before putting the glass down and continuing the conversation with the woman sitting next to him. For Hennion, the man's brief pause marks an important if easily overlooked change: "Barely perceptible, it signals another arrangement of the self, a degree attained in the tasting. Less of an intention than an attention, and a stronger presence of the tasted object, each reinforces the other without a primary cause."[55] Here we can make out the transition from 'sensory' to 'aesthetic' perception. Not only does the man turn to the sensory impressions with

54 Miller 2024, p. 9f.

55 Hennion 1997, p. 105.

greater attention; the tasting itself takes on a reflective character. Hennion interprets the brief pause as an unspoken inner comment, something like "Oh, this wine has something!" The addressee of the comment is the perceiving self, which now performs some of the practices it has learned for tasting. In focusing the sensory receptors, the self makes the drink more present. The man tries to discern qualities that set the wine apart from other vintages. At the same time, the self observes what the tasting triggers within it.

Researchers should not intellectualize such moments of self-perception and self-observations when describing them. These moments include what the philosopher Stefan Niklas calls the feeling of a "topic present to the senses." Something is perceived consciously when "it is clearly perceived by an individual."[56] Analytically, this is different from conceptually articulated perception and attributions of meaning. An essential role in self-awareness[57] is played by the most complex of all human senses, proprioception.[58] This often prelinguistic awareness of one's own state lies at the root of the reflective dimension of aesthetic experience.

The philosopher Harry Lehmann characterizes this everyday reflective dimension of aesthetic experience as follows:

> The person perceiving the aesthetic observes himself, because ultimately perceiving differences in the external world allows him to detect *a difference in himself*. He experiences that he perceives two similar perceived impressions differently.[59]

56 Niklas 2014, p. 127 (original emphasis).
57 Dietrich / Krinninger / Schubert 2012, p. 29f.
58 See Naumann-Beyer 2003.
59 Lehmann 2016b, p. 26 (original emphasis).

In the reflective character of 'taste', a person consciously notices – without necessarily putting it into words – that a current perception feels different from a similar, previous one.

In Hennion's depiction of the dinner guest drinking wine, "taste" encompasses the entire set of sensory instruments that humans possess. Even the wine itself is actively involved: its temperature, the form it takes in the glass. The wine's sensory potential elicits a process in which human perception and sensory presence unfold. That is to say, it brings to bear some of its unique features in a way that changes perception. The reflective moment represents a kind of meta-perception based on what the self feels when perceiving. Yet the moment lacks any form of conceptual reflection or interior questioning such as "What kind of grape variety could this be?" Perhaps it is this reflective turn, as brief and difficult to recognize as it may be, that provides a more differentiated understanding of the space between 'aesthetic' perception and other forms of sensory perception.

3. Practices and qualities of aesthetic experience

The fleeting nature of aesthetic perception returns us to the fundamental question raised by CRC 1391: "How can we understand as 'aesthetic' practices, manifestations, and concepts that are unrelated to the subsector of [...] 'art'", but instead are bound up in the execution of various societal actions?[60] For cultural anthropology, the challenge lies precisely here: in grasping aesthetic practices given the discipline's open understanding of the aesthetic and the complex, infinitely varying field of investigation. In this section, I would like to consider several approaches to some of these fundamental problems.

60 Gerok-Reiter / Robert 2025, p. 18.

The art educator Georg Peez has compiled a list of the basic types of aesthetic experience and ordered them "chronologically from the first moment of awareness to its communication."[61] The list is an invitation to examine the plethora of possible aesthetic (and proto-aesthetic) practices for the forms of experience that Peez identifies:

> awareness of events and scenes that arouse pleasure and interest; immediate experiences of perception; openness and curiosity; absorption in the moment; self-sufficiency; emotional involvement; pleasure of perception itself; joy; fun; pleasurable sensation; tension; surprise; astonishment; experience of subjectivity; individuality in perception; stimulation of fantasy; discovery of new associations to the familiar and the usual; the experience of processuality in perception; reflection on one's own perception; reflective distance to one's experience of perception and to the completion of the aesthetic experience; the knowledge and insight from earlier perception and experience as the prerequisite for reflexion; the relation of one's own aesthetic experience to cultural and artistic products; the holding onto of aesthetic experience in aesthetic production; the communication of what excited the aesthetic awareness [...].[62]

From the standpoint of cultural anthropology, these elements provide a toolbox for describing the micropractices of aesthetic experience. But the items in the list should be understood neither as fixed procedures nor as norms from which judgments about aesthetic perception follow. Self-observation reveals an infinite variety of forms of aesthetic interaction in everyday contexts that connect diverse micropractices and

61 Peez 2005, p. 14.

62 Peez 2005, p. 14f.

microexperiences. Certain temporal sequences result from the logic of specific actions. For instance, reflection and communication must be preceded by curiosity and perception. But contrary to the *hierarchical* ordering of individual steps and states all aesthetic practices must be seen to have *equal value and importance*. Aesthetic experience takes place in mostly free, variety-rich combinations of those practices.

Peez's list unmistakably shares the a priori that underlies the widespread hierarchization of aesthetic practices and the modes of reception attributed to them: the belief that linguistic elaboration along with its intertextual and interpersonal communication are decisive for the quality of aesthetic experience. This a priori adopts the rules and standards of professional art interpretation, particularly those practiced in academia, and generalises them to all areas of aesthetics.

One gains a similar impression when reading Moritz Baßler and Heinz Drügh's stimulating book on contemporary aesthetics.[63] The authors do not present their subject primarily in terms of aesthetic perception and experience. Rather, they regard aesthetics first and foremost as a "terrain of reflection"[64] on which aesthetic judgment is practiced in what Kant called a free play of cognition. Such judgment requires "conceptual work"[65] and "the conceptual processing of aesthetic experience."[66] Moreover, the aesthetic experience is subject to a normative claim: "the adequate handling of an aesthetic system of signs [...] does not prematurely arrest the free play of cognition, but encounters the aesthetic object at the height of its complexity."[67] This

63 Baßler / Drügh 2021.
64 Baßler / Drügh 2021, p. 139.
65 Baßler / Drügh 2021, p. 43.
66 Baßler / Drügh 2021, p. 88.
67 Baßler / Drügh 2021, p. 38.

requires "semiotic reading,"[68] so that "an aesthetic judgment [...] is closely linked to the conceptual ability of those making the judgment."[69]

Does this approach help us grasp and adequately describe the qualities of aesthetic experience in everyday life? The distinction made in the previous section between the reflective, but pre-conceptual dimension of aesthetic experience and the kind of linguistically elaborated reflection endorsed by Baßler and Drügh does not reflect a value judgment. It would be absurd to declare the superiority of the renunciation of knowledge in art history or the inability to expand on aesthetic interactions and objects (often the result of underprivilege). The aim is to call researchers' attention to the potential of physical sensory knowledge and pre-conceptual experience. After all, researchers can only apprehend what they hold to be possible.

Of particular help to ethnographic research today would be efforts to identify and record the diverse possibilities of aesthetic experience *in everyday life*, from brief moments of pleasurable perception to the linguistic elaboration and communication of aesthetic experience and the intellectual pleasure that accompanies it. A normative framework that privileges conceptualization and communication is simply unable to do justice to the conditions and routines of everyday aesthetic experience. Interestingly, although Baßler and Drügh massively expand the field of aesthetic judgment relative to that of conventional art aesthetics, they do not address mainstream mass art other than to cite some critical remarks from luminaries such as Adorno and Eco.[70] Their interest lies in reflective practices vis-à-vis aesthetically rewarding artifacts, not in the mass cultural preferences and practices of ordinary people.

68 Baßler / Drügh 2021, p. 27.

69 Baßler / Drügh 2021, p. 20.

70 On the difference between pop culture and mainstream culture, see Maase 2019, pp. 33–37.

The bias of Baßler and Drügh is not uncommon in academia. In her ethnographic study, Marie Antoinette Glaser has observed how literature students are "re-educated" during their first years at university.[71] They are taught to forget everyday aesthetic attitudes and routines and adopt an "academic" approach to reading fiction. Their instructors train them to cast aside "personal emotional experience" and render the "need for entertainment, consolation, or orientation [...] into functional interest." Everyday reading for pleasure becomes "compulsory reading" in search of objective answers to the question of how texts work. For many students, it is no easy lesson:

> Students often experience the demand to distance themselves from the reading material as a painful 'break' and an emotional crisis. It is one that disciplinary representatives expect and stage as an 'entry ritual'. It brings into relief the difference between the 'identificatory' ways of reading by laypeople and the emotionally detached reading techniques of academics.[72]

Arguments about concepts are rarely productive. Still, in view of the bias in current discussions of aesthetic practice, I would like to make the case for understanding aesthetic experience as an *Erleben* rather than in its more common sense as an *Erfahrung*.[73] The distinction, which does not exist in English, gets at the difference between what happens in a person at the noncognitive level (the *Erlebnis*) and what results from its processing at the cognitive level (the *Erfahrung*). In the German philosophy of culture since Dilthey, a hierarchy has prevailed that

71 Glaser 2005, p. 115.

72 Glaser 2005, p. 115.

73 For more on the distinction, see Deines / Liptow / Seel 2013 and Lehmann 2016a.

regards *Erlebnisse* as unstructured, emotionally determined raw material that reason must then covert into linguistically communicable *Erfahrungen*.[74] This view reflects a logocentric tendency to locate knowledge and cognition primarily in verbally elaborated statements. But I would argue that it is in no way anti-rational to recognise language's limits in representing ordinary aesthetic experience. On the contrary, the impulse goes back to the idea of "sensory cognition" that Baumgarten introduced in his 1750 work *Aesthetica*.[75] Later, the Romantics understood feelings, moods, fantasy, and imagination as belonging to the domain of aesthetics, and some even celebrated this as a feature. But views like these soon drew backlash from the self-appointed representatives of reason, who made themselves the sole adjudicators of art. Echoes of the rationalist stance can even be found in Martin Seel's phenomenological aesthetics, which emphasise the "appearance" of the objects of aesthetic experience.[76]

In the past decades, however, thinkers building on the findings of emotion research[77] and psychological aesthetics have produced exciting work that seeks to understand feeling and knowledge, empathy and understanding, as an indissoluble unity. The decentring of articulated and linguistically elaborated knowledge in the academic study of aesthetic interactions is particularly important for the everyday perspective of cultural anthropology, which understands aesthetic experience

74 For more, see Maase 2021; Maase 2022b, pp. 120–126.

75 Baumgarten 2007. In the context of this essay, see Schneider 1996, pp. 21–29; Böhme 2001, pp. 11–17; Highmore 2011, p. 24; Franke 2018. On aesthetic cognition, see Welsch 1994; Verne 2019.

76 See in particular Seel 2000; Seel 2003; Seel 2004.

77 See Vetter 2010.

to be generated mostly through routine practices.[78] Consider the German concept of *Einfühlung*. Often translated as 'empathy', it is literally a "feeling into" that describes the ability to adopt the perspectives of fictional characters and forge emotional connections with art.[79] This ability belongs to the basic repertoire of aesthetic practices and techniques available in the Western world. But research that focuses on language ultimately misses the fundamental role played in aesthetic experience by bodily and practical knowledge ("knowing how to") and by unconscious memories and fantasies.

4. Aesthetic interaction through co-laboration and synaesthesia

In his portrayal of the dinner guest, Antoine Hennion shows how the wine is actively involved in aesthetic experience. He speaks of a "co-laboration" between recipients and their non-human partners. The concept of co-laboration is helpful in achieving an ambitious methodological goal: the integration of objects and their qualities into the description of aesthetic experience. This is a goal shared by CRC 1391, which aims to grasp aesthetic phenomena as active forces, i.e. as 'actors' with dynamic agency in social processes.

78 For more on the ability of routines to generate, amplify, and compare knowledge, see Maase 2022b, chap. 3.

79 This concept of *Einfühlung* in the field of psychological aesthetics is not normative. Rather it offers a descriptive understanding of *Einfühlung* and other related practices. For severe criticisms of the ideal of a privileged observer as a tacit implication, see Koss 2008, especially pp. 117–120. See also Schmetkamp 2017. For a survey of the meaning and practices of empathy in aesthetic experience, see Schmetkamp / Zorn 2018; Schmetkamp / Vendrell Ferran 2020.

Researchers in cultural anthropology approach the idea of aesthetic interaction by way of the notion of affordance[80] introduced by Gibson[81] and Ingold[82] and the model studies developed by Hennion. The basic idea is that the materiality and the connotations of the phenomena that surround us – along with their particular cultural context – influence perception, sensation, evaluation, and meaning-making. They steer us toward certain forms of feeling and behaviour and away from others. Researchers who draw on affordance thinking see aesthetic phenomena as 'partners' with a specific 'agency' that can be retrieved from their interaction with the emotional, epistemic, and intellectual activities of the people who respond to them.

The ethnographic study of aesthetics is interested in describing people's empirical contribution to positive aesthetic experience as they interact with the material conditions and 'instruments' that enable it. Importantly, ethnography considers properties of perception that are ignored in common models of aesthetic reception. One example is the synaesthetic character of sensory perception and, by extension, aesthetic experience in general. In his groundbreaking study of headphone aesthetics, Stefan Niklas writes that human "sensory perception [...] is holistically organized at a fundamental level [...]. Even before we know what and how we are perceiving, we are already perceiving with all our senses."[83]

For thousands of years, people have actively shaped the *situations they perceive*. Every visit to the opera or theatre – in a comfortably appointed, impressively designed hall, with champagne during inter-

80 On the application of the concept in cultural studies, see Bareither 2020; Starre 2024.

81 Gibson 2015.

82 Ingold 2022.

83 Niklas 2014, p. 25. See also Curtis / Glöde / Koch 2011.

mission among well-dressed attendees – makes it clear that we not only experience and enjoy what happens on stage; the *Gesamtkunstwerk* encompasses much more than what theatre studies scholars typically consider. Or think of how people typically prepare for an evening of pleasurable reading. People don't just read a book. They curl up in a cozy armchair with a bar of chocolate or a glass of red wine, or they take a warm bath while drinking prosecco.[84] It would be doctrinaire to assume that aesthetic experience remains unaffected by such externalities.[85]

An elementary part of aesthetic perception is imagination. Imagining something means visualising or remembering an object synaesthetically. Through the intermodality of synaesthesia, we can perceive and feel the weight or tactile qualities of objects when we see them. When a character in a movie jumps into the water on a hot summer's day, the viewer shares in the physical pleasure of cooling off. In his 1917 poem "Kino", the writer Bruno Schönlank describes the impressions of young working-class women while watching a steamship scene in a film: "And the sea shimmering far and wide [...] / Over it / Like the boldest yearnings / Silver gulls flash / And green waves splash high on steamer flanks / drawing proud furrows / Into unknown people's beautiful realm."[86] Many years before the introduction of colour film, the poem articulates the synaesthetic *Einfühlung* of the female audience members as it enhances their subjective perception of what is visible on-screen with images from lived memory.

84 See Kramer 1996, especially pp. 128–132.

85 For more about the practices and attributes of ordinary aesthetic experience on the part of different publics, see Maase 2019, especially chap. 5.

86 Bruno Schönlank: "Kino" (excerpt); quoted in Heintz 1974, pp. 293f. Similar synaesthetic effects of empathy practices are discussed in Curtis 2008, especially pp. 81f., 87f.

5. Mass culture and art as a "criterion of human difference"

At present, two Collaborative Research Centers are working on projects in cultural studies relating to aesthetics. Besides CRC 1391 (at the University of Tübingen) is CRC 1472 ("Transformations of the Popular", at the University of Siegen). Both operate at a considerable remove to the ideas and assumptions behind the concept of aesthetic autonomy[87] and show an intellectual openness for other ways of thinking and assessing aesthetic interaction. Why do efforts to achieve a more everyday (and perhaps more 'realistic') understanding of aesthetics seem increasingly urgent and promising today?

Clues can be found by looking at the massive tensions and shifts associated with the development of the modern era in the West since it emerged around 1800. The complex changes that took place during this transition period laid the foundations for a 'different aesthetics'. The revolution in education and the pervasive commercialization of culture transformed the fields of both the popular arts and the 'autonomous' arts. The changes also affected social power relations in Western Europe, as education and cultivation became the means to enforce societal hierarchies and claims to authority. Lifestyles and forms of individuality at the 'top' and 'bottom', together with their respective aesthetic practices and preferences, converged.[88] Demands for "[a]ctive mass democratization" (Max Weber)[89] and "recognition" (Axel Honneth)[90] encountered (and continue to encounter today) practices of distinction (Pierre Bourdieu)[91] that defend established cultural capital.

87 Here I am following the terminology of Robert 2024, especially pp. 31f.

88 See Maase 1997; Maase 2014; Maase 2022a, pp. 140–143.

89 Weber 1978, p. 1451.

90 Honneth 1995.

91 Bourdieu 1987.

Given the widespread commercialization and instrumentalization of art,[92] these tensions and conflicts have done much to undermine the idea of aesthetic autonomy and the "promise of freedom in the idea of the aesthetic stance."[93]

Two developments have noticeably shaped perception among 'ordinary people': disputes about the purported culture-destroying effects of mass culture and the pervasive aestheticization of everyday life. Both have intensely influenced cultural practices and how ordinary people assess their own aesthetic judgment. Ideas about aesthetic autonomy have impacted not only the intellectual, artistic, and philosophical elite and the segments of the middle and upper classes influenced by it, but all parts of society. Resistance to mass culture made explicit or implicit reference to a core element of aesthetic autonomy: "the veneration of art".[94] Art with a capital A became an institution at the center of individual self-education, and Schiller's *On the Aesthetic Education of Man* entered the Western canon.[95]

One idea about aesthetic autonomy was particularly powerful in shaping the behaviour of the 'educated': art came to be regarded as "the criterion of human difference."[96] The material, practical, and intellectual participation in art was seen as a prerequisite for becoming a civi-

92 The philosopher Judith Siegmund (2022, p. 122) speaks of a "crisis of the emancipative claim of aesthetic theory" as a result of the complete functionalization of aesthetic processes for economic, administrative, and political purposes. She draws in particular on the work of Andreas Reckwitz 2017a; 2017b).

93 Siegmund 2022, p. 121.

94 Robert 2024, p. 138.

95 All the while, vulgarized contemplative interpretations came increasingly to dominate Schiller's liberal project. See Bollenbeck 1994, especially pp. 126–143.

96 Robert 2024, p. 46.

lized person and for securing social status. 'Lack of education' or 'lack of culture' was a widely recognized argument for the exclusion of people from large areas of society and for the defence of existing social hierarchies.[97] The veneration of Art was instrumentalized for the purposes of social hegemony. Doing justice to the complexity of the topic goes beyond the scope of this essay. It suffices to stress, however, that views about participation in 'good' art affected the everyday lives of the majority of the population.

The modern commercial mass culture[98] that took off in the mid-19th century provoked concern, indignation, and intervention on the part of the ruling elites. They, in turn, used art as a way to distinguish themselves from members of the lower middle classes, especially those in the rapidly growing working class. Art as a 'criterion of human difference' was something that the lower classes were made to feel on a daily basis, from admonitions in the Sunday sermon to inspections at school and police bans on sensationalist literature. Through such confrontations, the lower classes experienced the consequences of a 'religion of Art' for society's 'heathens'.[99]

The interventions were justified explicitly on the grounds that the materials and practices in question were contrary to culture and education. The 'uneducated' were being corrupted by a filthy "stream of crap,"[100] a despicable sacrilege that distorted and degraded high art. From the 1870s until well after 1900, colportage novels – serialized stories sold door-to-door by salesmen known as colporters – embodied the aesthetic and moral evil of society. The resistance culminated in the

97 Storim argues that debates about what separated art from trash served to stratify society. See Storim 2002, pp. 2, 3, 14, chap. 4.

98 Maase 1997; Faulstich 2004.

99 Meier / Costazza / Laudin 2011; Meier / Costazza / Laudin 2012.

100 Wolgast 1903, p. 5.

Schundkampf, the battle against trash, as it was dubbed by the self-proclaimed defenders of art and culture.[101] Contrary to what many believe today, however, the primary purpose of this state-sponsored social movement was not to ban "bad" literature and "miseducational" films. Teachers and other advocates ultimately wanted to disseminate aesthetically serious and educationally positive art among adolescents, especially those from the working class.[102] Many pursued the cause with immense engagement.

The most influential pioneer was the headmaster Heinrich Wolgast. His pamphlet "Das Elend unserer Jugendliteratur" ("The misery of our youth literature"), published in 1896 and reprinted four times by 1907, contains the sentence that became the movement's credo: "Youth literature in poetic form must be a work of art."[103] Many believed that penny dreadfuls and romance films were harmful because they coarsened readers' taste, forever robbing them of an aesthetic education in good art. This spirit is reflected in an April 1913 resolution against popular movie theatres passed by a "people's assembly" at the behest of Essen's local cinema reform commission. The "cinematograph [... has] become as a result of its misuse a danger to the highest spiritual and moral goods. Instead of being an educator of the people, it is a corrupter of the people."[104]

Starting around 1890, the problem of trash art began to elicit responses from all corners of the public sphere – in daily newspapers,

101 Jäger 1988; Storim 2002; Ritzheimer 2007; Maase 2012; Maase 2016a. In West Germany, the organized battle against trash, especially in the areas of literature and film, continued until the end of the 1960s.

102 Maase 2007. The conservative parts of the movement backed folksy art instead of canonized works. See Müller-Salget 1984.

103 Wolgast 1896, p. 21.

104 Leaflet in Stadtarchiv Duisburg, Schulamt 387; original emphasis.

teachers' magazines, parliamentary debates, government decrees, assemblies and leaflets for parents, and word-of-mouth stories about readers of penny dreadfuls committing criminal acts and stashing weapons in the sewers, etc. Aesthetic and moral arguments were employed to teach the 'art-averse' that their coarse pleasures and uncultured ways of life endangered public morality. They were, as one might say today, 'problematic'.[105] The consequences could be serious. Pupils' personal effects were subject to regular searches, and those caught with unedifying materials faced punishments up to and including expulsion. Mass culture – and other pejorative terms for ordinary aesthetic experiences – became the antithesis of Art, whose proper use indicated refinement.

Headmaster Wolgast, who wanted to give working-class children access to art, painted a picture of a divided people:

> The tawdry tinsel of clothing, the sad oil print on the wall of a room, the sound of beer garden music and honky-tonk, the gruesome drama and the gothic novel – the vast majority of the German people regard all of this as art! What disgusts us is perceived as pleasure. This difference in perception divides our people into two nations that will never understand each other.[106]

Nevertheless, the *Schundkampf* could not stop commercial mass culture from infiltrating the lives of large swaths of the population, reaching far into the middle classes and the bourgeoisie. This epochal shift called rigid aesthetic judgments into question and forced massive

105 In somewhat schematic terms, the problems of brutality and violence were associated with men, while moral shortcomings were associated with women.

106 Wolgast 1903, p. 4.

adjustments to be made in the field of art education. The binary distinction between great art and non-art had already softened in the late 19th century, as popular entertainment genres,[107] thanks in part to lending libraries, spread among the middle classes and the aristocracy.[108] Though possessing no aesthetic value, *volkstümliche Kunst* ('vernacular art') was deemed suitable for the 'uneducated' classes as an alternative to trash because it was morally irreproachable and underpinned the existing order.[109] But such material had no chance in urban areas among the lower and middle classes, for whom 'trash' such as serial literature and entertainment film made up most of their aesthetic enjoyment. By declaring mass arts to be the enemy, the representatives of education like Headmaster Wolgast isolated themselves from the rest of society.

Corrections were necessary.[110] Robert von Erdberg, a teacher and the co-founder of adult education in Germany, sought a different way out of the rigid opposition between art and non-art. He distinguished between art, entertainment literature, and trash. He categorized entertainment literature as "books that serious people do not reach for in a hurry, but which have their justification and are so popular among broad sections of the population because they show them a life they do not know."[111]

For all that, Erdberg reserved his highest esteem for the small sphere of high art. The librarian and cultural politician Erwin Ackerknecht went one step further. He regarded "kitsch as a transi-

107 See Günter 2008.

108 See Martino 1990. Popular books not considered "Art" include those of immensely successful authors such as Eugène Sue and Eugenie Marlitt.

109 See Maase 2001, pp. 12–16.

110 See Maase 2016b, pp. 44–59.

111 Erdberg 1917, p. 30.

tional value"[112] and postulated that middlebrow art also had a formative effect. Works that failed to satisfy high aesthetic standards could "have the same effect [...] on the unartistic viewer [...] as a fully-fledged work of art would have had on the artistic viewer."[113] The results are "spiritually equivalent and culturally positive in both cases."[114]

The cultural revaluation of art deemed aesthetically inferior by critics – and doubts about Art as a criterion for separating a society's wheat from its chaff – gained new momentum in the 1960s. But the revaluation rarely questioned the unique value of great art directly. Art with a capital A remained, explicitly or implicitly, a point of reference for controversies about the aesthetic and cultural value of mass commercial objects. The literary scholar Thomas Hecken, in a study covering the breadth of these debates from 1960 to the present,[115] observes that "the basic view that (broad) popularity and (good) art are incompatible [is] rarely heard today."[116] But he then adds that "judgments about popular objects often go hand in hand with assumptions about their recipients."[117] This suggests that the idea of art as a criterion of human difference continues to be at work when judging aesthetic phenomena. Jörg Robert is thus entirely right when he contends that the central claims of aesthetic autonomy have "lost their binding force [...] without losing [their] 'legacy'".[118]

112 The phrase first appeared in Ackerknecht 1918, p. 68.

113 Ackerknecht 1924, p. 81.

114 Ackerknecht 1924, p. 82.

115 Hecken 2024. Most of his work focuses on debates in West Germany, the United Kingdom, and the United States.

116 Hecken 2024, p. 1.

117 Hecken 2024, p. 47.

118 Robert 2024, p. 137.

6. The Aestheticization of everyday life

In the end, the attempts to discourage the aesthetic practices of ordinary people and adapt them to the highbrow standards of great art were unsuccessful. The pleasure-producing objects of mass entertainment were increasingly seen to possess qualities previously attributed to art, including the ability to humanise and educate. Even in Germany, where appending "mass" to art was long considered inacceptable, the term *Massenkünste* has become common. From the perspective of the Western canon and the norms of aesthetic autonomy, this is a story about Art's loss of legitimacy and recognition.

But from the vantage point of cultural anthropology, a different story emerges. If one understands individuals as users of objects, one detects over the last two centuries a massive shift in the field of aesthetic practices and values that has led to an extraordinary increase in the quality of people's lives. The change is often referred to as the "aestheticization of everyday life".[119] Ordinary people search for 'beauty' to experience as many memorable "aesthetic episodes" as possible.[120] The idea of 'beauty' as an everyday commodity goes to the heart of aesthetic autonomy's claims to validity.

In colloquial terms, the aestheticization of everyday life refers to the ever-growing 'hunger for beauty' across the entire population. It is about far more than participation in popular culture and entertainment. Consider the way many surround themselves with 'beautiful things' that they constantly rearrange to make ever more appealing and carefully curated, as in the case of home furnishings. Gerhard Schulze argues that the aestheticization of everyday life arises from society's dominant "emphasis on experience" and characterises it as

119 See Maase 2022b, chap. 1, along with the works cited.
120 Schulze 1992, pp. 98–102.

"the search for happiness in its most direct form."[121] Formulated somewhat more analytically, the aestheticization of everyday life describes the increasing frequency, perceived intensity, and targeted production of situations in which aesthetic experience is an end in itself. This experience is sought after because of the satisfying and even exhilarating feelings it can generate.

Since around 1800, three developments have contributed to the aestheticization of everyday life. The first is the increase of objects and activities in the everyday environment that have the formal sensory and symbolic narrative qualities of 'art' and that precipitate intensely felt emotional practices.[122] This massively expanded frequency of aesthetic perception, aesthetic comparison, and choice can be seen, say, in the enormous amount of time people spend consuming images, music, stories, and other forms of entertainment. In 2024, Germans aged between 20 and 50 used audiovisual media around 6 hours a day, mainly for entertainment.[123] On average, Germans aged 14 and over spend a good eight hours a day with popular media, including print. If we add up parallel uses (watching series on television screens while looking at cell phones, for example), the total comes to just under nine and a half hours.[124] This corresponds to more than half the time people are awake. Generally, as Schulze argues, the spectrum of possible objects of aesthetic experience is so broad that aesthetic practices can be carried out in almost any situation.[125]

The second development contributing to the aestheticization of everyday life is changing forms of subjectivity. More and more people

121 Schulze 1992, pp. 14, 39.
122 See Scheer 2012.
123 See ARD Media: Basisdaten.
124 Breunig / Handel / Kessler 2020, pp. 412f.
125 Schulze 1992.

came to possess the inclinations, sensitivities, experiences, routines, and skills to create satisfying aesthetic experiences from a growing array of possibilities. For possibility and practice to come together, a third development was needed: improved living conditions – through a lower workload, say – afforded people mental space beyond functional necessity.[126] The primary enabler of mass culture was, in other words, the availability of precisely those aesthetic experiences that were compatible with everyday life.[127]

As a result of these revolutionary changes, aesthetic experience has become commonplace. Over the past two centuries, much of society has incorporated aesthetic expectations, practices, and skills into their everyday lives – despite the efforts of cultural critics to discourage them. In the process, people have rarely followed the ideals and behavioural norms of the bourgeois value firmament and the primacy it places on art. On the contrary, their aesthetic dispositions are closely linked to the utilitarian traditions of commercial popular culture. This is another reason why understanding the aestheticization of everyday life through the eyes of ordinary individuals is both necessary and worthwhile.

The rise of mass culture has also significantly shaped the aesthetic preferences and practices of the 'educated' classes. The ever-growing craving for new and stronger experiences, as described by Gerhard Schulze and others, is a phenomenon that transcends class and social strata. Its roots go back to the early modern era, and it will be interesting to see what the researchers in the Different Aesthetics project discover about the topic, regardless of how they conceive it.

The recent mass turn to the pursuit of 'beauty' is not primarily directed at the traditional arts. What occupies a prominent place are nature, the designed environment, and the things with which people

126 For more, see Maase 2022b, pp. 9–11, 17–19, 34–52.

127 See Maase 2019, especially chap. 4 and 5.

live and show themselves in. Hence most of people's aesthetic experiences occur in the applied arts – product design, fashion, cooking, event management, dance, landscaping, and the like. It is impossible to overstate the amount of aesthetic creativity that go into this work – and its influence on the taste and aesthetic expectations of broad swaths of the population.

CRC 1391 devotes much attention to these aesthetic phenomena. The investigation of acts and artifacts that are "incorporated into everyday processes, scientific or religious contexts, etc., i.e. in heteronomous discourses and implementations"[128] is also of great interest to historical and cultural anthropology. The discipline certainly has some catching up to do if it wants to do justice to its methodological ideals, which hold a historical perspective to be indispensable for understanding contemporary culture. This applies, for instance, to the historical development of a "popular aesthetic, as it is manifested, for instance, in ancient mercantile centers as well as in early modern event space such as spas and baths."[129] —

The search for a different aesthetics – perhaps for a multitude of different aesthetics – has led and will continue to lead to the discovery of an extraordinary variety of aesthetic practices. These discoveries have already relativized the idea of great art's incommensurability and have placed a thorn in the side of researchers in the field, complicating, provoking, and stimulating their work.[130] The ethnographic approach of cultural anthropology combined with a greater focus on the everyday as a site of aesthetic experience can help do justice to the plurality of past and present aesthetic interactions in all their richness.

128 Gerok-Reiter / Robert 2025, p. 21.

129 Gerok-Reiter / Robert 2025, p. 30.

130 On the criticism and relativization of European traditions of aesthetic thinking in global perspective, see Saito 2022.

Literature

Ackerknecht 1918 = Ackerknecht, Erwin: Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Handbuch für Lichtspielreformer, Berlin 1918.

Ackerknecht 1924 = Ackerknecht, Erwin: Der Film als Kulturproblem, in: Erwin Ackerknecht: Lichtspielfragen, Berlin 1924, pp. 67–85.

Appen 2007 = Appen, Ralf von: Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären, Bielefeld 2007 (Texte zur populären Musik 4).

ARD Media = ARD Media: Media Perspektiven Basisdaten – Kino / Film und Unterhaltungselektronik. Zeitbudget für audiovisuelle Medien 2018–2024. URL: https://www.ard-media.de/media-perspektiven/basisdaten/kino/film-und-unterhaltungselektronik (last accessed: 24. April 2025).

Bareither 2020 = Bareither, Christoph: Affordanz, in: Timo Heimerdinger / Markus Tauschek (eds.): Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch, Münster / New York 2020, pp. 32–55.

Baßler / Drügh 2021 = Baßler, Moritz / Drügh, Heinz: Gegenwartsästhetik, Konstanz 2021.

Baumgarten 2007 = Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik [1750/1758]. lateinisch – deutsch, übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern ed. von Dagmar Mirbach, 2 vols., Hamburg 2007.

Becker 1982 = Becker, Howard Saul: Art Worlds, Berkeley / Los Angeles / London 1982.

Böhme 2001 = Böhme, Gernot: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001.

Bollenbeck 1994 = Bollenbeck, Georg: Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters, Frankfurt a.M. / Leipzig 1994.

Bourdieu 1987 = Bourdieu, Pierre: Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste (translated by Richard Nice), Harvard 1987.

Breunig / Handel / Kessler 2020 = Breunig, Christian / Handel, Marlene / Kessler, Bernhard: Massenkommunikation 1964–2020. Mediennutzung im

Langzeitvergleich. Ergebnisse der ARD / ZDF-Langzeitstudie, in: Media Perspektiven 7–8 (2020), vol. 7–8, pp. 410–437.

Carpigo / Prado 2023 = Carpigo, Eva / Prado, Helena: Pratiques esthétiques. Tisser des liens grâce au soin de l'apparence, in: Eva Carpigo / Helena Prado (eds.): Pratiques esthétiques. Tisser des liens grâce au soin de l'apparence, Paris 2023 (Ethnologie française 53.3), pp. 388–401.

Curtis 2009 = Curtis, Scott: Einfühlung und die frühe deutsche Filmtheorie, in: Robin Curtis / Gertrud Koch (eds.): Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, Paderborn / München 2009, pp. 79–102.

Curtis / Glöde / Koch 2011 = Curtis, Robin / Glöde, Marc / Koch, Gertrud (eds.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung, München 2011.

Danto 1964 = Danto, Arthur C.: The Artworld, in: The Journal of Philosophy 61 (1964), pp. 571–584.

Deines 2019 = Deines, Stefan: Ästhetische Lust und die Erfahrung des Schönen, in: Hermann Kappelhoff / Jan-Hendrik Bakels / Hauke Lehmann / Christina Schmitt (eds.): Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin 2019, pp. 240–244.

Deines / Liptow / Seel 2013 = Deines, Stefan / Liptow, Jasper / Seel, Martin (eds.): Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse, Berlin 2013 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2045).

DeNora / Belcher 2000 = DeNora, Tia / Belcher, Sophie: "When you're Trying Something on you Picture Yourself in a Place Where they are Playing this Kind of Music." Musically Sponsored Agency in the British Clothing Retail Sector, in: The Sociological Review 48.1 (2000), pp. 80–101.

Dewey 1934 = Dewey, John: Art as Experience, New York 1934.

Dietrich / Krinninger / Schubert 2012 = Dietrich, Cornelie / Krinninger, Dominik / Schubert, Volker: Einführung in die Ästhetische Bildung, Weinheim / Basel 2012.

Duden = Duden Internet-Wörterbuch; URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/aesthetisch (last accessed: 23. April 2025).

Erdberg 1917 = Erdberg, Robert von: „Schundliteratur", in: Volksbildungsarchiv 5 (1917), pp. 27–32.

Faulstich 2004 = Faulstich, Werner: Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900), Göttingen 2004 (Die Geschichte der Medien 5).

Fechner 1876 = Fechner, Gustav Theodor: Vorschule der Ästhetik, Leipzig 1876.
Fechner 2020 = Fechner, Gustav Theodor: Preschool of Aesthetics – Part I (translated by Aenne A. Brielmann), github 2020. Unter: https://github.com/aenneb/aenneb.github.io/blob/master/files/Preshool%20of%20aesthetics%20by%20Aenne%20A%20Brielmann.pdf (last accessed: 16. Dezember 2025).
Fischer 2018 = Fischer, Joachim: Ästhetisierung der Gesellschaft. Zu einer realistischen Theorie moderner Gesellschaft, in: Aida Bosch / Hermann Pfütze (eds.): Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung, Wiesbaden 2018 (Kunst und Gesellschaft), pp. 505–517.
Franke 2018 = Franke, Ursula: Baumgartens Erfindung der Ästhetik. Mit einem Anhang: „Baumgartens Ästhetik im Überblick" von Nicolas Kleinschmidt, Münster 2018 (KunstPhilosophie 12).
Franzen 2024 = Franzen, Johannes: Wut und Wertung. Warum wir über Geschmack streiten, Frankfurt a.M. 2024.
Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (eds.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), pp. 3–51.
Gerok-Reiter / Robert 2025 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Different Aesthetics – Premodern Acts and Artifacts. The Program of the Tübingen Collaborative Research Center 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (eds.): Different Aesthetics. Principles – Questions – Perspectives, Berlin / Boston 2025 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1E), pp. 3–50.
Gibson 2015 = Gibson, James J.: The Ecological Approach to Visual Perception. Classic Edition, New York, NY 2015 [zuerst Boston 1979].
Glaser 2005 = Glaser, Marie Antoinette: Literaturwissenschaft als Wissenschaftskultur. Zu den Praktiken, Mechanismen und Prinzipien einer Disziplin, Hamburg 2005 (Studien zur Germanistik 14).
Günter 2008 = Günter, Manuela: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert, Bielefeld 2008.
Guthmüller / Klein 2006 = Guthmüller, Marie / Klein, Wolfgang: Einleitung. Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen, in: Marie

Guthmüller / Wolfgang Klein (eds.): Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen, Tübingen / Basel 2006, pp. 1–20.
Habermas 1993 = Habermas, Jürgen: Modernity. An Incomplete Project, in: Thomas Docherty: Postmodernism. A Reader, New York / London / Toronto / Sydney / Tokyo / Singapore 1993, pp. 98–109.
Hämmerling 2016 = Hämmerling, Christine: Sonntags 20:15 Uhr – „Tatort". Zu sozialen Positionierungen eines Fernsehpublikums, Göttingen 2016 (Göttinger Studien zur Kulturanthropologie / Europäischen Ethnologie 5).
Harper / Porter 1995 = Harper, Sue / Porter, Vincent: Weeping in the Cinema in 1950: A Reassessment of Mass-Observation Material, Brighton 1995.
Hecken 2024 = Hecken, Thomas: Das Populäre als Kunst? Fragen der Form, Werturteile, Begriffe und Begründungen, Berlin / Heidelberg 2024.
Heintz 1974 = Heintz, Günter (ed.): Deutsche Arbeiterdichtung 1910–1933, Stuttgart 1974.
Hennion 1993 = Hennion, Antoine: La passion musicale. Une sociologie de la médiation, Paris 1993 (engl.: The Passion for Music: A Sociology of Mediation, translated by Margaret Rigaud and Peter Collier, Farnham 2015).
Hennion 1997 = Hennion, Antoine: Those Things that Hold us Together, in: Cultural Sociology 1 (2007), pp. 97–114.
Herbert 2016 = Herbert, Ruth: Everyday Music Listening. Absorption, Dissociation and Trancing. E-Book, London 2016.
Highmore 2011 = Highmore, Ben: Ordinary Lives. Studies in the Everyday, London / New York 2011.
Honneth 1995 = Honneth, Axel: The Struggle for Recognition. The Moral Grammar of Social Conflicts (translated by Joel Anderson), Cambridge, MA 1995.
Honneth 2014 = Honneth, Axel: Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte; mit einem neuen Nachwort, 8. Aufl., Frankfurt a.M. 2014 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1129).
Ingold 2022 = Ingold, Tim: The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill, London / New York 2022.
Irvin 2008 = Irvin, Sherri: The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience, in: The British Journal of Aesthetics 48.1 (2008), pp. 29–44.
Jäger 1988 = Jäger, Georg: Der Kampf gegen Schmutz und Schund. Die Reaktion der Gebildeten auf die Unterhaltungsindustrie, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 31 (1988), pp. 163–191.

Kant 2000 [1790] = Kant, Immanuel: Critique of the Power of Judgment (translated by Eric Matthews and Paul Guyer), Cambridge 2000.
Kirchberg / Zembylas 2025 = Kirchberg, Volker / Zembylas, Tasos: The Social Organization of Arts. A Theoretical Compendium, Wien / Bielefeld 2025.
Koss 2009 = Koss, Juliet: Über die Grenzen der Einfühlung, in: Robin Curtis / Gertrud Koch (eds.): Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, Paderborn / München 2009, pp. 105–126.
Kramer 1996 = Kramer, Susanne: Lesen im Alltag. Persönliche Mitteilungen über Erlebnisse und Erfahrungen mit Literatur, Hamburg 1996.
Leddy 2012 = Leddy, Thomas: The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life, Peterborough 2012.
Lehmann 2016a = Lehmann, Harry: Ästhetische Erfahrung. Eine Diskursanalyse, Paderborn 2016.
Lehmann 2016b = Lehmann, Harry: Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie, Paderborn 2016.
Light / Smith 2005 = Light, Andrew / Smith, Jonathan M. (eds.): The Aesthetics of Everyday Life, New York 2005.
Maase 1997 = Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970, Frankfurt a.M. 1997.
Maase 2000 = Maase, Kaspar: „... ein unwiderstehlicher Drang nach Freude". Ästhetische Erfahrung als Gegenstand historischer Kulturforschung, in: Historische Anthropologie 8.3 (2000), pp. 432–444.
Maase 2001 = Maase, Kaspar: Einleitung: Schund und Schönheit. Ordnungen des Vergnügens um 1900, in: Kaspar Maase / Wolfgang Kaschuba (eds.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln 2001, pp. 9–28.
Maase 2007 = Maase, Kaspar: Kunst für die Kinder des Volkes. Hamburger Lehrer um Heinrich Wolgast als Reformer und Schundkämpfer (1880–1918), in: Bernd Jürgen Warneken (ed.): Volksfreunde. Historische Varianten sozialen Engagements, Tübingen 2007, pp. 133–152.
Maase 2012 = Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich, Frankfurt a.M. / New York 2012.
Maase 2014 = Maase, Kaspar: Wie „bürgerlich" waren Massenvergnügung und -unterhaltung im Deutschland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts?, in: Roland Prügel (ed.): Geburt der Massenkultur. Beiträge der Tagung des WGL-Projekts „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und

Musik im 19. Jahrhundert“ im Germanischen Nationalmuseum, 8.–10. November 2012, Nürnberg 2014, pp. 134–142.

Maase 2016a = Maase, Kaspar: Die Grenzen der Empörung gegen populäre Musik. Fakten und Vermutungen, in: Fernand Hörner (ed.): Kulturkritik und das Populäre in der Musik, Münster 2016, pp. 33–51.

Maase 2016b = Maase, Kaspar: Kitsch als „Übergangswert“? Erwin Ackerknecht und die Auflösung der Dichotomie zwischen Kunst und Nichtkunst, in: Kathrin Ackermann / Christopher F. Laferl (eds.): Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs, Bielefeld 2016, pp. 39–63.

Maase 2019 = Maase, Kaspar: Populärkulturforschung. Eine Einführung, Bielefeld 2019.

Maase 2021 = Maase, Kaspar: Ästhetisches Erleben im Alltag. Zum ethnographischen Umgang mit Ästhetisierungsprozessen, in: Peter Hinrichs / Martina Röthl / Manfred Seifert (eds.): Theoretische Reflexionen. Perspektiven der Europäischen Ethnologie, Berlin 2021 (Reimer Kulturwissenschaften), pp. 117–134.

Maase 2022a = Maase, Kaspar: Populärkultur und alltägliches ästhetisches Erleben. Ein Versuch in „sozialästhetischer Empathie“, in: Pop: Kultur und Kritik 20 (2022), pp. 130–149.

Maase 2022b = Maase, Kaspar: Schönes alltäglich erleben. Über die Ästhetisierung der Kultur, Bielefeld 2022 (Edition Kulturwissenschaft 265).

Maase 2025 = Maase, Kaspar: Künste, Klassen und Alltäglichkeit – drei Hypothesen und eine Frage, in: Christine Bischoff / Manuel Bolz / Norbert Fischer / Inga Klein (eds.): Geschichte – Macht – Geschlecht. Eine historisch-kulturwissenschaftliche Anthologie, Hamburg 2025 (Forum Gender-Wissen 11), pp. 332–343.

Mandoki 2007 = Mandoki, Katya: Everyday Aesthetics. Prosaics, The Play of Culture and Social Identities, Burlington 2007.

Martino 1990 = Martino, Alberto: Die deutsche Leihbibliothek. Geschichte einer literarischen Institution (1756–1914). Mit einem zusammen mit Georg Jäger erstellten Verzeichnis der erhaltenen Leihbibliothekskataloge, Wiesbaden 1990 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 29).

Meier / Costazza / Laudin 2011 = Meier, Albert / Costazza, Alessandro / Laudin, Gérard (eds.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in sei-

ner historischen Entfaltung, vol. 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800, Berlin / Boston 2011.

Meier / Costazza / Laudin 2012 = Meier, Albert / Costazza, Alessandro / Laudin, Gérard (eds.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung, vol. 2: Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850, Berlin / Boston 2012.

Miller 2024 = Miller, Daniel: The Good Enough Life, Cambridge 2024.

Müller / Schmieder 2008 = Müller, Ernst / Schmieder, Falko: Einleitung, in: Ernst Müller / Falko Schmieder (eds.): Begriffsgeschichte der Naturwissenschaften. Zur historischen und kulturellen Dimension naturwissenschaftlicher Konzepte, Berlin / New York 2008, pp. XI–XXII.

Müller-Salget 1984 = Müller-Salget, Klaus: Erzählungen für das Volk. Evangelische Pfarrer als Volksschriftsteller im Deutschland des 19. Jahrhunderts, Berlin 1984.

Nast 2017 = Nast, Mirjam: „Perry Rhodan" lesen. Zur Serialität der Lektürepraktiken einer Heftromanserie, Bielefeld 2017.

Naumann-Beyer 2003 = Naumann-Beyer, Waltraud: Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur, Köln / Weimar / Wien 2003 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Kleine Reihe 19).

Neumann 1996 = Neumann, Eckhard: Funktionshistorische Anthropologie der ästhetischen Produktivität, Berlin 1996 (Historische Anthropologie 26).

Niklas 2014 = Niklas, Stefan: Die Kopfhörerin. Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung, Paderborn 2014.

Paál 2003 = Paál, Gábor: Was ist schön? Ästhetik und Erkenntnis, Würzburg 2003.

Peez 2005 = Peez, Georg: Evaluation ästhetischer Erfahrungs- und Bildungsprozesse. Beispiele zu ihrer empirischen Erforschung, München 2005 (Ästhetik – Medien – Bildung 8).

Puolakka 2018 = Puolakka, Kalle: On Habits and Functions in Everyday Aesthetics, in: Contemporary Aesthetics 16 (2018), unpaginiert; URL: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol16/iss1/7/ (last accessed: 23. April 2025).

Rancière 2009 = Rancière, Jacques: The Emancipated Spectator. Translated by Gregory Elliot, London 2009.

Ratiu 2017 = Ratiu, Dan Eugen: Everyday Aesthetic Experience. Explorations by a Practical Aesthetics, in: Carsten Friberg / Raine Vasquez (eds.): Experiencing the Everyday, Copenhagen 2017, pp. 22–52.

Reckwitz 2012 = Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1995).

Reckwitz 2017a = Reckwitz, Andreas: The Invention of Creativity. Modern Society and the Culture of the New (translated by Steven Black), Cambridge 2017.

Reckwitz 2017b = Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017.

Rheinberger 2008 = Rheinberger, Hans-Jörg: Begriffsgeschichte epistemischer Objekte, in: Ernst Müller / Falko Schmieder (eds.): Begriffsgeschichte der Naturwissenschaften. Zur historischen und kulturellen Dimension naturwissenschaftlicher Konzepte, Berlin / New York 2008, pp. 1–9.

Riggins 1994 = Riggins, Stephen Harold: Fieldwork in the Living Room. An Autoethnographic Essay, in: Stephen Harold Riggins (ed.): The Socialness of Things. Essays on the Socio-Semiotics of Objects, Berlin / New York 1994, pp. 101–147.

Ritzheimer 2007 = Ritzheimer, Kara L.: Protecting Youth from "Trash": Anti-Schund Campaigns in Baden, 1900–1933, New York, NY 2007.

Robert 2024 = Robert, Jörg: Freiheit der Kunst. Genealogie und Kritik der ästhetischen Autonomie, Berlin / Boston 2024 (Andere Ästhetik – Studien 7).

Saito 2007 = Saito, Yuriko: Everyday Aesthetics, Oxford 2007.

Saito 2019 = Saito, Yuriko: Aesthetics of the Everyday, in: Edward N. Zalta (ed.): Stanford Encyclopedia of Philosophy. Archive – Winter (Edition 2019), unpaginiert; URL: https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/aesthetics-of-everyday/ (last accessed: 23. April 2025).

Saito 2022 = Saito, Yuriko: Twenty Years of Contemporary Aesthetics. Introduction, in: Contemporary Aesthetics, Special Volume 10 (2022) "Twenty Years of Contemporary Aesthetics. Looking Back. Looking Forward". URL: https://contempaesthetics.org/2022/11/29/twenty-years-of-contemporary-aesthetics/ (last accessed: 24. April 2025).

Scheer 2012 = Scheer, Monique: Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuian Approach to Understanding Emotion, in: History and Theory 51.2 (2012), pp. 193–220.

Schmetkamp 2017 = Schmetkamp, Susanne: You feel me?! Ästhetische Einfühlung, intersubjektive Empathie und Perspektivität, in: Thomas Hilgers / Gertrud Koch (eds.): Perspektive und Fiktion, Paderborn 2017, pp. 101–120.

Schmetkamp / Vendrell Ferran 2020 = Schmetkamp, Susanne / Vendrell Ferran, Íngrid: Introduction: Empathy, Fiction, and Imagination, in: Topoi 39 (2020), pp. 743–749.

Schmetkamp / Zorn 2018 = Schmetkamp, Susanne / Zorn, Magdalena (eds.): Variationen des Mitfühlens. Empathie in Musik, Literatur, Film und Sprache, Stuttgart 2018.

Schneider 1996 = Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung, Stuttgart 1996.

Schulze 1992 = Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a.M. / New York 1992.

Schulze 2008 = Schulze, Gerhard: The Experience Society. SAGE Publications 2008.

Seel 2000 = Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens, München 2000.

Seel 2003 = Seel, Martin: The aesthetics of appearing (translated by John Farrell), in: Radical Philosophy 118 (2003), pp. 18–24.

Seel 2004 = Seel, Martin: Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung. Fünf Thesen, in: Gert Mattenklott (eds.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg 2004 (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Sonderheft), pp. 73–81.

Siegmund 2022 = Siegmund, Judith: Ästhetik und Ästhetisierung, in: Martina Ide (ed.): Ästhetik digitaler Medien. Aktuelle Perspektiven, Bielefeld 2022 (Digitale Gesellschaft 31), pp. 117–129.

Starre 2024 = Starre, Alexander: Affordance, in: Simone Knewitz / Stefanie Mueller (eds.): The Aesthetics of Collective Agency. Corporations, Communities and Crowds in the Twenty-First Century, Bielefeld 2024 (Critical Futures 3), pp. 51–62.

Stichwort “ästhetisch”, in: Duden Internet-Wörterbuch; URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/aesthetisch (last accessed: 23. April 2025).

Stöckmann 2006 = Stöckmann, Ernst: ‚Natur des Menschen‘ als ästhetisches Paradigma. Anthropologischer Perspektivenwechsel in der Ästhetiktheo-

rie der deutschen Spätaufklärung, in: Marie Guthmüller / Wolfgang Klein (eds.): Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen, Tübingen / Basel 2006, pp. 47–94.

Stöckmann 2009 = Stöckmann, Ernst: Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung, Tübingen 2009 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 39).

Storim 2002 = Storim, Mirjam: Ästhetik im Umbruch. Zur Funktion der ‚Rede über Kunst' um 1900 am Beispiel der Debatte um Schmutz und Schund, Tübingen 2002.

Tomkowiak 2010 = Tomkowiak, Ingrid: Depp Daily Dose. Vom Glück der Johnny-Depp-Fans mit ihrem Star, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 106.1 (2010), pp. 119–134.

Verne 2019 = Verne, Markus: Ist Kultur ästhetisch? Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 182; URL: https://www.blogs.uni-mainz.de/fb07-ifeas/files/2019/07/AP-182.pdf (last accessed: 23. April 2025).

Vetter 2010 = Vetter, Norbert R.: Emotion zwischen Affekt und Kognition. Zur emotionalen Dimension in der Kunstpädagogik, Köln 2010.

Vogelgesang 1991 = Vogelgesang, Waldemar: Jugendliche Videocliquen. Action- und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Fankultur, Opladen 1991.

Weber 1978 = Weber, Max: Economy and Society. An outline of interpretive sociology, edited by Guenther Roth and Claus Wittich, Berkeley / Los Angeles / London 1978.

Welsch 1990 = Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik, in: Wolfgang Welsch: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990 (Reclams Universal-Bibliothek 8681), pp. 9–40.

Welsch 1994 = Welsch, Wolfgang: Ästhetik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik, in: Christoph Wulf / Dietmar Kamper / Hans Ulrich Gumbrecht (eds.): Ethik der Ästhetik, Berlin 1994 (Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie), pp. 3–22.

Wolgast 1896 = Wolgast, Heinrich: Das Elend unserer Jugendlitteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend, Hamburg 1896.

Wolgast 1903 = Wolgast, Heinrich: Die Bedeutung der Kunst für die Erziehung, Leipzig 1903.
Ziche 2006 = Ziche, Paul: ‚Ästhetik von unten' von oben. Experimentelle Ästhetik von Gustav Theodor Fechner bis Oswald Külpe, in: Marie Guthmüller / Wolfgang Klein (eds.): Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen, Tübingen / Basel 2006, pp. 325–350.

Übersetzung: Dominic Bonfiglio

On the Author

Kaspar Maase (born 1946) studied German Studies, Sociology, and Art History at the Ludwig Maximilian University in Munich. In 1971, he earned a doctorate in Cultural Studies from Humboldt University of Berlin. He worked as a freelance editor, publicist, lecturer, and research associate. In 1992, he completed his habilitation at the University of Bremen. From 1995 to 2011, he was affiliated with the Ludwig Uhland Institute for Historical and Cultural Anthropology in Tübingen. He also held visiting professorships, among others, in Eichstätt, Zurich, and Vienna.

ANDERE ÄSTHETIK
SPECIAL LECTURES

Band 1

Christian Kiening:
Ästhetik und Pragmatik der Zeit im 16. Jahrhundert,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter
und Anna Pawlak, Tübingen 2023 (80 Seiten);
DOI: http://dx.doi.org/10.15496/publikation-75565

Band 2

Hanno Rauterberg:
Abschied vom Ich / Farewell to the Self,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter
und Jan Stellmann, Tübingen 2025 (70 Seiten);
DOI: http://dx.doi.org/10.15496/publikation-107097.

Band 3

Erika Fischer-Lichte:
Transformationsästhetiken.
Über die verwandelnde Kraft von Kunst,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter
und Anna Pawlak, Tübingen 2025 (62 Seiten);
DOI: http://dx.doi.org/10.15496/publikation-107472.

ANDERE ÄSTHETIK
SPECIAL LECTURES

Band 4

Klaus Müller-Wille:
Theorie als Kunstpraxis.
Asger Jorns ‚Andere Ästhetik‘,
herausgegeben von Stefanie Gropper und
Annette Gerok-Reiter, Tübingen 2026 (164 Seiten);
DOI: http://dx.doi.org/10.15496/publikation-115410.

Band 5

Kaspar Maase:
Auf der Suche nach einer ‚anderen‘ Ästhetik im
Alltag / In Search of a ‘Different’ Aesthetics,
herausgegeben von Jörg Robert und
Thomas Thiemeyer, Tübingen 2026 (130 Seiten);
DOI: https://doi.org/10.36202/9783826099946.