

Aus:

ULRICH RICHTMEYER

Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie

Analysen zwischen Sprache und Bild

Februar 2009, 250 Seiten, kart., zahlr. Abb., 27,80 €, ISBN 978-3-8376-1079-6

Pierre Bourdieu zufolge gibt es in der allgegenwärtigen Photographie keine Ästhetik. Leitend sind vielmehr soziale Distinktionen, die auch den gesamten Bildgebrauch (das ›Knipsen‹, Manipulieren, Vorführen und Versenden) bestimmen. Diese radikale These wird hier mit philosophischen (Kant) und phänomenologischen (Barthes) Analysen zum ästhetischen Urteil konfrontiert. Dabei erweist sich gerade die Schnittstelle zwischen Bild und öffentlicher Sprache als das entscheidende Initial ästhetischer Wahrnehmungen und unverbraucher Diskurse, dem die Studie eine interdisziplinäre Analyse widmet. Damit wird erstmalig der Status ästhetischer Interjektionen in der photographischen Kultur begründet.

Ulrich Richtmeyer, gelernter Werkzeugmacher, diplomierter Künstler, promovierter Philosoph, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1079/ts1079.php

Inhalt

1. Einleitung und Ausblick – Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie	9
2. Ästhetik in der Soziologie der Photographie (Bourdieu, Flusser, Kant und Barthes)	19
2.1 Zwei Modelle für das Verhältnis zur Photographie bei Bourdieu	22
2.2 Die photographischen Ästheteten und die Negation	29
2.3 Flussers Photographen – Emanzipation statt Negation	36
2.4 Die produktionstheoretische Auffassung des Ästhetischen – systematische Defizite, medienspezifische Einwände und ihre Konsequenzen	46
2.5 Kommentierte Bildbeispiele	59
2.6 Kants Ästhetik und die Soziologisierung der photographischen Rezeption	62
2.7 Zwei Relationen in der frühen Phototheorie Roland Barthes'	70
3. Ästhetik zwischen Bild- und Rezeptionstheorie (Panofsky, Barthes, Bourdieu)	81
3.1 Erwin Panofskys Reflexionen zur kunsthistorischen Methode	83
3.2 Panofskys Differenzierungen in der frühen Phototheorie Roland Barthes'	91
3.3 Bourdieus Panofsky-Rezeption und die kunsthistorischen Prämissen der Kultursoziologie	101
3.4 Der Begriff des ästhetischen Urteils am photographischen Beispiel Bourdieus	112

4. Kants Konzeption reiner Geschmacksurteile	119
4.1 Gegenstandsbereich und Merkmale ästhetischer Urteile bei Kant	121
4.2 Der <i>subjektive Allgemeingültigkeitsanspruch</i> des Geschmacksurteils	133
4.3 <i>Reine Geschmacksurteile</i> als öffentliche Gefallenskundgaben	145
5. <i>Punctum</i> und reines Geschmacksurteil	155
5.1 Thema und Methode von Barthes' später Phototheorie	157
5.2 Die Dichotomie der photographischen Rezeption	164
5.3 Die Merkmale des <i>reinen Geschmacksurteils</i> am <i>punctum</i>	177
6. Das <i>punctum</i> zwischen Artikulation und Öffentlichkeit	185
6.1 Die Artikulation des <i>punctum</i>	187
6.2 Das <i>punctum</i> in der sozialen Isolation	194
6.3 Das <i>punctum</i> in der publizistischen Öffentlichkeit	199
6.4 Öffentlichkeitstheoretischer Exkurs: Habermas	204
6.5 Das <i>punctum</i> im Gespräch	207
6.6 Kommunikationstheoretischer Exkurs: Luhmann	215
7. Das ästhetische Urteil in der photographischen Kultur	219
Siglenverzeichnis	238
Literaturverzeichnis	240
Abbildungsnachweise	246
Danksagung	247

»Denk dir, jemand reagierte auf so ein Bild mit einer Handbewegung und dem Ausrufe ›Hui!‹. Sagt das nicht ungefähr dasselbe wie: er *sähe* das Pferd laufen? Er könnte auch *ausrufen* ›Es läuft!‹ und das wäre nicht die Feststellung, es laufe, noch die, es *scheine* zu laufen. So wie man sagt: ›Sieh, wie er läuft!‹ – nicht um den Andern eine Mitteilung zu machen, sondern es ist eine Reaktion, in der sich die Leute *finden*.«

[Ludwig Wittgenstein, Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie 1: § 874]

1. Einleitung und Ausblick – Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie

Im akademischen Kontext gilt Ästhetik gemeinhin als eine spezialisierte, manchmal auch philosophische Theorie der Kunst, ihrer Reflexion und Erfahrung. An diesem Verständnis orientiert sich noch das zusammengesetzte Substantiv, da es in Verbindung mit künstlerischen Gattungen, etwa Musik- und Architekturästhetik, oder in Verbindung mit Disziplinen, die auf den künstlerischen Gattungsbegriff Anspruch erheben, etwa Film- und Medienästhetik, ebenfalls eine Theorie elaborierter kultureller Artefakte bezeichnet. Ganz anders wird der vieldeutige Begriff im nichtakademischen Alltag gebraucht, wo er häufig mit einer sprachlichen Ergänzung auftritt und dann als Ästhetik *des*, *der* oder *von* (z.B. die Ästhetik *des* Reisens, die *der* Azteken oder die *von* Wintergärten) stilistische Repertoires bestimmter Lebens- bis Konsumbereiche sowie die geschmacklichen Vorlieben historischer Epochen, einzelner Personen oder Gruppen tituliert. Als akademische Disziplin bezeichnet der Begriff jeweils eine Theorie, während er im geschmackskundigen Alltag direkt die stilistischen Eigenheiten ausgewählter Gegenstände und Handlungen etikettiert und selbst hierbei noch an den statuarischen Qualitäten der Kunst teilhat. Dass beide Verwendungsweisen in dieser Arbeit nicht thematisch werden, auch wenn sie in abgrenzenden Differenzierungen unvermeidlich zur Sprache kommen müssen, sei mit dem namentlichen Bezug auf Kant ausgedrückt.

Bei Kant steht der Begriff Ästhetik zunächst für die Analyse und Begründung einer rezeptiven und philosophisch eigenständigen Perspektive auf die Welt, die anhand eines adäquaten Urteilsbegriffs formuliert werden sollte. Seine Analyse weist keine Kunstspezifik auf und wenn wir eine solche von ihr erwarten, dann nur deshalb, weil wir sie durch die historisch wirkmächtige Brille der Hegelschen Ästhetik sehen (die für den Primat der Kunst in der Ästhetik bis auf den heutigen Tag verantwortlich zeichnet). Trotz fehlender

Ausrichtung auf spezifische Artefakte vertritt Kant damit aber keineswegs die Offenheit einer philosophischen Wahrnehmungstheorie, weshalb die monothematische Perspektive seines Vorhabens auch nicht mit dem Projekt der Aisthesis verwechselt werden darf.

Obwohl Kants Ästhetik abweichend von den heute gebräuchlichen Begriffsverwendungen also weder auf Kunst noch auf andere Gegenstandsbereiche spezialisiert ist, kann die von ihr konzipierte ästhetische Rezeption doch gleichwohl anhand spezifischer Gegenstände diskutiert und überprüft werden. Das wird in dieser Arbeit geschehen, insofern sie der leitenden Frage nachgeht, was ästhetische Urteilsverhältnisse in der photographischen Kultur sein könnten oder – konkreter – wodurch eine ästhetische Bezugnahme auf photographische Bilder charakterisiert ist und zur Beantwortung dieser Frage dann orientierend auf Kants Ästhetik zurückgreift. Der Bezug der Kantschen Urteilsanalyse auf den Gegenstandsbereich der Photographie macht sie nun keinesfalls zu einer Ästhetik *der* Photographie, weshalb präziser von ihrer Stellung *im Zeitalter der Photographie* gesprochen wird – aber auch diese stark verallgemeinernde Formulierung ist erklärungsbedürftig.

Der Zeitalter-Begriff findet in der Kulturphilosophie zur Bezeichnung von Epochen Verwendung, die sich zumeist durch den prägenden Einfluss einer besonders dominanten Kulturtechnik charakterisieren lassen. So hatte jedenfalls Benjamins Kunstwerkaufsatz den Zeitalter-Begriff mit einer kulturellen Epoche verbunden, die durch die Reproduzierbarkeit des photographisch/technischen Bildes starken Veränderungen und symptomatischen Entwicklungen unterworfen ist.¹ Entsprechend ist der Zeitalter-Begriff dann auch bei dem Kulturphilosophen Vilém Flusser als eine Epochenbezeichnung zu verstehen, die die Erfindung der Photographie als eine enorme kulturgeschichtliche Zäsur auffasst, in deren Folge die bislang dominante Kulturtechnik Schrift zunehmend durch technisch apparatische Bilder ersetzt werden würde. Am variantenreichen Spektrum seines Photographiebegriffs und der daraus resultierenden Streuung möchte ich mich in dieser Arbeit orientieren, zumal Flusser bereits den Übergang zur Digitalisierung photographischer Bilder antizipiert hat.²

1 Da die Photographie Bilder technisch reproduziert, ist ihr Zeitalter das der technischen Reproduzierbarkeit. Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; F.a.M. 1963, S. 7-44 (zitiert als: ders. *Kunst*). Das phototheoretische Fundament des Aufsatzes findet sich in ders.: *Kleine Geschichte der Photographie*; ebd. S. 45-64 (zitiert als: ders. *Photo*).

2 Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*; Göttingen (European Photography) 1999 (9. Aufl.), (zitiert als: ders. *Photo*) und ders.: *Ins Universum der technischen Bilder*; Göttingen 1999 (6. Aufl.), (zitiert als: ders. *Bilder*). Obwohl die traditionell verfahrenende (Analog-)Photographie mit ihren Papierabzügen

Bei den sensibel auf aktuelle technische Entwicklungen reagierenden Kulturtheoretikern hat die Zeitalter-Formulierung immer einen vorwegnehmend proklamativen Zug, weshalb ihre hier angebotene Kombination mit dem längst historischen, geradezu altmodisch anmutenden, technischen Medium der Photographie ausgesprochen inaktuell erscheinen muss. Laut Datierung der Patentschrift wurde die Photographie im Jahre 1839 erfunden und hat seither umfangreiche Sammlungen, Archive, Museen, eine eigene Geschichtsschreibung sowie vor etlichen Jahren schon ein 150 jähriges Jubiläum hervorgebracht – ein neuerlich zäsurhaftes Wirken wird man ihr deshalb kaum zusprechen wollen.³

Gleichwohl impliziert der Zeitalter-Begriff noch einen zweiten Aspekt, der neben den qualitativen kulturellen Veränderungen, die in der Frühzeit eines technischen Mediums jeweils besonders deutlich auszumachen sind, ebenfalls die quantitativ wirksame Verbreitung umfasst. An die Stelle der attraktiven Einmaligkeit unter Verschluss gehaltener Daguerreotypen, die noch Fragen nach Kunstcharakter, Abbildungstreue und Wirklichkeitsgehalt artifizierlicher Bilder evozierten, ist die nunmehr unauffällige, aber hochgradig reproduktive Dominanz des photographischen Bildes getreten. An dieser Dominanz wirken wir durch unsere soziokulturellen Gebrauchsweisen der Bilder unbemerkt mit, und selbst noch eine starrsinnige Ignoranz, so sie denn überhaupt möglich wäre, nimmt unter der Allgegenwart der Photos den Charakter einer duldsamen Bestätigung an. Diese ausnahmslose Beteiligung an der Reproduktion der Bilder bestärkt die Auffassung, dass der kulturtheoretisch antizipierte Zeitalter-Begriff eigentlich erst in diesen Tagen zu seiner trivialen Angemessenheit gelangt.⁴

auch Flusser nur als Vorläufer technisch/ apparatischer Bilder dient, befinden wir uns weiterhin im Zeitalter der Photographie, insofern diese »allgegenwärtig« ist: »in Alben, Zeitschriften, Büchern, Vitrinen, auf Plakaten, Einkaufstüten, Konservenbüchsen.« [Flusser *Photo* 38] Zu dieser dominanten Präsenz im Alltag zählt mittlerweile auch die Bildschirmwiedergabe photographisch aufgenommenen Bilder bzw. ihre Wiedergabe am Kameradisplay selbst.

- 3 Das mindert freilich nicht das anhaltend philosophische Interesse an der Klärung offener Detailfragen. Hierzu etwa Lambert Wiesing: *Was könnte »abstrakte Fotografie« sein?*; in ders.: *Artifizielle Präsenz*; F.a.M. 2005, S. 81-99 oder Gernot Böhme: *Das Bild der Dämmerung* und ders.: *Ist ein Foto realistisch?*; beide in ders.: *Theorie des Bildes*; München 2004 (2. Aufl.), S. 95-129.
- 4 Nach Auskunft der deutschen Photoindustrie hat im Jahre 2003 und vor allem 2004 die Anzahl durchschnittlich belichteter und abgezogener Photographien in Deutschland jeweils einen Höchststand erreicht, der den aus der Hochzeit der Analogphotographie um etwa das doppelte übertrifft (pro Amateurphotograph sind dies ca. 450 abgezogene Motive jährlich). Jenseits von Bildschirmpräsentation

Nachdem die Verallgemeinerungen des Titels auf ihren für die folgende Untersuchung richtungweisenden Gehalt eingegrenzt wurden, sei nun von den maßgeblichen Theorien die Rede, anhand derer ich mein Thema entwickeln möchte. Abgesehen von seiner Wortwahl eignet dem Titel auch eine Doppeldeutigkeit, die darin besteht, dass der Ästhetik Kants sowohl eine namengebende als auch eine leitende Rolle in der hier zu führenden Untersuchung zukommt.

Namengebend, weil sie sich zunächst nur dem Namen nach im Kontext der Photosoziologie Pierre Bourdieus wiederfindet und die dort negativ beantwortete Frage ihrer Aktualität für die photographische Empirie kritisch überprüft werden soll.⁵ Andererseits ist sie auch deshalb namengebend, weil das unter ihrem Namen formulierbare Thema, wie ich meine, in Roland Barthes' später Phototheorie unbemerkt variiert wird und in diesem Zusammenhang ebenfalls prüfend diskutiert werden soll.⁶ Unter dem namengebenden Aspekt referiere ich also zwei vorgefundene »Aktualisierungen« der Kantischen Ästhetik im Zeitalter der Photographie.⁷

tionen, Werbe- und Pressephotographie werden »für das Jahr 2005 [...] in Deutschland deutlich mehr als 5 Milliarden Colorpapierbilder erwartet, davon weit mehr als ein Drittel aus digitalen Datensätzen [...]« [Photoindustrie Verband e.V. im Dezember 2005], während sich der Absatz von Digitalkameras Jahr um Jahr ebenfalls in neue Superlative steigert. Zur allgemeinen Ausstattung deutscher Haushalte mit Photoapparaten vgl. auch: Statistisches Bundesamt (Hg.): Datenreport 2004; Bonn 2004 (zweite, aktualisierte Ausg.), S. 134 ff.

- 5 Pierre Bourdieu (Hg.): *Un Art Moyen* (1965), zu dt. dersh.: *Eine illegitime Kunst*. Hierin bes. die Bourdieu-Artikel: *Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede* sowie *Die gesellschaftliche Definition der Photographie* (bibliographische Angaben und Zitationsschlüssel finden sich in den folgenden Kapiteln). Die Kant betreffenden Ergebnisse dieser frühen Arbeiten zur Photographie wiederholt Bourdieu dann, teilweise wortwörtlich in: *Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1979).
- 6 Bes. Roland Barthes: *Die Helle Kammer* (La chambre claire, 1980) aber auch dersh.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (L'obvie et l'obtus, 1970).
- 7 Im Gegensatz zu Rüdiger Bubners: *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik* (1973) oder bereits J.-F. Lyotards: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* (1979) werden diese Aktualisierungen Kants bei Bourdieu und Barthes gerade nicht programmatisch vertreten. Im Gegensatz zu den Autoren einer Anthologie zur Aktualität von Kants Ästhetik (vgl.: U. Franke (Hg.): *Studien zur Aktualität von Kants Kritik der Urteilskraft*; Hamburg 2000), wird bei den beiden Franzosen statt von theorieimmanenten Fragestellungen zu Kant von der kulturellen Empirie, statt vom kunsttheoretischen Bezugsrahmen von der Photographie ausgegangen.

Leitend ist Kants Ästhetik dann wiederum, weil ihr zwischen den Differenzen und Antagonismen der phototheoretischen Texte beider Autoren eine deutlich orientierende Funktion zugestanden werden kann, so dass der Begriff eines ästhetischen Urteils zu photographischen Bildern zwar anhand der erwähnten Theorien, aber doch auf der Grundlage von Kants Überlegungen entwickelt werden soll.⁸

Unter Kants Ästhetik verstehe ich hierbei wesentlich die rezeptionstheoretische Konzeption des ästhetischen Urteils, wie sie besonders in der »Analytik des Schönen« der *Kritik der Urteilskraft* ansichtig wird.⁹ Dazu gehören zweifelsohne die vier expliziten Merkmale ästhetischen Urteilens mit der zentralen Stellung des *subjektiven Allgemeingültigkeitsanspruchs* sowie eine Reihe impliziter Merkmale, die nicht weniger aussagekräftig für den ästhetischen Urteilsbegriff sind. Auf die photographische Kultur bezogen stellt Kants Konzeption zunächst eine rezeptionstheoretische Ästhetik ohne künstlerisch spezialisierten Gegenstandsbereich dar, die die Merkmale der ästhetischen Perspektive beschreibt, ihre inhaltliche Dimension ermittelt und sie von einem geschmackspräferentiellen Ästhetikbegriff mit hinreichender Klarheit differenziert. Besonders Kants grundsätzliche Unterscheidung zwischen *angewandten* und *reinen Geschmacksurteilen*, die auf der Seite der letzteren selbstverständlich noch zu detaillieren wäre, lässt sich, wie ich meine, systematisch erhellend auf die phototheoretische Auseinandersetzung übertragen. Zu welchen Resultaten diese Übertragung gelangt, möchte ich nun in einem knappen Ausblick auf die Durchführung meiner Arbeit erläutern.

Bourdieu, der meines Wissens der erste Theoretiker war, der die photosozio-logische Empirie mit Kants Ästhetik zu kontrastieren versucht hat, vertritt die Ansicht, dass ihr eine anleitende Qualität für die Reflexion der photographischen Moderne gerade nicht zukommt. Ein ästhetisches Verhältnis zur Photographie gilt ihm unter den Bedingungen ausdifferenzierter Gesellschaften als unwahrscheinlich bis marginal, da die mehrheitlich übliche Photorezeption aus sozial mittelbaren, präferentiell determinierten Bezugnahmen auf photographische Bilder zu bestehen scheint. Neben diesem präferentiellen tritt ein ästhetischer Bezug demnach allenfalls in Form ästhetizistischer Ansprüche

8 Die (vorgefundene) Assoziation zwischen Bourdieu und Barthes stellt für mein Vorhaben einen erfreulichen Glücksfall dar, da somit die für systematische Überlegungen hilfreich kontroversen Positionen in einem thematisch eingegrenzten Kontext vorliegen, zugleich aber auch in einem kulturell (im Vergleich zum Kunstsystem) sehr viel offeneren Gegenstandsbereich argumentiert wird – was, wie ich meine, wiederum der Kantschen Ästhetik entspricht.

9 Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* wird als KdU und unter Angabe der Seitenzahl der zweiten Ausgabe (B) zitiert.

auf, die durch ihre Anleihen beim Kunstsystem und dessen symbolisch wirkmächtiger Position in modernen Gesellschaften selbst wiederum nur als sozial mittelbare Verhältnisse zur Photographie interpretiert werden können.

An Bourdieus photosozologisch betriebener Auseinandersetzung mit Kants Ästhetik zeigt sich jedoch, dass zwischen marginalisiert ästhetischer und statistisch signifikanter Photorezeption eine Reihe theoretischer Defizite auftreten, die eben doch ein genuin ästhetisches Urteil zur Photographie wahrscheinlich machen. So lag es nahe, diesen Urteilsbegriff vor dem Hintergrund der bereits soziologisch analysierten Trivialphotographie nun auch versuchsweise positiv zu entwickeln.

Der nunmehr anerkennend betriebene Rückbezug auf Kant trägt eine solche Untersuchung in dreierlei Hinsicht. *Erstens* ermöglicht er, ästhetische Themen jenseits der Kunst zu diskutieren, womit nicht der Ausschluss von Kunst (oder in diesem Fall: künstlerischen Photographien), sondern nur der Ausschluss der Einschränkung einer ästhetischen Untersuchung auf Kunst gemeint ist. Da Kants Ästhetik einen offenen Gegenstandsbereich aufweist, eignet sie sich also grundsätzlich auch dazu, auf die Photographie als einem für die trivialen Aspekte der kulturellen Moderne exemplarischen Gegenstandsbereich bezogen zu werden. (Bourdieu ursprünglich polemisch inspierte Konfrontation war in dieser Hinsicht überhaupt nicht abwegig).

Zweitens hat Kants Ästhetik den Begriff des ästhetischen Urteils und damit den der ästhetischen Rezeption sehr genau und unterscheidbar darzustellen versucht. (Kant spricht sogar davon, seine *reinen Geschmacksurteile* von weiteren ästhetischen Urteilen differenzieren zu wollen [KdU 126]). So eignet sie sich ebenso grundsätzlich für die vergleichende Überprüfung anderer Entwürfe einer ästhetischen Photorezeption – insbesondere dann, wenn diese ebenfalls auf Disjunktionen des Urteilsbegriffs basieren. Entsprechend hatte etwa Roland Barthes wenige Jahre vor Bourdieu in zwei wirkungsvollen Artikeln zur Photographie beschrieben, wie eine solchermaßen von der Mehrheitspraxis abweichende Photorezeption immerhin hypothetisch vertretbar sei.¹⁰

Für ihre Darstellung greift Barthes, wie ich meine, unerwähnt auf zwei Panofsky-Texte zurück (auf die sich ebenfalls Bourdieu für die Entwicklung seiner späteren Auffassung des Ästhetischen in der Kultur beruft).¹¹ Barthes

10 Roland Barthes: *Die Fotografie als Botschaft* (1961) und die *Rhetorik des Bildes* (1964).

11 Erwin Panofsky: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932) sowie *Ikonologie und Ikonographie*. Bourdieus Anknüpfung findet sich in den Artikeln: *Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis* (1967) und *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung* (1968) und weniger explizit noch in: *Die feinen Unterschiede* (s.o.).

geht zunächst davon aus, dass er seinen »unüblichen« Modus einer Photorezeption auf bild- und medientheoretische Annahmen stützen kann. Dies ändert sich jedoch spätestens in der Phototheorie seines letzten Buches, der *Hellen Kammer*, insofern er sein Thema dort stärker rezeptionstheoretisch erörtert und es in einer zweistelligen Urteilkonzeption lokalisiert, deren eine Seite (das *studium*) offensichtlich Bourdieus soziologisch dokumentierter Mehrheitspraxis entspricht.

Der zweite Grund einer Rückbesinnung auf Kants Konzeption ästhetischer Urteile geht somit über die Prüfung ihrer Angemessenheit für eine photographische Trivialkultur hinaus, da er seine produktive Qualität nun auch darin findet, dass er hilft, die Tragweite von Barthes' Analyse der Photorezeption zu ermitteln. Dabei zeigt sich, dass Kants *reine Geschmacksurteile* und Barthes' hierfür formulierter Begriff des *punctum* auf ähnliche Weise von der mehrheitlich geläufigen Rezeptionsform differenziert werden. Sie haben einen vergleichbaren Urteilsinhalt, der in einem absichtslosen Aufmerken auf das Nicht-Intendierte ästhetisch relevanter Objekte besteht, insofern dieses im Modus einer begriffslosen Lust wahrgenommen wird. Der Vergleich zeigt sogar, dass das Verhältnis beider Rezeptionsbegriffe zur Sprache ähnlich beschrieben werden kann – nimmt man etwa Barthes' Panofsky-Kenntnis als leitenden Einfluss an, dann gewinnt nicht nur die werthafte Sprachlosigkeit des *punctum* ein verständlicheres Profil, sondern es lässt sich ebenfalls das Kantsche Paradox erläutern, wonach *reine Geschmacksurteile* ihren Gegenstand notwendig begriffslos wertschätzen und zugleich artikuliert Sätze zu sein scheinen.

Diese zweite Qualität einer Rückbesinnung auf Kants Ästhetik, die darin besteht, im Vergleich zwischen *reinem Geschmacksurteil* und *punctum* Urteilsbegriff, Urteilsinhalt und die Unterscheidbarkeit einer ästhetischen Rezeption von Photographien gegenüber einer präferentiellen zu konzipieren, wird jedoch maßgeblich von einer weiteren, dritten Qualität dieser Rückbesinnung komplettiert.

Denn Kants Geschmacksurteile sind, wie ich meine, Urteile, die zwar einem vermögenspsychologischen Urteilsbegriff folgen, aber doch notwendig artikuliert werden müssen. Diese Eigenschaft sehe ich mit Kants leitendem Urteilsmerkmal, dem *subjektiven Allgemeingültigkeitsanspruch*, ausgedrückt. Erst mit und durch ihre Artikulation erheben *reine Geschmacksurteile* Anspruch auf allgemeine Zustimmung – womit sie jedoch auch einen öffentlich prekären Status aufweisen, den Kant dann transzendentalphilosophisch zu lösen, das heißt begründend zu sichern versucht hat.

Jenseits einer solchen Begründung ästhetischer Urteile ist der *subjektive Allgemeingültigkeitsanspruch* durchaus auch bei Kant als ein empirisches Urteilsmerkmal zu verstehen, das uns die »Erfahrung lehrt« [KdU 22], und warum dies so ist, lässt sich, wie ich meine, am Urteilsinhalt und an der

sprachlichen Erscheinungsweise ästhetischer Urteile ablesen, wie sie bereits durch die Konzeption formuliert werden: Kant stellt sie uns vor als Urteile, die begriffslos auf lustvoll erlebte Objekte verweisen, dabei aber weder Personalpronomen einbeziehen noch evaluierende Prädikate oder kriteriell gesicherte Begriffe verwenden – weshalb das typologisierte Prädikat *schön* in *reinen Geschmacksurteilen* auch kaum als Dokument des wortwörtlichen Sprachgebrauchs ästhetischer Urteile verstanden werden kann. Was notwendig als sprachlich unvermeidliches Urteilelement verbleibt, ist das Deiktikon: dieses, während die Benennung eines Gegenstandes (üblicherweise als X formalisiert) konzeptuell ebenfalls sehr fragwürdig ist.

Auch angesichts der Tatsache, dass sich mit *reinen Geschmacksurteilen* nicht kommunizieren lässt (vgl. Kulenkampff 95) und sie ebenfalls nicht als ästhetische Argumente gelten können (vgl. Seel *Entzweiung*), ergibt sich die konsequente Lesart, dass sie trotz konzeptuell differenzierbarem Urteilsinhalt sprachlich eigentlich als *deiktische Interjektionen* aufzufassen sind. Diese Lesart, die in einer knapp vorausgreifenden Einleitung unvermeidlich radikal anmuten mag, findet sich doch immerhin explizit durch Barthes' späte Phototheorie bestätigt. Denn Barthes stellt uns das dem *reinen Geschmacksurteil* ähnliche ästhetische Urteil zur Photographie (das *punctum*) als einen bloß »bezeichnenden nicht beschreibenden« Ruf dar, dessen charakteristisches Merkmal eben diese deiktische Funktion ist.

Nach Kant ist das ästhetische Urteil eine öffentliche Artikulation mit prekärer Status, und auf diesen Umstand reagiert Barthes nun aber gänzlich anders als Kant. Denn während Kant über die philosophische Begründung des *subjektiven Allgemeingültigkeitsanspruchs* dem geltungstheoretisch unsicheren und doch zugleich anspruchshaft artikulierten Geschmacksurteil zu größerem Selbstverständnis verhilft, beschneidet Barthes die Urteilssituation von photographischen Bildern so weit, bis der prekäre Status der artikulierten Urteile durch ihre soziale Isolation kompensiert ist. Dieser Rückzug ins Private widerspricht allerdings auch bei Barthes der ursprünglichen Urteilskonzeption, die subjektiv arbiträre und sich absichtslos einstellende ästhetische Urteile überall dort für möglich erklärt hatte, wo Photographien betrachtet werden können. In diesem tendenziell öffentlichen Gegenstandsbereich, den für die 80er Jahre deutlich schon Vilém Flusser umrissen hat und der zuletzt durch die Digitalphotographie und ihre technische Simplifizierung enorm expandierte, ist eine prophylaktisch betriebene soziale Isolation unmöglich. Dass Barthes diesen Rückzug empfiehlt, spricht vielmehr umgekehrt dafür, dass er das öffentlichkeitstheoretische Problem einer ästhetischen Rezeption der Photographie (an-)erkennt.

Die dritte Qualität eines Rückbezugs auf Kant besteht nun also darin, das Thema und die Probleme einer öffentlich artikulierten ästhetischen Photorezeption auch an Barthes' Urteilsbegriff zu erörtern. Wenn wir mit Kant davon

ausgehen, dass der *subjektive Allgemeingültigkeitsanspruch*, das Ansinnen allgemeinen Zuspruchs, eine Eigenschaft jener interjektiven und deiktischen ästhetischen Urteile ist, die uns die »Erfahrung lehrt«, müssen wir auch Barthes' analogen Urteilsbegriff auf eine entsprechende Eignung hin befragen. Und tatsächlich hat Barthes seinem *punctum*, wie sich dabei zeigt, nicht nur einen den *reinen Geschmacksurteilen* vergleichbaren artikulativen Charakter zugeschrieben, sondern in den vorbereitenden Texten zur *Hellen Kammer* ebenfalls die ästhetische Photorezeption unter den Bedingungen ihrer öffentlichen Zugänglichkeit reflektiert – wobei ihr eine *interlokutionäre* Funktion zukommt. Dass mehrere Betrachter vor einem Bild – veranlasst durch ein ästhetisches Urteil – über dieses, seine Wirkung und Wertung zu sprechen beginnen, verleiht dem Urteil eine »Eröffnungsfunktion«, wie sie bereits für Kants *reine Geschmacksurteile* charakteristisch ist.

Mit der vorliegenden Studie zur Möglichkeit ästhetischer Urteile zu photographischen Bildern unter den Bedingungen des Zeitalters der Photographie möchte ich zeigen, dass wir den *kunstunspezifischen* Ästhetikbegriff Kants für das Verständnis der photographischen Kultur gerade wegen seines offenen Gegenstandsbereiches produktiv machen können, und andererseits möchte ich ausführen, worin genau diese produktiven Qualitäten bestehen.

Jenseits der Bourdieuschen Kritik an der Exklusivität ästhetischer Urteile zur Photographie können diese als zwar marginale zugleich jedoch auch selbstverständliche Bildbezüge erwiesen werden. Zwar lassen sie sich (konsequent im Sinne Kants und Barthes') nur in der ununterscheidbaren Menge sprachloser Reaktionen lokalisieren, die angesichts der Flut photographisch/technischer Bilder allorts auftreten. Im Gegensatz zu diesen kann dem ästhetischen Urteil aber ein spezifischer Inhalt und ebenfalls eine ethische Dimension nachgewiesen werden – womit Kants grundsätzliche Unterscheidung zwischen *angewandten* und *reinen Geschmacksurteilen* nun im Kontext der photographischen Kultur und jenseits transzendentalphilosophischer Begründungen zu erneuern wäre. Gegenüber unserem routiniert versprachlichendem Bildgebrauch und seiner zielsicher reduktiven Interpretationen, die letztlich der Anwendung, Bestätigung und Wiederholung unserer Diskurse dienen, *eröffnet* das ästhetische Urteil Gespräche, indem es – selbst zwar prekär und unbegründet – mit seiner öffentlichen Artikulation zugleich *Gesprächssituationen* konstituiert.

Thematischer Bezugspunkt hieran anknüpfender Gespräche ist die jeweils subjektiv als wirkungsvoll empfundene materielle Singularität der Bilder, die wir im Anschluss an Barthes als den photographischen Ort ästhetischer Wirkungen annehmen müssen. Ganz nach den üblichen Gesetzen der Aufmerksamkeitsbildung und doch diese grundsätzlich unterlaufend registriert das ästhetische Urteil das semantische Potential der Bilder jenseits ihrer diskursiv

erschlossenen Bildkomponenten. Durch seine Artikulation bringt es die Singularität der bildkonstitutiven Elemente zum Vortrag, indem es auf sie verweist und so statt um allgemeine Zustimmung um die intersubjektive Hinwendung an die Voraussetzungshaftigkeit des Bildes wirbt, wie sie im Modus einer ästhetischen Wirkung aktuell vom Urteilenden erlebt wird.

Gespräche, die wir im Anschluss an solche artikulierten ästhetischen Urteile führen können, verlaufen daher immer in zweifacher Weise distanzierend zur photographischen Kultur. Einerseits setzen sie die Dominanz der stereotypisierten Bilder und ihrer konventionalisierten Gebrauchsweisen vorübergehend außer Kraft und machen sie damit als verhandelbare, historisch relative Konstruktionen transparent. Andererseits tritt die Subjektivität der Urteilenden deutlicher, verletzlicher und auch expressiver zutage als sie einer souveränen Anwendung diskursiver Deutungsregeln anzumerken wäre. So kann auf der Basis der Artikulation ästhetischer Urteile die faktische Divergenz der individuellen Positionen evident werden, von denen aus die photographische Kultur – ästhetisch oder nicht ästhetisch – jeweils erschlossen wird.¹²

12 Die vorliegende Arbeit folgt zwar einer thematisch einfachen Fragestellung, sie schlägt mit deren Beantwortung im Kontext der Schriften Bourdieus und Barthes', mit ihrem Rückbezug auf Kant sowie der Kombination ästhetischer Theorie mit dem technischen Medium der Photographie eine schnell komplex werdende Argumentation ein. Eine ausführliche Berücksichtigung des Forschungsstandes der zu den einbezogenen Autoren vorliegt, war daher nicht möglich (insofern dieser schon im Falle Kants ein eigenes Universum füllen würde), obwohl auf Einzeluntersuchungen dankbar zurückgegriffen wurde (im Falle Barthes' etwa auf die *Intellektuelle Biographie* von Ottmar Ette).

Da umgekehrt zu der Kombination auch nur zweier der assoziierten Autoren kaum Literatur vorliegt, mussten die theoretisch brisanten Detailfragen durch Sekundärliteratur unterschiedlichster Disziplinen vertieft werden. Neben den schon genannten Autoren (Benjamin, Flusser und Panofsky) waren dies für die Differenzierung ästhetischer Urteile etwa Martin Seel, für Fragen zu Kants Ästhetik Jens Kulenkampff, Rüdiger Bubner und Gernot Böhme, und für die Ausleuchtung der ethischen Ambivalenz der Photographie Susan Sontag.

Gleichwohl bringt der interdisziplinäre Aufbau meiner Untersuchung die latente Gefahr des Eklektizismus mit sich, der ich dadurch zu begegnen versuchte, dass ich Sekundärliteratur nicht pauschal, sondern vielmehr spärlich zitiere, nämlich nur überall dort, wo sie den Argumentationsverlauf direkt befördern kann. So bleibt dieser hoffentlich auf die Schlichtheit meines Themas fixiert, auf die Frage nach einem ästhetischen Verhältnis zu photographischen Bildern unter den Bedingungen der photographischen Kultur.