

## Gernot Böhmes ‘nieuwe esthetica’ als algemene waarnemingsleer

*Heinz Kimmerle*

### *Voorgeschiedenis en methodologie*

In zijn boek *Aisthetik* heeft Gernot Böhme de conceptie van een esthetica uitgewerkt die er terecht aanspraak op maakt ‘nieuw’ te zijn. De veranderingen in de kunstpraktijken van de laatste decennia en ook de verschillende pogingen waardoor men getracht heeft deze veranderingen theoretisch te verhelderen, worden nu in een omvattend verklarende context geplaatst. Al vanaf de *Ästhetik des Häßlichen*, die Karl Rosenkranz in 1853 publiceerde, is duidelijk dat kunst niet alleen als ‘schone kunst’ werkelijk is. Sinds Joseph Beuys na de Tweede Wereldoorlog de stelling verkondigde, die overigens al meer dan honderd jaar eerder door Schleiermacher was geponoerd: ‘Ieder mens is een kunstenaar’, wordt kunst niet meer als een afgescheiden terrein beschouwd van het overige geestelijke en maatschappelijke leven. Vooral Martin Seel met zijn publicaties over esthetica van 1991, 1996 en 2000 wordt door Böhme herhaaldelijk als een voorloper van zijn ‘nieuwe esthetica’ genoemd. Verder tracht hij uitdrukkelijk het baanbrekende artikel van Walter Benjamin over ‘Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid’, dat voor het eerst in 1936 verschenen is, en de conceptie van Arthur C. Danto over ‘Kunst na het einde van de kunst’ uit 1995 bij het nieuwe ontwerp te betrekken.

Om de voorgeschiedenis van de ‘nieuwe esthetica’ als algemene waarnemingsleer te completeren, wil ik de verzamelbundel *Ethik und Ästhetik. Nachmetaphysische Perspektiven* noemen, die in 1990 door Gerhard Gamm en Gerd Kimmerle is gepubliceerd. Daarin is al een artikel van Gernot Böhme opgenomen, waarin hij vooral op de ethische aspecten van de oud-Griekse gedachte van de eenheid van het mooie en het goede (*kalonkagathon*) ingaat. Echter, hij spreekt ook hier al van een ‘verschuiving van het ethische naar het esthetische’ (Böhme, 1990, 56). Om misverstanden te voorkomen maakt hij in een krantenartikel van 2002 duidelijk, dat volgens hem ethiek en esthetiek niet samenvallen, dat veeleer de hedendaags vaak aan te treffen gelijkstelling van beide overeenkomt met de ‘stand van de kapitalistische ontwikkeling’ (Böhme, 2002). Op zijn ‘Kritiek van de esthetische economie’, die achter deze constatering schuilt, zal ik verderop nader ingaan. Uiteindelijk wil ik naar Michel Foucaults werk verwijzen, dat voor de

integratie van de esthetica in het persoonlijke en maatschappelijke leven een sterke impuls heeft gegeven. Voorop staat zijn omvangrijk en historisch innovatief onderzoek naar de samenhang van erotiek en esthetiek (Foucault, 1976). In de context van de genoemde en van een groot aantal andere werken, die de actuele debatten over esthetica betreffen, wil ik het boek van Böhme als een doorbraak bestempelen, omdat het niet alleen vele andere pogingen samenvat, maar deze ook in een overtuigend theoretisch perspectief inbouwt.

In methodisch opzicht sluit Böhme aan bij een bepaald type van fenomenologie, zoals dat ook door Hermann Schmitz uitgewerkt is. Het begrip *ervaring* staat op de voorgrond. Hierdoor wordt naar de fenomenologie in de stijl van Hegel terug verwezen, in een zekere zin meer dan naar die van Husserl. Het gaat weliswaar niet om een ‘Wetenschap van de ervaring van het bewustzijn’, zoals in Hegels *Fenomenologie van de geest* van 1807, maar om een wetenschap van de ervaring van de lijfelijke coëxistentie, of beter gezegd, de lijfelijke interactie van mensen en dingen. Daarom refereert Böhme vooral aan de delen II.1 over het lichaam, III.2 over de ruimte van het gevoel, en III.5 over de waarneming, uit het monumentale *System der Philosophie* (1964) van Hermann Schmitz. De mens staat met zijn lijfelijke existentie temidden van de wereld der dingen. Dit uitgangspunt doet er uiteraard sterk aan denken, dat dit type fenomenologie op een beslissende manier door de analyse van het in-de-wereld-zijn is beïnvloed, die Heidegger in 1927 in zijn boek *Sein und Zeit* heeft voorgelegd. Door deze analyse is niet alleen de subject-object-verdeeldheid overwonnen, die vanaf Descartes het Europees-Westerse denken heeft beheerst, maar ook de conceptie van de bewustzijnsfilosofie, die voor het Duitse idealisme en ook nog voor Husserl in zijn *Ideeën voor een zuivere fenomenologie* van 1913 maatgevend geweest is. Op basis van zijn lijfelijke aanwezigheid in de wereld der dingen gedraagt de mens als kennend wezen zich primair als waarnemend. Vanuit dit vertrekpunt is volgens Böhme een ‘leer van de zintuiglijke kennis’ prioritair (Böhme, 2001, 7).

#### *Atmosferen als het oorspronkelijke medium van de waarneming*

De aanzet van een esthetica als algemene waarnemingsleer wordt door Böhme als volgt samengevat: het oorspronkelijke medium van de waarneming zijn ‘atmosferen’, dat betekent het ‘geraakt-zijn door stemmingen’, die in een menselijke en ook in een natuurlijke omgeving altijd aan te treffen zijn. Wat iemand als eerste aanvoelt, wanneer hij of zij in de kring van heftig discussiërende vrienden terecht komt of wanneer hij of zij op

een zomeravond op een terras gaat zitten, zijn atmosferen. Böhme spreekt ook van stemmingen of van ‘gestemde ruimtes’. In dit soort ruimtes zijn de subject-kant en de object-kant niet scherp van elkaar gescheiden. Zij staan, Kantiaans gesproken, in een ‘oorspronkelijk *commercium* van de substanties’. Deze aanzet is ook al in een ver- **[einde pagina 111]** zamelbundel te vinden, die in 1990 door Karlheinz Barck e.a. is gepubliceerd: *Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Böhme zelf heeft in verschillende teksten hierop gepreludeerd: *Anmutungen. Über das Atmosphärische* (1998), *Für eine ökologische Naturästhetik* (1999) en *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (2000). En zijn medewerker Michael Hauskeller heeft onderzoeken verricht over de samenhang van het aanvoelen van atmosferen en zintuiglijke waarneming (*Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, 1995). Vanuit deze oorspronkelijke waarneming van atmosferen is het een ‘lange weg van differentiaties, specificaties en disciplineren’ naar het waarnemen, dat als ‘alledaagse waarneming van dingen’ wordt ervaren (Böhme, 2001, 172). De verschillende stadia op deze lange weg zullen wij in het vervolg gedetailleerd beschrijven.

De theoretische staat van het afleggen van deze weg wordt als ‘reflexieve thematisering van zintuiglijke waarneming’ beschreven. Dat wil zeggen, het reflexieve verstand spreekt zich uit over wat als zintuiglijke waarneming ervaren wordt. De ervaring van kunst binnen deze waarnemingsbelevissen, of anders gezegd de receptie van esthetische voorwerpen in een beperktere zin van het woord, zowel in de traditionele kunsten als in het design en in de natuur, is erdoor gekenmerkt, dat zij in een situatie plaats vindt waarin een mindere druk tot handelen bestaat. Ervaring van kunst zou men als intensieve waarneming in een dergelijke situatie kunnen omschrijven. Wanneer Aristoteles de intellectuele arbeid van het filosofische nadenken zonder directe relatie met de praktijk als *bios theoretikos* beschrijft, zou men volgens Böhme de ervaring van kunst in een engere zin als *bios aisthetikos* kunnen benoemen.

### *Historische positionering tussen Baumgarten en Kant*

Böhme ziet zijn *Asthetik* als het ‘hernemen van het project van de esthetica’ als algemene waarnemingsleer, dat ooit door Gottlieb Alexander Baumgarten in de 18<sup>e</sup> eeuw geconcipieerd is. Deze conceptie werkt nog door in Kants *Kritiek van de zuivere rede* (1781/87), waarin de leer van de waarneming als ‘transcendentale esthetica’ uiteen wordt gezet. Later, in de *Kritiek van het oordeelsvermogen* (1790) slaat het ‘esthetische

oordeelsvermogen' niet op het waarnemen überhaupt, maar alleen op het beoordelen van het waarnemen van het schone en het sublieme. Hierbij legt Kant, evenals in alle delen van zijn denkarbeid, een relatie van het schone en het sublieme naar het zedelijke. Op deze manier heeft Kant de weg vrij gemaakt voor Hegels *Colleges over esthetica* (1817-1829), waarin esthetiek in een strikte en uitsluitende zin 'filosofie van de kunst' betekent. In systematisch opzicht laat Hegel in zijn filosofie van de kunst zien dat ook bij de overgang naar de 'absolute geest', waar geest en bewustzijn zich defini- **[einde pagina 112]** tief van de natuur losmaken en tot zichzelf komen, dat wil zeggen op de laagste trede van de absolute geest, het natuurlijke en zintuiglijke nog een noodzakelijke rol spelen. Vanaf Hegel tot het midden van de 20<sup>e</sup> eeuw is esthetica filosofie van de kunst, ook al wordt reeds door de Hegel-leerling Rosenkranz, zoals boven gezegd, de beperking tot de schone kunsten los gelaten.

De historische wortels van Böhmes 'nieuwe esthetica' liggen dus tussen Baumgarten en Kant. Verder terug in de geschiedenis van de Westerse filosofie verbindt Böhme zijn aanzet met een traditie van de 'Aristotelische poëtica en rhetorica', waarin deze disciplines in een meer technische zin als kennis van iets maakbaars (*Herstellungswissen*) opgevat worden. En hij refereert aan de theorie van de smaak, zoals die door de Engelse gevoelstheoretici uit de vroege 18<sup>e</sup> eeuw is uitgewerkt, in het bijzonder in de 'esthetische geschriften van de Graaf van Shaftesbury' (Böhme, 2001, 173-177).

#### *Van de atmosfeer naar het atmosferische en de gemoedstoestand ('Befindlichkeit')*

Het aanvoelen van atmosferen is 'altijd de eerste waarneming'. Daarnaast zijn er ook 'fenomenen van het atmosferische', dat zijn fenomenen die vanuit zichzelf en voor zichzelf, dat wil zeggen zonder dat zij een eenduidige subjectkant hebben, een bepaalde sfeer uitstralen. Böhme noemt als voorbeelden: 'de herfst, de dageraad of avondschemering, de nacht, de wind, het weer, de verlichting, een stem, de kou'. Dit soort fenomenen noemt hij met Schmitz 'Halbdinge' (Böhme, 2001, 58-59). Door over voorbeelden van het atmosferische te spreken, wordt tevens 'een belangrijke klasse van artistieke subjecten benoemd', die zowel in de traditionele esthetica als ook in de 'nieuwe esthetica' als algemene waarnemingsleer een opmerkelijke rol spelen. Maar ook het verschil tussen beide benaderingen wordt hier bijzonder duidelijk.

In vele kunstwerken is het atmosferische het sujet of een onderdeel van het sujet. Böhme haalt een gedicht van Theodor Storm aan, getiteld 'Meeresstrand', waarin het

atmosferische van de avondschemering wordt opgeroepen door de wind en het licht, bepaalde geluiden en de stem, en ook het zwijgen te noemen. Een hermeneutische of een semiotische benadering van dit gedicht – in het kader van de traditionele esthetica – komt niet verder dan te achterhalen wat bepaalde verschijnselen zoals de wind en het licht of de stem en het zwijgen betekenen of beduiden. Böhme tracht veeleer duidelijk te maken hoe door de beschrijving van het atmosferische van de avondschemering een bepaalde sfeer bij de lezer van het gedicht ontstaat (Böhme, 2001, 63-66).

Er is ook aan de subjectkant een stemming of een ‘gestemd zijn’ dat niet direct aan iets bepaalds aan de objectkant gekoppeld is. Heidegger heeft op een belangrijke plek [**einde pagina 113**] in zijn analyse van het in-de-wereld-zijn de term *Befindlichkeit* geïntroduceerd. Heidegger spreekt in dit verband over angst en vrees, maar ook sereniteit en vrolijkheid zouden kunnen worden genoemd. Böhme benadrukt, dat het hierbij om gemoedstoestanden gaat, die met de ‘manieren van lijfelijke aanwezigheid’ te maken hebben. Hij verwijst hiervoor ook naar Maurice Merleau-Ponty die in zijn *Fenomenologie van de waarneming* (1945) het verband tussen de waarnemingsfuncties en het lichaam uitvoerig onderzocht heeft. Als een bijzonder belangrijk aspect van deze onderzoeken haalt Douwe Tiemersma in zijn Rotterdamse dissertatie *Body schema and Body Image* (1989) aan, dat bij het bewegen in de ruimte het ‘fenomenale veld’, dat om het lichaam heen aanwezig is, altijd mede wordt waargenomen. Als ik een deur zie, weet ik bij voorbeeld meteen, of mijn lichaam er doorheen past of niet. Ook al vindt hij de stijl van Merleau-Ponty over het algemeen te emphatisch, kan Böhme toch met zijn bevindingen vaak overeenstemmen: bijvoorbeeld wanneer Merleau-Ponty zegt dat mijn zintuigen door iets worden gegrepen of dat ik mijn lichaam aan de trillingen moet blootstellen, die door intensieve kleuren worden opgeroepen (Böhme, 2001, 74-77).

In zijn eigen analyse beschrijft Böhme dit soort fenomenen als volgt: wanneer met de waarnemende in de waarneming iets gebeurt, wanneer hij of zij iets ondergaat, door iets geraakt wordt, wordt de waarneming subjectief. Niet zonder emphatische nadruk gebruikt Böhme het volgende voorbeeld: als iemand zegt ‘Ik heb het koud’, wordt in de waarneming het ik geboren. Andere voorbeelden zijn schrik en pijn, waarbij het affectieve geraakt-zijn in de waarneming voorop staat. Dat de waarnemende lichamelijk geraakt wordt door wat hij of zij waarneemt, is bijzonder duidelijk voelbaar bij ‘erotiserende beelden – en ook geuren of aanrakingen’. Dit vindt Böhme echter een ‘netelig onderwerp’, waarvoor hij naar een autobiografie uit de 18<sup>e</sup> eeuw verwijst (Böhme, 2001, 78-85). Voor nadere beschrijvingen van dit soort fenomenen had hij veel directer op Foucaults

bovengenoemde geschiedenis van de seksualiteit of ook op het hoofdstuk over ‘Het lichaam’ in Sartres *L’être et le néant* (1942) een beroep kunnen doen.

### *De betekenis van synesthesie en fysionomie voor de algemene waarnemingsleer*

Bij de behandeling van de synesthesie is het niet Böhmes opvatting dat het *subject* bepaalde waarnemingen met elkaar verbindt, die door verschillende zintuigen worden ontvangen. Hij refereert aan verschijnselen als het zien van kleuren bij het luisteren naar muziek of het gevoel van kou dat door een bepaald interieur wordt opgeroepen. Tegen de traditionele opvatting in, dat hier vooral een activiteit van het subject in het spel is, stelt Böhme, dat het bij synesthetische ervaringen om ‘karakters van atmosferen’ gaat die voor een groot gedeelte van de *objectkant* van de waarneming uitgaan of erdoor geproduceerd worden (Böhme, 2001, 87). In het eigen lichaam wordt van bui- [einde pagina 114] tenaf een in zichzelf gedifferentieerd aanvoelen van iets geproduceerd. Zo kan het karakter van een stem lichamelijk als licht of zwaar worden ervaren. In die zin heeft Goethe in zijn onderzoekingen *Over de kleurenleer* (1811) van een ‘zintuiglijk-zedelijke werking van de kleur’ gesproken. Hij zegt bijvoorbeeld: ‘Blauw glas laat de voorwerpen in een treurige verlichting zien’; de kleur blauw is hierbij het ‘producerende’ van een bepaalde stemming (Böhme, 2001, 94-99).

Het is ook mogelijk dat subjecten dingen op zo’n manier inrichten of arrangeren, dat door de waarneming hiervan een bepaalde sfeer of atmosfeer geproduceerd wordt. In dit geval spreekt Böhme over ‘esthetische arbeid’, die door een toneelontwerper voor bepaalde scènes in een theaterstuk of door een designer bij de vormgeving van een gebruiksvoorwerp wordt verricht. Ook in alledaagse situaties, zoals bij de voorbereiding van een feest kan een bepaalde atmosfeer geproduceerd worden door het insceneren van een ruimte of door het arrangeren van voorwerpen in deze ruimte. Böhme wijdt een eigen hoofdstuk aan de analyse van ervaringen, die door insceneringen of bestaande scènes opgeroepen of geproduceerd worden (Böhme, 2001, 117-129).

Naast de synesthesie is voor het waarnemen de fysionomie van een persoon van belang. Hierbij gaat het niet over de waarneming van dingen, maar over ‘maatschappelijke’ en ‘communicatieve karakters’ van een atmosfeer. In dit verband komen gebaren en mimiek, stemkleur en stemverheffing en uiteindelijk ook de fysionomie ter sprake. Gelaatstrekken, vorm en karakter van het gezicht en van het hoofd beïnvloeden het communicatieve gebeuren van een atmosfeer. De fysionomie zegt iets over ‘type, karakter’ en affectieve

houding van een persoon. Bij de interactie van personen speelt ook het naar elkaar kijken en het uitwisselen van blikken een opmerkelijke rol. Bij het kijken naar kunst kan een merkwaardige omkering plaats vinden. Hegel spreekt er in zijn *Colleges over esthetica* over dat ‘iedere gestalte ... tot oog verandert’. Volgens het beroemde gedicht van Rilke over de ‘Archaïsche torso van de Apollo van Belvedere’ gaat van dit beeld niet zozeer een lichamelijk geraakt-zijn uit, als veeleer een moreel-zedelijke: ‘Du musst dein Leben ändern!’ (Böhme, 2001, 110-116).

### *Tekens en symbolen in de waarneming*

Het aanvoelen van atmosferen behoort volgens Böhme tot een lagere kennisfunctie dan het ‘duiden van tekens’ en het ‘interpreteren van zin’. Daarom is de algemene waarnemingsleer, zoals eerder is opgemerkt, iets anders dan de semiotiek en de hermeneutiek. Böhme tracht het waarnemen te analyseren zonder de ‘intellectuele processen’ erbij te betrekken, die boven de zintuiglijkheid uitstijgen en die in de semiotiek en de hermeneutiek steeds meespelen. Symbolen worden als tekens opgevat, waar- **[einde pagina 115]** in het betekende onmiddellijk aanwezig is. Dat geldt ook voor een beeld voorzover het niet puur een afbeelding is. Böhme refereert in dit verband aan het verschil tussen een *picture* en een *image* in het Engelse taalgebruik. In het Duits doet hij dit na, door van een *Bild* respectievelijk van een *Bildnis* te spreken.

Op deze plaats gaat hij weer op de specifieke positie in die een artistiek beeld, bijvoorbeeld een schilderij, inneemt. Aan de hand van het schilderij ‘Dorpslandschap bij het ochtendgloren’ van Caspar David Friedrich laat Böhme zien, dat de ervaring ervan ‘in lijfelijke aanwezigheid’ iets anders is dan ‘te begrijpen, dat is te achterhalen, wat het betekent’. Hierbij speelt de term *Bewegungsanmutung* een belangrijke rol, die men als ‘stimulering tot beweging’ zou kunnen vertalen. Deze term maakt duidelijk dat atmosferen geen statische entiteiten zijn. De eik op de voorgrond van het schilderij in kwestie is van onderen behoorlijk breed en vol, hij wordt naar boven toe steeds smaller en steeds kaler. Hierdoor wordt de blik van de beschouwer naar boven gestuurd (Böhme, 2001, 145-157)

Böhme doet echter met zijn parallelle behandeling van semiotiek en hermeneutiek en met de afgrenzing van beide als theorieën van primair intellectuele bezigheden, waarbij een verschil gemaakt wordt tussen betekenaar en betekende respectievelijk tussen tekst en betekenis, geen recht aan de aanzet van Gadamer's hermeneutische filosofie. Het komt met Gadamer's argumentatie in *Wahrheit und Methode* (1961) volledig overeen dat aan een

beeld, voorzover het niet alleen een afbeelding is, een 'verhoogde zijnswaarde' toekomt. Böhme haalt in dit verband zelf Gadamer's argumentatie aan. Beide zouden de zin kunnen onderschrijven dat het beeld van een persoon 'deze zelf aan intensiteit van de verschijning, dus aan (fenomenale) werkelijkheid kan overtreffen' (Böhme, 2001, 165; toevoeging tussen haakjes in het citaat van mij, HK). Gadamer's ontologie van het verstaan vat de werkelijkheidsstatus van het Verstaan als die van een spel op, waarin de *Verstehende* een medespeler is, die met de inzet van zijn hele bestaan speelt en die het gebeuren van het spel niet in de hand heeft. Daarmee laat Gadamer niet alleen de subject-object-verdeeldheid achter zich, maar evenzo de strikte tegenstelling van spel en ernst en ook die van zintuiglijke en intellectuele processen (Gadamer, 1961, 97-137).

### *Extases van dingen en hun alledaagse waarneming*

Wanneer Böhme in zijn waarnemingsleer extases aan de orde stelt, bedoelt hij niet het buiten zichzelf zijn van personen, maar het zich waarneembaar maken van dingen. In zijn eigen woorden gaat het om hetgeen, 'waardoor dingen in hun aanwezigheid voelbaar worden'. Een atmosfeer heeft niet bepaalde eigenschappen, maar, zoals eerder uiteengezet, bepaalde karakters. En dingen binnen een waargenomen atmosfeer hebben **[einde pagina 116]** evenmin eigenschappen, maar extases, waardoor of waarin zich hun aanwezigheid articuleert. Bepaalde geuren of geluiden geven op een eenvoudige en directe manier de aanwezigheid van bijbehorende dingen aan. Volgens Jacob Böhme, de mysticus, theoloog en filosoof uit de overgang van de 16<sup>e</sup> naar de 17<sup>e</sup> eeuw, hebben dingen evenals muziekinstrumenten een 'stemming', die door mensen aangevoeld wordt. Hij spreekt ook van een bepaalde 'signatuur' waardoor een ding zijn aanwezigheid kenbaar maakt. Verder kunnen het gewicht of het volume van dingen, de mindere of grotere macht die zij hebben ten opzichte van andere dingen, als extases worden opgevat (Böhme, 2001, 131-144).

Binnen een atmosfeer worden uiteindelijk dingen waargenomen in de zin van geïsoleerde entiteiten, die bepaalde constateerbare en meetbare kenmerken hebben. Dat is de manier waarop wij in het alledaagse leven met de waarneming van dingen omgaan. Esthetisch gesproken nemen wij echter niet dingen waar, maar verschijnende dingen. Wij hebben niet met een reële werkelijkheid in een alledaagse zin te maken, maar met een *fenomenale* werkelijkheid. De verschijnende dingen hebben vijf verschillende dimensies, waarvan pas de vijfde de dimensie van de alledaagse ervaring is. Een ding verschijnt (1) als producerend in atmosferen, waarbij het zich (2) op een bepaalde plaats naast andere



dingen en/of personen bevindt. Een ding verschijnt (3) in een lichamelijke die de waarnemende subjecten in en door een lijfelijke communicatie aanspreekt. (4) is er in de veranderingen van een ding in zijn verschillende verschijningen een identiteit met zichzelf herkenbaar. En (5) verschijnt een ding als een dit-hier, dat in zijn facticiteit geconstateerd wordt (Böhme, 2001, 159-172). **[einde pagina 117]**

### *Esthetische praktijken en esthetische kritiek*

In de 'nieuwe esthetica' gaat het niet alleen om esthetische oordelen, zoals bij Kant, maar om esthetische ervaring. Deze is ingebed in esthetische praktijken. Esthetische praktijken omvatten naast de productie van kunstwerken ook een esthetische omgang met de natuur, bij voorbeeld het ruiken aan een bloem, esthetische arbeid, denk aan het werk van een toneelontwerper, esthetische consumptie, zoals een museumbezoek, en ook reclameactiviteiten. Dat bij het uitwerken van de 'nieuwe esthetica' vaak woorden moesten worden gebruikt, die in de context van de traditionele esthetica niet voorkomen, maakt duidelijk dat de esthetische praktijk tot uitbreiding van de taalbekwaamheid kan leiden. De 'ecologische esthetica van de natuur' streeft naar een evenwicht tussen het respect voor het eigene van de natuur en de niet te vermijden relatie van de natuur met de behoeften van de mens. Binnen de technische civilisatie die in toenemende mate door het verstand wordt gestuurd, helpen de esthetische praktijken de zintuiglijkheid 'sterk te maken' (Böhme, 2001, 177-180).

In kritisch opzicht is al gezegd dat kunst niet alleen 'schone kunst' is, dat ook architectuur en design als kunst gelden en dat de natuuresthetiek steeds meer relevant wordt. In zijn bovengenoemde artikel heeft Benjamin voor het eerst over de 'esthetisering van de politiek' gesproken. Hij bedoelde dat in kritische zin, omdat het nationaal-socialisme de massa's van het volk op een demagogische manier door een 'politiek van de gevoelens' heeft beïnvloed. In het tijdperk van de media kan de politiek niet anders dan zichzelf ook te ensceneren, door bepaalde atmosferen op te roepen en een 'affectief geraakt-zijn van de massa's' te bewerkstelligen. Dat Böhme zijn esthetische theorie bij het 'type kritische theorie' rekent, wordt helemaal duidelijk, wanneer hij het project van een 'kritiek van de esthetische economie' aan de orde stelt. Het gaat in deze kritische theorie niet meer zo zeer om vrijheid in de zin van 'onafhankelijkheid van schaarste', maar veeleer in de zin van 'onafhankelijkheid van overschot'. Ook door de mooiste consumptieve

symbolen moet men zich niet tot het streven laten verleiden, deze alleen te gebruiken om status te demonstreren (Böhme, 2001, 180-185).

Van De Duves analyses van de 'readymades', zoals men die sinds Marcel Duchamp ter discussie stelt, neemt Böhme de stellingen over dat kunst ook ontstaat door tot kunst gedeclareerd te worden en dat een kunstwerk niet een voor altijd bestaand voorwerp is, maar een proces. Het is volgens Böhme weliswaar niet voldoende een kunstwerk tot kunstwerk te declareren, er moet nog bijkomen dat het door het 'systeem kunst' geaccepteerd wordt. Ook het 'contextualisme' van Arthur Danto heeft in die zin een beperkte geldigheid, voorzover namelijk een voorwerp ook 'tot kunstwerk wordt door zijn inbedding in de maatschappelijke context van exposities, musea, galerieën, de kunstmarkt enz.' Böhme ziet zijn 'nieuwe esthetica' als een open project dat kunst binnen de waarneming van de fenomenale werkelijkheid situeert, die niet met de reële werkelijkheid samenvalt (Böhme, 2001, 185-187).

In het bovengenoemde krantenartikel vermeldt Böhme dat zijn 'kritiek van de esthetische economie' er rekening mee houdt, dat het probleem van het adequate omgaan met het overschot op de 'uitbuiting van de Derde wereld' berust. Dat is de enige plaats, waar ik in zijn 'nieuwe esthetica' de interculturele dimensie tegenkom. Volgens de interculturele filosofie in het algemeen en de interculturele esthetica in het bijzonder is de kunst uit alle delen van de wereld, ook die uit culturen met vormen van primair mondelinge communicatie en traditie, inhoudelijk als verschillend en qua rang als gelijkwaardig in te schatten. Dat met name ook in de laatstgenoemde culturen de atmosferen, het geraakt-zijn door gevoelens en de openheid voor de extases van de dingen een prominente rol spelen, had voor de argumentatie van Böhme een wezenlijke steun kunnen betekenen. **[einde pagina 118]**

### *Referenties*

Böhme, G. (2002) 'Fangball spielen mit dem ganzen Dasein', in *Frankfurter Rundschau*, 30 juli 2002.

Böhme, G. (2001) *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink.

Böhme, G. (1990) 'Brauchen wir eine neue Ethik? Verantwortung in der Risikogesellschaft', in G. Gamm en G. Kimmerle (red.), *Ethik und Ästhetik*, Tübingen: Edition discord. 51-57.

Foucault, M. (1976) *Histoire de la sexualité*. Parijs: Gallimard.

Gadamer, H.-G. (1961) *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Niemeyer (Siebeck). **[einde pagina 119]**