

Christian Zürner

ÄSTHETISCHES SORGEN

Eine Theorie der Kunst

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Aus:

Christian Zürner

Ästhetisches Sorgen

Eine Theorie der Kunst

November 2020, 182 S., kart., Dispersionsbindung

39,00 € (DE), 978-3-8376-5454-7

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5454-1

Ästhetik reflektiert Kunst, kaum aber deren konkrete Verwendungsformen. Um zu verstehen, was Kunst ist, muss sie jedoch als spezifische Situationen konstituierende besondere Praxis untersucht werden. Kunst ist kein Erkennen oder Erfahren, sondern strategisches Tun: Als (feierliches) ästhetisches Sorgen kultiviert sie in öffentlichen wie privaten Kontexten eine Praxis existenziellen kultischen Sorgens. Christian Zürner hinterfragt ästhetische Topoi wie Autonomie und (Zweck-)Freiheit angesichts solch immanenter Notwendigkeit ebenso wie normative philosophische Zuschreibungen. Kunst bedeutet keinen souveränen Überschuss, sondern lebt vom Drang, menschliche Existenz in einer unheimlichen Welt überhaupt erst einzurichten.

Christian Zürner (Dr. phil.), geb. 1968, ist Professor für Soziale Kulturarbeit an der Ostbayerischen Technischen Hochschule Regensburg und E-Bassist mit internationaler Konzerterfahrung im Bereich Jazz und Weltmusik.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5454-7

Inhalt

1. Was machen Menschen mit Kunst?	7
2. Mit Kunst feiern	27
3. Die Praxis Kunst als konstitutives Element von Festen und Feiern	31
4. Die Praxis Kunst als öffentliche Praxis	55
4.1. Performance und Theater	57
4.2. Musik	75
4.2.1. Konzerte	75
4.2.2. Musikalische Beschallungen öffentlicher Räume	83
4.3. Bildende Kunst	84
4.3.1. Galerien	84
4.3.2. Markierungen bedeutsamer Räume durch Bildende Kunst	92
4.4. Lesungen	93
4.4.1. Literarische Lesungen	93
4.4.2. Gedichtlesungen	101
4.5. Kino	103
5. Die Praxis Kunst als private Praxis	113
5.1. Musik hören	113
5.2. Bilder aufhängen	118
5.3. Lesen	123
5.4. Filme und Videos sehen	127
6. Ästhetisches Sorgen	133
6.1. Das Allgemeine und das Besondere	147
6.2. Kunst und Politik	148
6.3. Ästhetische Innovation	151
6.4. »Hohe« und »populäre« Kunst	153
6.5. Horror	155

6.6. Produzieren und rezipieren	157
6.7. Kultur	159
6.8. Kunst und Leben	161
7. Ästhetik	169
Literaturverzeichnis	173

1. Was machen Menschen mit Kunst?

Die hier formulierte Frage zielt keineswegs auf eine Kritik des funktionalistischen Missbrauchs von Kunst, sondern auf ein Verständnis eben der spezifischen Praxis, die Menschen vollführen, *wenn* sie Artefakte oder Performances produzieren oder rezipieren. Und diese Frage hat, so die Ausgangsthese der folgenden Überlegungen, Ästhetik bislang wenig interessiert. Mit ihrer Profilierung als eigenständiger philosophischer Disziplin im 18. Jahrhundert konstituiert sich zugleich der ihr zugeordnete Gegenstand »Kunst«. Diese Konstitution aber erweist sich von Anfang an als verkürzt. Es scheint selbstverständlich, dass Kunst als Artikulation eines neu zu erforschenden, spezifisch »ästhetischen« Weltverhältnisses thematisiert werden muss und somit aus der Reflexion einer prekären Relation dieses ästhetischen zu theoretischen und moralisch-praktischen Weltverhältnissen heraus zu bestimmen ist. Während Ästhetik aus dieser relativen Autonomie seitdem bis in die Gegenwart philosophische Inspirationen bezieht bzw. Philosophie sich v.a. immer wieder selbst ästhetisch problematisiert¹, erfahren konkrete öffentliche oder private Vollzugsformen von Kunst jedoch kaum Beachtung. Sie werden zu einer Angelegenheit von Kulturosoziologie, wohingegen die im Kontext von Erkenntnistheorie und -kritik herausgebildete Ästhetik lieber über die Qualitäten eines Gegebenen,

1 Vgl. Andrea Kern, Ruth Sonderegger: Einleitung. In: dies. [Hgg.; 2002]: Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-15, hier S. 10f.: »Die philosophische Ästhetik ist weder eine marginale Disziplin innerhalb der Philosophie noch ist sie die einzig wahre Philosophie; es zeigt sich vielmehr, daß theoretische und praktische Philosophie einerseits und Ästhetik andererseits nur im wechselseitigen Bezug aufeinander sinnvoll sind. Mit dieser Bestimmung des Ästhetischen begründet sich die Ästhetik nämlich nicht einfach als eine eigene philosophische Disziplin, die den Bereich der Philosophie nur um einen neuen Gegenstand erweitert – neben dem theoretischen und dem praktischen Bezug auf die Welt reflektierte die Philosophie dann auch noch die ästhetische Erfahrung –, sondern sie begründet sich durch einen ganz besonderen Gegenstand: nämlich durch einen Gegenstand, der selbst schon philosophischen Charakter hat, ohne doch Philosophie zu sein.«

»Erscheinenden«², weniger über Praktiken philosophiert³ (bzw. moralisch-praktische Aspekte von Kunst gerade in einer ihr attestierten heilsamen Abstinenz von Praxis lokalisiert). Die Thematisierung »ästhetischer Erfahrung« verändert, auch wenn ihr ein gehöriges Maß an aktivem Mitvollzug bescheinigt wird, hieran nur wenig, da sie als subjektive Resonanz auf ästhetisch Erscheinendes dessen Praxishemmung letztlich gewährend affirmiert⁴. Aber besonders aus einer philosophischen Untersuchung dessen, was Menschen mit ihr machen, ließen sich wichtige Impulse für ein Verstehen von Kunst gewinnen. Und von da aus wäre dann zu fragen, ob Kunst zureichend beschrieben werden kann als »Spiel von Sinnlichkeit und Vernunft«, »sinnliches Scheinen der Idee«, »Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden« etc. bzw. welche Praktiken von Menschen, die immerhin nahezu alle täglich mit den unterschiedlichsten Formen von Kunst umgehen, denn mit solchen Definitionen verbunden sein sollen? Warum »vieles von dem, was die Kunst begeisternd, einnehmend und wichtig macht, philosophisch einfach belanglos«⁵ sein sollte, leuchtet nicht bzw. nur dann ein, wenn Ästhetik sich tatsächlich als »bewußtlose, teils verdeckte oder auch offene Selbstreflexion der Philosophie«⁶ genügen will. Für einen im Hinblick auf konkrete ästhetische Praktiken erweiterten Fokus allerdings wäre es erforderlich, einem a priori behaupteten »philosophischen Charakter«⁷ der Kunst mit Skepsis zu begegnen. Gleichzeitig aber fällt es deshalb so schwer, sich von dieser Zuschreibung zu verabschieden, weil sie das ästhetische Nachdenken über Kunst von Beginn an grundiert bzw. es überhaupt erst motiviert hat. So thematisiert Kant die Kunst im Rahmen vernunfttheoretischer Überlegungen und profiliert sie damit als ein irgendwie gegebenes Faszino-

2 Vgl. Martin Seel [2003]: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

3 Insofern überzeugt die von Georg W. Bertram [2014]: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp, grundsätzlich verfolgte Intention. Dabei liegt die Pointe jedoch zunächst weniger in der These, dass »Kunst [...] eine Praxis [ist], für die ein Bezug auf andere Praktiken wesentlich ist und die aus diesem Grund nicht in Abgrenzung von anderen Praktiken, sondern nur unter Rekurs auf die Art und Weise dieses Bezugs zu begreifen ist« (S. 12), als vielmehr in dem grundsätzlichen ästhetischen Verständnis von Kunst als einer Praxis. Allerdings bleibt die argumentative Durchführung bei Bertram so abstrakt, dass eine plausible Klärung des spezifischen Charakters dieser Praxis nicht gelingt. Die Profilierung der Kunst als einer »Praxis der Freiheit« (Bertram, S. 151ff.) wirkt dann lediglich wie die praktische Version vertrauter idealistischer Topoi, vermag aber nicht, die spezifischen Dynamiken konkreter Vollzüge von Kunst zu erhellen (zur eingehenderen Auseinandersetzung mit dem Ansatz Bertrams vgl. Kapitel 6.).

4 Vgl. Stefan Deines, Jasper Liptow, Martin Seel [Hgg.; 2013]: *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*. Berlin: Suhrkamp.

5 Arthur C. Danto [1991]: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Übersetzt von Max Looser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 92. Vgl. hierzu auch Brigitte Hilmer: *Kunst als Spiegel der Philosophie*. In: Kern, Sonderegger: *Falsche Gegensätze*, S. 112-130.

6 Hilmer, a.a.O., S. 112.

7 Vgl. Anm. 1.

sum, das zur Reflexion nötigt; als ein aus den pragmatischen Lebenszusammenhängen eigenartig herausgelöstes Ding, an dem sich das aufgeklärte menschliche Bewusstsein seiner Funktionsweisen kritisch zu vergewissern hat. Analysiert werden »ästhetische Urteile« in ihrem Bezug auf spezifische Gegenstände, die auf eine die philosophische Reflexion irritierende Weise »viel zu denken veran[lassen], ohne daß ih[nen] doch irgend ein bestimmter Gedanke d.i. Begriff adäquat sein kann«⁸. Konsequentermaßen nehmen Kants Überlegungen dann auch bei der Naturästhetik als einer Ästhetik des Gegebenen, nicht Gemachten ihren Anfang: Eine adäquate Rezeption der Kunst darf diese demnach gerade nicht als ein Stück absichtsvoll produzierte Kultur auffassen, sondern muss sie gewahren als ein vorfindbares, bemerkenswertes Phänomen, das in die geschichtliche und gesellschaftliche Sphäre »genialisch« hineinragt: »Genie ist die angeborene Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.«⁹ Und so »muß die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich ist, doch nicht absichtlich erscheinen; d.i. schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.«¹⁰ Freilich widerspricht Hegel entschieden solcher ästhetischen Auszeichnung der Natur, beharrt auf einer philosophischen Priorisierung von Kunstschönheit als der »aus dem Geiste geborene[n] und wiedergeborene[n] Schönheit«¹¹ und holt das Ästhetische damit zurück in den Kontext von Kultur und Geschichte. Aber während Kants rein systematisch angelegte Klärung menschlicher Vermögen dem unbegrifflichen Spiel der Kunst eher eine produktive intellektuelle Inspiration attestiert, avancieren Artefakte in Hegels geschichtlichem Denken zu Medien objektiver Erkenntnis des schrittweise zu sich selbst kommenden Geistes: »In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt«¹² formuliert Hegel ebenso pathetisch wie lapidar. Der Fokus liegt hier aber auf den Werken als Trägern von *Anschauungen und Vorstellungen*, die es geistphilosophisch zu erhellen gilt, nicht jedoch auf dem *Niederlegen* als einer Tätigkeit, deren gesellschaftlicher Ort zu klären wäre. In den *Vorlesungen über die Ästhetik* werden die Kunstobjekte zwar als historisch sich wandelnde Kulturprodukte profiliert. Dies erfolgt jedoch nicht mit der Intention, ihre Verwendungszusammenhänge in den entsprechenden kulturellen Kontexten zu reflektieren und so dem Sinn einer sich in Kunst aussprechenden kulturellen Praxis philosophisch auf die Spur zu kommen, sondern um sie selbst als philosophisch gehaltvolle Gebilde unmittelbar für das eigene Denken – hier für die Konstruktion einer konsistenten

8 Immanuel Kant [2015]: Kritik der Urteilskraft. Hg. von Wilhelm Weischedel. 22. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 249f. (»Begriff« original gesperrt).

9 Kant, a.a.O., S. 241f. (»durch welche« original gesperrt).

10 Kant, a.a.O., S. 241. (»anzusehen« original gesperrt).

11 Georg Wilhelm Friedrich Hegel [2016]: Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke 13. 13. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 14 (Hervorhebung original).

12 Hegel, a.a.O., S. 21.

Geistphilosophie – zu reklamieren: Kunst ist für Hegel »nur eine Art und Weise [...], die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen«¹³. Statt die Spezifik von Kunst aus ihrer Einbettung in bestimmte Praktiken heraus verstehen zu wollen, isoliert Ästhetik künstlerische Produkte zu spezifischen Bedeutungsträgern, mit deren Hilfe sich Philosophien veranschaulichen lassen. So aber ist dann allen ästhetischen Konzeptionen der Weg bereitet, denen Kunstwerke als Träger von nichtbegrifflichen Erkenntnissen gelten, und zugleich kann es nicht verwundern, dass der Zusammenhang dieser Kunstwerke mit konkreten Lebensvollzügen mehr und mehr zum Problem wird. Ein Kunst Ding, das gleichsam als unvermittelt begehrendes Symbol höchste Wahrheiten verbürgen soll, tut sich schwer, seinen Platz in den praktischen Kontexten zu finden bzw. muss, je mehr es der Illustration philosophischer Erkenntnis dient, notwendig an der Praxisferne des philosophischen Habitus partizipieren. Dies gilt für Heideggers Verständnis des Kunstwerks als ein »Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden«¹⁴, in dessen »Nähe [...] wir jäh anderswo gewesen [sind], als wir gewöhnlich zu sein pflegen«¹⁵, wie auch für Adornos leidenschaftliches Insistieren auf Kunst als »Antithesis zur Gesellschaft«¹⁶. Wenn Adornos Dialektik diese »Antithesis« dabei als »gesellschaftliche« charakterisiert, sind »ungelöste[] Antagonismen der Realität«, die »in den Kunstwerken [wiederkehren] als die immanenten Probleme ihrer *Form*«¹⁷ gemeint. Nirgends aber geht es um gesellschaftliche Praktiken im Zusammenhang mit solchen Werken. Es ist bezeichnend, dass Adorno die Frage des konkreten gesellschaftlichen Verwendungszusammenhanges nur und regelmäßig im Hinblick auf die Produkte der Kulturindustrie – hier aber eben als fatale, verblendete Unterhaltung – aufgreift, sie niemals jedoch bei Werken »großer« Kunst stellt (und sie dort offenbar für deplatziert hält). Zugleich vollzieht Adornos Kunstphilosophie dann die Transformation einer ästhetisch verbürgten Erkenntnis zum nur durch Negation Gegebenen. Sie etabliert damit eine Denkbewegung, die – modifiziert zur ästhetischen Kritik an Darstellung oder Repräsentation – in vielfältigen Varianten wieder und wieder differenzphilosophisch durchgespielt wird¹⁸. Konstitutiv bleiben dabei der vernunftkritische Rahmen, in dem sich das

13 Ebda.

14 Martin Heidegger [1960]: Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart: Reclam, S. 30.

15 Heidegger, a.a.O., S. 29.

16 Theodor W. Adorno [1997]: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 19.

17 Adorno, a.a.O., S. 16 (Hervorhebung C.Z.).

18 Vgl. etwa Jean-François Lyotard [1986]: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Übersetzt von Marianne Karbe. Berlin: Merve; ders. [1982]: Essays zu einer affirmativen Ästhetik. Übersetzt von Eberhard Kienle und Jutta Kranz. Berlin: Merve; Jacques Derrida [2008]: Die Wahrheit in der Malerei. 2. Auflage. Übersetzt von Michael Wetzell. Wien: Passagen; ders. [1972]: Die Schrift und die Differenz. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 351ff.

ästhetische Denken bewegt, sowie die philosophische Isolation der Kunst von den gesellschaftlichen und privaten Praktiken, in denen sie sich vollzieht. Dabei freilich bedingt das eine das andere, denn die Profilierung eines Kunstwerks oder einer Performance zur elaborierten Irritation des Intellekts interessiert sich nicht für die Frage, welche mit Kunst verbundene Praxis solcher Irritation entsprechen soll. Wenn Christoph Menke die Kunst in diesem Zusammenhang als ein »paradoxe[s] Können« beschreibt, »zu können, nicht zu können; fähig zu sein, unfähig zu sein«¹⁹, resultiert aus seiner ästhetischen Subjekt- und Vernunftkritik folgerichtig eine Zurückweisung instrumenteller Ansprüche. Konsequenter fährt Menke dann auch fort: »Deshalb ist die Kunst kein Teil der Gesellschaft – keine soziale Praxis«²⁰. Eine wie auch immer triftige Selbstreflexion des Denkens im Medium der Ästhetik aber darf nicht mit einer zureichenden Bestimmung von Kunst verwechselt werden. Letzterer müsste unbedingt daran gelegen sein, Kunst eben als spezifischen Teil der Gesellschaft in den Blick zu bekommen, in der sie *in allen ihren Formen* täglich im Umlauf ist. Und das Ausblenden dieser Perspektive zeugt entsprechend von philosophischer Überheblichkeit oder Kurzsichtigkeit.

Die analytische Kunstphilosophie weist weit weniger vernunftkritisches Pathos auf und will sich dazu verpflichten, über formale Funktionsweisen und Strukturmerkmale von Kunstwerken nüchtern und präzise aufzuklären. Wenngleich sie damit auch der Gefahr einer Hypostasierung und Idealisierung von Kunst im Vergleich zu Ästhetiken der kontinentaleuropäischen Tradition weniger ausgesetzt ist, blendet sie doch ebenso wie diese Fragen nach der gesellschaftlichen und privaten Praxis Kunst weitgehend aus. Nelson Goodman thematisiert nicht, in welchen Zusammenhängen die »Sprachen der Kunst«²¹ Verwendung finden, welcher Sinn sich etwa hinter den »Exemplifikationen«²² von Kunst artikuliert bzw. inwiefern dieser Sinn sich eben durch eine solche Zusammenhänge einbeziehende Betrachtung näher bestimmen ließe. So aber bleibt es wiederum bei der – hier rhetorisch freilich weitaus nüchterner durchexerzierten – erkenntnistheoretischen bzw. -kritischen ästhetischen Tradition, wenn Goodman als »Hauptthese« vertritt, »daß die Künste als Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung des Wissens – im umfassenden Sinne des Verstehensfortschritts – ebenso ernst genommen werden müssen wie die Wissenschaften und daß die Philosophie der Kunst mit-hin als wesentlicher Bestandteil der Metaphysik und Erkenntnistheorie betrachtet werden sollte.«²³ Durch das Ausblenden von konkreten gesellschaftlichen Vollzügen

19 Christoph Menke [2013]: Die Kraft der Kunst. 2. Auflage. Berlin: Suhrkamp, S. 14.

20 Ebda.

21 Nelson Goodman [1973]: Die Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Übersetzt von Jürgen Schlaeger. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

22 Goodman, a.a.O., S. 62ff.

23 Nelson Goodman [1990]: Weisen der Welterzeugung. Übersetzt von Max Looser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 127.

gen der verschiedenen »Weisen der Welterzeugung«, die Goodmans konstruktivistisches Grundanliegen eher hinsichtlich ihrer Analogien profiliert, wird unklar, wie diese »Weisen« sich etwa in den mit Kunst und Wissenschaft verbundenen Praktiken unterscheiden und ob sich in diesen konkreten Vollzügen nicht doch sehr unterschiedliche Intentionen manifestieren. Wird Kunst als ein Produkt von Menschen für Menschen verstanden, ist Goodmans analytische Isolation der Frage »was Kunst tut«²⁴ von der, was Menschen in welchen Kontexten mit Kunst tun, nicht plausibel. Denn verschiedene »Weisen der Welterzeugung« vollziehen sich, auch wenn sie eine konstruktivistische Grunddynamik eint, dennoch in sehr unterschiedlichen öffentlichen bzw. privaten Kontexten; und es ist problematisch, wenn diese Kontexte im Hinblick auf ein Verständnis der spezifischen Symbole, die Goodman Kunst nennt, ausgeklammert werden. Obgleich Kunst hier nicht auf ein »metaphysisches Podest gehoben wird«²⁵, sondern in einem konstruktivistischen Modell neben der Wissenschaft gleichberechtigt agiert, bleibt die Frage nach dem spezifischen Sinn und dem Kontext einer konkreten Praxis dieser künstlerischen Welterzeugung prekär. Wiederum gelten Kunstwerke philosophisch als Dinge, aus denen sich Erkenntnisse gewinnen lassen, ohne dass nach ihrer konkreten Verwendung und einem sich darin möglicherweise aussprechenden differierenden Sinn dieser Dinge gefragt würde. Auch Arthur C. Dantos analytische Aufmerksamkeit konzentriert sich auf eine letztlich erkenntnistheoretische Grundierung der besonderen Qualität von Kunstwerken: ihre spezifische »Bezogenheit«, mit der sie »über etwas sind«²⁶ und sich damit von »rein realen Dingen«²⁷ unterscheiden – selbst wenn diese von den Artefakten äußerlich ununterscheidbar scheinen. Dabei spielt die Frage der Spezifik von konkreten Situationen, Zeiten und Orten, an denen diese Qualität in besonderer Weise ausgespielt wird, erneut keine Rolle, obgleich an diesen Gegebenheiten doch der Sinn solcher »Bezogenheit« genauer zu erhellen wäre. Geklärt werden müsste insbesondere, wieso die Kunst, für die die »spontane Fähigkeit des Künstlers, seine Art, die Welt sichtbar zu machen« nach Danto »wesentlich«²⁸ ist, zugleich mit dem nicht eingehender begründeten programmatischen Terminus der »Verklärung« (*Transfiguration*) in Zusammenhang gebracht wird. Denn die künstlerische »Veräußerlichung« einer »Weise, die Welt zu sehen«²⁹, verlangte, als zunächst eher undramatisch erscheinender kommunikativer Akt, nicht unbedingt eine solch auffällige und pointierte Charakterisierung. Abermals bleibt die mit den Kunstobjekten verbundene Praxis in einer Weise vage

24 Goodman, a.a.O., S. 90.

25 Arthur C. Danto [1993]: Die philosophische Entmündigung der Kunst. Übersetzt von Karen Lauer. München: Wilhelm Fink, S. 34.

26 Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen, S. 20.

27 Danto, a.a.O., S. 17ff.

28 Danto, a.a.O., S. 313.

29 Danto, a.a.O., S. 315.

und intransparent, die im Interesse einer nicht auf vernunft- bzw. erkenntnistheoretische Qualitäten beschränkten philosophischen Analyse des Gegenstandes Kunst wenig zufriedenstellend ist.

Dennoch ist Praxisferne nur die eine problematische Weise, Kunst ästhetisch zu bestimmen. Die andere, nicht weniger fatale, ist der Versuch, sie im Gegensatz dazu zur totalen Praxis zu erklären. Aber auch diese Variante ist durch die erkenntnistheoretische bzw. vernunftkritische Orientierung der Ästhetik bedingt. Denn Fundamentalkritik an einer durch Vernunft korrumpierten Gesellschaft motiviert dann die Propagierung eines umfassenden Lebensstils, der grundlegende Imperative dieser Gesellschaft ästhetisch unterläuft. Während Schopenhauer, ganz der vernunfttheoretischen ästhetischen Tradition verpflichtet, Artefakte als eine besondere Form der Erkenntnis, nämlich als ein »Erkennen ohne alle Beziehung auf ein Wollen«³⁰ bezeichnet und ihr als einzig legitime Praxis »reine Kontemplation«³¹, d.h. intermittierende *Negation* weltverhafteten Tuns zuordnet, entzündet sich Nietzsches Kritik an eben dieser als heilsam propagierten ästhetischen »Verneinung des Willens zum Leben«³². Nietzsche variiert das lebensphilosophische Paradigma einer angesichts leidvoller Verstrickungen in den Weltwillen trostvollen³³ ästhetischen Askese, indem er ihr gerade die üppigen Freuden dionysischer Affirmation des »künstlerische[n] Spiel[s]«, das der metaphysische »Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt«³⁴, entgegenstellt. Wenn sich in dieser Affirmation aber zugleich »eine neue Daseinsform«³⁵ ankündigen soll, die sich vom »Fundamente aller Existenz«, dem »dionysischen Untergrunde der Welt«³⁶ nährt, wird Kunst als spezifische Praxis von einer emphatischen programmatischen Ästhetisierung des Lebens überrollt. Eine normative »Metaphysik der Kunst«³⁷, in der der Mensch schließlich zur »menschgewordenen Dissonanz«³⁸ erklärt wird, torpediert Bemühungen um ein deskriptiv orientiertes Verstehen differenzierter Bezüge der Praxis Kunst zu anderen Praktiken. Und wenn für Nietzsche »nur als ein aesthetisches Phänomen das Dasein und die Welt« überhaupt »gerechtfertigt erscheint«³⁹, d.h. Existenz normativ als totale ästhetische Praxis eingefordert wird, lässt dies eine differenzierte Bestimmung der besonderen Praxis

30 Arthur Schopenhauer [1987]: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1. Stuttgart: Reclam, S. 278.

31 Schopenhauer, a.a.O., S. 274.

32 Schopenhauer, a.a.O., S. 385ff., S. 573f.

33 Schopenhauer, a.a.O., S. 574.

34 Friedrich Nietzsche [2014]: Die Geburt der Tragödie und ihr zugeordnete Schriften aus dem Nachlass. Hg. von Bernhard Greiner. 9. Auflage. Stuttgart: Kröner, S. 147.

35 Nietzsche, a.a.O., S. 123.

36 Nietzsche, a.a.O., S. 150.

37 Nietzsche, a.a.O., S. 147.

38 Nietzsche, a.a.O., S. 149.

39 Nietzsche, a.a.O., S. 147.

Kunst kleingeistig und überflüssig erscheinen. Kennzeichnet ästhetisches Denken also einerseits das Fehlen einer konkreten, reflektierten Verortung der Kunst in den Vollzugsformen des alltäglichen Lebens (und mit welchem Recht wird sie philosophisch ausgespart?), werden im anderen Extrem diese Vollzugsformen sämtlich für den Bereich des Ästhetischen reklamiert. Statt einer problematischen Dekontextualisierung der Kunst zu gehaltvollen Zeichen bzw. Erscheinungen begegnet dann die Verflüssigung mit Kunst verbundener Praktiken in einem diffusen Gesamthabitus umfassender ästhetischer Existenzbewältigung. Letzteres setzt sich fort bis hinein in die philosophischen Darlegungen Michel Foucaults zu einer »Ästhetik der Existenz«, in denen grundlegende »Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verhalten, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt«⁴⁰, unter dem Begriff »Lebenskunst« thematisiert werden. Die Metapher vom »Leben als Kunstwerk«, die sich gerade nicht auf spezifisch künstlerische Praktiken, sondern auf einen kultivierten Stil individueller Lebensführung bezieht⁴¹, trägt zur gravierenden Verunklarung eines präziseren und differenzierteren Verständnisses der spezifischen Praxis Kunst bei. Gleichwohl hat der fatale Charme dieser problematischen Metapher auch jenseits der Ästhetik weiterhin nicht nur in der Philosophie⁴², sondern auch bis hinein in pädagogische Diskurse⁴³ Konjunktur.

40 Michel Foucault [2013]: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Übersetzt von Michael Bischoff, Ulrike Bokelmann, Hans-Dieter Gondek u.a. 4. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 289.

41 Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit 3. Die Sorge um sich. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. In: ders. [2008]: Die Hauptwerke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 1371-1582, hier S. 1416: »Da sind die Körperpflegen, die Gesundheitsregeln, die ausgewogenen körperlichen Übungen, die maßvolle Befriedigung der Bedürfnisse. Da sind die Meditationen, die Lektüren, die Aufzeichnungen über Gelesenes oder im Gespräch Vernommenes, auf die man später zurückgreift, das Überdenken von Wahrheiten, die man bereits kennt, aber sich noch besser zu eigen machen muß.«

42 Wilhelm Schmid [2014]: Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung. 13. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Wenn es dort heißt, das »Material« der Lebenskunst »ist kein Marmorblock, keine Leinwand, kein Notenblatt, und doch handelt es sich um jene Art von Material, das im Grunde von allen Künsten bearbeitet wird, ohne dass dies von allen so betont wurde wie im Falle des Happenings und der Performance: Das *Leben*« (S. 71, Hervorhebung original), steht ein solcher Satz symptomatisch für diese Verunklarung.

43 Wobei sich im Gefolge einer diffusen Vermengung von Kunst und Leben umgekehrt dann, etwa im Rahmen der Begründungsansätze »Kultureller Bildung«, aus künstlerischen Praktiken umfassende Kompetenzen zur Lebensführung ableiten lassen sollen. Vgl. Christian Zürner [2015]: Lebenskunst als Lernziel Kultureller Bildung? (www.kubi-online.de/artikel/lebenskunst-lernziel-kultureller-bildung, letzter Zugriff: 10.06.2020).

Während in den Lebenskunstkonzepten das Leben als Kunstwerk aufgefasst wird, verfolgt die »Ästhetik des Performativen«⁴⁴ die umgekehrte Intention, Kunst in Leben zu überführen. Auch ihr Programm bekennt sich dabei ausdrücklich zur Tradition ästhetischer Erkenntnis- bzw. Vernunftkritik und zielt nach eigenen Angaben dezidiert auf eine Überwindung der »Beschreibung und Beherrschung der Welt« durch »dichotomische[] Begriffspaare«⁴⁵. Im Zusammenhang einer innerhalb der Theaterwissenschaft vollzogenen Abkehr von »semiotischer Ästhetik«⁴⁶ und deren Bemühen um ein Verstehen der Zeichenhaftigkeit (theatraler) Kunstwerke⁴⁷ möchte sie Aufführungen nicht mehr als bedeutungstragende Symbole dechiffrieren, sondern sie als *Ereignisse* gewahrt wissen⁴⁸. An die Stelle von Hermeneutik, die Inszenierungen als Verweise auf repräsentierte Inhalte liest, tritt dann eine Beschreibung der vielfältigen Erfahrungen von Präsenz: »Die theatralen Elemente in ihrer spezifischen Materialität wahrzunehmen heißt also, sie als selbstreferentielle, sie in ihrem phänomenalen Sein wahrzunehmen.«⁴⁹ Im Rahmen avancierter Performances gelten dann auch Handlungen agierender Personen nicht als einem Publikum inszenatorisch dargebotene dramatische Signifikanten, sondern als hinsichtlich ihrer irritierenden, Reaktionen provozierenden Selbstbezüglichkeit aufzufassende Akte der Wirklichkeitskonstitution. Damit ist dann den Rezipierenden die »Distanz« eines konventionellen Kunsterlebnisses »verwehrt«⁵⁰, weil die Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern⁵¹ im Rahmen dieser ästhetischen Experimente zugunsten der gemeinschaftlich erfahrenen »leiblichen Ko-Präsenz«⁵² immer fragwürdiger wird. »Anstelle eines Kunstwerks« entsteht »ein Ereignis, in das alle Anwesenden involviert«⁵³ sind. Aus dem ästhetischen Setting »Theater« wird ein Ereignisraum des sich vollziehenden Lebens selbst. Und während Nietzsche das Leben zur Kunst erklärt, soll hier Kunst zum Leben werden. Kulminationspunkt dieser »Ästhetik des Performativen« ist konsequenterweise dann auch das »Kollabieren des Gegensatzes von Kunst und Wirklichkeit«⁵⁴ bzw. eine »Wieder-

44 Erika Fischer-Lichte [2004]: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

45 Fischer-Lichte, a.a.O., S. 362.

46 Fischer-Lichte, a.a.O., S. 19.

47 Dieser engere ästhetische Bezugsrahmen wird in der Folge von Fischer-Lichte dann auch auf die Kunstformen Literatur und Malerei ausgeweitet und unter den Stichworten »Literatur als Akt« bzw. »Bildakte« dargelegt. Vgl. Erika Fischer-Lichte [2012]: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, S. 135-145 bzw. S. 147-159.

48 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 29f.

49 Fischer-Lichte, a.a.O., S. 244.

50 Vgl. Fischer-Lichte, a.a.O., S. 270.

51 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Studie das generische Maskulinum verwendet, das dabei jedoch ausdrücklich alle Geschlechtsidentitäten meint.

52 Fischer-Lichte, a.a.O., S. 58ff.

53 Fischer-Lichte, a.a.O., S. 19.

54 Fischer-Lichte, a.a.O., S. 307.

verzauberung der Welt«⁵⁵. Gleichzeitig relativiert Fischer-Lichte diese freilich sehr euphorischen Thesen mit dem eigenartig aporetischen Resümée: »Auch wenn die Künstler daran arbeiten, die Grenzen zwischen Kunst und Leben [...] zu überschreiten, zu verwischen, ja zu annullieren, vermögen die von ihnen initiierten Aufführungen wohl auf die Autonomie von Kunst zu reflektieren, nicht aber sie aufzuheben. Denn diese wird *durch die Institution Kunst* garantiert.«⁵⁶ Wenn das letzte Wort einer »Ästhetik des Performativen« jedoch in der resignativen Feststellung einer zwar propagierten, dann aber doch nicht recht gelingenden künstlerischen Grenzüberschreitung besteht, wäre eben nach jener merkwürdigen Grenze zu fragen, die sich ihrer Überschreitung hartnäckig in den Weg stellt: Der tautologische Verweis auf die »Institution Kunst« bedeutet hier einen argumentativen Zirkelschluss, der gerade nicht darüber aufklärt, welcher spezifische Sinn sich in den von dieser »Institution« kontrollierten Praktiken artikulieren könnte.

Zusammenfassend betrachtet erweist sich die Problematik philosophischer bzw. ästhetischer Bestimmung von Kunst in einem Mangel an Aufmerksamkeit für die Spezifik ihrer konkreten Vollzugsformen. Indem sie entweder dazu tendiert, Kunst als exklusive Zeichen bzw. Erscheinungen von den konkreten Lebensvollzügen abzukoppeln oder diese Lebensvollzüge insgesamt ästhetisch zu grundieren, gelingt es den Ästhetikern nicht, jenen spezifischen praktischen Raum zu erschließen, den Kunst konstituiert und auf dessen Betrachtung wiederum gerade im Hinblick auf ein Verständnis dessen, was Kunst ist, nicht verzichtet werden kann.

Allerdings gibt es einen in seiner Behutsamkeit und Differenziertheit bemerkenswerten philosophischen Ansatz, Kunst mit den Vollzugsformen des menschlichen Daseins zu verknüpfen: John Deweys Profilierung der »Kunst als Erfahrung«⁵⁷. Ihm geht es darum, aufzuzeigen, »wie im Kunstwerk die charakteristischen Werte dessen, was unsere alltäglichen Freuden bestimmt, entfaltet und hervorgehoben werden.«⁵⁸ Dabei weist Dewey von Anfang an eine ästhetische Hal-

55 Fischer-Lichte, a.a.O., S. 315ff. Auch Dieter Mersch [2002]: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, interessiert sich für performative Überschreitungen. Allerdings ist deren Ausrichtung eher ethisch als ontologisch konzipiert, und statt einer Ununterscheidbarkeit von Kunst und Leben steht hier hermeneutisch nicht einholbare Präsenz hinsichtlich ihrer Alterität und ihres Gegebenseins im Fokus. Für Mersch markieren solche Präsenzerfahrungen »Augenblicke des Mysteriums« (S. 298), so dass eine mit Kunst verbundene Praxis dann eher als besondere Momente stiftende Praxis ästhetischer Versenkung in solches Mysterium verstanden wird. Fischer-Lichtes Ansatz hingegen zielt nicht auf »Transzendenz«, sondern auf die Verflüchtigung ästhetischer Entrückung zugunsten einer performativen Neuentdeckung von Kunst als Leben.

56 Fischer-Lichte, a.a.O., S. 352 (Hervorhebung C.Z.).

57 John Dewey [1988]: Kunst als Erfahrung. Übersetzt von Christa Velten, Gerhard vom Hofe und Dieter Sulzer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

58 Dewey, a.a.O., S. 18.

tung zurück, die Kunst »in einen Sonderbereich« abdrängt, »in dem sie fern von all jenen Mitteln und Zielen ist, die menschliche Bestrebungen, Mühen, Errungenschaften zum Ausdruck bringen.«⁵⁹ Verbürgen soll dies eben die Lokalisierung des Ursprungs der Kunst in der menschlichen Erfahrung⁶⁰, die wiederum als »Resultat von Interaktion zwischen dem lebendigen Geschöpf und einem bestimmten Aspekt der Welt, in der es lebt«⁶¹, definiert wird. Kunst, so Dewey, zeichnet sich dadurch aus, dass sie Erfahrungen ermöglicht, in denen diese Interaktion als besonders intensiv und dabei zugleich als besonders stimmig erlebt wird. Sie vermittelt diese Intensität und Stimmigkeit, insofern sie Ausdruck der Kongruenz von »Wesensmerkmalen der Umwelt«⁶² mit Grundbedingungen menschlichen Lebens ist, wie Dewey dies etwa am Phänomen von »Rhythmus« darzulegen versucht⁶³. Dies allerdings provoziert Fragen nach dem *artifiziellen* Charakter von Kunst, nach der kontrastiven Spannung, mit der sie als Kulturprodukt den naturhaften Gegebenheiten der Umwelt auch entgegnetreten kann. Dewey verkennt (oder musste zeitbedingt verkennen), dass etwa »das Pulsieren des Blutes«⁶⁴ nicht mit der präzisen rhythmischen Struktur eines Popsongs identifiziert werden kann. Den natürlichen Herzschlag kennzeichnen, gerade weil er natürlich ist, beständig auch Unregelmäßigkeiten und Extrasystolen, wohingegen die ästhetische Faszination des Artifizialen gerade in der kunsthaften Elimination von Arrhythmien bestehen kann⁶⁵. Auch der Wechsel von »Ebbe und Flut« oder der »Zyklus des Mondes«⁶⁶ lassen sich nur um den Preis einer hohen Abstraktion des Rhythmusbegriffes mit hochkonzentrierten periodisierten Zeitabfolgen musikalischer Kunstwerke oder etwa dynamisch wechselnden Szenarien von Performances vergleichen, die die behauptete »Unumgänglichkeit« eines »Naturalismus für die gesamte Kunst«⁶⁷ fragwürdig erscheinen lässt. Konsequenterweise kommt Dewey dann auch nicht ohne eine zentrale normative Forderung an Kunstschaffende aus: »Die einzige, unbedingt einzuhaltende Bedingung ist es, einen gewissen Bezug zu den Eigenschaften und der Struktur der Dinge der Umwelt herzustellen. Andernfalls arbeitet der Künstler in einem rein privaten Bereich von Beziehungen, und dem Ergebnis fehlt die sinnvolle Aussage, selbst wenn es lebhaftere Farben und laute Töne aufweist.«⁶⁸ Hinsichtlich der kon-

59 Dewey, a.a.O., S. 9.

60 Vgl. Dewey, a.a.O., S. 11.

61 Dewey, a.a.O., S. 57.

62 Dewey, a.a.O., S. 171.

63 Vgl. ebda.

64 Dewey, a.a.O., S. 173.

65 Die Tatsache, dass Musik den Herzschlag zu beeinflussen vermag, zeugt lediglich von ihrer Wirksamkeit auf den Puls, qualifiziert sie damit jedoch noch nicht notwendig zum Ausdruck naturhafter, organischer Bewegtheit.

66 Dewey, Kunst als Erfahrung, S. 173.

67 Dewey, a.a.O., S. 175.

68 Dewey, a.a.O., S. 112f.

kreten Vollzugsformen der mit Kunst verbundenen Praktiken gibt John Dewey mit dem wiederholt verwendeten Begriff der »Feier« zwar einen wertvollen (gleichwohl eher beiläufig formulierten) Hinweis. Zweifelhaft bleibt aber, ob es tatsächlich *naturhafte* »Grundmuster der Kunst«⁶⁹ sind, die feiernd erfahren werden bzw. ob sich dieses Feiern aufgrund des *artifizialen* Elementes von Kunst als »Verherrlichung der alltäglichen Erfahrung«⁷⁰ zureichend verstehen lässt. Unklar bleibt schließlich, welcher *Sinn* sich in einer »feiernden Verherrlichung alltäglicher Erfahrung« denn artikulieren soll, wo und wie sie sich vollzieht bzw. inwiefern überhaupt solche *Feier* als *Verherrlichung* nicht doch gerade einen partiellen Bruch in der Kontinuität des *alltäglichen* Erfahrens darstellt.

Bezeichnenderweise sind es zwei Theoriekonzepte jenseits der Ästhetik, Johan Huizingas »Homo Ludens«⁷¹ und Hannah Arendts »Vita activa«⁷², die in ihrem Rahmen Kunst explizit als eine besondere, unterscheidbare Form der Praxis behandeln. Vor allem deshalb, weil es grundlegende Theorien zum Verständnis kultureller Praxis bzw. menschlicher Aktivität sind, von denen aus dann auch die Kunst als solche Praxis bzw. Aktivität begriffen wird, müssen sie hier diskutiert werden. Denn wenn Kunst von vornherein als Form von Praxis gilt, ist ein anderer Weg beschritten, als aus einem philosophisch-ästhetisch erarbeiteten Verständnis ästhetischer Objekte bzw. Ereignisse heraus gleichsam sekundär entsprechende Modi des praktischen Umgangs mit ihnen abzuleiten⁷³. Aber auch die spannungsvolle antithetische Bezogenheit beider Denkansätze, die die Kunst dann jeweils als ein *Spiel* des »Homo Ludens«⁷⁴ bzw. als ein *Herstellen* des produktiven »Homo faber« profilieren⁷⁵, kann für die Frage nach der Praxis, die Kunst ist, weitere Hinweise liefern.

Noch vor Johan Huizingas kulturwissenschaftlichen Untersuchungen gilt die Kunst freilich für Schiller als ein Spiel, wobei das in den Briefen »Über die ästhe-

69 Dewey, a.a.O., S. 174.

70 Dewey, a.a.O., S. 18.

71 Johan Huizinga [2015]: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Übersetzt von Hans Nachod. 24. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

72 Hannah Arendt [2013]: Vita activa oder Vom tätigen Leben. 11. Auflage. München, Zürich: Piper.

73 So geht etwa Seel in seiner »Ästhetik des Erscheinens« vor: »Bloße[s] Erscheinen« bedingt dabei »kontemplative Wahrnehmung«, aus »atmosphärischem Erscheinen« resultiert »korrespondive Anschauung« und dem »artistischen Erscheinen« von Kunstwerken entspricht »Verstehen« des im artistischen Erscheinen Artikulierten (S. 150ff.). Damit aber sind diese Verhaltensweisen eben lediglich praktische Derivate der hier im Zentrum der Aufmerksamkeit stehenden Qualifikation spezifischer Wahrnehmungs*dinge*. Die Frage nach dem in solchen Verhaltensweisen ausgedrückten Sinn, besonders nach den privaten oder öffentlichen Kontexten, in denen das »Verstehen« einer künstlerischen »Vergegenwärtigung« von »Gegenwarten des menschlichen Lebens *unabhängig* von der jeweiligen Lebenssituation« (S. 159, Hervorhebung original) bedeutsam sein könnte, stellt auch Seel nicht.

74 Huizinga, Homo Ludens, S. 53f., S. 133-160, S. 173-189.

75 Arendt, Vita activa, S. 201-212.

tische Erziehung des Menschen«⁷⁶ entwickelte Modell Kants ästhetisches Denken weit über dessen erkenntnistheoretischen Bezugsrahmen hinaus idealistisch auflädt: Aus dem in der »Kritik der Urteilskraft« analytisch beschriebenen Spiel von Sinnlichkeit und Vernunft im Rahmen eines spezifischen ästhetischen Weltverhältnisses, der Gewahrung des Schönen und Erhabenen, wird in Schillers Briefen die leidenschaftlich propagierte normative Anthropologie des überhaupt nur im Spiel zu sich selbst kommenden Menschen. Das »interesselose Wohlgefallen« am Schönen, dem Kant seinen Ort innerhalb einer genuinen ästhetischen Gerichtetheit des Bewusstseins zuordnet, steigert sich bei Schiller zum umfassenden Habitus ästhetischer Veredelung des Menschen jenseits aller »Fesseln der Notdurft«⁷⁷. Auf die (nicht nur soziologisch) gravierenden Folgen einer Ästhetik jedoch, die die Kunst nicht mit Elementen vitaler Bedürfnisse kontaminiert wissen will, hat Pierre Bourdieu hingewiesen:

»Verständlich, daß die Teilnahmslosigkeit des reinen [ästhetischen, C.Z.] Blicks nicht zu trennen ist von einer generellen Haltung zur Welt, die als paradoxes Produkt der Konditionierung durch negative, nämlich fehlende elementare ökonomische Zwänge und Notwendigkeiten der Distanzierung gegenüber dieser Sphäre von Zwang und Notwendigkeit Vorschub leistet. [...] Nichts hebt stärker ab, klassifiziert nachdrücklicher, ist distinguiert als das Vermögen, beliebige oder gar »vulgäre« Objekte zu ästhetisieren, als die Fähigkeit [...], die Prinzipien einer »reinen« Ästhetik *spielen* [!] zu lassen.«⁷⁸

Solange der Begriff des »Spiels« also, wie bei Schiller, eine Atmosphäre heiterer Selbstbezüglichkeit kultiviert, leistet er demnach einer ästhetischen Stigmatisierung der populären Kultur Vorschub. Denn, so bemerkt Bourdieu, durch eine »Reduktion der Dinge der Kunst auf die Dinge des Lebens [...] bezeichnet der populäre Geschmack – nicht zuletzt durch die Ernsthaftigkeit (oder Naivität), die er in die Fiktion und die Repräsentation einführt – gewissermaßen *a contrario* die Tendenz des reinen Geschmacks, die »naive« Verhaftung ans Gegebene zu suspendieren, um damit ein gleichsam spielerisches[!] Verhältnis zu den elementaren Zwängen des Daseins zu gewinnen.«⁷⁹ Diese Stigmatisierung kann nur kritisch überwunden werden, wenn das »fröhliche Reich des Spiels und Scheins«⁸⁰ konsequent

76 Friedrich Schiller [2009]: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

77 Schiller, a.a.O., S. 120.

78 Pierre Bourdieu [1987]: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 24 (Hervorhebung C.Z.).

79 Ebda. (Hervorhebung original).

80 Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 121.

auf seinen Bezug zum alltäglichen Leben hin befragt und Kunst als eine im Hinblick auf diesen Alltag in spezifischer Weise sinnvolle Praxis transparent gemacht wird – eine Praxis, deren Intention »Hochkultur« und »populäre Kultur« teilen. Die abstrakte Qualifikation der Kunst als Spiel bei Schiller müsste – wenn denn der Spielbegriff für Kunst überhaupt angemessen ist – demnach zumindest um eine Betrachtung der konkreten Kontexte, Orte und Zeiten dieses Spielens ergänzt werden, um die sich darin artikulierende Geste in Bezug auf ihren Sitz im Leben genauer zu verstehen.

Johan Huizingas Spieltheorie umgeht den elaborierten Kunstbegriff Schillers, insofern sie Spiel zunächst nicht normativ als eine distinguierte Kultiviertheit, sondern deskriptiv als Grundlage kultureller Existenz überhaupt qualifiziert: »Im Spiel haben wir es mit einer für jedermann ohne weiteres erkennbaren, unbedingt primären Lebenskategorie zu tun«⁸¹. Kunst ist lediglich *eine* Spielform im Ensemble vielfältiger »gespielter« Praktiken (neben Recht, Krieg, Wissen etc.), wobei dem Spiel an sich allerdings ein ästhetischer Grundzug zuerkannt wird, den Huizinga in »dem Drang, eine geordnete Form zu schaffen, die das Spiel in allen seinen Gestalten belebt«⁸², lokalisiert. Wenn Huizinga das Spielen im Gegensatz zu Schiller also einerseits entidealisiert und generalisiert, registriert seine Theorie andererseits, dass Spielen gleichwohl immer spezifische Orte und Zeiten voraussetzt: »Das Spiel sondert sich vom gewöhnlichen Leben durch seinen Platz und seine Dauer.«⁸³ Diese temporale und lokale Exklusivität verdankt das Spiel dabei seiner Verwobenheit mit »der Sphäre des Festes und des Kults«⁸⁴. Von besonderer Bedeutung ist nun, dass das Spiel für Huizinga außerhalb der »Disjunktion« von »Wahrheit und Unwahrheit und der von Gut und Böse [liegt]«⁸⁵. Kunst als Spiel ist damit kein Spiel der *Erkenntniskräfte*, sondern bewegt sich gänzlich außerhalb eines erkenntnistheoretischen Rahmens und verweist auf eine grundlegende »Qualität des Handelns« als »Kulturfaktor«⁸⁶, die dabei allerdings auch nicht unter die Kategorien *moralischer* Wertmaßstäbe fällt. Wenn Spiel also keine Angelegenheit von Erkenntnis oder Moral ist, tut sich Huizinga dennoch schwer, es dann für den Bereich des Ästhetischen zu reklamieren. Das »schwankende Urteil«⁸⁷ resultiert für ihn dabei aus dem Problem, die Bedeutung der Schönheit, die nicht »am Spiel als solchen [haftet]«⁸⁸, schlüssig zuzuordnen. So bleibt es dann bei einigen, eher

81 Huizinga, *Homo Ludens*, S. 11.

82 Huizinga, a.a.O., S. 19.

83 Huizinga, a.a.O., S. 18.

84 Ebda. Wobei sich der Kult allerdings auf das »Primäre« des Spielens »aufgepfropft« habe (S. 27).

85 Huizinga, a.a.O., S. 15.

86 Huizinga, a.a.O., S. 12.

87 Vgl. Huizinga, a.a.O., S. 15.

88 Ebda. Hier wird zugleich die Differenz zu Schillers idealistischer Konzeption nochmals deutlich: Denn erkennt freilich auch dieser dem Spiel sein Eigenrecht gegenüber den Ansprü-

aporetischen als analytisch aufschlussreichen Bemerkungen über die ästhetischen Qualitäten des Spiels, das in seinen »höher entwickelten Formen« von »Rhythmus und Harmonie [durchwoben]«⁸⁹ sei. Huizinga hätte hier jedoch lediglich seiner eigenen Argumentation folgen müssen, um die Unangemessenheit der Frage zu erkennen: Denn der Kult, der als typischer und prägender Kontext des Spiels herausgearbeitet wird, sträubt sich gegen seine Reduktion auf ein ästhetisches Phänomen. Er ist so wenig ästhetisch, wie er moralisch oder vernünftig ist, weil diese in der Moderne ausdifferenzierten Sphären seine Intention überhaupt nicht abbilden können. (Vor allem der hier für den Bereich des Ästhetischen umstandslos veranschlagte Begriff der Schönheit repräsentiert – als moralisch und vernünftig nicht einholbare autonome Qualität – immer schon die für den Kult fragwürdige moderne Ausdifferenzierung unterschiedlicher Geltungsbereiche.) Huizingas Theorie registriert zwar sehr genau, dass es dem eigensinnigen Spiel um etwas Bedeutsames geht, auch wenn es sich in Distanz vom Alltag vollzieht. Aber es gelingt ihr nicht, plausibel zu machen, in welchem Verhältnis diese Bedeutsamkeit zum Alltag der Menschen steht und mit welcher Dynamik bzw. Geste sich diese Bedeutsamkeit dabei spielend artikuliert. Huizingas Verweis auf ein ästhetisches »Uninteressiertsein«⁹⁰ im Sinne Kants steht sein Beharren auf einem »heiligen Ernst«⁹¹ des Spiels gegenüber. Letztlich kann Huizinga den *Sinn* des Spielens und damit dann auch den der Kunst nicht wirklich transparenter machen; einerseits nicht, insofern eben unklar bleibt, inwiefern derart ergreifende Vorgänge wie spielerisches Binden, Lösen, Fesseln, Bannen und Bezaubern⁹² tatsächlich »uninteressiert« sein können; besonders aber deshalb nicht, weil die Kunst als lediglich ein Spiel unter vielen in die Gesamtheit der rechtlichen⁹³, philosophischen⁹⁴, kriegerischen⁹⁵ etc. Spiele der Kultur eingereiht wird und damit deren Qualität – einmal eben als Spielen überhaupt wie dann als *spezifisches* Spiel der Artefakte bzw. mit Artefakten – doppelt ungeklärt bleibt. Zudem lassen aber auch weitere Aspekte Zweifel an einer zureichenden Bestimmung der Kunst durch Huizingas Spieltheorie aufkommen: So erscheint eine durchwegs behauptete wettkämpferische Grundstruktur,

chen von Vernunft und Moral zu, so besitzt es dieses eben *nur* als ein ästhetisches Spiel mit der Schönheit, das gegenüber den übrigen vergesellschafteten Lebensformen *normativ* und kritisch in Stellung gebracht wird. Huizinga ahnt aus kulturwissenschaftlicher Perspektive jedoch, dass das Spiel der Schönheit ggf. entraten könnte, *ohne* dabei seine Qualität als eine immer schon gegebene, *deskriptiv* beschreibbare Dynamik von Kultur in ihren vielfältigen Formen einzubüßen.

89 Huizinga, a.a.O., S. 15.

90 Huizinga, a.a.O., S. 18.

91 Huizinga, a.a.O., S. 27ff.

92 Vgl. Huizinga, a.a.O., S. 19.

93 Huizinga, a.a.O., S. 89ff.

94 Huizinga, a.a.O., S. 161ff.

95 Huizinga, a.a.O., S. 101ff.

mithin die These von » gespielter Kultur auf agonaler Grundlage«⁹⁶ für die Kunst wenig plausibel bzw. mindestens zu wenig begründet. (Der kulturwissenschaftlich zweifellos triftige Hinweis auf das Phänomen des Dichterwettstreits⁹⁷ genügt hier sicher nicht.) Wenn zudem das Spiel primär auf ein »soziales Spiel«⁹⁸ verpflichtet werden soll, ergeben sich Schwierigkeiten, den Spielbegriff auf den seit der Moderne etablierten Diskurs um ästhetische Subjektivität bzw. die an Kunst sich entzündende ästhetische Erfahrung zu beziehen – zumindest solange letztere nicht als bloßes Resultat gesellschaftlicher Prägungen gelten soll. Schließlich aber spricht Huizinga in einem kulturkritischen Resümée seiner Ausführungen bestimmten künstlerischen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts, einer Zeit, in der »Arbeit und Produktion [...] zum Ideal und bald zum Idol [wurden]«⁹⁹, den Spielcharakter ab. Namentlich Realismus, Naturalismus und Impressionismus seien der »Idee des Spielens fremder [...] als alles, was je zuvor in der Kultur zur Blüte gelangt war«¹⁰⁰. Auch wenn dieses Urteil vor dem Hintergrund von Huizingas Spielverständnis erklärbar sein mag, dürfte eine umfassende Theorie der Kunst jedoch nicht bestimmte künstlerische Stile und Gattungen ausschließen bzw. hätte eben zu zeigen, dass die von ihr mit dem Begriff der »Kunst« verbundenen Praktiken sich nicht auf exklusive Kreise ausgewählter Artefakte beschränken lassen.

Insgesamt erweist sich Huizingas Spielbegriff damit als zu unscharf, um den spezifischen Sinn mit Kunst verbundener Praktiken zu erhellen und dadurch das Phänomen Kunst selbst besser zu verstehen. Auch den in »Homo Ludens« angeordneten Reflexionen gelingt es nicht, das Verhältnis von Kunst und Leben hinreichend zu klären bzw. die Theorie gibt keine zufriedenstellende Antwort auf die Frage nach dem merkwürdigen Ernst des Spieles der Kunst. Beachtung verdient jedoch Huizingas Herauslösung der Kunst aus einem erkenntnistheoretischen bzw. moralischen Kontext sowie ihre Verknüpfung mit dem Kult und dem Fest, auf die zurückzukommen sein wird.

Während Johan Huizinga die basale kulturelle Praxis *Spielen* als den Modus bestimmt, dessen Sphäre auch Kunst angehört, wo sie produziert und rezipiert wird, manifestiert sich für Hannah Arendt in Kunst das *Herstellen* als eine grundlegende Form menschlicher Tätigkeit. Arendt interessiert dabei das künstlerische *Verdinglichen* als spezifische Variante einer der drei Grundtypen menschlicher Aktivität. Die in allem (nicht nur im künstlerischen) Verdinglichen wirksame Grundgeste

96 Huizinga, a.a.O., S. 139.

97 Huizinga, a.a.O., S. 147ff. Dem entspräche dann der Poetryslam als dessen moderne Form.

98 Vgl. Huizinga, a.a.O., S. 57.

99 Huizinga, a.a.O., S. 208.

100 Ebda. Huizinga sieht den Spielcharakter von Kunst dieser Perioden durch die Tendenz einer permanenten »Originalitätssucht« aufgrund des Zwanges zu marktförmiger künstlerischer Produktion mehr und mehr untergraben (S. 218f.).

wird von ihr als »Werk­­tätigkeit von Homo faber, der die Welt herstellt«¹⁰¹, beschrieben. Solches Herstellen von Welt als des durch »Haltbarkeit« und »Dauerhaftigkeit« gekennzeichneten »Gebilde[s] von Menschenhand«¹⁰², das das menschliche Leben stabilisiert¹⁰³, unterscheidet sich von den beiden anderen Grundgesten der Aktivität: Arbeiten (als Produktion von kurzlebigen Verbrauchsgütern) und Handeln (als sozialer Kommunikation und Interaktion zwischen Menschen). Diese drei Tätigkeitsformen konstituieren nach Hannah Arendt das aktive menschliche Leben gerade in seiner Alltäglichkeit, so dass weder das Herstellen überhaupt noch auch das spezifische Herstellen der Kunst­­dinge einen dem Alltag in der Weise entgegengesetzten Raum beansprucht, wie Huizinga ihn für das Spiel reklamiert. Dennoch wird die Kunst auch bei Arendt als *besonderes* Produkt des Herstellens profiliert, was seinen Ausdruck v.a. in elaborierten Verwendungszusammenhängen der Artefakte findet:

»[D]ie angemessene Art des Umgangs mit den Dingen, die wir Kunstwerke nennen, [ist] sicher nicht das Brauchen und Gebrauchen; vor diesem müssen sie vielmehr sorgfältig bewahrt und daher aus dem Gesamtzusammenhang der gewöhnlichen Gebrauchsgegenstände entfernt werden, um den ihnen gemäßen Platz in der Welt einnehmen zu können. So müssen sie auch den täglichen Bedürfnissen und Notdürften des Lebens entrückt werden, mit denen sie weniger in Berührung kommen als irgendein anderes Ding.«¹⁰⁴

Solche Betonung einer erhabenen Zweckfreiheit der Kunst­­dinge als der »nutzlosesten aller Dinge«¹⁰⁵ scheint zunächst idealistische ästhetische Topoi Schillers zu bewahren. Dabei bedingt die Herauslösung der hergestellten Kunst­­dinge aus den unmittelbaren pragmatischen Kontexten für Arendt andererseits eine mittelbar durchaus pragmatische Funktion: Indem sie sich nicht im herkömmlichen Sinne brauchen und gebrauchen lassen, kommt ihnen zu, durch ihr bloßes »Währen«¹⁰⁶ in der Zeit die Welt in einer Weise zu stabilisieren, wie dies die zu je bestimmten Zwecken verfertigten Gebrauchsgegenstände nicht zu leisten vermögen:

»Die Umwelt des Menschen ist die Dingwelt, die Homo faber ihm errichtet, und ihre Aufgabe, sterblichen Wesen eine Heimat zu bieten, kann sie nur in dem Maße erfüllen, als ihre Beständigkeit der ewig-wechselnden Bewegtheit menschlicher Existenz standhält und sie jeweils überdauert, d.h. insofern sie nicht nur die reine

101 Arendt, *Vita activa*, S. 165.

102 Arendt, a.a.O., S. 161.

103 Vgl. Arendt, a.a.O., S. 162.

104 Arendt, a.a.O., S. 201.

105 Arendt, a.a.O., S. 206.

106 Arendt, a.a.O., S. 202.

Funktionalität der für den Konsum produzierten Güter, sondern auch die bloße Nützlichkeit von Gebrauchsgegenständen transzendiert.«¹⁰⁷

Mit der Formulierung »Kunstwerke sind die beständigsten und darum die weltlichsten aller Dinge«¹⁰⁸ geht Hannah Arendt auf Distanz sowohl zur fragilen ästhetischen *Gegenwelt* des schönen Spiels und Scheins wie zu religiösen oder mythologisierenden Deutungen der Kunst: Weil für diese gänzlich profane Stabilisierungsfunktion eine kultische Dimension nicht erforderlich ist, kann Hannah Arendt auch – gegen Huizinga – darauf beharren, dass »Kunst die Ablösung von Zauber, Religion und Mythos auf das glorreichste überstanden«¹⁰⁹ habe. Indem Kunstschaffende Artefakte herstellen, verfertigen sie Welt in einer Art, durch die sich die Bedeutung einer stabilen Weltlichkeit für die Menschen zugleich am deutlichsten zeigt. Kunst solchermaßen als ein Herstellen von Welt zu qualifizieren, provoziert jedoch die Rückfrage, ob der Sinn von Kunst durch deren von Arendt letztlich behauptete *konservative* Funktion hinreichend geklärt werden kann. Es mag durchaus sein, dass Artefakte – freilich auf je unterschiedliche Weise – durch ihr Fortbestehen in der Zeit dazu beitragen, der Welt als einem von Menschenhand gefertigten Gebilde Stabilität zu verleihen¹¹⁰. Aber genau jene dann mit dem Begriff »Kultur« bezeichnete Stabilität ist etwa im Namen einer Irritation durch die konkrete Zeit der ästhetischen Erfahrung kritisiert worden¹¹¹. Hieran anknüpfend wäre dann grundsätzlich zu fragen, inwieweit sich künstlerische Produktion gerade seit der Moderne überhaupt auf einen *weltstabilisierenden* Impuls verpflichten lässt oder nicht häufig(er) von der Intention einer kritischen Destabilisierung bzw. produktiven Verstörung geleitet ist. Dabei ließe sich nicht nur auf postmoderne ästhetische Dekonstruktionen des Ideals eines kulturellen und geschichtlichen Kontinuums oder auf einen von Adorno profilierten Widerstand der Kunst gegen die »Unwahrheit des Ganzen« verweisen. Auch der Sinn ästhetischer Innovation überhaupt müsste angesichts einer primär »währenden« Funktion der Kunst bei Arendt genauer bestimmt werden.

Spannend aber wird die Charakterisierung der Kunst als ein Herstellen besonders im Hinblick auf die Praxis ihrer Rezeption. Denn während Produktion bzw.

107 Arendt, a.a.O., S. 211.

108 Arendt, a.a.O., S. 202.

109 Ebda.

110 Dies geschieht unweigerlich auch dort, wo, wie etwa in der Performancekunst, mit einer Ästhetik des Ereignisses gegen den Werkbegriff zu Felde gezogen wird. Spätestens die Rezeption solch transitiver Kunstereignisse durch den theoretischen ästhetischen Diskurs identifiziert bzw. konserviert sie im Feld der Kunst und reiht sie ein in das diskursiv aufbereitete ästhetische Archiv der »Kultur«.

111 Susan Sontag [1968]: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Übersetzt von Mark W. Rien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 18: »Was wir sicherlich nicht mehr brauchen, ist die Umsetzung von Kunst in Gedanken oder (was noch schlimmer ist) von Kunst in Kultur.«

aufführende Reproduktion von Kunst offensichtlich etwas herstellen (auch da, wo Performancekunst *Poiesis* zugunsten von Ereignisräumen strategisch zu verbergen sucht), geht Hannah Arendt auf den Aspekt des Hörens, Lesens, Betrachtens etc. nicht näher ein. Zwar weist sie »Brauchen und Gebrauchen« grundsätzlich als unangemessene Umgangsweisen mit Kunstwerken zurück, beschreibt aber keine in ihren Augen adäquaten Praxisformen, durch die sich Welt in der *Rezeption* von Kunst »herstellen« lässt. Inwiefern aber kann die wahrnehmende Verarbeitung von Kunst als *Herstellen* verstanden werden, wenn damit mehr und anderes angesprochen sein soll als der kreative Beitrag der Rezeption zur Konkretion des Werkes? Was wird in der *Erfahrung* von Kunst hergestellt und wie? Handelt es sich, wie Hannah Arendt nahezulegen scheint, dabei tatsächlich nur um den emphatischen Nachvollzug künstlerischer Herstellung als weltstabilisierender Verdinglichung? Oder schwingen in dieser Erfahrung auch Qualitäten der Kunst Dinge mit, die deren ästhetische Stabilisierungsleistung nicht nur in ihrer reinen, währenden Dinghaftigkeit, d.h. ihrer reinen Existenz, sondern in der Intention einer mit ihnen verbundenen spezifischen Praxis lokalisieren? Welche Dynamiken werden dabei ggf. entbunden? Wie bzw. was genau wird mit ihrer Hilfe stabilisiert? Und lassen sich aus einer Analyse dieses »Gebrauchens« nicht wiederum Rückschlüsse auf den Sinn künstlerischer Produktion überhaupt ziehen? Da Hannah Arendt jedoch die mit Kunst verbundenen Rezeptionspraktiken zu wenig berücksichtigt, reformuliert sie am Ende den vertrauten ästhetischen Lobpreis einer elaborierten Kreativität jenseits von Zwecken. Kunst ist dann, der geläufigen pathetischen Diktion folgend, das »höchste[] Schaffen, dessen er [Homo faber, C.Z.] fähig ist, das sich von Brauchen und Gebrauchen soweit *emanzipiert* hat, daß es nutzlose Dinge herstellt«¹¹². Das letzte Wort der Reflexion über Kunst bleibt die Glorifizierung künstlerischer Produktion als Ausdruck von geistiger Freiheit gegenüber dem Instrumentellen. Erscheint demnach auch der Begriff des Herstellens, ähnlich wie der des Spielens, zu unscharf, um die spezifische Geste der mit Kunst verbundenen Praktiken zu verstehen, ist dennoch ein entscheidender Impuls festzuhalten, der aus Hannah Arendts Theorie für das Nachdenken über Kunst gewonnen werden kann. Denn Artefakte im Kontext einer Typologie menschlicher Aktivitäten dem Bereich des Herstellens, nicht dem des zwischenmenschlichen Handelns zuzuordnen, bedeutet eine Zurückweisung von Deutungen kunstbezogener Praktiken als Formen des ästhetischen *Kommunizierens*. Freilich scheint es fast aussichtslos, Kunst gegen die ubiquitäre Attraktivität des Kommunikationsbegriffes verteidigen zu wollen. Hannah Arendt insistiert bezeichnenderweise jedoch darauf, sie als Praxis des weltstabilisierenden Verfertigen von Dingen, mithin des Herstellens von Welt, nicht des

112 Arendt, *Vita activa*, S. 206f. (Hervorhebung C.Z.).

Austausches von Mitteilungen *über* die Welt zu begreifen¹¹³. Kunstwerke sind und bleiben Artefakte, artifizielle Dinge, deren Kunsthaftigkeit mit spezifischen Praktiken einhergeht, in denen sie ihre Wirksamkeit entfalten. Da diese Praktiken, auch wenn sie vor Publikum bzw. in Gemeinschaft ausgeübt werden, keine rein *sozialen* Praktiken sind, also mehr und auch anderes umfassen, als etwa Botschaften zu übermitteln¹¹⁴ oder eine »kunstvoll geschaffene Verdichtung von Beobachtungsverhältnissen«¹¹⁵ zu stiften (wozu Kunst natürlich auch genutzt werden *kann*), lassen sie sich entsprechend nicht nur als ästhetische Alternativen zur sprachlichen Verständigung oder als soziale Interaktion in künstlerischer Gestalt verstehen. Das freilich bedeutet nicht, dass die Kunst über dem Menschlichen steht – es bedeutet jedoch, dass sie eine Energie entfalten kann, die kommunikationstheoretisch nur schwer abbildbar ist.

-
- 113 Arendt reagiert ausgesprochen gereizt auf Versuche, Kunst für Verständigungsprozesse zu reklamieren: »Die Weltlichkeit der künstlerischen Tätigkeit ändert sich natürlich auch nicht in der nicht-gegenständlichen modernen Kunst. Diese Nichtgegenständlichkeit hat nichts mit Subjektivität zu tun oder damit, daß der Künstler etwa ›sich ausdrücken‹ wolle; so reden nur die Scharlatane, nicht die Künstler. Jeder Künstler, ob er nun ein Maler oder ein Bildhauer, ein Dichter oder ein Komponist ist, produziert Welt Dinge, und die Verdinglichung, die sein eigentliches Geschäft ist, hat nichts gemein mit der sehr fragwürdigen, jedenfalls aber ganz unkünstlerischen Praxis des Sich-Ausdrückens. Nicht die abstrakte Kunst, wohl aber der Expressionismus ist ein Unding« (a.a.O., S. 481, Anm. 90).
- 114 Jürgen Habermas [1988]: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. 4. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, weist der Kunstkritik die Aufgabe zu, solche Botschaften der Öffentlichkeit verständlich zu machen: »Sie [die Kunstkritik, C.Z.] holt den Erfahrungsgelhalt des Kunstwerkes in die normale Sprache ein; nur auf diesem mæutischen Wege kann das Innovationspotential von Kunst und Literatur für Lebensformen und Lebensgeschichten, die sich übers kommunikative Alltagshandeln reproduzieren, entbunden werden« (S. 244).
- 115 Niklas Luhmann [1997]: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 117. Luhmanns systemtheoretische Konzeption von Kommunikation distanziert sich damit von der von Habermas propagierten, auf hermeneutischen Konsens bedachten kommunikativen Erschließung der Gehalte von Kunstwerken zugunsten einer »Liberalisierung des Urteils bei festgehaltenem Dingbezug«, bei der »[d]ie Selbigkeit des Dinges [...] die Übereinstimmung der Meinungen [ersetzt]« (S. 124): »Kunst ermöglicht«, so Luhmann, »ein gleichsam spielearisches Verhältnis zu Fragen des vernünftigen Konsenses oder Dissenses. Sie vermeidet es damit, Dissentierende abzuwerten oder zu exkludieren. Und das kann geschehen, ohne daß man in Zweifel gerät, ob man über Dasselbe kommuniziert oder nicht« (S. 126). Freilich ist hier Kommunikation als Kommunikation *über* Kunst beschrieben. Diese ist aber nur deshalb möglich, weil »das Kunstwerk selbst *ausschließlich* als Mittel der Kommunikation hergestellt wird« (S. 41, Hervorhebung original).

2. Mit Kunst feiern

In einer unter dem Titel »Die Aktualität des Schönen« veröffentlichten Sammlung von Vorlesungen arbeitet Hans-Georg Gadamer »Spiel«, »Symbol« und »Fest« als »die anthropologische Basis unserer Erfahrung von Kunst« bestimmende Begriffe heraus¹. Mit dem Topos des Festes, der u.a. auch von Huizinga und Dewey mehrfach ins Spiel gebracht, dabei aber nicht eingehender präzisiert wird, trifft Gadamer einen für das Verstehen der Praxis Kunst äußerst produktiven Topos – um ihn sogleich erneut fragwürdig zu ästhetisieren und zu idealisieren. Hierin entspricht er einer problematischen Tendenz der philosophischen, besonders aber der ästhetischen Rezeption des Festbegriffs², im Rahmen derer das Fest aufgrund eines ihm attestierten »transgressiven« Charakters eher als programmatische Projektionsfläche kulturkritischer Denkwürfe bzw. als Paradigma einer »subversiven Ästhetik«³ fungiert und weniger als konkrete, empirische Praxis interessiert. Gadamer bedient zwar nicht unbedingt eine subversive ästhetische Idee, vollzieht mit seinen Ausführungen aber deutlich die Dekontextualisierung des Festes zum selbstbezüglichen ästhetischen Ereignis. Was das Fest und die Kunst vereine, so heißt es bei ihm, sei beider Fähigkeit, aufgrund ihrer je »eigene[n] Festlichkeit Zeit vor[zugeben] und damit Zeit an[zuhalten] und zum Verweilen [zu] bring[en] – das ist das Feiern«⁴. Statt aber nun nach den kulturgeschichtlichen Gründen dieser Verwandtschaft zu fragen, versucht Gadamer, eine festliche »Eigenzeit«⁵ der Kunst rein aus der ästhetischen Struktur ihrer Gebilde abzuleiten. »Der berechnende, disponierende Charakter, in dem man sonst über seine Zeit verfügt, wird im Feiern sozusagen zum Stillstand gebracht.«⁶ Dies vermag das Artefakt, weil es, wie

-
- 1 Hans-Georg Gadamer [1977]: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Stuttgart: Reclam.
 - 2 Zur ästhetischen Rezeption des »Festes« über Nietzsche bis hin zu Georges Bataille vgl. Bernhard Teuber: Fest/Feier. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel [Hgg., 2010]: Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe. Bd. 2. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 367-380.
 - 3 Teuber, a.a.O., S. 371ff.
 - 4 Gadamer, Die Aktualität des Schönen, S. 56.
 - 5 Gadamer, a.a.O., S. 55.
 - 6 Gadamer, a.a.O., S. 56.

Gadamer schreibt, »zentriert auf eine Art Mitte hin«⁷ zu einem Gewahren nötigt, in dem die instrumentelle Verfügung über Zeit überwunden ist: »[A]lle seine Teile [sind] nicht einem bestimmten dritten Zweck untergeordnet [...], sondern [dienen] der eigenen Selbsterhaltung und Lebendigkeit«⁸. Was die Erfahrung der Kunst wie die der aus einer pragmatischen, zielgerichteten Handhabung von Zeit herausfallenden »Begehung des Festes«⁹ vermittele, sei, »daß wir zu weilen lernen«. Denn das sei, so Gadamer weiter, »vielleicht die uns zugemessene endliche Entsprechung zu dem, was man Ewigkeit nennt.«¹⁰ So aber wird eine im Fest (und mit ihm in der Kunst) kulturgeschichtlich aufgehobene existenzielle Notwendigkeit zugunsten der emphatischen Reformulierung des Ideals ästhetischer Zweckfreiheit übersehen. Denn die ästhetische »Eigenzeit« des Kunstwerkes ist kein geheimnisvolles ästhetisches Phänomen, das seine glückliche Entsprechung im selbstgenügsamen Weilen der Festgemeinschaft findet, sondern der Niederschlag konkreter Feste und ihrer Funktionen in der Kunst. Nicht die Kunst, die den Menschen »so etwas wie eine [ästhetische, C.Z.] Eigenzeit [...] auferlegt«¹¹, gesellt sich in zwangloser Affinität zur Feier, sondern Menschen feiern im Rahmen von Festen *etwas mit* Kunst, d.h. unter Nutzung ästhetischer Praktiken. Die scheinbar *ästhetische* Festlichkeit der Kunst ist somit primär durch die im Kern *nicht*ästhetische Funktion des Festes als eines spezifischen persönlichen, gesellschaftlichen bzw. kulturellen Ereignisses geprägt, statt aus gestalterischem Eigensinn heraus ihrerseits festliche ästhetische Orte zu konstituieren. Gewiss verleihen Gedichtrezitationen oder Musik den Festen »festlichen« Charakter. Aber sie tun es paradoxerweise gerade nicht einfach dadurch, dass sie »ästhetisch« sind, sondern weil ihre spezifischen ästhetischen Gesten umgekehrt von den existenziellen nichtästhetischen Intentionen des Festes motiviert sind. Das Fest ist nicht nur entlastendes »Moratorium des Alltags«¹², sondern als »Feier« ein »außeralltägliches Ereignis, das sich sowohl von seinen äußeren Formen als auch von seinem Inhalt her deutlich vom alltäglichen Verlauf des individuellen und sozialen Lebens abhebt« und den »an ihr Beteiligten das Woher, Warum und Wozu ihres Lebens, ihrer Gruppe oder der Institution, der sie – immer oder nur partiell – angehören, bewußt [macht]«¹³, mithin von der besonderen Zeit und dem besonderen Ort der Feier aus »der alltäglichen Wirklichkeit Sinn und Bedeutung

7 Gadamer, a.a.O., S. 56f.

8 Gadamer, a.a.O., S. 57.

9 Gadamer, a.a.O., S. 54.

10 Gadamer, a.a.O., S. 60.

11 Gadamer, a.a.O., S. 59.

12 So seine Charakterisierung in der »Kleinen Philosophie des Festes« bei Odo Marquard [2003]: Zukunft braucht Herkunft. Philosophische Essays. Stuttgart: Reclam, S. 194-204.

13 Vgl. die von der soziologischen Festforschung vorgeschlagene Differenzierung bei Wilfried Gebhardt [1987]: Fest, Feier und Alltag. Über die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, S. 63.

zuspricht¹⁴, als »Fest« im engeren Sinne dabei »ekstatischer« bzw. »ungeordneter«¹⁵. Die strikte Unterscheidung zwischen Fest und Feier ist allerdings kritisch revidiert und als Oberbegriff der des Festes vorgeschlagen worden¹⁶. Denn weder entbehrt feierliche Sinnstiftung und Stabilisierung etwa im Rahmen einer Geburtstagsparty spontaner, »ekstatischer« Momente, noch verzichtet festlich-rauschhafte Ekstase auf die Affirmation sinnstiftender Elemente. Damit wird deutlich, dass das »außeralltägliche Ereignis« der Feier bzw. des Festes zwar besondere (ästhetische) Formen und Praktiken kennzeichnen, diese Ereignisse aber nicht eigentlich *ästhetischer* Natur sind, sondern einen Ort bzw. eine Zeit der existenziellen Daseinsbewältigung darstellen. Menschen feiern etwas mit Kunst, aber sie feiern nicht die Kunst. Um den Topos des Festes für ein Verständnis der Praxis Kunst produktiv werden zu lassen, darf daher gerade nicht mit idealisierten, ästhetisierten Festbegriffen¹⁷ gearbeitet, sondern müssen konkrete, empirische Feste und Feiern betrachtet werden. Dieser Zugang ist zugleich deshalb reizvoll, weil er ermöglicht, Kunst nicht, wie häufig in der philosophischen Ästhetik, von einem umfassenden denkerischen Gesamtkonzept her (und letztlich als dessen ästhetischen Teil) zu bestimmen, sondern von ihren konkreten, empirischen Verwendungsformen auszugehen: Wenn es Orte und Zeiten gibt, an bzw. bei denen Kunst offensichtlich *nicht fehlen darf*, sind es Feste und Feiern. *Warum?* Als Hypothese wird zugleich formuliert, dass sich aus dieser festlichen bzw. feierlichen Funktion entscheidende Impulse für eine allgemeine Theorie der Kunst gewinnen lassen. Im Hinblick auf diese allgemeine Theorie ist methodisch dabei in drei Schritten vorzugehen: Während zunächst die Bedeutung von Kunst innerhalb konkreter Feiern und Feste untersucht wird, muss im Anschluss daran gefragt werden, ob sich die dabei herausgearbeiteten Elemente auch außerhalb solch konkreter und expliziter feierlicher bzw. festlicher Kontexte, d.h. im Rahmen von Kunst als »autonomer« öffentlicher Praxis erkennen lassen. Schließlich gilt das Interesse dann dem Aufzeigen dieser Elemente in Formen des privaten, nichtöffentlichen Vollzugs der Praxis Kunst.

14 Gebhardt, a.a.O., S. 82.

15 Vgl. Gebhardt, a.a.O., S. 54.

16 Vgl. Michael Maurer: Prolegomena zu einer Theorie des Festes. In: ders. [Hg.]: 2004]: Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik. Köln u.a.: Böhlau, S. 19-54, bes. S. 32ff.

17 Einen solchen vertritt etwa auch Rüdiger Bubner [1989]: Ästhetische Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Er bezeichnet Feste als »die außergewöhnlichen Momente in unserem Leben, in denen dieses selbst, ästhetisch verwandelt, vor uns tritt« bzw. als »ästhetisch entlastete und bereicherte Darstellungsformen« (S. 143.).