

3. Alltäglichkeit, Alltagspraktiken, Alltagsästhetik

Zunächst vor allem von Philosophinnen (Lefebvre 1972, 1987; Heller 1978) in seiner Bedeutung gewürdigt, ist ›Alltag‹ seit den 1970ern zu einem wichtigen Konzept sozialwissenschaftlicher Analyse geworden (Highmore 2002; Bargetz 2015: 9, 21-26; Reuter/Lengersdorf 2016). Die empirische Kulturforschung machte ›Alltag‹ geradewegs zu ihrem Leitbegriff (Greverus 1978; Lipp 1993; Jeggle 1999). Das erlaubte der Post-Volkskunde einerseits, sich von der grundlegenden Referenz auf ›Volk‹ und ›Volkstum‹ – und damit von den völkischen und nationalsozialistischen Imprägnierungen des Fachs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Jacobiteit/Lixfeld/Bockhorn 1994; Jeggle 2001) – abzusetzen. Zugleich konnte man anknüpfen an die Fachtradition, sich mit ›Alltäglichem‹, von bäuerlichen Gerätschaften bis zum Brauch, zu befassen.

Rückblickend sind vor allem drei theoretische Referenzen zu erkennen (Lipp 1993; Sutter 2016: 45-49). Erstens der Bezug auf einen wissenssoziologischen Alltagsbegriff, den in der Husserl'schen Tradition vor allem Alfred Schütz (1971; 2003) und Thomas Luckmann (Berger/Luckmann 1980; Schütz/Luckmann 2017) ausgearbeitet hatten. Insbesondere die Schemata alltäglicher Sinnhorizonte und deren weitgehende Fraglosigkeit sowie die zentrale Bedeutung von Routinen und Gewohnheiten im praktischen Leben wurden zu tragenden Konzepten (Lipp 1993; Schmidt 2018). Zweitens hatten die Studien Henri Lefebvres zur Kritik des Alltagslebens großen Einfluss. Sie stärkten eine kritische Perspektive, die Alltag vor allem als Ort praktischer *Reproduktion des Status quo*, der Gewöhnung und Sinnzuweisung an bestehende Ordnungen betrachtet. Als dritter Theorieeinfluss wurde Pierre Bourdieus Habitus-Konzept wirksam, weil man damit das in der kulturwissenschaftlichen »Alltagsforschung angelegte Erkenntnisinteresse an der ›Wechselwirkung von ökonomischen Bedingungen und Bewusstsein‹« (Sutter 2016: 49; Zit. im Zit. Lipp 1993: 24) präziser zu fassen hoffte.

Aus heutiger Sicht hatten diese Studien – im Rahmen einer überwiegend skeptischen Einschätzung der transformativen und ästhetischen Potenziale alltäglicher Lebensführung – meist eher deskriptiven Charakter und betonten die Selbstverständlichkeit von Routinen im »täglichen Trott« (Schmidt-Lauber 2010: 57). Ich möchte im Folgenden Schütz' phänomenologischen Ansatz zum Ausgangspunkt für das Verständnis alltagsästhetischen Erlebens nehmen. Dabei folge ich einer bereits von Bernhard Tschofen im Rückgriff auf Hans-Georg Soeffner formulierten Orientierung, nämlich der dezidierten Frage »nach den ›Ordnungsprinzipien, Regeln, Deutungsprozeduren, Plänen und Zwecken‹, von denen Alltagshandeln ›strukturiert ist‹« (Tschofen 2006: 94; Zit. im Zit. Soeffner 1989: 10). Es geht, anders formuliert, über das Beschreiben hinaus darum, den spezifisch ›alltäglichen‹ Charakter üblicher Weisen ästhetischen Handelns und Erlebens ein Stück weit zu erklären.

Dabei erweist sich die Rede von Alltag und Alltagsleben im Singular oder gar die Idee eines sozialen Akteurs namens ›der Alltag‹ als eher schwierig. Sie führt zu einer unglücklichen Dichotomisierung zwischen alltäglichen und nicht-alltäglichen Segmenten des Lebens (Bargetz 2015: 204, 208; Highmore 2011: 2). Vermutlich ist es besser, über *Alltäglichkeit* und deren Strukturelemente zu sprechen. Es geht ja nicht um bestimmte, abgrenzbare Zeiträume, Situationen oder Handlungskonstellationen, die entweder Alltag oder dessen Gegenteil sind. Vielmehr ist in den Mischungen, Uneindeutigkeiten und Übergängen von Wahrnehmen, Erleben und Handeln eine ›Grammatik der Alltäglichkeit‹ aufzuspüren.¹ In diesem Sinn wird hier von Alltäglichkeit und Alltäglichkeitsmodus gesprochen. Das Konzept der ›Alltagsästhetik‹ und der ›alltagsästhetischen Praktiken‹ fasst dann typisierend jene Qualitäten zusammen, die den Alltäglichkeitsmodus verbreiteter ästhetischer Praktiken ausmachen. Dahinter steht die Annahme, dass es diese Alltäglichkeit ist, die den Handelnden bestimmte Interaktionsformen plausibel und naheliegend erscheinen lässt.

Wiederholung, Routinisierung, Fraglosigkeit des Tuns und verteilte Aufmerksamkeit beispielsweise sind Züge, die wir bei Berufs- wie Hausarbeiten, beim Musikhören in der Bahn wie beim Theaterabend, beim Fitnesstraining

¹ Highmore (2011: 13) argumentiert, »that everyday life is a thoroughly relational term and that rather than try and pinpoint its characteristic content we would do better to draw out its grammar, its patterns of association, its forms of connection and disconnection.«

wie beim professionellen ›Querlesen‹ finden. Solche Züge wechseln auf unvorhersehbare Weise mit Phasen der Herausforderung, der gefühlten Neuheit und Einmaligkeit in gesteigerter und fokussierter Präsenz – und derartige Kombinationen und Übergangsphänomene verlangen nach dichten Beschreibungen. Nach dem zehnten Mal ist ein Vorstellungsgespräch für eine Bewerberin in vieler Hinsicht Routine wie für einen Personalverantwortlichen auch. Zugleich enthalten solche Begegnungen Züge von Einmaligkeit, Horizonterweiterung oder sogar Überraschung. Und meist haben die Beteiligten auch ›Meta-Routinen‹ entwickelt, wie sie mit Unbekanntem und Unerwartetem umgehen.

Wiederholung und Neuheit sind relative Phänomene; uns geht es darum, wie sie sich im alltäglichen ästhetischen Erleben verbinden. Für Kittlausz (2011: 343) ist Alltäglichkeit gekennzeichnet »durch eine Spannung zwischen dem Gewohnten und Routinierten einerseits und den unerwarteten Ereignissen und Zufälligkeiten, die die Aufmerksamkeit und das Handeln herausfordern, andererseits«. Im Bereich des Unerwarteten ist weiter zu differenzieren. Wir beherrschen den routinierten Umgang mit Unvorhergesehenem; zum Alltagswissen gehören Prozeduren, die Unbekanntes zügig einordnen oder einklammern (Schütz/Luckmann 2017: 35-43). Doch machen wir auch Erfahrungen, die uns über längere Zeit verunsichern oder infrage stellen. Im Extremfall röhren sie an Grundpfeiler des Welt- und Selbstbilds; nicht selten erleben wir sie mit einer Mischung aus Neugier und Abwehr. Im Blick auf die Potenziale ästhetischer Interaktion stellt sich die Frage: Welche Räume bietet der Alltäglichkeitsmodus, in denen die Beschäftigung mit derartigen Herausforderungen als nützlich oder reizvoll zugelassen oder gar vorgesehen ist? Macht eine Markierung als Kunst, Fiktion oder Witz es leichter? Mit welchen Methoden kommt man an derartige Alltagspraktiken heran?

Im Folgenden stehen zwei Aspekte im Zentrum. Erstens greife ich unter jenen »Funktionsweisen des Alltags« (Bargetz 201: 194ff.), die inzwischen zum wissenschaftlichen Common Sense gehören (wie Repetition und Routine, Geläufigkeit und Selbstverständlichkeit) den Aspekt der »Gewöhnlichkeit« heraus. Ihm hat Highmore (2011) unter dem Stichwort der »ordinaryness« anregende Überlegungen gewidmet. Gewöhnlichkeit ist nicht beschränkt auf bestimmte Lebensweisen. Wir alle folgen, häufiger oder seltener, Gewohnheiten ohne großes Nachdenken, ohne Ehrgeiz oder Druck. ›Gewöhnlich‹ bezeichnet das, was vielen geläufig ist und was viele tun; aber jede/r gehört dann und wann zu denen, die so handeln wie viele – auch ästhetisch.

Im Sinne unserer Fragestellung nicht gewöhnlich sind die Routinen von Menschen, sofern sie sich *professionell* mit Ästhetischem beschäftigen (als Künstlerinnen, Wissenschaftler, Kritikerinnen etc.) oder außerhalb beruflicher Kontexte *spezialisierte ästhetische Kompetenzen* anwenden. Im Zentrum des Interesses stehen Interaktionsgewohnheiten, auf die Mitglieder unserer Gesellschaft *üblicherweise* zur Erzeugung ästhetischer Erlebnisse zurückgreifen. »Gewöhnlich« meint also auch »häufig« – aber bezogen auf das Gesamt der ästhetischen Praktiken, nicht bezogen auf Individuen oder Personengruppen. Eine dichte Beschreibung solcher Gebrauchsformen macht die Grammatik der Alltäglichkeit besser sichtbar als begriffliche Anstrengungen es könnten.

Zweitens hat unter den von Schütz und Luckmann dargelegten Modi alltäglichen Tuns und Fühlens einer relativ wenig Beachtung erfahren; vielleicht hielt man ihn für gar zu selbstverständlich. Gemeint ist der grundlegend *pragmatische* Charakter, ausgerichtet auf das *effektive Erreichen eines als relevant betrachteten Handlungziels*. Die gewohnheitsmäßige »Kosten-Nutzen-Abwägung« der Beteiligten liefert einen Schlüssel, um zu verstehen, warum sie welche ästhetischen Praktiken fraglos und auf bestimmte Weise ausführen. Man sollte sich dazu klar machen, dass die Pragmatik des Alltäglichen – im Sinne regelhaft applizierter Handlungs- und Entscheidungsmuster – nicht nur *eine* Abwägungsroutine beinhaltet, die quasi als Passepartout für alle gewöhnlichen Situationen dient. Es handelt sich vielmehr um eine Art Algorithmensammlung. Die ermöglicht effektive Lösungen für die »Unzahl sich wiederholender und sich erneuernder Handlungsprozeduren, Vorgehensweisen und Techniken«, in die Altage sich untergliedern. »Differenziertheit und Abgestimmtheit [dieses Repertoires; KM] aufeinander« (Reuter/Lengersdorf 2016: 367) gehören grundlegend zum »Erfolgsrezept« funktionierender, befriedigender Altage – und entsprechend differenziert aneinander angepasst sind auch die Instrumente im Repertoire ästhetischer Praktiken.

Geteilte Praktiken

Leben ist eine Abfolge von Handlungen. Wenn wir unter Handeln »etwas bewirken« verstehen oder »sich so verhalten, dass es zurechenbare Folgen hat«, dann erweist sich auch vieles, was auf den ersten Blick nach Passivität oder Nichtstun aussieht, als Handeln; man denke etwa an den Straftatbestand der unterlassenen Hilfeleistung. Der Soziologe Stefan Hirschauer (2016: 49f.) re-

lativiert die alltagssprachliche Unterscheidung zwischen Aktivität und Passivität mit dem Ausbuchstabieren von Handlungen entlang der Achsen ›aktiv-passiv‹ und ›proaktiv – inhibitiv‹. Mikroanalytisch kann man unterscheiden zwischen »explizit tun«, »routiniert vollziehen«, »etwas beiläufig mitvollziehen«, »etwas anstoßen und geschehen machen«, »es geschehen lassen«, »unbeachtet liegen lassen«, uns einem Geschehen, einem Angebot überlassen, »uns etwas unterlaufen lassen«, etwas »nicht entstehen« lassen, etwas »routiniert unterbinden« oder es »explizit konterkarieren«.

Hirschauers Tableau öffnet den Blick für den *gradualistischen* Charakter der Gesamtheit unserer Handlungen. Das ist grundlegend für eine mikrologische Beschreibung ästhetischer Praktiken und hilft, unfruchtbare Entgegensetzungen zu vermeiden. Schließlich richtet sich das Interesse vorrangig darauf, was im Modus der Alltäglichkeit *getan* wird: Wer tut was in welchen Kontexten und Situationen auf welche Weise? Wer oder was ist in welcher Form beteiligt, und wie verlaufen die Interaktionen? Das gilt auch für den Umgang mit Möglichkeiten zu ästhetischem Erleben.

Für eine differenzierte Beschreibung solchen Tuns (zu dem auch Sprechakte gehören) hat die Praxistheorie mit dem Konzept der Praktiken hilfreiche Instrumente bereitgestellt. Ich verwende die Bezeichnung Praktiken mit der ›schwachen‹ Bedeutung von wiedererkennbaren Handlungssequenzen mittleren Umfangs – nicht in der ›starken‹ Lesart jener Schulen, die Praktiken zu Grundeinheiten des Sozialen erklären, welche sich »ihr Subjekt« suchen (Reckwitz 2009: 176), oder zu Aktanten, die passende Mitspieler »rekrutieren« (Shove/Pantzar 2016; kritisch Alkemeyer/Buschmann 2016: 120–123). Doch sind Praktiken als überindividuell zu verstehen; sie existieren in gewissem Sinn unabhängig von den jeweiligen Akteurinnen.

Wenn man so die Menschen ein Stück weit aus dem Zentrum rückt, dann bezeichnet der Begriff der Praktiken Handlungsweisen und -zusammenhänge, die vor und nach den in ihnen agierenden Personen da sind. Damit bestimmte Praktiken ihre soziale Verbindlichkeit aufrechterhalten, müssen sie zwar von Menschen vollzogen werden – aber eben nicht von bestimmten Personen. Die Institution der Heirat etwa und die im Heiraten verbundenen Handlungselemente existieren übersituational. Zu den Elementen gehören nicht nur Prozeduren, sondern jede Menge anderer Beteiligter: Dinge, Menschen, Texte. Wer heiratet, nimmt an einer schon vorstrukturierten Praktik teil; er/sie *verwickelt sich*, so eine treffende Formulierung Hirschauers (2016: 46), mit ihrem/seinem Tun in dafür vorgesehene, übliche Verlaufsmuster. Hier wirkt das, was im Anschluss an Bourdieu der inkorporierte prakti-

sche Sinn genannt wird: die *Empfänglichkeit*, die *Geneigtheit* und die *Kompetenz* von Personen, sich auf die Zumutungen einer Praktik handelnd einzulassen (ebd.: 56). Die (von der Praktik her gesehen) beliebig austauschbaren Beteiligten sorgen dafür, dass die Praktik anerkannt und anziehend bleibt. Zugleich realisieren sie sie auf je einmalige Weise, ändern unvermeidlich Abläufe und Mitspieler und nutzen die Vorgaben als Mittel ihrer praktizierten Kreativität.

So betrachtet, löst sich die Polarität von Handeln und Verhalten ein Stück weit auf (ebd.: 46-51). In der Gegenüberstellung werden dem *Handeln* subjektive Sinnhaftigkeit und reflektiertes Ausführen zugeschrieben; *Verhalten* tendiert zum Pol des geradezu vegetativ, unbewusst Ablaufenden. Am einen Pol liegt dann das »eigentlich Menschliche«, weil geistig Durchdringene und Kontrollierte; am anderen Pol vermutet man das quasi Animalische, Reiz-Reaktionsmustern zwanghaft oder angepasst Folgende.² Praktiken hingegen, die als vorgefundene Optionen für die allermeisten Pflichten und Vorhaben fungieren, umfassen beide Dimensionen. Die in ihnen Agierenden bewegen sich in einem »durchgehende[n] Aktivitätsfluss, der für das einzelne Lebewesen mit modalen Schwankungen zwischen Routine und reflexiver Problemlösung abläuft« (ebd.: 47; Herv. KM). Wer handelt, »fädelt sich [...] ein in schon laufende eingendynamische Geschehnisse« (ebd.: 50). Solche »tägigen Involvierungen von Menschen« stellen sich der Untersuchung als »Kontinuum von Aktivitätsniveaus« (ebd.: 49) dar. Das binäre Modell von bewusstem Handeln und unreflektiert ablaufendem Verhalten weist auf die Bedeutung der intellektuellen Durchdringung unseres Tuns hin – doch in statischer Gegenüberstellung. Eine praxistheoretische Sicht transformiert diese Differenz in die Frage nach Prozessen und Formen der »wachsende[n] Selbststeuerung, mit der sich Handelnde hervorbringen« (ebd.: 48; Herv.i.O.).

Der Gedanke der Selbststeuerung beruht darauf, dass wir mit unserem Tun nicht einfach ein Geschehen in Gang setzen und halten. Vielmehr werden wir von der Praktik, in die wir uns »einfädeln«, auch ergriffen. Wir spüren und erleben uns in unserem Handeln auf eine bestimmte Weise und werden so zum (unterschiedlich aufmerksamen) »Zeugen des eigenen Tuns« (ebd.). Wir nehmen wahr, was wir machen und was dadurch verändert wird. Wir können in die Handlungsvollzüge eingreifen – und das geschieht auch ständig.

² Diese Polarisierung imprägniert viele Abgrenzungen zwischen ästhetischem Erleben und Erfahren; dazu Kap. 4.

»Wir modifizieren unser händisches Tun in der Anpassung an das Verhalten von Objekten, wir sehen unsere Lenkbewegungen an Richtungsänderungen und können nur durch ihre ständige Korrektur geradeaus fahren, wir sehen unsere Hand schreiben, wir hören uns sprechen und korrigieren uns, weil wir uns merken, wie wir einen Satz angefangen haben usw. Zum Handeln braucht es Feedback-Schleifen und Gelingenskriterien. Es gibt da eine elementare Dialogizität. In Interaktion mit Anderen wird dieses Feedback noch verstärkt, entweder in expliziten Lernsituationen durch ihre Beobachtungen und sprachlichen Hinweise oder indem sie bzw. wir uns kontinuierlich ihre Augen leihen, um unser eigenes Verhalten zu kontrollieren und zu modifizieren« (ebd.: 48f.).³

Mit der Feststellung, dass Handeln stets Rückmeldungen erfährt, von der materiellen wie der sozialen Umwelt, sind wir bei einer weiteren wichtigen Eigenschaft alltäglicher Aktivitäten, ihrem »verteilten« Charakter. Praktiken sind stets geteilte Praktiken (ebd.: 51-53). Damit ist mehr gemeint als die aus der Akteur-Netzwerk-Theorie bekannte Berücksichtigung nichtmenschlicher Aktanten. Gewiss sind neben den Personen, die einander wechselseitig wahrnehmen, alle möglichen Entitäten in den Vollzug einer Praktik einbezogen: Dinge und Texte in wechselnden Konstellationen ebenso wie andere Lebewesen. Darüber hinaus kann man sagen, dass jedes menschliche Tun nach »innen« wie nach »außen« kommuniziert. Auf der »Innenseite« empfangen wir Meldungen – Gefühle, Erinnerungen, Assoziationen, Gedanken –, die auf das gerade vollzogene Tun zurückgehen und es in gewissem Sinn erweitern. Auf der »Außenseite« präsentiert sich unser Handeln gegenüber einer aufmerksamen Umwelt, deren Reaktionen uns ein Bild vermitteln von dem Bild, das wir nach außen abgeben. Wir kontrollieren daran, wie gut wir die von uns gewollte Erscheinung (des geschickten Handwerkers, der fitten Sportlerin, des gewieften Spotify-Users, des Filmfreaks, der Gelehrten etc.) präsentieren, und ändern unser Handeln entsprechend den Rückmeldungen.

Am deutlichsten wird das in sprachlicher und parasprachlicher Kommunikation. Man wird zum Beispiel gefragt, warum man gerade dieses YouTube-Video so toll finde, oder begegnet Erstaunen, wenn man nicht zum Konzert von XY geht. Anders formuliert: Jedes alltägliche Tun ist eingebunden in ein Netz von Interaktionen, die auf die Selbststeuerung unseres Handelns zurückwirken und damit auch ein Optimierungspotenzial beinhalten.

3 Zu Lernprozessen vgl. Alkemeyer (2013); Alkemeyer/Buschmann (2016).

Ein Oldenburger Forschungsprojekt hat in diesem Zusammenhang das Konzept der »Selbst-Bildung« entwickelt (Alkemeyer/Budde/Freist 2013). Man kann die unaufhebbare »Dialogizität« (Hirschauer) jeglicher Alltagspraktik aus der engen Verknüpfung zwischen deren selbst-darstellender und selbstbildender Dimension herleiten. Wir stellen unser Tun unabhängig von unserem Wollen nach außen dar und erhalten Qualitäten dieses Tuns in verschiedener Weise zurückgespiegelt. Wir merken es körperlich, wenn ein Nagel krumm geschlagen ist, und arbeiten daran, das zu vermeiden (auch, indem wir auf Kompetenzen anderer zurückgreifen). In vielen Fällen erfolgt die Rückmeldung direkt sprachlich, nicht selten als offener Verbesserungsratschlag oder -befehl. Praktiken sind aber auch insofern dialogisch verteilt, als sie keinem einzelnen »gehören«. Wir beobachten, wie andere sich auf differente Weise in Praktiken verwickeln, die auch wir pflegen. Wir sehen, wie die Umwelt darauf reagiert, dass jemand sich für 20er-Jahre-Schlager begeistert oder einen Beamer im Kinoformat installiert. Wir bilden uns selbst also auch daran, wie andere gängige Praktiken ausführen.

So abstrakt es hier vielleicht erscheinen mag – das Konzept der geteilten Praktiken liefert einen Schlüssel zum differenzierten Studium alltäglicher Handlungsweisen. Es begründet, dass man die (Selbst-)Reflexivität auch gängiger, »routiniert abgewickelter« Tätigkeiten nicht im Ja/Nein-Modus, sondern gradualistisch zu betrachten hat. Es plausibilisiert die Wahrscheinlichkeit sich optimierender Selbststeuerung in gewöhnlichen, verbreiteten und auch deswegen an Realisierungsmöglichkeiten reichen Praktiken.

Schließlich betrifft der dialogisch-kommunikative Charakter allen Tuns auch die Untersuchung alltäglicher ästhetischer Praktiken. Die Geteiltheit der Praktiken erklärt, warum so viel per Beobachtung, Kommunikation mit Beteiligten und dichter Beschreibung zu erkennen ist – oder realistischer: zu erkennen wäre, wenn Forschende systematisch auf Elemente von Rückmeldung, Selbststeuerung und Selbstbildung achten würden. Geteiltes Handeln hat notwendig eine »kommunikativ-selbstreferenzielle Seite«: »Es zeigt an, was es ist. Nur deshalb sind Praktiken überhaupt beobachtbar. Sie haben keinen dunklen sinnhaften »Untergrund« – etwa in einem kulturellen Unbewussten, sondern eine sinnhafte Oberfläche,⁴ die auch von den Praktizierenden »gelesen« und verstanden werden kann« (Hirschauer 2016: 56).

4 Manche Varianten der Praxistheorie beschränken Kulturanalyse auf das Lesen der artiger Oberflächen; solchen Verzicht auf historisch-sozialwissenschaftliche Durchdringung kritisiert Timm (2013).

Nicht-triviale Wiederholungen und Routinen

Nach gängiger sozialwissenschaftlicher Meinung kennzeichnet die Wiederholung von Routinen den Alltag. Routine ist für Anthony Giddens (1988: 336) »die vorherrschende Form der sozialen Alltagsaktivität«. Die subjektivierte Gestalt der Routinen sind die Gewohnheiten. Weithin gelten allerdings Routinen und Gewohnheiten als triviale, neuerungsresistente, intellektuell beschränkte und beschränkende Tätigkeiten, die gedankenlos durchgeführt werden. Diese Sichtweise betrifft auch ästhetische Praktiken, sofern sie einen gewissen Gewohnheitscharakter haben wie begleitende Musik, die tägliche Vorabendserie oder Lektüre bei der Bahnfahrt und vor dem Einschlafen.

Zunächst: Wie häufig Tätigkeiten sich wiederholen müssen, um als Routine qualifiziert zu werden, ist nicht eindeutig definierbar. Es ist Gegenstand subjektiver Einschätzungen, selten offener Aushandlung. Ein Blick auf den Diskurs vermittelt den Eindruck, dass Praktiken oft nach ihrer vermuteten ›kulturellen‹ oder ›ästhetischen‹ Qualität bzw. nach zugeschriebenen intellektuellen Anforderungen eingeteilt werden. Anscheinend ist es weniger die Wiederholung selbst als die *Bewertung von Gegenständen oder Texten der Rezeption*, die über die Einstufung von Handlungen als Routine oder substanzelle ästhetische Erfahrung entscheidet. Dass etwa regelmäßiger Opernbesuch – im Rahmen eines Abonnements, an wiederkehrenden Wochentagen und auf festgelegten Sitzplätzen, eventuell noch zusammen mit denselben Begleitpersonen, zum Zweck der Kenntnisnahme von Aufführungen eines begrenzten Kanons durch ein im Lauf der Zeit vertrautes künstlerisches Ensemble – Routinecharakter haben könnte, wird kaum ernsthaft erwogen.

Auf die Frage, ob Innovation oder Routine den Großteil des Verhaltens in modernen Gesellschaften bestimmen, würden Sozialwissenschaftlerinnen wohl intuitiv Wiederholung als Grundbedingung des Zusammenlebens benennen. Vor diesem Hintergrund sind Überlegungen zu einem »dynamischen Konzept von Wiederholung« (Schäfer 2016b: 141) anregend. Hier werden in mikroanalytischer Betrachtung Routinepraktiken »als produktive, das heißt als hervorbringende und erhaltende Gestaltungs- und Wirkkraft« (Bargetz 2015: 196) sichtbar.

Das betrifft zunächst die kommunikative, interaktive Dimension von Praktiken. Sie als Tätigkeit isolierter Akteure zu betrachten, blendet die transformativen Potenziale wiederholenden Tuns aus. Kommentare anderer zur Ausführung von Routinen sind geradezu die Norm – insbesondere, wenn wir uns nicht auf elaborierte Sprachäußerungen beschränken, son-

dern alle Formen praktisch-expressiver Reaktion einbeziehen. Ein Beispiel: Gewohnheitspraktiken im Familien- oder Freundeskreis geraten unter Veränderungsdruck, wenn die Stimmung beim Kartenspiel sich verschlechtert oder die Beteiligung am Serienabend schwindet; da muss kein explizites Wort der Kritik fallen.

Die Wiederholung einer Praktik leistet dreierlei: sie tradiert sie und festigt sie damit; sie eröffnet einen »Optionsraum für zukünftige Zitationen« (Schäfer 2016b: 143) und schafft so Anschlussmöglichkeiten für Wiederholungen, auch durch andere. Schließlich verändert sie die Praktik – in Nuancen oder so, dass man uneingeschränkt von Transformation sprechen kann.

Auch routinierte Wiederholungen modifizieren Alltagspraktiken auf Dauer. Zusätzlich zu den kommunikativ partizipierenden Personen sorgen die vielgestaltigen *nichtmenschlichen* Beteiligten dafür, dass keine einzige Wiederholung gewöhnlicher Praktiken identisch ist mit ihren Vorgängern. Solche Partizipanden schließen »auch Tiere und Pflanzen, Körper und Textdokumente, Artefakte und Settings« (Hirschauer 2016: 52) ein. Der Hinweis auf Texte, Artefakte und Settings ist für ästhetische Gewohnheiten besonders einschlägig. Kein konkreter Vollzug ist mit anderen Vollzügen identisch. Im Gegenteil, der ständige Wechsel von Texten, Gegenständen und Settings ist geradezu ein *Alleinstellungsmerkmal ästhetischer Praktiken*. Man denke etwa an den regelmäßigen Disco- oder Clubbesuch am Wochenende. Das einzige Unveränderliche dabei ist vielleicht die Materialität der Räume. Es gilt aber auch für die wiederholte Rezeption derselben Texte. Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen; ebenso unwahrscheinlich ist, dass ich meinen aktuellen Lieblingssong wirklich zweimal unter völlig identischen inneren und äußeren Bedingungen höre.

Nicht nur Bestätigung, Selbstvergewisserung und Intensivierung machen den subjektiven Reiz solcher Wiederholungen aus, sondern gleichermaßen die Begegnung mit bisher so nicht wahrgenommenen Qualitäten des ästhetischen Gegenüber. Wiederholungen ermöglichen die Suche nach Erweiterungen, Verschiebungen und Vertiefungen des Erlebens auch mit Mainstream-Kunst. Das ist kein Privileg derjenigen, die regelmäßig »ihren Rilke« lesen oder sich auf die Darbietung eines vertrauten Schubert-Streichquartetts durch ein bisher nicht vertrautes Ensemble freuen.

Entschieden hat Hilmar Schäfer (2016b: 155) den produktiven Grundgedanken eines dynamischen Verständnisses von Wiederholung formuliert: Das Fortbestehen von Praktiken in Raum und Zeit setzt »Verschiebungen« voraus. Tradierung ohne Veränderung ist unmöglich. »Im Kern der prozessualen Auf-

rechterhaltung von Identität durch Wiederholung steht die Differenz.« Hinter diesen Befund kann keine Beschäftigung mit ästhetischen Alltagspraktiken zurück.

Gewohnheiten und Gewöhnlichkeit

Wiederholung und Routinisierung auf der Seite der beobachtbaren Praktiken entsprechen auf der Seite der gewussten und gefühlten Bedeutung für die Menschen Gewohnheit und Gewöhnung. Gewohnheiten geben Verhaltenssicherheit, lassen auf angenehme und entlastende Weise Vertrautheit und routinierte Kompetenz erfahren. Gewöhnung durch Anpassung ist die subjektive Seite von Veränderung und Innovation. Neuerungen, die die Menschen sich nicht dauerhaft zu eigen machen, sind keine. Hinzu kommt die kollektive Dimension des Gewohnten. In der Übereinstimmung mit den Praktiken anderer und der Einordnung in die Regeln der Bezugsgruppe werden hier die Kräfte sozialer Beharrung und Konformität wirksam. Ganz allgemein findet Gewohnheit an der Peripherie der Wahrnehmung statt (Highmore 2011: 170).

Im Deutschen gibt es allerdings eine gewisse Abwertung des Gewöhnlichen gegenüber dem Herausragenden, Selteneren und auch gegenüber dem als kultiviert und damit wertvoll Geltenden. Das Adjektiv »gewöhnlich« vereint diese Bedeutungsdimensionen. Laut Duden meint es erstens »durchschnittlichen, normalen Verhältnissen entsprechend; durch keine Besonderheit hervorgehoben oder auffallend; alltäglich, normal«; als Beispiele dienen »ein [ganz] gewöhnlicher Tag; im gewöhnlichen Leben«. Die zweite Bedeutungsfacetten ist »gewohnt, üblich«, die dritte »in Art, Erscheinung, Auftreten ein niedriges Niveau verratend; ordinär« mit dem Beispiel »er benahm sich recht gewöhnlich« (Stw. »gewöhnlich« 2022).

Dieses Gewöhnliche zieht empirische Kulturforschung gleich mehrfach an. Sie untersucht vorrangig Alltägliches und unterscheidet sich so von Disziplinen, die sich wie Philosophie, Kunst- und Literaturwissenschaften der anerkannten »Hochkultur« widmen. Im Zentrum der Analyse steht das weit Verbreitete, Übliche, in gewöhnlichen Situationen Praktizierte. Das gilt auch für die Beschäftigung mit Ästhetisierung und ästhetischem Erleben. Die finden statt im Alltag der in keiner Weise herausragenden Leute, in der »Menge« und in dem, was sie schätzt, im sogenannten Mainstream. Die These dieses Buches ist: Den Schlüssel zum Verständnis gängiger kultureller Praktiken bilden die Strukturen der Alltäglichkeit und die »Grammatik« jener Modi des

Handelns, Fühlens, Denkens, die das gewöhnliche Leben der gewöhnlichen Menge ausmachen.

Programmatisch kann man dabei an Raymond Williams (1989) und seinen Aufsatz *Culture is Ordinary* von 1958 anschließen. Im Zentrum von Williams' Argument steht eine tiefe Überzeugung (*matter of faith*; ebd.: 11): Gewöhnliche Menschen führen mit ihrem Urteilsvermögen meist ein unauffälliges Leben. Sie ähneln keineswegs jener depravierten Masse, die gängige Beschreibungen einer trivialen Populärtultur gerne heraufbeschwören, indem sie ausgewählte Beispiele wertloser und herunterziehender Unterhaltung aneinanderreihen. Vielmehr gehören Interessen an Lernen, Bildung und Kunst sowie die Frage, was in einer Situation das Rechte sei, und der Wille, Gutes zu tun, zur Grundausstattung der Menschen.

Darauf baut Williams eine These auf: Wenn gewöhnliche Leute sich mit schlechter (*bad*) Unterhaltung amüsieren, dann deswegen, weil die kommerziellen Medien sie mit minderwertigen Produkten überhäufen. Unternehmen täten das in der Annahme, nur solche Angebote entsprächen den Wünschen und Fähigkeiten der Masse und könnten deshalb Gewinn bringen. Wenn man Leute jedoch wie ›Masse‹ behandle, verhielten sie sich entsprechend. Ein anderes Angebot würde andere Präferenzen und Gebrauchsformen hervorlocken (ebd.). – Das ist wirklich Glaubenssache.⁵

Highmore (2011: 7) hat Williams' Vermächtnis für heutige Alltagsforschung so auf den Punkt gebracht. Er werte das gewöhnliche Dasein auf, indem er Prozesse der Reflexion, der Erkenntnis und des sprachlichen Ausdrucks als wesentliche Merkmale alltäglicher Lebensführung anerkenne. Kreativität sei nicht reserviert für besondere Orte der Empfindsamkeit und Expressivität. Sie gehöre vielmehr zur täglichen Leistung, der Welt um uns herum Sinn zu verleihen, über sie nachzudenken, sich darüber mit

5 Sollten Leserinnen den Eindruck haben, die Beschreibung des Alltags weise verklärende Züge auf, dann ist solche Vorsicht bei dem Thema durchaus angebracht. Stehen manche Formulierungen vielleicht in der problematischen Tradition der volkskundlichen ›Liebe zum Volk‹? Beabsichtigt ist dies jedenfalls nicht. Bei allem Respekt vor den Leistungen, die die meisten Menschen in der Bewältigung ihrer Alltagsaufgaben vollbringen, kann man keineswegs davon ausgehen, dass alltägliche Lebensführung gesichert sei gegen ›alltägliche‹ Verrohung und Inhumanität. Vielmehr ist der reale Alltag der Vielen unbedingt als mögliche (und umfangreich belegte) Quelle für eine Beteiligung an furchtbaren Gewalttaten zu betrachten; das zeigen u.a. Arbeiten von Peukert (1982), Lüdtke/Lindenberger (1995), Jeggle/Projektgruppe (2000) und Roth (2015).

anderen auszutauschen und eigene Erzählungen und Gefühle anhand der Erzählungen und Gefühle weiterzuentwickeln.

Darüber hinaus sieht er bei Williams eine weitere Qualität des Alltags zumindest angedeutet, die dessen Gewöhnlichkeit ausmacht. »Gewöhnlich« signalisiere ein Bekenntnis zu »the messy, provisional and deeply corporeal whole ways of life of a community« (ebd.). Aus dieser Perspektive formuliert Highmore Beobachtungen zu verschiedenen Zuständen des ›Bewusstseinsstroms‹ im gängigen Alltag, insbesondere beim Vollzug von Routinetätigkeiten. Mit ihrer Hilfe kann man Hirschauers (2016: 47) Charakteristik vom »durchgehende[n] Aktivitätsfluss, der für das einzelne Lebewesen mit modalen Schwankungen zwischen Routine und reflexiver Problemlösung abläuft«, weiter ausdifferenzieren.

Dabei sind für uns die Bereiche reflektierender Problemlösung weniger interessant; dort geht es vorrangig um berufliche Arbeiten, die hohe Konzentration und das Einhalten von Leistungsvorgaben verlangen. Auch ›Freizeitaktivitäten wie anspruchsvolle Heimwerkerarbeiten, Verkehr mit Institutionen oder kreatives Kochen verlangen meist überlegtes Vorgehen. Platz für selbstzweckhafte ästhetische Praktiken findet sich da am ehesten in Pausen oder während Routine-Phasen. Dort entsteht Raum für das Hören von Musik (die ansonsten mental ausgeblendet wird), für ein schnelles Computerspiel oder das Abdriften in Tagträume. Das wesentliche Feld für ästhetische Praktiken liegt jedoch in der uneingeschränkt als solche empfundenen Freizeit, in den Zeiträumen, in denen wir gezielt Unterhaltung, Entspannung, Ablenkung oder selbstzweckhafte Kommunikation suchen.

Wahrnehmung, Empfindung und Bewusstsein in Phasen von Routinepraktiken oder gänzlich ohne äußere Anforderungen sind für Highmore (2011: 3f.) gekennzeichnet durch die Qualität des »Drifting«, des Treibens – mit einer Spannweite zwischen bewusstem Laufenlassen und begrenzt erfolgreichen Versuchen, einen Fokus zu halten. Er veranschaulicht das an einer Kaffeepause im Freien zwischen beruflichen Verpflichtungen.

»Most of the time, to be frank, I'd have to say that I haven't got a clue what's been going on, as the endless ›inner speech‹ is lost almost as soon as it appears. My coffee break could be described as drifting. Mine was a luxurious confusion of sense and sensation, of ideas and somatic registering, pitted with the demands of a work-a-day world. We all drift, even if the orchestrations of our drifting differ enormously.«

Darstellungen des Bewusstseinsstroms sind bis heute die Domäne der Kunst, insbesondere der Literatur. Könnte man sie vielleicht als Quellen für die Alltagsforschung nutzen? Nur verstreut findet man Versuche, sich empirisch dem Fluss von Bewusstsein und Aktivität während ästhetischer Praktiken⁶ zuzuwenden. Der Rückgriff auf Selbstbeobachtung – in der Annahme, dass auch Angehörige intellektueller Berufe in ihren nicht-professionellen ästhetischen Praktiken den Alltäglichkeitsmodus nutzen – kann hier zumindest anregend sein.

Aufmerksamkeit und Zerstreuung

Mit dem »Drifting«, dem Treiben im Strom assoziativ verbundener Gefühle, Empfindungen, Gedanken(splitter) und Denk-Phasen⁷ berühren wir einen, wenn nicht den zentralen Punkt der Debatten um Qualität und Legitimität ästhetischer Praktiken. Konzentrierte Aufmerksamkeit (hohe Intensität über einen längeren Zeitraum) gilt weithin als deren unverzichtbare Voraussetzung – und zwar zumindest im deutschen Sprachraum mit einem *stark kognitiven, reflektiert-strukturierenden* Profil und ausgeprägt selektivem Charakter (Maye 2019). Beklagt werden eine sich ausbreitende »Aufmerksamkeitsdefizitkultur« im digitalen Zeitalter (Löffler 2014: 334-340) und ein nicht mehr einzuhegendes Sich-Verlieren in Zerstreuungen aller Art.

6 Bisher wird kaum diskutiert, was die Alltäglichkeit ästhetischer Praktiken konkret ausmacht – in der Spanne zwischen Musik vom Radiowecker, Pop beim Autofahren, Streaming-Angeboten über das Handy, CD-Hören auf der heimischen Couch und Live-Erleben im Konzertsaal. Auch wenn Besuche von Theatern und Aufführungen nicht alltäglich im Sinne der Häufigkeit sind, so folgen sie doch meist bestimmten Routinen. Zugleich machen vor allem nichtprofessionelle Besucherinnen die Erfahrung, dass Gedanken abschweifen und man durch Eindrücke aus der Umgebung durchaus über nennenswerte Zeiträume abgelenkt wird.

Bei literarischen Texten gehören Assoziieren und Weiterdenken einerseits zur Norm ›richtiger Lektüre‹; andererseits wird von ästhetischer Rezeption jedoch konzentrierte, ungebrochene Aufmerksamkeit erwartet. Das hat zur Folge, dass andersartiges Wahrnehmen, Empfinden und Tun kaum thematisiert wird. ›Gesamtkunstwerken‹ wie einer Operninszenierung spricht man respektvoll synästhetische Qualität zu (Curtis/Glöde/Koch 2011) – ohne auf die Folgen für die notwendig verteilte und fluide Aufmerksamkeit einzugehen.

7 Die sogenannten Geistesblitze kommen nicht selten in einem derartigen Umfeld.

Sehen wir einmal davon ab, dass die Definition⁸ schwierig und die Messung von Aufmerksamkeit außerhalb des Labors kaum verlässlich möglich ist, dann tendieren vorliegende Alltagsstudien doch zur Skepsis. Fokussierte, kognitiv ausgerichtete Aufmerksamkeit ist, ein wenig zugespitzt, in unserem Leben eher die Ausnahme als die Regel; ihre primären Felder sind (nicht routinisierte) Arbeit und Lernen.⁹ »Wer sich die Mühe macht, die Aufmerksamkeit auf das eigene Denken und Empfinden zu lenken, wird rasch feststellen wie schnell die Abfolgen und Sprünge sich darbieten« (Kittlausz 2011: 265; Herv.i.O.).

Neuere historische Forschungen lösen die Polarisierung von Aufmerksamkeit und Zerstreuung auf. Der Medienhistoriker Harun Maye (2019: 10f.) fasst die produktive Ausgangsposition so zusammen: »Ein Subjekt ist nicht aufmerksam oder unaufmerksam, sondern stets beides.« Petra Löffler (2014) hat gezeigt, dass seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts Zerstreuung zunehmend als »notwendige Aufmerksamkeitstechnik« (ebd.: 332) interpretiert und erforscht wurde. Das Verständnis von Zerstreuung als »verteilte Aufmerksamkeit« (Löffler) kulminierte gewissermaßen in Walter Benjamins (1963) bahnbrechendem Aufsatz aus den späten 1930ern zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. »Verteilte Aufmerksamkeit« – zu untersuchen ist also, wohin sich Aufmerksamkeit richtet und wie sie sich bewegt. Welche Art und welche Intensität von Zuwendung für die Interaktionspartner kann man in nichtprofessionellen ästhetischen Praktiken erwarten? Dieser Frage gehen die folgenden Abschnitte nach.

Grundlage dafür ist der Doppelcharakter von Routinen. Redewendungen wie die von der ›Macht der Gewohnheit‹ akzentuieren das konservative Potenzial wiederholenden Tuns, dessen Sinnhaftigkeit scheinbar nie geprüft wird. Zugleich erweisen sich Routinen als brauchbares (in mancher Hinsicht sogar unverzichtbares) Mittel, um den sich beschleunigenden und oft verwirrenden

-
- 8 Allgemein bezeichnet Aufmerksamkeit »die Zuweisung von (beschränkten) Bewusstseinsressourcen auf Bewusstseinsinhalte«, »Konzentration« deren Intensität und Dauer und »Selektivität« die »Fähigkeit, sich ausschließlich auf bestimmte Reize zu konzentrieren und gleichzeitig das Bewusstsein für konkurrierende Ablenkungen zu unterdrücken« (Stw. »Aufmerksamkeit« 2022).
- 9 Das verbreitete Erledigen schulischer oder universitärer Hausaufgaben mit medialer Begleitung (nicht nur Musik) kann heute nicht mehr einfach als falsch und schädlich qualifiziert werden. Angesichts der Stabilität und Expansion des Musters ist ernsthaft zu fragen, ob hier nicht gerade eine deutliche Veränderung des menschlichen Wahrnehmungs- und Denkapparats stattfindet.

*Wandel von Lebensverhältnissen und -anforderungen in der westlichen Moderne zu bewältigen. Der Doppelcharakter basiert darauf, dass in den Wahrnehmungsfokus Tretendes vertrauten Mustern von Bedeutung und Reaktion zugeordnet wird. Das geschieht mit Bekanntem wie mit Neuem. Die ›automatisierte‹ Antwort führt auf den durch Wiederholung ausgetretenen Pfad. Andererseits ermöglicht dies, begrenzte Aufmerksamkeitsressourcen effektiv einzusetzen. Motorische Reflexe eingespielter Muskelgruppen und bereitliegende Bedeutungszuweisungen lassen uns mentale Kapazitäten, um uns den Herausforderungen der komplexer werdenden Umwelt zuzuwenden. Das ist in jüngster Zeit mehrfach mit Bezug auf die von Benjamin neu gedeuteten Begriffe der *Ablenkung*, *Zerstreuung* und *Gewöhnung* entfaltet worden (Highmore 2011: 119–135; Löffler 2014: 17–21, 330–332; Maye 2019: 227–239).*

Die Arbeitsgesellschaft schätzt Zerstreuung nicht besonders. Neben dem Auseinandertreiben (z.B. laut Duden von Demonstranten) bezeichnet das Wort »(ablenkende) Unterhaltung; Zeitvertreib« (Stw. »Zerstreuung« 2022). Die kritische Fixierung auf angeblich Defizitäres – Ablenkung von Wichtigem oder Besserem, von ›sinnvoller‹ Nutzung der Zeit – ist jedoch eine ausgesprochen unproduktive Lesart. Wo man abgelenkt wird, da muss eine starke, eine stärkere Anziehungskraft wirken. Wer über Zerstreuung spricht, sollte fragen, was denn da die Aufmerksamkeit absorbiert. Was führt dazu, dass wir uns einer anderen als der vorgesehenen Sache zuwenden, vielleicht sogar ganz in ihr aufgehen? Die Formulierung, dass man sich (mental) in etwas verliere, ist auf symptomatische Weise ambivalent. Semantisch steht das Negative, der Verlust im Vordergrund; doch im Zusammenhang ästhetischen Erlebens bezeichnet man so eine Erfahrung, die durchaus geschätzt, zumindest ernst genommen wird.

Ablenkung ist Bewegung, Ablenkbarkeit meint Beweglichkeit, Offenheit für Anderes. Das schließt die Geschwindigkeit des Wechsels von Fokus zu Fokus ein; Flüchtigkeit kann ein Zeichen für schnelle Aufnahme und Prüfung sein. Ablenkung und geteilte Aufmerksamkeit verweigern die Fixierung auf einzelne, unbewegliche Gegenstände. Die Bereitschaft, sich ablenken zu lassen, und die Fähigkeit zur »nahezu gleichzeitige[n] Verteilung der Aufmerksamkeit auf mehrere Gegenstände« (Löffler 2014: 344) ermöglichen uns, offene Situationen mit einer ›quecksilbrigen‹ Art von Zuwendung anzugehen. »Sich an Zerstreuung zu gewöhnen, schafft zugleich einen Freiraum für Improvisationen, erweitert unter den Bedingungen von Kontingenz das Feld von Handlungsoptionen, eröffnet einen Raum des Möglichen« (ebd.: 20). Das Bewusstsein ist hier auf die synästhetischen, sich ständig verändernden Qua-

litäten von Ereignissen in ganz unterschiedlichen Dimensionen und Tempi eingestellt. Intensive und anhaltende Konzentration auf einen Punkt wäre gar nicht in der Lage, in solchem Umfeld ›auf dem Laufenden‹ (!) zu bleiben.

Laut Highmore fördert die Aufmerksamkeitskonkurrenz allgegenwärtiger medialer Informationen eine eher ›oberflächliche‹ Zuwendung zwecks Orientierung zwischen den einzelnen Phänomenen. »In a context where so much sensorial material is clamouring for attention the result is that spectators distance themselves from being caught up in a single element« (Highmore 2011: 121). Das ist nun der Benjamin'sche Gedanke vom Ende einer wahrnehmungshistorischen Epoche, in der die »Aura« des Kunstwerks »Versenkung« verlangen konnte; an deren Stelle tritt die »Ablenkung« (Benjamin 1963: 18f., 43).

Benjamin ging aus von zwei miteinander verknüpften Veränderungsprozessen der Hochmoderne: einem historischen Wandel der Sinneswahrnehmung und der Etablierung neuer Medien der Kunst, exemplarisch Fotografie und Film. Das verbindende Element sah er in der gesteigerten und alltäglich gewordenen »chockförmigen Wahrnehmung« (Benjamin 1974: 631). In der rationalisierten Industriearbeit wie beim Leben in der Großstadt müssen die Menschen ständig auf unerwartete Sinnesreize und teilweise bedrohliche Herausforderungen reagieren. Mittels der »Chockwirkung des Films« (Benjamin 1963: 44) könne man beispielsweise die »gesteigerte Geistesgegenwart« (ebd.) einüben, die man inzwischen brauche, und die erworbene Kompetenz genießen. »Gewöhnung« und »Zerstreuung« (ebd.: 47) werden in diesem Zusammenhang ebenso wie die »Haltung des fachmännischen Beurteilers« (ebd.: 37) als Qualitäten des Umgangs mit Massenkünsten angeführt.

Die neue Kunst entziehe sich aufgrund ihrer technischen Vermitteltheit, ihres Massencharakters und ihrer Chock-Qualitäten dem bürgerlichen Anspruch auf »kontemplative Versenkung« (ebd.: 43), auf »Sammlung« des Betrachters. Denn, so Benjamin, »die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege [...] der Kontemplation [...] gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich [...] durch Gewöhnung [...] bewältigt« (ebd.: 47).

Das Publikum der Gegenwart nehme eine souveräne Nutzerposition ein. Mit der Ablehnung von »Versenkung« und der Weigerung, sich in Werke hineinziehen zu lassen, würden neue, eigensinnige Gebrauchsweisen erprobt. Benjamin nennt die »Lust am Schauen und Erleben« (ebd.: 37), verbunden mit routinierter Rezeption, die selbst »in der Zerstreuung« möglich und befriedigend sei (ebd.: 48). »Der Versenkung, die [...] eine Schule asozialen Verhaltens

wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber« (ebd.: 43).

Man kann die Benjamin'sche Zerstreuung nur zur neuen Gewohnheit machen, wenn viele Alltagsaufgaben weiterhin im Routinemodus, als gesamtkörperliches Vertrautsein mit Situationen und Abläufen, erledigt werden. »Habit calls on the entire human sensorium to perform tasks, freeing up cognitive capabilities for dealing with new phenomena, and it is this that Benjamin sees as the promise (and the problem) of distraction« (Highmore 2011: 124). Ein Dreivierteljahrhundert nach Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz teilt Highmore dessen kulturhistorischen Optimismus nicht mehr uneingeschränkt. Doch er besteht darauf, dass die neuen Fähigkeiten zu Zerstreuung und Ablenkung eine bleibende Errungenschaft darstellen – »a human accomplishment. To bemoan this fact or celebrate it might be beside the point: it might be better to start by recognising it and investigating its problems and potential« (ebd.: 128). Das beginnt damit, die vielfältigen Formen von Aufmerksamkeit zu beschreiben, die in heutigen Gesellschaften gegenstands- und kontextabhängig praktiziert werden, und dabei kulturkritische Verlustklagen zu vermeiden.

In diesem Zusammenhang weist Löffler (2014: 29, 32) darauf hin, dass die Wahrnehmungstechniken der verteilten Aufmerksamkeit sich über die letzten 200 Jahre kontinuierlich verändert haben. »Zerstreuung« bezeichnet also historisch durchaus unterschiedliche Phänomene. Für uns besonders relevant ist ihre Feststellung, dass zu jenen Entwicklungen, die Praktiken verteilter und beweglicher Aufmerksamkeit vorantrieben, auch die Massenkünste zählen. Das begann bereits mit dem Panorama um 1800. Spätestens seitdem gilt: »Flüchtigkeit und Perspektivwechsel bilden geradezu die Voraussetzung für eine Erweiterung des ästhetischen Erfahrungspotenzials« (ebd.: 130).¹⁰ Die Maßstäbe setzte laut Löffler (ebd.: 126) ein »ästhetische[r] Imperativ, der die Überwältigung der Sinne zur Norm erhebt«. Ein weiteres wesentliches Merkmal der von ihr so genannten »Ästhetik des Spektakels« war, dass diese »nicht wie in der Kunst auf einzelne Rezipienten, sondern auf ein Massenpublikum gerichtet« war und ist (ebd.).

¹⁰ Highmore (2011: 184) konstatiert für die Nutzung digitaler Medientechnologien und Unterhaltungsangebote »a scattering of attention and a mobile and absentminded concentration.« Doch sei die Fähigkeit zu *anhaltender* Konzentration nicht geschwächt worden. Wer einmal für Stunden in die virtuelle Welt eines Computerspiels eingetaucht sei, wisse, dass zur Zerstreuung durch neue Medien Versenkung gehöre.

Lockeres Erleben und Ästhetik des ›Blätterns‹

Im Vorgriff auf das folgende Kapitel zum ästhetischen Erleben betrachte ich verteilte Aufmerksamkeit als Alltagsmodus des Bewusstseins- und Empfindungsstroms. Gefühle wechseln, Aufmerksamkeit bewegt sich, Gedanken springen und treiben. Was könnte dem im Feld verbreiteter ästhetischer Wahrnehmung und gängigen ästhetischen Erlebens entsprechen? Highmore (2011: 44) führt hier neben der »drift« die »slack experience« ein – einen ausgesprochen schillernden Begriff. Auf der einen Seite entsprechen ihm Charakteristika für ›gewöhnliches‹ ästhetisches Erleben wie schwach, wenig strukturiert, schweifend; auf der anderen Seite bieten sich für die Haltung der Erlebenden Adjektive wie entspannt, lässig, souverän an. In Verknüpfung beider Aspekte scheint mir die Bezeichnung ›locker‹ am besten zu passen.

In eine ähnliche Richtung weisen Überlegungen Mayes zu einem Typ rezeptiver ästhetischer Praktiken, den er mit einem historischen Begriff »Stellenlektüre« nennt. Nachdem über Jahrhunderte des Hochmittelalters und der Frühen Neuzeit im Zentrum wissenschaftlichen wie erbaulichen Lesens die Beschäftigung mit »Stellen«, ausgewählten Passagen vorbildlicher Schriften gestanden hatte, setzte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Norm literarischer Lektüre die »hierarchische [...] Unterscheidung zwischen der Stelle und dem Ganzen« (Maye 2019: 9) durch. Um »dem Ganzen« gerecht zu werden, war nun durchgängig intensive Aufmerksamkeit verlangt. »Ein echtes Verstehen des Gelesenen sei in einer bloß extensiven oder blätternden Lektüre nicht möglich – das ist um 1800 die dominante Auffassung« (ebd.: 71). »Diskontinuierliches Lesen« (ebd.: 9) unterlag dem Verdikt mangelnder Konzentration.

Parallel dazu etablierte sich allerdings, insbesondere im Umgang mit periodischen Druckwerken, die Kulturtechnik des »Blätterns« (ebd.: 8). Für Journale und Zeitungen galt es als angemessen, sie zu überfliegen, Interessantes und Bewegendes auszuwählen und sich darüber gesellig auszutauschen. Mayes gut belegte These ist nun, dass sich faktisch Varianten und Kombinationen des ›Blätterns‹ und ›verschlingender‹ Lektüre auch im Umgang mit komplexeren belletristischen Texten (›Werken‹) durchsetzen. »Nicht im intensiven Lesen, sondern in einer extensiven Stellenlektüre haben Leserinnen und Leser ihr Erlebnis der Dichtung« (ebd.: 72).

Vor diesem Hintergrund postuliert Maye gegen die Auffassung, dass verstehendes Erschließen ›des Ganzen‹ das eigentliche Ziel ästhetischer Reze-

tion darstelle: »[D]ie Summe der Teile ist mehr als das Ganze« (ebd.: 8, 74, *passim*). Er leitet daraus eine Ästhetik der »Rezeption in der Zerstreuung« ab, die in vielerlei Hinsicht an die Überlegungen zum ›lockeren‹ ästhetischen Erleben mit verteilter Aufmerksamkeit anschließt. Danach sind Nutzerinnen »im Akt der Rezeption zerstreut«. Erst dadurch seien sie »in der Lage, ein Bild vom Ganzen zu gewinnen und sich gleichzeitig in Details zu vertiefen, die über das Ganze hinausschießen oder es unterlaufen« (ebd.: 9).

Hier zeichnen sich Grundzüge alltagsästhetischen Erlebens ab: eine Ästhetik des ›Blätterns‹, weit über Buchlektüre hinaus. ›Stellen‹, die in der Kooperation mit Gegenübern aller Art herausgehoben werden, verbinden sich im Erleben mit Erinnerungen an andere ›Stellen‹ und an damit verbundene Imaginationen und Gefühle, die im Lauf des Lebens emotional markiert und gespeichert wurden. Ästhetisches Erleben erweitert sich zur unendlichen Geschichte ›lockerer‹ Verknüpfungen quer durch alle Wirklichkeitsbereiche – fiktive wie nicht fiktive. Was Maye (ebd.: 41) über das Lesen sagt, trifft das gesamte Spektrum ästhetischer Erlebenspraktiken:

»Beim Blättern werden Passagen zu verheißungsvollen Bruchstücken einer Lektüre, in der eine faszinierende Stelle zum Anlass für weitere Lektüren wird, die nicht mehr im selben Buch zur Ruhe kommen müssen. Die gefundenen Stellen schließen an bereits Bekanntes an – all die anderen Stellen – und schließen über die Ränder des gelesenen Buchs hinaus, sie motivieren immer wieder neu zu einem aus- und zugreifenden Lesen.«¹¹

Etwas bescheidener kann man versuchen, Aufmerksamkeitsmuster von sinnlicher Wahrnehmung mit ästhetischem Potenzial zu formulieren. In einem ersten Schritt lassen sich idealtypisch vier Grund-Modi skizzieren. Bei ›Hintergrundwahrnehmung‹¹² ist an die Rezeption von mitlaufender Musik oder AV-Medien während häuslicher oder außerhäuslich-beruflicher Tätigkeiten zu denken und an das auf der Grenze zur Bewusstheit schwankende Offensein für Reize von Licht und Schatten, für Muzak und Hauswein in der Pizzeria, für den schicken Pullover eines U-Bahn-Fahrgasts oder Plakatwerbung. ›Geteilte Wahrnehmung‹ wird etwa in Konstellationen wie Musikhören bei Sport und Fitness praktiziert und bei Lesen oder Gaming auf mobilen Geräten unterwegs.

¹¹ Das berührt sich mit der von Hans-Otto Hügel (2007) skizzierten »oszillierenden« und »zweideutigen« Praxis der Unterhaltung.

¹² Von ›Mitwahrnehmung‹ spricht Kleimann (2002: 81).

Als ›fokussiertes Blättern‹ könnte man Episoden und Konstellationen bezeichnen, in denen Personen ein gestaltetes Artefakt oder ein prägnantes, symbolisch aufgeladenes Naturphänomen ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit rücken. In der Freizeit will man eine Serie oder einen Film schauen, eine Ausstellung oder Aufführung besuchen, in die Welt eines Computerspiels eintauchen, etwas lesen oder zugewandt hören. Man kann sich minutenlang in einen Rosengarten, den Anblick der Milchstraße oder ein Gipfelpanorama vertiefen und den davon ausgelösten Gedanken und Phantasien folgen. Wir haben gesehen, dass die Zuwendung sich dabei bewegt und schwankt, dass die Aufmerksamkeit unaufhaltsam wandert, sich verteilt und wieder verengt.

Schließlich ist, im Grenzbereich zur professionellen Rezeption, ein Wahrnehmungsmuster vorzufinden, in dem man sich diszipliniert und nachdenkend um konzentrierte und verstehende Rezeption von ›Werken‹ bemüht. Wir dürfen die Bestimmung von Alltäglichkeit als Weise, in der *viele* häufig handeln, nicht überziehen. Engagierte Fans und Liebhaber etwa bilden nur kleine Gruppen im Gesamt des Publikums; doch auch die bewegen sich im Alltäglichkeitsmodus. Sie empfinden die Intensität ihrer Zuwendung nicht als Pflicht, sondern als selbst gewählt, und praktizieren sie durchaus gewohnheitsmäßig, routiniert und vor allem mit ausgeprägter hedonischer Motivation. Sie vertiefen sich mit begrenztem Ehrgeiz und ohne gefühlte Anstrengung, weil besseres Verständnis sie glücklich machen kann.

Diese Idealtypen sind Krücken; man darf sich von ihnen nicht am Gehlen hindern lassen. Im gelebten Alltag durchdringen, vielleicht besser noch: ›durchschießen‹ sich Elemente vor allem der drei erstgenannten Kategorien. Während man die Food-Box für die Kinder zubereitet, erklingt im Radio ein Titel, der einen mitsingen oder körperlich mitschwingen lässt – und Brote, Obst und Getränk für die Kita werden routiniert, ohne Nachdenken eingepackt, vielleicht mit einer halben Sekunde Aufmerksamkeit für die ›eigentlich ganz elegante‹ Saftflasche. Im Auto oder beim Joggen fällt mir plötzlich auf, dass ich minutenlang völlig automatisch unterwegs war, dass ich keine Umwelt bewusst wahrgenommen habe und der Gefühls- und Gedankenstrom völlig im Bann eines Musikstücks floss. In der Bahn verpasse ich ›meine Haltestelle‹, weil ich gänzlich in die Geschichte vertieft war, die ich seit ein paar Tagen lese. Beim gemeinsamen Serienschauen meldet sich das Handy und ich muss für ein paar Minuten hinausgehen oder zumindest drei SMS versenden. Vielleicht entsteht auch ein Disput unter den Schauenden, der plötzlich ins Persönliche geht, und erst nach einiger Zeit kann man sich wieder ganz dem Film zuwenden. Ein Freund erzählt begeistert von einem Krimi, den ich

›unbedingt lesen‹ müsse; um unserer Beziehung willen unterbreche ich meine Fontane-Lektüre, damit ich bald mit dem Freund über seine Entdeckung reden kann. Stress hat mich im Griff und ich finde erst nach zwei Monaten die Muße, den Fontane weiterzulesen – allerdings auch nur in Zehn-Minuten-Häppchen vor dem Einschlafen. Und so weiter...

Pragmatik

Die auf Husserl aufbauende phänomenologisch geprägte Wissenssoziologie gilt, wie erwähnt, als eine der ›ersten Adressen‹ für die theoretische Fassung von Alltag und Alltäglichkeit. Aufgegriffen werden vorrangig die Charakteristik der »Lebenswelt« als »Universum vorgegebener Selbstverständlichkeiten« (Husserl 1976: 183) sowie die Aussagen zum intersubjektiven Charakter des Wissens. Laut Schütz (1971: 238) behandeln wir im Alltag die Welt als Gesamt »von wohlumschriebenen Gegenständen mit ganz bestimmten Eigenschaften«. Wir nehmen an, dass unsere Mitmenschen das genauso sehen. Fragen tauchen erst dann und dort auf, wo und wenn das Wissen und die Ergebnisse eigenen Tuns nicht mehr zusammenpassen. Mit entsprechenden Routinen wird zusätzliches Wissen adaptiert, soweit es für erfolgreiches physisches Handeln notwendig ist; der Wissensbestand wird nicht weitergehend oder gar grundlegend problematisiert.

Vielfach rezipiert wurden auch die phänomenologischen Überlegungen zu den Strukturen alltäglichen Planens und Handelns. Umso mehr erstaunt es, dass die Aussagen von Schütz (1971) und Schütz/Luckmann (2017) zur Bedeutung pragmatischer Orientierungen im Alltag relativ selten weitergedacht wurden. Das soll im Folgenden geschehen – nicht nur, weil die beiden diesen Aspekt mit großem Nachdruck darlegen, sondern vor allem, weil sich hier ein weiterer Schlüssel zum Verständnis alltagsästhetischer Praktiken anbietet.

Schütz (1971) fasst den Alltag als Kernbereich der menschlichen Lebenswelt und charakterisiert ihn durch die so genannte »natürliche Einstellung«: Wir betrachten und behandeln die Welt vom Beginn unseres Lebens an als eine »Welt, die uns allen gemeinsam ist und *an der wir kein theoretisches, sondern ein vordringlich praktisches Interesse haben*« (ebd.: 239; Herv. KM). In diesem Sinne versteht Schütz (ebd.: 260) die »Welt des Wirkens als ausgezeichnete Wirklichkeit« des Alltags. Allgemeiner geht er davon aus, dass »unsere natürliche Einstellung gegenüber der Welt des Alltags von einem pragmatischen Motiv beherrscht wird« (ebd.: 239). Menschen handeln, um in ihrer Umwelt

Ziele zu erreichen; ihr vorrangiger Weltbezug ist »sinnvolles Handeln, das durch Leibbewegungen in die Außenwelt eingreift« (Schütz/Luckmann 2017: 70). Ausdrücklich fügen Schütz und Luckmann hinzu: »Auch das Denken in der lebensweltlichen Einstellung ist pragmatisch motiviert« (ebd.: 33; Herv. KM).

Effektivitätsorientiertes Herangehen an das, was zu tun ist, manifestiert sich beispielsweise in der großen Bedeutung von aus Erfahrungen gewonnenen und in Erfahrungen bestätigten Handlungs routinen. Der Referenzpunkt *routinemäßigen Handelns* zieht sich als Basso ostinato durch die Texte von Schütz und Luckmann. Nicht selten wird er theoretischem Denken relativ schroff gegenübergestellt.

»Im theoretischen Denken kann ich den Zweifel zum methodologischen Prinzip machen. In der Welt des Alltags liegt mir dagegen daran, mich routinemäßig in meinem Handeln orientieren zu können. [...] Durch die erfolgreiche Anwendung von Gebrauchsanweisungen brauche ich nicht an jeweils neue Problemlösungen, Horizontauslegungen usw. zu gehen, sondern ich kann handeln, wie ich schon eh und je ›in solchen Lagen‹ gehandelt habe. Die Gebrauchsanweisung mag also in ihren ›theoretischen‹ Horizonten durchaus undurchsichtig sein und mir in ›praktischen‹ Lagen dennoch als selbstverständlich anwendungsfähig erscheinen. Ihr kontinuierlicher ›praktischer‹ Erfolg garantiert mir ihre Zuverlässigkeit, und sie wird als Rezept habitualisiert« (ebd.: 42f.).

Verglichen mit dem Verständnis von Praktiken als überindividuell und über-situativ wird hier ein relativ starkes Handlungssubjekt angenommen. Doch können sich, genetisch betrachtet, stabile Praktiken nur über ein ›Einfädeln‹ in das als erfolgreich bewährte Tun der jeweiligen Gruppe herausbilden; und der Grundgedanke von Schütz/Luckmann ist ja, dass Routinen und Gebrauchsanweisungen individuell-einmalige Handlungsplanung über weite Strecken überflüssig machen und erlauben, sich auf vorrangig Notwendiges zu konzentrieren. Auch daran wird die durchdringende Kraft der pragmatischen Ausrichtung sichtbar. Es geht um Effektivität in der Alltäglichkeit: Dinge richtig, also wirkungsvoll tun; Handlungsziele erreichen und dazu den am wenigsten aufwändigen Weg benutzen; Befolgen bewährter Rezepte ohne großes Zweifeln, ohne Erwägen von Alternativen und Innovationen, am besten durch Habitualisierung, die das Nachdenken über Entscheidungen weitgehend erspart. Dieses Grundmuster gilt nicht nur für materielle Praktiken, es leitet auch die mentalen (ebd.: 33).

Hier schließt eine zentrale These dieses Bandes an: Sollte man nicht auch »alltägliche ästhetische Praktiken und Modi ästhetischen Erlebens als durch pragmatische Motivierung und pragmatisches, erfolgs- und effektivitätsgerichtetes Tun (materiell wie mental) strukturiert verstehen?«¹³ Für den Gebrauch ästhetischer Angebote gilt zwar definitionsgemäß, dass sie als ästhetische den Relevanzen und Handlungsverpflichtungen des praktischen Lebens enthoben sind. Zugleich bleiben sie aber insofern im Rahmen von Alltag, als auch ästhetische Erwartungen und Praktiken durch den »kognitiven Stil pragmatischer alltäglicher Interessen« (Grathoff 1995: 143; Herv. KM) geleitet sind. Das zeigt sich in Merkmalen wie dem Streben nach möglichst kurzen und effektiven Wegen zum Ziel möglichst intensiven, Wohlgefallen und Lust erzeugenden ästhetischen Erlebens; in der Nutzung des Körpers als Mittel dazu; in der Neigung, intellektuelle Reflexion, Herausforderung und Anstrengung im Rahmen eines befriedigenden Verhältnisses von Aufwand und Ertrag zu halten; schließlich in der Schätzung der Brauchbarkeit zur Bearbeitung eigener Lebensprobleme.

13 Die These konfiguriert auf den ersten Blick mit einem anderen Element von Schütz' Konzept. Danach besteht die Lebenswelt aus verschiedenen »geschlossenen Sinnprovinzen« mit einem jeweils spezifischen »Erlebnis- bzw. Erkenntnisstil« (Schütz/Luckmann 2017: 55). Zu den unterscheidbaren Sinnprovinzen zählen neben der Wissenschaft auch die Welt der Phantasien und Einbildung. Der Umgang mit Wachträumen, Spielen, Fabeln, Dichtung, Märchen, Mythen, Witz und Scherz sei charakterisiert durch die Befreiung vom pragmatischen Motiv und von den Gesetzen der physikalischen Welt (Schütz 1971: 269f.). Davon unterscheidet Schütz das Phantasieren und Träumen; die Erkenntnisstile dieses Sinnbezirks seien »Ableitungen des Erkenntnisstils unseres Erfahrens der Alltagswelt« (ebd.: 281).

Die geschlossenen Sinnbereiche seien jedoch nicht hermetisch getrennt. Es gibt Transfers und Verbindungen zwischen Erkenntnisstilen. In ihnen realisierten sich nur unterschiedliche »Spannungen« desselben einen Bewusstseins und verschiedene Repräsentationen des einen Lebens (ebd.: 297f.). »[...] im Laufe eines Tages, ja einer Stunde können wir durch Modifikationen der Bewusstseinsspannung eine ganze Reihe solcher Gebiete durchlaufen« (Schütz/Luckmann 2017: 56). Schließlich »umfasst die Lebenswelt noch mehr als die alltägliche Wirklichkeit. Der Mensch versinkt in Schlaf, Tag für Tag; er gibt die alltägliche natürliche Einstellung auf, um in fiktive Welten, ins Phantasieren, zu verfallen. Er vermag den Alltag mittels von Symbolen zu transzenden. Schließlich, als Sonderfall, mag er bewusst aus der natürlichen Einstellung hinüberwechseln« (ebd.: 53). Die Verflüssigung der Provinzgrenzen und die Offenheit für Transfers und Verbindungen entsprechen dem Anliegen dieses Bandes. Vgl. Anm. 18, S. 97.

Systematisch regiert die pragmatische Einstellung ästhetische Handlungen und Erwartungen in zwei Dimensionen. Es geht, holzschnittartig formuliert, um *Effektivität* bei der Erzeugung guter *Gefühle* und um *Nützlichkeit* von *Einsichten* (»Wissen«) für die »Aufhellung einer lebensgeschichtlichen Situation«, für das Verstehen aktuell verspürter »Lebensprobleme« (Habermas 2003: 23). Ästhetische Praktiken sind aufseiten der Handelnden motiviert durch die Erwartung eines komplexen Bündels an Empfindungen. Sie sollen letztlich angenehme Gefühle in der Spanne zwischen Beruhigung und Ekstase erzeugen. Altägyptische Bezeichnungen wie Wohlgefühl oder Gefallen lassen nicht unbedingt Thrill und schockhafte Überraschung assoziieren, eignen sich mit ihrer Diffusität aber vielleicht, um die angestrebte positive Stimmungslage in ihrer Gewöhnlichkeit zu fassen.¹⁴

Über die Erwartung einzelner Gratifikationen hinaus liefert dieses Wohlgefühl die Basismotivation für ästhetische Ko-laborationen. Pragmatisch bedeutet in diesem Zusammenhang: Es werden als erfolgreich bewährte, möglichst unaufwändige, routinisierte Handlungspfade zum genannten Ziel eingeschlagen, anerkannte und zur Gewohnheit gewordene Gebrauchsanweisungen¹⁵ befolgt. Zugleich werden die Praktiken bei jeder Realisierung auf die individuelle Wirkung hin überprüft und gegebenenfalls optimiert. Dabei kann man zurückgreifen auf das Potenzial, das die oben ausgeführte dialogische Dimension geteilter Praktiken erschließt.

Vergnügen wird jedoch in der pragmatischen Einstellung auch über die Erfüllung »inhaltlicher« Erwartungen an ästhetische Angebote erzeugt. Pragmatisch bedeutet: dem Handeln dienend, und nach Schütz/Luckmann (2017: 58; Herv.i.O) ist »Handeln [...] mit der höchsten Bewusstseinsspannung verbunden und bekundet *das stärkste Interesse, der Realität zu begegnen* [...]. Dieses Interesse ist das grundlegende regulative Prinzip unseres bewussten Lebens.« Das Interesse vieler, der Realität aus der Perspektive der Vielen und ihrer Lebensführung zu begegnen, richtet sich faktisch vor allem auf die Massen-

14 Auf eine weitere pragmatische Dimension der Alltagsästhetik weisen Saito (2007: Kap. 4) und Leddy (2012: 64–68, Kap. VII) hin. Die Hochschätzung des Sauberen, Ordentlichen, Gepflegten und gediegen Gearbeiteten in der deutschen wie in anderen westlichen Gesellschaften führt nicht nur zu Empfindungen des Wohlfühlens, sie löst auch oft unmittelbare Aktivität aus, um Ordnung, Sauberkeit, Frische etc. (wieder) herzustellen. Vgl. Anm. 4, S. 53f.

15 Hinter ihnen steht der Erfahrungsvorrat größerer Kollektive. »[...] [D]ie Rezepte haben sich schon anderweitig »bewährt«. Die erste Garantie des Rezepts ist sozial« (Schütz/Luckmann 2017: 43).

künste. Die bringen je nach Gattung und Genre unterschiedliche narrative, semantische und symbolische Potenziale in die Interaktion ein (Maase 2019: 106–119). Positive Gefühle entstehen, wo nach Urteil und Empfinden von Rezipientinnen die Einsicht in und das Verständnis von Welt und Selbst bereichert wurden. Das umfasst den vermeintlichen Einblick in die Subkultur der Mafia ebenso wie das Mitfühlen mit ›Schicksalen auf der Schattenseite des Lebens‹ und die Erweiterung des praktischen Wissens über sich selbst.

Derartige Erwartungen an ästhetische Ko-laboration wurden und werden von Wissenschaft und Kritik meist ausgeklammert oder ausdrücklich als unangemessen abgelehnt.¹⁶ Der Dissens betrifft, sieht man einmal von den Extrempositionen des *l'art pour l'art* ab, nicht die Frage, ob Kunst Einsichten in Welt und Selbst vermitteln könne oder solle. Umstritten sind die Autoritäts-Positionen von Produzentinnen und ihren Werken einerseits und Nutzern andererseits. Ist es legitim, wenn Laien ihre lebensweltlichen Relevanzansprüche an Kunstwerke herantragen und von deren Erfüllung ihr Urteil über den sozialen Wert von Kunst abhängig machen? Oder haben Laien sich um eine Haltung der Interesselosigkeit zu bemühen und sich unter Anleitung von Expertinnen für die Erkenntnisse zu öffnen, die die Werke für sie bereithalten?¹⁷

16 In der erwähnten Debatte über die Interesselosigkeit ästhetischen Wahrnehmens (vgl. S. 55f.) hat der Philosoph Gary Kemp (1999) konzentriert die Kantianische Position vertreten. Er spricht deren ausgrenzende Stoßrichtung klar aus: Kunst und Schönes im Rahmen »normaler« Lebenspraxis genießen zu wollen, sei grundlegend verfehlt: Gewöhnliches Leben mache eine (legitimate) ästhetische Einstellung unmöglich. »Our normal attitude is pragmatic, driven by practical interest or purpose; it thereby tends to select only those features of the object relevant to the interest or purpose. [...] Because of this, normal, interest-driven attention tends to be engaged only long enough to identify the interesting feature; it does not dwell upon things, or contemplate them« (ebd.: 392). Die korrekte Einstellung gegenüber Kunst sei: »[W]e gaze upon the object without our attention being motivated or directed by any identifiable practical concern. Thus [...] the aesthetic attitude is the attitude of disinterested attention – attention to the object which is not driven by an interest« (ebd.: 393). Danach ist wahre ästhetische Interaktion nur im Rahmen einer Lebensführung möglich, die sich von allen Gedanken an Lebensprobleme (eigentlich von jedem Wunsch oder Begehrten) freihalten kann.

17 Paradigmatisch hat Bourdieu (1992: 756–773) die Macht-Implikationen der sich auf Kant berufenden Normativierung der Interesselosigkeit, der »schoffen Trennung zwischen gewöhnlicher Alltagseinstellung und genuin ästhetischer Einstellung« (ebd.: 64) analysiert.

Wenn man heute verbreitete ästhetische Praktiken als Routinen charakterisiert, beschränkt man sie weder auf Wiederholung des ewiggleichen Bewährten, noch beinhaltet es die Weigerung, sich spielerisch-fiktiv auf andre Welten und ein anderes Ich einzulassen. Es gibt eine historisch weit zurückreichende ›populäre Tradition‹ ästhetischer Erwartungen und Praktiken (Warneken 2006: 135-205; Günter 2008; Fuchs/Jürgens/Schuster 2020), und mit der modernen kommerziellen Populäركultur wurden auch Angebote und Vergnügungen ins Alltagsrepertoire aufgenommen, die in mittlerweile vertrauten Formaten Unbekanntes und Herausforderndes rahmen.

Schütz und Luckmann (2017: 57) nehmen nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ »einen gewissen Vorrang« für die alltägliche Lebenswelt an.¹⁸ In ihr zu handeln, verlangt unbedingte Aufmerksamkeit für die Anforderungen des Lebens; dieses Interesse bestimme den für die Alltagsakteure relevanten Bereich der Wirklichkeit (ebd.: 58). Das könnte man missverstehen als eine ausgesprochen enge Auffassung der Relevanzen des Alltags. Das »Interesse, der Realität zu begegnen,« (ebd.) schließt jedoch notwendig ein Interesse am Leben Anderer und an der eigenen Innenwelt ein.¹⁹ Kenntnis und Verständnis dieser Wirklichkeitsbereiche haben nämlich große Bedeutung für realitätsangemessenes eigenes Handeln. Auch in der ästhetischen Befassung mit solchen Themen ist mithin das pragmatische Motiv erkennbar.

Allgemeiner ist »sinnliche Erkenntnis« – die zu erheblichen Teilen Erkenntnis des eigenen Selbst ist (Vetter 2010: 201; Irvin 2008: 40) – durchaus alltagspragmatisch nutzbar. Die Welten, auf die erfundene Geschichten, Phantasien und Imaginationen oder Spiele verweisen, betrachten wir stets auch unter Relevanzen, die uns im Alltag bewegen. Aus dieser Sicht sind es keine völlig fremden, beziehungslosen, sondern ähnliche, verwandte oder zumindest verstehbare Welten. Dass Menschen generell solche übergreifenden Sinnstrukturen bilden, wird bestätigt durch die große Bedeutung von Fiktionen wie Mythen und Erzählungen in allen bekannten Kulturen.

18 »In der Tat stellt sie [die Alltagswelt; KM] den Urtypus unserer Realitätserfahrung dar. Im täglichen Ablauf werden wir wiederholt in sie zurückgeholt, und mit einer gewissen Einschränkung können wir die anderen Sinngebiete als Modifikationen der alltäglichen Lebenswelt auffassen« (Schütz/Luckmann 2017: 57).

19 Zu einem differenzierten Verständnis von ›Realität‹, das auch die Wirklichkeit der Fiktionen einschließt, und zu den Weisen, mit verschiedenen Dimensionen von ›Realem‹ umzugehen, vgl. Bischof (2014: 85-89).

Ästhetische Praktiken folgen meist relativ eng Routinen, die wir uns in verschiedenen Lebensabschnitten jeweils in Interaktion mit dem sozio-techno-kulturellen (heute stark medial bestimmten) Umfeld angeeignet haben; üblicherweise spricht man hier von (Medien-)Sozialisation. Routinen ändern sich im Lebenslauf; es gibt Suchprozesse – die aber doch wieder zu neuen, stabilen Gewohnheiten führen sollen. Formen und Bandbreiten der Habitualisierung (von der Frage, woher wir ästhetische Empfehlungen beziehen, über Genrepräferenzen und Lieblingskünstlerinnen bis zum Modus, in dem wir einen »schönen« Filmabend zu arrangieren suchen) sind wenig erforscht. Hans-Otto Hügels Konzept der »Unterhaltung«, deren Aneignung zwischen fast belanglos und fast ernst schwebt (Hügel 2003, 2007; Göttlich/Porombka 2009) wäre eine gute Arbeitsgrundlage für entsprechende Studien.

Hinter den Debatten um die Angemessenheit ästhetischer Gewohnheiten zeichnet sich eine von Schütz (1971: 281-294) prägnant herausgearbeitete Unterscheidung zwischen alltäglichen und professionellen ästhetischen Praktiken²⁰ ab. Dabei ist besonders anregend, wie der Soziologe Schütz die Routinen der »wissenschaftlichen Kontemplation« (ebd.: 281) sachlich und mit einer gewissen Skepsis charakterisiert. Typisierend vergleicht er Praktiken des Alltagswissens mit Praktiken der Wissenschaft; sie werden geradezu als Gegenpole gezeichnet. Bevor wir darauf näher eingehen, sollen Formen und Normen des Umgangs mit ästhetischen Erlebensmöglichkeiten daraufhin betrachtet werden, inwiefern sie auf eine Polarität zwischen einer »Ästhetik der Alltäglichkeit« und einer »Ästhetik der Expertinnen« hindeuten.

20 Ich verkürze hier. Schütz geht es um unterschiedliche Wissenspraktiken, und streng genommen kann man ästhetische Praktiken nicht einfach darunter subsummieren. Ich gehe jedoch davon aus, dass die Übertragbarkeit der Argumentation einsichtig wird.

Praktiken zwischen Alltäglichkeit und Expertinnensicht

Die viel beredete Kluft zwischen Hoch- und Populärtkultur²¹ und der exkludierende Charakter des bildungskulturellen Diskurses lassen eine solche Beziehung plausibel scheinen. In der Kunstsoziologie ist in diesem Zusammenhang eine Leitunterscheidung gebräuchlich, die Praktiken, Diskurse, Habitusformen von *Laien* und *Experten* idealtypisch gegenüberstellt (Zahner o.J.). Im Umfeld der Cultural Studies finden sich ähnlich strukturierte Ansätze (Frow 1996; Maase 2019: 173-195), die meist auf Bourdieus (1982) Kultursoziologie zurückgehen.

Der britische Musiksoziologe Simon Frith (1999) geht ebenfalls davon aus, dass Gegensätze und Ausschlussprozesse zwischen ›Hoch-‹ und ›Populärkultur‹ ihre wesentliche Ursache in der Dominanz akademischer Diskurse haben. Ästhetisch gebe es keinen einleuchtenden Grund, Populäres anders als hochkulturell Kanonisiertes zu behandeln. Erwartungen und Bewertungsmaßstäbe gegenüber Musik beispielsweise seien bereits im 19. Jahrhundert in weiten Teilen der englischen Bevölkerung derart ähnlich gewesen, dass Forscher von »etwas wie einer Musikkultur der Massen« (Frith 1999: 203) sprachen. Erkennbaren Abgrenzungspraktiken lägen weder empirisch greifbare Qualitätsunterschiede der Musiken noch eine klar unterscheidbare Klassenzugehörigkeit der jeweiligen Publika zugrunde.

Grundlegend ist aus Friths Sicht die moderne Vermarktlichung ästhetischer Produktion. Sie führe auf allen Ebenen zu starken Spannungen zwischen den Maßstäben der Künstlerinnen und den Nutzungsweisen des Publikums (ebd.: 200, 205f.). Die Kreativen fühlten sich durchgängig zur Anpassung an Kunden und Käuferinnen genötigt, denen das Verständnis für originelle und anspruchsvolle Werke fehle. Auf dieser Reibung basiere die herausragende Rolle jener Experten, »die dem Publikum beibringen, wie es zu hören und zu sehen hat« (ebd.: 200). Aus der Perspektive der Nutzung könne

21 Im intellektuellen Feld gilt diese Terminologie weithin als überholt. Das im Mittelpunkt der klassischen Ästhetik stehende Schöne erscheint dort heute, wie Barbara Hornberger treffend formuliert, »als Gegensatz des Wahren, es gerät unter Verdacht: [...] als Lüge, als Kitsch«. Inzwischen werde »immer weniger kategorisch zwischen U- und E-Kultur unterschieden, sondern vielmehr zwischen ›anspruchsvoller‹ und ›banales‹ Kultur, zwischen Kunst und avancierterem Pop auf der einen und Mainstream und Trash auf der anderen Seite«. Die Grenze wird vor allem markiert »durch die Parameter Komplexität und/oder Widerständigkeit (Subversion) versus Trivialität und/oder Affirmation« (Hornberger 2019: 46).

man »Hochkultur als eine Form der Massenkultur definieren, die von Akademikern vermittelt wird« (ebd.).

Faktisch sei die gegenwärtige, über moderne Medientechnologien verbreitete Massenkultur eine »Kultur der Mittelschichten mit den typischen Eigenschaften der Normalverbraucher« (ebd.: 204) – von Nutzerinnen aus allen Segmenten der Gesellschaft also. Die Werte der Hochkultur seien sehr viel stärker mit akademischen Praktiken verbunden als mit dem faktischen Konsum im Bürgertum (ebd.: 209). Frith verallgemeinert: »Heute liefert die Akademie der hochkulturellen Erfahrung ihre Begriffe und verleiht ihr Bedeutung. Der akademische Diskurs prägt die Kritiken in den Zeitungen, die Texte auf den Plattenhüllen sowie die Ausstellungskataloge, und Akademiker ermöglichen den massenhaften Konsum von Hochkultur« (ebd.: 208).

›Laien‹ und ›Expertinnen‹ zu kontrastieren, ist wegen der wertenden Konnotationen nicht unproblematisch: In der ›Wissensgesellschaft‹ sind Laien durch die (nicht notwendig unsympathisch gezeichnete) Begrenztheit ihres Wissens gekennzeichnet. Das eigentliche Problem besteht jedoch darin, dass die Gegenüberstellung von Laien und Experten *in aestheticis* den Diskurs bereits voraussetzt, in dem die Autorität allein auf der Seite der Texte, ihrer Schöpferinnen und Exegeten liegt. Das hat Jürgen Habermas (2003: 22) schlaglichtartig beleuchtet mit dem Hinweis, dass »Laien« mit ihren ästhetischen Ansprüchen und Maßstäben angemessener als »Experten des Alltags« zu verstehen seien. Daraus folgt der Anspruch von Nicht-Expertinnen, der Interaktion mit Kunst »eine andere Richtung [zu geben] als die des professionellen, auf die kunstinterne Entwicklung blickenden Kritikers« (ebd.; Herv.i.O.) – in der Begrifflichkeit dieses Bandes: eine pragmatische Richtung. In einer solchen Konstellation wäre dann Expertinnenwissen nicht mehr *a priori* überlegen. Habermas (2003: 22f.; Herv.i.O.) erläutert, dass

»eine ästhetische Erfahrung, die nicht primär in Geschmacksurteile umgesetzt wird, ihren Stellenwert ändert. Sobald sie explorativ für die Aufhellung einer lebensgeschichtlichen Situation genutzt, auf Lebensprobleme bezogen wird, tritt sie in ein Sprachspiel ein, das nicht mehr das der ästhetischen Kritik ist. Die ästhetische Erfahrung erneuert dann nicht nur die Interpretationen der Bedürfnisse, in deren Licht wir die Welt wahrnehmen; sie greift

gleichzeitig in die kognitiven Deutungen und die normativen Erwartungen ein und verändert die Art, wie alle diese Momente aufeinander verweisen.«²²

Die Rede von Laien ist angesichts der etablierten Terminologie nicht immer zu vermeiden. Im Folgenden wird jedoch – durchaus vorläufig – zwischen ›Alltags-‹ und ›Expertinnenästhetik‹ unterschieden. Ästhetik bezeichnet dabei das Regelwerk einer bestimmten Gruppe für die Beschäftigung mit und Bewertung von ›Kunst‹ und ›Schönem‹. Der Typus ›Expertenästhetik‹ wird aus entsprechenden normativen Diskursen über ›richtigen, angemessenen Umgang mit Kunst‹²³ abgeleitet; die Regeln der ›Alltagsästhetik‹ sind eher aus empirischen Materialien erschlossen. Den Expertinnendiskurs tragen Akteurinnen, die beruflich mit als ernsthaft geltender Kunst zu tun haben²⁴ und in diesem Sinn eine eigene »art world« im Verständnis Howard Beckers (1982) (oder auch gattungsspezifische Kunstwelten im Plural) konstituieren: Künstler, Kritikerinnen, Kunst-Wissenschaftler, Händlerinnen, Fachjournalisten, Lektorinnen, Gutachter und Jurorinnen. Aus ihrer Perspektive geht es um eine Ästhetik, deren Gegenstand individuelle Künstler und distinkte Werke bilden.

Hier wird Kunst als unvergleichliches Mittel zu Erkenntnis und Selbstbildung wie als Bedeutungsträger aufgefasst, der Einzigartiges, ›Tiefes‹ zu sagen hat. Zentrale Maßstäbe sind demzufolge die semantische (aussagebezogene) und semiotische (auf die Zeichenstruktur bezogene) Komplexität und die künstlerische Innovation in beiden Bereichen (›Inhalt und Form‹) – was den Rezipientinnen entsprechende Anstrengungen zum Nachvollzug abverlangt. Expertinnenästhetik gehört zu jenem »eingeschränkten« Feld der Kunst, in dem nach Bourdieu (1999: 531) Produzenten für Produzenten produzieren – eine unbedingt sinnvolle und notwendige Tätigkeit. Das rigide Verlangen nach ständiger Weiterentwicklung der künstlerischen Mittel und Aufgabenstellungen scheint dem außenstehenden Beobachter allerdings ge-

-
- 22 Zur verbreiteten Aneignung von Literatur durch Herstellung von Bezügen zu Lebensproblemen der Lesenden vgl. Pette (2001), zur ›Anwendung‹ von zeithistorischem Wissen aus fiktionalen Lektüren Borkowski (2021).
- 23 Mutatis mutandis gelten die Regeln auch für ästhetische Erfahrungen mit anderen Gegenständen.
- 24 Allerdings arbeiten in Feldern wie ›avancierter Pop‹ und in Subkulturen zunehmend akademisch geschulte oder sogar bestallte Kritiker daran, die herkömmliche Werkästhetik für diese Szenen weiterzuentwickeln oder zu verändern.

leitet von einer merkwürdigen Mischung aus Fortschrittsdenken und Imperativen des Kunstmarkts.

Am idealtypisch gegenüberliegenden Pol kann man ein Netz von Spielregeln und Erwartungen verorten, das je nach dem Deutungssakzent als Alltags-, Laien- oder ›rhetorische‹ Ästhetik zu bezeichnen wäre. Die Zuordnung zum Alltag liegt nahe, weil es hier pragmatisch auf den Gebrauchswert von Phänomenen ankommt, mit denen man im Rahmen gewohnter Lebensführung über sinnliches wie kognitives Vergnügen angenehmes ästhetisches Erleben – ›Schönheitserfahrungen‹ – erzeugen will. Das soll im Unterschied zur Expertenästhetik ohne negativ empfundene Anstrengung gelingen. Mit ›Laien‹ ist diese Ästhetik zu assoziieren, weil ihre Akteurinnen nicht beruflich mit Kunst zu tun haben²⁵ und sich nicht am Expertendiskurs orientieren. Sie können und wollen nicht das Spiel nach den Regeln der Werkästhetik als bedeutsam akzeptieren, um den ›Glaubenseffekt‹ (Bourdieu 1999: 516) derart kunstvermittelten Vergnügens zu empfinden.

Die Bezeichnung rhetorisch passt, weil im Schwerefeld der Alltäglichkeit Kreative wie Nutzerinnen die Angebote vor allem nach den spürbaren, fühlbaren Effekten beurteilen. Sie sollen gerade *auf Wirkung beim Publikum ausgerichtet* sein (Ueding 1973: 53-59). Auch deshalb haben unter den einschlägigen Erwartungen Staunen, Überbietung, Überwältigung durch nie Dagewesenes einen festen Platz.

Wo man sich an der Alltagsästhetik orientiert, schätzen Publika auf der einen Seite Massenkünste, die *narrative* Bedeutungsangebote machen, also Geschichten erzählen oder imaginieren lassen. Die Ansprüche sind grundlegend semantischer (›inhaltlicher‹) Art; man erwartet, dass »zwischen Kunst und [dem eigenen! KM] Leben ein Zusammenhang« erkennbar wird (Bourdieu 1982: 64), und wählt Angebote, die »Potenziale für die je eigene Bedeutungsproduktion« (Hornberger 2019: 45) bieten. Das geht freilich meist mit semiotischen, gestaltungsbezogenen Interessen zusammen. So verbindet alle im weitesten Sinne auf Action orientierten Filmpublika die Neugier, wie

25 Präziser: mit der Kunst, um die es gerade geht. Architektinnen können sich in puncto Musik wie Laien verhalten und ebenso Musikwissenschaftler gegenüber Spielfilmen (sagt die Alltagserfahrung). Einer Studie des Psychologen Victor Nell (1988: 206) zufolge wenden sogar Literaturwissenschaftlerinnen unterschiedliche Maßstäbe und Rezeptionspraktiken an je nachdem, ob sie als professionelle oder private Leser handeln. Für ein ›schönes‹ Leseerlebnis wählen sie selten jene avancierte Literatur, der die Profession den größten ästhetischen Wert zuschreibt. So auch Felski (2020: 42f.).

Verfolgungsjagden, Kämpfe, Stunts, Tricks gemacht sind und Effekte ständig gesteigert werden können.

Basiswert der Alltagsästhetik im narrativen – oder weiter gefasst: symbolischen²⁶ – Segment ist die spielende (von Reaktionen *in der Alltagswelt* entlastete) Beschäftigung mit Welt und Selbst in einer als befriedigend und anregend empfundenen Balance zwischen Wiedererkennen von Bekanntem und Herausforderung durch Unbekanntes (Mende/Neuwöhner 2006; Rock 2007). Gleichermaßen geschätzt werden Möglichkeiten ästhetischen Erlebens, die primär auf Erzeugung, Genuss und Kommunikation starker Emotionen durch *körpergebundene* Praktiken wie das Tanzen gründen. Deren Bedeutung realisiert sich als Ausagieren von Gefühlen in Dimensionen wie Veräußerlichung von Interiorität, leibliche Entgrenzung, mentale Immersion, imaginierte Selbsterweiterung und Ermächtigung (vgl. Grossberg 2000: bes. 50-77). Solche emotionale Bedeutsamkeit ist sprachlich selten angemessen formulierbar, weder durch die Akteurinnen noch durch Wissenschaftler. Das brauchen Laien auch nicht notwendig zum Genuss.

Auf beide Linien – Narration und körperliches Erleben – aufbauend entwickelt sich mit der Digitalisierung und der durch sie ermöglichten Interaktivität eine neue Dimension von Alltagsästhetik; in ihrem Zentrum steht der *Genuss aktiver Teilhabe*. Exemplarisch lässt sich das am Gebrauch von Computerspielen beobachten. Die virtuellen Umgebungen, in denen die Spielenden agieren, tragen den Charakter eines »Gesamtkunstwerks« (Rötzer 2005: 102). Visuelle, akustische, narrative Gestaltung und die umfassende Einbeziehung des handelnden Körpers (Bareither 2016: 93-198) – mit Elementen von Cockpits, Datenhandschuhen und -anzügen, Gestenerkennung sowie der Immersion über Virtual Reality – versetzen in eindrucksvoll sinnlich durchgestaltete, oft faszinierend fremdartige Welten.

Dort, das ist der revolutionäre Unterschied zum bisherigen Kunsterleben, geht es nur selten um jenes quasi dem Ablauf der Zeit entthobene, von der Notwendigkeit zum Reagieren befreite Wahrnehmen, das das herkömmliche Lesen, Musikhören, Bildbetrachten usw. kennzeichnet. Stattdessen wird man mit Spielaufgaben konfrontiert, die in puncto Rätseln, Überraschungen, Kreativitäts- und Handlungsanforderungen, teilweise auch mit Span-

26 Kleimann (2002: 128-130) spricht von »präsentativen« Texten, an denen sich Darstellung und Dargestelltes unterscheiden lassen. Bei »expressiven« Gattungen – absoluter Musik, gegenstandsloser Malerei oder Gartenkunst etwa –, sei diese Differenzierung nicht möglich.

nung und (virtuellem!) Druck zum Eingreifen das Alltagsleben überbieten und zur zeitweiligen hoch aktiven Immersion auffordern. Spielpraktiken bewegen sich zwischen zwei attraktiven Polen. Man kann sich dem Handlungsdruck hingeben, Proben aller Art bestehen und seine Leistung steigern. Und man kann die eindrucksstarken Game-Universen und ihre Geschichten mit allen Sinnen und Empfindungen erleben: entdeckend, kontemplativ versinkend oder imaginativ überschreitend bis hin zum Ausprobieren selbst gewählter Schicksale.

Sich beeindrucken lassen oder zumindest Vergnügen empfinden an der visuellen und akustischen Gestaltung sich ändernder Szenerien; zugleich sich selbst und Mitspieler erleben in anregender Kooperation und in persönlicher Selbstwirksamkeit; verteilte und verrätselte Elemente eines narrativen Kosmos zusammenfügen und so eigene Findigkeit und spielerische Zusammenarbeit belohnen; Figuren und Kontexte beinahe unbegrenzt bereichern und weiterentwickeln zu können – das steigert offenbar die sinnlichen und emotionalen Dimensionen ästhetischen Erlebens.²⁷ Interaktivität, horizontale Anschlusskommunikation, Betätigung kollektiver Intelligenz und nicht zuletzt die Erfahrung der *Selbstwirksamkeit* (Klimmt 2010: 76-81) werden zu erstrangigen und eigenständigen Quellen des Vergnügens.

Alltags- und Expertinnenästhetik kann man (weiterhin in idealtypischer Entgegensetzung) jeweils spezifische Erwartungen und normative Umgangsmuster zuordnen, die sich zu unterschiedlichen ›Strategien‹ verdichten. Strategie bezeichnet hier gewissermaßen Werkzeugkästen, vielfältig bestückte Reservoirs verfügbarer Praktiken und Vorgehensweisen. Wichtig: Nutzerinnen wenden ihre Strategie *grundsätzlich auf alle* als Kunst oder ›Schönes‹ behandelten *Phänomene* an. Wenn Expertinnen Photoposter betrachten, dann schauen sie sie an wie Gemälde; wenn Popmusikfans Opernarien hören, dann suchen (und finden) sie, was sie auch an Popmusik schätzen. Die beiden Gebräuchsweisen – expertenhaft oder alltagsästhetisch – liegen also quer zur Zuordnung ganzer Gattungen oder Textsorten zur Bildungs- oder Populärtultur.

In empirischen Untersuchungen verliert die Polarität der Strategien ihre Eindeutigkeit; Mischungen und graduelle Übergänge kennzeichnen auch hier das Tun. Nichtakademische Fans des Populären wenden mittlerweile in erheblichem Ausmaß Elemente der Expertenästhetik an, beispielsweise

²⁷ Christoph Bareither (2016) hat das facettenreich dargestellt am Vergnügen mit (zumeist kollektiv praktizierter) ›ludisch-virtueller Gewalt‹ in Computerspielen.

Kanonisierungspraktiken (Helms/Phleps 2008). Umgekehrt weisen bereits die Befunde von Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk (1986) darauf hin, dass Teile des ›Hochkultur-Publikums‹ ihr Vergnügen im Klassik- oder Jazzkonzert, in Stadttheater und Oper, bei Festspielen, bei der Lektüre aktueller Romane oder bei einer Vorführung von Haute Couture mit Praktiken erzeugen, die zum Instrumentarium der Alltagsästhetik zählen.

Kurzum: Mit einem Klassencharakter ästhetischer Systeme hat die Unterscheidung der Nutzungsweisen nichts zu tun. Empirische Studien weisen darauf hin, dass – in sich erheblich differenzierte – Strategien der *Alltagsästhetik in allen sozialen Gruppen verbreitet* sind (deutliche Belege bereits bei Frank/Maletzke/Müller-Sachse 1991; Schulze 1992: 142–150, 638–651). Kritik am Publikum der Populärtkultur verweist gerne auf dessen mangelnde Konzentration; empirische Studien von Hochkulturpraktiken konnten einen Unterschied jedoch nicht belegen. Dem Tadel liegt vermutlich eine Hierarchisierung der Aufmerksamkeitsgegenstände zugrunde.

Zur Veranschaulichung, wie hart Alltags- und Expertinnenästhetik aufeinanderprallen und warum, kann eine Untersuchung der Wissenschaftsforcherin Marie Antoinette Glaser (2005: 115) dienen. Sie hat beobachtet, wie Studierende der Literaturwissenschaft in der Einstiegsphase »umerzogen« werden: Sie sollen gewohnte alltagsästhetische Einstellungen und Routinen überschreiben, indem sie einen »wissenschaftlichen« Umgang mit Belletristik habitualisieren. Im Kern geht es den Lehrenden um »Distanzierung vom persönlichen emotionellen Erleben«. Das von den Studienanfängern mitgebrachte »Bedürfnis nach Unterhaltung, Trost oder Orientierung muss in funktionales Interesse gewandelt werden«. Aus dem alltäglichen Lesen zum Vergnügen wird »Pflichtlektüre« zur möglichst objektiven Beantwortung der Frage, wie Texte funktionieren.

»Die Studierenden erleben diese Einforderung der Distanzfähigkeit zum Lesestoff oftmals als schmerzhaften ›Bruch‹, als emotionale Krise. Von FachvertreterInnen wird er als ›Einstiegsritual‹ erwartet und [...] inszeniert. Jetzt wird die Differenz zwischen ›identifikatorischen‹ Leseweisen von Laien und distanzierten wissenschaftlichen Lesetechniken manifest« (Glaser 2005: 115).

Gewiss sind Experten- und Alltagsästhetik in unterschiedlichen Sozial- und Bildungsgruppen verschieden stark wirksam. Doch führen Daten zur unterschiedlichen Nutzung von *Angeboten*, die schematisch der ›ernsten‹ oder ›unterhaltenden‹ Kultur zugeordnet werden, ein Stück weit in die Irre. Wer ins Museum und Theater geht, erlebt deswegen nicht notwendig nach den Nor-

men der Expertinnenästhetik, und auch in Salzburg und Bayreuth zeigen große Publikumsgruppen nur begrenzte Anstrengungsbereitschaft und folgen Präferenzen der Alltagsästhetik.

Zurück zu Schütz' Kontrastierung alltäglicher Wissens- und Handlungsmodi mit einem auf theoretische Reflexion ausgerichteten Weltverhältnis. In seiner Charakteristik des Erkenntnisstils der »wissenschaftlichen Kontemplation« (Schütz 1971: 281) erkennt man auf den ersten Blick Elemente, die auch die Expertinnenästhetik kennzeichnen. Grundlegend ist die Distanzierung von den Relevanzordnungen der Alltagswelt, ja von deren Kenntnissen und Erfahrungsbeständen generell. Wissenschaftlerinnen folgen laut Schütz (ich ergänze: auch wenn es um Kunst und ästhetisches Erleben geht) dem Ideal des »unbeteiligten Beobachters«. Sie lösen sich von den pragmatischen Relevanzsystemen der Alltäglichkeit und pflegen eine »Einstellung des Nichtbeteiligt-Seins« (ebd.: 284).²⁸ Lebensweltliche Orientierungen und persönliche Probleme werden professionell »eingeklammert« (ebd.: 285f.). Im Umgang mit dem zu untersuchenden Gegenstand stellt man das subjektive Selbst still und handelt in der Rolle einer rein rational-objektiven wissenschaftlichen Person (ebd.: 286).

Deutlich klingt bei Schütz die Humboldt'sche Verknüpfung von Einsamkeit des Wissenschaftlers und Freiheit der Wissenschaft an. »Das theoretisch denkende Selbst ist einsam; es hat keine soziale Umwelt; es steht außerhalb aller sozialen Beziehungen« (ebd.: 292). Das führt zur kritisch getönten Feststellung,

»dass der Wissenschaftler, der in der theoretischen Einstellung verharrt, die Alltagswelt nicht originär erleben und unmittelbar erfassen kann, die Welt, in der ich und Du, in der Peter und Paul und jedermann verworrene und flüchtige Wahrnehmungen haben, in der wir handeln und wirken, planen, sorgen und hoffen, in die wir geboren wurden, in der wir aufwachsen und sterben werden, in der also ein jeder sein Leben als ein ungebrochenes Selbst in seiner vollen Menschlichkeit lebt. Diese Welt entgeht dem unmittelbaren Zugriff des Wissenschaftlers in der theoretischen Einstellung« (ebd.).

Die Parallelen zu einer streng analytisch ausgerichteten Ästhetik, die von Rezipientinnen konzentrierte formdurchdringende Arbeit zur Rekonstruktion

28 Das schließt emotionales Engagement für »kritische«, »widerständige« Texte nicht aus; man verbleibt aber damit faktisch in der *art world*.

von Gehalt und Wirkungsweise einzelner, wegen ihrer Komplexität und Innovation betrachtenswerter Werke und Interesselosigkeit in Bezug auf Alltagserfordernisse verlangt, sind unübersehbar.

Die historische Entwicklung von Wissenschaft und Expertenkulturen in Europa, die sich in Schütz' Typisierung niederschlägt, hat Habermas im Rückgriff auf Max Weber prägnant skizziert. Danach kommt es in der Neuzeit zu einer Ausdifferenzierung der Wertsphären Wissenschaft, Moral und Kunst. Im Ergebnis

»werden wissenschaftliche Diskurse, moral- und rechtstheoretische Untersuchungen, werden Kunstproduktion und Kunstkritik als Angelegenheit von Fachleuten institutionalisiert. Die professionalisierte Bearbeitung der kulturellen Überlieferung unter jeweils einem abstrakten Geltungsaspekt lässt die Eigengesetzlichkeiten des kognitiv-instrumentellen, des moralisch praktischen und des ästhetisch expressiven Wissenskomplexes hervortreten« (Habermas 2003: 15).

Damit »wächst der Abstand zwischen den Expertenkulturen und dem breiten Publikum. Was der Kultur durch spezialistische Bearbeitung und Reflexion zuwächst, gelangt nicht *ohne weiteres* in den Besitz der Alltagspraxis«; die Kluft zwischen beiden öffne sich vielmehr mit der Folge einer Verarmung der Lebenswelt (ebd.; Herv.i.O.). Im Zuge der Ausdifferenzierung kultureller Sphären mit je eigenen Geltungsmaßstäben erlangten spezialistisch bearbeitete Sektoren wie Kunst und Ästhetik weitreichende Autonomie. Sie spalteten sich ab von dem kulturellen »Traditionsstrom, der sich in der Hermeneutik der Alltagspraxis naturwüchsig fortbildet« (ebd.: 17). Diese Verselbständigung ist für Habermas das eigentliche Problem, wenn man an den Ansprüchen des von ihm so genannten »Projekts der Moderne«²⁹ festhält. Das verlangt nämlich, »die kognitiven Potenziale, die sich so ansammeln, aus ihren esoterischen Hochformen zu entbinden und für die Praxis, d.h. für eine vernünftige Gestaltung der Lebensverhältnisse zu nützen« (ebd.: 15f.). Einsichten und Erlebensmöglichkeiten, die ästhetische Gestaltung eröffnet, sollten nicht nur allen Mitgliedern der Gesellschaft zugänglich sein. Sie sollten auch substantiell (nicht unkritisch!) auf kulturelle Ressourcen und Lebensprobleme der ›Expertinnen des Alltags‹ Bezug nehmen.

Historisch hat sich jedoch seit der Mitte des 19. Jahrhunderts »ein ästhetizistisches Selbstverständnis der Künstler, auch der Kritiker [formiert],

29 Ich würde hier von Einsichten und Prinzipien der europäischen Aufklärung sprechen.

die sich weniger als Anwalt des Publikums verstehen, sondern als Interpreten, die zum Prozess der Kunstproduktion selbst gehören« (ebd.: 18f.). Schütz' und Glasers Typisierung der wissenschaftlichen Einstellung benennt Ergebnisse dieser Entwicklung. Die scharfe Abgrenzung von der angeblich trivialen Populärkultur wie von den Erwartungen des Laienpublikums, dass Kunst alltagskompatibel und von Relevanz für ihre Selbstverständigung über Ich und Welt sein solle, setzte der Kommunikation von Expertinnen der verschiedenen *art worlds* mit der übrigen Gesellschaft enge Grenzen. Im Ergebnis waren es kommerzielle Kulturproduktion und marktorientierte Durchdringung der Lebenswelt, die Praktiken und Erwartungen im Schwerefeld der Alltagsästhetik ihren Stempel aufdrückten – nicht selten in zwiespältigen bis extrem antiaufklärerischen und Menschen entwürdigenden Formen.

Massenkunst als Alltagskunst?

Literatursendungen im Fernsehen und engagierte, publikumsaffine Kritikerinnen wie Elke Heidenreich, Marcel Reich-Ranicki oder Denis Scheck zeigen allerdings, dass und wie durchaus Öffnungen zwischen Alltags- und Expertinnenästhetik möglich sind – in der Auswahl der vorgestellten Texte wie in der Bezugnahme auf Präferenzen von Leserinnen. Das führt zur Frage, welche Rolle unterschiedliche Medialität für die Alltagstauglichkeit ästhetischer Angebote spielt. Weiter ist zu überlegen, inwieweit es dem Verständnis von Machart und Ko-laborationspotenzial der sogenannten Massenkünste³⁰ dienen könnte, sie substanzell als Alltagskünste zu verstehen.

Die begrenzte Anwendbarkeit einer Liste textueller Eigenschaften, die angeblich den breiten Erfolg bestimmter ›Rezepturen‹ begründen, wurde bereits in der Kitsch-Debatte offenbar. Viele der Merkmale, die zum Beispiel Walther

³⁰ Ganz grob zählen dazu die populären, sprich von einem großen, schichtübergreifenden Publikum geschätzten Varianten der ›klassischen‹ Gattungen (Musik, Literatur, Film, Theater, Bildende Kunst und Tanz), Artistik und Zirkuskünste, Architektur sowie neuerdings das Computerspiel. Weiter sind angewandte Künste wie Design, Gartengestaltung, Mode, eventuell Kulinarik einzubeziehen, schließlich der ›wie Kunst rezipierte Schausport. Zur Debatte über ästhetische Eigenschaften populärer Kunst vgl. Görner (1934); Rosenberg/White (1957); Hall/Whannel (1964); Juretzka (1990); Shusterman (1994); Carroll (1998); Eder (2000); Schechter (2001); Dyer (2002); Dussel (2004); von Appen (2007); Günter (2008); Huck (2013); Frisch/Fritz/Rieger (2018); Fuchs/Jürgens/Schuster (2020).

Killys *Deutscher Kitsch* (1964) auflistete, wurden anschließend auch bei Kanonliteratur nachgewiesen. In der Musik belegte Helga de La Motte-Haber bereits 1972 einen entsprechenden Sachverhalt. Einen empirisch nachvollziehbaren Versuch hat Christian Huck (2013) vorgelegt. Er nennt als Merkmale populärer Lesestoffe »Schema- bzw. Formelhaftigkeit«, »strukturelle Beständigkeit«, »archetypische Motive«, sprachlichen »Alltagsrealismus und Nähe zum Alltag«, »Unterdeterminiertheit«, Bekanntheit der Hintergründe sowie »Anrufung« der Leserinnen und Leser. Über die Texte im engeren Sinn hinaus diagnostiziert Huck noch die Prägung von Paratexten und Kontexten durch »Käuflichkeit und Begehrlichkeit« sowie mit direktem Bezug auf die Lesenden den ihnen garantierten »Lustgewinn«. Das sind vielfältig auslegbare Qualitäten. Man kann erwarten, sie etwa in ausgeprägter Genreliteratur gehäuft zu finden. Angefangen mit den *Räubern* und *Werther* sind sie aber der klassischen und kanonisierten Literatur keineswegs fremd.

So scheint es sinnvoll, auch hier die Nutzerinnenperspektive zu verfolgen mit der Frage, welche medialen Konstellationen alltagsästhetische Rezeption begünstigen. Man denke etwa an den zunehmend schwierigen Stand des Unterhaltungslesens. Material zum Hören und Anschauen wird zunehmend vorgezogen, weil und wo es zur genussvollen, zumindest stimmungsfördernden Hintergrundrezeption und zur geteilten Wahrnehmung taugt. Das gilt für kürzere Musikstücke wie für Hörtexte und Hörspiele. Der Literaturwissenschaftler Erich Schön (1998: 53) hat bereits vor langem vermutet, dass die Unterhaltungsfunktionen der Belletristik von audiovisuellen Erzählungen übernommen werden.³¹ Der Boom von TV-Serien-Genres wie von narrativ strukturierten Computerspielen weist in diese Richtung. Schriftlichkeit schrumpft tendenziell zum Medium für Sach- und Gebrauchstexte (wobei auch hier Video-Tutorials Boden gewinnen). Das Argument, wonach schöne Literatur aufwändiger Beteiligung der Einbildungskraft verlange als audiovisuell präsentierte Geschichten, hat zweifellos Substanz. Es beeindruckt aber vor allem jene, die Anstrengung als solche schätzen. Mit der pragmatischen Kalkulation von Aufwand und Ertrag ist die Wirkweise von Ton und Bild besser vereinbar.

Dass massenmediale Verbreitung ein Merkmal von Massenkunst ist, klingt zunächst trivial – wenngleich historisch ›Massenhaftigkeit‹ von Fall zu Fall bestimmt werden muss. Auch fraglos populäre Künste wie Zirkus und

³¹ Zu den Vorteilen des Sehens gegenüber dem Lesen vgl. auch Frey (2017: 97-100).

Varieté oder Event- und Landschaftsgestaltung entfalten heute Breitenwirkung sekundär, über mediale Präsentation. Wer hat schon die weltbekannten Freiland-Installationen von Christo und Jeanne-Claude selbst begehen können? Doch meint massenmediale Verbreitung mehr als Vermittlung über technische Geräte. Seit etwa 1900 haben sich Praxismuster, Kompetenzen und ganze Dispositive (Hickethier 2010: 186–202) der Nutzung von AV-Medien herangebildet, die im strengen Sinn zu den Gewohnheiten des Alltags gehören. Ästhetische Ko-laborationen, die solche Wahrnehmungsroutinen nutzen, haben gefühlt eine überlegene Bilanz von Aufwand und ästhetischem Vergnügen (Frey 2017). Der große Bildschirm, gut sichtbar und meist ein wenig exponiert platziert, bietet sich zu Hause an; passgenaue kabellose Kopfhörer sind vielen schon beinahe Teil des Körpers. Tragbare Bildschirme werden im Minutenakt konsultiert. Unterhaltungsangebote, die sich hier einpassen, verlangen weniger mentalen wie physischen Aufwand.

Neuere Daten zur Mediennutzung erfassen gerade die »alltäglichen« Praktiken, denen unser Hauptaugenmerk gilt.³² Mit den »gängigen« Medien verbringen die Bundesbürgerinnen ab 14 Jahren im Durchschnitt täglich »brutto« knapp neuneinhalb und »netto« gut acht Stunden (Breunig/Handel/Kessler 2020: 412f.). Das entspricht etwa der Hälfte der gesamten Wachzeit. »Brutto« und »netto« sind bei Zeitangaben nicht selbsterklärend, in diesem Fall jedoch aufschlussreich. Die Befragten hatten nämlich in erheblichem Umfang mehrere Medien zur gleichen Zeit genutzt – immerhin länger als anderthalb Stunden. Die parallele Ausführung von Tätigkeiten (Klassiker sind ›Bügeln und Fernsehen‹ und ›Autofahren und Radiohören‹) gilt schon lange als Instrument ›vertiefter‹ Zeitnutzung. Inzwischen werden zunehmend mehrere Medien nebeneinander gebraucht, und zwar von Jüngeren deutlich häufiger als von Älteren³³ – ein Beleg für die oben angesprochene Erweiterung von

³² Der Fokus auf das massenhaft Praktizierte hat allerdings seinen Preis. Viele ästhetische Praktiken, die gerade wegen ihrer ›Seltenheit‹ in der ›breiten Bevölkerung‹ kulturwissenschaftlich hoch interessant sind, erscheinen hier ebenso wenig wie die ›Hochkultur-Routinen‹ des zahlenmäßig vergleichsweise kleinen Publikums mit hohen Bildungsabschlüssen.

³³ »Die parallele Mediennutzung der 14- bis 29-Jährigen beträgt inzwischen exakt zwei Stunden pro Tag und damit fast eine ganze Stunde mehr als vor fünf Jahren« (Breunig/Handel/Kessler 2020: 413).

Wahrnehmungsfähigkeiten und Routinen angesichts multipler Medienangebote.³⁴

Täglich nutzen zwischen 5 und 24 Uhr 86 Prozent der Bevölkerung ab 14 Jahren Bewegtbildangebote (Dauer ca. dreieinhalb Stunden) und 82 Prozent Audioangebote (Dauer ca. drei Stunden). Streaming in Bild und Ton expandiert schnell. An Lesestoffen erreichen gedruckte Zeitungen und Zeitschriften 22 Prozent, Artikel und Berichte im Netz 17 Prozent, gedruckte Bücher 15 und E-Books drei Prozent (Nutzungsdauer zusammen knapp eine Stunde; Breunig/Handel/Kessler 2020: 419, Tab. 3; 423, Tab. 6).

Bei einem nennenswerten Teil der Mediennutzung ist der Charakter nur grob einzuschätzen. So schließen auch Informationssuche und Kommunikation im Internet ästhetische Hintergrund- oder Mitwahrnehmung ein.³⁵ Insgesamt kommt eine vorsichtige Schätzung für die Gesamtbevölkerung auf rund sechs bis sieben Stunden täglicher Nutzung, in der Sehen, Hören und Lesen mit ästhetischem Charakter wahrscheinlich ist; unter den Jüngeren (14-29 Jahre) sind es sieben bis acht Stunden. Davon kann man jeweils etwa die Hälfte für geteilte und Hintergrundwahrnehmung einerseits, ›fokussiert blätternde‹ Rezeption andererseits annehmen.³⁶ Drei bis vier Stunden täglich für aufmerksame ästhetische Wahrnehmung – dieses kulturelle Faktum hat Gewicht und verleiht dem Anspruch massenmedial verbreiteter Künste, *die Massenkünste zu sein*, Plausibilität.

Allerdings finden Texte der Massenkunst nicht zwangsläufig großen Widerhall, nur weil sie leicht zugänglich sind. Wie bei allen Künsten endet der größte Teil auch des massenmedialen Angebots – ökonomisch gesprochen –

34 Zum aufschlussreichen Spezialfall der Parallelnutzung mehrerer Bildschirmmedien vgl. Göttlich/Heinz/Herbers (2017).

35 Breunig/Handel/Kessler (2020: 413) bezeichnen »Kommunikation, Suche, Transaktion und Gaming« als »nicht-mediale« Nutzung und unterscheiden sie von ästhetisch relevantem Sehen, Hören und Lesen. Das muss man schon für Videospiele bezweifeln; auch die Kommunikation bei Facebook oder Instagram schließt ein, dass man von Anderen gepostete Bilder oder empfohlene Videos anschaut und -hört.

36 Bei der Verteilung des Mediengebrauchs über den Tag ist der Unterschied zwischen Berufs- und Lernzeit einerseits, ›Freizeit‹ andererseits unverkennbar. Audioangebote (als idealtypische Begleitwahrnehmung) finden ihre meisten Hörerinnen zwischen 6 und 17 Uhr; Filme aller Art (die üblicherweise fokussierte Aufmerksamkeit erhalten) werden hauptsächlich zwischen 17 und 23 Uhr geschaut, mit dem Maximum (50-60 Prozent) zwischen 19 und 22 Uhr (Breunig/Handel/Kessler 2020: 426, Abb. 9). Die Jüngeren, von denen viele noch in Ausbildung sind, und die Älteren ab 50 schauen mehr Bewegtbildangebote als die Altersgruppe dazwischen (ebd.: 420).

als Flop. Neben dem, was Öffentlichkeit und/oder Kritik als besonders gelungen schätzen, gibt es überwiegend Standardware und nicht weniges, das zu Recht schnell vergessen ist. Publikumserfolge kommen allerdings aus sämtlichen Kategorien! Massenkunst zu produzieren, heißt offenkundig nicht automatisch, Massen zu gefallen. Kreative und Kritiker wissen, dass es keine sicheren und dauerhaften Erfolgsrezepte gibt. Dennoch sind das Studium der Machart und eine Diskussion um die Maßstäbe guter Unterhaltung sinnvoll. Kaum etwas trägt mehr zur Qualitätssteigerung bei als lebhafte und kompetente Kritik.

Massenkunst ist Alltagskunst – das wäre also ein extrem unterkomplexer Befund. In der Behauptung stecken jedoch gerade mit Blick auf die Alltäglichkeit ästhetischer Praktiken viele produktive Fragen.

Zwischenbilanz

In diesem Kapitel ging es um Grundstrukturen von ästhetischem Handeln und Erleben unter Bedingungen der Alltäglichkeit, in der gewöhnlichen Lebensweise vieler. Ihr Tun wird auf den ersten Blick bestimmt von Routinen, Wiederholungen, vom scheinbar Immergleichen. Eine genauere Betrachtung alltäglicher Handlungsabläufe zeigt jedoch, dass sie stets Züge von Rückmeldung und Lernen, von Selbst-Bildung und sich optimierender Selbststeuerung aufweisen. Automatismen und reflektiertes Handeln schließen einander nicht aus; sie werden im täglichen Tun verknüpft und sind daher gradualistisch zu betrachten. Keine Wiederholung ist ›stumpf‹ und völlig identisch mit vorangegangenen Abläufen – das gilt ganz besonders für die Routinen ästhetischer Interaktion.

Die Kennzeichnung von Alltäglichkeit durch Wiederholung und Automatismen unterstellt meist ein niedriges Niveau von Aufmerksamkeit und Reflexion. Ästhetische Praktiken, so wird gefolgert, könnten unter solchen Bedingungen nur beschränkt und defizitär sein. Neuere Studien argumentieren hingegen, dass unter den Bedingungen der Moderne Aufmerksamkeit notwendig ›verteilt‹ werden müsse und ›Zerstreuung‹ der ›Versetzung‹ in einzelne Aufgaben überlegen sei. Eine holistische Ästhetik, die nur die aufwändige Erschließung ganzer ›Werke‹ anerkenne, verfehle die inzwischen dominierende ästhetische Praxis nach dem Prinzip »die Summe der Teile ist mehr als das Ganze« (Maye 2019: 8, 74, *passim*). Ein Verständnis alltagsästhetischer Wahrnehmung als ›lockeres Erleben‹ könnte diesem Wandel gerecht werden.

Als grundlegendes Merkmal alltäglichen Handelns wurde dessen pragmatische Orientierung herausgearbeitet. Die Ausrichtung auf leibliches und effektives Wirken in der unmittelbaren Umwelt und die Orientierung an deren Relevanzen kennzeichnen auch Praktiken und Routinen eines alltäglichen Umgangs mit Möglichkeiten zu ästhetischem Erleben. Das wird vor allem in zwei Dimensionen sichtbar. Zum einen finden wir verbreitet Erwartungen und Handlungsmuster, die auf *möglichst effektive Erzeugung der angenehmen Empfindungen positiven ästhetischen Erlebens* zielen. Dazu werden ›kurze Wege‹ gesucht und gegangen. Sinnlich eindrucksvolle und gut aufnehmbare Angebote, massenmediale Zugänglichkeit und gespürte Beteiligung des Körpers spielen eine wichtige Rolle. Routinierte Orientierung an bewährtem Know-how, Anwendung habitualisierter Rezepte, Vergleichslernen als nicht inten-dierter Nebeneffekt – solche Praxismuster liegen offenbar ›Laien‹ jeglichen Bildungsgrads und jeglicher Profession im Umgang mit Möglichkeiten ästhetischen Erlebens nahe. In der Konkurrenz mit anderen Vergnügungsformen wie mit anderen ästhetischen Praktiken behauptet sich diese Alltagsästhetik bisher als für die Beteiligten ausgesprochen befriedigend.

Zum anderen wurde Habermas' These aufgegriffen, dass das wahrge-nommene Eingehen auf empfundene *Lebensprobleme* und Relevanzordnungen Auswahl und Bewertung ästhetischer Angebote in Kontexten der Alltäglich-keit erheblich beeinflusst. Was in der Lebenswelt und damit auch in den Bezirken ästhetischen Erlebens als bedeutsam gilt, wurzelt im Alltag und seinen Prioritäten; daraus entstehen ganze »Landkarten der Bedeutung«, »mattering maps« (Bargetz 2015: 173f.). Kunst, die Nutzerinnen erkennbar ›angeht‹, findet deswegen positiven Widerhall. Ob uns etwas ›angeht‹, hängt keineswegs nur von sprachlich formulierbaren Themen und Aussagen ab. Auch Stimmungslagen, Farbigkeiten, Klangqualitäten, Kameraeinstellun-gen und Rhythmen des Filmschnitts vermitteln, ob ein Text uns in einer bestimmten Lebenssituation ›angehen‹ kann oder nicht.

Von hier aus erkennt man – gewissermaßen als Gegenpol – grundlegen-de Muster einer ›Expertinnenästhetik‹. Eine gewisse Zentralität hat dort die Norm aktiven ›Einklammerns‹ und Ausschließens all dessen, was Wissen-schaftlerinnen, Künstler, Kritikerinnen bei ihrer professionellen Tätigkeit mit Wissensbeständen, Relevanzen und emotionalen Einstellungen des gewöhn-lichen Lebens verbinden könnte.³⁷

37 Felski (2020) ergänzt, dass derartige *Normen* nicht dem Anliegen der Literaturwissen-schaft entsprechen und auch faktisch nicht eingehalten werden. Keine Forschung sei

Das sind noch recht pauschale, aber vielleicht doch plausible Zusammenhänge. Sie legen nahe, bei der Untersuchung gängiger ästhetischer Praktiken auf strukturelle Übereinstimmungen und Homologien zu den Handlungs- und Einstellungsmustern von Alltäglichkeit zu achten. Aus meiner Sicht liegt hier der Schlüssel zum Verständnis der skizzierten Alltagsästhetik und der sie prägenden pragmatischen Routinen. Nicht zuletzt ist von hier aus zu verstehen, wieso die ›Expertinnen des Alltags‹ ihre massiv kritisierten ästhetischen Gewohnheiten als selbstverständlich und befriedigend empfinden und gegen Herabsetzung und gefühlte ›Umerziehung‹ verteidigen.

frei von persönlichem, emotionalem Engagement. »The difference between academic and lay audiences is not one of detachment versus attachment; it is, rather, the difference between attachment to an object and attachment to a method« (ebd.: 133).