

zeptualisierung von ästhetischen Praktiken befassen sich folgende Ausführungen.

2.2 Eine Konzeptualisierung von Ästhetik

2.2.1 Ästhetik als Hervorbringung und Gestaltung von sinnlicher Wahrnehmung

Zunächst soll geklärt werden, inwiefern Ästhetik und ästhetische Praktiken sich in einer weiten Konzeptualisierung als Praktiken zur Hervorbringung und Gestaltung von sinnlicher Wahrnehmung fassen lassen. In der Einleitung wurde bereits die wachsende Aufmerksamkeit thematisiert, die Ästhetisierungsprozessen und deren möglichem Beitrag zu sozialer Ordnung in der westlichen Gegenwartsgesellschaft zukommt. Ich habe in diesem Zusammenhang einige praxeologische Positionen (u. a. Reckwitz, Prinz und Schäfer 2015; Reckwitz 2016) skizziert, die interessante Forschungsperspektiven auf Ästhetik und ästhetische Praktiken ermöglichen. Auf die in diesen Ansätzen vorzufindende weite Konzeptualisierung von Ästhetik und ästhetischen Praktiken möchte ich nun zurückgreifen und sie näher ausführen.

Reckwitz schlägt vor, die Verbundenheit sozialer Praktiken und Ordnungen mit sinnlichen Praktiken und Ordnungen im Allgemeinen in den Blick zu nehmen, und betont deren wesentliche gesellschaftliche Bedeutung:

»Sinnliche Ordnungen, das, was ich ›Sinnesregime‹ nennen möchte, sind kein entbehrliches Surrogat, sondern integraler Bestandteil und notwendige Voraussetzung jeder sozialen Ordnung. Dieses Grundpostulat ist auch als heuristischer Imperativ zu verstehen: Gleich wo man soziale Ordnungen ausmacht – in Institutionen und Milieus, in Interaktionen und Mensch-Ding-Verhältnissen, in sozialen Feldern, Dispositiven oder ganzen Gesellschaftsformationen – immer sollte gefragt werden, welche sinnlichen Ordnungen und Sinnesregime diese sozialen Ordnungen ermöglichen.« (Reckwitz 2015b, 446)

Laut Reckwitz und Kolleg:innen (Reckwitz, Prinz und Schäfer 2015) verfolgen sinnliche Praktiken und damit verbundene sinnliche Wahrnehmungen – wie das Hören, Sehen, Tasten, Riechen und Bewegen – den grundlegenden Zweck, Informationen als Basis für einen möglichst reibungslosen Vollzug von Handeln zu gewinnen. Sinnliche Praktiken werden hier als körperlich veranker-

tes Handeln begriffen, dessen aktive Strukturierungsleistungen von Wahrnehmung nur erfasst werden können, wenn es gelingt, den »[...] fatalen Dualismus zwischen Wahrnehmung und Handeln, zwischen dem vermeintlichen Innen der Wahrnehmung in der Binnenwelt des Mentalen und dem in die äußere Weit eingreifenden Handeln hinter [uns zu] lassen [...]« (Reckwitz 2015b, 446). Sinnliche Wahrnehmungen sind weder biologisch determiniert, noch werden sie passiv erfahren, sondern als eine aufmerksame Hinwendung zur Welt konzeptualisiert. Diese Hinwendung ist erlernt, körperlich und material in soziokulturellen sinnlichen Ordnungen verankert und wird individuell und kollektiv praktiziert.

In diesem praxeologischen Ansatz werden ästhetische Praktiken und darin hervorgebrachte und gestaltete ästhetische Wahrnehmungen zwar durchaus als eine bestimmte Form sinnlicher Praktiken und Wahrnehmungen verstanden, von diesen jedoch idealtypisch als eine spezifische Untergruppe begrifflich unterschieden. Im Gegensatz zu der zweckrationalen, instrumentellen Orientierung allgemeiner sinnlicher Praktiken sind ästhetische Praktiken nicht in einen normativen Handlungszusammenhang eingebunden. Stattdessen sind sie explizit sowohl auf das individuelle als auch kollektive körperliche Erleben selbst und eine Modulation affektiver Effekte in Subjekten ausgerichtet. In seiner Auseinandersetzung mit Affektivität erläutert Reckwitz näher, wie eine solche Affektmodulation erfolgen kann. Er erläutert, inwiefern Affekte und damit verbundene affektive Strukturen von Praktiken einen »Innen/Außen-Dualismus« unterlaufen, da sie gleichzeitig »innen« und »außen« sind, »[...] »außen« im Sinne sozial intelligibler Emotionszeichen, »innen« im Sinne eines Erregungszustandes des Körpers« (Reckwitz 2016, 171). Affekte werden hier also nicht als innere Eigenschaft einzelner Individuen betrachtet, sondern als durchaus dynamische und prozessuale Aktivität. Im Rahmen einer Praktik können affektive Reize beispielsweise in Form von offensiven Lust- und/oder defensiven Unlusterregungen hervorgerufen werden, die mit bestimmten anderen – einzelnen oder kollektiven – Subjekten oder abstrakten Vorstellungen, aber auch materialen Dingen gekoppelt sind. Affektive Reize und damit verbundene Wahrnehmungen können auf spezifische Weise organisiert und von Individuen kollektiv geteilt werden, wenn diese erfolgreich dazu motiviert wurden, an der jeweiligen Praktik zu partizipieren:

»Die prinzipiell fluide Aufmerksamkeit der menschlichen Wahrnehmungsapparatur wird in einer Praktik auf bestimmte Phänomene gelenkt, die für diese relevant sind, und von anderen abgelenkt, die irrelevant erscheinen

und gar nicht bemerkt werden. [...] In einer Praktik lassen sich Subjekte von anderen Subjekten, Dingen oder Vorstellungen in bestimmter Weise »affizieren«. »Affektivität« bezeichnet damit immer eine Relation zwischen verschiedenen Einheiten.« (Reckwitz 2016, 172f)

Wie generell in sozialen und sinnlichen Praktiken sind neben den hier genannten körperlich-affektiven somit auch materiale Elemente konstitutive Bedingungen ästhetischer Praktiken und Wahrnehmungen: Bestimmte nicht-menschliche Artefakte – etwa Filme, kulinarische Gerichte oder Gemälde – sind als zentrale Ressourcen in das körperliche Erleben und eine Stimulation oder Unterdrückung von Affekten eingebettet, ebenso wie ganze Artefaktssysteme – beispielsweise architektonische Strukturen oder mediale Apparate. Als integraler Bestandteil können diese Elemente gezielt Einfluss darauf nehmen, was wahrgenommen wird und auf welche Weise Sinne mobilisiert, gehemmt und strukturiert werden (Reckwitz 2015b, 449ff).

An dieser Stelle lassen sich zwei spezifische Konstellationen solcher materialen Elemente als besondere »Affektgeneratoren« (Reckwitz 2016, 174) differenzieren und in ihrer Relevanz insbesondere für ästhetische Praktiken hervorheben: zum einen räumliche Atmosphären und zum anderen semiotisch-imaginäre Artefakte. Unter räumlichen Atmosphären wird hier die dreidimensionale Situierung einzelner Artefakte oder Artefaktssysteme sowie verschiedener Subjekte oder Subjektgruppen verstanden, die durch ihre relationale und situative Anordnung Räume bilden, etwa gebaute (innen-)architektonische Strukturen und Objekte, öffentliche Plätze oder auch gestaltete »natürliche« Umgebungen wie Gartenanlagen und Parks. Diese Räume können von Subjekten jeweils auf bestimmte Weise erfahren werden und affizieren diese durch ihre spezifischen Atmosphären. Unter semiotisch-imaginären Artefakten werden wiederum Medientechnologien gefasst, etwa Audio- und Videodateien, Bilder oder schriftliche Texte sowie deren Kombination. Die Hervorbringung und Gestaltung sowohl räumlicher Atmosphären als auch semiotisch-imaginärer Artefakte sind nach Reckwitz primär mit dem reflexiven Ziel verbunden, auf bestimmte Weise affizierend auf rezipierende Subjekte einzuwirken. Aus diesem Grund schlägt Reckwitz vor, die beiden Konstellationen materialer Elemente als reflexiv affektiv strukturiert zu begreifen.

Dem folgend können ästhetische Praktiken als bestimmte Formen sozialer und sinnlicher Praktiken mit einer bestimmten, eigendynamischen Wahrnehmungsweise verstanden und in einem weiten Sinn als Praktiken gefasst

werden, die auf eine Hervorbringung und Gestaltung von sinnlicher Wahrnehmung fokussieren. Eine weite Konzeptualisierung von ästhetischen Praktiken schließt durchaus auch vermeintlich profane, populäre Praktiken jenseits der Kunst ein, etwa den Besuch von Sportveranstaltungen, Volksfesten und Festivals oder auch Reisen, Spaziergänge und handwerkliche Praktiken. Kunst und künstlerische Praktiken stellen wiederum eine spezifische Form ästhetischer Praktiken dar. Reckwitz und Kolleg:innen charakterisieren diese durch fünf Strukturmerkmale (Reckwitz, Prinz und Schäfer 2015, 5; 21ff):

Das erste ist die Selbstreferenzialität, denn das basale Ziel dieser nicht instrumentellen Praktiken besteht in der sinnlichen Wahrnehmung selbst. Ästhetische Wahrnehmung und ästhetisches Handeln unterliegen keiner Zweck-Mittel-Rationalität, sondern haben einen eigenen Wert, der im ästhetischen Wahrnehmen und Handeln um ihrer selbst willen liegt. Als zweites Strukturmerkmal folgt Kreativität: eine kreative Gestaltung von Objekten oder Ereignissen um ihrer ästhetischen Wahrnehmung willen. Drittens nennen Reckwitz, Prinz und Schäfer Affiziertheit: Die Erregung der Sinne als eine hohe Intensität von Affekten und bestimmter Gefühlsqualitäten hat einen Eigenwert. Viertes Strukturmerkmal ist die Interpretation: Zeichen(-sequenzen) – wie etwa gesprochene und/oder geschriebene Sprache, aber auch Gestik und Mimik oder Bilder – sind nicht Träger von Informationen, sondern stehen mehrdeutigen Interpretationen offen und können somit Deutungsunsicherheit bei ihren Adressat:innen verursachen. Als fünftes Strukturmerkmal wird das Spiel angeführt, der experimentelle Umgang mit Sinnen, Affekten und Interpretation.

Mit den Charakteristika sind spezifische Möglichkeiten von ästhetischen Praktiken verbunden, mittels derer diese Praktiken zudem Gesellschaftskritik üben können. Nach Reckwitz und Kolleg:innen lassen sich zwei Ebenen identifizieren, auf denen eine solche ästhetische Gesellschaftskritik traditionell stattfindet: Die erste Ebene umfasst »[...] eine Kritik an der Rationalisierung der Moderne als *Entästhetisierung*«, die zweite »eine Kritik an *Formen der Ästhetisierung*, die von einem normativen Modell ästhetischer Praktiken ausgehen.« (Reckwitz, Prinz und Schäfer 2015, 43; Herv. i.O.) Ästhetische Praxis erhält ihren kritischen Gehalt, indem sie sich von einer Zweck-Mittel-Rationalität emanzipiert und selbst eine alternative, selbstzweckhafte, sinnlich-affektiv-kreative Struktur aufweist (Reckwitz, Prinz und Schäfer 2015, 50). Darüber hinaus wird spezifischen – jedoch nicht ausschließlich künstlerischen – ästhetischen Praktiken das Potenzial zugesprochen, die Kontingenz und Nicht-Notwendigkeit hegemonialer sinnlicher Ordnungen öffentlich aufzeigen und unterlaufen zu können: »Indem ästhetische Praktiken den Charakter eines

Spiels haben und Raum für Mehrdeutigkeiten und Experimente mit Handlungen, Wahrnehmungen und Affekten bieten, können sie die scheinbare Alternativlosigkeit gesellschaftlicher Ordnungen demontieren.« (Reckwitz, Prinz und Schäfer 2015, 45f) Denn die Charakteristika ästhetischer Praktiken ließen »[...] eine kritisch-selbstreflexive Öffnung für andere Weisen der Weltwahrnehmung, eine Öffnung, die der ästhetischen Praxis einen politischen Charakter geben kann«, zu (Reckwitz, Prinz und Schäfer 2015, 29). Die Ebenen ästhetischer Kritikmöglichkeiten weisen auf eine Autonomie hin, die mit ästhetischen Praktiken einhergehen kann: eine Autonomie sowohl gegenüber zweckrationalem, regelgeleitetem Handeln als auch gegenüber hegemonialen sinnlichen Ordnungen. Demnach müssen ästhetische Praktiken und Ordnungen ebenfalls als konstituierender Teil sozialer Praktiken und Ordnungen gefasst, untersucht und ernst genommen werden.

Wie erfolgt die genannte aufmerksame Hinwendung zur Welt insbesondere im Rahmen ästhetischer Praktiken nun aber konkret? Und wie können ästhetische Wahrnehmungen erlernt sowie körperlich und material individuell und kollektiv praktiziert werden? Für eine Klärung dieser Fragen erscheint es wichtig, die weite Konzeptualisierung von Ästhetik und ästhetische Praktiken innerhalb praxeologischer Arbeiten um eine andere Konzeptualisierung zu ergänzen. Diese Ergänzung soll auch zu einer Antwort auf die für die vorliegende Arbeit relevante Frage beitragen, wie es gelingt, dass verschiedene Subjekte oder Subjektgruppen an solchen ästhetischen Praktiken partizipieren, miteinander sowie mit verschiedenen Artefakten oder Artefaktsystemen interagieren, bestimmte räumliche Atmosphären situativ koproduzieren und sich auf bestimmte Weise affizieren lassen.

2.2.2 Ästhetik als performative Repräsentation intensiver, bewusster Erfahrung

Hilfreiche komplementäre Überlegungen finden sich in pragmatistischen und von den STS und der ANT informierten Arbeiten von Antoine Hennion und Kolleg:innen (u.a. Hennion 2012; 2007a; 2007b; 2005; 1993; Teil und Hennion 2018; Gomart und Hennion 1999). Sie stellen verstärkt die Relationalität und Prozessualität ästhetischer Praktiken und Wahrnehmungen in Subkultur- und Amateurzusammenhängen in den Vordergrund ihrer theoretischen Rahmungen und empirischen Studien. Gewisse Aspekte kamen bereits bei der Schilderung von Noortje Marres' Auseinandersetzung mit dem Begriff *attachment* und deren zentraler Bedeutung in politischen Praktiken zur Sprache:

Solche *attachments* können demnach als affektive (Ver-)Bindungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen verstanden werden. Subjekt(e) und Objekt(e) sind auf vielfältige Weise in komplexen und reziproken Beziehungen miteinander verwoben, etwa im Fall der Beziehungen zwischen Menschen und Objekten wie Musikinstrumenten, Smartphones, Werkzeugen, Fotografien oder auch Speisen, die wiederum ebenfalls intensive intersubjektive Beziehungen konstituieren können. Hennion und Kolleg:innen fokussieren nun die dynamische Ausgestaltung der vielfältigen Interaktionen zwischen solchen heterogenen Akteur:innen im Zuge ästhetischer Praktiken. Sie untersuchen das besondere Verhältnis von Subjekt(en) und Objekt(en) als einen ergebnisoffenen und situativen Erfahrungsprozess, den menschliche und nicht-menschliche Akteur:innen simultan und kontinuierlich gemeinsam gestalten. Sie fassen die konkrete Aktivität in den Blick, in deren Rahmen eine aufmerksame, bewusste Hinwendung zur Welt erfolgt und sich Subjekte oder Subjektgruppen erfolgreich darauf einlassen, aktiv spezifische oder neue ästhetische Erfahrungen zu machen und so eine kollektiv geteilte sinnliche Erfahrungswelt zu schaffen. Diese Hinwendung erklärt Hennion im Kontext von Produktions- und Rezeptionspraktiken von Musik und Essen folgendermaßen:

»What matters is what happens, what it does, what comes to light, in oneself and in things – and not what one is seeking. It is a question of sensing, of being taken, of feeling. But this is in no way a passive state: this making available of oneself could not be more active, as the word ›passion‹ effectively connotes; it passes through an intense mobilization of one's abilities, it is backed up by skills and traditions, objects and tools. It has a history, it defines a collectivity. [...] Pragmatism made us give up the dual world – things on one side autonomous but inert, things on the other side, pure social signs – so as to enter a world of mediations and effects, in which the body that tastes and the taste of the object, the group that loves it and the range of things they love, are produced together, one by the other. The attachments link all of these heterogeneous elements, at once determinant and determined, that carry constraints and make the course of things rebound.« (Hennion 2007a, 109ff)

Ähnlich der Konzeption von Reckwitz und Kolleg:innen werden ästhetische Praktiken und Wahrnehmungen als relational konstituiert und koproduziert mit anderen Körpern sowie Dingen und Symbolen verstanden. Hennion betont den daraus resultierenden situativen und kontingenten Charakter dieses

komplexen Zusammenspiels (erneut unter Verweis auf die Produktion und Rezeption von Musik):

»Even if all the conditions are met, nobody can guess whether music will happen ... or not. It's hard to explain this phenomenon with words, but it is crucial though. The notion of experience is absolutely central. It's all about ›what is going on here‹ as a radical irreducibility.« (Pomiès und Hennion 2021, 121)

Das Zitat nimmt klar Bezug auf John Deweys Überlegungen zum Wesen ästhetischer Erfahrung und zu deren charakteristischer Wirkungsweise, die Dewey bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts formuliert hat. Eine hilfreiche Präzisierung ist anhand des Textes *Kunst als Erfahrung* (Dewey 2016 [1988]), erstmals 1934 unter dem Originaltitel *Art as Experience* erschienen, möglich. Dewey wendet sich darin gegen ein damals verbreitetes museales Verständnis von Kunst, indem er auf die historische künstliche Trennung von Kunst und (Alltags-)Leben verweist, die oftmals unbewusst bleibe. Stattdessen spricht er sich für eine Anerkennung der Verbundenheit ästhetischer Praktiken und Wahrnehmungen mit konkreten alltäglichen Handlungen und Erfahrungen aus. Auch vermeintlich »profane« und alltägliche Praktiken und Wahrnehmungen und damit verbundene Erfahrungen von Objekten, Ereignissen oder Situationen könnten sich als eine potenzielle »[...] Keimzelle von Kunst [...]« (Dewey 2016, 28) entfalten und so zu einer ästhetischen Erfahrung werden.

Dewey begründet dies mit einem Verständnis des besonderen Charakters und der einzigartigen Wirkungsweise von Kunst und ästhetischer Erfahrung im Vergleich zu anderen Formen sinnlicher Erfahrung, die beiläufig, mechanisch und mit ungerichteter Aufmerksamkeit vollzogen werden (Dewey 2016, 47ff): Im Rahmen ästhetischer Praktiken und Wahrnehmungen werden verschiedene Wahrnehmungs- und Erfahrungselemente, wie Bedeutungen, Materialitäten, körperliche Empfindungen etc., die etwa aufgrund von äußeren Unterbrechungen oder eigener Unaufmerksamkeit zuvor als getrennt, reduziert und unvollständig wahrgenommen werden, aktiv zu *einer* Erfahrung zusammengefügt, vertieft und verdichtet. Die fragmentierten Elemente werden somit in einen umfassenderen Erfahrungskontext gestellt und mit einer außerordentlichen Bedeutung versehen, was eine qualitativ *neue* Erfahrung zulässt: »In einem Kunstwerk verschmelzen die verschiedenen Akte, Episoden und Begebenheiten miteinander und schließen sich zu einer Einheit zusammen [...]« (Dewey 2016, 49)

Die vollendete und intuitiv als *Ganzes* gemachte Erfahrung beruhe auf einer erhöhten und vollen Präsenz aller Sinne sowie einer beständigen, intensi-

ven Interaktion und aktiven Verbindung von individuellem Organismus und dessen Umwelt (Dewey 2016, 21f). Eine wichtige Rolle bei dieser holistischen, erfüllenden und unmittelbaren Erfahrung der eigenen Integration in eine Umwelt und eine (durchaus dynamische) Ordnung sowie der Partizipation an dieser Ordnung spielen äußere und innere Widerstände und Konflikte und deren zumindest temporäre Überwindung und Umwandlung. Dewey sieht in dieser »[...] gegenseitige[n] Anpassung der Teile bei der Bildung eines Ganzen [...]« (Dewey 2016, 157) ein progressives Potenzial für die Ermöglichung ästhetischer Erfahrungen: »Obwohl Kampf und Konflikt schmerzhaft sind, mag man sie als positiv bewerten, wenn man sie als Mittel erfährt, die eine Erfahrung weiterentwickeln; als dazugehörig, weil sie die Erfahrung vorantreiben – nicht, weil sie bloß da sind.« (Dewey 2016, 53) Ebenso wie die Überwindung und Umwandlung von Widerstand und Konflikt kann auch die daraus resultierende integrierende Ordnung nur vorübergehend und fragil sein: »In einer Welt, die ständig von Unordnung bedroht ist, in der die Geschöpfe um ihres Fortbestehens willen eine jede sie umgebende Ordnung nützen müssen, indem sie sie in sich aufnehmen, kann man Ordnung nur bewundern.« (Dewey 2016, 22)

Die intensive und bewusste Erfahrung kann daher als besonderes Kennzeichen und einzigartiger Effekt – allerdings auch als Herausforderung – von Ästhetik und Kunst begriffen werden: Anstelle eines möglichen Widerspruchs zwischen Kunst und einer damit gezielt verfolgten Absicht sind in diesem Verständnis Kunst und ästhetische Erfahrungen konkreter Beweis für die menschliche Fähigkeit, die »[...] für das lebendige Geschöpf so typische Einheit von Sinneswahrnehmung, Bedürfnis, Wollen (Impulse) und Handeln wiederherzustellen« (Dewey 2016, 35). Diese synthetisierende Wiederherstellung einer Einheit von teilweise konfligierenden, einzelnen Wahrnehmungs- und Erfahrungselementen kann, wenn sie erfolgreich bewältigt wird, dem erfahrenden Subjekt ermöglichen, sich in einer wenigstens kurzfristig konstituierten Ordnung zu verorten. Hier klingt an, dass Kunstwerke keineswegs abgeschlossen und unveränderlich sind. Dewey betrachtet ästhetische ebenso wie alle anderen Erfahrungen als sich prozessual entwickelnd: »Auch in einer Erfahrung gibt es eine fließende Bewegung von etwas weg zu etwas hin.« (Dewey 2016, 48) Eine ästhetische Erfahrung schafft nur für einen kurzen Moment Einheit und Stabilität, die daher keineswegs mit Stagnation gleichgesetzt werden kann, sondern »[...] rhythmisch fortschreitende Entwicklung [...]« (Dewey 2016, 28) ist. An anderer Stelle betont er den fragilen, ergebnisoffenen Charakter von ästhetischen Praktiken und Wahrnehmungen und so entstehenden Kunstwerken, der bereits in der Auseinandersetzung

mit pragmatistischen Arbeiten von Hennion und Kolleg:innen angesprochen wurde: »Die Vorstellung, dass den Dingen festgelegte, unveränderliche Werte innewohnen, ist genau das Vorurteil, von dem uns die Kunst befreit.« (Dewey 2016, 113)

Die hier zusammengefassten Überlegungen Deweys werden bei Hennion um einen Fokus auf die Rolle nicht-menschlicher Akteur:innen und deren affektiver (Ver-)Bindungen mit menschlichen Subjekten oder Subjektgruppen ergänzt: Dewey hat zwar schon vor langer Zeit auf die Verbindung von Ästhetik und Kunst mit »[...] Objekten der konkreten Erfahrung [...]« (Dewey 2016, 18) hingewiesen, ebenso wie auf die situativen Interaktionen zwischen Selbst und Welt, die die Existenz von Ästhetik und Kunst möglich machen. Seine Konzeption ästhetischer Praktiken und Wahrnehmungen als eine spezifische Form sozialer Aktivität kann jedoch nun mit Hennion als soziomateriale Aktivität verstanden werden. Die im Zuge ästhetischer Praktiken und Wahrnehmungen entstehenden Kunstwerke, die ganz alltäglich sein können, stoßen einen Mediationsprozess an, sie sind selbst aktive Akteur:innen und werden zu »Mediatoren«. Niels Albertsen und Bülent Diken veranschaulichen eine solche relationale Perspektive auf ästhetische Praktiken anhand von Produktions- und Rezeptionspraktiken von Musik:

»[...] [M]usic is a paradigmatic example regarding mediators in art; it has to be executed, that is, mediated. One can, for instance, ask where music is: in the score, in the instruments, in the musicians, in the concert hall, in the recording . . . ? Music is, of course, the association of these and many other mediators. One cannot find »a limit beyond which music is only music, the work finally a closed object«; the music itself is a mediation (Hennion, 1993: 380). Only through its mediators can music have any durability (1993: 297).« (Albertsen und Diken 2004, 48)

Die aus Mediationsprozessen resultierende spezifische Beziehung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen beschreiben Albertsen und Diken im Anschluss an Hennion sowie Latour wie folgt:

»Such mediation is person-making or, rather, presence-making, re-sensing the event of presence through the redirection of attention. [...] This effect of the artwork can be seen as its presence-making gesture. [...] We do not use artworks, we put ourselves »at their service« [...]; art lovers enter a »relation of accepted subjection, in which the work [. . .] veritably acts [upon] its taster« ([Hennion] 1997a: 14).« (Albertsen und Diken 2004, 50)

Im Zuge der Mediationsprozesse werden ästhetische Erfahrungen gewissermaßen durch das heterogene Akteur:innen-Netzwerk und die affektiven (Ver-)Bindungen, die dieses Netzwerk konstituieren, intensiv und bewusst performativ repräsentiert und somit gleichzeitig hergestellt und präsent gemacht – beispielsweise durch situierte Interaktionen zwischen den Körpern und Vorstellungen von Künstler:innen und denjenigen eines (Fach-)Publikums aus Expert:innen wie Kurator:innen, Kritiker:innen und Journalist:innen sowie Lai:innen oder Interaktionen zwischen diesen diversen menschlichen Akteur:innen und bestimmten Materialien und Aufführungsorten. Weitere konstituierende Elemente des Akteur:innen-Netzwerks sind Veranstaltungstechnik, Verträge über Fördermittel und Honorare, (audio-)visuelle und später zirkulierende Aufzeichnungen der ästhetischen Praktiken in der Presse und den sozialen Medien und viele weitere. Insgesamt lassen sich ästhetische Praktiken hier entsprechend als performative Repräsentation intensiver, bewusster Erfahrung fassen.

Wie schon im vorherigen Abschnitt bei Reckwitz und Kolleg:innen skizziert, können Produktion und Rezeption von ästhetischen Praktiken und Wahrnehmungen keineswegs eindeutig voneinander unterschieden werden. Stattdessen verbinden sich rezipierende Subjekte und rezipierte Objekte im Produktions- und Rezeptionsprozess aktiv miteinander und aktualisieren jeweils ihre unterschiedlichen Handlungskapazitäten. Hennion verweist auf die sich kontinuierlich verändernden Bedeutungen, Formen oder Rollen von Kunstwerken selbst und deren Wahrnehmung innerhalb der Kunstgeschichte und beschreibt diese gegenseitige (Ver-)Bindung wie folgt:

»Works ›make‹ the gaze that beholds them, and the gaze makes the works. [...] Tasting does not mean signing one's social identity, labelling oneself as fitting into a particular role, observing a rite, or passively reading the properties ›contained‹ in a product as best one can. It is a performance: it acts, engages, transforms and is felt.« (Hennion 2007b, 133)

Folglich betont dieser pragmatistische Ansatz zwar einerseits die kreative und aktive Rolle menschlicher Akteur:innen im Hinblick auf ihre eigenen ästhetischen Wahrnehmungsweisen, verortet diese menschliche Aktivität jedoch selbst wieder in einem heterogenen Netzwerk von affektiven (Ver-)Bindungen mit vielfältigen nicht-menschlichen Akteur:innen. Ästhetische Praktiken und Wahrnehmungen sind daher keineswegs so automatisiert und determiniert, wie oftmals angenommen – etwa durch einen strukturbedingten Habitus von Subjekten oder Subjektgruppen –, dennoch sind sie auch nicht frei gestalt-

und veränderbar. Vielmehr müssen sie in gemeinsam ausgerichteter Aufmerksamkeit individuell und kollektiv praktisch erlernt und kontinuierlich aktualisiert werden. Im Anschluss an Dewey erinnert Hennion daher an die Gleichzeitigkeit der Determiniertheit und Ungewissheit kollektiv geteilter sinnlicher Erfahrungswelten:

»The radical uncertainty of worlds in the making does not contradict with our multiple determinisms. Quite the contrary! The radical uncertainty of worlds in the making simply reminds us that our multiple determinisms are not mechanical causalities. They have to be actualized; they have to be made present.« (Pomiès und Hennion 2021, 120)

Ich habe bislang anhand wichtiger praxeologischer und pragmatistischer Arbeiten aufgezeigt, welche spezifischen Charakteristika und Wirkungsweisen ästhetischen Praktiken in ihrem weiten sowie engen Verständnis zugesprochen werden. Im Rahmen dieser besonderen Praktiken können Subjekte oder Subjektgruppen mobilisiert werden, sich auf bestimmte ästhetische Wahrnehmungen zu fokussieren. Diese Wahrnehmungen beruhen auf vielfältigen Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen. Indem etwa Objekte und Umwelten oftmals auf bestimmte Weise gestaltet sind, evozieren sie bestimmte sinnliche Effekte, die von Subjekten intensiv und bewusst individuell und kollektiv erfahren werden können. Solche Objekte und Umwelten können entsprechend positiv oder negativ affizierend und aktivierend auf Subjekte und deren Erfahrungen einwirken sowie deren Interesse wecken, sich mit ästhetischen Praktiken (auch kritisch) auseinanderzusetzen und sich an ihnen in irgendeiner Form zu beteiligen. Im Rahmen einer spezifischen Gestaltung von Objekten und Umwelten können solche intensiven, bewussten Erfahrungen in einem gemeinsamen Prozess von miteinander – keineswegs immer freiwillig – interagierenden Akteur:innen performativ repräsentiert und gleichzeitig realisiert werden. Die gemeinsame Aufmerksamkeit von Subjekten oder Subjektgruppen und deren bewusste Hinwendung zur Welt im Rahmen ästhetischer Praktiken hat eine gesellschaftliche Wirkung, wie Winfried Fluck, Dewey folgend, formuliert:

»Damit wird die ästhetische Erfahrung zugleich zur wichtigsten aller sozialen Erfahrungen, so dass die erfolgreiche Integration einzelner Wahrnehmungs- und Erfahrungselemente im Prozeß ästhetischer Erfahrung zur Metapher für die erfolgreiche Integration des Individuums in die Gemeinschaft werden kann.« (Fluck 2000, 179f)

Im Anschluss an die skizzierten praxeologischen und pragmatistischen Ansätze lässt sich folgendes Verständnis formulieren: Ästhetische Praktiken und Wahrnehmungen zielen auf die intensive, bewusste Erfahrung einer immerhin temporären Überwindung und Umwandlung von inneren und äußeren Widerständen und Konflikten ab. Wegen ihres synthetisierenden und integrativen Charakters können derartige Erfahrungen eine prinzipiell kreative gesellschaftliche Ordnungs- und Strukturierungsfunktion übernehmen. Dieses Vermögen zeigt sich in Form einer potenziellen Kompromiss- oder sogar Konsensbildung über gemeinschaftliche Interessen, Handlungen und Werte. Dewey beschreibt diesen produktiven Charakter in *Kunst als Erfahrung*: »In dem Maße, in dem Kunst ihr Amt ausübt, ist sie ein Neuschaffen der Erfahrung der Gemeinschaft in Richtung auf eine stärkere Ordnung und Einheit.« (Dewey 2016, 97)

2.3 Gestaltung und Verbindung von Politik und Ästhetik sowie mögliche Produktivitäten: Kollektives Experimentieren

Anhand der Auseinandersetzung *Kunst als Erfahrung* wurde deutlich, welche gesellschaftliche Bedeutung Dewey sinnlichen Erfahrungen im Allgemeinen und ästhetischen Erfahrungen im Besonderen zuschreibt. Dies bietet einen Zugang zu den beiden empirischen Fällen vorliegender Arbeit: Während neue Erfahrungen gemacht werden, können auch neue Erkenntnisse über die Welt generiert werden. Zur Frage, inwiefern ästhetische Praktiken sich für eine kreative Gestaltung demokratischer Ordnungen sowie eine Initiierung demokratischer Suchbewegungen eignen könnten, kann Deweys *Creative democracy: The task before us* (Dewey 1981 [1939]) Orientierung bieten. In diesem Essay, geschrieben 1939 unter dem Eindruck des nationalsozialistischen Regimes in Deutschland, stellt Dewey explizit Überlegungen zum Verständnis einer »kreativen Demokratie« an. Obwohl der Text vor fast einem Jahrhundert entstanden ist, erscheint er weitsichtig und aktuell, wenn die Bedeutung von Wissen generierenden Erfahrungen für demokratische Prozesse und Gesellschaftsformen und deren revitalisierende Effekte nochmals zur Sprache kommt:

»Democracy is the faith that the process of experience is more important than any special result attained, so that special results achieved are of ultimate value only as they are used to enrich and order the ongoing process.