

Kultur | Vermittlung | Kunst – Unbestimmte Verhältnisse: Zur gesellschaftlichen Relevanz von Kunst- und Kulturvermittlung

VIKTOR KITTLAUSZ

„Wenn man bei den Alten von der Verbesserung des Verstandes redete, so schlug man die Logik als das allgemeine Hilfsmittel vor, das den ganzen Verstand verbessern sollte. Wir wissen jetzt, daß die sinnliche Erkenntnis der Grund der deutlichen ist; soll also der ganze Verstand gebessert werden, so muß die Ästhetik der Logik zur Hilfe kommen.“ (Baumgarten zit.n. Böhme 2000: 13)

Kulturelle Praxis ist durch das spannungsreiche Verhältnis zwischen Dauer und Wandel gekennzeichnet, zwischen dem Erhalt von Ordnungen, die Handeln strukturieren, und der Veränderung der Ordnungen durch dieses Handeln selbst. Kulturelle Praxis vollzieht sich von keinem fixierten Standort aus, vielmehr muss sie diesen aus der Bewegung heraus immer wieder bestimmen, ohne dass es dafür einen unhinterfragbaren Maßstab gäbe. Gleichwohl ist Praxis immer schon in Ordnungen gefangen, die aus dem Lauf der Geschichte erwachsen und die zukünftiges Handeln mit bestimmen. Ebenso ist auch kreatives Handeln eingelassen in die Netze der Erfahrungen und strebt zugleich über das Bekannte hinaus. Es vermag im Wechselspiel mit den Erfahrungen anderer und dem Anderen der Kultur immer wieder neue Erfahrungen zu generieren. Vielleicht ließe sich sagen, Wandel vollzieht sich in den Zwischenräumen der ‚Ordnungen‘.

Dieses spannungsreiche Verhältnis durchzieht die Zusammenhänge, die häufig in einem weiten Sinne mit dem Begriff ‚Kultur‘ bezeichnet werden. Es bringt in unterschiedlichen Zeiten, Regionen und situativen Kontexten eigene Ausgestaltungen hervor, die jeweils spezifische Vermittlungsanforderungen

auf individueller und gesellschaftlicher Ebene mit sich führen. Kultur ist jedoch in ihren jeweils dominanten Ausprägungen nicht etwas Einheitliches, sondern sie ist verstrickt in weitreichende Beziehungsgeflechte, aus denen viele Aspekte ausgeblendet werden müssen, will man etwa von einer ‚nationalen Kultur‘ sprechen. In ihren Netzen ist Kultur pluralistisch und fragmentarisch, umstritten und dynamisch, auch wenn sich Erzählungen, Verbildlichungen und Traditionen ausbilden, die die kulturelle Komplexität reduzieren und einheitsstiftende Momente eröffnen, damit zugleich immer auch soziale, lokale und ethnische Differenzen übergehen.

Im Folgenden wird argumentiert, dass unter den Bedingungen einer hochgradig mediatisierten und ästhetisierten sozialen Praxis Anforderungen erwachsen, die nicht allein über kognitive Bearbeitung zu bewältigen sind. In den alltäglichen Lebensvollzügen sind in verstärktem Maße ästhetisch-reflexive¹ Kompetenzen erforderlich, darauf verweisen beispielsweise Begriffe wie ‚kulturelle‘, ‚interkulturelle‘ oder ‚soziale Kompetenz‘, ‚Medienkompetenz‘, ‚Schlüsselqualifikationen‘ oder ‚kommunikative Kompetenz‘ und Schlagworte wie ‚symbolische Politik‘ und ‚Politainment‘. Ästhetisch-reflexive Kompetenzen, die mit ihren kognitiven Komplementen zumeist unbewusst verschlungen sind und sich mit diesen gewissermaßen ‚unterhalten‘, lassen sich als notwendige ‚Kulturtechniken‘ auffassen und sind sowohl für eine produktive Gestaltung als auch für eine kritische Reflexion der medial durchsetzten kommunikativen Umwelten erforderlich. Aktive Kulturvermittlung, so lässt sich hier vorweggreifend sagen, lässt sich nicht mehr allein auf Plätze im Feld der musischen Fächer verweisen, sie vollzieht sich fortwährend im Alltagsgeschehen. Kompetenz im Umgang mit diesen Vermittlungen wird dem Einzelnen wie der Gesellschaft stillschweigend abverlangt und sie bildet sich auch weitgehend stillschweigend aus – zumindest wenn eingestanden wird, dass Lernen neben Arbeiten, Kommunizieren und Konsumieren nur eine von mehreren Aneignungsformen darstellt (vgl. z.B. Kade 1997: 49). Allerdings scheint sie sich tendenziell eher als eine *reaktive* Kompetenz in der individuellen und gesellschaftlichen Herstellung von Bedeutungen auszubilden und weniger als eine *reflexiv produktive*.

1 Die Unterscheidung zwischen ‚ästhetisch-reflexiven‘ und ‚kognitiven‘ Kompetenzen wird im Folgenden als analytische verwendet, um Gewichtungen unterschiedlicher Wahrnehmungs- und Reflexionsqualitäten kenntlich zu machen, die im Gebrauch schwerlich voneinander zu trennen sind. ‚Kognitiv‘ verweist hier auf Vollzüge, die auf sachliche, rational begründbare Erkenntnisse zielen, und ‚ästhetisch-reflexiv‘ auf solche, die sich an dem ästhetischen Erscheinen orientieren und Wahrnehmungssituationen erwägend auf die eigene Lebenssituation bzw. auf Gegenstände bzw. Themen der Aufmerksamkeit zurückbeziehen. ‚Ästhetisch-reflexive‘ Vollzüge versuchen, die Vielfalt der Erscheinungen einem Verstehen zugänglich zu machen, ohne dafür bereits rational begründete ‚Konzepte‘ veranschlagen zu können.

Der sicherlich schon weiter zurückverfolgbare Zuwachs ästhetischer Vermittlungsmedien hat mit den Möglichkeiten der elektronischen Massenmedien und zuletzt mit dem Internet zwei immense Schübe erfahren. Damit gehen paradoxe Dynamiken der gesellschaftlichen Entwicklung einher, die sich zum Beispiel darin zeigen, dass auf den sachlichen Steuerungsebenen der Gesellschaft ‚offiziell‘ Rationalitätsbekundungen für die ‚Richtigkeit‘ des Handelns vorgehalten werden, während in der Politikvermittlung den Inszenierungen längst mehr Aufmerksamkeit zukommt. Unter der dünnen Decke der auf Rationalität verweisenden ‚Abstraktions- und Reinigungspraktiken‘ der Moderne konnten sich indessen hybride Formen und Prozesse der Unbestimmtheit ausbreiten (vgl. hierzu z.B. Latour 2002). Gerade die Ausblendung Letzterer durch Erstere hat zur Generierung von mitunter schwer zu bearbeitenden Nebenfolgen beigetragen.

Ästhetischer Erfahrung wurde lange das Potenzial zugeschrieben, reflexive Vermögen zum Wohle des Individuums und der Gesellschaft zu befördern; insbesondere durch die Beschäftigung mit und die Produktion von Kunst. Die sich gewissermaßen in einer teilautonomen Sphäre weiterentwickelnde Kunst scheint jedoch nicht die Reichweite zu erlangen, um dieses vermeintliche Potenzial gesellschaftlich durchgreifend zu entfalten. Zugleich wandern die in dieser Sphäre entwickelten ästhetischen und reflexiven Weltzugänge, Strategien und Praxisformen in andere gesellschaftliche Bereiche, wo sie zum Teil unter ökonomischer Verwertung eng an Zwecke gebunden werden und ihr ‚kritisches‘ Potenzial weitgehend verlieren. Während aus der Kunst abgeschaute Produktions- und Inszenierungsweisen massenweise in Unterhaltung und Werbung zur Anwendung kommen, werden die mit ihnen assoziierten Möglichkeiten der Entwicklung ästhetisch-reflexiver Kompetenzen im Bereich der Bildung nach wie vor wenig erschlossen.

Kunst wird gerne fürs Ideologische eingespannt und muss sich selbst aus solchen Instrumentalisierungen herausarbeiten, um ihre eigene und zugleich vermittelte Lage zu bespielen zwischen „einem begrifflichen Denken, das in theoretischer Distanz zum Leben dessen sinnlich konkrete Nähe einbüßt, und dem praktischen Leben selbst, das in seiner Distanzlosigkeit der Reflexion keinen Raum gibt“ (Koppe 2004: 177). Im Alltagsvollzug erfolgen ästhetische Vermittlungen zumeist ohne Distanz und ohne Anknüpfstellen für eine Verfestigung aktiver Selbstausrichtung an *ausgehandelten* kulturellen Prioritätensetzungen und an bewusst reflektierten (Lebens-)Entwürfen. Eine dafür relevante Ausbildung produktiver und zugleich kritisch-reflexiver Kompetenzen ist angewiesen auf Erfahrungsräume, in denen (kunst-)ästhetische Erfahrungen ohne unmittelbare Zweckbindung gesammelt werden können. Dass sich solche Räume gerade auch auf das Alltagshandeln beziehen können bzw. sich in diesem aufspannen lassen, um dieses selbst auch mit ästhetisch-reflexiven

Mitteln zu befragen und zu gestalten, zeigen sowohl zeitgenössische künstlerische Arbeitsformen als auch Ansätze der Vermittlungspraxis.

Möglichkeiten mit künstlerischen Verfahren und ästhetischen Erfahrungen zu experimentieren und sie mit gewählten Inhalten und Kontexten – auch außerhalb der Künste – in Beziehung setzen zu können, lassen ihre Eigensinnigkeiten anerkennen und zugleich ihre gesellschaftliche Relevanz hervortreten. Damit wird jedoch nicht das Feld des Ästhetischen als umfassende Bearbeitungsinstanz auserkoren für gesellschaftliche Missstände, die allein auf diesem nicht zu lösen sein werden. Im Möglichkeitshorizont einer Praxis der Kunst- und Kulturvermittlung liegt es jedoch, für eine solche Bearbeitung erforderliche Fähigkeiten in den *Wechselspielen zwischen ästhetisch-reflexiven und kognitiven Verstehensprozessen* zu befördern. Ihr stehen dazu unterschiedliche Wahrnehmungsweisen, Erkenntniszugänge und Produktionsformen vom Gewahrsein einer Situation über ästhetische Erkundungen und Bearbeitungen, über theoretische und abstrahierende Überlegungen bis hin zu technischen Interventionen zur Verfügung. Es deutet sich an, dass hier die ästhetisch-gestalterischen Handlungsformen nicht in ihren üblichen disziplinären Zuordnungen vorgestellt werden, sondern als Momente, die in mehr oder weniger enger Verschlingung mit anderen Erfahrungsbereichen stehen und die im Bereich der Künste im Engeren ihr ausgezeichnetes, aber eben nicht exklusives Experimentierfeld finden.

Die folgende Untersuchung wird zunächst kurSORisch gesellschaftliche Wandlungsprozesse ansprechen, die durch eine Zunahme symbolischer und kultureller Güter gekennzeichnet sind, und die bisweilen als Bewegung hin zu einer Wissensgesellschaft und – aus anderer Perspektive – als eine Folge der Globalisierung angesehen werden. Der Ausgangsgedanke besagt, dass die zunehmende internationale Arbeitsteilung und Ausdifferenzierung der Beziehungen sowie die Zunahme der Symbolproduktion und -zirkulation begleitet sind von einem verstärkten Bedarf an kultureller Vermittlung sowohl auf individueller wie auf gesellschaftlicher Ebene. Die hier angesprochene Entwicklungsdynamik als Wechselprozess zwischen wirtschaftlicher Umstrukturierung und Medienentwicklungen ist gekennzeichnet durch eine zunehmende „Medialisierung kommunikativen Handelns“ (Krotz 2001), aber auch durch eine immense Mobilität von Menschen und Gütern. Daraus erwachsen Anforderungen, produktiv mit Differenzerfahrungen umzugehen und Identitätsbildungen sowohl zu hinterfragen als auch aktiv zu bearbeiten.

Im zweiten Abschnitt wird deshalb zunächst das wechselseitige Verhältnis von Kultur, Kommunikation und Medien betrachtet, um dann auf einen Kommunikationsbegriff zumindest hinzuweisen, der sowohl Handlungs- als auch Strukturmomente berücksichtigt und weit genug ist, dass sich mit ihm auch (kunst-)ästhetische Erfahrungen als kommunikative Interaktionsprozesse ansprechen lassen. (Kunst-)ästhetische Erfahrungen können hier zum einen

unter dem Gesichtspunkt ihrer kommunikativen Verfasstheit gelesen und zum anderen in ihren Beziehungen zu nichtästhetischen Alltagserfahrungen aufgefasst werden; gewissermaßen als spezifischer Modus kultureller Praxis. Anders formuliert: Ästhetische Zugänge der Selbst- und Welterfahrung lassen sich von anderen Wahrnehmungs- und Erfahrungsformen unterscheiden, sie sind aber zugleich auf diese bezogen und von diesen mitbestimmt. Als Dimension sozialer Praxis, aus der sie erwachsen, wirken sie sich in erheblichem Maße auf diese aus; sie haben teil an der individuellen und gesellschaftlichen Selbstreflexion. Verbunden mit diesen Überlegungen ist die Frage nach der Relevanz von Kunst- und Kulturvermittlung und ihren Möglichkeiten zur Entwicklung ästhetisch-reflexiver Kompetenzen.

Vermischte Ordnungen

Translokale Mobilität und fortschreitende Mediatisierung der Alltagserfahrung versetzen kulturelle Bestände und Praktiken, die in ihrer Genese häufig als lokal verankert konzipiert wurden, in einen Zustand fortwährenden Vergleichs. Wie dies Georg Simmel eindringlich beschrieben hat, ist das Alltagsleben in den Großstädten bereits um die Wende zum 20. Jahrhundert durch die fortwährende Konfrontation mit dem Fremden und mit unvertrauten kulturellen Formen gekennzeichnet. Durch die fortschreitenden Modernisierungsprozesse sieht sich die subjektive Selbstkonstitution mit massiven gesellschaftlichen Transformationen konfrontiert. Die gesteigerte Warenproduktion und -zirkulation wird auch damals als ‚Verflüssigung‘ aller Bestände erlebt; in der Alltagswelt werden alle Beziehungen als fließend und alle Werte als vergänglich wahrgenommen. Die Einbindung des Subjekts in die soziale Gemeinschaft wird abgelöst durch die Konstruktion der eigenen Identität aus einzelnen Elementen (vgl. Dröge/Müller 1995: 44ff.). Simmel beobachtet eine zunehmende Spannung zwischen der Dichte der in der Großstadt versammelten ‚objektiven Kultur‘ – also der im städtischen Raum versammelten Objektivierungen des Geistes – und den individuellen Ansprüchen der ‚subjektiven Kultur‘. Die Kulturgüter fallen durch ihre wachsende Fülle und steigende Komplexität zunehmend aus der Verfügungsmacht der Individuen und scheinen die subjektiven Entfaltungsmöglichkeiten zu erdrücken. Die Großstädter begegnen diesen Differenzerfahrungen mit der Ausbildung großstadtypischen Sozialverhaltens, das gekennzeichnet ist durch Blasiertheit, Intellektualität, Distanziertheit und Gleichgültigkeit (vgl. ebd.).

Scott Lash und John Urry sprechen im Hinblick auf die seit den späten 1960er Jahren in einem weiteren Schub stark zunehmende Produktion symbolischer und kultureller Güter von individualisierten und symbolisch gesättigten Gesellschaften, in denen die professionellen Mittelklassen in starkem Ma-

ße an der Produktion und Zirkulation von Symbolen beteiligt sind. In dieser Zirkulation vermischen sich affektive, ästhetische, narrative, moralische und sinnbezogene Dimensionen. Für die Autoren kommt der Klasse der Symbolproduzenten, die zugleich auch hungrige Symbolkonsumenten sind, eine besondere Bedeutung in dem andauernden gesellschaftlichen Umstrukturierungsprozess zu (vgl. Lash/Urry 1994: 221f.). Ähnlich argumentiert Robert Reich, für den die Kernfunktionen in den (internationalen) unternehmerischen Netzwerken von Symbolanalytikern ausgeübt werden, die in den drei Bereichen Problemidentifizierung, Problemlösung und strategische Vermittlung tätig sind (vgl. Reich 1996: 198-206). Gemeint sind hier die ‚Köpfe‘ der Bereiche Forschung und Entwicklung, Management, Finanzwesen, Werbung, Medien, Kultur etc. – all diejenigen, die über Kompetenzen verfügen, die im Wirtschaftsprozess besonders gefragt sind.

„Symbol-Analytiker lösen, identifizieren und vermitteln Probleme, indem sie Symbole manipulieren. Sie reduzieren die Wirklichkeit auf abstrakte Bilder, die sie umarrangieren, mit denen sie jonglieren und experimentieren, die sie an andere Spezialisten weiterreichen und die sie schließlich zurück in die Wirklichkeit verwandeln können.“ (Ebd.: 199)

Die Zugehörigen zu dieser Gruppe verfügen neben symbolischem Kapital auch über große Mengen an geistigem Kapital (vgl. Franck 1998). Damit sind die Produkte geistiger Arbeit gemeint, die aus der Anwendung von akkumuliertem Wissen, bewährter Methodiken und spezieller Problemlösungsstrategien sowie Kreativität resultieren und die wiederum als Produktionsmittel in die geistige Produktion einfließen.

Auch Mike Featherstone beobachtet eine außergewöhnliche Steigerung der Zahl der Beschäftigten in der Produktion, Zirkulation und Übermittlung symbolischer, kultureller und intellektueller Güter. Insbesondere die Gruppe der ‚Kulturvermittler‘ (*cultural intermediaries*) – den Begriff übernimmt er von Bourdieu – als der in kultureller Hinsicht bedeutendste Teil von Reichs Kategorie der ‚Symbol-Analytiker‘ vergrößert sich seit den 1960er Jahren beträchtlich. Mit der Ausweitung höherer Bildungsmöglichkeiten sowie mit dem im Zuge der Diffusion des Fernsehens und dem Zuwachs an Printmedien steigenden Bedarf an medialen Inhalten hat sich diese Gruppe mit großen Steigerungsraten erweitert. Diese Ausweitung wird begleitet von einer Erodierung tradiert kultureller Barrieren und symbolischer Hierarchien, die u.a. auf der Unterscheidung zwischen Hochkultur und Massenkultur basierten (vgl. Featherstone 1991: 122f.), was nicht heißt, dass sich dabei nicht auch neue Hierarchien ausgebildet hätten.

Der quantitative Zuwachs der Symbolproduktion und -distribution bleibt nicht ohne qualitative Folgen. Er stellt neue Anforderungen an die individuel-

le und gesellschaftliche Arbeit an der Wirklichkeitskonstruktion und wird von neuen Aneignungsformen begleitet. So wird es in der medial vermittelten Kommunikation durch die zunehmende Ablösung der Informationen aus ihren Kontexten schwieriger, ihre Relevanz und Glaubwürdigkeit einzuschätzen zu können.

Es sei angemerkt, dass die ‚Verflüssigung‘ von Beständen und der darin tradierten Werte zum einen begleitet wird von rigiden Versuchen, die Pluralität der Differenzen durch klare Wertsetzungen zu reduzieren, und zum anderen nicht alle gesellschaftlichen Handlungsbereiche gleichermaßen betrifft. Denn bestimmte Strukturierungsparameter halten offensichtlich durch und zeigen sich als äußerst anpassungsfähig, wie etwa der Produktionsmodus, der in kapitalistischen Gesellschaften weiterhin auf dem privaten Besitz der Produktionsmittel, der Trennung zwischen Produzenten und Produktionsmitteln und auf der Handhabung der Arbeitskraft als Ware basiert. Der gesellschaftliche Entwicklungsmodus hat sich dagegen im Zuge der Entwicklung der Informations- und Kommunikationstechniken sehr wohl grundlegend verändert. Letzterer bezieht sich auf die technologische Infrastruktur der Gesellschaft, auf die Art der (technologisch vermittelten) Beziehung zwischen der Arbeitskraft und dem Rohmaterial unter Anwendung von Energie und Wissen. Nach Überlegungen Manuell Castells und anderer bieten die neuen Technologien vorrangig Möglichkeiten zur Veränderung von Informationsverarbeitungsprozessen. Und Prozesse gehen anders als Produkte in alle Sphären menschlicher Aktivität ein. Das charakteristisch Neue ist, dass Information ebenso wie die Ergebnisse der Informationsverarbeitung selbst zu Rohstoffen werden (vgl. Castells 1989).

Mit den Informationstechnologien und ihren – sozial organisierten – Auswirkungen auf Prozesse werden also nicht nur die Produktionsprozesse transformiert, sondern auch die Konsumtions-, Reproduktions- und sozialen Interaktionsprozesse. Hieraus ergeben sich weitreichende Folgen für die Beziehung zwischen der Sphäre sozio-kultureller Symbole und der produktiven Basis der Gesellschaft (vgl. ebd.: 15). In einer Gesellschaft, in deren Produktionsprozessen sich Informations- und Wissensverarbeitung zu den maßgeblichen Komponenten entwickeln, wird die Fähigkeit der Arbeitskräfte, Informationen zu verarbeiten und Wissen zu erzeugen, mehr denn je zu einem Produktivitätsfaktor. In organisatorischer Hinsicht sind die Möglichkeiten, unterschiedliche mitunter global verteilte Prozessmomente steuern zu können, eng mit einer intensiven Nutzung mediatisierender Technologien verbunden. In der Redeweise von der Wissensgesellschaft kommt zum Ausdruck, dass für die Arbeit in solchen sozio-technischen Netzen symbolanalytische und -manipulierende Fähigkeiten von vorrangiger Bedeutung sind (vgl. z.B. Stehr 2001). Helmut Willke stellt sogar fest, dass die „symbolischen Ebenen [...] die materiellen [steuern], wie das globale Finanzsystem das Schicksal der rea-

len Ökonomie steuert“ (Willke 2002: 250). Allerdings sollte die angesprochene Dynamik nicht darüber hinwegtäuschen, dass an diese Austauschprozesse Verteilungen von ganz materiellen Gütern und Zugangsmöglichkeiten zu Ressourcen gebunden sind, und dass sie begleitet ist von der Errichtung neuer Barrieren und Bestände.

Tendenziell trägt die Überproduktion und beschleunigte Zirkulation kultureller Güter bzw. symbolischer Codes zu einer ambivalenten Destabilisierung bestehender symbolischer Ordnungen bei. Ein guter Teil der zirkulierenden Zeichen, Bilder und kulturellen Formen bewegt sich schwerelos durch die elektronischen Medien und dringt in Räume ein, die sich durch den Ansturm durcheinanderbringen lassen und bisweilen moralische Attacken und Empfangsverbote heraufbeschwören. Die ordnungsbildende Funktion von Kultur in Form von Normen und Werten wird dadurch erheblich irritiert.

Kulturelle Aspekte und Informationen sind für die erfolgreiche Produktion und Distribution von Waren und, damit verbunden, für die Ausübung von Macht von zentraler Bedeutung. Wird die ästhetische Ausgestaltung auch kommunikativer ‚Produkte‘ zu einem zentralen Instrument in der Attraktion der Konsumenten, so ist es gerade die Variabilität des Geschmacks – dynamisiert durch die flexibilisierte Produktion und die beschleunigte Halbwertszeit von Waren –, die wiederum selbst sowohl die Produktgestaltung als auch das Konsumverhalten anfällig werden lässt für unabsehbare Fluktuationen. Diesbezügliche Unsicherheiten werden sich weder durch ästhetische Überformungen noch durch sachliche Evaluationen ausschließen lassen: für jeden Geschmack schon zwei Aktualisierungen, für jedes Gutachten zwei Gegen-gutachten. Dennoch besteht auf individueller und gesellschaftlicher Ebene die Anforderung, sowohl auf informativen wie auf symbolischen und emotionalen Ebenen stabilisierende Orientierungen zu generieren. Solche Ordnungen werden durch die erweiterten Möglichkeiten ihres Vergleichs vermehrt in ihrer Konstruiertheit erkennbar, das heißt jedoch nicht, dass ihnen weniger Orientierungsleistung zukommen muss als ‚kulturellen Mustern‘ (siehe unten), die durch Gewohnheit und Tradition fortgeschrieben werden. Es sind Ordnungen denkbar, die sich als vorübergehende zu erkennen geben und die in sich flexibel sind, aber auch größere Anforderungen an die Individuen stellen, die sie ihrem Handeln zugrunde legen.²

2 Und das insbesondere in Zeiten, in denen – zumindest in den Industriestaaten der ersten Generation – die sinnproduzierenden und identitätsbildenden Aspekte der Erwerbsarbeit nicht mehr verlässlich zur Verfügung stehen, dadurch dass diese grundlegend flexibilisiert wird und ein struktureller Mangel an bezahlter Arbeit zu verzeichnen ist.

Medialisierungsprozesse

Erfahrungswissen wird im Zuge der medientechnisch beschleunigten Kommunikations- und Austauschprozesse verstärkt mit medial vermittelten Inhalten durchzogen. Friedrich Krotz spricht diesbezüglich von einer „Medialisierung kommunikativen Handelns“ (2001). Die raumzeitlichen Erfahrungshorizonte erweitern sich angesichts der Möglichkeiten, medial die unterschiedlichsten kulturellen Programme und ihre symbolischen Codes auszutauschen. Wie angedeutet, erwachsen daraus auf individueller und gesellschaftlicher Ebene zugleich neue Anforderungen, das medial Erfahrene in die Lebenszusammenhänge zu integrieren oder sich vor der Vielfalt abzuschotten. Es ist offensichtlich, dass damit in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen Vermittlungsinstanzen zur Reduktion der gesteigerten Komplexitäten eine verstärkte Bedeutung gewinnen, sei dies im Feld der Politik (z.B. NGOs), der Produktion und des Konsums (z.B. Natur- und Verbraucherschutz), der Kunst oder allgemein der Kultur.

Medien gewinnen zunehmend Relevanz für das Alltagshandeln, erbringen relevante Orientierungsleistungen und wirken sich auf die zwischenmenschlichen Beziehungen aus. Zugleich spielen die Kommunikationsprozesse via Medien eine wichtige Rolle in der Ausrichtung der Aufmerksamkeit auf bestimmte Themen. Die neuen Techniken der Simulation des Möglichen spielen einem Sog zu, der darin ausgemacht werden kann, dass ein zunehmender und maßgeblicher Teil der sozial wahrgenommenen Wirklichkeit eigens „zur Attraktion von Aufmerksamkeit“ (Franck 2000: 112) synthetisiert und herausgegeben wird. Hier zeigt sich, was auch für andere, die Selbst- und Weltwahrnehmung strukturierende Bilder veranschlagt werden kann, nämlich dass die Quantität der Aufmerksamkeit, die eine Person bzw. ein Objekt einsammelt, in Proportion zur subjektiven Wirklichkeitszuschreibung steht. „Der subjektive Eindruck wird soziologisch objektiv, sobald er sich in beträchtlichen Anzahlen von Subjekten manifestiert und zwischen diesen kommuniziert wird“ (Franck 1998: 173).

Aufmerksamkeit lässt sich im Zusammenhang mit der Jagd der Medien auf lebendige Augen und Ohren als ein knappes Gut darstellen, dass nur verteilt, aber nicht vermehrt werden kann. Bei steigendem Medienangebot erhöht sich deshalb tendenziell der Konkurrenzkampf um diese begrenzte Ressource. „Was aus Publikationsmedien Massenmedien gemacht hat, das war die Geschäftsidee, dem Publikum Informationen anzubieten, um an seine Aufmerksamkeit zu kommen.“ (Ebd.: 147f.) Unter diesen Bedingungen erstaunt es selbst bei steigender Diversifizierung der Angebotspalette kaum, dass strukturell bedingt nicht alle Themen einen dauerhaften Ort im Medienraum erhalten. Was über die Massenmedien die öffentliche Aufmerksamkeit erreicht,

deckt sich in vielerlei Hinsicht nicht mit den gesellschaftlich zu bearbeitenden Problemlagen.

Die Herstellung attraktiver Angebote rechnet, das hat sie längst von der Kunst gelernt, mit der Eigenkonstruktivität der Rezipienten und steuert deshalb bevorzugt die Empfindungsschichten und Wunschvorstellungen an, über die die Aufmerksamkeit die aufgenommenen Reize je individuell strukturiert. Spätestens seit den 1980er Jahren werden Informationsangebote in den elektronischen Massenmedien zunehmend unterhaltend inszeniert. Sie werden eingebettet in ästhetisch ansprechende Gestaltungen und mit Elementen einer „Spannungsdramaturgie“ (Dörner 2001: 58) versehen. Unterhaltende Programmangebote sind dadurch charakterisiert, dass sie „Als-ob-Welten“, also im Grunde fiktionale Szenarien präsentieren. Diese sind aber von der Wirklichkeit des Alltags abgeleitet und bleiben auf dessen Logik bezogen. Ihre Rezeption ist wie in der Kunst zumeist freigestellt aus zweckgebundenen Handlungszusammenhängen. Sie bieten Möglichkeiten zur Identifikation mit den Darstellern und damit Brücken zwischen der fiktiven Welt und der eigenen Erfahrung, über die auch Informationsaspekte vermittelt werden. Zugleich sind Unterhaltungsangebote durch eine Reduktion alltagsweltlicher Komplexität gekennzeichnet und damit „orientierungsfreundlich“. Deshalb spielen sie als „Politikbilder, Deutungsmuster, Wahrnehmungsfolien der Unterhaltungskultur“ (ebd.: 62) auch eine so wichtige Rolle in der Politikvermittlung. In Situationen, die aus den Alltagsanforderungen befreit sind, bieten sie Materialien zur Wahrnehmung, Deutung und Sinngebung von (politischer) Realität. Im Zentrum der Bemühungen der Produzenten von entsprechenden Angeboten des „Politainment“ (ebd.) steht die Ansprache des emotionalen Empfindens. Die Attraktivität der Unterhaltungsangebote röhrt daher, dass sie in ausgezeichneter Weise den Bezug zur alltagsweltlichen Erfahrung aufrechterhalten und zugleich eine ‚verbesserte‘ Version der Wirklichkeit anzubieten haben.

In den Massenmedien werden also zunehmend (politische) Inhalte in Inszenierungsschemen der Unterhaltung eingebettet. Zugleich werden lebensweltliche Informationen in Fernsehserien, Quizshows etc. integriert. Massenmediale Unterhaltungsangebote übernehmen damit wichtige Funktionen für die Vergemeinschaftung, etwa bezüglich des geteilten Verständigungshorizontes z.B. dadurch, dass über die Programmangebote vermeintlich immer auch gesehen wird, was andere sehen. Populäre Medienangebote bieten Material für konsensbildende Kommunikationen und zur Ausbildung von Identität. Sie fungieren zum einen als Befestigung des sozialen und kulturellen Status quo und zum anderen bieten sie – über die Potenziale der Ausrichtung der Aufmerksamkeiten auf bestimmte Themen – Möglichkeiten, gesellschaftliche Wandlungsprozesse informativ und emotiv zu begleiten und zu verstärken.

In Prozessen der Mediatisierung wird die mitunter enge Verbindung zwischen Ort, Kultur und kohärenter Identität in Unterscheidung zu anderen aufgelockert. Durch die Möglichkeiten der (elektronischen) Medien werden vormals separierte Bereiche in Beziehung gesetzt und die Verbindung zwischen den konkreten Lebensorten und den ‚Orten‘ der sozialen Beziehungen gelockert. Kulturelle Unterschiede können – zumindest zeitweise – aus einer Distanz zu den jeweils dominanten Attraktoren betrachtet werden, wodurch auch ihre Funktion als Referenzgrößen für Orientierung und Engagement in Frage gestellt wird. Hieraus erwachsen ambivalente Konfrontationen und Mischungen unterschiedlicher ‚kultureller Programme‘, die neue Perspektiven eröffnen und zugleich Befürchtungen und Ängste wecken können.

Insbesondere aber für Personengruppen, die ihre Herkunftsländer verlassen haben, erwächst die Anforderung, sich aus den in den neuen Umwelten vorgefundenen materiellen und symbolischen Mitteln und sozialen Beziehungen ein Leben zu gestalten. Sie sind besonders auf Beziehungen zu Menschen mit vergleichbarem kulturellem Hintergrund und weitreichende Fernbeziehungen zu ihren Herkunftsregionen angewiesen, um Aspekte ihrer kulturellen Praxis aufrechterhalten zu können. Beschleunigter transkultureller Austausch und die Mischung kultureller Formen sind zugleich mit Bestrebungen nach neuen ‚klaren‘ Unterscheidungen und ‚reinen‘ Traditionen assoziiert. Angemerkt sei, dass im Hinblick auf die Frage ‚kultureller Integration‘ deutlich unterschieden werden muss zwischen einer Neutralisierung kultureller Unterschiede durch die regional jeweils dominanten kulturellen Praktiken und Formen und den Möglichkeiten kulturell reflexiver Co-Konstitution, die Raum für die gewählte Fortschreibung von Momenten der jeweiligen kulturellen Hintergründe *und* die Kommunikation von Unterschieden gewährt.

In den hier angedeuteten Wandlungsprozessen zeichnet sich ab, dass sich die Rahmenbedingungen für die Herstellung von Bedeutung in der Selbstreflexion, der Reflexion anderer und der Welt wie auch der eigenen Position in ihr weitreichend verändern; Kultur und Identität werden auf neue Weise ‚fraglich‘. Kultur wird zur individuellen und gesellschaftlichen Konstruktionsaufgabe und Verantwortung und nicht mehr der Fortschreibung durch Gewohnheit und Tradition überlassen. Eine zunehmende Mediatisierung der Erfahrung, durch die wir unsere Selbst- und Weltbezüge strukturieren, bedeutet aber nicht eine Auflösung jeglicher kultureller Ordnung, vielmehr ist sie begleitet von der Möglichkeit *und* Notwendigkeit, die Bestände kritisch zu reflektieren und umzubilden.

Die hier skizzierte kulturelle Transformation ist eine *kritische*, in einem ambivalenten Sinne: kritisch im angedeuteten Sinne einer Vergleichbarkeit von Differenzerfahrungen und kritisch in dem ebenfalls angedeuteten Sinne einer damit assoziierten Unsicherheit; kulturelle Unsicherheit wird zu einer auszuhaltenden Grunderfahrung. Prioritätensetzungen in sozialer, kultureller,

ökologischer und ökonomischer Hinsicht werden als gesellschaftlich generierte Setzungen erkennbar, die Voraussetzungen für die damit assoziierten Interaktionsprozesse bilden. Ihre Aushandlung, Gestaltung und Verfestigung wird damit zugleich zu einer gesellschaftlichen Zentralaufgabe. Während kulturelle Traditionen fraglich werden, eröffnen sich experimentelle Mischformen, die bereits auf einem Erproben des Perspektivenwechsels beruhen. Aus der Unsicherheit können kulturelle Programme erwachsen, die um ihren vergänglichen Status wissen und ihre Stabilität nicht in den Programmen selbst verorten, sondern aus den *Beziehungen* zu bereits gesammelten und noch zu erwartenden Erfahrungen generieren. Die Entwicklung von Kompetenzen und adäquater gesellschaftlicher Unterstützungssysteme für eine produktive und nicht-exkludierende Bearbeitung (und nicht Beseitigung) der ‚kritischen‘ Möglichkeiten und Unsicherheiten hat bislang mit den Entwicklungen nicht mithalten können. Zumindest drei kritische Dimensionen des Gemeinten seien im Folgenden kurz angedeutet.

Eine kritische Dimension betrifft das *individuelle und kollektive Wissen*. Das mit den aktuellen Medienentwicklungen verschärzte Problem, die Glaubwürdigkeit und Relevanz von Informationen in den unermesslichen Datenräumen einschätzen zu können, bringt noch nicht abzuschätzende Veränderungen mit sich im Hinblick auf die Anschlussfähigkeit kommunikativer Prozesse und im Hinblick auf das Wissen, die Erwartungen und die Konventionen, die mit diesen verbunden sind. Mit dem Zuwachs an Wissen nimmt auch das Nicht-Wissen zu, was generell zu einer Situation der Unsicherheit beitragen, aber auch zur Ausbildung neuer Umgangs- und Austauschformen führen kann (ein Beispiel ist die Open-Source-Bewegung). Medial vermittelte Inhalte beeinflussen das, was individuell und gesellschaftlich in den Blick gerät und was nicht. Dies kann sowohl von einer Reduktion als auch von einer Steigerung der Unsicherheiten gegenüber dem Unvertrauten begleitet sein. Allein schon aufgrund der Quantitäten lassen sich aber nur ein Bruchteil aller Differenzerfahrungen kognitiv einholen und reflektieren. Es zeichnet sich ab, dass für eine produktive Bearbeitung des kulturellen Wandels nicht-exklusive Zugänge zu den Wissensvorräten und Übersetzungsversuche zur Schaffung von Möglichkeiten des transkulturellen Austausches und damit auch zur Ausbildung transkultureller Kompetenzen an Bedeutung gewinnen.

Eine weitere kritische Dimension, die allerdings nur analytisch von der des Wissens geschieden werden kann, betrifft die eher *emotionalen und ästhetischen Ebenen der Differenzerfahrung*. Es wurde bereits angedeutet: Das Zusammentreffen einer Pluralität von Differenzen ist typisch für das Alltagsleben in Großstädten. Hier erfolgt eine Gewöhnung an andere und anderes, ohne notwendigerweise einherzugehen mit dem aktiven Erwerb von ‚sachlichen‘ Informationen. Vielmehr werden hier ‚Kenntnisse‘ angesprochen, die weniger bewusst erlangt werden und nicht auf den ‚Begriff‘ zu bringen sind, die aber

dennoch relevant sind für den kontinuierlichen Prozess der Identitätsbildung und Orientierung in der Alltagspraxis. Wie hervorgehoben, spielen auch in der Medienkommunikation ästhetische und emotionale Aspekte eine wichtige Rolle in der Bereitstellung von Materialien, symbolischen Codes und Formen für den Prozess der Wirklichkeitskonstruktion. Die Komplexitätsreduzierende Mischung von Unterhaltungs- und Informationsangeboten kann in diesem Zusammenhang als Hinweis auf allgemeine Tendenzen einer *Ästhetisierung der Information* und einer *Informatisierung des Ästhetischen* gelesen werden. Es wird deutlicher erkennbar, dass ästhetische Wahrnehmung und ästhetisches Bewusstsein eine nicht unerhebliche Rolle in der erkenntnisorientierten Reflexion unserer selbst und der Welt spielen. Und umgekehrt beinhalten ästhetische Gestaltungen ‚Wissen‘ über Dinge, Menschen und deren Beziehungen, an dem wir uns, wenn auch nicht unbedingt bewusst, orientieren. Die Wechselbeziehungen zwischen kognitiven, ästhetischen, emotionalen und praktischen Aspekten in der Selbst- und Weltreflexion bedürfen näherer Berücksichtigung und Untersuchung, um das, was mehr oder weniger intentional in Szene gesetzt ist, dechiffrieren zu können. Neben und in Beziehung zu frei zugänglichen Informationssystemen, die an der Produktion und Bereitstellung von ‚adäquatem‘, in erster Linie kognitiv nachvollziehbarem Wissen arbeiten, steigt der Bedarf an Übersetzungen unterschiedlicher ‚kultureller Programme‘ über eher ästhetische und emotive Weisen, die andere Zugänge in der Erkundung einer über-komplexen Welt bieten können.

Eine weitere kritische Dimension betrifft die *Motivationen und Ziele*, die eine vitale Rolle in der Orientierung, im Lesen der Umwelt und im Antworten auf das Gegebene spielen. Das Zusammentreffen von vormals getrennten kulturellen Praktiken bietet hier veränderte Projektionsflächen. Diese Dimension verweist auf die *komplizierte* Beziehung zwischen uns, unseren Wahrnehmungen und Handlungen und den Dingen um uns. Sie kann sowohl auf die Verstrickungen unserer Imaginationen und ‚mentalnen Räume‘ in Wahrnehmung und Erinnerung sowie in die Konstitution der sozialen Welt verweisen als auch auf die Involviertheit der Dinge in das, was wir sehen, wissen und tun. Auch für die Erkundung und kritische Reflexion der mehr oder weniger selbstbestimmten und übernommenen Ziele, denen wir folgen, und der Motivationen, die uns bewegen, sind geeignete Erfahrungsräume erforderlich.

Im Folgenden werden nun einige für ästhetische Bildungsprozesse relevante Überlegungen skizziert, die zum einen die allgemeine Bedeutung ‚kultureller Programme‘ für das Alltagshandeln und zum anderen die spezifischen Qualitäten (kunst-)ästhetischer Erfahrungen mit berücksichtigen. Dafür wird zunächst das Verhältnis von Kultur, Kommunikation und Medien in den Blick gerückt, das wiederum das eingangs angesprochene, dem Kulturbegriff inhärente Spannungsverhältnis etwas verdeutlichen kann. Entlang der Begriffe Gedächtnis und Aufmerksamkeit wird ergänzend die Beziehung zwischen

Dauer und Wandel gewissermaßen von der anderen Seite her, aus der Wahrnehmungsperspektive angesprochen; schließlich geht es auch hier um das Wechselspiel von Struktur und Handeln. Im Weiteren wird das Ineinander greifen (kunst-)ästhetischer und außerästhetischer Erfahrungen thematisiert und auf einen Kommunikationsbegriff zumindest hingewiesen, der zugleich ästhetische Momente von Interaktionsprozessen stärker berücksichtigt. Daran anschließend werden einige Gesichtspunkte skizziert, die für eine ästhetische Bildung quer zu überkommenen Disziplingrenzen sprechen, ohne jedoch diese zugleich auflösen zu wollen. Kunst- und Kulturvermittlung leistet Beiträge zur Erkundung sowohl ästhetisch-reflexiver, alltagspraktischer und kognitiver Dimensionen der Selbst- und Weltzuwendung als auch zur Erprobung *ihrer Beziehungen zueinander*. Hiermit assoziierte Kompetenzen erscheinen für eine kritisch-produktive Bearbeitung heutiger Anforderungen der Symbol- und Differenzverarbeitung grundlegend erforderlich.

Kulturelle Bestände und Spielräume

Siegfried J. Schmidt hebt in seinen kommunikationstheoretischen Überlegungen hervor, dass zwischen dem psychisch Gemeinten und dem Sinn, der im Kommunikationsprozess generiert wird, ein grundlegender Unterschied besteht. Er spricht hinsichtlich dieser Differenz von einer „kategoriale[n] Trennung von Kognition und Kommunikation“ (Schmidt 1998: 61). Anders ausgedrückt: In Kommunikationsprozessen werden Meinungen nicht so in Äußerungen übersetzt, dass vollständig sicherzustellen wäre, dass die Äußerungen von einem Gegenüber auch so verstanden werden, wie sie vom Sprechenden gemeint sind. Dennoch *gelingt* Kommunikation oftmals sehr gut, da Kognition und Kommunikation häufig auf ein gemeinsam verwendbares kollektives Reservoir an Wissen und symbolischen Ordnungen zurückgreifen können. Dieses Reservoir spannt den Horizont auf für die Bildung „kognitiv, emotional und normativ verbindliche[r …] ,Welt-Anschauung[en]“ (ebd.: 64) und für sozial verbindliche Interpretationsräume.

Die Zusammenstimmung der symbolischen Ordnungen und des kollektiven Wissens zu einer mehr oder weniger verbindlichen sozialen Wirklichkeit wird durch ‚kulturelle Programme‘ koordiniert, die sich gewissermaßen zwischen Objektivierung und Subjektivierung bewegen. Den gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang solcher Programme bezeichnet Schmidt als das ‚Programm Kultur‘ einer Gesellschaft. Kultur ist damit für Kommunikation sowie für die Herausbildung gesellschaftlich geteilten Wissens von zentraler Bedeutung. In funktional differenzierten Gesellschaften ist sie allerdings in unterschiedliche Subprogramme ausdifferenziert („Kunstkultur, Sportkultur, Wissenschaftskultur“ usw.), die einen hohen Autonomisierungsgrad erreichen und

daher längerfristig für den Zusammenhang des ‚Gesamtprogramms Kultur‘ eine Gefährdung darstellen können (vgl. ebd.: 65). Solche Programme systematisieren und koordinieren die sozialen Interaktionen, die emotionalen Besetzungen, die Prioritätensetzung und Erwartungen sowie die Ausrichtung der Aufmerksamkeit und die Herstellung von Bedeutung. Auf individueller Ebene werden die symbolischen Ordnungen und das kollektive Wissen wie auch die Programme, die die Beziehungen ihrer Elemente strukturieren, im Laufe der Sozialisation „im Rahmen prototypischer Sprachspiele und Diskurse“ (ebd.: 62) vermittelt und angeeignet.

Kulturelle Programme werden zu einem nicht geringen Teil über Medien vermittelt und reproduziert, aber auch variiert. Sie entfalten ihre „Bindungs- und Orientierungsleistungen“ also weitgehend über Medien, und so beziehen sich Kognition und Kommunikation zumeist über Medienangebote aufeinander. Dabei wird die Bedeutung von Kommunikation im Prozess interpretierend immer im Verhältnis zu spezifischen Kontexten und zu den individuellen Lebensgeschichten erschlossen (vgl. ebd.: 66).

Kulturelle Programme vollbringen integrative Leistungen, indem sie sowohl den symbolischen Reproduktionen der Gesellschaft als auch der symbolischen Kontrolle ihrer Mitglieder dienen (vgl. ebd.: 64). Und da solche Programme fortwährend auf ‚Anwender‘ angewiesen sind, um sich reproduzieren zu können, ist Kultur in ihrem Entwicklungsprozess zugleich variationsreich und stabil. Wie eingangs hervorgehoben verbindet Kultur, und das ist ihre innerste Ambivalenz, sowohl ordnende als auch die bestehenden Ordnungen verändernde Funktionen; fortwährende Anwandlungen des Um-Schreibens reiben sich mit Bewahrung, Kontrolle und Fortschreibung. Es handelt sich dabei um ein Verhältnis, das sich sehr unterschiedlich gewichten, aber nicht aufheben lässt. Im Folgenden wird neben ‚kulturellen Programmen‘ auch von ‚kulturellen Mustern‘ gesprochen, um anzudeuten, dass es sich bei den ordnungsbildenden Momenten kultureller Praxis auch um Handlungsformen geringerer Reichweite handeln kann, die mitunter nur für gewisse Zeit bestehen und die nicht zu einer Ausbildung übergeordneter ‚Einheiten‘ tendieren müssen. Damit ist zudem angedeutet, dass kulturelle Praxis heute gerade auch als fragmentarisch und unintegriert erfahren wird, dass zwischen den unterschiedlichen Programmen, Mustern und Ebenen keine integrative Dynamik bestehen muss.

Kulturelle Muster werden über Symbole bzw. Medien³ vermittelt. Als Ergebnisse von Handlungen setzen sie Unterscheidungen und bilden Vorausset-

3 Dabei kann es sich um Bilder, räumliche Anordnungen und alle für Kommunikationsprozesse relevanten Materialien handeln. Im Grunde können Werkzeuge, Technologien und Artefakte generell als externalisiertes Können, Wissen und Wollen betrachtet werden (vgl. Irrgang 2002) und weisen somit auch mediale Eigenschaften auf. Allerdings sind Technologien und soziales Handeln derart

zungen für zukünftiges Handeln (vgl. Fuchs 1998: 140). Es kann sich dabei um ausdrückliche oder um unausgesprochen mitgeführte Muster handeln. Beide Formen sind notwendig für eine die Komplexität der gesellschaftlichen Zusammenhänge entlastende soziale Praxis, führen aber gleichermaßen unweigerlich Distinktionen mit, die bestehende ungleiche Macht- und Verteilungsverhältnisse bestätigen und fortschreiben. Distinguierende Praktiken können sich wandeln und auch die Funktionen, die sie erfüllen, und die Qualitäten, die sie charakterisieren, können sich verändern. Das Setzen und Markieren von Unterscheidungen selbst ist allerdings notwendig für jegliche Orientierung und so bringen auch alternative Entwicklungsperspektiven zu den bestehenden (Miss-)Verhältnissen Distinktionen hervor, die auf eine Verstetigung durch anschluss- und reproduktionsfähige Programme angewiesen sind.

Es ist zumeist nicht sonderlich erstrebenswert, die selbstverständlichen Gedankennetze und kulturellen Muster, *in* denen wir *an* etwas denken, in der Praxis mit zu erkunden, schließlich würde dies bedeuten, das Bestehende grundlegend zu hinterfragen, und damit auch die erwünschte Handlungsentlastung, die durch Verbildlichungen und Verräumlichungen bzw. Verdinglichungen geleistet werden, mit infrage zu stellen. Bilder, Räume und Artefakte, sozio-technische Schichten und gesellschaftliche Organisationssysteme sind immer auch Vermittlungsmedien. Sie bilden Voraussetzungen und Bezugsgrößen und legen damit bestimmte Handlungen und emotionale Besetzungen nahe, allerdings nicht notwendigerweise fest. Sie haben teil am Reservoir symbolischer Ordnungen und geteilten Wissens und bilden Bezugsgrößen der individuellen und gesellschaftlichen Sinnbildung. Und sie müssen gesellschaftlich in vielerlei Hinsicht selbst wieder vermittelt werden, um als Bezugsgrößen ihre Relevanz zu verstetigen. Es lässt sich in diesem Zusammenhang sagen, dass ästhetisch-reflexive Vermittlungsformen notwendige Ergänzungen zu den sachlichen Kenntnissen bereitstellen, um u.a. das fortwährend zu erbringende Vertrauen in sozio-technische Schichten und Expertensysteme ausbilden zu können. Dabei ist den verschiedenen gesellschaftlichen Teilbereichen gemeinsam, dass sie jeweils auf spezifische Ausformungen kultureller Programme angewiesen sind, die die für sie relevanten Ele-

ineinander verschlungen, dass erstere grundlegend an den Prozessen der Gesellschaft weben und nicht einfach der sozialen Praxis gegenüberstehen, sondern diese mit konstituieren (vgl. hierzu Latour 2002). In sozio-technischen Systemen werden Handlungsweisen mehr oder weniger stillschweigend perpetuiert, wodurch sie die erwünschte Handlungsentlastung erbringen, zugleich aber auch unintendierte Nebenfolgen generieren, die auf Dauer untragbare Ausmaße annehmen können. Auch die angesprochenen ‚kulturellen Programme‘ ließen sich als ‚Medien‘ der gesellschaftlichen Reproduktion auffassen, doch dies würde in dem hiesigen Zusammenhang die Unterschiede zwischen ihnen und den Medien, auf die sie für ihre Verstetigung angewiesen sind, eher überdecken.

mente des Reservoirs an Wissen, Überzeugungen, Haltungen, Zielsetzungen, Handlungsroutinen etc. strukturieren. Unternehmenskulturen sind in Japan und in Deutschland unterschiedlich und unterscheiden sich jeweils von den regionalen Spielkulturen.

Der hier angesprochene sehr weite Kulturbegriff bezieht sich gewissermaßen auf die symbolischen Ordnungen und Beschreibungen, über die in einer Gesellschaft in den unterschiedlichen Bereichen Bedeutungen hergestellt werden, die wiederum zur gemeinsamen Reflexion von Erfahrungen erforderlich sind. Das heißt nicht, dass es sich bei solchen kulturellen Mustern um fixierte Größen handelte, die immer auf dieselbe Weise Anwendung finden könnten. Die Elemente und die Variation ihrer Beziehungen, die über die ordnungsbildenden Muster koordiniert werden, gehen in diesen Mustern nicht auf. Die Elemente sind in ihrer Vielfältigkeit und Mehrdeutigkeit und in der Ausbildung von Beziehungen selbst nicht auf Einheitsbildung angelegt, wenngleich sich aus ihnen über die Ausformung von Mustern Attraktoren bilden. Soziale Praxis ist in vielerlei Hinsicht durch (trans-)kulturelle Beziehungen gekennzeichnet, denen verstetigte oder explizite Ordnungen fehlen. Auch sind regionale Kulturen nicht unabhängig von den ambivalenten Beziehungsnetzen, über die sie in räumlich weitgreifende Zusammenhänge eingebunden sind. So sind ‚nationale Kulturen‘, die insbesondere in der Formierungsphase der Nationalstaaten als Erzählungen eine wichtige ideologische Folie der Identitätsbildung darstellten, seit jeher weit weniger einheitlich und integriert als es diese großen Erzählungen suggerieren mögen. In diesen werden Eigen- und Besonderheiten betont, zugleich aber die mitunter grausamen Schattenseiten ihrer historischen Ausbildung und ihres Fortbestandes ausgeblendet.

Mit einer stärkeren Berücksichtigung der transkulturellen Austauschbeziehungen und Interdependenzen in der Analyse spezifischer kultureller Muster und Programme steigt zugleich die zu berücksichtigende kulturelle Komplexität (vgl. hierzu Featherstone 2000). Ein nicht-ausgrenzender Kulturbegriff geht nicht von einem festschreibbaren Anfangspunkt aus, sondern begreift das ‚Stehen im Nirgendwo‘ (Helmut Plessner) als eine ‚offene Mitte‘, die es sowohl erlaubt als auch einfordert, sie konstruktiv zu bespielen.

Die Kommunikation über die Herstellung von Bedeutungen lässt sich als ein etwas engerer Handlungsbereich auffassen, als dies hier bislang mit der Rede von ‚kulturellen Programmen‘ und ‚Mustern‘ getan wurde. Kommunikation über Prozesse der Sinnproduktion schließt gewissermaßen schon eine reflexive Dimension mit in das Handeln ein, was nicht gleichermaßen für kulturelle Programme insgesamt gesagt werden kann, da diese ja auch komplexitätsreduzierende Orientierungen bereitstellen, die – um entlasten zu können – gerade nicht eigens reflektiert werden müssen. Wir bewegen uns in der Kommunikation über die Herstellung von Bedeutung also eher auf derjenigen Seite der oben erwähnten inneren ambivalenten Spannung der Kultur, die da-

nach strebt, das Bestehende umzuschreiben bzw. zu überschreiten. Diese Kommunikation kann unterschiedliche Formen annehmen, sie kann z.B. aus sozial- oder geisteswissenschaftlicher Perspektive erfolgen, sie kann sich im Handeln vollziehen, wenn Konsumformen reflektiert werden oder Vorschläge zur Veränderung bestimmter Praxisformen erwachsen, sie kann in journalistischer Berichterstattung erfolgen und sie kann sich im Feld der Künste ausbilden. Die gesellschaftlichen Teilbereiche bilden jeweils eigene Formen dieser reflexiven Kommunikation aus, wenngleich sie auch Formen aus den anderen Bereichen adaptieren können. In den Künsten und in der Auseinandersetzung mit ihren verdinglichten oder prozessualen Veräußerungen, für die der Begriff ‚Kultur‘ häufig in einem nun noch engeren Sinne verwendet wird, erfolgt die Kommunikation über Sinnbildung auf eigensinnige Weise. Hier ist sie gewissermaßen durch Sinnoffenheit gekennzeichnet und spielt mit unterschiedlichen Erkenntniszugängen, ohne zu einem abschließenden Ende zu gelangen. Wie Franz Koppe hervorhebt, verlangt Kunst nach Deutung, schließt zugleich aber eine definitive Deutung aus (vgl. Koppe 2004: 219; vgl. unten). Tendenziell frei von engen Zweckbindungen wird hier die Gestaltung und Medialität von kulturellen Programmen und Ausformungen selbst zum Thema.

Der Kulturbegriff kann unter zahlreichen weiteren Gesichtspunkten näher bestimmt werden, für den hier verfolgten Gedankengang mögen die bisher angestellten Überlegungen jedoch ausreichen. Die der Kultur inhärente ambivalente Spannung zwischen Bewahrung und Wandel lässt sich, wie angedeutet, als ein polares Kräftefeld auffassen. Kulturelle Muster benötigen diese Spannung, um nicht entweder haltlos zu zerfließen oder sich derart zu ‚verfestigen‘, dass sie sich gewissermaßen als Selbstläufer ‚blinder Kultur‘ fortgeschreiben. Sie mögen dann wie Natur erscheinen und erkennen lassen, dass sie aus Verdichtungen von Handlungen hervorgegangen und damit veränderlich sind.

Im Folgenden wird dieses Spannungsverhältnis gewissermaßen aus der subjektiven Wahrnehmungsperspektive betrachtet, denn wie angedeutet wurde, ist die Verfestigung von Kultur auf ihre wiederholte Anwendung angewiesen. Um die innerpsychischen Bedingungen der Aneignung und Anwendung kultureller Muster mit berücksichtigen zu können, lohnt ein Blick auf das Verhältnis von Aufmerksamkeit, Gedächtnis und ‚schöpferischer Einbildung‘.

„Aufmerksamkeit ist der Auftakt im Aufbau des Gedächtnisses, durch Disziplinierung kann sie auf eine ‚höhere Ebene der Konzentration‘ gehoben werden und die Form einer ‚willentlichen und langfristigen Ausrichtung‘ annehmen“ (Assmann 2003: o.S.). Nach Ansicht Aleida Assmanns lassen sich in der Bewältigung der medialen Informationsströme Anzeichen ausmachen, die auf ein Zerreissen des Bandes zwischen Aufmerken und Merken hindeuten. In Zeiten gesteigerter und beschleunigter Informationsströme stehe es schlecht darum, Aufmerksamkeit zu einem Gedächtnis verdichten zu können.

Vieles erfahren wir im Alltagsvollzug auf eine Weise, die Walter Benjamin im Zusammenhang mit der Wahrnehmung der Architektur als taktile Rezeption bezeichnet hat, die im Gebrauch der Architektur erfolgt und die er von der optischen unterscheidet, wie sie etwa in der bewussten kunsthistorischen Betrachtung vorherrsche. Anders als die optisch-kontemplative Haltung erfolgt die taktile Rezeption nicht im Modus eines ‚gespannten Aufmerksamkeits‘, sondern als ein ‚beiläufiges Bemerken‘. Taktile Rezeption beruht auf Gewöhnung, die einen Umgang mit der gebauten Umwelt in zerstreuter Wahrnehmungshaltung erlaubt. Sie könnte vielleicht als Teil dessen betrachtet werden, was der Neurobiologe und Philosoph Gerhard Roth (vgl. Roth 2001: 193) als eine Art „Hintergrundbewusstsein“ bezeichnet, vor dem sich „das stetig wechselnde Aktualbewusstsein“ abspielt. Die in der Raumsozialisation angeeignete Gewohnheit der taktilen Wahrnehmung der gebauten Umwelt kann als eine Fähigkeit der *Orientierung in der Zerstreuung* betrachtet werden. Sie bildet im oben skizzierten ambivalenten Sinne sowohl Voraussetzungen für die Konstitution von Handlungsspielräumen im Alltagshandeln als auch für die Reflexion der Umweltgeschehnisse sowie ein spontanes und umschreibendes Eingehen auf die jeweiligen Anforderungen.

Benjamin hat seine diesbezüglichen Überlegungen in der Auseinandersetzung mit dem damals noch jungen Medium Film entwickelt. Der Film ist für ihn eine zeitgemäße Schule des Apperzeptionsapparates. Im Film ist der Betrachter durch das unaufhaltsame Fortschreiten der Bilder daran gehindert, seinem eigenen Assoziationsablauf zu folgen, der stets sofort durch die folgenden Bilder unterbrochen wird. In diesem ununterbrochenen Strom der Bilder liegt für Benjamin die Schockwirkung des Films begründet und „wie jede Chockwirkung“ will diese durch „gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein“ (Benjamin 1963: 39). In den im Film durch Großaufnahmen, Zeitlupenansichten, Schnittmöglichkeiten etc. eröffneten neuen Perspektiven sieht er eine Schule des Apperzeptionsapparates für eine Bewältigung der Anforderungen der Zeit. „Denn: Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezügen dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.“ (Ebd.: 41) Im Film ist der Betrachter im Zustand einer begutachtenden und zugleich zerstreuten Wahrnehmungshaltung. Er muss nicht aufmerksam im Sinne einer konzentrierten Wahrnehmungsfokussierung sein, sondern beobachtet den Strom der Bilder in „gesteigerter Geistesgegenwart“. Er ist auf ausgezeichnete Weise im Zustand ‚wacher Achtsamkeit‘, ohne sein Achtgeben zugleich auf Einzelnes richten zu müssen. Der Apperzeptionsapparat des ‚Examinateurs‘ lernt dabei gerade nicht durch Ausweitung der Kontrolle über alle Aspekte des Ereignisstroms, sondern indirekt durch Gewöhnung an die Reize, durch eher unbewusst verlaufende Selektionsmechanismen.

men, die auch die im Alltagsvollzug erforderliche Geistesgegenwart stützen können. Benjamin weist also mit Blick auf den Film und bezüglich des Alltagsgebrauchs der Architektur auf eine *in der Zeit erfolgende Gewöhnung* hin, nicht im Sinne einer Abstumpfung, sondern eher im Sinne einer Gewöhnung, die durch Handeln bzw. durch taktile Rezeption erfolgt und dabei Aneignungs- und Wahrnehmungsformen ausbildet. Ein solches Lernen erfolgt gewissermaßen in der Zwielichtzone zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, kann aber, mit Assmann gesprochen, in „Form einer ‚willentlichen und langfristigen Ausrichtung‘“ der Aufmerksamkeit, etwa durch Perspektiven- und Prioritätensetzungen, beeinflusst werden.

Harald Welzer hebt in seiner Studie zum Gedächtnis hervor, dass wir in der kommunikativen Aktualisierung unserer individuellen Erinnerung auf kein „fixiertes Inventar von Erinnerungsstücken“ zurückgreifen, sondern dieses Inventar vielmehr fortwährend ergänzen und umschreiben (vgl. Welzer 2002: 219). „Im Regelfall leistet das Gehirn eine komplexe und eben konstruktive Arbeit, die die Erinnerung, sagen wir: anwendungsbezogen modelliert“ (ebd.: 21). In diesem Prozess der Erinnerungskonstruktion spielen unbewusste Wahrnehmungen eine nicht unwichtige Rolle. Wir merken uns vieles, was sich unserer bewussten Aufmerksamkeit entzieht, was aber nachweislich Wirkungen auf unser Befinden und Alltagshandeln haben kann. Die Auswirkungen solcher unbewussten Wahrnehmungen auf das Gedächtnis lassen sich nicht (oder nur unter besonderem Aufwand) selbst korrigieren (vgl. ebd.: 28). Diese Erinnerungsprozesse werden als ‚implizites Gedächtnis‘ bezeichnet, das in engem Zusammenhang mit „routinisierten und habitualisierten Handlungs- und Verhaltensweisen“ steht, „und gerade die sind es ja, die von frühländlichen Entwicklungsphasen an prägend für die Weltwahrnehmung sind“ (ebd.: 29). Es handelt sich hierbei um eine unbewusste Dimension der Erinnerung, die, eben weil sie sich unserer bewussten Aufmerksamkeit entzieht und somit nicht reflektiert wird, stark sozial präformiert ist. Erst mit der Sprachfähigkeit gelangen solche Erlebnisaspekte als Erfahrungen und Erinnerungen in die sozialen Kommunikationsprozesse wieder hinein und können u.a. durch die erwähnte längerfristige Ausrichtung der Aufmerksamkeit geformt und mitgeteilt werden.

In der Erzeugung eines Gefühls von Kontinuität und Stabilität, das wir unserem Selbst gewöhnlich beimesse, kommt dem autobiografischen Gedächtnis eine wichtige Rolle zu. Das Medium für die Erzeugung dieses Gefühls „ist gerade die lebenslange nuancierte Veränderung ebendieses Selbst in der kommunikativen Feinabstimmung in jeder neuen Situation, in der wir uns befinden“ (ebd.: 222). Das autobiografische Gedächtnis schreibt die Vergangenheit jeweils so um und ordnet einzelne Aspekt so an, dass sie optimal zu dem aktuellen Zustand des Ich passen. „Diese Paßgenauigkeit wird durch alle unsere sozialen Kommunikationen beglaubigt, die uns praktisch versichern,

daß wir uns selbst gleichgeblieben sind. Auf diese Weise gelingt es uns, zugleich ein individuelles Selbst zu haben und Teil einer historischen Figuration und sozialen Praxis zu sein“ (ebd.: 222).

Die neuronale Grundlage des Selbst wird Antonio R. Damasio zufolge durch die fortwährende Reaktivierung von (mindestens) zwei Formen der Repräsentation geleistet, von der in dem hiesigen Zusammenhang diejenige von Interesse ist, die sich auf die ‚Schlüsselereignisse‘ in der Biografie eines Individuums bezieht. Dazu zählen u.a. Gewohnheiten und Vorlieben, gesammelte Erfahrungen und Können, aber auch imaginierte Geschehnisse und Pläne, die Damasio als „Gedächtnis für die mögliche Zukunft“ bezeichnet. Über partielle Aktivierungen dieser Repräsentationen gelingt es Individuen zumeist, „immer wieder ein[en] Identitätsbegriff“ (Damasio 1997: 317) zu rekonstruieren. Ein erheblicher Teil des Selbst wird so über die beständige Reaktivierung aktualisierter Vorstellungen über die eigene Identität gebildet, die auch als eine Konfiguration von Erinnerungen und Zukunftsplänen aufgefasst werden kann. In dem Prozess der Verfestigung und Ausbildung von Orientierungsstrukturen stricken neben den Erfahrungen auch die unzähligen in die Zukunft gerichteten Entwürfe und Projektionen mit, die gewissermaßen aus dieser heraus zurück in die aktuellen Situationen hineinspielen. Auch für unser Entwerfen haben wir ein Gedächtnis.

Umwelterfahrung ist begleitet von einer präreflexiven Fülle der Wahrnehmungen. Die präreflexive Erfahrung steht in einem wechselseitigen Be dingungsverhältnis mit dem, was sie fundiert, nämlich mit der Reflexion der Welterfahrung. Von einer Ursprünglichkeit der Erfahrung kann nicht gesprochen werden, weil sich das Denken auf die Wahrnehmungen zurückbezieht, mit diesen gewissermaßen oszillierend zugleich ist. Auch wenn wir den Dingen gegenüber in ein Distanzverhältnis treten können, „leben wir *in* der Welt und nicht *vor* der Welt“ (Becker 1998: 285). Da jede Wahrnehmung entscheidend von früheren Wahrnehmungen bestimmt ist, sind diese und das Gedächtnis untrennbar miteinander verbunden. Was wir wahrnehmen ist demnach immer von dem mitgeprägt, was wir an Erfahrungswissen akkumuliert haben. Im fließenden Übergang von den Wahrnehmungen zur Sinnbildung stehen wiederum Reflexion und Erfahrung in einem wechselseitigen Konstitutionsverhältnis. Das Denken ist ohne Erfahrungen, auf die es sich bezieht, nicht denkbar, auch wenn es sich in abstrakteste Regionen bewegt. Und Erfahrung bedarf der Reflexion als Kraft, die es ihr erlaubt zu realisieren, „was ihr widerfahren ist“ (Liebsch 2004: 10).

Das wechselseitige Konstitutionsverhältnis zwischen aufmerkender Wahrnehmung und Sinnbildung kann mit Bernhard Waldenfels auch als ein ‚schöpferisches Antworten‘ aufgefasst werden. Schöpferisches Antworten ist durch ein offenes Anknüpfen an die Ansprachen und Ansprüche in unseren Selbst- und Weltbezügen gekennzeichnet. Dabei liegen die Antworten

„nicht parat, sie haben etwas Unentscheidbares [...]. Es gibt Gründe, warum so angeknüpft wird und nicht anders, aber es gibt keine zureichenden Gründe. Umgekehrt müssen wir von einem antwortenden Schöpfen ausgehen, sofern diese Schöpfungen und Erfindungen woanders beginnen, im Bereich des Pathischen, das in Aufforderungen übergeht und einen eigenen Zwang ausübt.“ (Waldenfels 2002: 239)

Ein Großteil der auf uns einwirkenden Reize wird gewissermaßen unbewusst „bemerkt“ und bearbeitet, wodurch eine im Hintergrund wirksame Orientierungsfolie der Erfahrungen aufgespannt ist. Unsere Intentionen richten sich nicht nur auf etwas, sondern auch nach etwas, nach den intersubjektiv ins Erfahrungswissen eingelagerten kulturellen Mustern, die unsere Erwartungen lenken, ohne als ‚Regeln‘ expliziert zu sein. „Eine jegliche Ordnung ist nicht weniger, aber auch nicht mehr als die Verkörperung eines bestimmten Gesichtspunktes, als ein Gesichtsfeld, das seine spezifische Optik, seine eigene Perspektive hat: ein so und nicht anders“ (ebd.: 255). Bezuglich der Ansprüchen, gegenüber denen wir aufmerken, bieten sich – aufgrund der Verzögerung zwischen dem Getroffensein und den Antworten – Möglichkeiten der vorübergehenden Distanznahme zur aktuellen Situation, die einen Blickwechsel und damit einen Spalt der Reflexion von Ereignissen erlauben, die ansonsten zumeist unreflektiert vor sich gehen.

Angesichts der oben skizzierten gesellschaftlichen ‚Mischungsverhältnisse‘ lässt sich sagen, dass gerade am Übergang von einer Ordnung zu einer anderen – in dem Schwellenbereich zwischen den Ordnungen – die in diesen verstetigten Regeln und Handlungsmustern tendenziell eher in Erscheinung treten. Die Pluralisierung und Steigerung der Symbolproduktion trägt zu einer Ausweitung der Möglichkeitsräume und Materialien bei, auf die sich die schöpferische Einbildung im Antworten bezieht, um Erfahrungsmomente zu re-konfigurieren und Neues hervorzubringen. Das heißt aber nicht, dass diese Mehrdeutigkeit und Pluralität der Möglichkeiten für sich genommen schon einen Fortschritt darstellen würde, da sie zugleich mehr Entscheidungen abverlangt sowie Relevanz- und Glaubwürdigkeitsfragen aufwirft.

Dieser kleine Exkurs in die Theorie der Wahrnehmung und Erinnerung kann verdeutlichen, dass die Anforderungen aktiver und reflektierter Bedeutungskonstruktion innerpsychisch fortwährend erfolgt, Stabilisierungen im Außen sucht und keineswegs immer erfolgreich ist. Wahrnehmung, Wiederholung und Verdichtung in der Zeit verschränken sich zur Ausbildung von verlässlichen Wirklichkeiten, die das Handeln entlasten. Zugleich produzieren diese Verdichtungen unintended Nebenfolgen, die insbesondere in den Externalisierungen in Form von Technologie und Organisationsstrukturen zu ‚Selbstläufern‘ werden können. Mit der gesteigerten Vielfältigkeit symbolischer Codes und kultureller Programme, die zum Vergleich angeboten werden und sich gegenseitig relativieren, wird deutlich, dass für eine Bearbeitung der

Anforderung zu fortwährender Identitätsbildung und Wirklichkeitskonstruktion sowohl individuelle Kompetenzen im durchaus ernsten ‚Spiel‘ mit Sinnfragen und Sinnangeboten erforderlich sind als auch äußerlich verstetigte Bezugspunkte der Orientierung und Erinnerung. Die fortwährend zu erneuernde Kritik an den Beständen ist vor diesem Hintergrund immer auch im Zusammenhang mit den Möglichkeiten und der Notwendigkeit zur Bestandsbildung und -bewahrung zu sehen. Die Performanz der einzelnen Handlungssituation steht im Zusammenhang mit dem Gedächtnis, aus dessen Hintergrund heraus die aktuellen Erscheinungen erwachsen und das in der Performativität des einzigartigen Moments eine Wiederholung veranlasst, „die Ähnlichkeit und Differenz beinhaltet und dadurch sozialen Wandel und Interventionen eines Subjekts, mit anderen Worten Täterschaft, sowohl relativiert wie auch ermöglicht“ (Bal 2002: 200).

Historisch erwachsen jeweils spezifische Anforderungen für die Bearbeitung der alltäglichen Ansprachen und Erfahrungen. Die unterschiedlichen Erfahrungsdimensionen bilden sich erst mit der Zeit durch eine Akkumulation bzw. Verfestigung von Erfahrungen und Erwartungen heraus und ermöglichen damit Strukturbildungen. Jede tiefer greifende Veränderung der kommunikativen und lebensweltlichen Umwelten, wie sie etwa Benjamin im großstädtischen Leben zu Beginn des 20. Jahrhunderts beobachtet hat und wie sie sich heute mit der angedeuteten Mediatisierung des sozialen Handelns vollzieht, ist begleitet von neuen Anforderungen an den ‚Apperzeptionsapparat‘. Es scheint, dass auch im derzeitigen kulturellen Wandel die Bemühungen, diese Anforderungen auf kognitiver Ebene zu bewältigen, zwar notwendig, aber nicht hinreichend sind, um ihnen gerecht werden zu können; oder mit Baumgarten gesprochen: „[S]oll der ganze Verstand gebessert werden, so muß die Ästhetik der Logik zur Hilfe kommen.“ (Baumgarten zit.n. Böhme 2000: 13)

Wechselverhältnisse zwischen ästhetischen und außerästhetischen Erfahrungen

Aus der Wahrnehmungsperspektive besteht über das Ineinandergreifen der Erfahrungsschichten ein Zusammenhang zwischen (kunst-)ästhetischen Erfahrungen und außerästhetischen⁴ Alltagserfahrungen. Allerdings heißt das nicht zugleich, dass aus (kunst-)ästhetischen Erfahrungen auch Kompetenzen erwachsen, die für eine reflexiv-produktive Bearbeitung der Alltagserfahrung unter den heutigen Bedingungen einer Mediatisierung und Ästhetisierung sozialer Praxis erforderlich sind. Im Folgenden werden zunächst einige wenige

4 Auch diese Differenzierung ist eine analytische, die auf unterschiedliche Gewichtungen verschiedener Wahrnehmungs- und Reflexionsqualitäten verweist, die sich im Vollzug nicht säuberlich trennen lassen.

Hinweise bezüglich der Eigenwertigkeit kunstästhetischer Erfahrungen aufgegriffen, um anschließend den Blick zu weiten für ästhetische Erfahrungen, die gleichermaßen in der Alltagspraxis verortet werden können. In den jeweiligen Erfahrungssituationen kommen die spezifischen Eigenheiten der unterschiedlichen Erfahrungsmodi zum Tragen, in dem *Erfahrungskontinuum* greifen sie jedoch ineinander und nehmen teil an der subjektiven Selbst- und Weltreflexion.

Ruth Sondereggers versucht in ihrer ‚Ästhetik des Spiels‘, den Eigenwert kunstästhetischer Erfahrung näher zu fassen, ohne diese zugleich als „belanglos für unser nichtästhetisches Leben erklären zu müssen“ (Sonderegger 2001: 177). Grundlegend für ihre Argumentation ist die Unterscheidung zwischen maßgeblichen Aspekten während einer ästhetischen Erfahrung und denjenigen, die sich auf eine Kunsterfahrung beziehen außerhalb der eigentlichen Erfahrung. Sonderegger begründet zu Recht, dass die jeweils relevanten Aspekte nicht dieselben sind. Die Unterscheidung zwischen ästhetischem Eigensinn und der „Bedeutsamkeit kunstästhetischer Erfahrungen für unser Leben im Ganzen“ (ebd.) erlaubt es, sowohl die für die Produktion wie Rezeption von Kunst immer auch erforderlichen ‚Freiräume‘ im Sinne eines Heraustretens aus pragmatischen Zweckzusammenhängen zu berücksichtigen als auch nach der Funktion der Kunst für alltägliche Lebenszusammenhänge zu fragen. Die relevanten Aspekte während einer kunstästhetischen Erfahrung versteht Sonderegger „als eine Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, in der die verschiedenen Verstehensstrategien in ein unendliches Hin-und-her-Spiel zwischen Bestimmungsversuchen transformiert werden; in ein Spiel, in dem diese nicht nur unterlaufen, sondern auch immer wieder ins Recht gesetzt werden“ (ebd.: 182f.). Bei den hier angesprochenen ‚Verstehensstrategien‘ handelt es sich erstens um die hermeneutische Erschließung des Gehaltes, des Sinns eines Werkes, und zweitens um die formale Analyse seiner Erscheinung, wobei es die Erscheinung ist, die Anlass zu beiden Strategien gibt. Sinn und Form bestehen jedoch nicht unabhängig voneinander, sondern sind im Werk – das freilich auch Prozess sein kann – miteinander verschlungen. Die dritte Verstehensstrategie bezieht sich auf die materielle Verfasstheit des ästhetischen Gegenstandes. Eine positivistische Beschreibung der vorliegenden materialen Merkmale eines Kunstwerkes – seine Farben, Stoffe, Buchstabengestalt oder Leinwand – wird in der ästhetischen Erfahrung ebenfalls im Wechselspiel mit den anderen beiden Verstehensvollzügen durchlaufen. Entscheidend ist nun, dass die Verstehensvollzüge ein Objekt zwar auf vielfältige Weise bestimmen können, in der kunstästhetischen Erfahrung aber nicht zu einem Ende gelangen: an die Stelle des abschließenden Erfassens tritt ein im Grunde unendliches Spiel, weshalb ein Kunstwerk auch immer wieder ‚reizt‘, es zu betrachten bzw. mit ihm umzugehen. Einer hermeneutischen Zugangsweise zu Kunstwerken, die diese auf „hermeneutische Objekte“ reduziert und

in eine bestimmte Aussage mündet, setzt Sonderegger ein Wechselverhältnis der unterschiedlichen Verstehensstrategien entgegen, die sich „fortwährend kritisieren und restituierten“, oder anders ausgedrückt, die sich fortlaufend „zerspielen“ (vgl. ebd.: 182, 187).

„Für dieses Spiel gibt es kein begründetes Ende, denn mit jeder kritischen Reflexion ist nicht nur eine Weise der Bestimmung unterlaufen, sondern eine andere, gewissermaßen komplementäre auch ins Recht gesetzt. Deshalb verweisen Sinn, Form und die als Materialität verstandene Sinnlichkeit im Bereich der Kunst tatsächlich und notwendig aufeinander. Und im Verweisungszusammenhang der damit verbundenen Verstehensvollzüge entsteht ein spezifisch ästhetischer Erfahrungszusammenhang, obwohl alle involvierten Verstehensvollzüge für sich allein genommen auch jenseits der Kunst eine wichtige Rolle spielen: Das an keinem Punkt mit Grund endende Miteinander-Verschlungensein von sinnhaften, sinnlichen und formalen Bestimmungstätigkeiten und ihren wechselseitigen Auflösungen ist das Reich der Kunst.“ (Ebd.: 182)

Es ließe sich sicherlich fragen, ob zu dem Spiel der drei Verstehensweisen nicht zumindest ein bloßes Gewahrsein des Objektes oder einer Situation als ein vierter Modus mit zu berücksichtigen wäre. Zudem wäre hier näher zu fassen, wie sich die Verstehensvollzüge von der Seite der künstlerischen *Produktion* her denken lassen. Kunst lässt sich als eigenständige formende Kraft betrachten, der eine originäre Erkenntnisleistung nicht in erster Linie in der Reflexion empirischer Gegebenheiten zukommt, sondern auch darin, dass sie im Gestalten die formenden Aktivitäten selbst reflektiert, über die sie Neues hervorbringt und sehen lässt.

Ein bloßes Gewahrsein – das nur als vorübergehender Zustand vorstellbar ist – bewegt sich nicht unbedingt auf ein ‚Verstehen‘ zu, auch wenn es eine solche Bewegung vorbereiten mag. Gewahrsein vermag sich vielmehr auf etwas einzulassen, das von dem Objekt selbst ausgeht, und aus zunächst unerfindlichen Gründen die Wahrnehmung an sich zu ziehen vermag. Ein solches ‚Wahrnehmen ohne Absicht‘ kann sich auch an einem alltäglichen Gegenstand entwickeln. Hiermit wird dann allerdings der mit Sonderegger angedeutete Versuch, die Eigenlogik kunstästhetischer Erfahrung fassen zu wollen, verlassen, ohne damit zugleich die Eigenheiten einer solchen Erfahrung in Abrede zu stellen.

Bloßes Gewahrsein von etwas als eine Wahrnehmungshaltung, die in zeitversetzter Wechselbeziehung zu den von Sonderegger angeführten Verstehensvollzügen steht, entspricht aus Subjektperspektive in etwa dem, was Martin Seel in seiner *Ästhetik des Erscheinens*⁵ als „bloßes Erscheinen“ be-

5 Seel spricht unter anderem deshalb von einer Ästhetik des Erscheinens, um die Prozesshaftigkeit der ästhetischen Wahrnehmung zu betonen und das in diesem

zeichnet und das er von einem „atmosphärischen Erscheinen“ und einem „artistischen Erscheinen“ unterscheidet (vgl. Seel 2000: 148f.). Das bloße Erscheinen markiert eine Wahrnehmungssituation, in der ein Gegenstand in seinem sinnlichen Erscheinen, in der „bloßen Präsenz der an ihm koeexistierenden und interferierenden Erscheinungen“ wahrgenommen wird. Seel bezeichnet diese Wahrnehmungshaltung in Anknüpfung an eine in seiner *Ästhetik der Natur* vorgenommene Unterscheidung zwischen ‚Kontemplation‘, ‚Korrespondenz‘ und ‚Imagination‘ (vgl. ebd.: 28-184, 235-246) auch als „kontemplative ästhetische Wahrnehmung“ (ebd.: 150). Hier genügt der ästhetischen Wahrnehmung die Konzentration auf das Erscheinen, sie verbleibt gewissermaßen bei einer „radikalen Vergegenwärtigung“ stehen, in der die „Simultaneität“ der Erscheinungen am Gegenstand wahrgenommenen wird.

„Die ästhetische Kontemplation verweilt bei den Phänomenen – ohne Imagination und ohne Reflexion. Sie geht in keiner Weise über die Gegenwart hinaus, sie geht nicht ins Exemplarische oder Allgemeine, sie sucht und findet keinen Sinn; sie bleibt in einem leiblichen Vernehmen der sinnlichen Präsenz ihrer Gegenstände stehen.“ (Ebd.: 150, 151)

Auch in der Wahrnehmungssituation des atmosphärischen Erscheinens ist ein ästhetischer Sinn für die Gegenwart im Spiel. Aber das bloße Erscheinen wird hier zu einem Erscheinen, das sich atmosphärisch im synästhetischen Zusammenspiel von Erscheinungen artikuliert. Die Wahrnehmung wird hier aufmerksam auf das „Spiel affektiv belangvoller Erscheinungen“, wobei sich die Wahrnehmungssituation sinnfällig mit der Lebenssituation des Subjekts verschränken kann. Es kommt zu einer „Korrespondenz“ zwischen momentanen oder langfristigen Vorstellungen und Erwartungen des wahrnehmenden Subjekts und dem aktuellen Erscheinen einer Situation. Deshalb spricht Seel auch von einer „korresponsiven ästhetischen Wahrnehmung“ (vgl. ebd.: 152ff.), in der sich die Reflexion eines Gegenstandes mit der individuellen Selbstreflexion auf spezifische Weise verbindet. Dabei treten Gesichtspunkte

ausgemachte Vermögen zu markieren, Ereignisse wie Dinge im momentanen und gleichzeitigen Spiel ihrer Erscheinungen vernehdnen zu können. Der Begriff der ästhetischen Wahrnehmung bezieht sich bei Seel nicht auf eine Alternative zur sinnlichen Wahrnehmung, wohl aber auf einen „spezifische[n] Vollzug“ dieser Wahrnehmung. Ästhetische Wahrnehmung zeichnet sich durch eine besondere „aktive Offenheit“ aus. Sie tritt aus zweckgebundenen Handlungskontexten heraus und nimmt die Gegenstände, auf die sie fällt, in ihrer phänomenalen Gegebenheit wahr. Ästhetisches Wahrnehmen ist Wahrnehmen „von etwas in seinem Erscheinen, um dieses Erscheinens willen“ (Seel 2000: 146). Entsprechend sind ästhetische Objekte solche Objekte, die aus ästhetischer Wahrnehmungshaltung heraus wahrgenommen werden. Das heißt auch, dass ästhetische Wahrnehmung gleichermaßen von ihren Objekten und ästhetische Objekte von ihrer Wahrnehmung her zu fassen sind (vgl. Seel 2002: 332).

hervor, die unter praktischen Anforderungen zumeist verborgen bleiben bzw. aus anderer Perspektive betrachtet und mit anderen Zielsetzungen verbunden werden. Was in solchen Erfahrungssituationen reflektiert wird, kann aus den vermeintlich festgestellten Kontextbedingungen gelöst, in einen Raum möglicher neuer Kontextualisierungen überführt und zu theoretischen und anderen außerästhetischen Aspekten in Beziehung gesetzt werden.

Objekte des artistischen Erscheinens, das Seel als einen dritten Modus ästhetischen Erscheinens differenziert, sind zumeist Kunstwerke. Zwar können Werke der Kunst auch als bloße oder atmosphärische Erscheinung wahrgenommen werden, doch handelt es sich bei ihnen darüber hinaus immer auch um „Darbietungen“. Sie sind hergestellt, aber im Unterschied zu nicht-ästhetischen Gegenständen kommt es auf die genaue und individuelle Anordnung und Herrichtung ihres Materials an. Kunstwerke erfordern einen besonderen Mitvollzug und wollen „in ihrem performativen Kalkül verstanden“ werden. Dieses ‚Verstehen‘ entfaltet sich „grundsätzlich im Kontext einer interpretativen, imaginativen und manchmal reflexiven Erschließung“ (ebd.: 159). Im Wahrnehmungsprozess werden hierbei unterschiedliche Begriffe und Verfahren aus dem Feld des theoretischen, historischen oder kunsthistorischen Wissens in Anschlag gebracht, das den Gegenständen der Wahrnehmung zusätzliche Dimensionen entlockt und in seiner Anwendung wiederum weiteres Wissen und weitere ‚Instrumente‘ hervorbringt. Angesprochen ist hier die in der ästhetischen Wahrnehmung zum Tragen kommende Reflexion, die nach Seel als eine wesentliche „Vollzugsform“ (ebd.: 138) der Anschaugung von Objekten der Kunst zu betrachten ist. Anders als die kontemplative oder korresponsive ästhetische Wahrnehmung ist die Wahrnehmung von Objekten der Kunst auf ein „implizites oder explizites Verstehen“ (ebd.: 158) angewiesen; es ließe sich sagen, die Wahrnehmung ist hier schon seitens des Objektpols zur Imagination aufgefordert.

In konkreten Wahrnehmungssituationen kann der eine oder der andere dieser drei im Wechselspiel befindlichen Momente im Vordergrund stehen. Ästhetische Wahrnehmung kann sich an einem einfachen Alltagsgegenstand entzünden, der den Blick aufmerken lässt und dabei die übrige Welt zum Stillstand bringt. Eine solche kurzzeitige Versenkung kann dazu übergehen, der Atmosphäre des umgebenden Raums Aufmerksamkeit zu schenken, um diesen wenig später auf dem Rücken einer Melodie imaginierend zu überschreiten. Die Aufmerksamkeit ist dann von der ästhetischen Wahrnehmung in das Feld der „ästhetischen Vorstellung“ übergegangen. Im Tagträumen oder in freien Gedankenspielen können ästhetische Vorstellungen von konkreten Wahrnehmungen zwar ausgehen, doch ist die Imagination hier gerade unabhängig von anwesenden Objekten; wenn, dann präsentiert sie diese in der Vorstellung.

In Seels Theorie des ästhetischen Erscheinens bilden ästhetische Wahrnehmung und ästhetische Vorstellung zusammengenommen ästhetisches Bewusstsein, das somit eine weite Spannbreite von Wahrnehmungs- und Vorstellungssituationen umfasst. Dabei ist die ästhetische Wahrnehmung „grund-sätzlich offen“ (ebd.: 145) für ästhetische Imagination. Das heißt u.a., dass eine Hinwendung zum Gegenwärtigen im Modus ästhetischer Wahrnehmung aus dem Alltagsvollzug heraus häufig auch ein Überschreiten eben dieses Gegenwärtigen darstellt. Ästhetisches Bewusstsein kann zwar als eine ‚viru-lente‘ Dimension des Bewusstseins betrachtet werden, aber wie Seel betont, handelt es sich bei „ästhetischer Wachheit“ nicht um einen dauerhaften Zu-stand der Selbst- und Weltbezüge, da nicht wenige der alltäglichen Anforde-rungen, die die volle Aufmerksamkeit zu ihrer Bewältigung abverlangen, ästhetisches Bewusstsein geradezu ausschließen. Andererseits ist unser All-tagsbewusstsein auf vielfältige Weise ästhetisch gefärbt. Vorstellungen und Erinnerungen sind häufig ästhetisch durchsetzt oder gänzlich imaginiert, und auch ganz alltägliche Wahrnehmungen werden nicht selten durch ästhetische Schleifen ergänzt oder von einem der ästhetischen Modi dominiert, sei dies beim Einkaufen, dem Vernehmen von Straßenszenen oder beim Betrachten von Gegenständen und Menschen. Ästhetisches Bewusstsein kann also als eine besondere Weise der Anschauung von Gegenwärtigem betrachtet wer-den, die, auch wenn sie sich mit Vergangenem oder Zukünftigem befasst, auf die Situation bezogen bleibt, in der sie sich vollzieht.

Ästhetisches Bewusstsein hat teil an der Identitätsbildung und der Ori-en-tierung in der Welt. Zwischen außerästhetischen Erfahrungen und (kunst-)ästhe-tischen Erfahrungen, die in der künstlerischen Produktion, in Vermitt-lungsprozessen und im Alltagshandeln gesammelt werden, bilden sich im Gedächtnis Beziehungsgeflechte aus. Mithin lässt sich die in prozessualen Lebensvollzügen erfolgende Verschlingung von ästhetischen und außer-ästhe-tischen Momenten kaum trennen. Selbst kleine Anlässe können Veranlassung geben, aus der ‚Distanzlosigkeit‘ des Alltagsvollzugs herauszuspringen und Gegebenes in einem anderen Licht zu betrachten und mit Kenntnissen in Be-ziehung zu setzen, die Handlungsalternativen eröffnen können. Der fortwäh-rende Strom der Ereignisse trifft auf die Verdichtungen assimilierter Erfah-ruungen, die maßgeblich an den Weisen des ‚Aufmerkens und Merkens‘ mit-stricken; oder anders formuliert: Das einmalige Erlebnis trifft auf Kondensa-tionszonen bereits gesammelter Erfahrungen.

„Solche Erfahrungen integrieren Momente der Wahrnehmung und der Empfindung, aber auch der Reflexion und der Interpretation im Kontext der sozialen Lebensspr-a-xis. Erfahrungen stellen im Sinne dieser Integration psychische Episoden dar, die wir als Einheiten erinnern, sie umfassen dabei also sowohl passivische wie auch ak-tivische Aspekte.“ (Vogel 2001: 138)

Ästhetische Erfahrungen und Gestaltungen bieten spezifische Reflexionsmöglichkeiten solcher Episoden. Die angesprochene korrelative ästhetische Wahrnehmung, in der sich die Wahrnehmungssituation und die eigene Lebenssituation verschränken können, weist in eine solche Richtung.

„Die Lebenssituation eines Menschen reicht über seine raumzeitliche Position hinaus: in die Vergangenheit seiner bisherigen Geschichte (und ihrer Einbettung in die allgemeine Geschichte), in eine von seinen Vorhaben, Hoffnungen und Befürchtungen gefärbte Zukunft. Facetten dieser Lebenssituation werden dem korresponsiven ästhetischen Bewußtsein anschaulich. Wahrnehmend spüren wir dem nach, wie es ist, oder wie es war, oder wie es sein könnte, hier und jetzt, da und dort (gewesen) zu sein.“ (Seel 2000: 155)

Künstlerische Vermittlungen

Aktive Kulturvermittlung kann vor dem Hintergrund der oben skizzierten Überlegungen zum Kulturbegriff auch allgemein als Handlungszusammenhang betrachtet werden, der sowohl Momente der Herstellung von Bedeutung als auch Momente der Kommunikation über die Herstellung von Bedeutung und über die Tradierung und Variation kultureller Programme umfasst. In Prozessen der Kulturvermittlung besteht das Potenzial, kulturelle Muster, *in* denen wir etwas erfahren bzw. *in* denen wir *an* etwas denken, in den Horizont der ästhetisch-emotiven und kognitiven Reflexion zu bringen. In Verbindung mit der Reflexion ästhetischer Erfahrungen kann die Untersuchung kultureller Bestände und Praxis diskursanalytische Momente aufweisen, die versuchen, das den kulturellen Formen und Mustern zugrunde liegende Wissen freizulegen. Dabei kann es sich gerade auch um solches ‚Wissen‘ handeln, das sich in der sozialen Praxis fortschreibt, ohne expliziert zu werden, und das teil hat an den in der Zeit erfolgenden Prozessen, über die sich soziale Strukturierungsmuster und Wahrnehmungsschemen in Artefakten verdinglichen und in Organisationsmustern verstetigen. In der Untersuchung der in den Praktiken und Dingen sedimentierten Muster wird der Versuch unternommen, diese für eine Weile auf die Ebene der Reflexion zu bringen, um zugleich die Möglichkeitsräume ihrer Variierbarkeit zu erkunden und mit ihren Umschreibungen zu experimentieren.

Für die Ausbildung von ‚Methoden‘ für die hier angedeuteten Zugänge einer Praxis der Kulturvermittlung bieten künstlerische Praxisformen vielfältige Anschlusszonen, gerade weil sie sich auf Unbestimmtheiten einlassen und das thematisch werden lassen, was nicht fixierbar und definierbar ist, aber dennoch im Raum steht. In reflexiven ästhetischen Erfahrungen wird das Feld der offenen Erkundung auch des Nicht-Wissens und dessen Wirkungen im

Sozialen betreten. Im Unterschied zu der Annahme, dass verantwortliches Handeln nur auf Grundlage weitreichender Informiertheit erfolgen kann (eine Situation, die wünschenswert, aber selten realisiert ist), lässt sich sagen, dass es gerade dieses Feld ist, auf dem verantwortliches Handeln *erforderlich* wird.

Kunst- und Kulturvermittlung weisen Überschneidungen auf, auch wenn sich Unterschiede betonen lassen, etwa um angemessene Rahmen für die Praxis künstlerischer Produktion aufzuspannen oder im Hinblick auf die oben hervorgehobenen spezifischen Eigenheiten kunstästhetischer Erfahrungen.

(Kunst-)Ästhetische Erfahrungen und Gestaltungsprozesse sind in der Auseinandersetzung mit Themen und Fragestellungen mehrperspektivisch und können so veranschaulichen, dass Gegenstände von unterschiedlichen (disziplinären) Standpunkten aus ganz unterschiedlich in Erscheinung treten und dennoch (oder gerade deshalb) auch Qualitäten zu erkennen geben, die sich quer durch die verschiedenen Perspektiven durchhalten. In der Selbsterflexion und in der sozialen Selbstverortung erlauben die in der Kunst erprobten Verfahren eine Dekonstruktion tradierter Stereotypen und zugleich eine Rekonstruktion der sozialen Einbettung des identitätsbildenden Handelns.

Kunstästhetische Erfahrungen können sowohl situativ Distanz zum Verstehen in theoretischer und praktischer Hinsicht ermöglichen als auch Momente der Immersion eröffnen. Nicht zuletzt sind es solche Momente, die immer wieder von Machtinteressen instrumentalisiert und bewusst inszeniert werden. Kunstvermittlung kann hier Aufmerksamkeiten wecken für die Möglichkeiten *des Spiels zwischen eintauchendem Gewahrsein, situativer Distanznahme und kritischer Reflexion*. In Adaption künstlerischer Verfahren und in ästhetischer Wahrnehmungshaltung kann der Wechsel zwischen den Zugangsweisen auch für die Betrachtung von Gegenständen und Prozessen des Alltagshandelns veranschlagt werden. Für ein situationsadäquates Antworten auf alltagspraktische Anforderungen ist die Fähigkeit zum Umschalten zwischen diesen unterschiedlichen Reflexionsqualitäten erforderlich. Eine solche Kompetenz formuliert Aleida Assmann mit dem Begriff der ästhetischen Aufmerksamkeit, den sie aus der religiösen Andacht herleitet. Wie die religiöse Aufmerksamkeit beruht die „transzendierende Kraft“ der ästhetischen Aufmerksamkeit „auf einer Umschaltkompetenz, die die Wahrnehmung vom Alltäglichen aufs Außeralltägliche und vom Sinnlichen aufs Geistige bzw. vom Abstrakten aufs Sinnliche, vom Gewöhnlichen aufs Ungewöhnliche und vom Zweckmäßigen aufs Bedeutungsvolle umzulenken vermag“ (Assmann 2001: 22). In den Alltagsvollzügen bewegt sich ein solches Umschalten mehr oder weniger bewusst und kompetent in beide Richtungen.

Es lässt sich vielleicht sagen, dass ‚Kunstautonomie‘ im Sinne eines Feldes der Erkundung der *Wechselverhältnisse unterschiedlicher Verstehensvollzüge*, ohne direkte Zweckbindung, gerade dort benötigt wird, wo sie ‚autonomie‘ Handlungs-Potenziale eröffnet. Für eine Ausbildung alltagsrelevanter äs-

thetisch-reflexiver Kompetenzen bedarf es Erfahrungsräume, die auch eine inter- und transdisziplinäre Erprobung von Strategien der Blickverschiebung, der Distanznahme zu den jeweils dominierenden kulturellen Programmen, der De- und Re-Kontextualisierung, der Zerlegung und Zusammensetzung ermöglichen.

Marcel Duchamps *Boîte-en-valise* (Schachtel im Koffer) kann hier als ein anschauliches Beispiel für eine künstlerische Praxis angesprochen werden, die in ihrer Produktion ihre eigene Medialität wie auch die kulturellen Gepflogenheiten ihrer Referenzsysteme reflektiert und damit ihre *Vermittlungen* mit thematisch werden lässt. *Boîte-en-valise* ist ein tragbares Miniaturmuseum, das Repräsentationen fast des gesamten Werks Duchamps umfasst, teils in Form kleiner Modelle, teils als Reproduktionen auf Papier oder im Falle des *Großen Glases* auf Celluloid. Unter den Reproduktionen sind auch solche, die in Originalform nicht mehr vorhanden oder nicht mehr auffindbar sind. Jede Schachtel ist als aufstellbares Präsentationssystem konzipiert, das es erlaubt, die Werkdarstellungen wie in einer Sammlung zueinander in Beziehung zu setzen. Die Anordnung einiger Objekte ist durch dieses System vorgegeben, mit anderen lassen sich eigenwillige Arrangements erstellen. Duchamp hat in mehreren Auflagen mehr als 300 dieser Schachteln produziert. Und auch im Hinblick auf ihre Präsentationsform hat er mit den üblichen Gepflogenheiten gebrochen, indem er einige der Schachteln von Vertretern in Koffern an die Haustüren von Kunden senden ließ (vgl. Germer 1994: 30).

Über die Re-Produktion seiner Werke erstellt Duchamp mit *Boîte-en-valise* ein eigenständiges, als Serienproduktion angelegtes Werk, das sich als offenes Verweissystem auffassen lässt. Die Schachtel im Koffer thematisiert ihre Voraussetzungen – die Einzelwerke –, indem es diese in ein System von Relationen setzt, das zuvor so nicht vorhanden war. Dadurch treten Bedeutungsschichten hervor, die an den Einzelwerken selbst nicht sichtbar werden konnten und die auf die Prozesse ihrer Produktion verweisen. Duchamp kommentiert seine Werke hier selbst, allerdings nicht in einer auf den Begriff zu bringenden Form. Vielmehr entsteht aus den Kommentaren, die sich die Werke in ihren Beziehungen zueinander geben, ein neues Werk, das zuvor unsichtbare Zusammenhänge ihrer Entstehung und gedankliche Kontexte sichtbar werden lässt. Der musealisierende Blick, den Duchamp selbst auf seine Werke wirft, ist mit den knappen Hinweisen zu Titel, Jahr und Ort der Entstehung wie auch zu Technik, Maßen und Besitzer (vgl. Daniels 1992: 128) der Präsentation im Museum nachempfunden. Indem er seine eigenen Arbeiten miniaturisierend re-produziert und in eine Ordnung bringt, betrachtet er sie aus der Perspektive derjenigen, die sie sich aneignen, die sie ordnen und exponieren, sei dies als Betrachter, als Sammler oder als Museum. Damit wird von Duchamp die *Produktion* der Kunst im ‚Betriebssystem‘ nach ihrer Herstellung augenscheinlich vorweggenommen. Die von ihm in *Boîte-en-valise*

erstellte Ordnung führt den Vorgang der Wertschätzung und der Setzung von Voraussetzungen durch die Verdichtung von Zeit im Museum vor Augen. *Boîte-en-valise* ist das persönliche Vermächtnis eines Gedächtnisses, das gleichwohl das Gedächtnis in Bewegung versetzt, indem es in die Schachtel zurückgefaltet, im Koffer transportiert und an unterschiedlichen Orten de- und rekontextualisiert werden kann. Obgleich *Boîte-en-valise* Duchamps Œuvre vorsetzt, so doch als sichtbar imaginäres und ortloses, das sich im Wandern durch unterschiedliche Kontexte zudem vervielfältigt hat. Die bestandsbildende Präsentationsform des Miniaturmuseums wird mit der vielfachen Produktion der Schachtel sogleich wieder unterlaufen.

Während Duchamp mit *Boîte-en-valise* sein verstreutes Werk verewigen konnte und sich derart mit dem von ihm konstituierten Œuvre gewissermaßen zu Lebzeiten bereits selbst zu einer Größe der Kunstgeschichte stilisierte, so bringt er zugleich eben die Mechanismen, die ein Kunstwerk wertschätzen und es überdauern lassen, als Objekte der Reflexion zur Anschauung: ihre Anerkennung durch Kritik, Institutionen und Kunstmarkt. Duchamp betreibt hier gewissermaßen Theorie mit bildenden Mitteln. In seinem ‚künstlerischen Selbstgespräch‘ vereinnahmt er zentrale Stellen des Kunstsystems und lässt sie damit als konstruierte und konstruierende Kontextbedingungen eines Werkes in Erscheinung treten. Auch die Schachteln haben allerdings nicht das eingelöst, was Apollinaire gesagt haben soll, nämlich dass es wohl Duchamp zukommen werde, „die Kunst und das Volk zu versöhnen“ (zit.n. Germer 1994: 24); dazu waren sie wohl auch nicht intendiert. Sie haben jedoch früh und vielschichtig das Verhältnis von Kunst, Ware und Konsum angesprochen.

Das kurz skizzierte Beispiel einer künstlerischen Praxis, die sich zugleich als Kunstvermittlung auffassen lässt, kann andeuten, dass sich in dieser die Kommunikation über die Befragung der Wirklichkeit und die Sinnproduktion auf die spezifischen Zugangsweisen bezieht, die durch künstlerische Praxisformen, ihre Werke und ihre Bezüge zu Kontexten eröffnet werden.

Kunstvermittlung befasst sich u.a. mit dem Nachvollzug, mit der Aneignung und der Erprobung dieser fortwährend sich weiterentwickelnden Zugangsweisen. Sie bietet, wie hervorgehoben, besondere Möglichkeiten des *Experimentierens mit unterschiedlichen Erkenntniszugängen und ihren Verhältnissen zueinander*. Und ähnlich wie in den Künsten Praxisformen unterschiedlicher gesellschaftlicher Bereiche aufgegriffen und reflektiert werden, können künstlerische Gestaltungsformen und ‚Verfahren‘ der Kunst- und Kulturvermittlung in anderen ‚Disziplinen‘ zur Erprobung kommen, um die jeweiligen Gegenstände und Wirklichkeiten zu befragen und zu gestalten. Sie können herangezogen werden für die Kommunikation über die jeweils spezifischen Weisen der Herstellung von Bedeutung und für eine kritische Befragung der kulturellen Programme – samt der über diese verstetigten Macht- und Ungleichheitsverhältnisse –, in denen die jeweiligen Funktionen ausge-

führt werden. Unter den heutigen Bedingungen einer zunehmenden Ästhetisierung und Mediatisierung zentraler Lebensbereiche erscheint dies aus den skizzierten Gründen sogar grundlegend erforderlich.

„Jeder kann erfahren (und erfährt es auch), daß alles auch (ganz) anders sein könnte, daß andere alles ganz anders sehen und machen, bewerten und empfinden. Diese Proliferation von Möglichkeiten, Sichtweisen und Wertpräferenzen wird nur von kognitiv kreativen und nicht gerade ängstlichen Gemütern als Freiheit und Gestaltungsfreiraum erfahren. Für viele andere sind Kontingenz- und Pluralitätserfahrungen angsteinflößend, desorientierend, ja erschreckend.“ (Schmidt 1998: 68f.)

Die Bearbeitung des Verhältnisses von Beständigkeit und Wandel, von immer wieder abrufbaren Orientierungspunkten und einer kritischen Reflexion der in diesen verstetigten Prioritätssetzungen wird unter diesen Voraussetzungen zu einer Daueranforderung. In der individuellen Organisation der Selbst- und Weltbezüge werden dafür in verstärktem Maße Interaktions- und Kommunikationsfähigkeiten erforderlich.

Nun lassen sich die hier angesprochenen Anforderungen nicht auf die Praxis der Kunst- und Kulturvermittlung in dem gängigen Verständnis und ihrer derzeit dominanten Bearbeitung in enger Bindung an die Künste abwälzen, ganz so, als ließe sich diesen die Aufgabe zutrauen, mit Mitteln, über die sie nicht verfügen, auszubügeln, was ansonsten nicht recht gelingen mag. Im Gegenteil, die hier eingeschlagene Argumentation verweist gerade auf die Notwendigkeit inter- und transdisziplinärer Zugänge. Insbesondere auch solche, die den Möglichkeiten der in den Künsten auf spezifische Weise ‚kultierten‘ Reflexionsformen, die bislang in Bildungsprozessen und für Alltagspraktiken nur unzureichend erschlossen werden, stärkere Aufmerksamkeit zu kommen lassen.

Die nur angedeuteten Möglichkeiten von Zugängen, die quer zu den Disziplinen verlaufen, finden weitere Anschlussstellen, wenn (kunst-)ästhetische Erfahrungen als spezifische Form kommunikativer Erfahrungen im Wechselspiel zwischen situativem Handeln und Interpretationskontexten aufgefasst werden. Der jüngst von Friedrich Krotz formulierte Kommunikationsbegriff ist diesbezüglich aussichtsreich. Er orientiert sich zum einen am Symbolischen Interaktionismus und berücksichtigt zum anderen Überlegungen aus den Cultural Studies. Dadurch lässt sich das für Handlungssituationen relevante Wechselspiel zwischen den gesellschaftlichen Machtanordnungen, der Verteilung von Möglichkeiten des Handelns und von Zugängen zu Ressourcen einerseits und den im situativen Handeln gegebenen Möglichkeiten zum kreativen und spontanen ‚Um-schreiben‘ der Gegebenheiten andererseits näher betrachten (vgl. Krotz 2001: 68ff.).

In Kommunikationsprozessen ist der kompetente Umgang mit unterschiedlichen Rollen von zentraler Bedeutung:

„[D]as Set aller einer Person vertrauten und zur Verfügung stehenden Rollen, die Fähigkeit, sie intern als Zugänge zu spezifischen Vorstellungswelten zu managen und in der eigenen Person zu integrieren, und die Art, sie situationsadäquat zu modifizieren und einzunehmen und dabei kreativ zu gestalten, hängen [...] eng mit kommunikativer Kompetenz zusammen.“ (Ebd.: 62)⁶

Gesichtspunkte für eine solche kommunikative Kompetenz bietet auch der Begriff der Interaktionskompetenz, wie er beispielsweise früh von Lothar Krappmann formuliert wurde. Dazu zählen Fähigkeiten wie sich von Rollenerwartungen zumindest zeitweise distanzieren, sich empathisch in den Standpunkt anderer hineinversetzen, Mehrdeutigkeiten und unterschiedliche Motivationslagen aushalten und ein persönliches Profil durch unterschiedliche Rollenspiele und Erfahrungssituationen hindurch aufrechterhalten zu können (vgl. hier Abels 2002: 182). Kommunikation in dem hier angedeuteten Sinne lässt also ganz unterschiedliche symbolische Ausdrucksformen zu und umfasst ästhetische Gestaltungen und Prozesse, die so wiederum als besondere Formen der Kommunikation spezifiziert werden können. Für Prozesse der Kunstvermittlung bietet dies Anschlussstellen, die Wechselbeziehungen zwischen ästhetischen und außerästhetischen Erfahrungsmomenten näher zu untersuchen. Im prozessorientierten künstlerischen Arbeiten stehen ästhetische Kriterien im Vordergrund, die Erprobung der hierin entwickelten Wahrnehmungs- und Zugangsweisen trägt zur Ausbildung von Handlungskompetenzen für die Alltagspraxis bei.

Politisierung des Ästhetischen?

Kompetenzen in der Bearbeitung der heutigen Anforderungen der Selbst- und Weltreflexion können gewissermaßen nur mit der Zeit über die Verdichtung von Erfahrungen in produktiver Reflexion entwickelt werden. Das situative Aufmerken und Reflektieren erfährt in den kulturellen Mustern, die es bindet, ‚Halt‘ in einem ambivalenten Sinne: diese stabilisieren und verstetigen Wahrnehmungsschemen und bilden darin zugleich ihre blinden Zonen aus. Das

6 Die hier angedeuteten Fähigkeiten werden in erster Linie in konkreten Kommunikationssituationen benötigt, wobei es sich bei diesen auch um medienvermittelte Kommunikationen handeln kann, die als spezifische Abwandlungen der Grundbedingungen von Kommunikationsprozessen betrachtet werden können (vgl. Krotz 2001: 73ff.). Allerdings vollzieht sich jede Kommunikation – ob mit oder ohne Medien – in Interpretationskontexten.

Wissen um die Teilblindheit kann diese nicht beseitigen, sondern nur verschieben. Auch die bewusste Wahl wählt aus vorgefertigten kulturellen Elementen, aber das Wissen um die Geschichten und die Gestaltbarkeit dieser Elemente kann selbst haltgebende kulturelle Muster und Formen ausbilden, wenn wiederholt die Möglichkeit der Gestaltung erfahren wird. Die Erfahrungen verdichten sich zu erinnerungsfähigen Episoden, die wiederum in Verbildungslungen bzw. Verdinglichungen externe Vermittlungsmedien erhalten. Solche Formen können davon erzählen, dass sie von Zeit zu Zeit produktiv und nicht bloß reaktiv angeeignet werden möchten.

Kunst, indem sie Einfluss nimmt auf unsere Sichtweisen und Wahrnehmungshaltungen, strickt auf eine durchaus generelle Weise mit an der gesellschaftlichen Wirklichkeitskonstruktion; sie ist beteiligt an der Weltauslegung. Und ähnlich wie sich eine mediatisierte soziale Praxis auch auf diejenigen auswirkt, die selten technische Medien nutzen, so verändert sich die Wirklichkeit durch Kunst auch für diejenigen, die kaum direkt an ihrer Produktion und Rezeption teilhaben. Dies gilt insbesondere, wenn künstlerische Verarbeitungs- und Darstellungsformen im Zuge der gesteigerten Symbolproduktion und -zirkulation verstärkt aus den Künsten in das weite Feld gesellschaftlicher Kommunikation eindringen, wenngleich auch als transformierte.

Mit Gernot Böhme lässt sich in der zunehmenden Ästhetisierung und Mediatisierung des Alltagslebens eine grundlegende Herausforderung sehen, Begriffe und Kompetenzen zu entwickeln, um mit diesen Veränderungen kritisch umgehen zu können (vgl. Böhme 2001: 22). Einer Kritik der Ästhetisierung der Politik wie auch der ästhetisierten Ökonomie ginge es nach Ansicht Böhmes darum, neben den symbolischen Bezugssystemen u.a. auch Mechanismen der Erzeugung affektiver Betroffenheit über atmosphärische Inszenierungen zu kritisieren. Einsetzen müsste eine solche Kritik zunächst einmal damit, das Ineinandergreifen von affektiven, symbolischen und imaginären Dimensionen überhaupt zu einem Gegenstand zu erheben. Eine entsprechende ästhetische Bildung könnte wie dargelegt daran ansetzen, die verschiedenen Inszenierungs- und Wahrnehmungsweisen zu befragen, die mit den unterschiedlichen Handlungs-, Erkenntnis- und Kommunikationsprozessen assoziiert sind, aber zumeist nicht eigens reflektiert werden. Es ginge darum, sowohl das Wissen als auch die Aspekte der Wahrnehmung zu analysieren, die eher als ein undeutliches ästhetisches Verspüren präsent sind und uns im Handeln orientieren. Es sind gerade auch solche Aspekte, die in der durch Interessen geleiteten Attraktion von Aufmerksamkeit bewusst (und mit nicht unerheblichem Untersuchungsaufwand professionalisiert) angesteuert werden. Schließlich spielen in der Strukturierung gesellschaftlicher Prozesse auch solche kulturellen Programme eine tragende Rolle, die aufgrund *ihrer Funktion in der Fundierung von Machtverhältnissen eben von diesen auch verstetigt werden*. Sie können in unterschiedlichen Kontexten und Zeiten verschiedene

Ausformungen und Reproduktionsmedien ausbilden, ohne sich jedoch grundlegend zu wandeln; sie sind variationsreich und anpassungsfähig, wie etwa der erwähnte Produktionsmodus oder die tief in die Dinge und ihre Konfigurationen eingegrabenen Hierarchisierungen und Geschlechterverhältnisse.

Der oben angedeutete kulturelle Transformationsprozess ist ein kritischer, in dem Sinne, dass mit der fortwährenden Konfrontation mit kulturellen Differenzen und kultureller Mehrdeutigkeit Freiräume erwachsen und zugleich Unsicherheit zu einer auszuhaltenden Grunderfahrung wird. Insbesondere angesichts des technisch ausgeweiteten Möglichkeitsraums wird die Aushandlung von Prioritätensetzungen in der gesellschaftlichen Entwicklung zu einer (radikal)demokratischen Daueraufgabe (vgl. Laclau/Mouffe 1991). Während kulturelle Traditionen fraglich werden, entwickeln sich experimentelle Praktiken, die ihre Stabilität eher aus den *Beziehungen* erhalten, die sie in zeitlicher, in räumlicher und in qualitativer Hinsicht unterhalten, als aus kulturellen Gewohnheiten. Die Gestaltung und Umgestaltung jeweils ‚passender‘ oder auch ‚intervenierender‘ Medien und Medienangebote, über deren Anwendung im Handeln sozial ausgehandelte Prioritätensetzungen verstetigt bzw. abgewandelt werden, ist ein zentraler Teil dieses Prozesses.

Vermittlungspraxis kann dazu beitragen, für die Gegenwart des räumlich und zeitlich Abwesenden empfänglich zu werden, mit Ambivalenzen, Unvertrautem und Widersprüchlichem produktiv zu arbeiten. Sie kann auch dazu beitragen, die eigene Perspektivität und Identität in ihren Beziehungen zu anderen auffassen zu können, sowohl um sie aufrechtzuerhalten, ohne sie festzuschreiben, als auch um sie zu relativieren und das Fremde anzunehmen, ohne sich dabei zu verbiegen. Wie die aktuellen Diskussionen in der Kunst- und Kulturvermittlung zeigen, bestehen hierfür bereits vielfältige Anschlusszonen. Diese bedürfen offensichtlich einer ausgedehnteren gesellschaftlichen Thematisierung und Einbindung, um sich zu orientierungsfähigen kulturellen Programmen ausbilden zu können. Die ‚Ermächtigung‘ zu ästhetischer Erfahrung (im oben skizzierten weiten Sinne) und die Erprobung ihrer reflexiven Potenziale ist eine gesellschaftliche Aufgabe, die angesichts der heute in stärkerem Maße gegebenen Anforderungen aktiver Wirklichkeitskonstruktion kaum überschätzt werden kann.

Für die Bearbeitung dieser Aufgabe ist es sicherlich nicht damit getan, auf die ‚Blackbox-Logik‘ ‚Selbstorganisation‘ zu verweisen, denn diese ist zu meist auf soziale Exklusion angelegt und nicht darauf aus, grundlegend an den Bedingungen zu arbeiten, die es mittel- und spielraumarmen Personenkreisen erlaubten, ihr selbstorganisatorisches Potenzial auch nur wahrzunehmen. Deshalb argumentiert Christian Fuchs in seiner Studie über *Soziale Selbstorganisation im informationsgesellschaftlichen Kapitalismus* (2002) für ein Konzept sozialer Selbstorganisation, das neben den Beziehungen der selbstorganisierenden Akteure untereinander auch die Qualitäten dieser Be-

ziehungen, die sich in „Klassen-, Macht-, und Herrschaftsverhältnisse[n]“ (Fuchs 2002: 313) spiegeln, berücksichtigt. Ansätze des ‚capabilities approach‘ wie sie u.a. von Martha C. Nussbaum und Amartya Sen dargelegt wurden, verdeutlichen auf überzeugende Weise, dass Politik nicht dabei stehen bleiben kann, externe Hindernisse zu beseitigen, die ‚freien‘ Wahlentscheidungen entgegenstehen, sondern dass darüber hinaus die Fähigkeiten der Akteure zu berücksichtigen sind, die Möglichkeiten auch wahrzunehmen (vgl. z.B. Nussbaum/Sen 1993). Als Forderung lässt sich dies auch für die Bedingungen der Kunst- und Kulturvermittlung nicht häufig genug reformulieren.

Literatur

- Abels, Heinz (2002): *Einführung in die Soziologie*, Bd. 2, Die Individuen in ihrer Gesellschaft, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Assmann, Aleida (2001): „Einleitung“. In: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Assmann, Aleida (2003): „Druckerresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur. In: Archiv und Wirtschaft, 1/2003; wie bereitgestellt unter: http://www.wirtschaftsarchive.de/zeitschrift/m_assmann.htm, Zugriff: 21.3.2006.
- Bal, Mieke (2001): „Performanz und Performativität“. In: Jörg Huber (Hg.), *Kultur – Analysen*, Zürich/Wien/New York: Edition Voldemeer/Springer, S. 197-242.
- Becker, Barbara (1998): „Leiblichkeit und Kognition. Anmerkungen zum Programm der Kognitionswissenschaft“. In: Peter Gold/Andreas K. Engel (Hg.), *Der Mensch in der Perspektive der Kognitionswissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 270-288.
- Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (2001): *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Castells, Manuel (1989): *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban-regional Process*, Cambridge, MA/Oxford, UK: Blackwell.
- Damasio, Antonio R. (1994): *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München: DTV.
- Daniels, Dieter (1992): *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln: dumont.

- Dörner, Andreas (2001): *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dröge, Franz/Müller, Michael (1995): *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder: Die Geburt der Massenkultur*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Featherstone, Mike (1991): *Consumer Culture and Postmodernism*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Featherstone, Mike (2000): „Postmodernismus und Konsumkultur: Die Globalisierung der Komplexität“. In: Caroline Y. Robertson/Carsten Winter (Hg.), *Kulturwandel und Globalisierung*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Franck, Georg (1998): *Ökonomie der Aufmerksamkeit – Ein Entwurf*, München/Wien: Hanser.
- Franck, Georg (2000): „Ökonomie der Aufmerksamkeit“. In: Ursula Keller (Hg.): *Perspektiven metropolitärer Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 101-119.
- Fuchs, Christian (2002): *Krise und Kritik in der Informationsgesellschaft. Arbeiten über Herbert Marcuse, kapitalistische Entwicklung und Selbstorganisation. Soziale Selbstorganisation im informationsgesellschaftlichen Kapitalismus*, Teil 2, Norderstedt: Libri Books on Demand.
- Fuchs, Max (1998): *Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe. Eine Einführung in Theorie, Geschichte, Praxis*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Germer, Stefan (1994): „Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples“. In: Zdenek Felix (Hg.), *Das Jahrhundert des Multiple: von Duchamp bis zur Gegenwart*, Hamburg: Oktagon Verlag, S. 17-73.
- Irrgang, Bernhard (2002): *Philosophie der Technik*, Bd. 2, Technische Praxis – Gestaltungsperspektiven technischer Entwicklung, Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh.
- Kade, Jochen (1997): „Vermittelbar/nicht-vermittelbar: Vermitteln: Aneignen. Im Prozeß der Systembildung des Pädagogischen“. In: Dieter Lenzen/Niklas Luhmann (Hg.), *Bildung und Weiterbildung im Erziehungssystem, Lebenslauf und Humanontogenese als Medium und Form*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 30-70.
- Koppe, Franz (2004): *Grundbegriffe der Ästhetik*, Paderborn: mentis.
- Krotz, Friedrich (2001): *Die Mediatisierung kommunikativen Handelns: der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (1991): Hegemonie und radikale Demokratie: zur Dekonstruktion des Marxismus, Wien: Passagen-Verlag.
- Lash, Scott/Urry, John (1994): *Economies of Signs and Space*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.

- Latour, Bruno (2002): *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Liebsch, Burkhard (2004): „Kultur im Zeichen des Anderen oder Die Gastlichkeit menschlicher Lebensformen“. In: Friedrich Jaeger/Burkhard Liebsch (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd.1, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, S. 1-23.
- Nussbaum, Martha C./Sen, Amartya (Hg.) (1993): *The Quality of Life*, Oxford: Clarendon Press
- Plessner, Helmuth (1961): „Conditio Humana“. In: Golo Mann/Alfred Heuß (Hg.), *Propyläen Weltgeschichte – Eine Universalgeschichte*, Band I. Berlin, Frankfurt am Main: Propyläen.
- Reich, Robert B. (1996): *Die neue Weltwirtschaft. Das Ende der nationalen Ökonomie*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Roth, Gerhard (2001): *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn das Verhalten steuert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schmidt, Siegfried, J. (1998): „Medien: Die Kopplung von Kommunikation und Kognition“. In: Sybille Krämer (Hg.), *Medien – Computer – Realität, Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 55-72.
- Seel, Martin (1996): *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Seel, Martin (2000): *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien: Hanser.
- Seel, Martin (2002): „Ein Schritt in die Ästhetik“. In: Andrea Kern/Ruth Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 330-339.
- Sonderegger, Ruth (2001): „Wie subversiv ist die Konfrontation mit Kunst?“. In: Bernd Kleimann/Reinhold Schmücker (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 176-193.
- Stehr, Nico (2001): *Wissen und Wirtschaften. Die gesellschaftlichen Grundlagen der modernen Ökonomie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Vogel, Matthias (2001): *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2002): *Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Welzer, Harald (2002): *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: C.H. Beck.
- Willke, Helmut (2002): *Dystopia. Studien zur Krisis des Wissens in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

