

Künstlerisches Handeln und der deutschsprachige Ästhetikdiskurs im 20. Jahrhundert

Judith Siegmund

Einleitung

Die deutschsprachige Ästhetikdebatte ist ausdifferenziert und reichhaltig. Sie hat sich im 20. Jahrhundert allerdings relativ separat entwickelt und wenig Anschlüsse an andere, anglophone und nicht-westliche Ästhetikdebatten hergestellt. Im vorliegenden Text verfolge ich die Frage, warum das so gekommen ist. Die historische Entwicklung philosophischer Denkrichtungen ist zwar immer bis zu einem gewissen Grade kontingent – das soll hier nicht bestritten werden. Was ich in diesem Beitrag ansprechen möchte, ist die historisch-politische Situierung der Entstehung der deutschsprachigen Ästhetik im geschichtlichen Kontext der Nachkriegszeit und des Holocaust. Heute sieht sich die ästhetische Theorie mit der Frage nach ihrer Übersetzbarkeit und Anschlussfähigkeit an andere, internationale und interkulturelle Diskurse konfrontiert. Im Zuge solcher Rekontextualisierung entsteht auch die Frage nach ihrer wortwörtlichen Übersetzbarkeit in andere Sprachen, an erster Stelle nach einer möglichen Übersetzung ins Englische; denn in der englischsprachigen Ästhetik-Diskussion dominieren andere Grundfragen.

Des weiteren möchte ich an dieser Stelle die Frage aufwerfen, warum aus den Hauptsträngen ästhetischer Theoriebildung in der Nachkriegsmoderne die Perspektive des künstlerischen Handelns nahezu ausgeschlossen worden ist. Wer soll überhaupt erreicht werden, wenn wir über künstlerisches Handeln nachdenken? Wer ist die ›philosophische‹ Community, wer die ›praktische‹? Aus welchen Diskursen heraus sollen systematisch-philosophische Gedanken entwickelt werden und wo liegen Probleme der Vermittlung in andere Diskurse und Communities?

Ausgehend von der angesprochenen Spezifik der ästhetischen Theorie und ihrer Verflechtung mit der politischen und sozialen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich sagen, dass die Reichweite der Debatte nicht einfach durch den Wechsel in eine andere Sprache zunehmen würden. Denn zum deutschsprachigen Ästhetikdiskurs des 20. Jahrhunderts existiert in dieser Form kein analoger Diskurs im Englischen. Das bedeutet auch, dass man nicht anknüpfen kann an eine bestimmte Begriffs- und Debattengeschichte. Denn die Debatten wurden im englischen Kontext (und in anderen Sprachen) weitestgehend nicht geführt, sie sind nur in geringem Umfang übersetzt und sind dementsprechend nicht im Gedächtnis.

Zu der hier angesprochenen Theorielinie gehören beispielsweise die Konstanzer Schule in den Literaturwissenschaften, die in den 1980er Jahren auf die philosophisch-hermeneutischen Diskurse ausstrahlte, die Frankfurter Schule in der Nachkriegszeit und ihr Kritikbegriff, die Phänomenologie als philosophische Disziplin, die oftmals in der Nachkriegs-Denktradition mit dem französischen Poststrukturalismus eine Symbiose eingegangen ist. Und es gehören auch direkte Einflüsse von Kant und Hegel auf die ästhetische Theorie dazu, die es erkenntnistheoretisch ermöglichten, dass sich die philosophisch-ästhetische Theorie – über Kant und Hegel als Brücke – mit den verschiedensten Denkbewegungen praktischer und theoretischer Philosophie vermischen konnte. Eine poetische Schreibweise, die in vielen individuellen Ausprägungen entwickelt worden ist, stammt aus der Geschichte der Hermeneutik, die einmal als Bibel-exegese im 18. Jahrhundert gestartet war. Im 19. Jahrhundert sind Friedrich Schleiermacher und Wilhelm Dil-

they davon beeinflusst, aber auch Hegel; im 20. Jahrhundert Hans-Georg Gadamer und Martin Heidegger. Sie alle denken in ganz verschiedenen Sprachstilen. Aus der Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts ist Theodor W. Adorno Protagonist eines performativ-poetischen Schreibens, das ungeachtet seiner poetischen Kraft – oder gerade wegen ihr – eine bestimmte Präzision entfaltet, ähnlich wie bei den Vorgängern in der Hermeneutik.

Was wird nun aus dieser Geschichte, die im Deutschsprachigen so viele Kenner und ihr verpflichtete Autor:innen und Diskurse vorweisen kann? Lässt sich ein solches poetisches Schreiben beispielsweise gut übersetzen? Und für wen sollte es übersetzt werden? Welche Rolle spielten und spielen verschiedene Künste in der Ästhetik und welche gar die Künstler:innen, auf deren Handeln in diesem Beitrag rekurriert werden soll?

Die europäische kontinentalphilosophische Ausprägung ästhetischer Theorie fußt auf einer Vorstellung von Philosophie, die weit über die universitären philosophischen Institute hinaus einem Anspruch gefolgt ist, gesellschaftlich zu wirken und für viele verschiedene Gruppen relevant zu sein. Seitdem Ästhetiker:innen aus dem 18. Jahrhundert – zu nennen wären z.B. Shaftesbury und Baumgarten – in ihren phantasievollen Schriften einen Zusammenhang von Ethik, Tugendlehre, Affekttheorie, Erkenntnistheorie, politischen Anliegen und ästhetischer Schönheit performativ vorgeführt haben, sind quasi sonst getrennte soziale und gesellschaftliche Bereiche zueinander ins Verhältnis gesetzt worden. Innerhalb Europas gab es zudem einen lebhaften Austausch zwischen dem Englischen, Französischen und Deutschen. Man kann daher sagen, sie, diese Art von Theorie, richtet sich explizit an Europäer:innen; so lässt es sich zumindest aus heutiger Perspektive konstatieren. Im Zusammenhang damit muss für das 20. Jahrhundert erwähnt werden, dass es einen instrumentell eingesetzten Wirkungsanspruch von Kunst gegeben hat, der in der Politik des Faschismus zum Einsatz kam und sich insofern als Verquickung von Ästhetischem und Diktatorisch-Politischem manifestierte. Sozusagen als Abschreckungsargument wurde diese Verbindung in der deutschen Debatte nach dem Krieg mitgedacht. Die Maßgabe, dass eine solche falsche politisch-ästhetische Verbindung sich nie mehr wiederholen solle, führte in der zweiten Hälfte des 20.

Jahrhunderts zur negativen Ästhetik als stetiger Verneinung einer falschen Wirksamkeit der Kunst.¹ Die Kunst als ganze wurde auf diese Weise alteritär im Verhältnis zum anderen, dem Gesellschaftlichen und Politischen.

Demgegenüber finden wir heute einen eher analytisch geprägten Philosophiestil an vielen Universitätsinstituten und eben auch im englischsprachigen Raum. Er beruht auf einer Vorstellung von Philosophie als spezialisierter Disziplin und auf kleinen Fachcommunities, die diese Spezialisierung durch Kennerschaft begleiten. Der Austausch findet unter wenigen Universitätskolleg:innen statt – und hier macht ein Austausch in englischer Sprache Sinn, weil dieser Diskurs quer durch philosophische Institute in verschiedenen Ländern eher anschlussfähig sein soll.

Um den Kontrast dieser beiden Denkfelder etwas zu illustrieren, möchte ich kurz anekdotisch werden: Ein Philosophiestudierender der FU schrieb mir nach der Einführungssitzung zu einem Seminar »Einführung in die Hermeneutik«, in dem die Philosophen Dilthey, Schleiermacher und Gadamer auf dem Plan standen, dass er an dem Seminar deshalb nicht teilnehmen werde, weil die drei Autoren (speziell meinte er Dilthey) nach seiner Auffassung »zu ungenau schreiben«. Dies trifft meines Erachtens einen Punkt, und zwar indem es die Grenzlinie zwischen zwei Formen zu Philosophieren beschreibt. Aus analytischer Perspektive schreibt Dilthey ungenau. Er versucht in seinem poetischen Sprachstil mit anderen Methoden, und zwar assoziativ, eine bestimmte Art von Genauigkeit zu erlangen; aber nicht im Sinne eines analytischen Argumentierens, so wie man es heute an vielen philosophischen Instituten als Handwerk erlernt.

Der Befund, der sich ableiten lässt, ist, dass sich beide Theoriestile als Sprach- und Denkstile nur schwer verbinden lassen. Heute ist erstere, die ästhetische Theorieform, die sich aus dem Hermeneutischen und Phänomenologischen entwickelt hat, breiter als jemals zuvor aufgestellt. Zur philosophischen Ästhetik im engeren Sinne sind Themenstellungen hinzugekommen, die über erkenntnistheoretische und traditionell ästhetische Fragestellungen hinausgehen, etwa die Fragen nach dem

1 Einschlägig hierfür ist Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.

Planetarischen, dem Anthropozän, der Postkolonialität, der gesellschaftlichen Transformation in der Spätmoderne usw. Allerdings: Je breiter die ästhetische Theorie sich selbst aufstellt – und eine solche Verbreiterung und Ausweitung hat sie in den letzten Jahren oder Jahrzehnten jedenfalls vollzogen –, desto weniger wird sie von den Kolleg:innen aus der akademisch-analytischen Philosophie ernst genommen. Denn es handele sich bei der Kunstphilosophie und Ästhetik im zuletzt beschriebenen Sinne nicht mehr um eine strenge Philosophie, so eine Meinung. Aber vielleicht doch um eine Philosophie, ließe sich entgegenen.

Im Folgenden möchte ich dieses Narrativ der diskursiven Ausgangssituation mit der Frage nach dem Begriff des künstlerischen Handelns verbinden. Es soll darum gehen, erstens fokussiert nachzufragen, wie sich die deutschsprachige ästhetische Debatte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt hat. Zweitens versuche ich zu benennen, warum die Denkfigur des künstlerischen Handelns in in dieser Debatte höchstens implizit oder aber eventuell gar keine Rolle gespielt hat. Drittens führe ich den infolgedessen fehlenden Begriff des Handelns wieder in sie ein und viertens verbinde ich diesen Begriff und diese Thematik dann mit Diskursen, die sowohl im Englischen als auch im Deutschen stattfinden, nämlich mit den oben schon erwähnten planetarischen und postkolonialen Fragestellungen. Erst für diese letzte und aktuellste historische Schnittstelle lässt sich sagen, die deutsche Sprache verbinde sich unkompliziert mit der Englischen, weil in diesen Diskursen internationale sowie englischsprachige Diskurse rezipiert und diskutiert werden.

1. Wie hat sich die ästhetische Debatte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt?

Diese Frage ist natürlich vermessen und nicht in dieser Kürze zu beantworten. Dennoch lassen sich einige Stränge ästhetischen Denkens im deutschsprachigen Raum nach 1945 identifizieren.

Auffallend ist, dass sich ästhetische Theorie im Deutschen insgesamt abarbeitet daran, dass es den Faschis-

mus gegeben hat, dass der Holocaust geschehen ist und dass Faschismus und Holocaust die Möglichkeiten, das Schöne, Genuss, Freiheit, Utopie, aber auch Geschichte in einem positiven Sinne der Zugehörigkeit zu erfahren, in einer grundlegenden Weise geändert haben, ja dass sie sie insgesamt infrage stellen, wenn nicht sogar verhindern. Hinzu kommen technische Entwicklungen und Modernisierungen nach dem Krieg in einer neuen Dimension und in einem neuen Tempo. In diesem Zusammenhang geschieht eine Neujustierung – ein Wandel von der Ästhetik als Wahrnehmungslehre hin zur Ästhetik als Theorie der Kunst (wobei Kunst im Singular als Theoriebegriff auftritt). So lässt sich eine Gruppe von Autor:innen der 1950er und 1960er Jahre dem Stichwort der Kompensationstheorie der Kunst zuordnen. Dazu gehören z.B. Joachim Ritter als Begründer der sogenannten Ritter-Schule und Odo Marquard als sein Schüler und ihr Vertreter.² Ausgehend vom Begriff der ›Entzweiung‹ des modernen Menschen wird – als ein Angebot zur Verarbeitung dieser Entzweiung – die Kunst der Technik und dem Funktionieren der modernen Gesellschaft gegenübergestellt. Kunst, Landschaft und Geisteswissenschaften tragen laut Ritter die Möglichkeit in sich, dass Menschen sich in ihrer Geschichtlichkeit selbst wahrnehmen können.³ Eine verwandte Kompensationsfigur findet sich in der Kunsttheorie des Soziologen Arnold Gehlen. Gehlen bestimmt den Menschen anthropologisch als Mängelwesen; Künste hingegen böten vor diesem Hintergrund einen »Raum für Freizügigkeit und Atemholen«.⁴ Den

-
- 2 Z.B. Joachim Ritter: »Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft«, in: ders., *Metaphysik und Politik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969 (mit einem Nachwort von Odo Marquard).
-
- 3 Joachim Ritter: »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: ebd., S. 407–434. Auch der Ritter-Schüler Odo Marquard schlägt im Rahmen seines Kompensationsgedankens den Bogen von den Geisteswissenschaften bis zu den Künsten. Odo Marquard: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn: Schöningh 1989, S. 9.
-
- 4 Wolfgang Ullrich: »Arnold Gehlen«, in: Monika Betzler/Julian Nida Rümelin (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, neu bearbeitet von Mara-Daria Cojocarui, Stuttgart: Kröner 2021, S. 345–349, hier S. 348.

Künsten eignet in den Theorien, die sie als Kompensation begreifen, also ein heilendes Moment, das denjenigen, die sich mit ihnen als Rezipierende beschäftigen, erlaubt, ihre eigene Geschichtlichkeit und ihre Selbstbezogenheit zum Thema werden zu lassen. ›Heilen‹ können die Künste kraft ihrer Alterität, kraft ihrer Andersheit in einer als feindlich definierten technischen modernen Welt, der man als Rezipient:in sozusagen passiv ausgesetzt ist. Den Künsten werden oftmals in diesem Zusammenhang die Eigenschaften Spontaneität, Anschaulichkeit, Imagination, Phantasie zugeordnet – genau jene Eigenschaften, deren Verschwinden aus dem Alltag beklagt wird.

Wenn auch die Idee einer Technikkritik im späteren Verlauf der Theorieentwicklung an Bedeutung verliert, bleibt die Denkfigur einer Alterität der Kunst im Kontrast zu allen anderen Bereichen des Gesellschaftlichen sehr lange erhalten. Schon bei Adorno ist sie im Grunde der tragende Gedanke. Sie wird bei ihm, aber auch bei Hans Blumenberg und bei Niklas Luhmann gekoppelt an eine Grundlegung der Erfahrung von Kontingenz. Kontingenz ist die Erfahrung eines Ausgeliefertseins an das Zufällige, Nicht-Beherrschbare. Diese Erfahrung beherrscht, geschichtlich gesehen, die Generation, die die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, des Holocaust als Zusammenbruch von allem miterlebte. Allerdings sollte hier ein Unterschied gemacht werden zwischen im Dritten Reich etablierten Positionen, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg umso mehr einer Technik- und Modernekritik hingegen haben, und den Exilerfahrungen der in dieser Zeit aus Deutschland Vertriebenen. So ist bei Adorno die Entfremdung mehr als eine Entfremdung von modernen technischen Entwicklungen. Das Utopische, ursprünglich einmal Heilende klingt bei Adorno als Erfahrung nur noch als Negativität an, als Verlust, der nur in aller Schärfe durch künstlerische Werke formuliert werden kann. Aber dennoch ist der Versöhnungsgedanke als negative Theologie quasi noch in Adornos Postulat einer Autonomie der Kunstwerke enthalten, eben mit einem negativen Vorzeichen.

Typisch für alle diese Denkbewegungen ist aber, dass sie aus der Sicht der ästhetischen Erfahrung der *Rezipient:innen* in den Künsten (und der ebenfalls rezipierenden Erfahrung bzw. Wahrnehmung von Natur) entwickelt worden sind und nicht unbedingt die Sichten der sich biografisch, gesellschaftlich oder menschlich verhalten-

den und arbeitenden Künstler:innen mit einbezogen haben. Warum nicht? Warum ist die Tätigkeit selbst aus dieser sehr interessanten und sich in der Geschichte des 20. Jahrhunderts positionierenden Theoriegeschichte herausgefallen?

Hierfür gibt es mehrere Gründe, die meiner Meinung nach mit der Systematik der Theoriegeschichte, aber auch der politischen und gesellschaftlichen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg zusammenhängen. Und an dieser Stelle bezweifle ich, dass sich das ›Ringens‹ der Theorie mit dieser speziellen negativen bzw. gewaltvollen Geschichte im 20. Jahrhundert einfach in andere Theoriegebäude übertragen lässt. Zu dieser Gewaltgeschichte gehören über Faschismus und Holocaust hinaus auch der Kalte Krieg und die verschiedenen Kunstbegriffe in den sich feindlich gegenüberstehenden politischen Lagern. Es ließe sich aber auch so argumentieren, dass die Generation der Leser:innen, die in ihren jeweiligen Biografien mit den hier angerissenen oder mit verwandten Fragen ihrer Zeit zu leben und – wenn man will – zu kämpfen hatte, dass diese Generation heute dabei ist zu verschwinden, sozusagen auszusterben. Es bleibt dann die Theorie.

2. Die Marginalisierung künstlerischen Handelns, Ansätze aus der Geschichte

Warum nun geriet Handeln als Kategorie in den Künsten selbst unter Verdacht? Oder noch allgemeiner: Warum war das Handeln seinerzeit vielleicht überhaupt unter Verdacht geraten? Auch die Sozialwissenschaften (hier vor allem vertreten durch das Frankfurter Institut für Sozialforschung), die politische Theorie, die Demokratietheorie waren ja historisch betrachtet in derselben Situation nach dem Zweiten Weltkrieg. Es ging darum, zunächst einmal die damalige Lage zu bestimmen und den Blick in die politische Zukunft zu richten. Erstes Primat war die Analyse und zugleich Abwendung vom Faschismus; gekoppelt wurde sie mit einer kritischen Analyse des Kapitalismus aus einer marxistischen Perspektive. Der Begriff des Fortschritts verband beide – einerseits hatte rationaler Fortschritt (auch im Sinne der Aufklärung) erst die Massenvernichtung der Juden und anderer Menschen möglich gemacht, andererseits war er mit der

kapitalistischen Produktion verbunden. Mit beiden wurde ein gesellschaftlicher Begriff der ökonomischen Produktion wenn nicht gleichgesetzt, so doch verzahnt. Adorno verband dies zusätzlich mit einer Konsumkritik, die auf die Veränderung der im steigenden Wohlstand lebenden, seiner Ansicht nach entmündigten Menschen zielte. Das Kapitel über Massenkonsum und ›Kulturindustrie‹ aus der *Dialektik der Aufklärung*, die er zusammen mit Max Horkheimer noch im amerikanischen Exil in der Zeit des Faschismus geschrieben hatte, analysiert eine Art geistige Vernebelung nicht zuletzt durch jene Kulturindustrie, die es den Menschen unmöglich macht, ihre eigentliche Situation kapitalistischer Ausbeutung und Entfremdung zu erkennen.⁵ Nur in der Begegnung mit den ›richtigen‹ Kunstwerken, die letztendlich immer ein Rätsel bleiben und daher nicht konsumierbar sind, sei die Schärfe und Härte und Schwierigkeit der historischen Situation noch zu erfahren. Versöhnung, Utopie, eine Gemeinschaft als ersehnte lassen sich nur noch als abwesende in der Kunstrezeption erfahren. Diese historische Wahrheit sei in den Kunstwerken selbst angelegt. Sie ist eben nicht das Ziel der Künstlerinnen und Künstler. Genau genommen, so muss der Einwand aus heutiger Sicht lauten, würden somit alle künstlerischen Handlungen auf dasselbe abzielen; und ihr eigentlicher Sinn könne der Kunst daher erst durch die Philosophie, durch Philosoph:innen zugesprochen werden.

Das künstlerische Produzieren hingegen stand genauso wie das ökonomische Produzieren unter Verdacht, beide setzen sich gleichermaßen der Kritik aus, indem sie an der Verdinglichung der Welt teilnehmen, einer Welt, die von Adorno als konsumistisch verdorben erläutert wird, die auf billige Art auf die Affektbefriedigung der Konsument:innen abziele, so auch in der Kulturindustrie. Produzieren, Hervorbringen, Herstellen waren insofern allgemein diskreditiert, auch im Künstlerischen, wenn sie irgendeiner Sache dienen wollten, einen Beitrag leisten wollten. Denn dann bewegten sie sich im üblichen Rahmen der falschen Zielen einer kapitalistischen Verdinglichung und Vereinnahmung.

5 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenb.-Verl. 1988.

Die Widerstandsfigur, die Adorno hier denkt, ist eine des Austretens, Unterbrechens, Nicht-Mitmachens. Nur durch die Alterität der Kunstwerke von anderen Situationen und Gegenständen – also etwa durch das grundsätzliche Unterschiedensein des Hörens eines Musikstücks von anderen Situationen und Handlungen – ist die Möglichkeit gegeben, aus historischen und alltäglichen Zwängen auszusteigen, nur kurz und auch nicht ganz.

Es klingt hierin so etwas wie eine Grundstimmung der Kindheit an, in der es so etwas wie Versöhnung noch gegeben hat, so Adorno. Es gibt also keine Widerstandsfigur künstlerischen Handelns, sondern Widerstand bestehe darin, auszusteigen aus diesem überindividuellen, alles überwölbenden Prinzip einer kapitalistischen Verzweckung von allem.

In seinen Ästhetikvorlesungen, die er 1958/59 hielt, hat Adorno knapp umrissen, wie er sich solch künstlerischen Widerstand im Handeln vorstellt. Der Ausstieg aus dem falschen gesellschaftlichen Prinzip bestehe darin, in ein anderes überindividuelles Prinzip einzurücken, ihm zu gehorchen, wie Adorno sagt. In seinen Stichworten zu diesen Vorlesungen notiert sich Adorno: »Kunst gehört dem schaffenden Subjekt viel weniger als das Convenu meint. Sedimentierte Gesellschaft. Produzieren heißt vollziehen, dem objektiv Geforderten nachkommen. Nur Dilettanten glauben an die creatio ex nihilo; jeder seiner selbst bewußte Künstler weiß, wie sehr er gehorcht.«⁶ Hier ersetzt ein anderes Objektives, den Künstler:innen Übergeordnetes das falsche Objektive der Geschichte der Moderne. Diese Denkfigur arbeitet Adorno auch in seiner Schrift *Philosophie der neuen Musik* aus. Meiner Ansicht nach hat dieses Ideal des Gehorchens in der Tat eine enge Beziehung zur Musik, insbesondere zur westlichen Musik. Adorno kam als Komponist von Arnold Schönberg, der mit der Zwölftonmusik die Regelmäßigkeit des Komponierens und Aufführens noch einmal im europäischen Rahmen ganz auf die Spitze getrieben hatte. Die

6 Theodor W. Adorno: Ästhetik (1958/59), hg. von Eberhard Ortland, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 380ff. Das »Convenu« ist die Übereinkunft, die derzeitige konventionelle Meinung oder Redeweise. Kunst hingegen ist »sedimentierte Gesellschaft«, weil sich in ihr das Gesellschaftliche über lange historische Zeiträume wie ein Sediment abgelagert.

westliche Musikentwicklung ist aber schon allgemein durch eine starke Regelmäßigkeit und die Beherrschung von Skills geprägt. Für alles – Melodie, Rhythmus, Tonarten, Notationen in Partituren – gibt es Kanons und Regeln bis hin zu den Jazzstandards, auf deren Grundlage oft improvisiert wird. Solchen Ordnungssystemen zu »gehören« bedeutet, sie ab der frühen Kindheit zu trainieren. Vielleicht ist mit dem Gehören der Künstler:innen das Befolgen dieser Standards gemeint, vielleicht meint Adorno aber auch mehr. Auf jeden Fall denkt Adorno die Rolle der Künstler:innen als einen bloßen Teilaspekt dieser musikgeschichtlichen Entwicklungen, in denen er dem Material eine größere geschichtliche Rolle zuerkennt als den Künstler:innen selbst. Er spricht auch von dem Materialfortschritt, durch den sich die gesellschaftliche Entwicklung im Kunstwerk manifestiere.

Man begegnet ähnlichen Darstellungen des Produzierens auch bei anderen deutschsprachigen Philosophen, z.B. bei Martin Heidegger in dem Aufsatz »Der Ursprung des Kunstwerks«. Die Künstler:innen rücken in einen ihnen übergeordneten Zusammenhang ein, wenn sie Kunst produzieren; bei Heidegger ist der Zusammenhang der einer völkisch gedachten Geschichte. Mindestens aus heutiger Sicht ist das problematisch. Das Kunstwerk hingegen ist »Geist, insofern Subjekt«, sagt Adorno, »vergegenständlichter, zu Erscheinung gewordener verbindlicher Geist«.⁷ Wichtig ist, dass für Adorno das Kunstwerk schwerer wiegt als das, was Künstler:innen vorhaben, beabsichtigen und tatsächlich tun – so erscheint es in diesem theoretischen Setting. Sowohl bei Heidegger als auch bei Adorno bedarf es der Künstler-subjekte lediglich nur, um »das Werk [...] als potentielle Objektivität [...] zu aktualisieren«.⁸

Jürgen Habermas, ehemaliger Assistent bei Adorno, formulierte Kritik in einem neuen Sprachstil, im Stil einer »vernünftigen« Kritik.⁹ Er rehabilitierte die Kraft und Wirkungsmöglichkeit von Sprache, der bei Adorno und

7 Ebd. S. 381, FN (Herv. im Orig. unterstrichen).

8 Ebd.

9 Jürgen Kaube: »Die Vernunft in der Gesellschaft. Vom vernünftigen Gemeinwohl und gegen die Unfähigkeit zu lernen: Dem Philosophen Jürgen Habermas zum neunzigsten Geburtstag«, in: FAZ, 18.06.2019.

Horkheimer ja immer eine Zurichtung, ein Herrschaftseffekt, die Erzeugung von Irrationalität und Willkür zugeschrieben worden war. Habermas, so die Deutung von Jürgen Kaube, »verzichtete auch auf spekulativ aufgela-dene Metaphern – vom ›Nichtidentischen‹ bis zur ›Versöhnung‹ [...]«.¹⁰

Mit dem Metaphysikvorwurf, den Jürgen Habermas gegenüber Adornos Theorie ausbuchstabierte, kam in-dessen eine neue Relativierung künstlerischen Handelns auf den Plan. Der Fokus der Theorie sprachlichen Han-delns und des gemeinsamen Findens von konsensualen Sprechakten in der deliberativen Demokratie, also der demokratischen öffentlichen Beratung und Teilhabe, nimmt den Fokus weg von der entscheidenden Rolle der Künste und legt ihn auf gemeinsame *nichtkünstlerische Handlungsformen* in der demokratischen Öffentlichkeit. Die Rolle der Künste stand also jedenfalls nicht mehr im Zentrum des Interesses. Sie sollten irgendeine Rolle spie-len, diese war aber zu unterscheiden von dem fundamen-tal Wichtigen, dem Wissenschaftlichen, den alltäglichen Sprechhandlungen und dem Politischen.

Dadurch, dass öffentliches Sprechen, Verhandeln und Argumentieren bei Habermas als (Sprach-)Hand-lung aufgefasst wurden, kam der Handlungsbegriff nur eingeschränkt oder gar nicht mehr infrage für die künst-lerische Arbeit. Sie war immer unwahrer, subjektiver, unrichtiger oder auch materialer als jene gemeinsam im öffentlichen Sprechen gefundenen sprachlichen Argu-mente, aus denen sich eine im Konsens gefundene Wahr-heit ergeben sollte. Allgemein ist sprachliches Handeln mit Geltungsansprüchen verbunden, sagt Habermas. Er variiert seine Einordnung oder Zuordnung der Kunst mehrmals im Hinblick und in Absetzung von den Gel-tungsansprüchen des sprachlichen Handelns. Einerseits beschreibt er Kunstausbübung als Geste expressiver Selbstdarstellung (dann mit dem Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit), ein anderes Mal als ästhetische im Kontrast zu problemlösender Rede; dann schließlich drittens als quasi materialhaften Geltungsanspruch der

10 Ebd.

ästhetischen Stimmigkeit der Elemente eines Werks.¹¹

Die Habermas'schen Geltungsansprüche werden dann im nächsten Schritt von Albrecht Wellmer (von Habermas kommend) und Martin Seel (von Wellmer kommend) sozusagen wieder zurückgeführt in die Künste – in das Reden *über Künste*, das als Sprechen stets von Geltungsansprüchen begleitet ist (Wellmer), und in die davon abweichende Auffassung, Kunstwerken selbst seien ästhetische Geltungsansprüche inhärent. Mit der Präsentation von etwas als Kunstwerk wird sozusagen automatisch ein ästhetischer Geltungsanspruch erhoben, so wie mit »illokutionären« Sprechakten automatisch ein Wahrheitsanspruch erhoben wird. Das herstellende Subjekt verschwindet dabei eventuell; aber nur deshalb, weil es den Anspruch nicht extra erheben muss; der ist vielmehr mit dem Kunstwerk schon mitgegeben.

In diesen Theorien wird Kunst als etwas Gegebenes verstanden, das sich qua Erleben oder in seinen Diskursen erst als Kunst etablieren muss. Die Perspektiven von Künstler:innen als Subjekten sind also konsequent und gründlich aus der ansonsten komplexen zeitdiagnostischen und sich als politisch verstehenden ästhetischen Theorie verschwunden. Die bisher genannten Gründe seien hier noch einmal aufgezählt: die Verbindung aller Absichten, Zwecke und Ziele jeden Handelns mit der kapitalistischen Ökonomie (Theodor W. Adorno), die Koppelung von Handlungen an die Sprache bzw. sprachliche Vorgeschlossenheit der Welt als primären Weltzugang (Jürgen Habermas), die Definition von Kunstwerken als Erscheinen ihrer Werke (Martin Seel) oder als Effekt diskursiver Zuschreibungen (Albrecht Wellmer); und es ließe sich noch ergänzen: die Erfahrung von Kunstwerken als Nicht-Verstehen (Christoph Menke).

Warum, so lässt sich fragen, wurde nicht einfach trotzdem über die Absichten, Ziele und vor allem über künstlerische Handlungen und ihre Umsetzungen, Verkörperungen und Ergebnisse philosophisch gestritten? Die letzten beiden Gründe, warum dies nicht passierte, möchte ich noch nennen: Das erste Argument ist das einer fehlenden erkenntnistheoretischen Angemessenheit, die

11 Judith Siegmund: Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation, Bielefeld: transcript 2007, S. 201–210.

ein Resultat sprachphilosophischer Prämissen darstellt: Wenn man konsequent die sprachliche Erschlossenheit der Welt denkt, so lässt sich nicht mehr behaupten, dass Kunstwerke primär als sprachlich gedachte Handlungsziele material stringent in sich gestaltet sein können. Das zweite ist der große Einfluss, den die *Kritik der Urteilskraft* von Kant gespielt hat, insbesondere die Weise, wie sie in Verbindung mit den genannten theoriehistorischen Entwicklungen aufgetreten ist. Die deutschsprachige Ästhetik im 20. Jahrhundert hat nämlich ihre eigene Lesart und Auslegung der *Kritik der Urteilskraft* hervorgebracht. Ich habe das schon sehr oft aufgeschrieben, deswegen mache ich hier nur eine Andeutung: Das ästhetische Urteil über das Schöne und das über das Erhabene waren dabei wegweisend. Weder wurde der zweite Teil des Buchs gelesen, in dem es um die Beurteilung der Natur geht, noch wurde lange Zeit die Produktionsästhetik des ›Genies‹ mitbedacht, die zusammen mit der Analytik des Schönen und des Erhabenen eine andere *Kritik der Urteilskraft* im Gesamten ergeben hätte. Auch in Bezug auf den kantischen Zugang wurde konsequent rezeptionsästhetisch eine Theorie der Rolle subjektiven ästhetischen Urteilens über Kunstwerke gestaltet bzw. eine Theorie ihrer Erfahrung.

3. Was macht man nun, wenn man über künstlerisches Handeln nachdenken möchte?

Um in diesem Theoriesetting etwas über künstlerisches Handeln sagen zu können, ist es notwendig, zuerst Kunstwerke näher oder, besser gesagt, anders als bisher zu bestimmen; und zwar zu bestimmen als von jemandem gestaltete Situationen bzw. von jemandem gemachte Gegenstände. Diese oder dieser Jemand kann unproblematisch auch als ein Kollektiv gedacht werden. Die Gemachtheit der Künste ist ein wesentliches Merkmal auch ihrer Rezeption. Das heißt zunächst: Wir sehen Kunstwerke an, hören sie, erleben sie, nehmen sie wahr mit dem Wissen, dass sie von jemandem gemacht worden sind. Diese oder dieser Jemand sind Künstler:innen, und damit verbindet sich eine Vorstellung von einer quasi kommunikativen Situation. Der Bogen spannt sich ausgehend von den Künstler:innen, von ihrer Situierung in Umgebung,

Biografie, gesellschaftlicher Situation über den Materialgebrauch, die Materialität des Entstehenden in der poetischen Situation bis hin zum Kontext und Gebrauch des künstlerischen Prozesses, des Artefakts, der gestalteten Situation. Auf beiden Seiten – auf der Seite der Künstlerinnen wie auch auf der Seite derjenigen, die sich als Rezipierende auf künstlerische Situationen und Gegenstände einlassen – gibt es ein Wissen oder ein Bewusstsein, dass es so etwas wie fixierte oder beabsichtigte Gestaltung gibt. Es erscheint aber nicht allein ein Gegenstand oder eine Situation, sondern es erscheint auch ein Angebot von Bedeutung. Wie dieses Bedeuten von etwas philosophisch aufgefasst wird, wie es ausbuchstabiert wird, ist natürlich kulturell abhängig und sehr verschieden; auch was unter Bedeutung generell verstanden werden kann, wird verschieden sein. In jedem Fall handelt es sich aber um eine – so kann man sagen – Kontaktaufnahme. Die Weisen, Arbeitsweisen, Ansprüche, Selbstverständnisse usw. können sich stark voneinander unterscheiden; gleichwohl ist es ziemlich ausgeschlossen, dass ein künstlerischer Jemand in der Ausübung künstlerischer Tätigkeiten etwas ganz allein mit sich selbst ausmacht. Die Kenntnis derjenigen, denen die eigene künstlerische Arbeit später begegnet, kann in manchen Fällen antizipiert worden sein, jedoch kann es auch völlig unklar sein, wo, unter welchen Umständen, wer etwas mit der künstlerischen Arbeit anfangen wird. Dennoch gibt es im Moment des Machens eine Vorstellung nicht nur über das poetische Produkt als solches, sondern auch über seinen Gebrauch. Und auch wird diese Vorstellung modifiziert durch die materiale Unberechenbarkeit. Ich will damit sagen, dass das, was entsteht, selten oder nie den Anfangsvorstellungen entspricht, die den Künstler:innen vorschweben. Dennoch ist es nicht beliebig, sondern gerade nichtbeliebig.

Von hier aus gedacht, ist es dann nicht mehr weit zu Handlungstheorien, die vom Begriff des Zwecks und von Zwecken im Plural ausgehen: Zwecke dann allerdings nicht in der Auslegung Adornos, der Kritischen Theorie und der Kapitalismuskritik des 20. Jahrhunderts als ökonomisch berechenbare Ziele kapitalistischer Akkumulation; sondern Zwecke im Sinne eines aristotelischen *telos* als einer Richtung, in die eine Bewegung stattfindet. Solche Handlungsformen sind dann nicht mehr bestimm-

bar durch eine absolute Alteritätsfigur, sondern sie stehen gleichwertig neben anderen gesellschaftlichen, kollektiven und individuellen Handlungsformen. Dass Subjekte in ihnen als Handelnde als prekär und verletzbar gedacht werden müssen, versteht sich meines Erachtens bereits seit der Moderne von selbst.

4. Ausblick: Planetarische und postkoloniale Diskurse

In Form eines kurzen Ausblicks möchte ich abschließend etwas zum planetarischen Handeln in den Künsten sowie zu postkolonialen Diskursen, die Künstler:innen aufgreifen und anwenden, bzw. allgemeiner zum Motiv der Dekolonisierung in den Künsten sagen.

Das Problem und Anliegen planetarischen Handelns muss notwendig etwas mit einer Handlungsrichtung, mit einem Ziel zu tun haben – nämlich damit, unseren Planeten zu beschützen bzw. bewohnbar zu halten,¹² Menschen zu motivieren, den fortschreitenden Klimawandel sinnvoll zu thematisieren, Empfindlichkeiten zu schärfen, etwas beizutragen usw. Hier scheint es mir ganz offensichtlich, dass künstlerisches Handeln nicht mehr als alteritär von anderen Handlungsformen verstanden werden kann – es wäre widersinnig. Dennoch weisen künstlerische Handlungen in den verschiedenen Künsten verschiedene, ihnen spezifische Formen auf. Die Mittel, mit denen künstlerisch gearbeitet wird, neue und alte Handlungsformen, können analysiert und hinsichtlich ihrer Auswahl und der Art ihres Einsatzes eventuell als typisch künstlerisch erläutert werden. Ob sie sich von anderen Handlungsformen zum Planetarischen unterscheiden oder nicht, ist, wie ich meine, eine noch offene Frage bzw. eine, auf die es womöglich gar keine generalisierbare Antwort gibt.

Anwendungen postkolonialer Theorien als Denkpositionen, mit denen sich Künstlerinnen heute oftmals auseinandersetzen und die sie in ihren Arbeiten auslegen, bzw. künstlerische dekolonisierende Handlungen und ihre Resultate sind meines Erachtens mit einem univer-

12 Dipesh Chakrabarty: Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter, Berlin: Suhrkamp 2022.

salistischen Anspruch verbunden.¹³ Es geht um spezifische globale Theoriebildungen, die in den Künsten angeeignet werden, und solche Aneignungen sind, wie mir scheint, nicht identisch mit den Theorien selbst. Damit möchte ich sagen, dass ich sowohl die Theorien als auch künstlerische Arbeiten, die Theorien verarbeiten oder ›umsetzen‹, nicht als partikular ausgerichtet verstehe im Sinne einer identitätspolitischen Abspaltung, Ausgrenzung und Ausschließung, auch wenn ein solcher Effekt mitunter eintreten kann. Das Inkludierende, das oft in den Arbeiten thematisch wird, sollte sich also nicht allein auf die eigene Gruppe, auf Seinesgleichen beziehen lassen.

Wenn es so ist, wie ich das hier als Prämisse oder als Vermutung darstelle, müssten dekolonisierende künstlerische Handlungen als mögliche Handlungen unter anderen Handlungsformen verstanden werden. Um (wieder anknüpfend an die Einleitung dieses Textes) mit dem Problem der Sprache bzw. der Übersetzbarkeit in der ästhetischen Theorie abzuschließen: Diese Bewegungen oder sagen wir neueren Entwicklungen in den Künsten stellen Momente dar, bei deren Reflexion und Erläuterung durch ästhetische Theorie sich an mehrheitlich englischsprachige Debatten anknüpfen lässt. Ästhetische Theorie, deren Geschichte spezifisch deutschsprachig ist, kann und sollte sich hier dem Englischen gegenüber öffnen. Und im Lichte einer solchen Einschätzung lässt sich ein Diskurs über künstlerisches Handeln zweifellos in verschiedenen Sprachen führen.

Literatur

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.

Adorno, Theodor W.: Ästhetik (1958/59), hg. von Eberhard Ortland, Berlin: Suhrkamp 2017.

Chakrabarty, Dipesh: Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter, Berlin: Suhrkamp 2022.

13 Dies ist auch dann noch der Fall, wenn sie die Universalität des westlichen Denkens in Frage stellen; vgl. z.B.: Ruth Sonderegger: Fragen zur Kolonialität der europäischen Ästhetik, in: Eva Knopf/Sophie Lembcke/Mara Recklies (Hg.): Archive dekolonialisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film, Bielefeld: transcript 2019, S. 251–258.

-
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenb.-Verl. 1988.
-
- Kaube, Jürgen: »Die Vernunft in der Gesellschaft. Vom vernünftigen Gemeinwohl und gegen die Unfähigkeit zu lernen: Dem Philosophen Jürgen Habermas zum neunzigsten Geburtstag«, in: FAZ, 18.06.2019.
-
- Marquard, Odo: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn: Schöningh 1989.
-
- Ritter, Joachim: »Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft«, in: ders., *Metaphysik und Politik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 377–406.
-
- Ritter, Joachim: »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: ders., *Metaphysik und Politik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 407–434.
-
- Siegmund, Judith: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld: transcript 2007.
-
- Sonderegger, Ruth: *Fragen zur Kolonialität der europäischen Ästhetik*, in: Eva Knopf/Sophie Lembcke/Mara Recklies (Hg.): *Archive dekolonialisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film*, Bielefeld: transcript 2019, S. 251–258.
-
- Ullrich, Wolfgang: »Arnold Gehlen«, in: Monika Betzler/Julian Nida Rümelin (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, neu bearbeitet von Mara-Daria Cojocarui*, Stuttgart: Kröner 2021, S. 345–349.
-