

so zu einer Konstruktion verdünnt worden, nicht wirklicher als die – ja immer von Menschen geschaffene – Kunst, was der Kunst zwar einen neuen Status als Teil der alltäglichen Wirklichkeit zuwies, ihr es aber gleichzeitig schwer machte, gegenüber der immer auch schon (»sozial«) geschaffenen Wirklichkeit ihre Besonderheit zu finden und zu behaupten. [...] Statt »darzustellen« oder »auszudrücken«, hat sich nun die Kunst während des vergangenen halben Jahrhunderts, glaube ich, vorbewusst, halb-programmatisch und in vielfachen Modalitäten (aber natürlich nicht ausschließlich) dem in einer solchen veränderten Umwelt intensiv gewordenen Bedürfnis zugewandt, ja der brennenden Sehnsucht, Wirklichkeit unmittelbar zu spüren, zu erleben, zu haben. Das »neue Erhabene«, the contemporary sublime, ist der Konvergenzpunkt all der künstlerischen Versuche, uns eine Wirklichkeit, eine materielle, substantielle, mit den Sinnen wahrnehmbare Wirklichkeit zurückzugeben, eine Wirklichkeit, die man berühren und an der man sich festhalten kann.²⁰⁷

Aus der Tatsache, dass Kunst gleichzeitig einerseits als Bezugsform für eine außerhalb ihrer selbst liegenden Wirklichkeit verstanden werden kann sowie andererseits als Wirklichkeit für sich, ergibt sich laut Ursula Brandstätter eine »ästhetische Differenz«, die uns das Kunstwerk »zum einen selbst als etwas erfahren lässt, das andererseits auch auf etwas anderes Bezug nimmt«²⁰⁸ und zudem auf eine bestimmte Art und Weise präsentiert wird. Präsenz, Präsentation und Repräsentation stellen demnach verschiedene Dimensionen eines Kunstwerks dar: »Sie basieren aufeinander und durchdringen einander wechselseitig. Erst im Ineinander von Präsenz, Präsentation und Repräsentation ereignet sich das, was wir die Erfahrung eines Kunstwerks nennen.«²⁰⁹

8. Institutionelle Rahmungen als kunstdefinitorische Grundlage

Die Entwicklung hin zur Ereignishaftigkeit von Aufführungen, die den Zeitraum seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägte, erhielt in der Musik – wie die in dieser Arbeit diskutierten Beispiele zeigen – unterschiedlichste Ausprägungen, Mischformen und Einflussgrade, wobei jede Komposition sich auf jeweils besondere Weise als Kunst präsentiert und verstanden werden möchte und dabei den Körper auf je eigene Art künstlerisch einsetzt, betrachtet, ausstellt, nutzt, präsentiert und transformiert. Das Projekt einer abschließenden und übergreifenden Definition von Kunst muss als Konsequenz aus der hier skizzierten Debatte letztlich grundsätzlich in Frage

207 Hans Ulrich Gumbrecht, »Was ›will‹ die Kunst der Gegenwart?«, in: FAZ (2. Juli 2011), verfügbar auf <https://blogs.faz.net/digital/2011/07/02/was-will-die-kunst-der-gegenwart-13/>, letzter Aufruf: 1.9.2019, Hervorhebungen im Original. Mit dem Begriff des »Erhabenen« meint Gumbrecht hier »Momente des Erlebens, vor allem des Kunst-Erlebens, deren Größe, Komplexität oder Intensität das Fassungs- und Auflösungsvermögen der menschlichen Wahrnehmung überfordern (daneben gibt es eine Vielzahl von einzelnen, oft philosophiegeschichtlich wichtigen Weiterentwicklungen des Begriffs, die aber alle ihren Ausgang nehmen beim Erhabenen, als dem, was uns überwältigt.)«

208 Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 78f.

209 Ibid., 80.

gestellt und zugunsten der Bestimmung von Kunst in Abhängigkeit ihrer vielfältigen Erscheinungsformen und Funktionen aufgegeben werden.²¹⁰

Trotz alledem widmen sich der theoretischen Betrachtung des zentralen Begriffes der ästhetischen Erfahrung in jüngster Zeit wieder vermehrt Theorien der Kunst, die das spezifisch Künstlerische über dessen besonderen phänomenalen Charakter, seine reflexive Struktur oder eine spezielle Werthaftigkeit zu fassen versuchen.²¹¹ Die Tatsache, dass manche Kunstwerke wie beispielsweise *Readymades* vom Rezipienten grundsätzlich nicht von nichtkünstlerischen und alltäglichen Objekten unterschieden werden können, führt schließlich ein zentrales Wesensmerkmal der Kunst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ins Feld, welches unter anderem von Fischer-Lichte mit Blick auf das zeitgenössische Theater analysiert wurde: Fischer-Lichte zufolge ist – mit Verweis auf Richard Shusterman – der Unterschied zwischen Kunst und dem täglichen Leben schließlich nur noch in einer bestimmten Rahmung²¹² von Aufführungen – i.e. einer speziellen Darbietungsform als Präsentationsform²¹³ – zu finden, die ein Kunstwerk als Kunst erscheinen lässt.²¹⁴ Spezielle Darbietungssituationen lösen im Rezipienten Brandstätter zufolge »ein bestimmtes Rezeptionsverhalten aus, das die Präsentation als Darbietung erkennt und das zu einer besonderen Art der Aufmerksamkeit für die sinnlichen Eigenschaften des Dargebotenen führt.«²¹⁵ Aufgrund der Rahmung lassen sich bestimmte Szenen somit von anderen Ereignissen, die nicht von Rahmen eingeschlossen werden, abgrenzen. Das »Auf-die-Bühne-Bringen«, Einrahmen bzw. Dramatisieren eignet sich Fischer-Lichte zufolge jedoch nur bedingt, um Kunst von anderen Arten der *cultural performances*²¹⁶ zu unterscheiden, da auch nicht-künstlerische Aufführungen wie Sportereignisse, Gottesdienste und Parlamentssitzungen Rahmungen aufweisen. Darüber hinaus sind Theater- und Konzertaufführungen nicht (mehr) an gewohnte Rahmungen, welche auch durch Aufführungsräume geprägt werden, gebunden. Vielmehr wird bewusst mit alltäglichen Orten wie Turnhalle, Baustelle, Schwimmbad etc. als Aufführungsorte experimentiert, wodurch der Begriff der Bühne eine radikale Erweiterung erfährt und Rahmungen weniger (institutionell) kunstausweisenden Charakter offenbaren. Wenn somit auf der einen Seite künstlerische Aufführungen eine Annäherung an nicht-künstlerische Ereignisse anstreben und auf der anderen Seite sich

²¹⁰ Vgl. Roland Bluhm und Reinold Schmücker (Hgg.), *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik* (Paderborn: Mentis, 2002).

²¹¹ Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 9.

²¹² Vgl. auch den Begriff des »Praxiszusammenhangs« bei Bertram, der u.a. von Museen, Konzertsälen, Künstlern und Kunstkritik geprägt wird. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 37f.

²¹³ Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 79.

²¹⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 351. Vgl. auch Richard Shusterman, »Tatort, Kunst als Dramatisieren«, in: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, hg. v. Josef Früchtli und Jörg Zimmermann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001), 126-143.

²¹⁵ Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 79.

²¹⁶ Der Begriff *cultural performance* stammt von Milton Singer, der ihn Ende der 1950er Jahre nutzte, um kleinste beobachtbare Einheiten von kulturellen Strukturen zu beschreiben, in denen sich das Selbstbild und Selbstverständnis einer Kultur ausdrücken, darstellen und ausstellen. Vgl. Milton Singer, *Traditional India, Structure and Change* (Jaipur: Rawat Publications, 1960), XIIff.

nicht-künstlerische Aufführungen durch eine für die moderne Gesellschaft paradigmatisch steigende Theatralisierung und Ästhetisierung kontinuierlich dem künstlerischen Bereich annähern, bleibt letztendlich Fischer-Lichte zufolge nur folgende Definitionsmöglichkeit: »Eine Aufführung gilt als künstlerisch, wenn sie im Rahmen der Institution Kunst stattfindet; sie ist den nicht-künstlerischen Aufführungen zuzurechnen, wenn sie im Rahmen der Institutionen Politik, Sport, Recht, Religion etc. veranstaltet wird.«²¹⁷ Letztlich eignen sich nach Fischer-Lichte somit weder eine spezifische Ereignishaftigkeit, besondere Inszenierungsstrategien, noch die Ermöglichung ästhetischer Erfahrungen bzw. Schwellenerfahrungen, sondern allein der institutionelle Rahmen,²¹⁸ um eine Aufführung dem künstlerischen oder nicht-künstlerischen Bereich zuzuordnen:

Auch wenn die Künstler daran arbeiten, die Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen dem Ästhetischen und dem Sozialen, Politischen, Ethischen zu überschreiten, zu verwischen, ja zu annullieren, vermögen die von ihnen initiierten Aufführungen wohl, auf die Autonomie von Kunst zu reflektieren, nicht aber sie aufzuheben. Denn diese wird durch die Institution Kunst garantiert.²¹⁹

Der nicht-künstlerische Bereich wird insbesondere in Abgrenzung zur Neuen Musik, der Performancekunst und der Klanginstallation meist automatisch mit der alltäglichen Lebenswelt gleichgesetzt.²²⁰ Mit dem Begriff der alltäglichen Lebenswelt beruft sich Wolfgang Lessing auf die Definition von Alfred Schütz und Thomas Luckmann, der zufolge dieser Begriff sich auf jenen Wirklichkeitsbereich bezieht, »den der wache und normale Erwachsene in der Einstellung des gesunden Menschenverstandes als schlicht gegeben vorfindet. Mit schlicht gegeben bezeichnen wir alles, was wir fraglos erleben, jeden Sachverhalt, der für uns bis auf weiteres unproblematisch ist.«²²¹ Vor diesem Hintergrund scheinen Kunstwerke überhaupt erst den Bereich des Nichtkunstwerks zu erzeugen: »Denn solange ich in den Gewohnheiten alltäglicher Wahrnehmung verharre, bin ich vielleicht in der Lage, bestimmte Objekte als Kunst wahrzunehmen. Meine Alltagshandlungen treten aber erst dann als Repräsentation einer ›Nichtkunst‹ in

²¹⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 352. Als Sonderfälle wären dabei meiner Auffassung nach Kunstaufführungen wie Lesungen oder Musikaufführungen im Rahmen von beispielsweise Parlamentsdebatten oder Gottesdiensten zu diskutieren, welche zwar im Rahmen der Institution Politik bzw. Religion stattfinden und politische bzw. religiöse Inhalte verarbeiten können und dennoch dem Bereich des Künstlerischen zuortbar bleiben und als solche wahrgenommen werden.

²¹⁸ Durch das Zusammenwirken aller Beteiligten – der Künstler, Kritiker, Theoretiker, Administratoren, Zensoren, Agenten u.a. – entstand schließlich die heutige Ausprägung der Institution Kunst. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 353f.

²¹⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 352.

²²⁰ Vgl. Wolfgang Lessing, »An der Schwelle – Vermittlung zwischen Kunst und Erziehung«, in: *neues hören und sehen... und vermitteln, Pädagogische Modelle und Reflexionen zur Neuen Musik* (= Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar Band 7), hg. v. Michael Dartsch, Sigrid Konrad und Christian Rolle (Regensburg: ConBrio, 2012), 197–211, hier 202. Siehe auch Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997), 142.

²²¹ Alfred Schütz und Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979), 25. Zu einer eingehenden Definition des Alltags – v.a. auch mit Blick auf Alltag als Aktivität – siehe Kapitel II/8 dieser Arbeit.

Erscheinung, wenn ich einen Wahrnehmungswechsel vollzogen habe und sie aus einer externen Perspektive betrachte.²²² Daraus folgt mit Blick auf den »Rahmen« als Definitionsmerkmal von Kunst, dass überall dort, »wo der Rahmen des Kunstwerks nicht mehr automatisch gegeben ist, sondern selbst thematisch wird – und das trifft auf weite Teile der Neuen Musik, aber auch auf die Bereiche der Klanginstallation und der Performancekunst zu – [...] er selbst und mit ihm die Grenze zwischen Kunstwerk und Nichtkunstwerk als irritierendes Moment in Erscheinung [tritt].«²²³ Der institutionelle Rahmen der Kunst kann somit nicht als weitestgehend konstant angesehen werden, sondern befindet sich selbst – nicht zuletzt auch dadurch, dass er zu einem künstlerisch bearbeitbaren Thema erwählt werden kann – in stetiger Entwicklung sowie im Fokus einer kritischen Auseinandersetzung durch die Kunst.²²⁴

9. »Kunst als menschliche Praxis« – Georg W. Bertram

Hinsichtlich der bisher angesprochenen Theorien kann zusammenfassend festgestellt werden, dass diese sich entweder darum bemühen, Unterscheidungskriterien zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufzuspüren und eine – wenngleich definitorisch nicht fassbare – Differenzierung beider Bereiche grundsätzlich voraussetzen, oder aber Differenzierungsversuche zugunsten einer möglichst weitreichenden Betrachtung ästhetischer Erfahrung aufzugeben. Vor diesem Hintergrund schlägt Georg W. Bertram schließlich vor, jegliche Kunst nicht in Abgrenzung, sondern als Teil der Nicht-Kunst in Form menschlicher Praktiken zu betrachten und sie in einer tiefgehenden Kontinuität zu anderen menschlichen Praktiken aufzufassen, »da sie nur durch ihre Bezugnahme auf diese Praktiken überhaupt das Potential gewinnt, das für sie spezifisch ist.«²²⁵ Kunstwerke sind demnach Teil der menschlichen Praxis, aber nicht eins mit ihr, da sie Besonderheiten aufweisen, zu denen der Gebrauch besonderer Materialien, eine besondere Materialbeherrschung seitens der Produzierenden, bestimmte Kenntnisse hinsichtlich von Gattungen, Epochen sowie spezifische Wahrnehmungsfähigkeiten seitens der Rezipie-

²²² Lessing, »An der Schwelle«, 204. Siehe auch zu einer Fokussierung von Schwellensituationen (in Form von Übergangsbereichen zwischen nicht-ästhetischer und ästhetischer Erfahrung) als Kennzeichen für das Vorhandensein einer Dimension des Künstlerischen: Wolfgang Lessing, »Auf der Suche nach dem Künstlerischen... Vorüberlegungen zu einer empirischen Annäherung«, in: *Erkundungen, Gegenwartsmusik als Forschung und Experiment* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 59), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2019), 124–153.

²²³ Lessing, »An der Schwelle«, 205.

²²⁴ Siehe zu einer Betrachtung der Avantgarde als Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Institution Kunst im Kontext der 1970er Jahre Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a.M.: suhrkamp, 1974). Der bei Fischer-Lichte und Lessing u.a. gemeinte institutionelle Rahmen beschreibt – auch als Folge aus den von Peter Bürger beschriebenen Entwicklungen – ein bereits weiterentwickeltes, flexibles und im stetigen Prozess befindliches Bild der Institution Kunst, wie es sich aus heutiger Sicht darstellt.

²²⁵ Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 11.