

### **Zwei Sichtweisen des Ästhetischen**

Täglich erleben wir einige Situationen in einer besonderen Weise, die wir zwar intensiv spüren, die aber anscheinend nicht leicht zu thematisieren und auch nicht unzensiert zu praktizieren ist. Unter vielen Begriffen nähern sich Menschen dieser Lebensweise, sie sprechen von Spielen, von Kunst, von ästhetischer Tätigkeit, auch von Genuss, und meinen damit meist aus dem Alltag herausfallende sinnliche, selbstvergessene, phantasiereiche Verhaltensweisen in einem Als-ob. Äußerungen unseres Körpers sollen dann nicht bestimmte zielgerichtete Handlungen durchführen; vielmehr sind sie selbst wichtig, es geht nur um sie selbst, um einen ungewöhnlichen Schritt mit einer Drehung, eine Laut- oder Wortkombination in wechselnden Tonhöhen, um Farben und blätterartige Schatten auf einer Wand ... Deren Erlebnis lässt uns ein Hochgefühl erleben, wir sagen, das macht Spaß, wir genießen es.

Doch unsere Erfahrungen mit solchen Erlebnissen sagen uns auch, dass wir immer mit bewertenden Reaktionen unserer Umwelt rechnen müssen, die wir als beglückend oder beschämend miterleben, und die uns oft zur Rechtfertigung zwingen: Wie komme ich dazu gerade hier und jetzt ...? Ästhetische Tätigkeiten fallen auf, lassen stutzen und nach Sinn und Zweck fragen. Üblich sind auch Bewertungen nach künstlerisch oder laienhaft, nach U oder E, nach Kultur und Populärkultur, nach hoch und niedrig, zeitlich/ räumlich unpassend. Woher kommen die Kriterien zur Bewertung, woher die Normen zur Rechtfertigung?

Als Thema pädagogischer Sonntagsreden und Forderungskataloge sind ästhetische Tätigkeiten höchst beliebt und weit verbreitet, als Praxis in Bildungseinrichtungen kaum und wenn, höchstens in Randgettos vorzufinden. In Bildungsprozessen sollen ästhetische Erfahrungen zur Förderung der Vernunft und der Handlungskompetenzen genutzt werden; sie sollen eine Brückenfunktion zwischen theoretischen und praktischen Zielen haben. Sind sie also nur zweckbestimmt sinnvoll?

Deshalb fragt der Pädagoge Klaus Mollenhauer<sup>1</sup>, welchen Sinn ästhetische Erfahrung für Menschen überhaupt haben kann. „Ästhetische Emanzipation“ müsste sich sowohl vom rein Sinnlichen als auch vom Rationalen befreien. Er versucht sich anzunähern: Ästhetisches Erleben ereignet sich, es stellt sich ein, man reflektiert nicht, aber man ahnt, was sein könnte; den leichten Schwebestand merkt man erst, wenn man gestört wird. Dieses authentische Selbsterleben ist sehr zerbrechlich, nicht festzuhalten und nicht unmittelbar auszudrücken. Wenn die ästhetische Wahrnehmung und das Erleben in Körperausdrücke übergeht, sind sie immer metaphorisch: bekannte Zeichen und Bilder werden in neue Zusammenhänge und Kontexte gestellt, so dass sie neue Bedeutungen annehmen und evozieren.

Wissenschaftlich kann man sich dieser Erfahrung sowohl deduktiv nähern, von den Kunsttheorien und Ästhetiken her, aber auch „von unten“ her, von dem, was wir als „ästhetisch“ empfinden, was wir dabei inhaltlich und sinnlich erleben. Wir können fragen: Gibt es irgendwo „unvernünftige“ ästhetische Praxis, unabhängig von vernünftigen Legitimationen? Was ist sie dann? Was ist sie dann wert? Wer kann sie vertreten? Oder werden wir dabei nur auf „Unterhaltung“ stoßen, weil zweckfreie Betätigungen außerhalb von Handlungszusammenhängen eben nur „Zerstreuung“ bieten können und „nichts einbringen“?

Der erste Weg über die Theorien ist der akademisch üblichere; der zweite Weg kann sich auf die wissenschaftstheoretische Position des Pragmatismus stützen. John

---

<sup>1</sup> Klaus Mollenhauer, Ästhetische Bildung zwischen Kritik und Selbstgewißheit, in: Zs. f. Pädagogik 4; 1990

Dewey, einer der Väter dieser Richtung, schreibt<sup>2</sup>: „Ästhetik dringt nicht von außen in die Erfahrung ein, sondern (...) sondern sie ist die geläuterte und verdichtete Entwicklung von Eigenschaften, die Bestandteil jeder normalen ganzheitlichen Erfahrung sind.“

### **Ästhetische Praxis als Teil der Vernunft**

In der Tradition, das Ästhetische als Teil der menschlichen „Vernunft“ oder Rationalität zu bestimmen, werden meist folgende drei „Vernunftformen“ oder „Rationalitätstypen“ genannt:

#### **das Kognitiv-Instrumentelle – das Ästhetisch-Expressive – das Moralisch-Praktische**

wobei die Kunst meist in einer Brückenfunktion zwischen den beiden anderen gesehen wird. Diese drei Modi der Auseinandersetzung der Menschen mit ihrer Welt sind aus der „Lebenswelt des Alltags“ heraus entwickelt, wo sie unspezifisch miteinander wirken: Im weitgehend unbewusst gelebten alltäglichen Routinehandeln regeln wir gedanklich unsere Tätigkeiten nach geläufigen Schemata des Planens, Kontrollierens, Folgerns; wir nutzen unsere prozeduralen kognitiven Fähigkeiten instrumentell für eine problemlos erfolgreiche Handlungspraxis. Wir bemerken kaum, wie wir dabei immer auch uns selbst darstellen – natürlich in einem vorteilhaften „Licht“ - , mit anderen zusammen neue Situationen schaffen, uns Möglichkeiten und Alternativen ausdenken und lustvoll phantasieren, lustvoll und leidvoll unser Leben erleben. Das wäre der ästhetisch-expressive Teil. Und wir bewerten alles, was wir an uns und anderen wahrnehmen und tun, auf die Folgen für uns und andere hin, halten dabei Normen ein, die für unsere Kultur selbstverständlich geworden sind. Das wäre der moralisch-praktische Teil der Alltagserfahrung.

Indem den Menschen in den ersten Lebensgemeinschaften vor etwa vierzigtausend Jahren ihre Lebensweise bewusster wurde, bildeten sie aus den drei Schwerpunkten der Erfahrung „Expertenkulturen“<sup>3</sup> der Theorie, des Spiels sowie der Bewertung aus, woraus dann Wissenschaft, Kunst und Morallehre (Religion, Rechtsprechung, Ethik) wurden. Natürlich sollten die Experten, da sie von der Gesellschaft „getragen“ (auch ihr Unterhalt) wurden, ihre Tätigkeit zum Wohle der Gemeinschaft ausüben und ihre Ergebnisse in deren Alltagswelt einbringen. Dafür errichtet jede Gesellschaft Institutionen wie Schulen, Industrie, Kirchen, Theater, Museen, Gerichte ...<sup>4</sup>

Aus vielerlei Gründen gelingt die Re-Integration der Expertenkulturen in die Alltagspraxis nicht, trotz didaktischer Bemühungen!

„In der kommunikativen Alltagspraxis müssen kognitive Deutungen, moralische Erwartungen, Expressionen und Bewertungen einander ohnehin durchdringen. Die Verständigungsprozesse der Lebenswelt bedürfen deshalb einer kulturellen Überlieferung auf ganzer Breite, nicht nur der Segnungen von Wissenschaft und Technik.... Wie können die als Expertenkulturen eingekapselten Sphären der Wissenschaft, der Moral und der Kunst geöffnet und, ohne dass deren eigensinnige Rationalität verletzt würde, so an die verarmten Traditionen der Lebenswelt angeschlossen werden, dass sich die auseinandergetretenen Momente der Vernunft in der kommunikativen Alltagspraxis zu einem neuen Gleichgewicht zusammenfinden? (J. Habermas, ebd.)

Es ist sicher im Sinne der Moderne, alle Erfahrungsweisen auszurichten auf geistige Fortschritte des Menschen in seiner Entwicklung. Als Baumgarten 1750 eine

<sup>2</sup> John Dewey, Kunst als Erfahrung, Frankfurt 1980 (1934), S.59.

<sup>3</sup> Jürgen Habermas, Moralbewußtsein und kommunikative Handeln, Frankfurt 1983, S.26.

<sup>4</sup> Genauerer dazu in W. Ingendahl, Sprachliche Bildung im kulturellen Kontext, Opladen 1991, S.248ff.

erste „Ästhetik“ vorlegte, löste er den Balanceakt, die Vernunft auch auf den Bereich der subjektiven Empfindungen auszudehnen, durch die Idee: Ästhetische Tätigkeiten vermitteln Erkenntnisse sensitiv aus einer „verworrenen Vorstellung des Guten“ heraus, indem sie neue konkrete Wahrnehmungen dem Denken zuführen, an die es rational nicht herankäme. So vermittelt ästhetische Erkenntnis zwischen den besonderen Einzelheiten der Sinne und den Allgemeinheiten der Vernunft. Sie steht also nicht als das Un-Vernünfftige, das Körperlich-Fremde der Vernunft gegenüber, sondern ist Teil der Vernunft, Teil der vernünftigen menschlichen Lebensführung, bedarf aber deshalb auch der Ausbildung!

Seitdem sind viele Ästhetiken geschrieben und unüberschaubar viele ästhetische Tätigkeiten erprobt worden<sup>5</sup>; interessant in unserem Zusammenhang sind sicher die Tätigkeiten, die immer wieder als ästhetische beschrieben werden, Oldemeyer hat sie systematisch zusammengestellt<sup>6</sup>:

#### 1. Vorformen: triebgesteuerte Tätigkeiten

- a) ästhetische Primärerfahrung durch eine eigenaktive Rhythmik von Bedürfnis und Befriedigung; dazu gehört:
  - das Neugierverhalten aus selbstinitiiertem Spannung,
  - das nachahmende Verhalten,
  - der spontane Ausdruck.
- b) Greifen diese ersten spontanen, triebgesteuerten Tätigkeiten in die Umwelt ein, entsteht ein geformtes „Material“, das als Resultat formender Tätigkeit als „schön“ erfahren werden kann.

2. Ästhetisch erlebte Tätigkeiten und „Werte“ werden innerhalb einer Kultur versprachlicht und in vorhandene Kategorien eingeordnet. Auf der ersten Sekundärebene wird als „schön“ erfahren, was in einer sozialen Gruppe als „wohlgefällig“ gilt. Verschmelzen die subjektiven Erfahrungen mit diesen „Bräuchen“ unreflektiert (wie üblich), so ergibt sich ein „naives“ Verständnis ästhetischer Erfahrung. Die nicht kulturell integrierbaren Erlebnisse sind nur zu verdrängen ins Unbewusste und gelten als „verschüttet“, gleichwohl wirksam („hinter dem Rücken“, im Traum ...).

3. Auf der tertiären Ebene werden unterschiedliche Wohlgefälligkeitsnormen in der Gesellschaft erfahren, so dass Bewertungen kritisiert und gerechtfertigt werden können; der Weg ist die Interpretation auf der (theoretischen) Grundlage einer Schönheits- bzw. Kunstdefinition. Das daraus abgeleitete Konzept legt dogmatisch fest, was warum als „schön“ akzeptiert wird.

4. Erst aufgrund einer offenen philosophischen *Theorie des Ästhetischen* lassen sich die unterschiedlichen Definitionen vergleichen und auf ihre Geltungsansprüche reflektieren (etwa Kants, Hegels, Adornos Ästhetik).

5. In wissenschaftstheoretischen Reflexionen können alle Konzepte *sprachkritisch* reflektiert werden auf ihre Voraussetzungen, Interessen und Fach-Bindungen.

Dies sind eigentlich Reflexionsstufen ästhetischer Erfahrung; sie zeigen, wie verflochten sie in die Bewertungen sind, meist unreflektiert alltagspraktisch. Die ästhetische Praxis als eigenständige zu erfassen scheint immer schon schwierig gewesen zu sein; zudem gerät man wegen des Ansatzes, sie immer als Teil der Vernunft zu begreifen, in System-Schwierigkeiten. Schon bei den Formulierungen Baumgartens weiß man gar nicht, ob er die ästhetischen Fähigkeiten der Menschen meint oder deren wissenschaftliche Beschreibung. „Aesthetik“ definiert Baumgarten als „Wissenschaft

<sup>5</sup> vgl. Terry Eagleton, *Ästhetik*, Stuttgart 1994.

<sup>6</sup> Ernst Oldemeyer, *Ebenen der Schönheitserfahrung und des Sprachgebrauchs „schön“, „Schönes“, „Schönheit*, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *„schön“*. Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs, München 1976.

vom sinnlichen Erkennen“ und propagiert „das neue Ideal ästhetisch-logischer Wahrheit“. Ist also nun aufklärend die wissenschaftliche Beschreibung sinnlichen Erkennens, die sinnliche Tätigkeit selbst oder aber die Kultivierung des einen und/oder des anderen?

Systematisch sind die drei Erfahrungsweisen von Kant in seinen drei „Kritiken“ entfaltet und zueinander in Bezug gesetzt worden<sup>7</sup>. Von da aus hat dann Schiller das Ideal ästhetischer Tätigkeit zur Bildung des Menschengeschlechts für die Bildungstheorie nutzbar machen wollen. Immer aber ist dabei die ästhetisch-expressive Dimension als nicht so ganz einbindbar gespürt worden; ihr Eigenes ist ja gerade seltsam unvernünftig, irrational emotional, wenig fassbar: „Spricht die Seele, spricht ach die Seele schon nicht mehr.“(Schiller)

Kant etwa braucht das Ästhetische nur als „ästhetisches Geschmacksurteil“; er nimmt also nur den Teil des ästhetischen Prozesses, der auch kognitiv und ethisch-politisch bestimmt ist. Er sagt sogar: Um das Geschmacksurteil besonders rein zu formulieren, soll man von der „Empfindung möglichst viel weglassen“<sup>8</sup>. Das Geschmacksurteil wiederum ist bei ihm ein Zeichen für „Gemeinsinn“ (ebd.S.482f.). Welsch beschreibt dann den Weg dieses Gebrauchs des Ästhetischen als Beitrag zum Erkennen bis in die heutige Wissenschaft (464-484). Von dieser Tradition her gesehen ist es nicht verwunderlich, dass immer die theoretische Rationalität (in der Form der Wissenschaft) als umfassendste Rationalität, die die anderen durchformen und zur Vollendung führen sollte, angesehen wurde. Kritisch spricht deshalb Lyotard von einer **Monopolrationalität**. (vgl.Welsch 307 ff.)

Theoretische Vernunft ist eine eigenständige Erfahrungs- und Umgangsform, die nicht ohne weiteres den anderen unterstellt werden kann. Die Konstruktion einer für alle einheitlichen Metasprache vergewaltigt die anderen in ihrem Eigensinn, in ihren spezifischen Sprachspielen: Das Alltagspraktische kommt dabei immer nur negativ weg, das Ästhetische muss reduziert werden auf das Brauchbare, obwohl Kunst immer wieder als autonom bestimmt wird, als zweckfrei; das Ethisch-Politische wird verkürzt auf die universalistische Vernunft, oder die anderen Stufen (nach Kohlberg) müssen einen eigenen „Vernunft“-Begriff konstruieren kriegen.

Wenn wir aber die Einheit der drei Expertenkulturen nicht in ihrer „Vernunft“ finden, sollten wir sie vielleicht auf abstrakterer Ebene suchen. Der amerikanische Anthropologe Nelson Goodman schlug vor, die Einheit unserer Erfahrungswelten darin zu sehen, dass sie alle daran mitwirken, unsere Wahrnehmungen, Stimmungen und Wertungen in „das Eigentum des Geistes umzuschaffen“ (W.V.Humboldt); alle sind Symbolsysteme, unterschiedliche Codierungsweisen beim Umgang mit der Welt, gesteuert aus unterschiedlichen Interessen: zu erkennen, zu erschaffen, zu bewerten. Vernunft, so Goodman, wäre also als ein notwendiges Leitziel für die sprachliche Verständigung über und in den verschiedenen Erfahrungsmodi zu begreifen.<sup>9</sup> **Nicht die Expertenkulturen sind gleichermaßen „vernünftig“, sondern eigensinnig; vernünftig muss die Sprache in, über und zwischen den Erfahrungsweisen sein.** Wir haben nur eine Sprache, in der wir in der Welt zurechtkommen können. In ihr müssen wir auch die Besonderheiten, Eigenheiten der Erfahrungsmodi ausdrücken, und auch sagen, dass sich etwa das Ästhetische sprachlich schwer oder immer unzureichend fassen lässt.

<sup>7</sup> vgl. Ingendahl, Sprachreflexion statt Grammatik, Tübingen 1999, S.57f.

<sup>8</sup> zit. bei Wolfgang Welsch, Vernunft, Frankfurt 1995, S.468.

<sup>9</sup> Nelson Goodman, Weisen der Welterzeugung, Frankfurt 1984.

## Ästhetische Praxis

Im Alltag sind ästhetische Erfahrungen Teil einer Lebenspraxis, haben also ein Vorher, Dabei und Nachher, sind belastet mit Gewohnheiten, gespeist aus allen bisherigen Erfahrungen und Wünschen, begleitet von Gedanken ... Sie werden vorbereitet, reflektiert und kritisiert. Und deshalb können wir also auch versuchen, das Spezifische ästhetischer Erfahrung zu beschreiben. Nähern wir uns ihr **alltagspraktisch**, können wir feststellen, dass in jeder Gesellschaft *ästhetische Konventionen* gelten, die die Menschen in ihrer Sozialisation lernen. Daraufhin *wissen* sie, dass sie in bestimmten Situationen bzw. bestimmten Produkten gegenüber andere Werte, Normen und Bedeutungsregeln anlegen sollen als sie es alltagspraktisch gewöhnt sind: Wertungen sind freier, form- bzw. materialbezogen, lustbestimmt, persönlich; die gemeinte Wirklichkeit ist unreal, nicht festgelegt, kontrafaktisch vieldeutig; aber weil die Situationen offen sind, bedeuten sie mehr Risiko und erzeugen Furcht und Unsicherheit. Solche Situationen können signalisiert werden durch die Umgebung (Museum), eine Person (Zauberer), das Material (Buch), Eröffnungsfloskeln (Es war einmal), spezifische Formen (Reim) u.a. Sie können aber auch von jedem Menschen geschaffen werden, indem er Nicht-Wirklichkeit und Nicht-Normativität unterstellt und sich spielend oder beobachtend verhält (vgl. Schmidt 1980: 89). Werturteile sind jetzt nicht „wahr, angemessen, brauchbar“ usw., sondern etwa: „interessant, ergreifend, toll ...“, beziehen sich also auf die subjektive Empfindungsweise jedes Beteiligten. Weil aber solche Verhaltensweisen nicht mehr als alltagspraktisch selbstverständlich gelten, bedürfen sie besonderer Rechtfertigungen, sei es ritualisiert („ist ja nur ausgedacht“ oder „macht eben Spaß“), sei es theoretisch fundiert.

Was man erleben kann in ästhetischer Erfahrung ist in unübersehbarer Fülle aufgeschrieben worden. Was mich davon nach eigenen Erfahrungen überzeugte, habe ich zu einem stringenten Bild zusammenzufassen versucht<sup>10</sup>: Etwas in einer Situation weckt „Erwartungsaffekte“ (Bloch); eine Ahnung, dass etwas zu entdecken sei, macht neugierig auf einen erfüllten, zum Verweilen gebrachten Augenblick. Situationsmerkmale, Bilder oder Texte lösen nicht wie üblich habituelle Handlungen aus, sondern Vorstellungen von Möglichem. Antriebskraft ist eine Sehnsucht, ein Verlangen aus einer Hoffnungsvorstellung, die über alle Erinnerungen hinausgeht. Bisher Unbekanntes wird unter schillernder Oberfläche geahnt und erfüllt mit Freude, Angst, Furcht, Schrecken, Verzweiflung, Hoffnung ... Manchmal wachsen aus den unbewussten, aber tragenden Gefühlen eine vorsichtige, noch heimliche Freude auf eine Situation der Freiheit, ein Angebot wahrnehmen zu können, ohne gleich verbindlich handeln zu müssen – die Erwartung einer ausgesetzten Zeit. Erprobend kann ich mich darauf einlassen im Spiel, phantasierend, genießend, entdeckend. In freier Variation spiele ich alternative Sichtweisen durch, ich bin der Schöpfer einer „Imaginationsinszenierung“ (Pohlen/Wittmann). Was ich dabei erfahre, kann in vier Dimensionen aufgewiesen werden:

- a) „*Sprache*“: Man erfährt eine Form, eine Gestalt, eine Gestaltung; man erlebt, wie ein neuer Inhalt durch die Form erfahrbar wird, man genießt den Prozess der Formung des Inhalts, noch mehr: man wird darauf aufmerksam, wie überhaupt „Welt“ in der Sprache, in Kommunikation, in Medien entsteht: „Sinn-Konstitution“.
- b) „*Sachverhalt*“: Man erfährt eine neue mögliche Wirklichkeit, fremd und doch vertraut; eine Variante, Alternative der erfahrenen Wirklichkeiten, die aber auch als Modell für lebbare Wirklichkeit stehen könnte; eine Welt, die den geheimen Wünschen näher ist als dem Faktischen.
- c) „*Gesellschaft*“: Herrschende Normen werden aufgebrochen, verlieren ihre Geltung, alternative Beziehungsformen werden möglich; andererseits stiften die Spielregeln

<sup>10</sup> vgl. W. Ingendahl, Sprachliche Bildung im kulturellen Kontext, Opladen 1991, S.258ff.

des ästhetischen Prozesses selbst eine stützende soziale Identität, die Teil-Nahme an ästhetischer Kommunikation schafft freiwillige „peer-groups“ – gleichrangige Gleichgesinnte – also eine ersehnte Lebensform.

- d) „*Innenwelten des Ich*“: Ich genieße mich, der ich
- eine Form entdecke,
  - die Form durch eigene Deutung zum Sprechen bringe,
  - eine mögliche Wirklichkeit entdecke,
  - frei bin zum Erzeugen möglicher Welt mit eigenen Lebensformen,
  - mich selbst in diesem Prozess als sinnlich-geistige Einheit erlebe,
  - verschüttete Wünsche wiederentdecke und sie als meine anerkenne.

Doch was nun? Ästhetische Praxis bestand bisher nur aus Wahrnehmung; was tut der Wahrnehmende dabei oder daraufhin, - wenn er nicht handeln muss (begründen, rechtfertigen, vorführen, ins Alltägliche herausfallen ...) und wenn er nicht theoretisch reflektieren will und auch nicht in einen Bewertungsdiskurs eintreten, was tut er nun?

Helmut Hartwig hat im Rahmen seiner Studie über „Jugendkultur“ (1980) materialreich beschrieben, was Jugendliche in ihren Milieus tun; er unterscheidet:

- a) *die ästhetische Situation*: ein Licht-Musik-Tanz-Raum wird intensiv ganzheitlich empfunden und mit lustbetonten Ausdrucks- und Verständigungsversuchen erfüllt.
- b) *das Übergangsobjekt*: was dem Säugling der Schnuller, die Garnrolle, der Kissenzipfel, das ist dem Jugendlichen das erste Fahrrad an der Wand des eigenen Zimmers, die alten Turnschuhe, das ist dem Erwachsenen der (auch religiöse) Fetisch, das Spiel-Zeug, das „Hobby“...
- c) *ästhetische Tätigkeit im Alltag*: verqueres Modeverhalten, Graffiti, Party, Fernsehen, Sprachspiele mit Werbe- oder Politikersprüchen, ...
- d) *Inszenierungen*: spontane, improvisierte, knapp vorbereitete Spiel-Aktionen, Happenings, szenische Erfindungen, szenische Interpretationen ...

**Kunst**, so Martin Seel<sup>11</sup>, wirkt ästhetisch darin, „in Zustände und Prozesse einer volzugsorientierten und selbstbezüglichen sinnengeleiteten Aufmerksamkeit zu führen.“ Sie verführt zur Kontemplation, zur Imagination und dazu, korrespondierende Bewegungen auszuführen. Das scheint mir das Entscheidende zu sein, damit es zu einer wirklichen Praxis kommt: Korrespondenzen sollen geschaffen werden in dreifacher Hinsicht: korrespondierend zum Auslöser (also das Wahrgenommene fortführend), korrespondierend zu persönlichen Erfahrungen (die den Inhalt der eigenen ästhetischen Praxis bilden) und korrespondierend in der Form der Fortführung (also strukturbildend).

Die komplexe Einheit einer ästhetischen Erfahrung machte John Dewey an einem Bild aus seiner anthropologischen Forschungsarbeit anschaulich: Er beschreibt einen Wilden, der selbst körperlich erregt ist, während er etwas Erregendes wahrnimmt. (a.a.O., S.28)

Es ist für uns nicht leicht, Erfahrung tatsächlich als Tat zu begreifen; allzu sehr führt uns Abendländer das Bild des Nürnberger Trichters in die Irre: wir sehen uns als Gefäß, in das die Welt ihre Erfahrungen hineinschüttet. Dabei sagt uns unsere Sprache ganz deutlich, wir müssen nur darauf aufmerksam werden: Wir *machen* Erfahrungen.

**Praktische Versuche:** Eigene Erfahrungen mit ästhetischer Praxis versucht man am einfachsten zunächst an Sprachspielereien zu gewinnen.

Man kann sie aus dem Alltag heraus beginnen, sie brauchen keinen Kunstraum, nehmen das Material, das immer zu Mund ist und spielen damit herum; kleine Kinder tun das

<sup>11</sup> Martin Seel, Zur ästhetischen Praxis der Kunst, in: Wolfgang Welsch, Die Aktualität des Ästhetischen, München 1993, S.398-416, hier S.400.

am häufigsten, weil ungeniert: „Teddi Meddi Reddi Scheddi, Toddi Tuddi Taddi Teddi, Pididi Peddi Paddi ...“ Erwachsene stellen für Sprech- und Schreibspiele Regeln auf („Wechsle immer einen Konsonanten aus!“) oder stellen Spielanfänge vor, aus denen die Regel erkennbar wird („KoQUATSCHpf“ lässt sich auflösen in „Quatsch im Kopf“ und eine Regel würde etwa sagen: „Mische Wörter so, dass man mithilfe von Präpositionen sie zu sinnvollen Phrasen entfalten kann!“, so dass Fortsetzungen möglich wären wie: „ACHTviertel“ = viertel nach acht“ oder ...)

Also setzte ich die Teilnehmer unseres Seminars vor dieses Blatt:

Sprachspiele sind ja die „normalste“ Weise, ästhetische Prozesse gesellschaftsfähig zu machen: sie werden in Spielregeln eingebettet; so wird das persönliche Risiko gering und dennoch Spaß erzeugt. Davon konnte jedoch bei den Studierenden kaum die Rede sein: Zunächst wollten die meisten die Bilder beschreiben oder auf einen Begriff bringen wie „Identität, Uniformität ...“ Das erschien ihnen jedoch zu banal. Auch als sich Assoziationen einstellten, mischte sich wieder ihre Bewusstseinszensur ein; sie stockten und wussten nicht weiter, da sie doch schon wussten, ästhetische Erfahrungen seien sich selbst genug. Sie kamen aber nicht auf die Idee, Regeln zu suchen, die eine angemessene Fortführung angeregt hätten. Vielmehr drifteten ihre Arbeiten individuell auseinander: Einige versuchten, die Abbildungen grafisch weiterzuentwickeln, andere spielten mit den Wort- und Bildelementen; bei anderen stellten sich Kindheitserinnerungen ein (wie Daumenkino); wieder andere versuchten, ihrer eigenen Produktion eine politische Dimension zu geben; wieder andere ließen sich von ihren Gefühlen leiten und zeichneten Freude, Frust, Ärger ...Einigen gefiel die individuelle Mitarbeit und der Austausch darüber; einige empfanden den Flow-Effekt der Versenkung, andere sprachen über den Frust ihrer vergeblichen und unzureichenden Bemühungen.

Alle stimmten aber darin überein, auf die **F o r m** der Darstellung sich konzentriert zu haben.

Eine andere einfache Form der Hinführung zu ästhetischer Praxis aus den Alltag heraus und ohne Aufwand bieten die Interaktionsspiele<sup>12</sup>: Die Ausgangsübung bietet einen Rahmen für vielfältige Aktionen: Alle gehen durch einen leeren Raum, ohne zu sprechen, ohne einander anzustoßen.

Kontemplation: Nach einigen Minuten stellt sich eine lässige Ruhe im Raum ein; wir gehen vor uns hin, werden leer im Kopf, fühlen uns mehr und mehr nur noch aus Füßen bestehend, die gehen.

Korrespondenzen im Formengut: Wir spüren eine Gleichmäßigkeit in unseren Bewegungen. Auch Beobachtern fällt auf, wie sich die Gehenden angleichen. Wenn vereinbart wurde, einen Ton zu summen oder zu singen, ergibt sich bald ein harmonischer Gesamtklang. Anregungen von außen (wie: ein Fuß flippt aus, ihr werdet groß, Heiterkeit ...) werden in die Gehbewegung integriert, ihre Darstellung individuell rhythmisiert.

Imagination: Es stellen sich Bilder ein (wie hinterher erzählt wird), Bilder vom Meer, von langen Alleen, von Gras, aus der Kindheit, von einem Krankenhausaufenthalt ... Als ich den Gehenden schließlich den Text von Habermas über Nietzsches Kunstauffassung vorlese, empfinden sie dies als sehr angenehm und „in die Sinne fallend“, einprägsam intensiv: So kann man erlebend begreifen, was das Besondere ästhetischer Erfahrung ist:

---

<sup>12</sup> vgl. W. Ingendahl, Sprachreflexion S.188ff.

Was Nietzsche das „ästhetische Phänomen“ nennt, enthüllt sich im konzentrierten Umgang einer dezentrierten, von den Alltagskonventionen der Wahrnehmung und des Handelns freigesetzten Subjektivität mit sich selbst. Erst wenn das Subjekt sich *verliert*, wenn es aus den pragmatischen Raum-Zeit-Erfahrungen ausschert, vom Schock des Plötzlichen berührt wird, „die Sehnsucht nach der wahren Präsenz“ (Octavio Paz) erfüllt sieht und selbstverloren im Augenblick aufgeht; erst wenn die Kategorien des verständigen Tuns und Denkens eingestürzt, die Normen des täglichen Lebens zerbrochen, die Illusionen der eingeübten Normalität zerfallen sind – erst dann öffnet sich die Welt des Unvorhergesehenen und schlechthin Überraschenden, der Bereich des ästhetischen Scheins, der weder verhüllt noch offenbart, weder Erscheinung noch Wesen ist, sondern nichts als Oberfläche.

Nietzsche setzt die romantische Reinigung des ästhetischen Phänomens von allen theoretischen und moralischen Beimengungen fort.<sup>13</sup>

Im Erfahrungsaustausch wurden vor allem Schwierigkeiten mit den ästhetischen Verhaltensweisen (hier in der Uni!) genannt, aber auch beglückende Momente. Die Äußerungen erinnerten uns an ähnliche aus Künstlerbiografien: Man sträubt sich gegen „befohlene Versenkung“ und Darstellungen zum unpassenden Zeitpunkt; neue Anregungen verwirren, man ist unruhig, fühlt sich nicht wohl, ärgert sich über Darstellungen der anderen, kann hier mit „Heiterkeit“ nichts anfangen, andere platzen wie erlöst explosionsartig mit befreitem Lachen heraus und stecken anderen damit an. Alle aber erlebten die **Rhythmisierung** der Anregungen in ihrem Körper, als eigene ästhetische Tätigkeit in kontemplativer Haltung. Wir erlebten aber auch, wie sich sofort die normativen Bewertungen einstellten gegen die individuellen Ausdrucksversuche und uns ein mulmiges Gefühl vermittelten: Ob wir wohl auch so angenommen werden? Wir spürten, wie schwierig es ist, zu seiner eigenen ästhetischen Praxis zu stehen; man ist ziemlich schutzlos.

Jemand erinnerte daran, dass die schwarzen Sklaven bei ihrer Arbeit gesungen hatten und durch rhythmische Bewegungen ihre Arbeit in ein erträgliches Körpergefühl überführten. Dass daraus der Blues entstand und damit der Grundrhythmus der populären Musik in unserem Jahrhundert, war ein Wunder; hier hat sich ästhetische Erfahrung einmal gegen die Alltagswelt durchgesetzt.

Eine weitere, leicht greifbare Möglichkeit zu ästhetischer Praxis hinzuführen ist **das Erzählen**: Es entsteht aus der alltäglichen Unterhaltung und kann bis hin zu Kunstformen entfaltet werden. Hanns-Josef Ortheil demonstriert dies sehr anschaulich in seiner Erzählung „Hecke“ (1983): Er erinnert sich an seine Mutter, die als gerngehörte Erzählerin bekannt war. In einer Szene im ersten Kapitel erzählt sie, wie an einem Sonntag zu Beginn des Jahres 1933 alle im Dorf nach ihr gesucht haben:

Sie beginnt mit einer allgemeinen Vorstellung des Dorfes: „Früher war Knippen längst nicht so groß wie heute. Das Dorf reichte ...“ und leitet mit einer geschickten Wendung zu ihrer Geschichte über „...als sie mich damals nicht fanden“. Sie wird gefragt: „Wer konnte dich nicht finden?“ Sie antwortet natürlich nicht direkt, sondern zieht eine erste Schleife mit einer Negation: „Niemand wußte, wo ich war,“ und schlägt einen zweiten Umweg ein mit einer Aufzählung, wo man sie überall nicht fand: in der Pfarrbibliothek, in den Siegwiesen ... Dann verallgemeinert sie: „Noch nie hatte man nach mir suchen müssen“ und schiebt eine Rückblende ein: „ich hatte jeden Sonntagmorgen die Tür zur Bibliothek geöffnet, ...“ Endlich kommt sie nach vier Umwegen konkret zu ihrer Erzählung zurück: „Diesmal jedoch ...“ Schnell wechselt sie aber wieder den Schauplatz, indem sie erzählt, was die Leute alles tun, um sie zu finden, nennt verschiedene Orte, stellt rhetorische Fragen in Erlebter Rede: „Wo sollte ich ...? Sollten sie ...?“ So geht das eine Seite lang. Nun steigert sie: „Als auch der Pfarrer ..., wurde die Aufregung noch größer.“, nimmt aber das Tempo gleich wieder zurück, indem sie das Wetter an dem Tag erwähnt, den Nebel, der natürlich die Erzählung noch

<sup>13</sup> Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt 1985, S.116.

anschaulicher und unheimlicher macht. Entsprechend berichtet sie hier von den Vermutungen im Dorf, von den Fragen, die sich die Leute stellen. Auf den nächsten 3 Seiten erzählt sie, wie die Leute sie im ganzen Dorf suchen; dabei gelingt ihr nicht nur, das Dorf geografisch vorzustellen, sondern auch seine Bevölkerung in ihren politischen Positionen. Kurz schließt sie ab: „So fand man keine Lösung des Rätsels, bis ...“ ja, sie fast beiläufig lakonisch den Polizisten erwähnt, der dem Vater meldete, dass sie am Morgen festgenommen worden war.

Nach solch einem Vorbild können sicher Kinder wie Erwachsene eigene Erzählungen gestalten. Die rhetorischen Figuren sind bei den Übungen eine Hilfe, immer wieder über angedeutete und ausgeführte Umwege einen eigenen Rhythmus beim Erzählen zu finden. Was alltäglich in einem Satz gesagt wird, gewinnt so ein ästhetisches Eigenleben.

### **Erstes Resümee: Die Sichtweise des Pragmatismus:**

Schon die wahrnehmende Phase in der Erfahrung ist ein Produzieren: Wir entdecken etwas als etwas Bestimmtes, wir ordnen das Neue etwas uns Bekanntem zu. Und darauf reagiert unser Körper, denn das Erkannte hat eine Bedeutung für uns, wir malen uns die Folgen der Wahrnehmung für uns aus: Was nun, da ich dies sehe/höre...? Umso aufgeregter und aufregender bei ästhetischer Wahrnehmung, wo wir nicht so sehr auf den Inhalt achten, weil wir ihn noch nicht eindeutig ermitteln, sondern wo wir auf die Form des Wahrgenommenen achten, auf die Lautstärke, auf seine Melodie, seinen Klang, auch Gleichklang im Reim, seine Linienführung, sein Metrum, seinen Rhythmus, seinen überraschenden Bildsprung... Wir verziehen unser Gesicht zu einem Lächeln oder in nachdenkliche Falten, wir setzen an zu tänzerischer Bewegung, zum Anfassen zum Weglaufen, zur Fortsetzung ... Diese fortführende Formung der ästhetischen Praxis beschreibt Birgit Recki als *Rhythmisierung*:<sup>14</sup> Dewey führt unsere Reaktion auf die Spannungen zwischen dem neuen und dem vorher Vorhandenen, Gültigen zurück: „Was ästhetische Erfahrung ausmacht ist die Umwandlung der Widerstände und Spannungen, von an sich zur Zerstreung verleitender Erregung in eine Bewegung, die auf einen umfassenden, erfüllten Abschluss hinzielt.“(70) Umwandlung setzt die eigene Tätigkeit voraus, die sich jetzt vom Auslöser ab und der eigenen Erregtheit zuwendet; insofern können wir auch hier von einer Re-flexion sprechen. Indem ich mich auf den Prozess der sinnlichen Wahrnehmung selbst einstelle, begeben mich in ästhetische Erfahrung. Die Empfindung der Empfindung, als die reflektierte Sinnlichkeit, ist ästhetisch. „Nicht jeglicher Sinneseindruck bereits als solcher, sondern seine Reflexion in einer Haltung, die sich dem einzig einsichtigen Motiv der Lust auf nichts außer ihm bezieht, ist ästhetisch.“ (137)

Zu einer ästhetischen Praxis kommt es also, wenn die so erlebten Sinneseindrücke in einer eigenen Tätigkeit geformt werden, in einen Rhythmus gebracht, in einer einheitlichen Form ausgedrückt werden, Natur in ein Bild im Rhythmus des Malens, Filmens, Musik in einem Tanz, ein Erlebnis in Sprache rhythmisiert wird. Der selbstproduzierte Rhythmus ist also von der Form der Wahrnehmung angeregt, etwa wenn wir das Gefühl haben, dass ein Kunstwerk zu uns spricht (das heißt ja: wir haben etwas dazu zu sagen!), oder wenn ein Stück Außenwelt, das es ja im Moment der Wahrnehmung nur in der wahrgenommenen (erregten!) Form für uns gibt, uns herauszufordern scheint zu einer Verszeile. „Wahrgenommene Rhythmen (gestaltete Regelmäßigkeiten) sind Bedingungen der Form in der Erfahrung

<sup>14</sup> Birgit Recki, Die Form des Lebens. John Dewey über ästhetische Erfahrung, in: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.), Ästhetische Reflexion und kommunikative Vernunft, 1993, S.132-150.

und infolgedessen auch Bedingungen des Ausdrucks. (...) Nur wenn die Rhythmen -...- zu einem Rhythmus in der Erfahrung selber werden, kann man sie ästhetisch nennen.“<sup>15</sup>

Und da der Rhythmus einen Inhalt braucht, den er formt, ist ästhetische Erfahrung notwendig imaginativ: Wie stellen uns die Fortführung der Wahrnehmung vor, indem unser Körper sich im Rhythmus der Wahrnehmung bewegt: Der malende Arm formt die Linie der Bildlandschaft, der Gesang gestaltet die Freude über das schöne Gesicht, die tanzenden Beine das walzerselige Kreisen, der Vers die Vorstellung des entschwindenden Mädchens. Die in der Wahrnehmung aufgerufenen (alten) Bedeutungen werden durch die Rhythmisierung zu einer neuen Bedeutung (der Imagination) gestaltet.

In solchen Prozessen können wir nach Dewey 3 Stufen ästhetischer Tätigkeit bis hin zur Kunst unterscheiden, und zwar aufgrund unserer eigenen Erfahrung:

1. alltägliche Erfahrung, die bereits in der Wahrnehmung rhythmisch geformt wird und dadurch ästhetische Eigenschaften hat (vgl. Witzzeichnung am Fließband: „Schon wieder son Ding!“)
2. die „eindeutig ästhetische Erfahrung im prägnanten Sinn“: die obengenannte ästhetische Erfahrung dominiert ihren Inhalt und wird als Form um ihrer selbst willen genossen. Schon dafür bedarf es einer Änderung der *Haltung* zum Objekt.
3. Erst recht bei der Kunst, bei der solche Rhythmisierung in einer *gelungenen Form* gipfelt, die unabhängig vom individuellen Erlebnis genossen und über Raum und Zeit verselbständigt werden kann (z.B. im Theater).

In dem, was wir aus der Rhythmisierung des zum Verweilen gebrachten Augen-Blicks machen, erfahren wir schließlich auch uns selbst, und zwar uns selbst als Schaffende. Damit erleben wir die Entstehung von Welt im Prozess des Gemachtwerdens, der Poiesis. Die Vervielfachung unserer Erfahrung erleben wir als Intensität.

Das intensive Erlebnis der Schaffung von neuem durch uns selbst ist so ungewöhnlich, dass es Bewertungen geradezu herausfordert. Die ästhetische Erfahrung durchbricht die Haltung der Selbstverständlichkeit, hat aber keine eigenen Wertkriterien, denn sie genügt ja sich selbst, sie will ja nichts bewirken, keine Ziele anstreben und Zwecke erfüllen. Und so gerät das ästhetische Erlebnis in die Fänge unserer moralisch-praktischen Einstellung. Diese lässt wenig Spielraum für Begeisterung über das tolle Gefühl des Einmaligen, sie fragt nach Nutzen und Verwertbarkeit, nach dem Sinn in einem normierten Tages- und Lebenslauf. So kommt es gleich zu wertenden Reaktionen des Nichtverstehens, eines „damit kann ich nichts anfangen“ oder gar der Abwehr, zumindest der Abgrenzung. Die ästhetische Erfahrung macht Schwierigkeiten, weil die Alltagskultur für sie (noch) keine Umgangsformen hat. Wir sehen: Auch die Schwierigkeiten mit der Kunst sind selbstgemacht.

Natürlich bietet jede Gesellschaft auch zugelassene Reaktionsweisen: Von der Geste des hilflosen aber dulddenden Lächelns angefangen bis zu begeisterter Zustimmung. Dazwischen mögen hermeneutische Prozesse liegen, die ein Verständnis durch schrittweise Auslegung anbahnen sollen. Im gesellschaftlichen Umgang mit Kunst erscheinen oft die (sehr viel höherwertigen) Formen der Kunstbeschreibung in den Wissenschaften und der Kunstkritik in den Medien eher willkommen als etwa (doch „lächerliche“) ästhetische Fortführungen.

### **Shustermans Suche nach Kunst in der populären Kultur**

Auch der amerikanische Philosoph Richard Shusterman setzt den pragmatischen Ansatz John Deweys fort, will aber<sup>16</sup> vor allem Erzeugnisse der populären Kultur – am Beispiel des Rap in der Popmusik – als Kunstformen würdigen, indem er die üblichen

<sup>15</sup> John Dewey, a.a.O., S.188.

<sup>16</sup> in seinem Buch Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus, Frankfurt 1994.

Vorurteile gegen die „niederen“ Kunstformen widerlegt und zeigt, dass alle Qualitätsmerkmale „hoher“ Kunst auch in der Popkultur zu finden sind, - zumindest als Suchkriterien brauchbar. Ethisch-politisch ist er jedoch dafür, der anspruchsvollen Kunst auch mehr an Wirkung abzuverlangen: „Wir brauchen aber auch eine größere Offenheit der Art und Weise gegenüber, wie die hohe Kunst selbst durch größere kritische Aufmerksamkeit auf die ethischen und sozialen Dimensionen ihrer Werke ein progressives und sozio-politisches Programm fördern kann.“ (69)

Kunst als autonom zu verstehen ist wichtig und notwendig. Da sie aber in der Gesellschaft stattfindet, ist sie auch politisch und erfordert ethische Haltungen. Sie und die ästhetische Erfahrung generell bedürfen also der Kritik von einem sozio-politischen Standpunkt.(74) Und von da her stellt Shusterman ganz einfache Fragen, die aber die etablierte Kunstkritik – vor allem in den Schulen – voll ins Schleudern bringen (würden): **Wer** hat denn ästhetische Erfahrungen, wer geht mit Kunst um, wer „versteht was davon“? Ist nicht die hohe Kunst für die Gebildeten und die Popkunst für die Minderbemittelten? Und hatte je das humanistische Programm einen Erfolg, dass die unteren Klassen sich die Fähigkeiten zur Wertschätzung der Kunst im Unterricht aneignen sollten, dass sie nur mehr Zeit und Arbeit investieren sollten, um auch in den hohen Genuss zu gelangen?(75) Auch die Vorstellung von der Kunst als Kompensation der Alltagswelt, des Ersatzes, des Fluchtraumes hatte ja (wie Marcuse gezeigt hat) die Funktion die bestehenden Verhältnisse zu legitimieren („affirmative Kultur“).

Aber wir tun jetzt, als müssten die elitären Dinge für alle gelten. Das ist das demokratische Missverständnis. Die Diffusion des Ausgezeichneten in die Masse, wie es die Soziologen nennen, gelingt nicht. Auszuweichen in die Affirmation und zu sagen, so wie es ist, ist es ganz toll und das müssen wir feiern, ist nur ein Ausdruck der Hilflosigkeit, ist Neo-Warholismus. Kann man ja machen, war in den siebziger Jahren ganz nett, warum also nicht noch einmal.<sup>17</sup>

Und natürlich ist es auch Aufgabe der Gebildeten – aus welchen Motiven auch immer - die populäre Kultur mit den Begriffen der traditionellen Ästhetik gegen die hohe Kunst zu verteidigen (109ff.). Es heißt, sie sei defizient, nur für die Dümmeren, von der Großindustrie um des Profits willen produziert, müsse die künstlerischen Ansprüche dem Massengeschmack opfern, sie sei standardisiert statt kreativ und original; sie habe destruktive, verrohende Auswirkungen, verschaffe nur Scheinbefriedigungen, zerstöre den Intellekt, schade der Gesellschaft.

Er bestreitet nicht, dass es das alles gibt, dass es viel zu viel schlechte Popkultur gibt; aber er versucht nachzuweisen, dass die populäre Kunst ernsthafte ästhetische Aufmerksamkeit verdient (ab S.121).

Pragmatisch muss man dazu zunächst davon ausgehen, dass es im Bereich der seriösen Kultur auch nicht nur die Gipfelwerke gibt, sondern eine riesige Menge Schrott, dass immer schon Kunstwerke zur Unterhaltung geschaffen wurden und dass die Grenzen – gerade beim Film – sehr fließend sind. Es gilt, auch im Bereich der Popkultur die Gipfelwerke zu finden, die höchsten ästhetischen Ansprüchen genügen. Shustermans Erkenntnis und Zielperspektive:

„Wenn unsere rationalistische ästhetische Tradition feste äußere Formen und distanzierte Wertschätzung vorzog, dann ist ein stärker von Dewey beeinflusster Zugang nötig, um das Dynamische und Erfahrungsbetonte in der Körperästhetik anzuerkennen. ... Er würde auch die Wege erforschen, wie körperliche Praktiken, die diese Effekte erzielen, dazu beitragen können, das Selbst emotional, kognitiv und ethisch zu transformieren, indem sie uns größere psychologische Ausgeglichenheit, Aufnahmefähigkeit der Wahrnehmung und offene geduldige Toleranz beibringen.“ (246)

<sup>17</sup> Botho Strauss, Am Rand. Wo sonst., in: DIE ZEIT 23/2000, S.55.

## Der ästhetische Prozess

Wir können uns nun genauer in einen künstlerischen Prozess hineinversetzen: Anregungen (von innen oder von außen) werden nicht nur zur Kenntnis genommen („Inhalt“), sondern auch in ihrer Form, ihrer Gestalthaftigkeit wahrgenommen. Dabei wird man auch aufmerksam auf die eigene Wahrnehmungsweise. Aber ich reagiere nicht verstehend oder handelnd, sondern fortführend, suche den Rhythmus aus der Anregung in die eigene Tätigkeit fortzusetzen, Vorstellungen treiben meine Suche weiter, finde vielleicht eine Form, sehr metaphorisch, ausprobierend, noch stammelnd. Es entsteht ein neuer Inhalt (den ich selbst gar nicht verstehen muss! Ich stelle ihn erst mal so dahin.)

Im ästhetischen Prozess gehen wir von der ästhetischen Wahrnehmung in den ästhetischen Ausdruck über:

- Wahrnehmung einer Wahrnehmungsweise (in mir oder im Kunstwerk)
- angeregt durch wiederkehrendes Formengut oder Stützpunkte
- Phantasiespiel in verschiedenen Medien
- dabei Empfindung, Genuss

beim Versuch eines angemessen fortführenden ästhetischen Ausdrucks gilt es nun,

- die Form einer Rhythmisierung zu finden und zu gestalten
- durchzuhalten, erprobend, dabei
- Kulturformen übernehmen oder neu erfinden
- komponieren (zusammenstellen)
- und gucken, was die Formung inhaltlich gebracht hat.<sup>18</sup>

In diesem Zusammenhang ist an die vielfältigen Versuche zu ästhetischer Praxis im Unterricht zu erinnern. Angefangen vom Ausschneiden, Backen oder körperlichem Darstellen von Buchstaben beim Erstlesen, über handelnden Unterricht mit Pflanzen und Tieren, aber auch mit Modellen und Artefakten, über Unterrichtsgänge zu Originalschauplätzen bis hin zu bildlichen, filmischen, szenischen Veranschaulichungen historischer, wirtschaftlicher, religiöser ... Ereignisse, - es gibt heute, auch in der Ratgeberliteratur, eine Fülle von Beispielen, abstrakte Sachverhalte zu versinnbildlichen. Hier steht die ästhetische Tätigkeit allerdings fast immer in einer Funktion für Erkenntnis- oder Handlungsziele. Das Spiel um des Spiels willen, die sich verselbständigende ästhetische Erfahrung ist in der Schule sicherlich sehr sehr selten.

Poetische Texte jedoch, auch hin und wieder Gedichte kommen im Schulunterricht häufiger vor, und man sollte vermuten, dass daran die Schüler angeregt werden sie in eigener ästhetischer Praxis fortzuführen. Wenn das auch heute, angeregt durch den sogenannten produzierenden Literaturunterricht, immer öfter geschieht, geht es letzten Endes – vor allem in höheren Klassen – doch mehr um Beschreibungen der Formelemente und Fragen der Wertung. Je nach Geschmack des Lehrenden kommen dann poetische Texte mehr oder weniger gut weg. Wir erprobten uns selbst zunächst mit zwei Gedichten aus Grundschullesebüchern:

Beide Gedichte reagieren auf Schulerfahrungen. In jedem wird ein eigener Rhythmus gefunden: in der „Tintenfliege“ mit festem Versmaß, festem Kreuzreim und Kreuzmetrum, festen Strophen, wechselweise gesetzt. Stützpunkte führen zum Bild einer vermenschlichten Fliege („sie dachte“, „wird eingeladen“) und zum Bild eines

<sup>18</sup> Eine Fülle von Anregungen zu solchen Prozessen gebe ich in: Ingendahl, Sprachreflexion, S.192.

sehr komischen Lehrers (gibt gut 100 Wörter auf, „tat verwundert“); es wirkt kindertümlich. Das zweite Gedicht spricht in freien Rhythmen und ist voller verwirrender, surrealistischer Stützpunkte; es wirkt eher fremd.

„Die Tintenfliege“ erzählt eine sehr konkrete Geschichte, die Gedichtform regt an, den Text zu singen. Unsere Vorstellungen werden strikt gelenkt und es entsteht ein eindeutiges sehr eindrückliches Bild. Die Formulierungen scheinen „für Kinder“ gemacht zu sein, so wie man sich früher Kinderhumor vorstellte. Zur dargestellten „Schule von früher“ passt die „Sprechweise von früher“.

„Schultag“ lässt dagegen eine Fülle von sehr unterschiedlichen Vorstellungen entstehen; durch die ungewohnten, individuell zu assoziierenden Bilder ist das Gedicht sehr offen. Alle Deutungsvorschläge kreisten einerseits um die ausgelassene Stimmung der Kinder und andererseits um die trostlos öde Schule, in der alles Lebendige zur Schrift, zur getrockneten Botanik und zur Zeichnung gerinnt. Dabei erleben wir, wie in diesem Gedicht etwas entsteht, wie die Formen unsere Imagination in einem großen Freiraum eröffnen. Das machte großen Spaß, uns die angeregten Bilder zu erzählen. Auch die angedeutete Lösung des Dilemmas erfreute, dass die Kinderzeichnung schon die gerechte Ordnung herstellt: der Lehrer steht in der Ecke und die Ferien rangieren ganz oben.

Ist es ein Kriterium für Kunst, dass sie die Rezipienten zur eigenen ästhetischen Produktion – und nicht nur zum Nachvollzug – anregt? Dann ist Hans Baumanns „Tintenfliege“ höchstens Kunsthandwerk, Karl Krolows „Schultag“ aber sicherlich gelungene Kunst.

Mit Hilfe von Shustermans Argumenten zur Aufwertung der Popkultur diskutierten wir unsere Erfahrung, welche Kunst denn nun „echt“ zu nennen sei und welche „wahre Befriedigung“ verschaffe. Der Wunsch, die „Tintenfliege“ nachzuträllern, war sicher so echt wie der Rausch, den Popmusik in der Disco auslösen kann. Trotzdem kamen sich die Lehrerstudenten dabei „ziemlich billig“ vor, eben nicht „echt“ im Sinne von authentisch. Ernster genommen fühlten sie sich durch den „Schultag“, von dem Anstrengungen und eigene Leistungen gefordert werden. Die Befriedigung über das Selbstgemachte – die Vorstellungen und Deutungen, die Mühe, sie vor anderen zu

vertreten – ist eine andere, sie ist „uns mehr wert“. Wir verstanden Karl Valentins Definition:

**Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit.**

Shusterman argumentiert zu Recht, dass aus der „Leichtigkeit“ der populären Musik resultiert, dass sie auch leicht kommerziell ausgenutzt werden kann, zu Standardisierungen führt und mit Nachvollzug oder Berieseln zufrieden sein lässt. So verführt sie dazu, die Anstrengungen für die Kunst zu vermeiden, sie macht nachlässig und senkt das Niveau. Das will vielleicht keiner, aber es ergibt sich!

Wenn es allerdings richtig ist, dass die Massenkultur gerade die Mehrarbeit für den künstlerischen Mehrwert scheut, sind die pädagogischen Bemühungen unaufrichtig, „hohe“ Kunst popularisieren zu wollen. Es sei denn, wir erkennen unsere bisher gewohnten Methoden der Vermittlung als unzureichend und finden angemessenere. Aus der Popkultur könnten wir lernen, meint Shusterman, sinnlicher, körperlicher, unmittelbarer, engagierter und gemeinschaftlich auf Kunst jeder Art zu reagieren. Der Weg der „freudigen Rückkehr zur körperlichen Dimension“ erreiche die Menschen direkt, unabhängig von intellektuellen Ansprüchen, schließe aber dennoch theoretische Annäherungen nicht aus.

Dieser Vorschlag wird es in unserer Gesellschaft schwer haben, weil Rationalität höher bewertet wird als Sinnlichkeit. Unmittelbar Wirkendes, das Freude macht, ist „billiger“ zu haben als systematisierendes Denken, das nach allgemeiner Vorstellung kaum begeistern kann. Wir müssten also den Spaß des Denkens erleben können, um sinnlichen Umgang mit Kunst und ästhetische Praxis als gleichwertig erfahren zu können. Ebenso müssten Kulturkritiker und vor allem Lehrer ernsthaft gleichermaßen dieselben Mühen der Differenzierung aufwenden in der Rezeption von „seriösen“ und populären Kunstwerken. So komplex und hochartefiziell etwa Beatles-Musik ist, so leicht und einfach erscheinen viele Bilder Picassos. Wer urteilt, dass zeitgenössische Boygroups in der Qualität mit den Beatles nicht zu vergleichen sind, muss auch zugeben, dass etwa das Opernlibretto von Verdis „Troubadour“ gegenüber dem von Puccinis „La Boheme“ grottenschlecht ist.

Das sind Werturteile, die Fachleute verschiedener Disziplinen objektivierend bestätigen können. Aber geht es darum? Spielen die objektiven Urteile im gesellschaftlichen Gespräch irgendwo irgendeine Rolle? Urteilt nicht jeder aus seinem Horizont und kann gar nicht anders? Der eine sieht täglich RTL und hört täglich nur Popmusik, war nie in einer Oper oder Philharmonie, und der andere ist ein Fan Gustav Mahlers und Richard Strauß', - sind deren Urteile überhaupt vergleichbar? Wo soll ihr gemeinsamer Bezug oder Rahmen sein? Sprechen die überhaupt miteinander, und wenn, ohne sich gegenseitig lächerlich zu machen?

Oder gibt es in jedem Menschen ein unbewusstes Gespür für Qualität? Haben wir ein schlechtes Gewissen, wenn uns das Mindere besser gefällt? Wir wollten uns selbst prüfen. Ein Kenner der Popmusik-Szene legte uns vier Liebeslieder vor. Wir lasen die Texte, während wir die Musik hörten (ich schreibe hier nur die Anfänge auf:)

Ich liebe dich.

Ich liebe dich im Angesicht des Kirchturms  
gegenüber und im Einklang mit den Schlägen  
seiner Glockenhoden

Ich liebe dich.

Während unser Anrufbeantworter entfernte  
Bekannte vertröstet, liebe ich dich.  
Ich liebe dich zum Surren des Kühlschranks  
und zum Rauschen der Geschirrspülmaschine,  
wir haben die Auswahl zwischen den Programmen  
Universal 65, Universal 55, Fein 50, Spar 55,  
Kalt und Aus

Heinz Rudolf Kunze, Die Städte sehen aus wie schlafende Hunde, 1984

Ich hab' unzähl'ge Seiten vollgeschrieben,  
 Ich habe mir Geschichten ausgedacht,  
 Bin keine Antwort schuldig geblieben,  
 Ich hab' den Denker und den Clown  
 gemacht,  
 Ich habe Weisheiten von mir gegeben  
 Und dabei manche Torheit, wie mir scheint,  
 Ich hab' geredet, als ging's um mein Leben,

Ich sing für dich ich schrei für dich  
 Ich brenne und ich schnei für dich  
 Vergesse mich erinner mich  
 Für dich und immer für dich  
 Für immer und dich (wo immer du bist)

Anna, es fällt mir furchtbar schwer  
 alle Beschreibungen wirken leer  
 Du bist nichts, was man so sagt  
 Du hast kein freundliches Naturell  
 Deine Launen wechseln schnell  
 Du küsst mich nur, wenn ich dich frag

Und doch nur immer eins gemeint:  
 Ich liebe dich  
 Ich brauche dich,  
 Vertrau auf dich,  
 Ich bau auf dich  
 ...  
 Reinhard Mey, Alles geht! 1992

Ich lache für dich wein für dich  
 Ich regne und ich schein für dich  
 Versetz die ganze Welt für dich  
 Für dich und immer für dich  
 Für immer und dich  
 ...  
 Rio Reiser, RIO I, 1986

Du kannst mit deinen Maschen  
 einen ganz schön überraschen  
 ...  
 Herbert Grönemeyer, Total egal, 1982

Zunächst: Die These vom allgemeinen Gespür für Qualität bewahrheitete sich bei uns nicht. Auf die Frage, welches Lied künstlerisch am wertvollsten sei, wurden alle vier Texte genannt. Rio Reisers Lied nur einmal. Die meisten konnten schlecht zwischen Gefallen und Kunstanspruch trennen. Schüler eines Literaturkurses stimmten mit ihrem Lehrer darin überein, dass Reinhard Meys Lied am künstlerischsten sei und begründeten das mit den gängigsten rhetorischen Figuren des Reims, des Versmaßes, der Anaphorik u.ä. Dass in Rio Reisers Text viel mehr, und zwar seltene rhetorische Figuren genutzt und dichter, raffinierter, komplexer gestaltet sind, sahen sie gar nicht. Kunzes Text erscheint zunächst künstlerisch wegen seiner überraschenden, ungewöhnlich phantasievollen Wendungen, erweist sich aber dann als Masche, als Auswalzen einer Idee. Grönemeyers „Anna“ ist einfach schlampig gemacht und fällt weit ab.

An diesen Popmusik-Texten diskutierten wir die grundsätzliche Schwierigkeit der Wertung von populärer Kunst: Wenn wir emotional unbewusst sehr stark getroffen und eingenommen sind, ist uns die Qualität der Machart egal. Auf die Dauer wirkt jedoch künstlerische Produktion intensiver und nachhaltiger. Gute Lieder und Texte werden wir nicht so schnell leid, können und wollen uns immer wieder mit ihnen beschäftigen.

Die Übertragung dieser unserer Erfahrungen auf drei Beispiele moderner Lyrik sollte zweierlei zeigen: Einmal den riesigen Abstand dieser Gedichte zu den Popmusiktexten; formale Merkmale wie rhetorische Figuren reichen eben zur Bestimmung eines Kunstcharakters nicht aus. Wesentlich ist der inhaltliche Anspruch an die Verstehensfähigkeit: Hier wird nicht Bekanntes beschworen, hier werden neue Inhalte geschaffen, - und ihr Wert wird auch etwas zu tun haben mit deren Relevanz. Zum anderen sollte auch hier die Frage nach qualitativen Differenzierungen gestellt werden.

Bei Erich Fried ging wahrscheinlich noch die Idee der Formung voraus, bei der ein sinn-bildliches Muster entstand für das wechselseitige Ineinander in einer Liebesnacht, die dann als bedroht erahnt wird. In Jürgen Theobaldys „Irgend etwas“ erleben wir das allmähliche Sich-klar-Werden eines Dichters darüber, dass wohl sein Schreiben seine Liebe verhindert, wobei die Zeilenbrüche seine Atemlosigkeit oder auch sein Stammeln anzeigen können. Thomas Klings „Zartschatten“ schließlich ist sicher das hermetischste Gedicht von den dreien, in seinem Kunstcharakter wegen der radikalen Form, die kein Vorbild hat, schwer zu erkennen. Wenn man sich hier auf die Bild-Evokation einlässt, entdeckt man ein inhaltlich unbekanntes Land, das vielleicht im Miteinander mehrerer Leser und mithilfe mehrerer methodischen Zugänge seine Welt genauer erkennen lassen wird.

**Zum Autonomie-Anspruch der Kunst:** Alle poetisch geformten Texte sind autonom in dem Sinne, dass sie aus Handlungskontexten als selbständige Einheiten herausfallen, weil sie über ihre Information hinaus durch ihre spezifische Geformtheit zum Mitvollzug ihrer Form auffordern und dadurch einen emotionalen Bezug zum Rezipienten herstellen. Die meisten poetischen Produkte nutzen die bekannte Formensprache, knüpfen an kindliche und/oder gefühlvolle Erfahrungen an und lassen den Rezipienten erregende Vorstellungsbilder erzeugen. Die Eigentätigkeit macht Lust und schreckt ab, sie will genossen werden und soll doch wenig anstrengen. Dabei entstehen auch in der populären Kultur mehr oder weniger als anspruchsvoll empfundene Texte. Sie haben immer noch Bezüge zu umgebenden Handlungskontexten, aus denen heraus sie zur gemeinsamen Belustigung gesungen werden, gemeinsam getanz, gemeinsam fortgesetzt werden.

Je weiter sich poetische Texte aus Unterhaltungsbezügen entfernen, umso autonomer werden sie empfunden. Sie erfordern eine eigene Anstrengung, einen Wechsel in der Einstellung. Man erkennt bekannte Wörter nach bekannten Satzstrukturen, trotzdem kann man die Texte nicht wie gewohnt lesen, man findet keinen bekannten Sachverhalt, auf den sich die Sprache beziehen könnte. Es hat auch keinen Sprecher – in dem Sinne, dass wir jemanden annehmen können, der uns den Text erklärt, ihn „übersetzt“; wir wissen: auch der Produzent des Textes kann es nur so sagen, wie es da steht. Das Kunstwerk hat auch keinen – gemeinten oder auch nur vorgestellten – Adressaten, an dessen Verstehensmöglichkeiten es sich orientiert. Es übermittelt keinen Inhalt im Sinne einer Information über fertiges Wissen; es kann höchstens vom Leser einen Inhalt zugesprochen bekommen. Es gibt sprachliche Kunstwerke, die nur sprachliche Form sind. Sie regen zwar einzelne Bilder an, aber den inhaltlichen Gesamtzusammenhang muss jeder einzelne Leser selbst erschaffen. Manchmal sind die Einzelteile hilfreich wie bei einem Puzzle, sind strukturiert nach einem Code oder einem Bauplan, der den Inhalt allmählich entstehen lässt. Aber diese Erschließungshilfen gilt es erstmal zu finden; und dann wollen vielleicht auch andere noch von einer gefundenen Leseweise überzeugt werden! Jedenfalls wird der Erschließungsprozess – allein oder mit anderen – immer reflexiv sein, Reflexionen anregen zu meinen Erfahrungen, zu Möglichkeiten, zu mir und meiner Lebensgeschichte, gestern, heute und morgen.

## Didaktische Konsequenzen

Ästhetische Praxis spontan	Kunst reflektiert
<p>Kontemplation, Flow-Erlebnisse Assoziationen, zerbrechlich aktiviert Gefühlswelten Kindheitserinnerungen</p> <p>Imaginationen Suche nach neuen Möglichkeiten mehrperspektivisch mehrmedial</p> <p>Rhythmisierung Wahrnehmungen Ausdrucksform wird wichtiger Inszenierungen</p> <p>sich selbst in sinnengeleiteten Wahrnehmungen wahrnehmen Wunsch nach Wiederholungen</p>	<p>Gipfel ästhetischer Praxis, da die Form/Rhythmisierung gelungen ist</p> <p>Form/Gelingen der Form ist primäres Ziel</p> <p>formale Einheit Ordnung im Formengut (Code) Korrespondenzen vielschichtig, komplex, selbstreflexiv, rätselhaft, vieldeutig</p> <p>autonom (unabhängig von allem) widerständig abweichend vom Anerkannten</p> <p>Rezeption individuell im kleinen Kreis <b>durch rationale Operation und Anwendung von wissenschaftlichen Kenntnissen</b> Gefühl von Freiheit des Denkens und Schaffens von Neuem Aufklärungsmöglichkeiten</p>

### Annäherung an die Kunst von der ästhetischen Praxis her:

<p>:freudige Rückkehr zur körperlichen Dimension</p> <p>Rezeption sinnlich engagiert, wahrhaftig gemeinschaftlich unmittelbar</p> <p>assoziative Reflexion des eigenen Lebens und des Selbst stiftet zu eigener ästhetischer Praxis an: Rhythmisierung der Wahrnehmung mit einer zu findenden Form</p>	<p><b>Folgen u.a.:</b> veränderte Grundeinstellung: es gibt keine „Kunstwerke“, immer nur mehr oder weniger gelungene künstlerische Prozesse, - produktiv und reproduktiv, sowohl dominant rational- theoretisch als auch dominant in ästhetischer Praxis</p>
--	---

In pragmatischer Sichtweise kann man also von einer breiten **ästhetischen Praxis** ausgehen, die täglich von allen Menschen ausgeübt und von ihnen auch als besondere Lebensweise empfunden wird. Sie besteht in der Rhythmisierung als Fortführung rhythmisch erlebter Anregungen. Ein Teil dieser ästhetischen Praxis wird professionell betrieben in dem Sinne, dass Künstler sich intensiv und reflektiert den Rhythmisierungen widmen und darin eine spezifische Meisterschaft entwickeln, so dass sie auch andere von ihren gelungenen Formen überzeugen; diese Formen sind **Kunstwerke** und wegen ihrer Vieldeutigkeit und subjektiven Bewertungen umstritten.

Es ist in unserer Gesellschaft üblich geworden, sich mit ästhetischen Produkten diskursiv auseinanderzusetzen, wobei meist die Rhythmisierung in eigener ästhetischer Praxis auf der Strecke bleibt. Angemessener wäre, auf ästhetische Anregungen durch Fortführung in ästhetischer Einstellung zu reagieren. Also auch Kunst zu erfahren, indem man sich ihr durch ästhetische Praxis nähert.

**In eigenen Versuchen** zu ästhetischer Praxis spielten wir mit den beiden Schulgedichten nach verschiedenen Anregungen<sup>19</sup>:

- Einige tragen die Texte so vor, dass man genau hört, wie sie die Gedichte finden: langweilig, erheiternd, belehrend ...
- Zwei Zweiergruppen sprechen die Texte in einem „Rahmenbild“: einmal „passend“: als (natürlich geleiteter Schülervortrag eines nach Zwang auswendig gelernten Gedichts; einmal „unpassend“ als Dialog zweier Rock-Tänzer in einer Diskothek zu stampfender Techno-Musik.
- Zwei kleben je einen Text in die Mitte eines DIN A3-Blattes und schreiben in Sprechblasen und Bildern Kommentare an „Leerstellen“ und „Stützpunkte“.
- Vier führen den Text „Schultag“ als Oper auf, indem sie Fragmente des Textes in Kurzarien und Chorpartien singen. Dadurch erhält der Schultag ein pathetisches Gepräge und die Hohlheit und Entfremdung in der Schulkommunikation wird erschreckend deutlich.
- Eine Gruppe inszeniert eine „Collage“ aus Szenen zum „Schultag“:
  - Der Lehrer sitzt unter dem Tisch; aus allen Richtungen stürzen die Kinder herbei, stechen mit Bleistiften in die Luft: „Da ein Schmetterling!“ – „Ich hab eine Straßenbahn!“ – „Da mein schönstes Ferienerlebnis!“. Sie schreiben tanzend auf Papier und lassen die Blätter auf den Lehrer hinuntersegeln. Der schreibt dicke rote Zensuren darauf, riecht daran und sagt: „Ah, Papier!“
  - Die Kinder schreiben und malen an die Tafel: „3 + 4 = Wolken“...
  - Die Kinder sind im Wald und im Garten, pflücken Blumen und sammeln Blätter, die sie wieder auf den Lehrer hinuntersegeln lassen, der sie in ein dickes Buch einklebt und es dann zuklappt.
  - Schließlich finden sie sich auf dem Tisch zu einem Standbild zusammen und brüllen „Ferien!“

---

<sup>19</sup> Eine Fülle methodischer Anregungen bietet: W. Inghendahl, Umgangsformen, Frankfurt 1991.