



JUDITH SIEGMUND

Warum wir beginnen sollten, Künste anders zu beschreiben

Die neueren Künste und ihr Kunstbegriff

Einleitung

Die Stimmungslage des Mottos dieser Reihe im Mythos-Magazin scheint mit der Formulierung eines möglichen „Endes des Kunstbegriffs“ als eines bestimmten Begriffs, der in den letzten Jahrzehnten im Kontext der deutschsprachigen Ästhetik geglitten hat, wiedergegeben zu sein. Auch anderswo lassen sich zur Zeit ähnliche Stimmungen in Bezug auf die ästhetische Theoriebildung finden. Als Antwort auf einen von Ingo Meyer in der Philosophischen Rundschau diagnostizierten Stillstand der ästhetischen Theorieentwicklung seit Jahrzehnten und die Klage über deren unproduktive Verfranzung¹ zieht z.B. Martin Gessmann ein Resümee, das auf ein scheinbares Ende hin argumentiert:

Alle auftrumpfenden Gesten, mit denen wir noch in den 1980er Jahren folgend meinten, Kunst in die Welt bringen zu müssen, weil man sie [die Welt, Anm. von mir, J.S.] sonst sowieso nicht mehr besser machen kann – sie wirken im Rückblick (sic) nicht nur überzogen, sondern geradezu peinlich. [...] Man sah in der Kunstbetrachtung einen Methodenschlüssel, der so ziemlich auf alles anwendbar sein müsste und zuletzt auch noch unsere Menschheitsprobleme lösen [sollte, Ergänzung durch mich, J.S.]. [...] Und ob es nun das spielerische Element war, das anarchische, die ständige Übertreibung, verbunden mit der Sicherheit, es sei am Ende alles doch nicht so gemeint und alles niemals nicht so schlimm – all das ist im frühen Krisenjahrhundert, als das sich das 21. bislang zu verstehen gibt, nicht mehr nachvollziehbar.²

Was sich hier adäquat zeigt, ist meines Erachtens der Verlust eines Passens der ästhetischen Theorie auf ihren Gegenstand (die aktuellen Künste) in einer als bestimmte Konstellation aufgefassten Gesellschaft. Nicht nur die Künste in der westlichen Welt und ihr Selbstverständnis haben sich geändert; auch das Nachdenken über Künste anderer kultureller Herkünfte ist hinzugekommen. Damit ist klar geworden, dass sich postkoloniale oder interkulturelle Kunsttheorien nicht einfach hinzuaddieren lassen, sondern dass mit ihrem dekolonisierenden Impetus auch bisher als selbstverständlich angenommene Prämissen der westlichen deutschsprachigen Kunsttheorie hinterfragt und modifiziert werden. Es haben sich zudem auch gesellschaftliche und politische Umstände des Westens geändert, was Gessmann mit der intuitiven Anspielung auf unser Grundgefühl im 21. Jahrhundert sowie dem Hinweis auf die digitalen Umgebungen und Lebensumstände hervorhebt.

Zur Debatte steht also eine erneut überdachte theoretische Bestimmung. Aber wie kommen nun künstlerische Praktiken und ihre philosophisch-theoretische Bestimmung zusammen? Wie ist der Aufbruch der Künste, auf den diese Reihe anspielt, zu verstehen? Und was meinen Künstler:innen, wenn sie von Demokratie, Dekolonisierung, Care, Repair und Inklusion im Rahmen ihrer eigenen künstlerischen Arbeit sprechen? Die traditionellen Kategorien einer Kunstautonomie des Urteilens, die

¹ Eigentlich heißt es Verfranzung und hat mit Ausfranzung nichts zu tun. Die Vermischung der Wörter kommt von Adorno.

² Martin Gessmann: *Vom Ende eines Nischendaseins*, in: *Philosophische Rundschau* 70/2 (2023), Sonderheft *Ästhetik*, S. 228-242.

Freiheit als ein Gut der Rezipierenden aufgefasst hat, scheinen nicht mehr zu neuen Selbstverständnissen in der Praxis zu passen. Gessmann sagt: „Mehr als den Umstand, dass die Werke ein gültiger Ausdruck ihrer Zeit sind, braucht man nicht einzuräumen.“ Ich möchte dem hinzufügen: Künstlerische Arbeiten sind nicht nur Ausdruck der Zeit, sondern sie stellen eine je konkrete, nicht beliebige Auslegung dieser Zeit durch Künstler:innen dar. Und sie sind Versuche, nicht allein darzustellen und zu interpretieren, sondern auch einzugreifen im Sinne konkreter Wirksamkeit, dies auch in nichtkünstlerischen gesellschaftlichen Feldern. Das als Heteronomie zu bezeichnen, schneidet ein gerade begonnenes Nachdenken wieder ab im Sinne eines Zurückgreifens auf alte, gefestigte Kategorien von Autonomie und Heteronomie in den Künsten.

1. Rekurs auf bisherige Diskurse – geltende Begriffe der Kunstbestimmung und ein Beispiel, in denen sie nicht mehr greifen

Ich möchte mit einem Beispiel künstlerischer Arbeit von heute beginnen. Das ugandische Actionfilm-Kollektiv Wakaliwood wird wesentlich durch die Initiative eines Künstlers (Godfrey Geoffrey Nabwana aka Nabwama I.G.G.) zusammengehalten. In diesem Filmkollektiv aus einem Slum in Kampala (Uganda) arbeiten sehr viele Menschen zusammen. Ist ihre Arbeit mit der anderer Künstlerkollektive vergleichbar? Wakaliwood scheint zunächst auf die Produktion von Unterhaltungsvideos hinauszulaufen, Trash-Actionvideos, die unter Low-Budget-Bedingungen produziert werden. Doch dieser erste Blick auf die Filme täuscht. Wakaliwood präsentiert sich immer auch mit Videos, die den sozialen und lokalen Entstehungsprozess der Actionfilme thematisieren. Und schnell wird deutlich, dass es ebenso um die Inklusion und Zukunft der Actionschauspieler:innen, der Statist:innen und anderer Helfer:innen in einem afrikanischen Land geht, in dem die Mehrheit der jungen Bevölkerung arbeitslos ist und einer ungewissen Zukunft entgegenseht. Die Kategorien Trash und Pop treffen da nur bedingt zu. Erwartungen aus der westlichen Perspektive, dass hier in einem Sozialprojekt junge Leute gefördert werden, stimmen – als Projektion auf das Projekt –, aber eben auch nicht. Schauspielkarrieren oder ein Weg durch Kunstbiennalen des Westens sind nicht das Ziel der Arbeiten. Vielmehr geht es um ein Zusammenhandeln im Dorf Wakalinga. Die Actionfilme verweigern auch, sich als das aus westlicher Perspektive ethnisch Andere zu präsentieren. Sie verwerten Amerika, Bollywood und deutschen Fußball auf ihre Weise und zeigen uns, dass es ein reines nicht-westliches Anderes nicht gibt. Durch diese hier angedeuteten kulturellen und historischen Vermischungen verfolgen die Filme ihre eigene Agenda in der postkolonialen Frage: Westliche Helden (z.B. aus dem deutschen Fußball) als Garanten einer ugandischen Identität werden zugleich verehrt und ein wenig lächerlich gemacht. Die Technik des Kung Fu wurde erlernbar durch chinesische Videokassetten auf dem ugandischen Markt, man verwendet sie nun für die Gewaltszenen in der Filmproduktion. Die Rolle der Gewaltdarstellungen in den Filmen wäre auch in Bezug auf eine Umgebung zu untersuchen, in der alltägliche Gewalt eine sichtbare Rolle spielt, z.B. in Form von Rebellenangriffen auf die Bevölkerung und von sexualisierter Gewalt gegen Frauen und queere Menschen.

Ob es sich bei den Wakaliwood-Filmen nun um autonome Kunstwerke handelt oder nicht, diese Fragestellung scheint an der Produktion, Verteilung und Rezeption der Filme (auch an der Vorführung eines längeren Spielfilms von Wakaliwood auf der *Documenta fifteen*) vorbeizugehen.

Zur Vergegenwärtigung seien einige bisher geltende Begriffe der Kunstbestimmung noch einmal im Überblick zusammengefasst. Der gedanklichen Figur der Reflexivität als einer Selbsterfahrung, Selbstverständigung und Selbstverschiebung kunstrezipierender Subjekte ist eine ästhetische Einstellung des Subjekts zugeordnet, die sich nach Kant von anderen Einstellungen (Erkenntnisinteresse oder moralisches Interesse) unterscheidet. In dieser Linie bedeutete Autonomie die innere Freiheit eines im Unentschiedenen gehaltenen Spiels der menschlichen Vermögen, so die Linie Kant – Schiller – Rancière. Die Vermutung, alle Menschen könnten qua ihrer Vermögen generell gesehen in solch einen inneren Zustand kommen, wurde mit Rancière als eine Unterstellung der Gleichheit und emanzipatorisch im Sinne marxistischer Ideen der politischen Aneignung dieser Gleichheit gedeutet. Im gesetzten Rahmen der Fiktivität sowohl der bestehenden ungleichen Ordnung als auch der Fiktivität

der Konfrontation mit Handlungen der Gleichheit bedeutete Autonomie die Performanz des Als-ob dieses Gleichseins. Sowohl bei Adorno als auch bei Jacques Rancière gibt es eine große Unsicherheit bezüglich des Eintretens für soziale und gesellschaftliche Lösungen, da Kunstwerke und ihre Erfahrungen für eine im Utopischen gehaltene unerfüllte Sehnsucht stehen. An den Autonomiebegriff ist also konstitutiv seine eigene Relativierung in Bezug auf Wirksamkeit in der Praxis gebunden. Das könnte man zusammendenken mit einer grundsätzlichen Unsicherheit, die den modernen Subjekten zugeschrieben worden ist. Diese Unsicherheit oder auch Gespaltenheit der Subjekte, die Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* „unglückliches Bewusstsein“ nennt, ihre Dezentrierung, wird auch als ein Merkmal der Moderne schlechthin aufgefasst. Wenn wir uns also von solchen spannungsreichen, dialektischen oder auch skeptischen Definitionen der stets bedrohten Emanzipation und Gleichheit distanzieren, stellen wir grundsätzlich gesetzte Definitionen der Moderne in Frage. Daher kommt die Entrüstung und Zurückweisung, wenn Künstler:innen heute wie selbstverständlich mit ihren Arbeiten einen gesellschaftlichen Beitrag leisten wollen, wenn sie durch ihre Kunst zu Nachhaltigkeit, Antirassismus, Inklusion, postkolonialer Wiedergutmachung usw. beitragen möchten. Denn mit diesem Wirkungsanspruch wird die Position, die z.B. Adorno mit seiner stets dialektisch operierenden ästhetischen Theorie Kunstwerken als alteritär zur Gesellschaft stehenden Ereignissen zuweisen wollte, verlassen. Obwohl Adorno selbst als Künstler geschrieben hat – er war Komponist – und obwohl seine Ästhetik auch produktionsästhetische Aspekte enthält, ist aus der Anknüpfung an seine ästhetische Theorie ein im 20. Jahrhundert lange geltendes Szenario der ästhetischen Erfahrung und Urteilsbildung hervorgegangen. Reflexivität, Freiheit und Selbsterfahrung sind für die Konsument:innen der Kunst in Beschlag genommen worden, weniger für die Künstler:innen und schon gar nicht für Kunstwerke und Künstler:innen aus nichtwestlichen Kulturen. Deren Arbeiten galten lange als marginal und unerheblich. Sie wurden u.a. mit Begriffen wie Propaganda, Volkskunst, Alltagsgegenstand, ritueller Gegenstand, Angewandtes, politischer Aktivismus und dergleichen mehr herabgesetzt.

Vergegenwärtigt man sich, dass ästhetische Urteile kulturell determinierte Geschmacksurteile sind, sind die Figuren der konsumentischen bzw. rezipientischen Emanzipation und Gleichheit sogleich schwieriger zu denken. Kann es sein, dass im Rahmen westlicher Geschmacksurteile nur eine bestimmte, kulturell dem Westen zuzuordnende Erfahrungsstruktur gemeint war, die sich nicht auf Urteilspraktiken des globalen Südens übertragen lässt? Einige Autor:innen wie z.B. Simon Gikandi gehen davon aus, dass die Herausbildung ästhetischer Urteile im Zuge verfeinerter, auf kolonial erworbenem Reichtum beruhender Lebensformen im England des 18. Jahrhunderts im Denken unvereinbar war mit der Ausbeutung und Knechtschaft jener afrikanischen Sklav:innen, die laut Gikandi durch ihre gewaltvoll aufgezwungene Arbeit erst die Ausbildung des ästhetischen Geschmacks ermöglicht haben. So gesehen würde es sich bei einer universellen Gleichheits- und Emanzipationsidee im Rahmen ästhetischer Erfahrungen um einen Irrtum, um ein nicht berechtigtes Ansinnen handeln, das nicht der historischen Tatsache einer vom Westen verhinderten Gleichheit der Menschen entspricht.

Je nachdem, wie man eine systematische Lesart der ästhetischen Gleichheit gegenüber einer historischen Lesart der kolonialen Gewalt gewichtet, kommt man zu einem anderen Ergebnis. Im Zuge heutiger Überlegungen scheint aber jedenfalls der Vorwurf einer gewissen Übergriffigkeit, die ein Mitsprechen für alle anderen Menschen meint, ein gerechtfertigter Vorwurf an die ästhetische Theorie und Kunstkritik zu sein.

Für Wakaliwood macht die Behauptung einer Freiheit derjenigen, die sich ihre Trashfilme ansehen, keinen Sinn. Sie geht an der Beschreibung des Künstlerischen und seiner Prozesse vorbei. Auch wenn die offensichtlich gut zu erkennenden schauspielerischen Fakes eher in Richtung Rollenspiel deuten, kann es nicht allein darum gehen, dass wir beim Anschauen in einen Zustand gelangen, der uns aus unserem privilegierten Alltag herausholt. Vielmehr führen uns die Filme zum Alltag im ugandischen Slum in Kampala hin. Sie bringen mich dazu, mehr zu recherchieren und über das Handeln der filmischen Akteure unter den (mir nicht bekannten) Lebensbedingungen nachzudenken. Ich merke, dass ich hier in den Zustand des Hinhörens und Nachvollziehens versetzt bin, in dem nicht meine eigene Freiheit als Rezipientin und mein Kreisen um die Kompliziertheit meines inneren Selbst an erster

Stelle steht. Die Beschäftigung mit dem „Wohl der anderen“ (Shaftesbury) deutet auf einen Aspekt des Moralischen, der mit in die Rezeption der Filme einfließt. Ich werde als ein potenziell moralisch handelndes Subjekt angesprochen.

Ein weiterer Autonomiebegriff, der eher aus der Soziologie Pierre Bourdieus stammt, fasst die Autonomie der Kunst als eine Selbstgesetzgebung eines ganzen künstlerischen Feldes auf. Diese Bestimmung der Kunstautonomie unterscheidet sich von der philosophischen Bestimmung der Autonomie als ästhetischer Einstellung einzelner rezipierender Subjekte.³ Auch dies autonome Feld der Kunst ist nach Bourdieus Darstellung konstitutiv vom ökonomischen Feld getrennt, kann aber graduell mit ihm zusammenfallen. Je höher der Anteil des Ökonomischen ist, desto geringer der künstlerisch substantielle Kern der Kunst. Bourdieu spricht somit auch – je nach Mischungsverhältnis – von einer relativen Autonomie. Das Künstlerische wäre somit in seinem Wesen als das Nicht-Ökonomische bestimmt. Eine solche Bestimmung versetzt die Kunst als ganze in eine kapitalismuskritische Rolle. Bourdieus Begriff des „symbolischen Kapitals“, das von Künstler:innen angehäuft werden kann, nähert sich dann irgendwie auch wieder der Akkumulation des Kapitals an, fällt aber nicht mit ihr zusammen.

2. Wie verstehen heute viele Künstler:innen ihre künstlerische Arbeit, und was folgt daraus?

Es erscheint heute so, dass viele Künstler:innen in ihrer Arbeit aufs Ganze betrachtet nicht mehr auf eine solche Kapitalismuskritik, die sich gegen ökonomisches Denken und Handeln richtet oder diesem alternative Modelle entgegensetzt, abzielen. Ohnehin spielten Ökonomien des Kunstmarktes und völlig überzogene irrationale Preisentwicklungen in Form von Kapitalanlagen in der Moderne schon immer eine Rolle. Die Turboisierung des globalen Marktes trieb dies sicherlich im 21. Jahrhundert noch einmal auch für den Kunstmarkt auf die Spitze. Jedoch war der Kunst als ganze die Potenz einer Kritikfähigkeit seitens der Theorie zugesprochen worden. Dies gilt auch für die Neue Musik in den öffentlich mitfinanzierten Konzertsälen, auch für das Theater und den Film, hinter dem neben einer öffentlichen Förderung auch die Filmindustrie steht. Ein solches generelles Kritikvermögen der Kunst ist von vielen (bei weitem nicht allen) Künstler:innen im westlich ausgerichteten Betrieb auch offensiv in Anspruch genommen worden. Der interne, nicht aufzulösende Widerspruch zwischen einem Anspruch auf generelle Kritizität und einer Vorreiterrolle bei der Herstellung von Geldanlageobjekten und lokalen Prestigebeschleunigern begleitet die moderne Künste, in denen aber nicht nur Künstler:innen agieren, sondern neben den Institutionen mit einem Bildungsauftrag auch Sammler:innen, Galerist:innen und Kulturmanager:innen den Ton angeben. Der Autonomiebegriff der Kunst wurde so eingespeist in die Akkumulationssysteme, in denen einerseits symbolische Werte, andererseits ganz normal Geld angehäuft wurden. Der Soziologe Karl-Siegbert Rehberg schreibt: „Dem ‚Einfrieren‘ des Autonomiebegriffs zugunsten der jeweiligen Ideologie im Kalten Krieg steht heute dessen inflationäre Verwendung durch Politik und Wirtschaft gegenüber. Die Autonomie der Kunst wird gerade auch in kunstfernen Bereichen der Gesellschaft sowie in den Geisteswissenschaften als selbstverständlich vorausgesetzt und bestimmt die heutige Sicht auf die Künste.“⁴ Rehberg zufolge ist der Anspruch auf Selbstgesetzgebung und rezipientische Freiheit so in sein Gegenteil gekippt: „[I]n der heutigen Gesellschaft des Massenkonsums und der medialen Verschränkung aller Genres und Stile bis zu einer oft durchaus ironischen Anpreisung der Warenförmigkeit der Künste zeigt sich noch in der Betonung ihrer Autonomie das Gegenteil dieses einstmals weltbildhaften Idealismus: Autonomie und Nützlichkeit gehen – zuweilen mit zynischer Offenheit – eine konjunkturbelebende Verbindung ein.“⁵

³ Vgl. Judith Siegmund: *L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff*, in: Uta Karstein/Nina Tessa Zahner (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, VS-Verlag für Sozialwissenschaften Wiesbaden 2016, S. 87-104.

⁴ Vgl. Judith Siegmund: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, Stuttgart 2019, S. 69.

⁵ Karl-Siegbert Rehberg: *‚Westkunst‘ versus ‚Ostkunst‘*, in: Gerhard Panzer/Franziska Völz/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945*, Wiesbaden 2015, S. 55.

Künstler:innen haben versucht, auf diese von ihnen selbst erkannte Sachlage zu reagieren: Mit partizipativen, sozialen und regionalen Arbeitsweisen sind sie den Vereinnahmungen ausgewichen, durchaus mit Erfolg.⁶ Finanzmodelle öffentlicher Förderungen halfen dabei. Jedoch wurden bislang alle Arbeitsweisen sowohl politisch als auch vom Kunstmarkt kooptiert im Sinne externer Zweckansprüche an künstlerische Arbeitsweisen. Nach Boltanski/Chiapello ist eine solche Entwicklung nicht nur nicht ungewöhnlich, sondern entspricht der Strukturlogik des Kapitalismus.⁷ Die kunsttheoretisch bescheinigte Kritikfähigkeit kraft einer Alterität, eines Andersseins der Künste, stand immer wieder auf dem Spiel, das letztendlich auch von der kreativindustriellen Entwicklung mitbestimmt worden ist. Vielleicht ist dieses ‚Spiel‘ auch ausgespielt, denn es gibt nahezu kein Refugium mehr, in das Künstler:innen im Zuge subjektiver oder kollektiver Selbstverortung ausweichen können. Neoliberalismus, ‚flache Hierarchien‘ und linke identitätspolitische Attitüden in kommerziell organisierten Zusammenhängen machen eine verwirklichte Idee der gesellschaftlichen Alterität, ein reales Anderssein der Künste fast unmöglich. Denn Ausweichbewegung und kritische Distanznahme werden immer wieder politisch und ökonomisch fixiert.

Es gibt heute einen Einsatz von Künstler:innen, vor allem junger Künstler:innen, der neu und anders beschrieben werden muss. Es handelt sich um postkoloniale, queerfeministische und planetarische Themen und mit diesen Themen verbundene Arbeitsweisen, die sich einerseits nicht mehr auf einer systematischen Ebene von ähnlichen Anliegen in aktivistischen politischen Bewegungen unterscheiden, aber andererseits auch nicht von Anliegen eines Teils der Parteienpolitik sowie ritueller und habitueller Selbstpräsentationen ökonomisch strukturierter Betriebe und Konzerne. Im Sinne eines oft selbst nicht mitreflektierten ‚spekulativen Universalismus‘ werden identitäre Themen unter der Prämisse der Situiertheit einer jeden denkenden und schreibenden Person und mitunter auch der Situiertheit nicht schreibender und nicht sprechender Nichtpersonen (Tiere, Pflanzen, Pilze, Bakterien) behandelt und zugleich oftmals absolut gesetzt. Das neue Universelle besteht hier in der Anerkennung eines Eingebettetseins in geteilte Lebensgrundlagen, aber auch in Gruppen und Umgebungen, und in der Anerkennung gegenseitiger Abhängigkeiten.⁸ Die Konfliktlinie verläuft dann bekanntermaßen zwischen ‚Wokeness‘ und ‚alten‘ linken Idealen der Gerechtigkeit und Universalität im Sinne der Menschenrechte.⁹

In diesem Sinn haben die Künste keinen eindeutigen Platz mehr im Abseits des Gesellschaftlichen, sondern ihre Sphären und Räume sind Schauplätze verschiedenster Arten von Behauptungen, Zuschreibungen und Befehlen geworden. Freiheit im alten Sinn einer gesellschaftlich alteritären Selbstreflexivität scheint mindestens einige Künstler:innen nicht zu interessieren bzw. einige Künstlerakteure lehnen die individuelle Freiheitsfigur ab, da diese Denkfigur nicht vordergründig Teilhabe thematisiert. An Kunstakademien und künstlerischen Hochschulen geht eine Skepsis gegenüber individueller Freiheit einher mit einer grundsätzlichen vulgärpopulären Ablehnung eines jeden Subjektbegriffs, so als müssten wir uns des Subjektbegriffs grundsätzlich entledigen. Allerdings wird viel zu selten eine Freiheit im Sinne eines freiwilligen Verzichtens oder des Sich-freiwillig-mit-anderen-Verbindens thematisiert.

⁶ Stellvertretend seien genannt: Shannon Jackson: *Social Works. Performing Art*, Supporting Publics, New York/London 2011; Nato Thompson: *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011*; Sascia Bailer/Magdalena Kallenberger/Maicyra Leao Teles e Silva: *Re-Assembling Motherhood(s): On Radical Care and Collective Art as Feminist Practices*, Arthur Boskamp-Stiftung M.1, Hohenlockstedt 2021.

⁷ Luc Boltanski/Éve Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.

⁸ Die Akteur-Netzwerk-Theorie hat in künstlerischen Kontexten eine nicht unerhebliche Rolle gespielt im Zusammenhang mit Fragen des geteilten Selbstverständnisses. In der postkolonialen Theorie ist diese Denkfigur heute von besonderer Relevanz, z.B. bei Sylvia Winter, vgl. Sylvia Winter/Greg Thomas: *Yours in the Intellectual Struggle*, in: Abraham N. Keshia (Hg.): *The Caribbean Woman Writer as Scholar: Creating, Imagining, Theorizing, Coconut Creek, Fla: Caribbean Studies Press, 2009, S. 50: „Ich bin eine Okzidentalistin, weil ich versuche, den Okzident von einem Ort außerhalb zu untersuchen, obwohl ich mich auch darin befinde.“*

⁹ Beispielfhaft hierfür die Polemik von Susan Neiman: *Left Is Not Woke*, Cambridge 2023.

3. Künstlerisches Handeln

Hier setzt der sehr späte Latour an, wenn er schreibt: „Die ökologische Klasse erhebt den Anspruch, Erbin der Werte von Freiheit und Emanzipation zu sein. Sie übernimmt diese Werte, muss ihnen aber auch eine Bedeutung beilegen, die endlich mit den Bedingungen ihrer praktischen Umsetzung vereinbar ist.“¹⁰ Ich gebe Latour darin recht, dass es keinen Sinn macht, alle ‚alten‘ Ansprüche, Begriffe und Kategorien sofort und ganz zu verlassen. Sie sollten vielmehr (mindestens zuvor) geprüft werden. Emanzipation als die Bewegung des Verlassens eines als schlechter erkannten Zustands und des Erreichens eines Besseren, Angemesseneren, Rücksichtsvolleren lässt sich sehr gut auf die neuen, auch die kollektiven Handlungsformen in den Künsten anwenden, ohne dass hier ein simples Fortschrittsnarrativ zum Einsatz kommen müsste. „Sich zu emanzipieren gewinnt eine andere Bedeutung, wenn es darum geht, sich daran zu gewöhnen, dass man schließlich und endlich von dem *abhängt*, das uns leben lässt!“¹¹ Eine solche Einsicht in die eigens zu ergreifende, begrenzte Freiheit im Sinne eigener Abhängigkeit hat meines Erachtens nichts mit den ebenfalls populären Denkfiguren der Passivität zu tun. Die Anerkennung von Abhängigkeiten ist nicht die Bejahung von Passivität und kleinen Handlungen in objektiv festgestellten oder subjektiv erlittenen Sackgassen. Auch solche Subjektfiguren des Passiven kreisen immer noch wie im 20. Jahrhundert um das Subjekt als Thema für sich selbst, auch wenn sie (eigene) Affekte, Täuschungen und Spaltungen sowie Unreinheiten und das eigene Gewordensein thematisieren. Der Einwand gegen sie bezieht sich nicht darauf, dass diese Theoriebildungen keine faktische Grundlage in der Moderne besäßen, sondern der Einwand wäre in etwa folgendermaßen zu thematisieren: Dem Begehren als (kapitalistische) Wunschmaschine eines unerfüllten Ichs werden heute (und auch von Künstler:innen) Subjektwünsche entgegengesetzt, die sich auf etwas Gemeinsames, ein „gemeinsames Wohl“ richten (um erneut Shaftesburys Formulierung zu verwenden).¹²

Die Ziele künstlerischen Handelns wären so nicht mehr als Utopie zu verstehen, sondern als konkrete selbst gewählte Aufgaben. Dieses Handeln hat z.B. und unter anderem seinen Ursprung in den frühen dekolonialen Befreiungsprojekten des Panafrikanismus, der das Antikoloniale mit „Gründungen von politischen Gemeinwesen“ verbunden hatte.¹³ Die „antikoloniale Weltgestaltung“ war ein universales Ziel, ein Projekt der Neugestaltung der Welt, welches aufgrund internationaler kolonialer Hierarchien (und aus vielen anderen Gründen) letztlich gescheitert ist.

Wie lässt sich eine historisch erfolgte Verschiebung künstlerischer Absichten und auch Selbstverständnisse genauer erfassen? Und warum sollte sie wichtig für die Bestimmung der aktuellen Künste sein? Die Reinheit einer Innerlichkeit von Subjekten, deren ästhetische Imaginationen genügten, um ihre eigene Produktivität zu bestimmen, war im 19. und frühen 20. Jahrhundert als Denkfigur der ‚Ästhetik als einer Logik‘ z.B. von Benedetto Croce im Anschluss an Baumgarten auf die Spitze getrieben worden. Heute wäre es interessant zu fragen, wie eine solche „intuitive Erkenntnis“, die einen rein innersubjektiven Akt meint, mit dem konkreten Anspruch, etwas beitragen bzw. etwas ändern zu wollen, zusammenhängt oder nicht zusammenhängen kann. Der Begriff der kollektiven Intentionalität könnte hier vielleicht ein weiterführender Begriff werden. Er hat meines Wissens in der ästhetischen Theorie bisher keine große Rolle gespielt.¹⁴

¹⁰ Bruno Latour/Nikolaj Schultz: *Zur Entstehung einer ökologischen Klasse. Ein Memorandum*, Berlin 2022, S. 41.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Anthony Ashley Cooper, *Third Earl of Shaftesbury: Eine Untersuchung über Tugend und Verdienst*, in: ders., *Standard Edition II: Moral and Political Philosophy*, herausgegeben von Wolfram Benda, Christine Jackson-Holzberg, Patrick Müller und Friedrich A. Uehlein, Stuttgart 2017. Ich möchte damit andeuten, dass zur Zeit der Frühaufklärung ein Streit darüber geherrscht hat, inwiefern auch ästhetische Gefühle sich auf das Wohl anderer richten sollten – oder eben im Sinne der Selbstliebe nur auf das eigene Selbst. Für letztere Position steht z.B. David Hume, für erstere Shaftesbury.

¹³ Dass dieses antikoloniale Projekt im 20. Jahrhundert gescheitert ist, zeigt Adom Getachew in *Die Welt nach den Imperien. Aufstieg und Niedergang der postkolonialen Selbstbestimmung*, Berlin 2022, hier S. 31.

¹⁴ Es gibt den interessanten Versuch in dieser Zeitschrift, geteilte Intentionalität auf die Künste anzuwenden: Stefan Oehm: *Kunst und die Infrastruktur geteilter Intentionalität. Für Rudi Keller zum 80. Geburtstag*, Mythos-Magazin (Nov. 2022)

Die Frage, ‚was zu tun sei‘, begleitete die ästhetische Theorie parallel zu den ‚großen‘ oder größeren politischen Entwicklungen (die immer größer sind als die Künste, die an ihnen partizipieren). Nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust ‚einte‘ sie die europäischen Kunstphilosophien im Sinne der historischen Frage nach dem Faschismus, dem Unbegreiflichen, wie es zu ihm kommen konnte, und der Frage nach dem historischen Fortschritt in Richtung einer (vorsichtig gesagt) besseren Welt. Der Marxismus war eine Referenzgröße, die in viele Ästhetiken eingeflossen ist. Aber neben seinem emanzipativen Programm war er auch eine Bevormundung. Gegen eine solche Bevormundung der Arbeiter:innen durch die historische Wissenschaft, die den Arbeiter:innen sagte, was sie für ihre Emanzipation zu tun hätten, opponierte Jacques Rancière, indem er sich öffentlich gegen seinen strukturalistisch-marxistischen Lehrer Louis Althusser wendete.¹⁵ Althusser sage den Arbeiter:innen, wie sie ihre historische Mission zu erfüllen hätten. Rancière hat dagegen eine Figur der Ermächtigung, einer ästhetischen Gleichheit gesetzt, die man sich selbst nehmen muss – den Lehrern entreißen, wie er schreibt.¹⁶ Es ist seine Antwort. Die Emanzipation liegt hier auf der Seite der Kunstrezipierenden, welche sich die ästhetische Einstellung im Sinne der Klassenfrage aneignen – sie der Bourgeoisie wegnehmen, könnte man sagen. Die ästhetisch-politische Handlung ist hier die Aneignung einer Kunstrezeption. Aber auch fangen die Arbeiter:innen im 19. Jahrhundert an, selbst Gedichte zu schreiben, wie Rancière in seiner Sichtung der Archive herausfindet. Dieses Gedichteverfassen der Arbeiteraristokratie lässt sich bereits als eine Demokratisierung des künstlerischen Handelns beschreiben. Lange sind solche Arten der Kunstausübung im Namen der Kunstautonomie und des professionellen Kunstbetriebs abgewertet worden, heute müssten sie meines Erachtens im Zuge einer Verschiebung der systematischen Koordinaten kunstphilosophischer Bestimmung rehabilitiert werden. Im Zuge einer solchen Rehabilitierung müssten sowohl die Denktraditionen einer ‚Innerlichkeit‘ (intuitive Erkenntnisfähigkeit) als auch das Eingebettetsein in große historische und weltliche und planetare Zusammenhänge eine Rolle spielen. Jedoch ist eine aktuelle Pointe, dass es nicht allein um ein urteilendes Weltverhältnis, sondern (vorsichtig gesagt) um eine Bewegung und um Handlungen geht, die als gerichtete Bewegungen in einem gleichzeitigen Eingebettensein in die Welt und Erde und zugleich als ein Der-Welt-und-Erde-Gegenübertreten beschreibbar werden.¹⁷ Diese beiden Denkfiguren der Einbettung und des Gegenüberseins sind meines Erachtens (traditionelle) Denkfiguren, die für eine allgemeine Bestimmung postkolonialer, aber auch planetarischer Handlungsformen in den Künsten herangezogen werden können.¹⁸ Sie werden in den postkolonialen Diskursen und Selbstverständnissen heute mit Begriffen wie Relationalität (Glissant), Verlernen (Walter De Mignolo), Critical Fabulation (Saidya Hartman), Repair (Frantz Fanon, Achille Mbembe), aber auch allgemein als Dekolonialisierung bezeichnet. Immer handelt es sich um Strategien teilnehmenden Handelns. Ebenfalls teilnehmend sind im Bereich des Planetarischen die künstlerischen Handlungen und Selbstverständnisse, die (gerade auch in den Künsten) etwas unscharf unter dem Begriff des Posthumanen zusammengefasst werden, sowie der (ebenfalls intuitiv verallgemeinernde) Begriff des Post-Anthropozäns. Künstlerische Arbeitsweisen eignen sich auf diese Weise erkenntnistheoretisch ausgerichtete Diskurse an und interpretieren diese oft im Sinne einer Frage von Einschlüssen und Ausschlüssen, der sinnlichen Nachvollziehbarkeit von Geschichte, der Achtsamkeit und Heilung. So zumindest die Ansprüche vieler künstlerischer Arbeiten und Projekte. Für ihre Erläuterung eignen sich weniger theoretische

https://mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/so_kunst-infrastruktur-intentionalitaet.pdf (abgerufen am 14.8.2023).

¹⁵ Jacques Rancière: *Die Lektion Althusser*, Hamburg 2014.

¹⁶ Jacques Rancière: *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Wien 2018. „Die große Lektion Jacotots besteht in der Einsicht, dass Bildung wie Freiheit ist: Sie wird nicht verliehen, sondern genommen. Sie wird den Monopolisten der Intelligenz, die auf dem Erklärthron sitzen, entrissen.“ (Klappentext)

¹⁷ Der Begriff der Dividuums hingegen betont die Teilhabe vieler am Subjekt bzw. dessen Teilbarkeit. Dies wäre eine dritte Denkfigur, die mit dem Eingebettetsein korrespondiert.

¹⁸ Schon in der Anthropologie Günther Anders', der sich bereits in den 1930er Jahren auf Helmuth Plessner bezieht, spielt er eine herausgehobene Rolle. Günther Anders: *Die Weltfremdheit des Menschen. Schriften zur philosophischen Anthropologie*, München 2018.

Ansätze der ästhetischen Erfahrung und Beurteilung – besser nähert man sich ihnen in produktions-ästhetischen Fragestellungen nach Zielen/Zwecken und Motiven jeweiliger künstlerischer Handlungen.¹⁹ Die Unterscheidung von inneren und äußeren Zwecken ihrer Herstellung und Durchführung (Dewey) würde dabei helfen, eventuelle externe Zwecksetzungen als instrumentell zurückzuweisen, während intrinsische Anliegen herausgearbeitet und mit Wirkungen und Auswirkungen dieser künstlerischen Arbeiten verglichen werden können. Denn viele künstlerische Arbeiten und Projekte werden mit Blick auf *verschiedene* Ziele bzw. Wirkungen konzipiert, durchgeführt oder angefertigt.

Wirkungen des Studios *Ramon Production* in Wakaliwood sowie von Wakaliwood-Filmen wären eventuell eine Relativierung und Umcodierung von Gewalt, indem diese nachgespielt wird, die Schaffung einer Gemeinschaft mit familiären Zügen, des Sich-umeinander-Kümmerns im Slum von Kampala, die Einbeziehung von Kindern und Jugendlichen als größter Gruppe Ugandas, die Zurückweisung einer (vom Westen und der Tourismusindustrie konstruierten) afrikanischen ethnisch fundierten Identität im Sinne einer reinen afrikanischen bzw. ugandischen Kultur, die Schaffung eines eigenen (ironischen) Narrativs über die eigenen Umstände.

Wakaliga Uganda ist nicht nur eine Filmproduktionsfirma, sondern auch ein künstlerisches und soziales Experiment. Isaac Nabwana produzierte in einem der ärmsten Viertel Kampalas innerhalb von zehn Jahren dutzende Filme. Den vielen Teenager*innen aus dem ganzen Land, die in ihnen mitwirken, helfen die Filme dabei, sich von Alkohol und Drogen fernzuhalten. Sie trainieren Kampfsportarten, entwickeln ihr eigene Filmausstattung und arbeiten unter den Augen der Bewohner*innen von Wakaliga. Auf diese Weise hat Wakaliga Uganda bereits vielen jungen Talenten Selbstvertrauen gegeben, indem es ihnen die Chance verschaffte, in der Filmbranche Fuß zu fassen und ihre Fähigkeiten in den Bereichen Schauspiel, Regie, Make-up, Schnitt, Drehbuch oder Produktion zu zeigen. Viele von ihnen haben mittlerweile eigene Produktionsfirmen gegründet und geben nun selbst jungen Menschen Arbeit.²⁰

Es macht Sinn, eine solche künstlerische Arbeit nicht unter den Prämissen eines autonomen Kunstbegriffs zu fassen, sondern sie als ein künstlerisches Handeln zu begreifen, aus welchem heraus sich die intrinsischen Ziele/Zwecke selbst ergeben; bzw. ließe sich sagen, dass diese Ziele als Zwecke sich auch in der Arbeit vor Ort immer wieder ändern können. Wir als (westliche) Rezipient:innen der Filme und der Umstände, unter denen die Filme entstehen, kommen nicht weiter, wenn wir eine Kritizität von den Produkten dieses Handelns verlangen, die uns als Zuschauer:innen eine Freiheit als Distanz von unserem eigenen Alltag verspricht. Für uns ist es vielmehr weiterführend, besser hinzuhören und hinzusehen und eine fragende Position einzunehmen. Natürlich erkennen wir die Attribute der Actionfilme aus Hollywood, aber diese werden doch in anderen Zusammenhängen und als Teil einer ugandischen Kultur gezeigt, der wir uns zunächst einmal annähern sollten, bevor wir über sie urteilen.

Kritisches Denken lebt von der aktiven Auseinandersetzung mit seinem geo- und gesellschaftspolitischen Setting und strebt nach tatsächlicher Veränderung. Um einen wirkmächtigen Ausdruck von Gregory Bateson zu benutzen, geht es um die Herstellung „eines Unterschieds, der einen Unterschied macht“. Dabei äußert sich das kritische Denken immer mit einem Ethos oder, wie wir von Foucault lernen können: Kritikalität ist eine Frage der „Haltung“, die darauf abzielt, Grenzen zu verschieben und das zu dekonstruieren oder abzarbeiten (un-work), was als festgefügt erscheint. Kritik will (uns) bewegen. Aber in dieser spezifischen kritischen Bewegung, d.h. im Sprengen von Grenzen mit dem Ziel, einen Unterschied zu machen, das Gegebene im Sinne einer anderen Zukunft umzugestalten, liegt genau die Falle, in die das kritische Denken als sprachliche und Welt erzeugende Praxis allzu leicht geraten kann: das unvermeidliche Verfallen in die Behauptung von etwas scheinbar „Besserem“, sei es das Besserwissen (...) oder gar das Besser-sein (...). Die Kritik bleibt dieser fortschrittlich organisierten Erzählung verhaftet.²¹

¹⁹ Vgl. dazu Judith Siegmund: *Der europäische Universalismusanspruch in der Ästhetik und die Kollektivität der Documenta fifteen*, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Heft 2/2023: *Kollektivität*, hrsg. von Ludger Schwarte und Matthias Warstatt (im Erscheinen).

²⁰ Documenta fifteen, Website <https://documenta-fifteen.de/lumbung-member-kuenstlerinnen/wakaliga-uganda/> (abgerufen am 24.7.2023).

²¹ Kathrin Thiele: *Kritische Angelegenheiten: Auto-, Sym- und Kopoiesis bei Ettinger, Haraway und Wynter*, in: Susanne Witzgall/Marietta Kesting (Hg.): *Human after Man*, Zürich 2022, S. 91.

In diesem Zitat von Kathrin Thiele wird meines Erachtens deutlich, dass eine Dekonstruktion an sich oder das Verschieben von Grenzen als solche keinen Selbstwert darstellen. Dass wir bewegt werden, ist vielleicht nur eine Seite der Künste und vielleicht auch nicht immer die wichtigste. Das Kreisen um uns selbst bildet sich auch in unserem Unvermögen ab, zu akzeptieren, nicht ständig Veränderungen und Verschiebungen geboten zu bekommen. Das Potenzial der Kritik ist immer noch wichtig, aber es ist erstens kein Residuum der Künste, und es ist zweitens in den Künsten konsumierbar geworden im Sinne einer kulturalistischen Aufwertung der vielen singulären Selbst. Aktuelle Bewegungen in den Künsten, die Öffnung gegenüber anderen Ansätzen und Kulturen sowie die Reflexion der eigenen Haltung gegenüber einzelnen künstlerischen Handlungsweisen und ihren vielfältigen Akteuren sehe ich als eine Reaktion auf die Konsumierbarkeit von Kritik heute – was nicht bedeutet, dass Kritik an sich wertlos sei. Sie ist nur nicht mehr genuines Maß aller Kunstrezeption, denn andere Künstler:innen und Akteure verfolgen andere Probleme und Handlungsstrategien als diejenige, die Komplexität unseres Daseins mittels Reflexionsangeboten zu erhöhen. Unser ‚Passen in die Welt‘ steht nicht mehr an erster Stelle.