Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/zahner_kunstautonomie-in-zeiten-der-oekologisierung.pdf

NINA TESSA ZAHNER

Kunstautonomie in Zeiten der Ökologisierung

Abstract: Die Politische Ökologie Bruno Latours fungiert gegenwärtig im Feld zeitgenössischer Kunst als wichtiger Anlehnungskontext, d.h. Elemente oder Konzepte dieses Denkens werden als Bezugspunkt für die Konzeption von Ausstellungen oder als Referenz künstlerischer Arbeiten herangezogen. Sie wirken so auf die Identitätsbildung zeitgenössischer Kunst und ihr gesellschaftliches Funktionsverständnis. Der Beitrag untersucht, auf welches Publikum die Politische Ökologie Latours in Feld der zeitgenössischen Kunst trifft und inwieweit die hier propagierten Ideen in Nähe oder Ferne zu im Publikumsfeld zu findenden Ästhetiken stehen. Hierzu wird der Theoriebeitrag Latours zunächst rekonstruiert. Anschließend werden im Publikumsfeld der zeitgenössischen Kunst mit der ‚modernistischen Rezeptionsästhetik', der ‚postmodernen Performanzästhetik', der ‚kontextsensiblen Ästhetik' und der ‚einfühlenden Erfahrungsästhetik' vier Publikumsästhetiken identifiziert, die eine unterschiedlicher Nähe und Ferne zur Politischen Ökologie Latours aufweisen. Es wird gezeigt, dass sich mit der ‚einfühlenden Erfahrungsästhetik' publikumsseitig ein Pendant zur Politischen Ökologie etabliert hat, das mit dieser gegenwärtig ein ‚ökologisches Dispositiv' zu institutionalisieren scheint. Dieses fasst die Kunst vor allem als Instrument zur Propagierung der ‚Ökologisierung' westlicher Gesellschaft und hat sich von der Idee der Autonomie der Kunst angesichts der ökologischen Bedrohungslage verabschiedet.

> Tuvalu versinkt im Meer. Der Inselstaat inmitten des Pazifischen Ozeans büßt jedes Jahr einen Teil seiner Landfläche ein. Ihr allmähliches Verschwinden und die Folgen, die es für die dort bisher lebenden Menschen hat, ist nur ein besonders plastisches Beispiel für die Schädigungen, die der Klimawandel global bewirkt. Der Hurrikan Katrina hat 2005 im US-Bundesstaat Louisiana eine Spur der Verwüstung nach sich gezogen, Kalifornien wird fast jährlich von verheerenden Waldbränden heimgesucht, regelmäßig plagen tödliche Hitzewellen Indien und Pakistan. Auch in Europa sind die Folgen der klimatischen Verschiebungen längst zu spüren: In Spanien und Italien gehen immer größere Flächen für die Landwirtschaft verloren, Irland war 2017 vom Hurrikan Ophelia betroffen, in Deutschland häufen sich die Flutkatastrophen mit beträchtlichen Schäden. Und im Hintergrund dieser spektakulären Katastrophen findet ein großes Artensterben statt (Reckwitz 2024, 9).

Mit diesem Absatz leitet Andreas Reckwitz seine aktuelle Gesellschaftsdiagnose *Verlust* (2024) ein. Reckwitz erkennt in seinem neuesten Buch eine gestiegene „Verlustaffinität" (Reckwitz 2024, 414) in spätkapitalistischen Gesellschaften, der es in Abwendung vom Narrativ der Modernisierung „nicht mehr um die Perfektionierung der Lebensbedingungen" geht, „sondern darum, das Schlimmste zu verhüten" (Reckwitz 2024, 14). Reckwitz beobachtet also in westlichen Gegenwartsgesellschaften einen gestiegenen Alarmismus und eine damit einhergehende Abwendung vom Fortschrittsnarrativ der Moderne. Er bezieht sich in seiner Diagnose u.a. auf Bruno Latour, der in seiner politischen Ökologie angesichts eines drohenden jähen Absturzes des Globus für eine radikal materialistische Politik plädiert, in deren Rahmen das Verb ‚modernisieren' durch das Verb ‚ökologisieren' ersetzt werden soll. In westlichen Gegenwartsgesellschaften scheint demnach ein Weltbild hegemonial zu werden, das die Überwindung der Moderne „mit Genugtuung betrachtet" (Reckwitz 2024, 412).

Im Feld der zeitgenössischen Kunst fungiert dieses von Reckwitz identifizierte Verlustdispositiv[1] gegenwärtig als ein wesentlicher ‚Anlehnungskontext'[2]. Ausstellungen zeitgenössischer Kunst scheinen in ihrem Weltwahrnehmen gegenwärtig vor allem jene Themen zu profilieren, die Reckwitz dem Verlustdispositiv zuordnet: Die Auswirkungen des Klimawandels, neue (globale) soziale Ungleichheiten, historische Gewaltverbrechen und Kolonialismus, Umgang mit individueller Verletzlichkeit und rechter Populismus (Goethe-Institut, o. J.). Diese treten alle mit einem gewissen Alarmismus auf und stehen in der Tradition „einer Kulturkritik, die häufig als eine Art intellektuelle Generalabrechnung mit der Moderne auftritt" (Reckwitz 2024, 16). Neben verschiedenen eher spekulativ arbeitenden Autoren wie Donna Haraway, Karen Barad, Rosi Braidotti, Richard Grusin und John Gray wird in der zeitgenössischen Kunst immer wieder der Soziologe Bruno Latour als ein wesentlicher Referenzautor aufgerufen. So nahm das Kunstmagazin *Monopol* Latour 2021 in das Ranking der 100 wichtigsten Personen der Kunstwelt auf, weil sein *Terrestrisches Manifest* (Latour 2018a) die Kunstwelt aus ihrem „eskapistischen Dornröschenschlaf" in Bezug auf Fragen des Klimaschutzes geweckt habe (*Monopol* vom 22.12.2021). Das *Kunstforum International* präsentierte in seiner Juni/Juli-Ausgabe 2021 *UTOPIA. Weltentwürfe und Möglichkeitsräume in der Kunst* ein Interview mit Latour, um das „Potential zur Entwicklung neuer Lebensweisen und Strukturen für ein anderes, vom Effizienzstreben befreites Zusammenleben" (Günzel 2021, 305) zu erkunden. Was aber sagt Bruno Latours Politische Ökologie? Und welche Bedeutung kommt in diesem Denken der Kunst zu? Wie verhalten sich seine Ideen zur Frage der Kunstautonomie? Erzeugt sein Denken Resonanz im Feld des Kunstpublikums? In welcher Nähe oder Ferne steht dieses Denken zu unterschiedlichen Publikumsästhetiken? Was bedeutet dies wiederum für die Autonomie der Kunst? Diesen Fragen wollen wir uns im Folgenden widmen. Beginnen wir mit Bruno Latours Politischer Ökologie.

Bruno Latours Politische Ökologie

Bruno Latour positioniert sich mit seinem Denken im Kontext der Politischen Ökologie. Diese sucht das sozialwissenschaftliche Denken mithilfe eines grundsätzlich neuen Verständnisses von Mensch und Natur zu revolutionieren. Sie geht von der Diagnose aus, dass die unsere Zivilisation prägende Allianz von technisch-ökonomischer Rationalität und technisch-ökonomischem Rationalitätsvollzug die Natur über die Maßen zernutzt habe. Daher gelte es fortan ein an der naturwissenschaftlichen Disziplin der Ökologie orientiertes Denken zu etablieren, das die Aufrechterhaltung des globalen ökologischen Gleichgewichts als zentral für die Überlebensfähigkeit der menschlichen Spezies und ihrer Daseinsformen auf diesem Planeten wahrnimmt (Capra 1982; Mayer-Tasch 1999, 12–17). Erklärtes Erkenntnis-, Theorie- und Gestaltungsziel dieses Denkens ist die Sicherung des Lebens bzw. eines lebenswerten Lebens auf dem Planeten Erde. Als sozialwissenschaftliche Forschungsrichtung ist ihm vor allem daran gelegen, die Ursachenketten der terrestrischen Verwüstung in den gesellschaftlichen Raum hineinzuverfolgen und so zu ergründen, aus welcher Geisteshaltung sich die sozioökonomischen und soziopolitischen Verhaltensweisen erklären lassen, die zur gegenwärtigen Krise unserer Zivilisation geführt haben. Sie wendet sich vor allem gegen die Geisteshaltung des Liberalismus, den sie als von einem naiven Fortschrittsglauben beseelt denkt. Dem Liberalismus stellt sie ein Denken gegenüber, das ein menschenwürdiges (Über-)Leben allein durch eine stärkere Einbindung des menschlichen Handels in den Wechselrhythmus der Natur gesichert sieht. Klare Zielstellung der Politischen Öko-

[1] Der Begriff des Dispositivs stammt von Foucault und umfasst „ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturale Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes. […] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann" (Foucault 2000, 119–120).

[2] Der Begriff ‚Anlehnungskontext' wird in der Systemtheorie verwendet, um zu beschreiben, wie ein System Elemente oder Konzepte seiner Umgebung als Bezugspunkte nutzt, um die eigene Identität und Funktion zu bestimmen (Karstein 2016).

logie ist es also, eine „neu gefaßte Ethik des Lebens und des Überlebens“ zu formulieren (Mayer-Tasch 1999, 30).

In dieser Denktradition fordert der Neo-Pragmatist Bruno Latour in seiner seit Mitte der 1980er Jahre zusammen mit Michel Callon entwickelten Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), die seit der Aufklärung vorherrschende Trennung von Subjekt und Objekt, Natur und Gesellschaft, Technik und Kultur zugunsten eines Denkens zu verabschieden, dass die Dinge, die Natur und die Menschen in verschiedensten Beziehungen netzwerkartig miteinander verbunden sieht (Ruffing 2009, 9). Dinge und Artefakte werden in diesem Denken zu ‚Mischwesen‘, zu sogenannten ‚Quasi-Objekten‘ (Serres 1981) oder ‚Hybriden‘, die in Netzwerken mit menschlichen Wesen in Beziehung treten.

> Zur Linken die Dinge als solche, zur Rechten die freie Gesellschaft sprechender und denkender Subjekte, die Werte und Zeichen. Alles spielt sich in der Mitte ab, alles passiert zwischen den beiden Polen, alles geschieht durch Vermittlung, Übersetzung und Netze, aber dieser Ort der Mitte existiert nicht, dafür ist kein Platz vorgesehen. Hier liegt das Ungedachte, das Unbewusste der Modernen (Latour 2008, 53).

Latour vertritt eine theoretische Position, die zur Bewältigung der ungelösten ökologischen Krise der Gegenwart ein Denken in Stellung bringt, das Nicht-Subjekten sowohl epistemologisch wie auch politisch eine Stimme geben will. So soll ein Narrativ der ‚Symmetrie‘ installiert werden, das als epistemologische Agenda die Differenzziehungen der ‚Moderne‘ zwischen Kultur und Natur, Wissen und Wert, Subjekt und Objekt, Experte und Laie etc. aufzuheben sucht, indem es eine massive Aufwertung des Prozessualen betreibt (Latour 2021, 48–49). Wissen und Vernunft als die Leitbegriffe der Moderne sollen im Rahmen dieses Denkens durch den stärker ästhetisch-ganzheitlich geprägten Begriff der ‚Erfahrung‘ ersetzt werden (Zahner 2023). Mit dem Erfahrungsbegriff will die ‚symmetrische Anthropologie‘ der ANT die Vorstellung autonomer gesellschaftlicher Bereiche der soziologischen Differenzierungstheorie verabschieden und zeigen, dass diese jeweils „von Elementen überwuchert“ (Latour 2018b, 67) sind, die anderen Bereichen entstammen (Ruffing 2009, 12; Harman 2019, 204; Zahner 2023).

Netzwerke aus Materialien, Umgebung, Lichtverhältnissen, Personen etc. treten dann als Teile von Erfahrungsketten in Erscheinung. Das Wahrnehmen bzw. Umgehen mit Artefakten, Körpern etc. wird vorwiegend als körperliche Praxis der Affizierung beleuchtet (Yaneva 2003; Yaneva 2012). Der menschliche Akteur wird hier vorwiegend als affizierter Körper relevant. Begrifflich wird von ‚Kunstwerken‘ oder ‚künstlerischen Arbeiten‘ auf „Wesen der Fiktion“ (Latour 2018b, 131) umgestellt und so ein postautonomes Kunstverständnis markiert (Latour 2018b, 406). Die ‚Wesen der Fiktion‘ geraten bei Latour vor allem als Aufforderungsstrukturen in den Blick, denen keine fixe Identität jenseits ihrer Verwendung zugesprochen wird (Röhl 2013, 10). Künstler und Publikum bilden Netzwerke und werden in diesen durch das künstlerische Werk „‚engagiert‘ bzw. ‚engagiert [ge]macht‘“ (Latour 2018b, 341). Damit die Wesen der Fiktion engagieren, d.h. erschüttern und mitreißen können, muss der menschliche Aktant sich ‚sensibel‘ machen, muss ein „Vibrieren zwischen den verschiedenen Ebenen des Wahrnehmens“ zulassen. Hierzu gilt es, „das Werk mit Kenntnissen und Emotionen auf[zu]laden“ (Latour 2018b, 351–353). Latour geht es in Anschluss an dieses Denken vor allem darum, gegen die „Überbetonung von Sinn und Sinnverstehen sowie [die] methodische Privilegierung von Intellektualität, Rationalität und Aktionalität“ (Müller 2019, 40) im Denken der Aufklärung, ein Modell zu entwerfen, das an die Stelle einer intentionalen Rationalität das „zum Tun-Bringen, das Handeln-Machen“ (Müller 2019, 55) und die Fähigkeit sich affizieren zu lassen setzt. Auf Basis dieser Umstellung sucht er „eine neue Kosmologie“ zu entwerfen, „die ganz im Sinne einer nicht-modernen Weltsicht nicht mehr die Autonomie und die Freiheit des ‚ánthrōpos‘ ins Zentrum stellt, sondern den Menschen als ‚Akteur der Geschichte‘ zugunsten seiner ökologischen Vereinnahmung verabschiedet“ (Scholz 2019, 152). Hierzu gilt es nach Latour die „historisch eingeschliffene Opposition zwischen symbolischen und materiellen Elementen komplett zu überwinden“ (Laux 2017, 193). Die ökologischen Probleme der Gegenwart sollen so über ein neues Verständnis des Ver-

hältnisses von Symbol und Materie gelöst werden und die Dinge vor allem als erfahrene und weniger als symbolische in den Blick kommen.

Im Vordergrund dieses Denkens stehen also die Wirkungen, die eine bestimmte Praxis erzielt, d.h. wie es ihr gelingt, bestehende Probleme erfahrbar zu machen.[3] Die Trennung zwischen Ästhetischem und Ethischen wird also aufgehoben. Es geht vor allem darum, durch eine sinnlich affizierende Darstellung Effekte zu erzielen und so Veränderungen in der Praxis der Akteure anzustoßen. Wesentlich für das Gelingen dieser Prozesse ist eine kollektive Angleichung, die über die sinnliche Erfahrung von Harmonie Gemeinschaft herstellt und so die sozialen Lebensumstände verbessern soll (Lamla 2013, 351). Das Ästhetische ist dann nur so wertvoll, wie die Effekte, die es erzeugt (Latour 2018b, 240). ‚Erschütterung' und ‚Mitreißen' sollen beim Betrachter Verantwortungsbewusstsein hervorrufen und eine veränderte, ökologisch-ganzheitliche Wahrnehmungs-, Denk- und Lebensweise profilieren (Latour 2018b, 73). An die Stelle des Modernisierens soll ein ‚Ökologisieren' treten (Latour 2018b, 329).

Für die Kunst bzw. die ‚Wesen der Fiktion' bedeutet dies, dass das Kunstpublikum in Netzwerken aus Akteuren und Dingen engagiert werden soll. Der künstlerischen Praxis kommt die Aufgabe zu, bestehende Probleme erfahrbar zu machen und sie auf diesem Wege in den öffentlichen Diskurs einzuschleusen (Müller 2015, 166; Schroer 2008, 393). Das ‚Wie' der Äußerung, die Formgebung, der Tonfall wird dann ebenso wichtig wie der Inhalt des Artikulierten, geht es doch immer um die Wirkungen, die erzielt werden. Sprachakt und Bedeutung, Praxis und Intentionalität, Transformation und Information werden so ununterscheidbar (Latour 2018b, 240). Es geht um ‚Erschütterung', ‚Engagieren', eine aus der Immanenz entstehende Transzendenz (Latour 2018b, 335–348). Die Kunstausstellung dient konkret dazu, die Transformation der Gesellschaft mithilfe einer erfolgreich gestalteten Erfahrung anzustoßen (Krüger 2011, 155; Lamla 2013, 351; Heinich 1998).

Latour ruft hier das Bild eines ‚einfachen Anderen', eines ‚primitiven Menschen' auf, der im sinnlichen Wahrnehmen einen instinktiven Zugang zu den letzten Dingen hat (Leeb 2015, 9–16). Das Traditionelle, Ursprüngliche, Primitive wird als eine „prähistorische Kategorie" erfunden und damit eine „Spaltung der Zeit in ‚vormodern' und ‚modern'" (Leeb 2015, 20) geschaffen, die es möglich macht, die Kultur und das Weltwahrnehmen der vermeintlich ‚Anderen' als Residuum für unverstellte Sinnlichkeit, Authentizität, Ursprünglichkeit, Gemeinschaft etc. als Sehnsuchtstopos zu installieren. Dies erinnert an anthropologisch ausgerichtete Positionen des Modernismus um 1900, die – ebenfalls in Rückgriff auf ein Vormodernes – einem historisch *vor* der Moderne Liegenden Ursprünglichkeit und Ganzheitlichkeit zuschreiben. Auch im Latourschen Theoretisieren hat diese „Rückkehr zum Irrationalen und Archaischen" (Latour 2018b, 261) die Funktion, ein Nicht-Entfremdetes, Ursprüngliches als ein der Moderne Überlegenes zu konstruieren.

Latour entwickelt die ästhetische Erfahrung so als den Ort, an dem sich die Idee einer freien Öffentlichkeit von Aktanten in einer durch menschliche und nicht-menschliche Mediatoren vermittelten, sinnlichen Erfahrung verwirklicht. Im Zusammenspiel von wahrnehmendem Subjekt, Dingen, Atmosphären, Theorien, Stimmungen etc. werden Innerlichkeit und äußere Bedingungen verwoben und das Subjekt in situ ‚ökologisiert'. Dem ästhetischen Urteil Kants – dem

[3] Dieses Denken macht deutliche Anleihen beim Amerikanischen Pragmatismus von William James und John Dewey. Wesentlich für das pragmatische Denken ist, dass sich in ihm alle Selbst- und Weltverhältnisse im Medium der Praxis realisieren. Dies impliziert, dass sich Handlungen vor allem über ihre Folgen und Effekte bestimmen und nicht über Intentionalität. Praxis wird als ein umfassendes Wirksamkeits- und Veränderungsgefüge gedacht, das die Erste-Person-Perspektive im Sinne eines ‚Es tut sich' übersteigt. Die Trennung von erfahrendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt, Inhalt und Form wird daher fließend, löst sich in Wechselverhältnissen auf (Hetzel 2008, 17–28).

„freien Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes“[4] (Kant 1974, 218) – setzt Latour ein Modell entgegen, das gegen die Überbetonung von Sinn und Sinnverstehen, Intellektualität, Rationalität, Intentionalität und Aktionalität eine Aufwertung der sinnlichen Praxis betreibt und so die Pathologien der Moderne beheben will (Zahner 2023).

Die Kunst wird also bei Latour post-autonom gefasst: Die ‚Wesen der Fiktion‘ sollen als Aktanten in einem Netzwerk aus Akteuren und Dingen das Kunstpublikum engagieren und so Themen der politischen Ökologie in den öffentlichen Diskurs einschleusen. Die Transformation der Gesellschaft soll mithilfe einer erfolgreich gestalteten ästhetischen Erfahrung angestoßen werden. Für ein erfolgreiches Engagieren ist es also wesentlich, dass sich das Publikum engagieren lässt. Wie aber verhält es sich damit?

Das Publikumsfeld der zeitgenössischen Kunst

Was lässt sich dazu sagen, wie sich Besucher zeitgenössischer Kunstausstellungen über die ästhetische Erfahrung engagieren lassen? Inwieweit praktizieren Besucher in den Ausstellungen ein sinnlich-ästhetisches Erfahren, wie es Latour für wesentlich hält? Um sich dieser Frage zu nähern, werden im Folgenden Ergebnisse verschiedenster neuerer quantitativer und qualitativer Publikumsstudien zusammengetragen. Ziel dieses Vorgehens ist es, ‚Idealtypen‘[5] der Kunstbetrachtung zu generieren. Diese werden als Institutionalisierungen von Konflikten um ästhetische Ideen und die soziale Bedeutung der Kunst in westlichen Gesellschaften verstanden und relational konstruiert (Heinich 1998). Dieses Vorgehen rekonstruiert die Wissensordnung des Publikumsfeldes in seiner groben Strukturierung in Abgrenzung zueinander und stellt die so identifizierten Typen der Kunstbetrachtung in den Kontext spezifischer Denkgewohnheiten, um sie in ihrer Kulturbedeutung zu verstehen (Elias 2009 [1970], 15; Cassirer 2000 [1910]).

Im Folgenden stelle ich vier auf diese Weise identifizierte Kunstbetrachtungsweisen vor, die sich gegenwärtig in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst finden lassen. Diese werden im Anschluss jeweils danach befragt, wie nah oder fern sie der Politischen Ökologie Bruno Latours stehen.

Die moderne Rezeptionsästhetik

Im Feld der Gegenwartskunst findet sich bis heute eine Praxis der Kunstbetrachtung, die dem Leitbild der ‚modernen‘ Ästhetik folgt. Diese hat sich im späten 19. Jahrhundert in Opposition zur ‚klassischen‘ Ästhetik ausgebildet. Bei aller Differenziertheit lässt sie sich idealtypisch über die folgenden Grundzüge charakterisieren: Sie distanziert sich von der ‚klassischen‘ Idee der Funktion der Kunst als Repräsentationsmedium, der Bedeutung von Harmonie und Schönheit

---

[4] Kant entwirft das bürgerliche Publikum als „Bewährungsraum“ (Nassehi 2006, 30) des öffentlichen Gebrauchs von Meinungen im Modus des unabhängigen Verstandesgebrauchs, als kollektiven Ort einer freien, kritischen Öffentlichkeit, basierend auf dem „Prinzip der Freiheit als Grundlage allen menschlichen Handelns“ (Brandt 1999, VII). Im ästhetischen Urteil artikuliert sich bei Kant die Vorstellung des komplementären Zusammenspiels von freier Innerlichkeit und erzwungener Außenseite der Vergesellschaftung (Irrlitz 2002, 13–18). Eine Moralisierung der bürgerlichen Gesellschaft findet so bei Kant durch die Verbindung von sinnlicher Anschauung und rationalem Begriff, dem „freien Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes“ (Kant 1974, 218) statt. Bei Latours ästhetischer Erfahrung verschiebt sich demgegenüber die Gewichtung vollständig in Richtung des sinnlichen ‚Erfahrens‘ verschiedener Aktanten – Theorien, Dingen, Atmosphären, Subjekten, Pflanzen, Tieren etc. Zahner 2023).

[5] Die vorgestellten Wahrnehmungspraktiken werden also als „Denkwerkzeuge geistiger Formgebung“ (Helle 2001, 24) für eine vergleichende Analyse konstruiert. Dieses Vorgehen zielt auf ein wissenschaftliches ‚Verstehen‘ ab, das „eine sinnhafte Einheit“ (Geßner 2003, 34) durch eine Synthetisierung von empirischen Daten konstruiert, indem sie nach ‚Gestalten‘, bzw. ‚Idealtypen‘ sucht. Ziel dieses Vorgehens ist es, die Einzelheiten so voneinander abzugrenzen, dass eine Differenzierung des Blicks gelingt. Diese Praxis der Formung bzw. Formgebung ist eine auf ‚Nützlichkeit‘ ausgerichtete Heuristik, die im vorliegenden Beitrag vor allem dazu dient, die Ästhetik des ‚Ökologisierens‘ differenzierter zu verstehen (Simmel 1989, 69).

und der Stellung des Künstlers als Handwerker. Kunst wird von ihr als Zufluchtsort vor der utilitaristischen bürgerlichen Gesellschaft gedacht, als autonomer gesellschaftlicher Bereich, in dem sich transzendentale ‚Wahrheiten' artikulieren und ein Zugriff auf ein ‚Ganzheitliches' bzw. ‚Absolutes' möglich ist. Als jenseits der Gesellschaft stehende Utopie kommt der Kunst in dieser Ästhetik das Potential der Emanzipation vom Gesellschaftlichen zu. Das künstlerische Werk wie auch das Kunstwahrnehmen muss hierzu vom Ort des ‚Anderen' aus agieren: Der Betrachter muss sich in eine kontemplative Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Werk begeben, um so dessen ‚Essenz', seine ‚Wahrheit' auf beinahe religiöse Weise zu erfassen. Diese Rezeptionspraxis lässt die formale Dimension künstlerischer Werke in den Vordergrund treten und schneidet alltagsweltliche Referenzen weitestgehend ab (Hanquinet 2013b, 115–116). Christian Heath und Dirk vom Lehn können in einer qualitativen empirischen Studie von 2004 zur Besuchspraxis von Museen und Galerien eindrucksvoll zeigen, wie diese moderne Ästhetik in Museums- oder Galerieausstellungen praktisch genutzt wird. Sie analysieren, wie Betrachter das künstlerische Werk im lateinischen Wortsinn ‚rezipieren', es ‚wieder'erfassen oder ‚wieder'begreifen und ihm so Bedeutung zuschreiben und hierbei Fragen der Form vor jene des Inhalts rücken: Die Besucher tasten die ausgestellten Arbeiten in ihrem Rezipieren ‚behutsam mit Worten ab' und folgen so in ihrer Interaktion einem Skript, das das präsentierte Objekt ins Zentrum der Interaktion stellt (Heath und Vom Lehn 2004, 50; Hantelmann und Meister 2010; Lahire 2019). Zuweilen ergänzen die Betrachter diese Rezeptionspraxis mit kunsthistorischen Kontexten, indem sie bspw. stilistische Indikatoren oder kunsthistorische Begleittexte heranziehen, um die Arbeiten „innerhalb des Universums der stilistischen Möglichkeiten" (Bourdieu und Darbel 2006, 70) einzuordnen, um sie als charakteristisch für einen bestimmten Stil oder eine bestimmte Epoche zu bestimmen.

In dieser Rezeptionspraxis artikuliert sich die Idee der Autonomie der Kunst dadurch, dass das Kunstwerk in der Praxis der Rezeption als eigenen Regeln folgend rezipiert wird bzw. punktuell, zu seinem besseren Verständnis, im kunsthistorischen Diskurs (und keinem anderen!) verortet wird. Die Werke werden als sich jeder Verfügungsgewalt entziehend rezipiert und dann, um sie in ihrer Eigenheit spezifischer zu verstehen, im Kanon der Kunst verortet (Kösser 2006, 380; Bürger 2001, 182).

Die moderne Rezeptionspraxis hält, indem sie eine Dominanz des betrachteten Objekts und einen homogenen Wissensbestand relevant setzt, den Rezipienten als sozialverorteten unsichtbar. Sie setzt einen bürgerlichen Betrachter mit einem homogenen bildungsbürgerlichen Wissenshintergrund voraus (Bourdieu 1970; Bourdieu 2005; Bourdieu 2006; Bourdieu und Darbel 2006).

Diese Rezeptionspraxis ist heute vorherrschend bei Besuchern mit einer hohen formalen Bildung, die der Generation der über 60-Jährigen angehören. Diese Besuchergruppe fokussiert ihre Besuche eher auf Ausstellungen kanonisierter Kunstwerke und neigt tendenziell zur Ablehnung zeitgenössischer Kunst, da sie mit diesen Arbeiten oftmals wenig anzufangen weiß (Hanquinet 2013a, 805) bzw. zur Auseinandersetzung mit ihnen auf andere Kontextualisierungen und Deutungs- und Wahrnehmungspraktiken zurückgreifen müsste, was die Legitimität ihrer eigenen Rezeptionspraxis entwerten würde.

Die postmoderne Performanzästhetik

Gegen die moderne Ästhetik haben sich seit den 1960er Jahren im Kontext der Postmoderne Praktiken der Auseinandersetzung mit Kunst durchgesetzt, die die Idee der Autonomie der Kunst in Frage stellen (Lash 1996). Die ‚postmodernen' Praktiken profilieren gegenüber der Idee der ‚Rezeption' ein Verständnis der ‚Performativität' des Sehens, das die Praxis des Sehens als einen unabgeschlossenen Interpretationsprozess denkt, in dem die künstlerische Arbeit und das in seinen Relevanzen alltagsweltlich geprägte Subjekt in der Generierung von Bedeutung interagieren (Zahner 2020a; Zahner 2020b; Zahner 2021a; Zahner 2021b). Das Kunstbetrachten wird hier als eine die Grenzen zwischen Kunst und Alltagswelt, Hoch- und Populärkultur überschreitende Praxis gedacht, die gegenüber einer rein kontemplativen Aneignung von Kunstwerken alltags-

weltliche Referenzen aufwertet (Hanquinet 2013b, 116). Diese Praktiken schließen an die antibürgerliche Ästhetik des Dadaismus an, der zwischen 1916 und 1922 die bürgerliche Kultur zu überwinden suchte, da er sie für die Katastrophe des Ersten Weltkriegs verantwortlich sah (Hieber 2007; Foster 2022a; Foster 2022b). Seit den 1960er Jahren opponierte eine von den USA ausgehende Ästhetik in der Tradition des Dadaismus gegen die europäische bürgerliche Kultur und betrieb – auch in Anschluss an das Bauhaus – das Projekt der Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis (Bürger 1974, 66). Die Neo-Avantgarden der 1960er und 1970er Jahre suchten gegen den Universalitätsanspruch des Modernismus von der Kunst aus Mehrdeutigkeit aufzuwerten und eine Transformation der (Alltags)Kultur durch eine Art „soziale, sexuelle und künstlerische Globalrevolution" (Bourdieu 2005, 398–399) anzustoßen (Foster 2022c; Bürger 1974, 44). Die Dichotomien von Kunst und Kommerz, Kunst und Alltagswelt, europäischer Hoch- und amerikanischer Konsumkultur, Homosexualität und Heterosexualität, Weiblichkeit und Männlichkeit, Öffentlichkeit und Privatheit, Subkultur und Massenkultur, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Oberfläche und Authentizität, Form und Inhalt, Artifizialität und Natürlichkeit, Individuum und Kollektiv etc. werden nun kontingent gesetzt. Pluralität, Wirklichkeitsvielfalt, hochgradig differente Lebensentwürfe und ein radikaler Individualismus suchten die moralische Enge der bürgerlichen Lebenswelten der 1950er und 1960er Jahre aufzubrechen. Dieser durch und durch „anti-totalitären" (Welsch 2008, 3–5) Kunst – Pop Art, Happening, Punk und New Wave Rock – ging es darum, zu zeigen, dass Objekte und Körper über keine fixierte Bedeutung verfügen, sondern diese sozial in der Lebenspraxis zugewiesen wird (Asholt 2024, 348; Welsch 2008, 155–156). Sie wandte sich gegen den „prophetic elitism and authoritarianism of the modern movement" und „the imperious gesture of the charismatic Master" (Jameson 1991, 52–54; Zahner 2006). An die Stelle verschiedener Tiefenmodelle tritt nun ein Interesse für die Oberfläche: Praktiken, Diskurse und Textspiele rücken in den Fokus des Interesses. Bedeutung wird als konstruiert sichtbar gemacht (Reckwitz 2012).

Mit der postmodernen Kunst etabliert sich eine Wahrnehmungsästhetik, die die ‚Performativität' von Bedeutung konsequent in den Fokus rückt. Bedeutung wird nun als ein prozessuales Phänomen verstanden, das im Prozess der Auseinandersetzung von Betrachter und Betrachtetem performativ entsteht. Vor dem Hintergrund zunehmend unscharfer, kontingenter und disponibler Zeichen- und Bedeutungswelten (Makropoulos 2004, 81) wird eine Entgrenzung von Zuschauer, Künstler und Werk betrieben, die eine Betonung des Prozessualen, des Herstellens, Produzierens, Machens, Handelns, des Austausches betreibt (Fischer-Lichte 2001, 9). Gegenüber einem Objektivität und Universalismus für sich beanspruchenden Expertenwissen wird die Legitimität eines von individuellen Relevanzen geprägten Alltagswissens aufgewertet. Mit dieser Öffnung der Konzeption des Wahrnehmens und Erfahrens von Kunst rückt statt dem materiellen Objekt, das seine Auseinandersetzung mit ihm selbst anleitet, das betrachtende Subjekt mit seinen individuellen Erfahrungen und Wissensbeständen in den Fokus (Zahner 2021a; Zahner 2020b; Hall 1999). Gegenüber dem emphatischen Begriff des ‚Lebens'[6] des kulturkritischen Modernismus wird der Begriff des ‚Alltagslebens' als Ort der Verwirklichung aufgewertet. Jeder ganzheitlichen Utopie – auch jener des bürgerlichen Subjekts – wird eine Absage erteilt (Jameson 1991, 61–63). Ziel ist absolute Toleranz, bei gleichzeitiger Anerkennung von absoluter Pluralität.

[6] Zur Wende zum 20. Jahrhundert suchten so unterschiedlich ausgerichtete philosophische Unternehmungen wie die Schopenhauers, Kirkegaards, Nietzsches, Bergsons, Diltheys und Simmels – durchaus in Ähnlichkeit zu Herder – im „Pathos einer Befreiung von allen lebensfeindlichen Konventionen" (Joas 1992, 122) eine umfassende geistige und kulturelle Erneuerung der Moderne zu erreichen. Viele heute der Lebensphilosophie zugeordneten Denker verbanden mit dem Begriff des ‚Lebens' einen an die Ideen der Romantik anschließenden schöpferischen Prozess des Werdens, der sich allen Vorstellungen eines festen unwandelbaren Seins ebenso widersetze wie dem begrifflichen Denken. Diese Positionen zeichnen sich in ihrer Orientierung auf den „Vollzugs des Lebens selbst" (Vogt 2002, 272–273) durch eine ausgeprägte Kontingenzsensibilität, ein Kreativitätsethos und die Aufwertung der Intuition gegenüber dem Intellekt aus (Vogt 2002, 232).

Die postmoderne Ästhetik wertet also die Legitimität eines von individuellen Relevanzen geprägten Alltagswissens gegenüber einem Objektivität für sich beanspruchenden, kunsthistorischen Expertenwissen deutlich auf. Sie praktiziert eine auf individuellen Erfahrungen basierende Auseinandersetzung mit Kunst (Zahner 2021b, 168–176) und erwartet, dass die ausgestellten Arbeiten eine „individuelle Interpretation" ermöglichen und sich „mit Themen, mit denen ich mich halt beschäftige, zum Beispiel linke Theorien, Feminismus und – ja also politische Themen an sich" auseinandersetzen (Bickert 2024, 27–28). Die künstlerischen Arbeiten werden „als Denkgegenstand" verwendet: Sie werden dekonstruiert, d.h. in „Symbole, bildinterne formalästhetische Merkmale wie Farbe und Komposition, Schriftelemente" (Bickert 2024, 26) zerlegt, interpretiert und kritisch evaluiert.

Die Etablierung dieses Wahrnehmungsdispositivs (Hanquinet 2013b, 122; Eickelmann 2016) wird zuweilen als eine Demokratisierung des Kunstpublikums interpretiert, als eine Entmachtung der von der Ausschließung des breiten Publikums profitierenden Elite (Junge et al. 2008; Knaller und Müller 2006). Von einer Etablierung der „Herrschaft der nicht Herrschenden" (Rancière 2006, 16) kann jedoch beim Postmodernismus – wie empirische Studien zeigen – kaum die Rede sein: In den Jahren 2023/2024 verfügen 89 % der Kunstmuseumsbesucher in Deutschland über Abitur oder einen vergleichbaren höheren Bildungsabschluss, verglichen mit 33 % in der Gesamtbevölkerung. Der Akademikeranteil liegt bei 57 %, verglichen mit 24 % in der Gesamtbevölkerung (Mandel, 2024). Man könnte daher behaupten, dass die Etablierung der postmodernen Ästhetik nur insofern zur Inklusion breiterer Schichten in den Kunstbetrieb führt, als sie es erlaubt, diejenigen Personen in den Kunstbetrieb zu integrieren, die im Rahmen der Bildungsexpansion seit den 1970er Jahren zu akademischen Abschlüssen gelangt sind und gleichzeitig ein deutlich heterogeneres Wissen mitbringen als die kleine, deutlich homogenere akademische Elite der 1950er und 1960er Jahre.[7] Letztlich erweist sich aber auch die postmoderne Ästhetik als im höchsten Maße bildungsabhängig. Dies können Simon Frith (Frith 1999) und Michèle Ollivier (Ollivier 2008) in ihren empirischen Studien eindrücklich zeigen: In der Rhetorik der Offenheit, der Kontingenz und der Prozessualität artikuliert sich eine von Ideen des Poststrukturalismus geprägte akademische Weltsicht (Lena 2019; Zahner 2021b; Zahner 2021a; Zahner 2020a):

> The valorization of these new activities is likely to reflect a growing enthusiasm for new aesthetic values that are not symbolically accessible to everyone and goes handinhand with a renewal of highbrow culture. (Hanquinet 2018, 149)

Die postmoderne Ästhetik wertet also vor allem Pluralität, heterogene Wissensbestände und nicht universalistisch gedachte Subjekte auf (Eickelmann 2016; Hanquinet 2018; Hantelmann und Meister 2010; Schade 2007). Sie fordert vom Subjekt „[to] embrace transgression, experimentation, conceptual forms and sensations in art and […] value any explicit social implications of the artworks" (Hanquinet 2018, 148) und setzt hierbei, das zeigt die soziologische Forschung, „distinctive self-fashioned personalities" (Eickelmann 2016, 367) voraus, die auf Basis ihrer Kenntnis poststrukturalistischer Kulturtheorien wissen, dass ein experimentelles ‚Umgehen' mit künstlerischen Arbeiten und ein Spielen mit Bedeutungsketten legitim ist.

Diese Rezeptionspraxis wird heute überwiegend von Besuchern mit einer hohen formalen Bildung, die der Generation der über 50-Jährigen angehören, an die Werke angelegt. Diese Besuchergruppe interessiert sich eher für zeitgenössische Kunst als für kanonisierte Werke und erwartet von diesen „Interpretationsoffenheit" und eine „politische Positionierung" (Bickert 2024, 26), eine unmittelbare „Wirkung" künstlerischer Arbeiten auf ihr Publikum lehnt sie als autoritär ab. Ihr Interesse gilt vielmehr einem pluralistischen Weltwahrnehmen (Zahner 2025).

[7] Der Anteil der Akademiker an der Gesamtgesellschaft ist von 7% im Jahr 1970 auf 33 % im Jahr 2024 gestiegen. Die Auswahl an Studiengängen hat sich von einem eher begrenzten und klassischen Studienangebot auf 23.000 Studiengänge in 2024 erhöht. Allein von 2005 bis 2024 hat sich das Angebot nahezu verdoppelt.

Die kontextsensible Ästhetik

Neben der modernen Rezeptionsästhetik und der postmodernen Performanzästhetik tritt seit einigen Jahren eine ‚kontextsensible Wahrnehmungsästhetik' in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in Erscheinung. Sie ist in Bezug auf die Geschlechterzusammensetzung recht ausgeglichen, findet sich vorwiegend bei Personen der Generation der unter 50-Jährigen, die häufig Ausstellungen zeitgenössischer Kunst besuchen (Bickert 2024, 31). Diese ‚kontextsensible Ästhetik' lehnt eine Rezeption künstlerischer Arbeiten auf Basis des eigenen Erfahrungshintergrunds als illegitim ab und sucht stattdessen in ihrer Rezeptionspraxis eine „korrekte inhaltliche Werkbedeutung" (Bickert 2024, 28) zu rekonstruieren. Eine Deutung künstlerischer Arbeiten ist aus Sicht der Befragten ohne „Kenntnisse des kunst- oder kulturhistorischen Werkhintergrundes nicht zu leisten" und wird daher von den Befragten abgelehnt (Bickert 2024, 28): „Also ich deute da erstmal gar nichts. Das ist mir kulturell viel zu fern, mir fehlt da jeglicher historische Hintergrund" (Bickert 2024, 28). Zudem werden sehr politisch ausgerichtete Arbeiten von diesem Typus als in ihrer normativen Wertung als „viel zu einfach" oder als „allzu naiv" kritisiert und abgelehnt. Dieser Typus scheint ein generelles Unbehagen gegenüber normativ ausgerichteten künstlerischen Arbeiten zu hegen. Er nimmt eine „kulturrelativistische bzw. konstruktivistische" (Bickert 2024, 28) Perspektive ein, die die Bedeutung der Werke zu entschlüsseln sucht, indem sie deren Kontextualisierung anhand formalästhetischer Werkeigenschaften ermittelt. Hierbei geht eine kunsthistorische Verortung der Formalästhetik meist mit einer kulturellen Verortung einher. So identifiziert eine Befragte eine Arbeit von Taring Padi auf der documenta 15 als „typisches Revolutionsplakat mit Revolutionsaussage" (Bickert 2024, 28) und stellt einen Bezug zur Symbolik der Darstellung her: „unten die eingerollte amerikanische Flagge, was ja für ganz viele Entwicklungsländer, Drittweltländer, wie man früher gesagt hat, halt so das Symbol für Imperialismus war, gegen das man gekämpft hat" (Bickert 2024, 28). Zugleich werden fortwährend die Grenzen des eigenen Wissenshintergrunds markiert – „dass ich es schlichtweg nicht richtig zuordnen kann, ohne dass ich jetzt Hilfe bekomme" (Bickert 2024, 29) – und auch eigene Relevanzen reflektiert: „Ich hab eine Präferenz für Kunst, die [sic!] etwas auf ihre künstlerische Art ausdrückt, die sich auf andere Art schlecht oder nicht ausdrücken lässt" (Bickert 2024, 29). Vertreter der kontextsensiblen Ästhetik reflektieren in ihrem Betrachten auch immer wieder ihre eigenen kulturellen Maßstäbe, indem sie bspw. konstatieren: „Aber das ist dann der westliche Kopfmensch" oder „ich interpretiere ja nicht, ich werte ja sogar!" oder nehmen die eigene Deutung als „eigentlich Käse" zurück (Bickert 2024, 29). Der kontextsensible Betrachter scheint auf ein „Grenzbewußtsein" (Welsch 2008, 290) zu insistieren, auf ein Wissen vom eigenen Nicht-Wissen und die Begrenztheit des eigenen Zugriffs. Er scheint jeden Zugriff aufs ‚Ganze' zugunsten einer durch und durch relationalen Weltsicht abzulehnen. Hierbei scheint es ihm wichtig, ein Bewusstsein für ein Nicht-Markiertes, Kontingentes offen zu halten und sich von allzu normativen und allzu pauschalisierenden Aussagen zu distanzieren (Welsch 2008, 327). In seiner Auseinandersetzung mit Kunst artikuliert sich ein autonomes Kunstverständnis, das der modernen Rezeptionsästhetik insofern ähnelt, als es die künstlerische Arbeit ins Zentrum der Deutungspraxis stellt und davon ausgeht, dass diese „in verschiedenen Graden der Richtigkeit" (Adorno 2003, 180) gedeutet werden kann. Im Unterschied zur modernen Rezeptionspraxis lehnt es jedoch eine Mystifizierung der Kunst als Ort des ‚Anderen', das einen Blick auf eine ‚Ganzheit' ermöglicht, ab und bezieht sich in seiner Deutungspraxis nicht auf einen als homogen wahrgenommenen Kanon kunsthistorischen Wissens, sondern versucht die Arbeit in einen größeren kulturellen Kontext einzuordnen. Die ‚kontextsensible Rezeptionspraxis' nimmt Aspekte der postmodernen Performanzästhetik auf, kontextualisiert jedoch das Subjekt im Rezeptionsprozess stärker als diese. Diese Ästhetik scheint „zwei Zustände der Geschichte miteinander in Verbindung" (Bourdieu 2011, 26) zu setzen: Geschichte im objektivierten Zustand der künstlerischen Arbeit und Geschichte im inkorporierten Zustand, im Habitus des Subjekts. Diese Perspektive reflektiert auf die Reproduktion von Macht durch Instituierung in die künstlerischen Arbeiten und durch Inkorporation in die Wahrnehmungsapparate der Betrachter. Ihr ist es wichtig, alternative Möglichkei-

ten des Wahrnehmens und Deutens sichtbar zu halten (Prinz 2013, 213), um so die sozialen Herrschaftsverhältnisse nicht aus dem Blick zu verlieren. Ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber jeder Sehnsucht nach ‚Unmittelbarkeit' (Kornbluh 2023) scheint ihr eingeschrieben (Bourdieu 1992, 74). Sie ist sensibilisiert für Fragen nach sozialer, regionaler, geopolitischer Herkunft, Klassenzugehörigkeit, Geschlecht, Ethnie oder Hautfarbe. Fragen sozialer Ungleichheit sucht sie im Kontext ihrer Rahmenbedingungen zu adressieren. Sie ist sich bewusst, dass askriptive Merkmale niemals unmittelbar wirken, sondern immer vermittelt über konkrete soziale Rahmenbedingungen (Hark 2007). Die ‚kontextsensible Ästhetik' scheint verinnerlicht zu haben, dass jedes Wahrnehmen immer auch eine Reflexion des eigenen Wahrnehmens umfassen muss und man sich daher immer auch der verästelten Anamnese des eigenen Standpunktes widmen muss, d.h. Auskunft geben muss über die eigene Situiertheit (Zahner 2024). Sie insistiert auf der Eigenleistung der Kunst, einen alternativen Weltzugang zu profilieren. Hier klingt eine Autonomieästhetik an, die derjenigen Niklas Luhmanns ähnelt. Bei Luhmann gewinnt die Kunst „ihre Eigenart daraus, dass sie es ermöglicht, Kommunikation stricto sensu unter Vermeidung von Sprache […] durchzuführen" (Luhmann 2007, 39). Sie ermöglicht es dadurch Effekte zu erzielen, „die durch Worte (von Begriffen ganz zu schweigen)" (ebd., 36) nicht erreicht werden können.

Die einfühlende Erfahrungsästhetik

Neben den bisher vorgestellten Ästhetiken lässt sich im Kontext zeitgenössischer Kunstausstellungen die Institutionalisierung einer ‚einfühlenden Erfahrungsästhetik' identifizieren. Hierbei handelt es sich um eine auf sinnliche Erfahrung ausgerichtete Ästhetik, die in der Tradition der Kulturkritik der Romantik steht und als Gegenerzählung der Moderne auftritt. In ihr werden Praxis, Prozesshaftigkeit, Materialität, Leib, Sinnlichkeit und Affekt aufgewertet und erfahren eine Priorisierung gegenüber dem Sinnhaften und Rationalen (Cassirer 2007; Habermas 1997). Diese Ästhetik profiliert ein Kunstbetrachten, das „essentially practical and emotive […] and not analytical or theoretical" (Lizardo 2011, 39) ist. Ein sinnliches Erfahren als höchst individuelle Rezeptionspraxis wird gegenüber dem Interpretieren, Deuten und Kontextualisieren aufgewertet (Lizardo 2011, 39; Prinz 2013, 302–303).

Diese Ästhetik steht in der Denktradition der linken Kulturkritik der 1980er und 1990er Jahre. Diese sah den radikalen Pluralismus der Postmoderne vor allem als Bedrohung. Die kulturelle Linke diesseits und jenseits des Atlantik variierte vor allem die Diagnose, dass der Postmodernismus zu unkritisch und oberflächlich sei (Bürger 1987; Hieber 2007; Habermas 1989). Die prominenteste Position in der Auseinandersetzung um die Postmoderne nimmt der US-amerikanische Marxist, Literaturkritiker und -theoretiker Frederic Jameson ein (Asholt 2024, 348; Welsch 2008, 155–156). Er interpretiert die Postmoderne als einen Reflex auf die politisch-gesellschaftlich-technologische Wirklichkeit der 1970er und 1980er Jahre. Demnach bildete sich unter Bedingungen einer fortschreitenden Globalisierung ein globales, multinationales, dezentriertes Kommunikationsgeflecht aus, das die menschliche Fähigkeit der Orientierung in der Welt und des Begreifens von Welt überschreitet:

> I want to suggest that our faulty representations of some immense communicational and computer network are themselves but a distorted figuration of something even deeper, namely the whole world system of present-day multinational capitalism. The technology of contemporary society is therefore mesmerizing and fascinating, not so much in its own right, but because it seems to offer some privileged representational shorthand for grasping a network of power and control even more difficult for our minds and imaginations to grasp – namely the whole new decentred global network of the third stage of capital itself (Jameson 1991, 79–80).

Unter den Bedingungen des globalen Kapitalismus wird für Jameson die Erfahrung einer grundlegenden Unübersichtlichkeit omnipräsent. Es gibt nun keinen archimedischen objektiven Punkt mehr; keine Meistererzählung kann mehr Autorität für sich beanspruchen (Welsch 2008, 157–158), die intellektuelle Kulturkritik verliert an Bedeutung, der kulturelle ‚Einheitsboden' geht verloren. Die Welt wird für die linke Kulturkritik in der Postmoderne zu einem Phantom:

„an experience bordering on terror, the fitful glimpse, in astonishment, stupor and awe, of what was so enormous as to crush human life altogether“ (Jameson 1991, 76–77). Die Offenlegung der Konstruiertheit der Welt mit ihren endlosen Verweisungszusammenhängen lässt nach dieser Denktradition die Idee einer wie auch immer gearteten ‚Bedeutung‘ in der Hyperkomplexität der Verweisungszusammenhänge verschwinden. An die Stelle der kulturkritischen Diagnose von der ‚Entfremdung‘ des Subjekts tritt nun die Diagnose seiner ‚Zersplitterung‘ bzw. ‚Fragmentierung‘ (Jameson 1991, 61–63) und eines völligen Bedeutungsverlustes von Welt.

In dieser Situation gerät der linken Kulturkritik die ästhetische Erfahrung zum einzig möglichen Fluchtpunkt. In Anschluss an den Begriff der ästhetischen Erfahrung von John Dewey wird nun die Trennung von Schönem und Zweckdienlichem, erfahrendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt, Inhalt und Form aufgehoben und der Begriff des Ästhetischen radikal entgrenzt. In Anschluss an den von Hegel geprägten Begriff der Erfahrung soll eine Verkürzung der Weltbeziehung des Subjekts auf Erkenntnis überwunden werden (Deines et al. 2013, 11). Ästhetische Erfahrung wird nun als ein komplexer Interaktionsprozess gedacht, als eine fundamentale Integration emotionaler, praktischer und inhaltlicher Aspekte. Die ästhetische Erfahrung erhält so ein utopisches Moment, zeigt sie doch Möglichkeiten auf, wie ein nicht entfremdetes menschliches Zusammenleben jenseits der von Industrialisierung und Kapitalismus geprägten Verhältnisse gedacht und organisiert werden könnte (Schäfer 2017, 141). Zur Entfaltung dieses Potentials gilt es nach Dewey die elitäre Stellung der Kunst in der Gegenwartsgesellschaft aufzuheben: „Solange die Kunst den Schönheitssalon einer Zivilisation darstellt, ist weder die Kunst noch die Zivilisation ohne Gefahr“ (Dewey 2006, 396). Diese Position verabschiedet die Idee der Autonomie der Kunst. An ihre Stelle rückt der ‚ästhetische Charakter‘, da nach Dewey allein das Ästhetische eine Überbrückungsleistung zwischen Individuen zu erbringen vermag. Eine demokratische Erziehung muss so nach Dewey immer auch eine *ästhetische* sein: Sie muss auf die Wertschätzung des Erfahrungmachens ausgerichtet sein und sensorische, emotionale und intellektuelle Erfahrung gleichermaßen verbinden. Für Dewey geht es dann vor allem darum, die ästhetischen Eigenschaften des Gewöhnlichen bzw. Alltäglichen wiederzuentdecken und in der ästhetischen Erfahrung des Alltäglichen die gleichwertige Integration emotionaler, praktischer und intellektueller Aspekte zu befördern (Krüger 2011, 155; Dewey 2006, 9–18; Schäfer 2017, 139).

Mit dem zunehmenden Sichtbarwerden der Nebenfolgen der Modernisierung, prominent artikuliert in dem wegweisendem Buch *Grenzen des Wachstums* (Meadows et al. 1972) von Donella und Dennis Meadows, wird die ästhetische Erfahrung zunehmend als alternative Verhaltensweise zum intentionalen Handeln des Liberalismus aufgewertet und als Grundlage einer stärkeren Einbindung des menschlichen Handels in den Wechselrhythmus der Natur profiliert. Im Rahmen dieses Denkens wird das Fortschrittsversprechen der Moderne als Ganzes zunehmend verabschiedet. Als Gegenbewegung zum „repressiv scheinenden okzidentalen Rationalismus“ (Reckwitz 2012, 14) profiliert die Politische Ökologie also eine Orientierung an einem ästhetischen Welterfahren, eine „erhebliche Affektivität“ und eine „emotionale Involviertheit des Subjekts“ (Reckwitz 2012, 23–26) bei gleichzeitiger Verabschiedung des intentionalen Subjekts. Es wird ein Weltwahrnehmen profiliert, das sich frei von Vorannahmen auf das Geschehen einlassen soll (Braun 2017, 37–39):

> Through comparison, repetition and so on, things are less inert than they appear, are made more present. They must be made to appear in and through contact: to taste is ‘to make feel’, and ‘to make oneself feel’, and also, by the sensations of the body, exactly like the climber, ‘to feel oneself doing’ (Hennion 2007, 101).

Im Modus des ästhetischen Erfahrens richtet sich die Aufmerksamkeit dann auf eine Suche nach „intensified contact, provoking a shift between the self towards the object and a shift of the object towards the self“ […] It is a question of sensing, of being taken, of feeling.“ (Braun 2017, 105, 109). Ein einfühlendes Wahrnehmen, das den Fokus auf ein sinnliches und emotionales Erleben künstlerischer Arbeiten legt, begegnet der künstlerischen Arbeit „als sinnlichem Gegenstand mit dem Potential und dem Ziel emotionaler Wirksamkeit“ (Bickert 2024, 24). In der Pra-

xis des Besuchs von Kunstausstellungen wird in Anschluss an dieses Denken ein Wahrnehmen profiliert, das sinnliche Erfahrung und Affiziertwerden gegenüber Praktiken des Dekodierens und Kontextualisierens aufwertet. Diese Praxisform profiliert eine neo-materialistische Weltsicht, die die Auseinandersetzung mit Kunst als eine höchste egalitäre Praxis fasst, das Subjekt als ‚Erfahrungmachendes' passiv konnotiert und diese Passivität als Grundlage einer allgemeinen Gleichheit denkt. Im Kunsterfahren artikuliert sich nach diesem Verständnis eine Ästhetik, die die Autonomie der künstlerischen Arbeit ebenso verabschiedet wie die Autonomie des betrachtenden Subjekts. Dem durch die Postmoderne hervorgerufenen ‚horror vacui' – dem völligen Bedeutungsverlust der Welt, der Gleichgültigkeit der Natur – und der Prognose der Politischen Ökologie einer *Zukunft als Katastrophe* (Horn 2014) wird mit der Aufwertung einer ästhetischen Erfahrung bzw. einer ästhetischen Existenz begegnet. Die Auseinandersetzung mit Kunst wird als eine hybride Praxis gedacht, die Wissenskontexte, Objekte, Subjekte, Atmosphären, Räume, Tiere, Pflanzen etc. einfühlend verbindet und die Welt so wieder zugänglich macht. Der drohenden ökologischen Katastrophe wird mit der Versammlung von Faktizitäten begegnet (Kornbluh 2023). Bedeutungsspiele werden ob der Massivität der Bedrohung als irrelevant verabschiedet. Immanenz ersetzt Transzendenz. Auf die Kontingenz der Welt wird mit deren Re-Materialisierung geantwortet. Das sinnlich-affektive Erfahren von künstlerischen Arbeiten wird hierbei als eine urmenschliche Praxis gedacht, die an ein menschliches Apriori anschließt, an eine Fähigkeit, die historisch *vor* der Moderne liegt und der Moderne insofern überlegen ist, als sie die jenseits von Bedeutungsspielen liegende Faktizität der Welt zum Vorschein bringt. In der Praxis der Auseinandersetzung mit Kunst werden dann „gleichermaßen bildinterne Merkmale wie Farbigkeit und Komposition als auch stilistische Eigenschaften […] im Rahmen bildexterner Bezugnahmen referenziert. Diese werden vergleichsweise differenziert und detailreich beschrieben und primär in Bezug auf ihre sinnliche Erscheinung bzw. Wirkung rezipiert und beurteilt" (Bickert 2024, 24). Eine zentrale Rolle für diese Form der Rezeption spielt deren Ausrichtung auf das emotionale Befinden bspw. „der emphatische Nachvollzugs fremder Lebenswelten" (Bickert 2024, 26). Die ‚einfühlende Erfahrungsästhetik' propagiert das romantische Programm einer Renaturalisierung des Menschen, einer Wiederversöhnung von Natur und Kultur und die Lösung der aktuellen ökologischen Herausforderungen durch die Kunst (Magerski und Roberts 2023, 9). Sie wird nach Bickert überwiegend von weiblichen Besuchern mit einer hohen formalen Bildung praktiziert, die in sozialen Berufen tätig sind (Bickert 2024, 31) und ist nicht auf eine bestimmte Generation einzugrenzen. Der Besuch von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst ist ein selbstverständlicher Teil der Lebensführung dieser Besucherschaft. (Bickert 2024, 26)

Die ‚einfühlende Erfahrungsästhetik' weist große Ähnlichkeit zu den Dispositiven auf, die Andreas Reckwitz für die von ihm so benannte ‚Akademikerklasse' (Reckwitz 2017, 280) und Bruno Latour für die von ihm so benannte ‚Ökologische Klasse' (Latour und Schultz 2022) feststellen. Es liegt daher nahe, sie als jenes Milieu zu identifizieren, das nach Reckwitz über ein hohes kulturelles Kapital – also ausgeprägtes kunst- und kulturwissenschaftliches Wissen – verfügt und primär in der Wissens- und Kulturökonomie tätig ist (Reckwitz 2017, 104),[8] Industrialisie-

[8] Reckwitz übergeneralisiert die Kultur dieser von ihm so benannten „Akademischen Mittelklasse" (Reckwitz 2017, 19), wenn er ihre Mitglieder als „die kulturell dominante Trägergruppe der postindustriellen Spätmoderne" (Reckwitz 2017, 363) darstellt (Kruse 1999, 66; Koppetsch 2017, 8–9). Weder sind die Werthaltungen dieses Milieus, wie Reckwitz behauptet, „allgemein erstrebenswert" und „für alle verbindlich" (Reckwitz 2012, 15), noch, dies stellt Cornelia Koeppitsch heraus, sind sie „repräsentativ für die – etwa 30 Prozent der Bevölkerung umfassende – Gruppe der akademischen Mittelklasse im Ganzen, geschweige denn für weite Teile der Eliten (mit Ausnahme der Unterhaltungs- und Kulturprominenz). Die Verwaltungs-, Führungs- und Funktionseliten, aber auch unterschiedliche Akademikermilieus wie etwa die technische Intelligenz (Ingenieurinnen, Techniker, Informatiker, Planerinnen, Entwickler), die Verwaltungsintelligenz (Führungskräfte, Berater) oder auch die Vertreter des konservativen Bürgertums, dürften sich in Reckwitz' Beschreibung kaum wiederfinden" (Koppetsch 2017, 8–9). Stattdessen ist es eher so, dass Reckwitz es in seinen Büchern unternimmt, diesem Milieu eine kulturelle Hegemonie zuzuschreiben und gerade durch sein Schreiben eben diese Hegemonie befördert (vgl. hierzu ausführlich Zahner 2025).

rung und Globalisierung eher kritisch wahrnimmt und seit der Wende zum 21. Jahrhundert angesichts der Herausforderungen des Klimawandels, der Globalisierung und der demografischen Entwicklung westlicher Gesellschaften durch eine gewisse „Verlustaffinität“ (Reckwitz 2024, 414) zu charakterisieren ist. Dieses Milieu propagiert eine umfassende Ästhetisierung und Affizierung als Weg zu einer egalitären Gesellschaft (Reckwitz 2012, 26). Passivität anstelle von intentionalem Handeln, ein undefiniertes ‚Werden‘, ein ‚Es-tut-sich‘ soll die Konflikthaftigkeit des Kollektiven und das politische Ringen um unterschiedliche Weltsichten „gewissermaßen wegfeiern“ (Rosenkranz 2023, 183). An die Stelle „der kraftverschwendenden Konkurrenz und des Kampfes der Einzelnen gegeneinander tritt eine absolute Harmonie“ (Simmel 1992, 198). Im Anblick des Horrors der ökologischen Katastrophe vermischen sich im Weltbild dieses Milieus Ethik und Ästhetik bis zur Unkenntlichkeit, die Einsicht in die kontingente Natur der Wirklichkeit wird zugunsten eines ganzheitlichen Denkens verabschiedet, das die eigene Situiertheit vor der universalistischen Bedrohung aus dem Blick verliert. Angesichts der Dringlichkeit der ökologischen Situation des Planeten gilt es sich kollektiv zu verbinden: „Je stärker wir abhängen, desto besser. […] ‚Ich bin abhängig, das befreit mich, ich kann endlich handeln‘“ (Latour 2022, 41–42).

Fazit

Die Politische Ökologie Bruno Latours fungiert gegenwärtig im Feld zeitgenössischer Kunst oft als Anlehnungskontext, d.h. Elemente oder Konzepte dieses Denkens werden als Bezugspunkt für die Konzeption von Ausstellungen oder als Referenz künstlerischer Arbeiten herangezogen. Sie wirken so auf die Identitätsbildung zeitgenössischer Kunst und ihr gesellschaftliches Funktionsverständnis. Der vorliegende Beitrag interessierte sich nun dafür, auf welches Publikum die Politische Ökologie Latours im Feld der zeitgenössischen Kunst trifft und inwieweit die hier propagierten Ideen eine gewisse Nähe oder Ferne zu im Publikum zu findenden Ästhetiken haben. Hierzu wurde der Theoriebeitrag Latours zunächst kurz rekonstruiert. Anschließend wurden im Publikumsfeld der zeitgenössischen Kunst vier Ästhetiken identifiziert und diese charakterisiert. Im Folgenden soll nun darauf reflektiert werden, welche Nähe und Ferne die identifizierten Ästhetiken zur Politischen Ökologie Latours aufweisen. Hierbei ist darauf hinzuweisen, dass der Beitrag keinesfalls mit dem Anspruch der Vollständigkeit auftritt – neben den vier identifizierten Ästhetiken können sicherlich noch weitere identifiziert werden – und notwendig skizzenhaft bleiben muss.

Die ‚modernistische Rezeptionsästhetik‘ denkt die Kunst als autonome, als Zufluchtsort vor dem Utilitarismus bürgerlicher Gesellschaften, die Zugriff auf ‚transzendentale Wahrheiten‘, auf ein ‚Ganzheitliches‘ hat und von diesem ‚Anderen‘ der Gesellschaft aus ein Potential zur Emanzipation des Menschen vom Gesellschaftlichen bietet. Sie zielt auf ein Deuten der Werke ab und lässt formale Aspekte in der Rezeption in den Vordergrund treten. Die künstlerische Arbeit steht als in sich geschlossene im Zentrum der Rezeption und kann nach dieser Ästhetik in verschiedenen Graden der Richtigkeit gedeutet werden. Die modernistische Ästhetik weist hinsichtlich ihrer Orientierung auf ein jenseits des Utilitarismus bürgerlicher Gesellschaften liegende ‚Ganzheitliches‘ eine deutliche Überschneidung zur Politischen Ökologie Latours auf (Bürger 2001, 182). Beide sehen Kunst bzw. das Ästhetische in der Lage, ein Anders-Sein wachhalten zu können, das emanzipatorisch wirken kann. Sie unterscheiden sich jedoch wesentlich darin, dass die modernistische Ästhetik auf der Autonomie der Kunst als Bedingung für diese emanzipatorische Funktion beharrt und Sinnlichkeit in der Praxis des Kunstwahrnehmens nur in reflexivgebrochener Weise zulässt, zur Eröffnung des Anderen bedarf es des Intellekts, sonst drohen Totalitarismen (Alker 2007, 358).

Die ‚postmoderne Performanzästhetik‘ wertet ein von individuellen Relevanzen geprägtes Alltagswissen in der Kunstbetrachtung auf. Gegenüber dem das Rezipieren anleitenden Objektes tritt nun das interpretierende Subjekt mit seinen heterogenen Wissenshintergründen in den Fo-

kus. Diese Ästhetik lässt alternative Deutungen explizit zu. Die Kunst ist nun nicht mehr Zufluchtsort vor den Zumutungen der Gesellschaft, eine autonome Sphäre mit Zugriff auf ‚letzte Wahrheiten', sondern ein Akteur, von dem in der alltagsweltlichen Praxis eine Verbesserung der Verhältnisse ausgehen kann. Die ‚postmoderne Performanzästhetik' weist hinsichtlich ihrer antielitären Ausrichtung gewisse Überschneidungen mit der ‚flachen Ontologie' der Politischen Ökologie Latours auf. Beide denken die Kunst nicht mehr als Zufluchtsort vor den Zumutungen der Gesellschaft, sondern als einen Akteur in der kollektiven Konstruktion von Wirklichkeit, von dem eine Verbesserung der bestehenden Verhältnisse ausgehen kann. Der ‚postmodernen Performanzästhetik' geht es jedoch im Unterschied zur Politischen Ökologie Latours um Fragen der Konstruktion und Zuweisung von Bedeutung. Jede Idee von ‚Unmittelbarkeit' lehnt diese Ästhetik ab. Sie denkt alles medial gebrochen und distanziert sich sehr grundsätzlich von Ideen eines unverstellten Wahrnehmens, sieht sie diese doch als mitverantwortlich für die Barbareien des Ersten und Zweiten Weltkrieges.

Die ‚kontextsensible Ästhetik' sucht in ihrer Rezeptionspraxis eine „korrekte inhaltliche Werkbedeutung" (Bickert 2024, 28) zu rekonstruieren, indem sie die künstlerischen Arbeiten kunst- und kulturhistorisch zu kontextualisieren sucht. Sie hegt ein grundsätzliches Unbehagen gegenüber allzu normativ ausgerichteten Arbeiten und markiert fortwährend die eigene Situiertheit ihres Wahrnehmens. Jeder Zugriff aufs ‚Ganze' wird zugunsten einer durch und durch relationalen Weltsicht abgelehnt und ein Bewusstsein für die Kontingenz der Welt mitgeführt. Die ‚kontextsensible Ästhetik' insistiert auf der Eigenleistung der Kunst, einen alternativen Weltzugang zu profilieren. Sie lehnt jede Form der Unmittelbarkeit, jede Orientierung auf ein ‚Ganzes' ab und insistiert auf der Autonomie der Kunst und der Perspektivität der Wahrnehmung. Damit scheint sie am weitesten von der Politischen Ökologie Latours entfernt.

Die ‚einfühlende Erfahrungsästhetik' bringt gegen den ‚horror vacui' der Postmoderne eine Rezeptionsweise in Anschlag, die sowohl die moderne Autonomie der Kunst als auch die Autonomie des Betrachters verabschiedet und stattdessen radikal in dem Sinne kontextualisiert, dass sie sich ohne Rückgriff auf Vorannahmen sinnlich auf die ‚zirkulierenden Entitäten' einlässt und sich in ihrer Kunsterfahrung passiv von diesen leiten lässt. Intentionalität wird hier zugunsten eines ‚es zeigt sich', aufgegeben und hierbei die Idee des autonomen künstlerischen Werks zugunsten der Idee des Ökologisierens aufgegeben. Gegen die Kontingenz der Wirklichkeit wird also Immanenz aufgewertet, ein rein sinnliches, unmittelbares, durch plurale Aktanten geprägtes Wahrnehmen von Materialitäten und Stimmungen in ihrer reinen Präsenz. Mit der Idee der Autonomie der Kunst wird hier gleichzeitig die Idee der Kontingenz der Welt verabschiedet. Diese Ästhetik antwortet auf die Bedeutungsspiele des Postmodernismus mit Re-Materialisierung und Versinnlichung. Sie scheint einem neomaterialistischen Denken und den Science and Technology Studies in ihrem Weltwahrnehmen nahe zu stehen. Die ‚einfühlende Erfahrungsästhetik' weist die mit Abstand größte Nähe zur Politischen Ökologie Latours auf.

Politische Ökologie und ‚einfühlende Erfahrungsästhetik' scheinen im Kunstbetrieb der Gegenwart ein Dispositiv zu institutionalisieren, das Kunst vor allem als Instrument zur Propagierung der ‚Ökologisierung' westlicher Gesellschaft denkt und sich hierbei auf die Dringlichkeit der Situation des Planeten beruft. Hier wird ein Denken profiliert, das die Kontingenz der Wirklichkeit, ihre radikale Pluralität im ästhetischen Erfahren bändigen will und auf diesem Wege zur Ganzheitlichkeit des ‚All-Einen' zurückführen will. Künstlerische Arbeiten werden im Rahmen dieses Denkens zu einem Medium der Auratisierung politischer Kommunikation – die Eigenleistung der Kunst, ihr außergewöhnlicher Reflexionswert, droht hierbei verloren zu gehen.

Vielleicht sollte die Kunst selbst wieder mehr darüber nachdenken, welche Anlehnungskontexte sie nutzen will – statt auf Institutionalisierungen kulturwissenschaftlicher Theorien in ihrer Identitätsbildung zu vertrauen, die ihr eine politisch-aktivistische Identität überstülpen bzw. sie wieder in die Nähe der Religion rücken, indem sie ihr einen exklusiven Zugang zum Transzendenten und Ursprünglichen zusprechen. Beides ist in der Vergangenheit nicht gut ausgegangen.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. (2003): *Soziologische Schriften 1*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Alker, Andrea Barbara (2007): *Das Andere im Selben. Subjektivitätskritik und Kunstphilosophie bei Heidegger und Adorno*. Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 2005. Königshausen & Neumann, Würzburg.

Asholt, Wolfgang (2024): *Das lange Leben der Avantgarde. Eine Theorie-Geschichte.* Wallstein Verlag, Erscheinungsort nicht ermittelbar.

Bickert, Mira (2024): *Kunst in den Augen von Laien. Eine Typologie zur Rezeption zeitgenössischer Kunst am Beispiel einer Arbeit von Taring Padi auf der documenta 15.* (3), 5–45. https://doi.org/10.11576/ao-7023.

Bourdieu, Pierre (1970): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: Pierre Bourdieu (Hg.). *Zur Soziologie der symbolischen Formen.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 159–201.

Bourdieu, Pierre (1992): *Rede und Antwort.* Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Bourdieu, Pierre (2005): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Bourdieu, Pierre (2011): Der Tote packt den Lebenden. In: *Pierre Bourdieu: Der Tote packt den Lebenden.* VSA-Verl., Hamburg, 17–54.

Bourdieu, Pierre et al (Hg.) (2006): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie.* Europäische Verl.-Anst, Hamburg.

Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain (2006): *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher* [1966/1969]. UVK, Konstanz.

Brandt, Horst D. (1999): Vorbemerkung. In: Immanuel Kant (Hg.). *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*. Meiner, Hamburg, 7–8.

Braun, Andreas Christian (2017): *Latours Existenzweisen und Luhmanns Funktionssysteme. Ein soziologischer Theorienvergleich*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Wiesbaden.

Bürger, Christa (1987): Das Verschwinden der Kunst. Zur Postmoderne-Debatte in den USA. In: Christa Bürger/Peter Bürger (Hg.). *Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 34–55.

Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Bürger, Peter (2001): *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*. Hg. von Peter Bürger. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Capra, Fritjof (1982): *Wendezeit. Bausteine für ein neues Weltbild*. Bern.

Cassirer, Ernst (2000 [1910]): *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. Wiss. Buchges, Darmstadt.

Cassirer, Ernst (2007): *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultu*r. Meiner, Hamburg.

Deines, Stefan/Liptow, Jasper/Seel, Martin (2013): Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte. In: Stefan Deines/Jasper Liptow/Martin Seel (Hg.). *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*. Suhrkamp, Berlin, 7–37.

Dewey, John (2006): *Kunst als Erfahrung*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Eickelmann, Jennifer (2016): Wenn Kunst zum Ereignis wird. Eine Kritik der ästhetischen Praxis erlebnisorientierter Museen. In: *Ästhetische Praxis*. Springer VS, Wiesbaden.

Elias, Norbert ([11]2009 [1970]): *Was ist Soziologie*? Juventa, Weinheim/München.

Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Francke, Tübingen.

Foster, Hal (2022a). 1916a: In Zurich, the international movement of Dada is launched in a double reaction to the catastrophe of World war I and the provocations of Futurism and Expressionism. In: Hal Foster/Rosalind E. Krauss/Yve-Alain Bois et al. (Hg.). *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism.* Thames & Hudson, London, 147–153.

Foster, Hal (2022b). 1920: The Dada Fair is held in Berlin: the polarization of avant-garde culture and cultural traditions leads to a politicization of artistic practices and the emergence of photomontage as a new medium. In: Hal Foster/Rosalind E. Krauss/Yve-Alain Bois et al. (Hg.). *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism.* Thames & Hudson, London, 186–191.

Foster, Hal (2022c). 1964: Thirteen Most Wanted Men by Andy Warhol is installed, mementarily, on the facade of the State Pavillion at the World‘s Fair in New York. In: Hal Foster/Rosalind E. Krauss/Yve-Alain Bois et al. (Hg.). *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism.* Thames & Hudson, London, 562–567.

Foucault, Michel (2000): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Merve Verl., Berlin.

Frith, Simon (1999): Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus. In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.). *Cultural studies. Grundlagentexte zur Einführung*. zu Klampen, Lüneburg, 191–214.

Goethe-Institut (o. J.): Critical Zones. In Search of a Common Ground. In: *Goethe-Institut Indien*. Online verfügbar unter: https://www.goethe.de/ins/in/en/kul/art/crz.html#anchor-i8909662 (Zugriff am 25. Juli 2025).

Günzel, Ann-Katrin ((Juni/Juli) 2021): Utopia : Weltentwürfe und Möglichkeitsträume in der Kunst. In: *Utopia : Weltentwürfe und Möglichkeitsträume in der Kunst. Kunstforum International* (275), 1. Hg. v. Ann-Katrin Günzel. Köln, Kunstforum International.

Habermas, Jürgen ([2]1989): *Der philosophische Diskurs der Moderne*. 12 Vorlesungen. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Habermas, Jürgen ([2]1997): Die befreiende Kraft der symbolischen Formgebung. Ernst Cassirers humanistisches Erbe und die Bibliothek Warburg. In: Jürgen Habermas (Hg.). *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck. Philosophische Essays*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Hall, Stuart (1999): *Kodieren/Dekodieren.* In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.). *Cultural studies. Grundlagentexte zur Einführung*. zu Klampen, Lüneburg, 92–110.

Hanquinet, Laurie (2013a): Visitors to modern and contemporary art museums. Towards a new sociology of ‘cultural profiles’. In: *The sociological review* 61, 790–813.

Hanquinet, Laurie (2018): ‘J’adore!’ Aesthetics in Bourdieu’s Account of Taste. In: Malcolm Quinn/Dave Beech/Michael Lehnert et al. (Hg.). *The Persistence of Taste. Art, Museums and Everyday Life after Bourdieu*. Routledge, Milton, 141–152.

Hanquinet, Laurie et al. (2013b): The Eyes of the Beholder: Aesthetic Preferences and the Remaking of Cultural Capital. In: *Sociology* 48 (1), 111–132.

Hantelmann, Dorothea von/Meister, Carolin (2010): Einleitung. In: Dorothea Hantelmann/Carolin Meister (Hg.). *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*. Diaphanes, Zürich, 7–18.

Hark, Sabine (2007): Vom Gebrauch der Reflexivität. Für eine »klinische Soziologie« der Frauen und Geschlechterforschung. In: Ulla Bock/Irene Dölling/Beate Krais (Hg.). *Prekäre Transformationen. Pierre Bourdieus Soziologie der Praxis und ihre Herausforderungen für die Frauen- und Geschlechterforschung.* Wallstein-Verl., Göttingen, 39–62.

Harman, Graham (2019): „Hobbes hatte unrecht!". Latours politische Philosophie zwischen Wahrheit und Macht. In: *Der große Leviathan und die Akteur-Netzwerk-Welten*. Nomos, Baden-Baden. 2019, 201–207.

Heath, Christian/Vom Lehn, Dirk (2004): Configuring Reception. (Dis-)Regarding the ‚Spectator' on Museums and Galleries. In: *Theory, Culture & Society* 21(6), 43–65.

Heinich, Nathalie (1998): *Ce que l'art fait à la sociologie*. Les Ed. de Minuit, Paris.

Helle, Horst Jürgen (2001): *Georg Simmel. Einführung in seine Theorie und Methode/Introduction to His Theory and Method*. de Gruyter, Oldenbourg.

Hennion, Antoine (2007): *Those Things That Hold Us Together.* In: *Taste and Sociology. Cultural sociology* 1 (1), 97–114.

Hetzel, Andreas (2008): Zum Vorrang der Praxis. Berührungspunkte zwischen Pragmatismus und kritischer Theorie. In: Andreas Hetzel (Hg.). *Pragmatismus - Philosophie der Zukunft?* Velbrück Wissenschaft, Weilerswist, 17–57.

Hieber, Lutz (2007): Postmodernismus als Politisierung der Kunst. Kulturelle Implikationen der Protestbewegung in den USA. In: Lutz Hieber/Paula-Irene Villa (Hg.). *Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Transcript Verlag, Bielefeld, 17–45.

Horn, Eva (2014): *Zukunft als Katastrophe.* S. Fischer., Frankfurt am Main.

Irrlitz, Gerd (2002): *Kant-Handbuch. Leben und Werk*. Metzler, Stuttgart.

Jameson, Fredric (Hg.) (1991): *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism.* Verso, London.

Joas, Hans (1992): *Pragmatismus und Gesellschaftstheorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Junge, Kay/Šuber, Daniel/Gerber, Gerold (Hg.) (2008): *Erleben, Erleiden, Erfahren. Die Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*. transcript, Bielefeld.

Kant, Immanuel (1974): *Kritik der Urteilskraft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Karstein, Uta (2016): *Kunst als Anlehnungskontext. Professionalisierung und Autonomie im Feld des Bauens um 1900.* In: Uta Karstein (Hg.). *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität Eines Gesellschaftlichen Leitbildes*. Vieweg, Wiesbaden, 391–415.

Knaller, Susanne/Müller, Harro (Hg.) (2006): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs.* Fink, Paderborn/München.

Koppetsch, Cornelia (2017): Die Gesellschaft der Singularitäten 2: Eine kultursoziologische Kartierung der Gegenwart – doch stimmt sie auch? In: *Sociopolis*. Online verfügbar unter https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-82660-2.

Kornbluh, Anna (2023): *Immediacy, or The style of too late capitalism*. Verso, London/New York.

Kösser, Uta (2006): *Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel*. Filos, Erlangen.

Krüger, Hans-Peter (2011): Das Öffentliche: John Dewey im Vergleich mit Helmut Plessner. In: Bettina Hollstein/Matthias Jung/Wolfgang Knöbl (Hg.). *Handlung und Erfahrung. Das Erbe von*

Historismus und Pragmatismus und die Zukunft der Sozialtheorie. Campus, Frankfurt am Main, 151–166.

Lahire, Bernard (2019): *This is not just a painting. An inquiry into art, domination, magic and the sacred.* Polity, Cambridge.

Lamla, Jörn (2013): Arenen des demokratischen Experimentalismus: Zur Konvergenz von nordamerikanischem und französischem Pragmatismus. In: *Berliner Journal für Soziologie* 23 (3–4), 345–365.

Lash, Scott (1996): Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft. In: Ulrich Beck/Anthony Giddens/Scott Lash (Hg.). *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 195–285.

Latour, Bruno (2008): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie.* Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Latour, Bruno (2018a): *Das terrestrische Manifest.* Suhrkamp, Berlin.

Latour, Bruno (2018b): *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen.* Suhrkamp, Berlin.

Latour, Bruno (2021): *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*. Diaphanes, Zürich.

Latour, Bruno/Schultz, Nikolaj (2022): *Zur Entstehung einer ökologischen Klasse. Ein Memorandum*. Suhrkamp, Berlin.

Laux, Henning (2017): Die Materialität des Sozialen: Vier Lösungsansätze für ein soziologisches Bezugsproblem im Werk von Bruno Latour. In: *SozW Soziale Welt* 68 (2–3), 175–198. https://doi.org/10.5771/0038-6073-2017-2-3-175.

Leeb, Susanne (2015): *Die Kunst der Anderen. „Weltkunst" und die anthropologische Konfiguration der Moderne.* Disputats, Berlin 2013.b_books, Berlin.

Lena, Jennifer C. (2019): *Entitled. Discriminating tastes and the expansion of the arts.* Princeton University Press, Princeton, N.J./Oxford.

Lizardo, Omar (2011): Pierre Bourdieu as a Post-cultural Theorist. In: *Cultural sociology* 5 (1), 25–44. https://doi.org/10.1177/1749975510389714.

Luhmann, Niklas (2007): *Die Kunst der Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Mandel, Birgit (2024): Museen aus Sicht ihrer Besucher*innen - Ergebnisse für Deutschland aus einer europäischen Studie. In: *KULTURELLE BILDUNG ONLINE*: https://www.kubi-online.de/artikel/museen-aus-sicht-ihrer-besucher-innen-ergebnisse-deutschland-aus-einer-europaeischen-studie (letzter Zugriff am 20.01.2025).

Magerski, Christine/Roberts, David (2023): *Umgekehrte Mimesis. Bausteine einer Geschichte der Künstlichkeit.* Velbrück Wissenschaft, Weilerswist.

Makropoulos, Michael (2004): Zur Logik der Avantgarde. In: Clemens Albrecht (Hg.). *Die bürgerliche Kultur und ihre Avantgarden.* Ergon-Verl., Würzburg, 79–86.

Mayer-Tasch, Peter Cornelius (1999): Was ist und wozu betreibt man Politische Ökologie? In: Peter Cornelius Mayer-Tasch (Hg.). *Politische Ökologie. Eine Einführung*.Leske und Budrich, Opladen, 9–33.

Meadows, Dennis L./Meadows, Donella H./Zahn, Erich/Milling, Peter (1972): *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit.* Dt. Verl.-Anst, Stuttgart.

Monopol (22.12.2021): Theorie schillert wieder. In: *Monopol*. Online verfügbar unter https://www.monopol-magazin.de/theorie-kunst (abgerufen am 23.11.2022).

Müller, Julian (2015): *Bestimmbare Unbestimmtheiten. Skizze einer indeterministischen Soziologie*. Wilhelm Fink Paderborn.

Müller, Julian (2019): Jenseits von Kontemplation und Aktion. In: *Sociologia Internationalis* 57 (1–2), 39–62. Online verfügbar unter https://elibrary.duncker-humblot.com/zeitschriften/id/31/vol/57/iss/6623/art/67223/.

Nassehi, Armin (2006): *Der soziologische Diskurs der Moderne*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Ollivier, Michèle (2008): Modes of openness to cultural diversity: Humanist, populist, practical, and indifferent. In: *Poetics* 36, 120–147.

Prinz, Sophia (2013): *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*. transcript, Bielefeld.

Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. b_books Verl., Berlin.

Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung.* Suhrkamp, Berlin.

Reckwitz, Andreas (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Suhrkamp, Berlin.

Reckwitz, Andreas (2024): *Verlust. Ein Grundproblem der Moderne*. Suhrkamp, Berlin.

Röhl, Tobias (2013): *Dinge des Wissens. Schulunterricht als sozio-materielle Praxis*. Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 2012. Lucius & Lucius Stuttgart.

Ruffing, Reiner (2009): *Bruno Latour*. Fink, Paderborn.

Schade, Sigrid (2007): *Ausstellungs-Displays*. Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich.

Schäfer, Hilmar (2017): John Dewey. In: Christian Steuerwald (Hg.). *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Wiesbaden, 131–152.

Scholz, Leander (2019): Bruno Latour und die politische Ökologie. In: Hagen Schölzel (Hg.). *Der große Leviathan und die Akteur-Netzwerk-Welten. Staatlichkeit und politische Kollektivität im Denken Bruno Latours*. Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden, 141–154.

Schroer, Markus (2008): Vermischen, Vermitteln, Vernetzen. Bruno Latours Soziologie der Gemenge und Gemische im Kontext. In: Georg Kneer/Markus Schroer/Erhard Schüttpelz (Hg.). *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 361–400.

Serres, Michel (1981): *Der Parasit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Simmel, Georg (1992): Soziologische Aesthetik. In: Georg Simmel (Hg.). *Aufsätze und Abhandlungen 1894 bis 1900. Simmel Gesamtausgabe Band 5*, Hrsg. Dahme, Heinz-Jürgen und Frisby, David. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 197–214.

Vogt, Peter (2002): *Pragmatismus und Faschismus. Kreativität und Kontingenz in der Moderne.* Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2001. Velbrück Wissenschaft, Weilerswist.

Welsch, Wolfgang (2008): *Unsere postmoderne Moderne*. VCH Acta humaniora, Weinheim.

Yaneva, Albena (2003): When a Bus Met a Museum : Following Artists Curators and Workers in Art Installation Museum. In: *Museum & Society* 1 (3), 116–131.

Yaneva, Albena (2012): Der Aufbau von Installationen - Eine pragmatische Annäherung an die Kunst. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 75 (1), 152–172.

Zahner, Nina Tessa (2006): *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert.* Univ., Diss. Bamberg, 2005. Campus-Verl, Frankfurt/Main.

Zahner, Nina Tessa (2020a): Art Perception and Power. A Plea for Relational Sociological Aesthetics. In: Volker Kirchberg/Lisa Gaupp/Alenka Barber-Kersovan (Hg.). *Art and Power.* Springer, Cham.

Zahner, Nina Tessa (2020b): Sinnlichkeit und Sinn. Kulturen der Kunstbetrachtung. In: Oliver Berli/Nicolae, Stefan, Schäfer, Hilmar (Hg.). *Kulturen der Bewertung*. VS., Wiesbaden.

Zahner, Nina Tessa (2021a): Das Publikum als Ort der Auseinandersetzung um legitime Formen des Kunst- und Weltwahrnehmens. In: Christiane Schürkmann/Nina Tessa Zahner (Hg.). *Wahrnehmen als Soziale Praxis. Künste und Sinne im Zusammenspiel.* Springer, Wiesbaden.

Zahner, Nina Tessa (2021b): Kunstwahrnehmen im Ausstellungskontext. Das Go-Along Interview als Instrument zur Rekonstruktion des perceptual space in Kunstausstellungen. In: Cornelia Escher/Nina Tessa Zahner (Hg.). *Begegnung mit dem Materiellen*. trancript, Bielfeld.

Zahner, Nina Tessa (2023): Bruno Latours ästhetisierte Mythologie des Sozialen. Zum Verhältnis von Wissenschaft, Ästhetik und Politik bei Bruno Latour. In: *Artis Observatio* (2), 93–124. https://doi.org/10.11576/ao-6079ISSN2750-7521.

Zahner, Nina Tessa (2024): *Pierre Bourdieu: „Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung“.* In: *Kunstsoziologie,* 71–84. Online verfügbar unter https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783110716863-006/html?srsltid=AfmBOorwgEHsFm2dWTvvgNzFrOD9WTBSYWwMrmGPEbwxEI3I8bGFhcN1.

Zahner, Nina Tessa (2025): Zur Performativität der Diagnose der gesellschaftlichen Ästhetisierung. In: Marie Rosenkranz/Nina Tessa Zahner (Hg.). P*lurale Verschränkungen – Zur Entdifferenzierung von Kunst, Politik, Wissenschaft und Wirtschaft.* Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, Wiesbaden, 55–75.