

WAS KANN KUNST (ANDERS)?
EINE MÖGLICHE ANTWORT
AUS REZEPTIONSÄSTHETISCHER PERSPEKTIVE

Siglinde Lang

Wenn wir uns im Konzertsaal von Vivaldis *Vier Jahreszeiten* verzaubern lassen, wenn wir uns am Salzburger Domplatz von Hoffmannsthals *Jedermann* berühren lassen oder wenn wir uns vom Künstlerkollektiv Array in *The Druithaib's Ball* einladen lassen, dann lassen wir uns bewusst auf Kunst ein. Wir nehmen Kunst wahr, und: Wir begegnen dem *Anderen*. Denn ist das *Andere* als das Sich-Unterscheidende und als das Un-Gleiche definiert, dann ist es die Zone zwischen den Polen des Vertrauten und des Unbekannten, in der Begegnungen mit dem *Anderen* gemacht werden (können). Kunst bietet diesen Erfahrungsraum mit dem *Anderen* an, indem sie uns die Grenzen zwischen dem, was (scheinbar) normal und (scheinbar) anders ist, wahrnehmen lässt.

Was *ist* Kunst? Das ist jene simple Frage, die ich in Diskussionen mit Studierenden, Kunstschaffenden, Kunstinteressierten, Kuratorinnen und Kulturtätigen gerne spontan stelle. *Kunst sei wichtig, Kunst könne bewegen, Kunst mache die Köpfe auf, Kunst sei kritisch, Kunst tue gut* – es sind fast stets persönliche Sichtweisen, die ich als Antworten erhalte. Über ein Herantasten und Erläutern der eigenen, individuellen Bedeutung von Kunst wird zumeist auf eine allgemeine, gesellschaftliche Relevanz, auf ein *Was kann* Kunst? verwiesen.

Ob in klassischer Ausrichtung als Literatur, Theater, Malerei, Bildhauerei, Musik kategorisiert oder in ihren zeitgenössischen Variationen als Performance, Media Art, Sound Art oder Digital Art interdisziplinär orientiert, wird Kunst, oder eigentlichen den Künsten, das Potenzial zugesprochen, ästhetische Prozesse auszulösen, diese zu ermöglichen. Denn so schwer es uns fällt, Kunst zu definieren, so unmittelbar sind wir uns ihrer Wirkung bewusst – ihrer Wirkung auf uns selbst, auf andere, auf die Gesellschaft. Doch warum hat Kunst *Bedeutung*? Warum *berührt* uns Kunst? Warum *wirkt* Kunst?

Kunst als Impuls: Sich irgendwie anders berühren lassen

Nicht nur Musikliebhaber kennen Vivaldis *Vier Jahreszeiten*; vielmehr sind diese den meisten aus dem schulischen Musikunterricht bekannt: Diese Sammlung von

vier Violinkonzerten ist vor mittlerweile fast 300 Jahren, nämlich im Jahre 1725, entstanden – und war damals ausgesprochen experimentell, war ihrer Zeit voraus. Vor allem deswegen, weil Vivaldi nicht nur ein unglaublich exzellenter Geiger war, sondern auch einen extrem ausgeprägten Sinn für Effekte, für die unmittelbare Ansprache der Sinne hatte. Den Frühling und das einhergehende perfekt komponierte und musikalisch inszenierte Vogelgezwitscher hören wir nicht nur. Wir sehen auch die Blumen und Pflanzen wachsen, fühlen, wie sich das Licht verändert, wie die Sonne wärmer wird, und wir können vielleicht sogar förmlich riechen, wie das neue Jahr anbricht. Wir werden auf allen Sinnen angesprochen. Für die Zeitspanne des Hörens tauchen wir in eine Art *andere*, ja vielleicht sogar im Vergleich zum Grau des Alltags bessere Welt ein.

Musikalisch erzielt werden diese Affekte und Effekte durch ein ausgefeiltes Zusammenspiel einer Sologeige und dem Orchester, durch Harmonie und Balance in der Komposition – aber auch durch den Widerspruch in dieser, also im Durchbrechen genau dieser Balance. Dieses Durchbrechen bewirken unter anderem jene sehr langen Orgelpunkte, bei denen die Harmonie stillgelegt wird. Vivaldi überwindet damit – damals wie auch heute noch – die gewohnte Wahrnehmung des Hörverständnisses. Er irritiert bewusst das, was bekannt ist, was wir, das Publikum, erwarten würden – und spricht uns dennoch, oder gerade deswegen, mit allen Sinnen an.

Wenn seit über 100 Jahren *Jedermann* über den Salzburger Domplatz schallt und wir das Glück – und auch das nötige Kleingeld – haben, beim Schau-Spiel vom Sterben des reichen Mannes dabei sein zu können, dann tauchen wir ein in eine Welt voller menschlicher Abgründe. Wir werden mit Geiz und Ausschweifungen, fehlender Nächstenliebe und Habsucht, aber auch mit Einsicht und einem dem Menschen Erlösung bietendem christlichen Glauben konfrontiert. In den allegorischen Figuren des Jedermanns sowie der ihn begleitenden Personen werden Tugenden der Menschheit personifiziert, abstrahiert und verdichtet, werden die Fragen nach einem »guten Leben« in emotionalisierender Darstellung – und in ihrer jährlich adaptierten Inszenierung zeitlos – verhandelt.

Für ihre Installation *The Druithaib's Ball* ist das Kollektiv Array im Jahr 2021 mit dem Turner Preis ausgezeichnet worden. Ursprünglich anlässlich des 100. Jahrestags der irischen Teilung geschaffen, wurde der Nachbau eines »sibin«¹ in der Herbert Art Gallery (Coventry) ausgestellt und zum Besuch eines imaginären, bis ins Detail und mit zahlreichen Notationen ausgestalteten »Pubs ohne Genehmigung«² eingeladen.

1. »Sibin« ist die Bezeichnung für eine in Irland vor allem im 19. Jahrhundert illegal betriebene Hütte, eine Art Pub, in dem Alkohol ohne Lizenz verkauft wurde.

2. David Sillito: »Turner Prize 2021: Irish pub installation wins award«, *BBC-News*, 01.12.2021, URL: [bbc.com/news/entertainment-arts-59490291](https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-59490291) (aufgerufen am 19.01.2022).

Das aus elf in Belfast ansässigen Kunstschaaffenden bestehende Kollektiv kreiert einen an alte irische Zeremonienstätten erinnernde und – wie der Titel suggeriert – den Druidenkult würdigenden Raum, der durch ein schummriges Dämmerlicht eine eigentümliche Wohlfühlatmosphäre herstellt. Diese scheint in Widerspruch zu den zahlreichen Details und Verweisen auf die konfliktreiche Geschichte Nordirlands zu stehen. Von der Decke hängen Banner, die von Protesten und Demonstrationsbewegungen stammen. Fahnenmasten, ein Dokumentarfilm und zahlreiche Ausstattungsdetails greifen Konfliktthemen der nordirischen Historie als auch aktuelle Streitdebatten auf und konfrontieren die Besucher*innen mit sozialen und politischen Problemen. In Anbetracht der Wärme, fast schon Geborgenheit, die der »sibin« vermittelt, sowie der Eindringlichkeit, Unmittelbarkeit und teils humorvollen Inszenierung des verwendeten Materials wird das Publikum – so der Ansatz des Kollektivs³ – zur Einnahme eines neutral-offenen Blickwinkels und zu einer hoffnungsvoll gestimmten, optimistisch-solidarischen Auseinandersetzung mit diesem »Selbstporträt von Nordirland«⁴ eingeladen.

Wenn wir – als Publikum, als Kunstbetrachterin oder als Kunstliebhaber – verstehen wollen, was Kunst ist und wie diese wirkt, dann ist es im Grunde sehr einfach. Wir lassen uns auf Kunst ein: Wir fühlen, wir hören, wir spüren, wir schauen, wir berühren – und wir werden berührt. Kunst erstaunt uns, überrascht uns, erfreut uns, manchmal verärgert sie uns auch. Ob wir uns seit über 300 Jahren von den *Vier Jahreszeiten* verzaubern und uns in einen Zustand der Sehnsucht nach Natur, nach Intensität, vielleicht sogar nach einer Art Vollkommenheit versetzen lassen; ob wir seit fast 100 Jahren den *Jedermann* als Anlass nehmen, unsere individuellen Lebensbedürfnisse und moralischen Wertvorstellungen zu reflektieren; oder ob wir uns ausgehend vom *Druithaib's Ball* und der Verhandlung nordirischer Geschichte mit Spaltungstendenzen und Fragen einer solidarischen Gesellschaft auseinandersetzen: Kunst regt zum Nachdenken an.

Kunst kann uns anregen, jedoch nicht nur über den Kopf, sondern vor allem mit Bildern und Geschichten, mit Visionen und alternativen Szenarien, mit Tönen und Stimmungen oder schlicht mit einer Gesamtatmosphäre, in die wir für die Zeit des Kunstgenusses eintauchen. Wenn wir uns auf Kunst einlassen, passiert irgendetwas mit uns. Wir sehen und betrachten etwas *irgendwie anders*, fühlen und denken etwas, was wir so noch nicht gehört, gefühlt, gesehen haben. Dieses *Irgendwie-anders-*

3. Sillito: »Turner Prize 2021, a. a. O. (Anm. 2).

4. George Albin: »Das 11-köpfige Array-Kollektiv über den Gewinn des Turner-Preises: ›Wir müssen uns darüber treffen!‹«, *gettotext.com*, 02.12.2021, URL: gettotext.com/deutsch/das-11-kopfige-array-kollektiv-uber-den-gewinn-des-turner-preises-wir-mussen-uns-daruber-treffen-turner-preis/ (aufgerufen am 19.01.2022).

berührt-Werden verweist auf jene rezeptionsästhetische Funktion von Kunst⁵, die uns Kunst als Kunst wahrnehmen lässt. Auf einer symbolisch vermittelten Ebene und mit ästhetischen Gestaltungsmitteln wie etwa der Verfremdung, Erhöhung, Verdichtung, Abstraktion, einer Emotionalisierung, oft auch durch Provokation oder mittels mehrdimensionaler Kompositionen eröffnet die Kunst – ob als Schauspiel, als Konzert, als Bild, als Performance, als Tanz – assoziative und vielschichtige Blickwinkel auf gesellschaftliche Phänomene.

Dabei ist Kunst stets in gesellschaftliche Verhältnisse, Bedingungen und Ereignisse, in gesellschaftliche, politische, ökonomische und lebensweltliche Kontexte eingebunden. Kunst greift in diese eine, verhandelt Normen oder das, was normal ist oder vielmehr zu sein hat, und bietet alternative, *andere* Sichtweisen an. Die bereits seit dem 15. Jahrhundert mündlich überlieferte Vorlage und englische Fassung *Everyman* wird von Hugo von Hofmannsthal im Jahr 1911 als ein »allen Zeiten gehörige[s] und allgemeingültige[s] Märchen«⁶ wiederentdeckt, um das Theater als Schauplatz moralischer Werte und Verhandlungsstätte von Normvorstellungen zu erneuern. Vivaldi überzeichnet die *Vier Jahreszeiten* als synästhetische Kraftquellen und prägte damit einen damals aufkommenden kulturellen Trend, mittels Tönen und Komposition (Stimmungs-)Bilder zu »malen«. Array appelliert mit *Druithaib's Ball* an eine solidarische Haltung, die pluralen Sichtweisen und divergenten Interessen offen gegenübersteht. Diese Haltung, mit der das Kollektiv seine eigenen Ansprüche an die Arbeitsstrukturen als Kollektiv in die künstlerische Praxis transferiert, bringt den Zeitgeist einer aufstrebenden Künstler*innengeneration zum Ausdruck, die die gesellschaftliche Wirkung von gemeinschaftlich geschaffener Kunst über die Position einer *L'art pour l'art* stellt.⁷ Kunst wird weniger als *Kunst an sich*, sondern vielmehr als ein Medium begriffen, das unterschiedliche (künstlerische) Kompetenzen vereint. Als eine kollektiv angewandte Ressource verstanden greift Kunst soziale und gesellschaftliche Phänomene auf und in jene Umstände ein, die als Missstände wahrgenommen werden. Intention ist es, einen aktiven, zumeist auch demokratiefördernden Beitrag für gesellschaftspolitische Herausforderungen mit und über Kunst zu leisten.

5. Zu den zahlreichen *Funktionen von Kunst* sei verwiesen auf Max Fuchs: *Kunst als kulturelle Praxis. Kunsttheorie und Ästhetik für Kulturpolitik und Bildung*. München: koepad, 2011.

6. Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*, Projekt Gutenberg-DE, URL: projekt-gutenberg.org/hofmanns/jederman/jederman.html (aufgerufen am 18.01.2022).

7. Vgl. dazu etwa Hanno Rauterberg: »Wir, wir, wir! Kunstkollektive«, *Die Zeit*, 20. 12. 2021, URL: zeit.de/2021/43/kunstkollektive-kunst-documenta-turner-preis-kunstmarkt-identitaetspolitik-kapitalismus (aufgerufen am 18.01.2022).

Zwischen Wirklichkeit und Imagination: andere Räume betreten

Kunst bezieht sich seit jeher auf die Welt, die sie, die Kunst, als auch uns, die Kunstrezipientinnen und Kunstliebhaber, umgibt. Gleichzeitig nimmt sich Kunst aus diesem Weltbezug wieder heraus, distanziert sich von diesem. Denn Kunst – und das wird auch ihre Eigenart, ihr spezifisches Charakteristikum als kulturelle Praxis genannt⁸ – bildet die Wirklichkeit, Wirklichkeiten, oft auch scheinbare Wirklichkeiten, nicht eins zu eins ab. In jener der Kunst eigentümlichen, der verdichteten, verfremdeten, abstrahierten, fragmentarischen, auch subversiven Auseinandersetzung mit Phänomenen und Konstruktionen von Wirklichkeit werden keine erklärenden Kommentare oder erläuternden Sichtweisen dargestellt, sondern ein vielschichtiges Konglomerat aus Verweisen und angedeuteten Zitaten, aus hegemonialen Stimmungen und alternativen Perspektiven, aus Bildern und Klängen, aus Faktischem und Imaginärem geschaffen. Mittels dieser Distanz als auch diesem zuweilen unmittelbaren, zuweilen indirekten Bezug auf die Welt generiert Kunst einen Zwischenraum, einen Raum, zwischen dem was ist, und dem, *was sein könnte*. Die Kunst lädt uns ein, eine Welt des imaginären, dennoch stets referentiellen *Als-Ob* zu betreten, eine Zone zwischen dem, was uns vertraut und bekannt, und dem, was uns unbekannt oder fremd, was *anders* ist.⁹ Denn Kunst entzieht sich einer kompendiösen Bestimmung, Kunst überwindet Eindeutigkeiten und lässt in dieser Unbestimmtheit Raum für intentionsloses Wahrnehmen, für Assoziationen, für Ab- und Ausschweifungen, für Gedankenspiele, für eine Vielzahl an Interpretationen.

Mit dem Attribut »*andere*« hat bereits Michel Foucault jene Räume zu (er) fassen gesucht, die sich von Orten des Alltags und einer damit einhergehenden konventionalisierten Wahrnehmungsstruktur und einem entsprechend kollektivem Normverhalten unterscheiden.¹⁰ Er bezeichnet damit Räume, die sich einer Kontrolle von außen entziehen oder zumindest entziehen können. In einem positiven Sinne können demgemäß von der Kunst generierte *andere Räume* als ästheti-

8. Diese Distanz, in die Kunst zu dem, worauf sie sich bezieht, tritt, wird – Ernst Cassirer folgend – als Spezifikum von Kunst als kulturelle Symbol und Praxis verstanden: »Die Kunst lässt die Formen der Welt sehen, ohne diese zu erklären.« Denn während andere kulturelle Symbole und Praxen – wie etwa die Wissenschaft oder auch die Sprache – die »Wirklichkeit strukturell zu erklären« suchen, »evoziert der Symbolismus der Kunst im Betrachter ästhetische Erlebnisse, die reicher und komplexer sind als die Sinneserfahrungen des Alltags« (Cassirer 1990, zit. nach Heinz Paetzold: *Ernst Cassirer zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2008, 92).

9. Vgl. Siglinde Lang: *Partizipatives Kulturmanagement. Interdisziplinäre Verhandlungen zwischen Kunst, Kultur und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript, 2015, 102.

10. Michael Foucault: »Von anderen Räumen«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2012, 317–329.

sche Erfahrungsräume verstanden werden, die durch ihre temporale Begrenztheit, durch eine »Diskontinuitätserfahrung« und »einen Bruch mit traditionellem Zeitverständnis« geprägt. Sie sind ein Ort »außerhalb der Zeit«. ¹¹ Der Konzertabend mit Werken von Vivaldi, die Theatervorstellung bei den Salzburger Festspielen oder auch die Ausstellungspräsentation anlässlich der Vergabe des Turnerpreises weisen als Räume von und für Kunst einen ereignishaften Charakter auf. Wir können diesen Raum betreten und auch wieder verlassen. Für den Zeitraum, in dem wir uns auf diesen Raum und die Kunst – physisch als auch metaphysisch – einlassen, wird dieser zu einer Art Parallelwelt, die eine »eigene Wirklichkeit für diese Zeitspanne« ¹² bedeutet.

Diese kann als »Möglichkeitsraum« ¹³ aufgefasst werden, in dem – wie von den beiden Literaturwissenschaftlern Hamid Tafazoli und Richard T. Gray so wunderbar formuliert – »Bruchstücke größerer Ordnungen entstehen, welche die latenten Verwerfungen der uns vertrauten Räume aufleuchten lassen«. ¹⁴ Für den Moment des Hörgenusses, des Zusehens, des im Raum-Seins scheint uns die Welt, die Parallelwelt, in der wir uns gerade befinden, vielleicht ein wenig größer, ein wenig heller, ein wenig weniger festgefahren und in ihren Bestimmungen weniger festgelegt zu sein.

Ästhetische und semiotische Prozesse: Die Macht des Unbestimmten erfahren

Im Kontext von Kunst ist dieses »Verwerfen« und »Aufleuchten« mitverantwortlich, dass diese *anderen* Räume zu Räumen ästhetischer Erfahrungsprozesse werden. So beschreibt der Philosoph Georg W. Bertram das Spezifische einer ästhetischen Erfahrung als Prozess, der durch einen »Moment von Unbestimmtheit« ¹⁵ gekennzeichnet ist. Dieser Moment spannt sich zwischen unseren individuellen, subjektspezifischen und lebensweltlichen Gewissheiten – und der nun stattfindenden Verunsicherung eben dieser. Denn einerseits sind wir vertraut mit dem, was wir in der Musik oder als Musik hören oder auf der Bühne sehen, gleichzeitig nehmen wir auch eine »unbestimmte Vielzahl von Aspekten« ¹⁶ wahr, die wir nicht unmittelbar zuordnen können. Wir erkennen, verstehen und begreifen – aufgrund der

11. Rainer Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München: Fink, 2009, 13.

12. Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, a. a. O. (Anm. 11), ebd.

13. Hamid Tafazoli/Richard T. Gray: *Außenraum – Mittelraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2012, 10.

14. Tafazoli/Gray: *Außenraum – Mittelraum – Innenraum*, a. a. O. (Anm. 13), 11

15. Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2014, 176.

16. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, a. a. O. (Anm. 15), 177.

Fülle an Eindrücken – nicht ganz. Jene Gewissheiten, mit denen wir uns im Alltag orientieren und die nun ins Wanken geraten, beruhen auf unseren bisherigen Erfahrungen und sind übergeordnet zumeist auch in kollektiven normativen Interpretationsschemata verankert. Der Verlust der Wirksamkeit dieser, verbunden mit einer Einbuße an eigener Souveränität, lässt uns das Unbestimmte, nicht eindeutig Zu- und Einordbare erfahren, und präpositioniert uns, im besten Falle mit allen Sinnen, für das Ungewisse, für eine *andere* Wahrnehmung.

Dieser Moment der Verunsicherung mag mit einem »Unbehagen«¹⁷ verbunden sein, ist jedoch – zumindest meiner Erfahrung und wohl auch derjenigen zahlreicher anderer Kunstrezipierender nach – keineswegs unangenehm. Vielmehr bedeutet er jenen Austritt aus dem Alltag, der uns in eine intensive im Jetzt präsente, eine aufmerksame und sensuale Verfasstheit versetzt. Dieser Moment korreliert auch mit jenem Verständnis von Ästhetik, die der französische Philosoph Jacques Rancière als »Macht des Unbestimmten«¹⁸ und als »Bruch jeder geraden Linie zwischen Ursache und Wirkung«¹⁹ bezeichnet hat. Dieser Bruch mit bestehenden Wahrnehmungsstrukturen entsteht aus und in der »Verunsicherung der Grenze zwischen Fiktion und Realität« und versetzt die Beteiligten in jenen Spannungszustand, der eine ästhetische Erfahrung ausmacht – nämlich: »den lebensweltlich bekannten Erfahrungswelten im Modus einer reflexiven Distanz neu zu begegnen«.²⁰

Denn Erfahrungen zu machen umfasst generell, dass »Verständnisse revidiert beziehungsweise transformiert«²¹ werden und sie somit nur »derjenige machen kann, der seine Verständnisse aufs Spiel setzt«.²² Eine ästhetische Erfahrung zu machen bedeutet infolge – wie es Martin Seel formuliert hat –, dass ein Geschehen, eine Darbietung oder ein Gegenstand »in der augenblicklichen Fülle seiner Erscheinungen«²³ wahrgenommen und in einem »kontemplative[n] Spiel«²⁴ erkundet wird: »Hier kommt eine Fülle sinnlicher Kontraste, Interferenzen und Übergänge [...], hier kommt eine Interaktion der sinnlich wahrnehmbaren Aspekte ins Spiel, die sich der feststellenden Bestimmung entzieht«.²⁵ Diese sinnliche Interaktion fußt auf Aufmerksamkeit und somit auf der physischen, kognitiven und

17. Jacques Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen, 2008.

18. Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, a. a. O. (Anm. 17), 57.

19. Ebd.

20. Juliane Rebentisch: *Theorien zur Gegenwartskunst. Eine Einführung*. Hamburg: Junius, 2015, 76 (in Bezug auf Rancière 2008).

21. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, a. a. O. (Anm. 15), 174.

22. Ebd.

23. Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000, 84.

24. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis* (Anm. 15), 177 (in Bezug auf Seel).

25. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, a. a. O. (Anm. 23), 84.

sensualen Gegenwärtigkeit derjenigen Person, die sich auf Kunst einlässt und im »ästhetische[n] Verweilen etwas in seiner Fülle sein [lässt].«²⁶

Dieses Einlassen auf Kunst, auf eine Zone zwischen Referentiellern und Imaginären, ist an jene sinnlichen Wahrnehmungsebenen gekoppelt, die im »Erspüren der Atmosphäre«²⁷ und der Intensivierung dieser Gegenwärtigkeit entstehen, wie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte analysiert hat.²⁸ Es ist exakt diese Intensität, derer wir ausgesetzt sind, wenn uns der *Jedermann* dermaßen in seinen Bann zieht, dass wir gemeinsam mit ihm zweifeln und Angst verspüren, wenn uns der Schlusssatz des Frühlings mit seinen Dudelsackeffekten und der hörbaren Freude auf Leichtigkeit spontan lächeln lässt und in gute Laune versetzt, oder wenn uns das schummrige Licht der irischen Bar eher unbewusst, dafür sinnlich und konzentriert den Raum und die platzierten Objekte intensiv erkunden lässt.

Diesen Erfahrungszustand, den ästhetische Prozesse in ihrer Komplexität durch das Eintreten in mittels Kunst geschaffener (Zwischen-)Räume ermöglichen, spezifiziert Fischer-Lichte als »liminalen Zustand«.²⁹ Eine Art Schwebezustand wird ausgelöst, der von durchaus auch körperlich wahrnehmbaren Phasen der Entfremdung, Verstörung und (potenziellen) Inkorporation durchlaufen wird und uns die »Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst«³⁰ verhandeln lässt. Das Wahrgenommene lässt sich nicht (mehr) auf einer rein semantischen Interpretationsebene erfassen, ist »nicht mehr als Zeichen zu begreifen«, dem »bestimmte Bedeutungen zugeordnet werden müssten«, vielmehr sind es »sinnliche Qualitäten in ihrem phänomenalen So-Sein, jenseits jeglicher Bedeutung«³¹, die den Prozess einer ästhetischen Erfahrung hervorrufen.

Wirkung von Kunst: Dem Anderen (offen) begegnen

Deswegen wird Kunst auch als kritisches Selbstbeobachtungs- und Reflexionsorgan unserer Gesellschaft angesehen, deren Wirkung als bereichernder Verlust von

26. Ebd., 85.

27. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004, 330.

28. Erika Fischer-Lichtes Analyse fokussiert sich auf performative künstlerische Prozesse, wobei sie selbst mehrfach darauf verweist, dass zahlreiche Ansätze ihrer Analyse auf allgemeine Rezeptionsästhetische Elemente in den Künsten verweisen.

29. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a. a. O. (Anm. 27), 200. Fischer-Lichte verweist an dieser Stelle auf das Verständnis von Liminalität des Ethnologen Victor Turner, das dieser in Bezug auf Rituale und ihre Verknüpfung mit »einer im höchsten Maße symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrung« (ebd.) erforscht hat.

30. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a. a. O. (Anm. 27), 65.

31. Ebd., 338.

Selbstgewissheiten zusammenfasst werden kann: In ästhetischen Rezeptionsprozessen, in der Auseinandersetzung mit Kunst, werden unsere Deutungs- und (Ein-) Ordnungsmuster, unsere alltäglichen Verständnisse, wird unser Selbst ins Wanken gebracht. Wir sind uns und unserer selbst nicht mehr so sicher. Das Selbst definiert und erfährt sich jedoch in steter Abgrenzung, vielmehr Differenz zum *Anderen*, »weil es ohne mein Eigenes kein Anderes gibt.«³² Kunst lädt uns also ein, in Dialog mit diesem Anderen zu gehen – spielerisch, sinnlich, temporär. Indem die Kunst mit unseren gewohnten Wahrnehmungsstrukturen bricht und uns für alternative Lesarten, differenzierte Interpretationsansätze für eine Vielfalt an Wahrnehmungen von *Welt* aufmacht, öffnet sie uns für *anderes*, und auch dafür, wie wir selbst anders – anders als üblicherweise – sein könnten.

Denn eine »ästhetische Desemantisierung«³³ bedeutet keineswegs, dass das Dargestellte, das Gehörte, das Wahrzunehmende und Wahrgenommene, nichts bedeutet. Im Gegenteil, es bedeutet »viel mehr.«³⁴ Damit lässt uns die Kunst diese Differenz als einen Reichtum an *anderen* Möglichkeiten, wie etwas auch sein könnte, erfahren: Wir dürfen dem *Anderen* offen begegnen, weil wir uns auf Kunst einlassen, weil wir uns verunsichern, weil wir uns berühren und bewegen lassen – schlicht, weil wir uns für die Begegnung mit dem *Anderen* öffnen lassen.

32. Thomas Huber: *Ästhetik der Begegnung. Kunst als Erfahrungsraum der Anderen*. Bielefeld: transcript, 2013, 12.

33. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a. a. O. (Anm. 27), 337.

34. Ebd.

