DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210608

Begrenzte ästhetische Freiheit als Ermöglicherin künstlerischen Handelns[1]

Judith Siegmund

Abstract: Judith Siegmund's contribution revolves around the possibility and necessity of a critical questioning of the aesthetically developed concept of freedom in the aesthetic attitude. It shows that in the case of art, such aesthetic freedom has been bought by separating the arts from other social fields, and suggests replacing the idea of separation with the idea of entanglement. The limitation of aesthetic freedom implied in this entanglement also affects questions of artistic action.

Keywords: *autonomy of art, aesthetic freedom, artistic action*

Die ersten Wege durch den Stuttgarter Schlosspark, den ich vom Bahnhof kommend Ende 2017 kreuzte, führten mich vorbei an den Aushängen der Spielpläne der Staatsoper Stuttgart sowie des Staatstheater Stuttgart und des Stuttgarter Balletts. So entdeckte ich Ende 2017 auf eben jenen Aushängen, dass der Regisseur Armin Petras ja hier Intendant des Stuttgarter Theaters war. Armin Petras war mir aus Berlin bekannt durch Inszenierungen und seine Leitung des Gorkitheaters - ich freute mich über seinen Namen, der mir - aus Berlin kommend - irgendwie vertraut war. Ich muss dazusagen, dass ich ihn weder persönlich kenne noch seine Theaterstücke hier besuchen konnte.

Als ich dann im März 2018 an der HMDK zu lehren begann, hatte Petras wohl grade bekannt gegeben, dass er Stuttgart vor Beendigung seines Vertrags verlassen möchte - aus persönlichen Gründen. In der Presse und anderen Medien folgten Kommentare über Petras Arbeit (und ich betone noch einmal, dass ich die Vorwürfe, die Petras teilweise in den Medien gemacht wurden, selbst nicht beurteilen kann). Weil es sich hier aber wohl um den Vorgang einer Kränkung handelt, spielte in den Beiträgen eine gewissen Ehrlichkeit in der Selbstdarstellung von beiden Seiten - von Petras Seite als auch von der Seite seines verlassenen Theaterpublikums - eine Rolle, die ich interessant finde.

Es lassen sich relativ viele Überlegungen zur Intendanz von Petras in Stuttgart bis heute schnell finden, ich möchte hier nur einen kleinen Ausschnitt herausgreifen.

Unter der Überschrift "Petras hat Stuttgart nicht verstanden" kommentierte der Deutschlandfunk:

1 Der Text ist eine Überarbeitung der Antrittsvorlesung zur Professur für Gegenwartsästhetik, die ich an der Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart am 15. Mai 2019 gehalten habe.

> "In Stuttgart ist das ganz anders. Seit Claus Peymann in den 1970er-Jahren hier das Schauspiel leitete, identifizieren sich die Leute mit ihrem Theater. Sie machen jede avantgardistische Mode, jedes Textflächengelaber, jede linksideologische Bußübung gerne mal mit, aber sie wollen ernstgenommen werden. Sie wollen, dass der Intendant für "ihr" Theater da ist."

Im Kultursender SWR2 des Bundeslandes Baden Württemberg hieß es:

> "Aber mit der Zeit stellte sich immer mehr heraus, dass Petras mit dem großen Haus wenig anfangen konnte und auch als Regisseur immer konfuser wurde. Er war vom kleinen, armen Berliner Gorki-Theater gekommen, wo man mit popkultureller Gebärde und linker Weltanschauung schon der Liebling des alternativen Milieus ist.
> In Stuttgart reicht das nicht, hier will ein großes und, ja, auch bildungsbürgerliches Publikum gewonnen werden. Petras hatte auf einmal einen großen Etat und konnte viel Geld verteilen - anders gesagt: er konnte auch viel Geld zum Fenster hinauswerfen ..."

Und weiter:

> "Petras hatte im "Nord" eine Spielstätte für die progressive Jugend etabliert; diverse Festivals beschworen das geeinte Europa, man war solidarisch mit Migranten und Flüchtlingen, was als Thema natürlich auch in den Inszenierungen auftauchte. Aber das allein kostet ja nichts: auf die Ästhetik kommt es an".

Und hier taucht also an prominenter Stelle der Name des Fachs "Ästhetik" auf - auf die Ästhetik kommt es an. Sie ist wichtiger als Solidarität mit Migranten und Flüchtlingen, gegen die man prinzipiell nichts hat, sie steht über der popkulturellen Gebärde und der linken Weltanschauung, sie hat einen scheinbar objektiven Status dem all gegenüber.

Sie ist, so könnte man den Eindruck gewinnen - die Ästhetik ist erhaben. Natürlich ließe sich sogleich einwenden, dass hier der Begriff der Ästhetik eher in einem alltagssprachlichen Sinne (und vielleicht auch nicht ganz präzise) als eine Beschreibung von "gut gemacht" gebraucht worden ist, dass der Begriff der Ästhetik nur so etwas wie Schönheit der Theaterinszenierung oder Gekonntheit bedeutet, und ja, es stimmt, - unsere Alltags-Verwendung des Begriffs hat nicht immer viel mit dem universitären Fach der Ästhetik zu tun, das sich im 18. Jahrhundert an europäischen Universitäten herausgebildet hat. Trotzdem habe ich den Eindruck, dass in den Kommentaren Geschichte und Verständnis der ästhetischen Theorie in Stellung (gegen Petras) gebracht wird, oder dass diese Geschichte jedenfalls mitschwingt.

Ich möchte gleich diesen Gedanken weiter verfolgen als die Frage wie sich ästhetische Theorie in den Positionen, die die Medien den Stuttgarter TheaterbesucherInnen unterstellen, abbildet und warum diese Ästhetik seit Kant als eine bürgerliche Ästhetik gesehen wird.

Zuvor aber möchte ich Armin Petras - wiederum nur durch die Medien vermittelt - die Chance einer imaginären Antwort geben. Im MdR-Kultur, dem Kultursender in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen, wurde vor kurzem die Besprechung einer aktuellen Inszenierung von Armin Petras gesendet. Dort heißt es:

"Der Fallada Roman "Jeder stirbt für sich allein" macht gerade Theaterkarriere. Die Geschichte um zwei einfache, alte Leute, Arbeiter, die in der Nazizeit leben, ihren Sohn verlieren und dann Haltung zeigen und Widerstand leisten, war gerade erst in Plauen-Zwickau auf der Bühne. Jetzt kommt sie ins Schauspiel Leipzig. Zusammengemixt mit einer anderen Widerstandgeschichte: den "Leipziger Meuten". Jugendliche, die keine Lust auf HJ und Gruppenzwang hatten. Armin Petras inszeniert diesen Doppelabend. Wir haben ihn vor der Premiere getroffen".

Und Petras kommt selbst zu Wort, er sagt:

"Ich liebe dieses Theater, die Menschen und auch das Gebäude, weil man die Spuren der Vergangenheit, oder auch die Schichtungen hier sehr deutlich spürt.
Und weiter geht der Kommentar:
Er {Petras} war Hausregisseur schon unter Wolfgang Engel, brachte hier sein eigenes Stück "Sterne über Mansfeld" zu Uraufführung - auch eine Sternstunde.
Dazu Petras: "Ich erinnere mich, dass es für eine ganze Menge von Menschen ein warmer Abend war, wo viele Menschen schlichtweg geheult haben", ... "Das hab ich so noch nicht erlebt"."

Was steht hier gegenüber?

Ich denke, es ließe sich jetzt viel Vergleichendes sagen - ist die Kunst hier als eine Therapie aufgefasst wenn die Menschen heulen - dann ist das doch keine richtige Kunst mehr, eher etwas Angewandtes? Wieso gefällt es Petras besser, in den neuen Bundesländern zu inszenieren, die (so könnte man übertreibend provozieren) unterwandert sind durch rechtsradikale Einstellungen, - die Leute dort verstehen doch nichts von Demokratie ... Er liebt dieses Theater, obwohl es vielleicht nicht so gut saniert, nicht so gut in Schuss ist wie das Stuttgarter Staatstheater? Und bestimmt gibt es dort viel weniger Geld. Was soll das denn sein, die "Schichtungen und Spuren der Vergangenheit?" Welche Vergangenheit ist überhaupt gemeint?

Ich möchte hier meine Einführung abbrechen, bzw. werde ich versuchen, in meinem Vortrag zu zeigen, dass sich solche aktuellen Fragen, denen zugegebermaßen eine gewisse Distanz zu ihrem behandelten Gegenstand zu fehlen scheint, auch mit Überlegungen aus der Perspektive der Ästhetik beizukommen ist. Wir haben hier, so meine These, zwei verschiedene Verständnisse, ja zwei Definitionen von Kunst, und es lohnt sich, diese beiden miteinander zu vergleichen und miteinander 'ins Gespräch zu bringen'.

Zunächst möchte ich etwas sagen über die Idee eines bürgerlichen ästhetischen Geschmacksurteils als Idee eines Gewinns von Freiheit um dann in einem zweiten Schritt ein anderes Denkmodell vorzustellen, dem eher der Gedanke einer Verbindung von Künsten und Gesellschaft zu Grunde liegt, in dem subjektive Freiheit nicht in der Absolutheit wie im ersten Modell gedacht wird. Drittens möchte ich dann auf die Demokratisierungstendenzen des im ersten Teil erläuterten Geschmacksurteils eingehen in der heutigen spätmodernen Gesellschaft und viertens frage ich: Was hat das nun mit uns zu tun?

1. Das Prinzip einer (Ab-)Trennung der Kunst - das bürgerliche Geschmacksurteil als Freiheitsgewinn

Die Geschichte der deutschsprachigen philosophischen Ästhetik kreist - seit dem 18. Jahrhundert, in dem sich die Ästhetik als universitäre Disziplin herausbildet - um einen Typus bürgerlichen Urteilens.

Diese Urteilsform bezeichnet Kant als ästhetisches Geschmacksurteil. In einem ersten Teil möchte ich etwas über diesen Geschmack sagen und dabei meiner Vermutung Ausdruck geben, dass die hier zitierten Kommentare zu Petras in Stuttgart im Grunde genommen auch heute auf der gedanklichen Konstruktion dieser Urteilsform beruhen.

Der zentrale Gedanke dieser rezipientisch gedachten Form zu urteilen ist der Gedanke einer inneren Freiheit der Person, die geschmacklich urteilt.

Die Unterstellung einer solchen inneren Freiheit hat in den kunstphilosophischen Debatten im 20. Jahrhundert auch zu dem Wert beigetragen, der der Kunst als Feld bestimmter Tätigkeiten in der bürgerlichen Gesellschaft zuerkannt worden ist und bis heute zuerkannt wird. Die Künste wurden so im Rahmen einer Herausgehobenheit alles Künstlerischen aus den gesellschaftlichen und ökonomischen Abläufen erst zu dem Bedeutsamen, als das sie heute angesehen werden, sie wurden zum Anderen des sonstigen Gesellschaftlichen.

Diese knappe Beschreibung versuche ich jetzt etwas zu erläutern.

Was heißt hier rezipientisch? Mit rezipientisch meine ich, dass die Theorie des Geschmacks nicht um Fragen der Herstellung oder Aufführung von Kunst kreist, sondern dass sie ursprünglich herrührt aus der Befragung allgemeiner Wahrnehmungs- und Urteilsformen von Subjekten, von Menschen also.

Es ist zudem nicht unwichtig zu wissen, dass es Kant und anderen Philosophen nicht um die Erläuterung von Kunsterfahrungen geht - sondern um andere grundsätzliche Fragen - z.B. der Frage nach der Bestimmung menschlicher Sinnlichkeit und Erkenntnisvermögen. Dies waren seinerzeit z.B. auch Fragen aus der Biologie wie: Als wie mechanisch ist der menschliche Körper und Geist zu denken, was bedeutet hingegen Lebendigkeit? Wie ist die Stellung der Menschen im Verhältnis zur Natur?

Geschmacksurteile sind selbstbewusste Urteile von Subjekten, in denen das Subjekt sich streng logisch genommen nicht sicher sein kann über sein Urteil - handelt es sich doch nicht um abgesicherte Erkenntnis. Die Sicherheit des Geschmacksurteils besteht in einer Art von sinnlicher Treffsicherheit, die bereits eine Autonomie des Subjekts voraussetzt. Was meine ich mit einer Autonomie des Subjekts?

Geht man nach Kant, dann ist das Geschmacksurteil ein Urteil, das mit einer gefühlten Lust bzw. Unlust einhergeht, diese sind letztendlich Kriterien der Bewertung von etwas - zum Beispiel von einer Klaviersonate. (Das Urteil heißt: Diese Musik ist schön.) Lust bzw. Unlust sind demnach etwas, das ein Subjekt selbst in sich fühlt; keine Erklärung oder Vorschrift könnte das Subjekt Kant zufolge zu einer solchen Wahrnehmungsweise veranlassen.

Die Autonomie des Geschmacksurteils bedeutet demzufolge, dass sich niemand in ihre bzw. seine Geschmacksurteile von anderen hineinreden lassen würde. Kant sagt “Fremde Urteile sich

zum Bestimmungsgrunde des seinigen zu machen, wäre Heteronomie" (§ 32, S. 212). So die Kantische Konstruktion. Hierin liegt ein Moment der Freiheit.

Die Freiheit liegt darin, dass ich mich als Urteilende auf mich selbst besinne. Historisch kontextualisiert heißt dies auch, dass die Verankerung des ästhetischen Urteils in mir selbst so etwas wie Sicherheit gibt, denn ich urteile nicht nur, sondern behaupte gleichzeitig, dass ein Urteil über Schönheit eine gerechtfertigte *Forderung* nach seiner "Gültigkeit für jedermann" sei (§ 8). Einfacher zusammengefasst heißt dies: Die anderen sollen das, was mir gefällt, auch schön finden.

Die Autonomie des Subjekts besteht hier also in seinem bürgerlichen Selbstbewusstsein. Ich würde soweit gehen, zu sagen, dass dieses Selbstbewusstsein, dass dem Bürgertum aufgrund seiner ökonomischen und politischen Erfolge zukommt, eine Grundlage für die Autonomie des ästhetischen Urteils darstellt. Ich werde darauf gleich noch zurückkommen.

Macht man sich klar, in welcher Zeit Kant eine solche Theorie des Geschmacksurteils entwirft, dann versteht man auch - polemisch gesprochen - warum der oder die Einzelne ein solches Selbstbewusstsein gut gebrauchen kann.

In der Zeit des aufkeimenden Industriekapitalismus beginnen große ökonomische Veränderungen, mit dem Kolonialismus beginnt die Globalisierung, der Handel mit der Welt nimmt Fahrt auf, andere Kulturen und Kontexte rücken - aus europäischer Sicht - näher. Die Menschen erreichen Bilder und Erzählungen von unbekannten Menschen, Pflanzen und Tieren, neue Gerüche und neue Materialien kommen in einem größeren Ausmaß an im Alltag der Europäer.

Kurz zusammengefasst lässt sich sagen, dass das ästhetische Geschmacksurteil denjenigen, die urteilen, eine Distanz verschafft sowie eine Rückbesinnung auf die eigenen Gefühle. Ganz egal ob es den Sklavenhandel gibt, ganz egal auch, wer unter welchen Umständen an der Gewinnung und Herstellung der schönen Produkte beteiligt war, die mich entzücken - im ästhetischen Geschmacksurteil passe ich in die Welt, weil das Verhältnis zur Welt, die Nähe und Distanz, von mir selbst performativ hergestellt wird.

Dies gibt mit eine Art von Macht über das, was ich beurteile. Moralische Fragen, die Kant unter dem Begriff des Interesses subsumiert, spielen im ästhetischen Erleben keine Rolle.

Das Geschmacksurteil beschreibt er hingegen mit dem Begriff "interesseloses Wohlgefallen".[2] Es wird jetzt auch deutlich, warum in den Besprechungen der Arbeit von Armin Petras als Intendant die aufgezählten Themen von linker Weltanschauung bis migrantischen Perspektiven nicht die entscheidende Rolle spielen können - denn drängende menschliche und moralische Fragen sind streng genommen nicht Teil des ästhetischen Urteils und diejenigen, die urteilen, sind letztendlich in einem anderen Zustand, als wenn sie über Ökonomisches, Politisches oder auch Moralisches nachdenken. Gerade diese Differenz ist das, was man unter einer Freiheit der ästhetischen Einstellung versteht.

Dieser Gedanke hat in sehr vielen verschiedenen Akzentuierungen und Ausprägungen Karriere

2 Es gibt Positionen, die versuchen, einen vermittelten Zusammenhang zwischen ästhetischem und ethischen Urteil bei Kant darzustellen. Diese habe ich hier zugunsten der grundsätzlichen Gedankenführung im Vortrag nicht dargestellt.

gemacht, auch und gerade im 20. Jahrhundert.

Das Politische oder auch gewissermaßen Moralische ist in ihn quasi von hintenherum wieder eingetragen worden, und zwar in der folgenden Weise: Wenn ich den anderen Menschen - und Kant betont allen Menschen - unterstelle oder antrage, sie sollten das Gleiche schön finden wie ich, gehe ich davon aus, dass sie in ihrer menschlichen Verfassung mir gleich oder ähnlich sind.

Sie besitzen die selben menschlichen Vermögen, die eine Grundlage des Geschmacksurteils bilden. Dies wird oft als eine Politizität des Ästhetischen verstanden, denn die Gleichheit aller Menschen ist - gerade auch zu Kants Zeiten - keine Selbstverständlichkeit, dies sei der emanzipative Gedanke des Ästhetischen.

So argumentiert z.B. der französische Philosoph Jacque Rancière, dem es um die Emanzipation der Arbeiter und anderer Menschen, die keine Stimme haben, geht. Die Tatsache, dass im 19. Jahrhundert Arbeiter anfangen, Bücher zu lesen, Gedichte zu schreiben, sich zu bilden, darin steckt laut Rancière die Behauptung ihrer Gleichheit, auch wenn diese Gleichheit in der Wirklichkeit aufgrund der Umstände gar nicht existiert. Rancière sagt, seit Aristoteles sind ein Arbeiter/eine Arbeiterin Leute, die keine Zeit haben, Gedichte zu schreiben, denn sie müssen in der Arbeit das Notwendige verdienen und sind also zu müde. Die ästhetische Erfahrung und Wahrnehmung der Welt - z.B. in Gedichten - kommt quasi einer Behauptung gleich - sie ist die Behauptung einer Gleichheit im Modus des ‚als ob', wenn ich als Arbeiterin beginne, Gedichte zu schreiben.

Es gab und gibt aber andererseits auch Zweifel an dieser Argumentation, gerade das quasi natürliche Vorkommnis solcher ästhetischer Haltungen, aus denen heraus geschmacklich geurteilt werden kann, ist immer wieder angezweifelt worden - und hier komme ich noch einmal zurück auf die Tatsache, dass die Bestimmung ästhetischer Erfahrungen eng an die Geschichte des Bürgertums geknüpft ist. So betont z.B. der Soziologe Pierre Bourdieu, dass der Habitus des ästhetischen Geschmacksurteils, das in einer Interesselosigkeit gründet, Menschen nur qua ihrer Herkunft und Erziehung zur Verfügung stehen kann. Kurz zusammengefasst bedeutet dies: Entweder ich erlerne schon sehr früh, autonom zu urteilen oder ich erlerne es nicht.

Bourdieu kritisiert Kant als einen Vertreter des bürgerlichen Geschmacks. "Denn die Brücke, die der ästhetische Gemeinsinn zwischen dem Individuum und der Gesellschaft baut, bleibt brüchig. Er sagt: Nicht ein jeder würde verstehen, warum ein Gegenstand in einem reinen ästhetischen Geschmacksurteil als (scheinbar objektiv) schön beurteilt werden soll, ein anderer Gegenstand ... aber nicht.

Das bürgerliche Geschmacksurteil ist ein eingeübtes, das einerseits eine Autonomie des Subjekts schon voraussetzt (denn es gehört ein gewisses Selbstbewusstsein dazu, das eigene Empfinden zum Maßstab für alle zu setzen); andererseits kann man sich nie sicher sein, denn die Erfüllung der eigenen Forderung nach ästhetischer Allgemeingültigkeit der Urteile bleibt unüberprüfbar.

Ästhetische Geschmacksurteile müssen also irgendwie eingeübt werden und können nicht im starken Sinn des Wortes - d. h. im Sinne einer sachlichen Kompetenz - 'erlernt' werden. Damit ist der Boden für eine Distinktion qua Geschmack bereitet.

Das nicht-bürgerliche Subjekt kann nicht einfach den Geschmack erlernen, sondern erlebt eine Irritation in Bezug auf die Subjektivität der Urteile auf der einen Seite und ihrer (angeblichen)

Allgemeingültigkeit auf der anderen Seite"[3]. Hier klingt auch ein Denken Bourdieus der Gesellschaft in Klassen hindurch.

Das Geschmacksurteil dient also, wie Bourdieu es ausdrückt, der Distinktion. Mit ihm unterscheide ich mich von den VertreterInnen anderer Herkünfte und anderer Klassenzugehörigkeit.

Dies wiederum beschreibt er als ein genuines Interesse des Bürgertums als ein Interesse, sich zu unterscheiden. Das Interesse an einer Performance einer Interesselosigkeit könnte man sagen.

Die Abtrennung eines jeden Geschmacks von ökonomischen Gesichtspunkten setzt Bourdieu dann auch zentral in seiner eigenen Bestimmung des Kunstfeldes. Pointierter ausgedrückt: Das, was als eine ästhetische Einstellung des Subjekts in der ästhetischen Theorie begonnen hat, endet im 20. Jahrhunderts als eine wesentliche Bestimmung der Kunst schlechthin.

Viele Namen von Autorinnen und Autoren der Ästhetischen Theorie könnte man dazu aufzählen. So ist bei Adorno beispielsweise das Kunstwerk und sein Wahrheitscharakter der Ort menschlicher Utopie, die aber im Modus einer Verschlüsseltheit und Unbestimmbarkeit als der Rätselcharakter der Kunst auftritt - und hier handelt es sich genuin auch um die Musik, an die Adorno dabei gedacht hat.

Das Kunstwerk ist damit der einzige Ort in der Gesellschaft, an dem noch so etwas wie Menschlichkeit im Kapitalismus aufscheinen kann, stets nur gebrochen und entzogen, also in negativer Bestimmung. Damit entzieht es sich dem gesellschaftlich Funktionalen, sagt Adorno, zu dem so ziemlich alles andere rechnet - neben Ökonomie und Politik und auch die Kulturindustrie. Ohne mehr über Adornos ästhetischer Theorie zu sagen, möchte ich jedoch nur herausstellen, dass trotz dialektischem Denken die Trennlinie klar von Adorno gesetzt ist - und zwar verläuft die Trennung hier nicht mehr zwischen einer ästhetischen und anderen Einstellungen, die wir haben, sondern sie verläuft zwischen der Kunst und der restlichen Gesellschaft.

Auch Zeitgenossen Adornos, wie z.B. die Philosophen Joachim Ritter und Odo Marquard, konstruieren die Bestimmung der Kunst anhand einer Trennline, bei ihnen wird die Kunst zur Kompensation des technischen und ökonomischen Fortschritts in der Moderne - sie soll uns entlasten von allem anderen und ist zudem der Ort, an dem Menschen sich noch als geschichtliche Wesen begreifen und erleben können - im Gegensatz zur technisch geprägten Welt, in der wir nur noch Segmente von Funktionen sind, die sozusagen über unseren Köpfen ablaufen. Auch dies ist eine Idee von Freiheit.

Ich möchte damit meine Gedanken zu dem Trennungsnarrativ zunächst einmal abschließen, um nachher noch auf die Frage zurückzukommen, ob es heute noch in dieser Weise Gültigkeit für eine Bestimmung des Gesellschaftlichen besitzt. Zunächst fahre ich aber fort mit der Frage - Gibt es evtl. ein Narrativ, das abweicht von dieser hier vorgestellten Trennung der Kunst und der Gesellschaft? Ein Narrativ einer Verbindung also?

3 Diese Passage wurde entnommen aus meinem Text "L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff", S. 87-104, in: Nina Tessa Zahner/Uta Karstein: Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes, Wiesbanden 2017, S. 96f.

2. Der Gedanke der Verschränkung als Idee der Verbindung der Kunst mit 'Natur' und Gesellschaft - etwas weniger Freiheit

Armin Petras hatte in meiner imaginären Antwort formuliert - dass der Ort eines Theaters für ihn persönlich wichtig ist und dass dieser Ort mit einer kollektiven Geschichte zu tun hat, und er hat beschrieben, wie sein Stück die Zuschauer emotional erreicht hat. Aus der Sicht einer Rezeptionstheorie der ästhetischen Einstellung, wie ich sie bisher erläutert habe, wäre dies alles nicht besonders relevant, es wäre mit der Privatheit der Überzeugungen und Ansichten des Künstlers gleichzusetzen.

Meine Fragen dazu sind: Gibt es erstens einen Weg, mit Hilfe ästhetischer Theorie eine Relevanz eines künstlerischen Anliegens zu formulieren? Und zweitens : Lassen sich auch systematisch Verschränkungen aufzeigen, in denen das, was Anliegen einer künstlerischen Arbeit ist, mit ihren Wirkungen zusammengedacht werden kann?

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen - Das Scheitern ist hier mit inbegriffen: Ich kann mir viel denken, bei dem, was ich künstlerisch tue und es kann sehr peinlich werden, wenn von dem, was ich denke nichts umgesetzt ist. Außerdem sollen nicht allein Gehalte, mit dem, was die Künstlerin denkt, gemeint sein. Neben inhaltlichen Einsätzen geht es auch um Anliegen in einem weiteren Sinn, wie z.B. Spielweisen, um Gefühle oder um beabsichtigt Gestisches, was auch immer, also nicht allein um sprachlichen Inhalt.

Ich möchte auch gleich eine Antwort auf diese Frage formulieren: Ja, wir finden in der Geschichte ästhetischer Theoriebildung auch Möglichkeiten, Verbindungen zu denken zwischen künstlerischem Handeln, seinem Eingebettetsein ins aktuell Politische sowie seinen sozialen und gesellschaftlichen Wirkungen, das sind Denkmodelle, die den Gedanken der Selbstreflexion durch einzelne autonome Subjekte im Sinne ihrer ästhetischen Einstellung, wie ich ihn bisher erläutert habe, übersteigen. Ich werde jetzt dazu drei verschiedener Theorietraditionen kurz andeuten:

Bereits *vor* Kant publizierte Alexander Gottlieb Baumgarten sein Buch mit dem Titel "Ästhetik", worin er die Grundfragen des Ästhetischen formuliert. Indem Baumgarten in seinem Buch anknüpft an zwei Künste bzw. Techniken, die bereits in der Antike ausgebildet waren, verflicht er Erkenntnis- und Darstellungseffekte miteinander.[4] Bei den beiden Künsten handelt es sich um die Rhetorik und die Poetik, aus denen heraus Baumgarten seine Ästhetik entwickelt. Und zwar - so stellt es Rüdiger Campe fest, ist die Ästhetik die Theorieebene, in denen sich Rhetorik und Poetik über ihre eigenen Funktionsweisen Rechenschaft geben können in dem Sinne, dass in der Ästhetik erläutert werden kann, wie Rhetorik und Poetik funktionieren.

Rhetorik ist die Lehre von der gut gestalteten Kunst der Rede, Poetik die Lehre des Dichtens, in der es um eine vollkommene Einheitsidee des Dargestellten geht, und zwar noch in einem größeren Ausmaß als in der Rhetorik. "Rhetorik und Poetik, die Prototypen von Baumgartens Ästhetik, sind ihrem Herkommen nach die Künste, die den Affekt und das Begehren in Rechnung

4 Vgl. R.Campe: Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik in: Rüdiger Campe/Anselm Havercamp/Christof Menke: Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik, Berlin 2014, S. 123.

stellen", so Rüdiger Campe[5].

Hier geht es um den "Modellfall für die ... Frage, was es bedeutet, wenn unsere Sinne unter den Bedingungen von Raum und Zeit operieren". "Lebhaftigkeit" ist dabei ein Begriff für all diejenigen Vorstellungen, die gegenüber unseren ganz klaren Vorstellungen eine Art von Überschuss bilden. Es geht also kurz gesprochen um so etwas wie Affekte in unseren Vorstellungen. Was den zeitlichen Aspekt angeht, scheint mir eine solche Untersuchung z.B. geeignet zu sein, um musikalische Phänomene zu erläutern, Baumgarten schreibt:

> "Wovon die Betrachter oder Zuhörer, während sie es sehen oder hören, im Geiste gewisse Vorgriffe haben, was meistens geschehen mag, was zu geschehen pflegt, was der allgemeinen Meinung entspricht, was mit diesen Dingen eine gewisse Ähnlichkeit hat, [...] : Das ist jenes Natürliche und Wahrscheinliche, dem der Ästhetiker [...] nacheifert" [6]."

Und hier ist zu bemerken, dass bei Baumgarten Fragen nach dem Üben und Erzeugen, der Technik des Darstellens, zusammengehen mit denen nach dem Empfinden und Erfassen im Hören und Sehen. Begehren und Affekt sind also Wege einer Evidenzerzeugung.

Das, was affektiv einleuchtet, erreicht uns über die Sinne und nicht allein als klarer logischer Gedanke. Dennoch geht es um Erkenntnisse - und zwar um Erkenntnisse, die wir als sinnliche Klarheit erwerben. Um es sehr deutlich zu rekapitulieren: Die ästhetische Einstellung denkt Baumgarten in Verbindung mit dem erkennenden und moralisch urteilenden Vermögen, erst die Einheit von gedanklicher Schärfe und kunstvoller, ja phantasievoller geistiger Ausschmückung - z.B. in der wissenschaftlichen Rede oder der Musik- lassen eine gekonnte und zugleich durch ihre Gekonntheit überzeugende Darstellung entstehen.

Eine unmittelbare - und teilweise wütende Antwort auf die Kantische Setzung von gedachten Trennungen - gibt Johann Gottfried Herder, ein Schüler Kants. Es würde zu weit gehen auf den Widerspruch Herders gegen Kant ausführlich einzugehen, der sich auf die ganze Systematik des philosophischen Denkens richtet. Deshalb möchte ich nur ausschnitthaft fragen: Warum widerstrebt Herder die Trennungsidee? Die allerkürzeste Antwort darauf lautet: Weil Herders Philosophie im Gegensatz zur zergliedernden begrifflichen Trennung Kants auf einer Idee der Ganzheit und der Vermischung beruht. Ich habe mich bemüht, ein passendes Zitat zu finden, das diese Denkweise illustriert, Herder schreibt in seinem Text: Viertes Kritisches Wäldchen:

> "Der ganze Grund unserer Seele sind dunkle Ideen, die lebhaftesten, die meisten, die Masse, aus der die Seele ihre feinern bereitet, die stärksten Triebfedern unseres Lebens der größeste Beitrag zu unserm Glück und Unglück. Man denke sich die Integralteile der menschlichen Seele körperlich, und sie hat, wenn ich mich so ausdrücken darf, an Kräften mehr spezifische Masse zu einem sinnlichen Geschöpf, als zu einem reinen Geiste: sie ist also einem menschlichen Körper beschieden; sie ist Mensch"[7].

5 Ebd., S. 137
6 Ebd., S. 137.
7 *Herders sämtliche Werke*, vierter Band, Viertes kritisches Wäldchen, S. 80.

Der menschliche Körper, den Tieren verwandt, mit seinen biologischen, aber auch nervlich fundierten Empfindungen ist die Grundlage unserer Gefühle, mit denen verwoben das spezifisch Geistige des Menschen geschieht.

Menschen sind organische, verkörperte Wesen, die zu ihren Umgebungen in vielerlei Verhältnissen stehen - Gefühl und Erkenntnis lassen sich nicht trennen. So gründen auch ästhetische Beurteilungen in der menschlichen Natur - eine Einsicht des 18. Jahrhunderts. Herder verkoppelt diesen Gedanken mit seiner Bestimmung der Künste, eingeteilt in verschiedene Gattungen. Die Künste bestimmt er aber durch ihre Sozialität und historischen Verschiedenheiten - dies ist ein Gedanke, der später von Hegel aufgenommen wird, und zwar im 19. Jahrhundert[8]. Es handelt sich also bei Herders Ästhetik um die Kopplung zweier verschiedener Verschränkungsgedanken - der Verbindung ästhetischen Verhaltens mit der Natur und mit der menschlichen Sozialität.

Um wieder im 20. Jahrhundert anzukommen, möchte ich an dritter Stelle auf einen philosophischen Vertreter aus dem beginnenden 20. Jahrhundert eingehen, und zwar auf den amerikanischen Pragmatisten John Dewey. Laut Dewey hat Kunst etwas mit unserem Leben zu tun, sie ist bestimmt durch den Wert, den sie für uns einnimmt, wie Stefan Deines das zusammenfasst.[9] Dewey war - wie Herder könnte man sagen - eine schillernde Persönlichkeit. Demokratietheorie und Pädagogik sind die Bereiche, die das sprichwörtlich Pragmatische seiner Philosophie ausmachen.

In seinem Buch "Kunst als Erfahrung" geht er dennoch der Systematisierung der Kunst in ihren intensiven Erfahrungen als etwas Eigenem Unverwechselbaren nach. Das Eigene und Bestimmende der künstlerischen experimentellen Handlung und der Erfahrung ihrer Werke, ist bei ihm Vorbild für sein Leitbild des problemlösenden Handelns in der Pädagogik und lebendiger direkter Demokratie zu Beginn des 20. Jahrhunderts[10].

Unser Handeln besteht Dewey zufolge zu großen Teilen aus Gewohnheiten, genauso wie sich Gewohnheiten in unserem Denken und unserem Willen verkörpern. Aber was sind Gewohnheiten? Sie sind reaktive Tätigkeiten, die zunächst impulshaft mit der Umgebung verknüpft sind, die auf die Umgebung antworten. Gewohnheiten sind also mitinitiiert durch die Welt. Es ist also das Selbst, in dem sich die Welt verkörpert. Aber ist dann der menschliche Wille lediglich das Resultat einer Umgebung? Dewey antwortet auf diese Frage dahingehend, dass sich "schablonenmäßige" Gewohnheit, also Routine, ändern lässt in eine andere intelligente oder künstlerische Gewohnheit, eine Gewohnheit, die "zusammengeschmolzen ist mit Denken und Fühlen"[11].

Diese relative Eigenständigkeit des Subjekts gegenüber einer Umwelt, durch die es bedingt ist, besteht darin, einen bestimmten Typ von Erfahrung machen zu können: den der ästhetischen Erfahrung, die Dewey in seinem Buch *Kunst und Erfahrung* auch die "*eine* Erfahrung"

8 Vgl. R. Zuckert: *Herders Naturalist Aesthetics,* Cambridge University Press 2019.

9 S. Deines, *Die Funktionen der Kunst in der pragmatistischen Ästhetik*, http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/Deines_Pragmatistische-A%CC%88sthetik.pdf, abgerufen am 24. 7. 2020.

10 ab hier verschieden Stellen aus Dewey-Kapitel aus meinem Buch. Im nachfolgenden Abschnitt sind Sätze entnommen aus: J. Siegmund: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert,* Stuttgart 2019, S. 133-161.

11 J. Dewey: *Die menschliche Natur. Ihr Wesen und ihr Verhalten*, Zürich 2004, S. 56.

nennt[12]. Solch "*eine* Erfahrung" hebt sich aus der Summe alltäglich gemachter Erfahrungen dadurch heraus, dass ihr imaginativ eine Ganzheit zukommt, die sich von der Fragmentarität normalen Erfahrens unterscheidet. Dewey sagt, das Material, das erfahren worden ist, durchlaufe "eine Entwicklung bis hin zur Vollendung".[13]

> "Dann [...] ist es [das Material] in den Gesamtstrom der Erfahrung eingegliedert und darin gleichzeitig von anderen Erfahrungen abgegrenzt. Eine Arbeit wird zufriedenstellend abgeschlossen; ein Problem findet seine Lösung; ein Spiel wird bis zum Ende durchgespielt [...]"[14].

Eine solche ganzheitliche Erfahrung ist, wie sich empirisch leicht bestätigen lässt, nicht exklusiv an das Medium der Kunst gebunden. Und so verortet Dewey auch ästhetische Erfahrungen in allen Bereichen, in denen es möglich ist, nachträglich das Erfahrene zu einer Einheit, besser gesagt in einen Prozess der Ganzwerdung zu bringen.

Künstlerisch zu handeln bedeutet in diesem gedanklichen Setting nichts anderes, als experimentell an der Herstellung einer solchen Erfahrungseinheit zu arbeiten. Deweys zentraler Begriff ist hier der einer inneren Zwecksetzung durch die Handelnden selbst.

Das Kunstwerk ist einem "Druck abgerungen, den die konkreten Dinge auf die natürlichen Impulse und Neigungen ausüben", und es entsteht als "Ausdrucksakt" in einer bestimmten "Zeitspanne" und verändert damit Einstellungen[15].

Auch die 'Wertezuschreibung' in der *Rezeption* von Kunst kennzeichnet Dewey durch den "Rhythmus von Hingabe und Reflexion" [16] .

Denn "der Betrachter muß, wie der Künstler, die Elemente des Ganzen ordnen, was der Form nach, wenn auch nicht im Detail, das gleiche ist wie der Organisationsprozeß, der für den Schöpfer des Werks eine bewußte Erfahrung darstellt" [17].

Damit leisten die Betrachter*innen in Deweys Worten Arbeit, wie die Künstler*innen.[18] Künstlerisches Denken ist laut Dewey nie abgehoben von seinem Gegenstand oder gar in einer Beobachterposition - es ist immer Resultat von Handlungen, die einerseits intrinsich motiviert sind, andererseits aber ins Offene hinein geschehen. Dewey unterscheidet zwischen inneren und äußeren Zwecksetzungen. Erstere, die inneren stehen für solch ein künstlerische Sich-Ausrichten innerhalb von offenen Handlungen; externe Zwecke sind von außen gegeben, sie bedeuten bei Dewey Zwang, Nützlichkeit in einem sehr eingeschränkten Sinn und Unterordnung.

Was ist nun das Verbindende der drei skizzierten ästhetischen Theorien? Eine Freiheit ästhetischer Einstellungen im Sinne der Abtrennung des genuin Ästhetischen von anderen Subjektzuständen, Einstellungen oder auch Gesellschaftsbereichen wie z.B. vom Moralischen

12 J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1980, S. 47ff.
13 Ebd., S. 47.
14 Ebd.
15 Ebd.
16 Vgl. ebd., S. 168.
17 Ebd., S. 68f.
18 Ebd., S. 69.

oder Politischen ist mit diesen ästhetischen Theorien nicht konsequent zu denken. Der Gedanke einer Angewiesenheit der Künste auf ihre Zusammenhänge und ihre Responsivität rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Ein zweiter wichtiger Gedanke, ist: Alle möglichen und *nicht allein* künstlerische Gesellschaftsbereiche haben es mindestens mit einem affektiven Überschuss sinnlicher Vorstellungen zu tun, wenn nicht gar mit ästhetischen Erfahrungen, die in ihnen gemacht werden. Damit ändert sich vermutlich die Metaerzählung der Moderne von der anderen Freiheit der Kunst, d.h. von einer utopischen, Freiheit gebenden Kunst, die wiederum einer funktional technischen entfremdeten (kapitalistischen) Gesellschaft als ihrer Alternative gegenübersteht.

3. Die spätmoderne Gesellschaft

Zwei Narrative der Veränderung und Verschiebung sind in den letzten 15 Jahren, aus philosophischer sowie aus sozialwissenschaftlicher Perspektive - in den Fokus gerückt: Erstens wurde von einer Demokratisierung des ästhetischen Geschmacksurteils gesprochen, gemeint ist dabei das eingangs von mir erläuterte Kantische Urteil.

Der Philosoph Christoph Menke spricht z.B. von einem "postmodernen Lob der ästhetischen Freiheit im Massenkonsum" und von "dessen kulturindustrieller Lenkung und funktionalen Verortung in der Kapitalverwertung".

Freilich sind dieser Beschreibung ganz andere Demokratisierungsgeschichten seit den 1970er Jahren vorausgegangen, in denen es um die Emanzipation und Verbesserung des Lebens vieler Menschen im Sinne einer kreativen Selbstentfaltung ging. Kreativität ist dann auch das Stichwort einer zweiten großen Debatte in der Sozialwissenschaft, an die ich hier anknüpfen möchte:

Der Sozialphilosoph Axel Honneth stellt in dem Sammelband "Befreiung aus der Mündigkeit" dar, dass sich im Rahmen des Diskurses der Rationalisierung und Individualisierung, eine zu beobachtende Individualisierung der Lebenswege seit einigen Jahren unter dem Fokus eines organisierten Zwangs zur Selbstverwirklichung diskutieren lässt. Diese Diskussion verläuft als eine Diskussion über die Paradoxien und Ambivalenzen des heutigen Kapitalismus und speist sich aus den Analysen gegenwärtiger Arbeitsverhältnisse.

Axel Honneth zufolge wenden sich die für westliche Gesellschaften charakteristischen Individualisierungstendenzen von Subjekten inzwischen gegen diese Subjekte selbst, indem die ehemals von den Menschen initiierten Ansprüche auf Selbstverwirklichung zur Legitimationsgrundlage des *ganzen* Systems geworden sind und von den Institutionen als Anforderung an die Einzelnen herangetragen werden, und zwar werden sie so an die Einzelenen herangetragen, dass die Einzelnen unter diesen Ansprüchen leiden.

Neben Honneth sind einige andere Autor*innen mit ähnlichen oder verwandten Thesen bekannt geworden: Der Soziologe Luc Boltanski und die Wirtschaftswissenschaftlerin Ève Chiapelli sowie der Soziologe Alain Ehrenberg, alle drei in Frankreich, die Soziologen Ulrich Bröckling und Andreas Reckwitz im Deutschsprachigen. Von den Genannten möchte ich einmal die Position von Andreas Reckwitz herausgreifen, auch weil er in seinem 2017 erschienenen Buch

mit dem Titel "Die Gesellschaft der Singularitäten" die Grundthese vom sogenannten kreativen Imperativ noch einmal in einer Theorie der Singularisierung (der Vereinzelung also) zugespitzt hat.

Mit dem Begriff des kreativen Imperativ meine ich das, was ich bereits mit Honneth zum Ausdruck gebracht habe - die These, dass Kreativität heute nicht allein als Modus der Emanzipation und inneren Selbstentfaltung thematisiert werden kann, sondern dass die Forderung, kreativ sein zu *müssen* uns heute - und zwar nicht nur künstlerisch arbeitenden Menschen, sondern nahezu allen - entgegensteht sowie dass ihre Erfüllung ein wesentliches Mittel der Profitsteigerung im Ökonomischen geworden ist.

Denkt man sich Kreativität als etwas Unfassbares, logisch nicht Fassbares, welches sich ereignet, also nicht allein willentlich herbeigeführt werden kann, wird es natürlich komplex bzw. schwierig, sich ihren gezielten Einsatz im Rahmen eines konkreten ökonomischen Wettbewerbs vorzustellen.[19]

An diesen hier skizzierten Diskurs des Kreativen Dispositivs knüpft nun Andreas Reckwitz mit seinen zeitdiagnostischen Überlegungen an zur Form der spätmodernen Gesellschaft. Das Kreativ-Künstlerische Dispositiv ist eingewandert in sämtliche Lebensbereiche, laut Reckwitz ist es aus seinen Nischen, die es ehemals besetzt hatte, herausgekommen und zum prägenden Merkmal unserer Gesellschaft geworden.

Die Stichworte von Reckwitz lauten in diesem Zusammenhang Ästhetisierung, Kulturalisierung und Singularisierung unserer Gesellschaft. Die spannende Frage in diesem Zusammenhang ist natürlich die, wie sich z.B. Kultur im Rahmen dieser Entgrenzung verändert.

Und dazu müsste man erst einmal klären, was man zuvor unter ihr verstanden hatte. Und die noch spannendere Frage für den Denkzusammenhang dieser Vorlesung ist: Was bedeutet eine solche Veränderung bzw. Verschiebung gesellschaftlicher Bewertungen für die Künste selbst in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft?

Ich denke, eins ist intuitiv klar - die Künste lassen sich nicht mehr als das "ganz Andere" im Bezug auf eine ehemals funktional strukturierte Gesellschaft denken, denn in der aktuellen Erzählung ist die Gesellschaft nicht mehr durch ihre Funktionalität (so wie noch in den Diskursen der Moderne) gekennzeichnet.

Der Verschränkungs- bzw. Vermischungsgedanke taucht auch bei Reckwitz auf. Es handelt sich bei ihm um eine Figur der Durchdringung von ästhetisch-kulturellen Handlungsweisen, die er als ein affektgeladenes Verhalten darstellt, mit ganz rationalen technischen Realisierungsgrundlagen, wie sie z.B. bei der Entwicklung und Programmierung von Algoritmen zum Tragen kommen. Er meint hier insbesondere Algoritmen, die unser Kaufverhalten beständig berechnen und die damit erst unseren affektgeladenen Rausch der auf Dauer gestellten ästhetischen Entscheidungen ermöglichen.

"Singularisierung meint ... mehr als Selbständigkeit und Selbstoptimierung. Zentral ist ihr

19 Laut Alain Ehrenberg ist gerade die Depression diejenige Krankheit, die einer solchen Art künstlerisch-kreativer Anforderungen, die Menschen an sich selbst richten, zugehört. A. Ehrenberg: *Das erschöpte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2008.

> das komplizierte Streben nach Einzigartigkeit und Außergewöhnlichkeit, die zu erreichen freilich nicht nur subjektiver Wunsch, sondern paradoxe gesellschaftliche *Erwartung* geworden ist. (...) An alles in der Lebensführung legt man hier den Maßstab der Besonderung an: wie man wohnt, was man isst, wohin und wie man reist, wie man den eigenen Körper oder den Freundeskreis gestaltet. Im Modus der Singularität wird das Leben nicht einfach gelebt, es wird *kuratiert*. Das spätmoderne Subjekt *performed* sein (dem Anspruch nach) besonderes Selbst vor den Anderen, die zum Publikum werden" [20] .

Allein die Begriffe der Perfomance und des Publikums weisen in eine künstlerische Richtung. Ergänzend möchte ich noch zwei wichtige Seiten von Reckwitz' neuer Soziologie der Gesellschaft erwähnen, die meines Erachtens wichtig sind: Erstens sagt er, dass die Singularisierung nicht allein menschliche Individuen bestimmt, sondern zugleich Dinge und Kollektive. Damit erhöht sich die Aktualität seiner Darstellung, ist doch die Ästhetisierung und Darstellungsbewusstheit z.B. rechtspopulärer Kollektive schon seit längerem ein Thema.

Zweitens gibt es auch bei Reckwitz eine sogenannte Kehrseite dieser gesellschaftlichen Entwicklung, die man unter Umständen auch als Erweiterung der Spielräume von vielen Menschen begreifen könnte - Reckwitz sagt dazu:

> "Auf der einen Seite eine 'schöne neue Welt' der Designobjekte und internationalen Urlaubsreisen mit Wohnungstausch, der You-Tube-Hits, des kalifornischen Lebensstils der Kreativen, der Events, der Projekte und ästhetisierten Stadtviertel zwischen Shanghai und Kopenhagen; auf der anderen Seite Überforderungserkrankungen, die soziale Marginalisierung einer neuen Unterklasse sowie Nationalismen, Fundamentalismen und Populismen diverser Couleur" [21].

Und damit, dass Reckwitz einen Zusammenhang zwischen beiden Seiten konstruiert, trifft er meiner Meinung nach einen Nerv unserer Zeit, was die politischen Entwicklungen angeht. Das Ästhetische (an diesen politischen Bewegungen) jedoch besteht aus erlebten Affekten. Und Affekte sind nicht unbedingt Freiheitserfahrungen, sondern üben häufig eher einen Zwang auf jemanden aus, da in ihnen so etwas wie Reflexion oder Vernunft nur noch eingeschränkt vorhanden ist, wie sich z.B. mit einem Seitenblick auf Rechtspopulismus, aber auch mit einem Blick auf andere Bereiche, wie z.B. auf unserer Verhalten gegenüber der Klimafrage anmerken lässt.

4. Was hat das mit uns zu tun?

Was haben diese Diskurse mit künstlerischer Arbeit heute zu tun? Wieso sollten sich Künstlerinnen und Künstler, die an Akademien und Hochschulen ausgebildet werden, überhaupt mit solchen und ähnlichen Gedanken auseinandersetzen? Betreffen sie überhaupt das Kerngeschäft künstlerischer, pädagogischer und gestaltender Arbeit?

20 A. Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten,* Berlin, 2017, S. 9.
21 Ebd., S. 21.

Das was Bourdieu noch so konsequent beschreiben konnte, die Distinktion durch das Geschmacksurteil der Kunst, ist aus der Perspektive der Singularisierung in dieser Form heute verschwunden. Eine Demokratisierung der Künste lässt sich, wie oben angedeutet, positiv und negativ beschreiben - auf jeden Fall muss die Einzigartigkeit des Ästhetischen Erlebens als Freiheitserfahrung auf den Prüfstand gestellt werden.

Popularität der Künste, Kulturindustrie, Globalisierung, eine weitere Ökonomisierung und Festivalisierung der Künste und vieles mehr sind Tatsachen, die sich nicht ignorieren lassen, genauso wie die neuen Möglichkeiten in den Künsten, direkter einzuwirken ins Gesellschaftlich-Politische und Menschliche.

Der zu Grunde liegende Gedanke ist der einer Verschränkung als Idee einer Verbindung der Künste - nicht nur mit der Natur, wie es z.B. Herder im 18. Jahrhundert thematisierte, oder mit der gesellschaftlichen Sozialität von anderen Praxen, wie es z.B. Hegel im 19. Jahrhundert thematisiert hat, sondern auch mit ganz aktuellen und nur aus der Perspektive der Teilnehmerschaft bewegenden Fragen.

Um welche Fragen es dabei konkret gehen kann, dies bleibt den einzelnen künstlerischen Positionen und Fächern überlassen. Aus einer solchen philosophisch-systematischen Perspektive kann es nicht allein um den Gewinn persönlicher Freiheit durch die Rezeption von Kunst gehen, sondern es geht auch um die Frage, Was können wir tun aus einer Perspektive künstlerischen Handelns?

Hier kann der Freiheitsgedanke meiner Ansicht nach nicht mehr das einzige Anliegen sein, sondern - philosophisch gesprochen ergibt sich durch die *Vermittlung* von Notwendigkeit *und* Freiheit für die Künste ein Feld, das sowohl durch seine kreativen, assoziativen Handlungsformen als auch seine spezialisierten rationalen, ja auch vernünftigen und handwerklichen Strategien als eine Arbeit an Formen eigenen Denkens in größeren Zusammenhängen angesehen werden muss.

Die Einigung Europas, Solidarität mit Migrantinnen und Migranten und Flüchtlingen, um den Kommentar zu der Arbeit des Theaters unter der Intendanz von Armin Petras zu zitieren, sind dann keine Zufälligkeiten im ästhetischen Rahmen mehr, sondern rücken als künstlerische Anliegen in den Mittelpunkt.

Es sind die spezifisch künstlerischen Formen, die auf eigene Art mit diesen Fragen umgehen und es handelt sich nicht um eine reine Wiederholung des Politischen.

Nimmt man den Gedanken einer Verschränkung ernst, dann passiert das, was ich vorhin mit einem Satz von John Dewey auf einer allgemeinen Ebene ausgedrückt hatte: Das Kunstwerk ist einem "Druck abgerungen, den die konkreten Dinge auf die natürlichen Impulse und Neigungen ausüben", es entsteht als "Ausdrucksakt" in einer bestimmten "Zeitspanne" und verändert damit Einstellungen[22] .

Das Außenfeld wirkt auf den Ausdrucksakt der Künstler*in und der Ausdrucksakt wirkt auf das Bewusstsein von uns als diejenigen, die sich mit diesem befassen, also ein Prozess in zwei Phasen, in dem die Kunst als vermittelndes Element auftritt.

22 J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1980, S. 47.

ARETÉ - VOL. 6, 2021 - ISSN 2531-6249 DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210608

Sulle frontiere della libertà estetica e sull'agire artistico[23]

Judith Siegmund

Abstract: Judith Siegmund's contribution revolves around the possibility and necessity of a critical questioning of the aesthetically developed concept of freedom in the aesthetic attitude. It shows that in the case of art, such aesthetic freedom has been brought by separating the arts from other social fields, and suggests replacing the idea of separation with the idea of entanglement. The limitation of aesthetic freedom implied in this entanglement also affects questions of artistic action.

Keywords: *autonomy of art, aesthetic freedom, artistic action*

Uscendo dalla stazione di Stoccarda, alla fine del 2017, e incamminandomi sui sentieri dello Schlosspark, passai davanti alle locandine affisse delle stagioni del Teatro dell'Opera, Teatro di Stato e del Balletto di Stoccarda e venni a sapere che il regista Armin Petras a quel tempo era ancora il direttore artistico del teatro di Stoccarda. Conoscevo Armin Petras, venendo da Berlino, sia come produttore che come regista del Gorki Theater - imbattermi nel suo nome familiare fu per me una gioia, nonostante non conosca personalmente Petras né abbia ancora avuto l'occasione, qui a Stoccarda, di andare a vedere i suoi spettacoli teatrali.

Quando nel marzo 2018 iniziai a insegnare al HMDK probabilmente Petras aveva appena reso pubblica la sua intenzione di lasciare il teatro di Stoccarda prima della fine del contratto per motivi personali.

La stampa e altri media commentarono molto il lavoro di Petra. Trattandosi di una questione insidiosa il tono in cui ognuna delle parti parlava era caratterizzato da una certa serietà, il cui ruolo è a mio parere interessante rilevare.

Mi limiterò a citare solo alcuni dettagli dei molti commenti che la decisione di Petras suscitò.

Sotto il titolo "Petras non ha capito Stoccarda" la radio tedesca Deutschlandfunk commentava:

> "A Stoccarda è tutta un'altra cosa. Da quando Claus Peymann negli anni '70 assunse la direzione del teatro la gente qui si identifica con esso, partecipando volentieri ad ogni moda d'avanguardia, ad ogni farfugliamento di testi, ad ogni sacrificio, ma in cambio vuole essere presa sul serio. La gente di Stoccarda vuole che il direttore sia lì per il 'loro' teatro".

23 Il testo è una versione rielaborata della lezione inaugurale della cattedra di Estetica contemporanea tenuta da me alla Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart - HMDK- il 15 Maggio 2019. Traduzione di Camilla Croce.

Dalla trasmissione culturale della radio del Baden Württemberg SWR2:

> "Ma con il tempo si faceva sempre più chiaro, che Petras poco aveva a che fare con il grande stabile e anche come regista divenne sempre più confuso. Petras veniva dal piccolo, povero teatro Gorki di Berlino, dove era bastato mostrare atteggiamenti, gesti popculturali e visioni del mondo di sinistra per diventare il beniamino dei *milieux* alternativi. Questo a Stoccarda non basta, qui bisogna conquistare un grande e, sì, colto pubblico borghese. All'improvviso Petras aveva a sua disposizione un grande stabile e molti soldi da poter distribuire- in altre parole: poteva anche buttarne molti dalla finestra..."

E ancora:

> "Al nord Petras aveva reso possibile l'affermarsi di una scena della gioventù progressista, di diversi festival che hanno evocato l'Europa unita, la solidarietà con i migranti e rifugiati, temi questi che naturalmente emergevano anche nelle rappresentazioni teatrali. Ma questo di per sé non conta niente, è l'estetica che conta".

Ecco apparire in un posto prominente il nome della disciplina *Estetica-* è l'estetica che conta. L'Estetica è più importante dei migranti e dei rifugiati, contro i quali di principio non si ha niente; l'Estetica è superiore ai gesti popculturali e alle visioni del mondo di sinistra; l'Estetica vanta apparentemente di fronte a tutto questo uno statuto oggettivo. L'Estetica è, si potrebbe avere l'impressione, sublime.

Certo, si potrebbe obiettare, qui il concetto di estetica è usato in un senso quotidiano per descrivere ciò che è 'ben fatto' (ma forse in un modo neppure molto preciso), si potrebbe obiettare cioè che il concetto di estetica significhi in questo contesto solo qualcosa come la bellezza della messa in scena o l'abilità, le competenze, il saper fare, e sì, è vero, il nostro uso quotidiano del concetto non ha molto a che fare con la disciplina dell'Estetica, nata nel XVIII secolo nelle università europee. Ciononostante ho l'impressione che nei commenti sulla vicenda di Petras al teatro di Stoccarda la storia e la comprensione della teoria estetica siano chiamate a sancire una posizione (contro Petras) o che per lo meno che esse vengano, seppur vagamente, chiamate in causa.

Vorrei subito sviluppare questo pensiero ponendo la seguente domanda: come si riflette la teoria estetica nelle posizioni che i media attribuiscono al pubblico teatrale di Stoccarda e perché questa estetica, da Kant in poi, è considerata un'estetica borghese?

Prima di rispondere vorrei offrire ad Armin Petras la possibilità, seppure immaginaria, di rispondere, sempre estraendo alcuni dettagli da ciò che ne scrissero i media. MdR Kultur, la trasmissione culturale della Sassonia e Turingia, ha recentemente mandato in onda un commento su uno spettacolo attuale di Petras. Ecco:

> "Il romanzo di Fallada *Ognuno muore solo* sta facendo carriera a teatro. Il romanzo narra la storia di due persone anziane, semplici, due lavoratori al tempo del nazismo, che reagiscono al dolore della perdita del figlio con estremo contegno e s'ingaggiano nella resistenza. Lo spettacolo è appena andato in scena nel teatro di Plauen-Zwickau e sta arrivando ora al teatro di Lipsia. Petras mescola la vicenda narrata da Fallada con un'altra storia della resistenza, la

banda di Lipsia, che racconta invece l'insofferenza da parte di alcuni giovani di Lipsia alla gioventù hitleriana e in generale alla costrizione a far parte di gruppi. Abbiamo incontrato il regista Armin Petras prima della prima".

Petras prende la parola:

"Amo questo teatro, le persone ed anche l'edificio, perché qui si sentono molto distintamente le tracce del passato, le stratificazioni". Il commentatore continua: "Petras è già stato regista residente al teatro di Lipsia, sotto la direzione di Wolfgang Engel. Qui ha portato per la prima volta sulla scena *Sterne über Mansfeld* ed è stato un momento magico" [24].

E Petras:

"Ricordo come per moltissime persone fu una serata triste, molti semplicemente piansero. Non avevo mai visto niente del genere".

Di che cosa si tratta qui? Credo che si potrebbe iniziare a fare molte domande, per esempio: il fatto che le persone piangano, rimanda a una concezione terapeutica dell'arte? In questo caso allora non si tratterebbe più di vera arte, bensì di un'applicazione dell'arte ... E poi perché Petras preferisce il palco dei teatri delle regioni tedesche più giovani, proprio quelle (così si potrebbe dire esagerando un po' per provocare) dove tendenze di destra radicale non lasciano a desiderare? La gente lì non capisce niente di democrazia. Petras però ama questi teatri, anche se forse non sono ben restaurati, anche se forse non sono così in forma come il teatro di Stoccarda. E sicuramente hanno meno soldi. Che cosa intende dire Petras quando parla di "stratificazioni e tracce del passato"? Di quale passato sta parlando?

E qui mi fermo. Nelle prossime pagine cercherò di mostrare come, proprio partendo dall'estetica, sia possibile ripristinare la distanza necessaria, che manca completamente nel discorso dei media, per confrontarci e venire a capo di queste cruciali questioni della nostra attualità. La mia tesi è che qui abbiamo a che fare con due diverse concezioni, definizioni di arte, che vale la pena mettere a confronto e far dialogare.

Innanzitutto dirò qualcosa sull'idea secondo cui il giudizio di gusto estetico borghese rappresenta un accrescimento di libertà, per poi in un secondo momento presentare un altro modello di pensiero, fondato più sull'idea di un intreccio, di una fusione, tra le arti e la società, in cui la libertà soggettiva non viene, come nel primo modello, pensata in termini di assoluto. In terzo luogo approfondirò le tendenze democraticizzanti che il giudizio di gusto esposto nella prima parte ha assunto nell'attuale società tardo moderna. In quarto luogo proverò a rispondere alla domanda: che cosa ha a che fare tutto questo con noi?

24 Con lo pseudonimo Fritz Kater Petras mette in scena nel 2003 *Sterne über Mansfeld* allo Schauspiel di Lipsia, C.C.

1. Il principio di una separazione dell'arte: il giudizio borghese di gusto come accrescimento di libertà.

La storia dell'estetica filosofica di lingua tedesca - è nel XVIII secolo che si afferma la disciplina 'estetica' - ruota attorno a un tipo di giudizio che Pierre Bourdieu ha potuto connotare come borghese, vediamo perché.

La forma di questo giudizio è originariamente caratterizzata da Kant come la forma del giudizio di gusto. Nella prima parte vorrei dire qualcosa su questo gusto e dare così espressione alla mia ipotesi riguardo a ciò su cui si fondano i commenti succitati su Petras a Stoccarda, ossia la costruzione mentale sottesa a questa forma di giudizio.

Al cuore di questa forma di giudizio, caratteristica dell'estetica della ricezione c'è, infatti, il pensiero di una libertà interiore della persona che giudica con gusto.

Il presupposto di una tale libertà interiore è ciò che ha contribuito al valore che, nel XX secolo e ancora oggi, è stato attribuito all'arte individuato come quel campo che, all'interno della società borghese, è destinato a determinate attività. L'individuazione di questo campo a sé ha costituito il presupposto per giustificare l'inserimento delle arti in un contesto separato, distinto dai processi economici e sociali. In questo modo tutto ciò che è stato considerato artistico ha finito per rappresentare l'Altro di tali processi ed esserne così tagliato fuori. Provo ora a chiarire questa descrizione stringata.

Innanzitutto, cosa significa 'estetica della ricezione'? Con essa mi riferisco a quella forma della teoria del giudizio di gusto che, invece di ruotare attorno alle domande di produzione dell'opera o rappresentazione dell'arte[25], indaga le forme generali della percezione e del giudizio dei soggetti, degli esseri umani.

Rilevante è inoltre ricordare come per Kant e altri filosofi la questione del giudizio di gusto non riguardasse l'esperienza artistica, ma rispondesse a un altro genere di domande fondamentali, che riguardavano la determinazione della sensibilità umana e la facoltà di conoscenza. Queste domande erano a quel tempo le stesse domande che si poneva la biologia, come ad esempio: quanto c'è di meccanico nel pensiero e nel corpo dell'uomo, e cosa vuol dire allora vitalità? In che posizione si trova l'uomo rispetto alla natura?

I giudizi di gusto sono giudizi autocoscienti del soggetto, nei quali però il soggetto, a rigore di logica, non può garantire la certezza del suo giudizio, senza tuttavia escludere che il giudizio di gusto possa essere sicuro. La sua sicurezza consiste qui in una precisione, in un'accuratezza sensibile, che presuppone l'autonomia del soggetto. Che cosa intendo con autonomia del soggetto?

Seguendo Kant, ciò che connota il giudizio di gusto, è il sentimento di piacere o dispiacere che lo accompagna. Sono piacere e dispiacere a fungere da criteri ultimi per la valutazione, per esempio, di una sonata per pianoforte (il giudizio è: questa musica è bella), dei criteri quindi che vengono sentiti dal soggetto, come sentimenti, dentro di sé; Kant sostiene che non ci sia spiegazione o prescrizione capace d'indurre tale sentimento.

Di conseguenza, l'autonomia del giudizio di gusto, significa l'autonomia nel suo esercizio: nessuno è influenzabile dagli altri. Kant dice: "Fare di giudizi estranei il principio di determinazione

25 Domande poste da quella che nel contesto italiano è chiamata "estetica dell'opera" C.C.

del proprio sarebbe eteronomia"[26]. Questa è la costruzione kantiana. Il momento di libertà che troviamo in questa concezione dell'autonomia del soggetto consiste nel fatto che, in quanto giudicante, io rifletto su me stesso.

Contestualizzata storicamente la costruzione kantiana vuole dire che, ciò che conferisce al giudizio estetico qualcosa come una sicurezza, è il suo esser radicato in me, poiché io non solo giudico, ma affermo inoltre, e allo stesso tempo, che un giudizio sul bello può legittimamente avanzare la pretesa di essere "considerato valido per ciascuno"[27]. In breve: anche gli altri dovrebbero trovare bello ciò che io trovo bello.

L'autonomia del soggetto finisce per consistere così nella sua autocoscienza borghese, come argomenterà Bourdieu. Direi addirittura che quest'autocoscienza, acquisita dalla borghesia grazie ai suoi successi economici e politici, costituisce il fondamento dell'autonomia del suo giudizio estetico. Tornerò subito su questo punto.

Se ci chiariamo qual è l'epoca storica in cui Kant progetta la sua teoria del giudizio di gusto, capiamo anche, detto polemicamente, come mai una tale autocoscienza possa tonare utile a qualcuno. L'epoca della crescita del capitalismo industriale è la stessa in cui si avviano i grandi cambiamenti economici, con il colonialismo incomincia la globalizzazione, il commercio con il mondo prende il largo, culture e contesti diversi, dal punto di vista dell'Europa, si avvicinano le une agli altri. Racconti e immagini di uomini, piante e animali sconosciuti, insieme a grandi quantità di nuovi profumi, odori e nuovi materiali si materializzano nella vita quotidiana degli europei.

In breve ci sembra possibile affermare che è il gusto di coloro che giudicano, che crea sia la distanza che il ritorno ai propri sentimenti. Poco importa se c'è il commercio degli schiavi, come anche poco importa chi e a quali condizioni gode dei profitti del commercio, e chi e come si ritrova coinvolto nella produzione dei prodotti che m'incantano; esercitando il giudizio di gusto io trovo il mio posto nel mondo, perché sono io che performativamente produco il rapporto con il mondo, che ne stabilisco la sua prossimità e la sua distanza.

Ciò mi conferisce una sorta di potere su ciò che giudico. Le questioni morali, che Kant sussume sotto il concetto d'interesse, non giocano alcun ruolo nel vissuto estetico.

Al contrario, egli descrive il giudizio di gusto con quel giudizio determinato da un "compiacimento senza alcun interesse"[28].

In questo modo possiamo capire come mai, nelle valutazioni della direzione artistica di Petras, non si sia dato peso al suo impegno sul tema dei migranti e delle *Weltanschauungen* di sinistra: le questioni urgenti di carattere umano e morale non fanno parte, a rigore, del campo in cui si esercita un giudizio estetico. Nel momento in cui si giudica un'opera d'arte ci si trova in uno stato d'animo diverso da quello in cui ci si trova quando si riflette sull'economia, sulla politica o su questioni di carattere morale. Anzi, proprio questa differenza di stato d'animo, è ciò che caratterizza l'atteggiamento estetico.

Questo pensiero, con gli accenti e le intonazioni più varie, ha avuto una carriera brillante anche e anzi proprio nel XX secolo.

26 I. Kant, *Critica della facoltà giudizio,* Torino, Einaudi, 1999, p. 119 nota C.C.

27 Ivi, p. 51.

28 Ivi, p. 40. Ci sono posizioni che tentano di mostrare come in Kant vi sia una connessione che media il giudizio estetico e il giudizio etico. Qui le ho lasciate fuori di proposito per poter esporre con più chiarezza il mio pensiero.

Il politico, e in certa misura anche il morale, messo così alla porta, rientrava però già in Kant dalla finestra in questo modo: se suppongo che anche tutti gli altri esseri umani- e Kant sottolinea *tutti* gli esseri umani- debbano trovare bello ciò che io ritengo lo sia, è perché presuppongo che gli altri siano fatti come o in modo simile a me.

Gli altri dispongono delle stesse facoltà di cui io dispongo e che in me costituiscono il fondamento del giudizio di gusto. Quando si parla di una politicità intrinseca all'estetico ci si riferisce a questa idea kantiana, dal momento che l'uguaglianza di tutti gli essere umani non è, e ai tempi di Kant non lo era per niente, un'ovvietà. Il potere di emancipazione dell'estetico è racchiuso in questo pensiero.

Jacques Rancière gli si riferisce quando sostiene che la posta in gioco nell'estetico è l'emancipazione dei lavoratori e di tutti coloro che non hanno una voce. Se i lavoratori nel XIX secolo hanno potuto affermare la loro uguaglianza, nonostante la concreta uguaglianza nella realtà non esistesse affatto, è proprio perché avevano incominciato a leggere libri e a scrivere poesie, a formarsi culturalmente. Rancière sostiene che, da Aristotele in poi, l'operaio/a si definisce proprio dal fatto di non potersi sottrarre al lavoro, necessario per guadagnarsi da vivere, e di non poter dedicare del tempo a scrivere delle poesie; l'operaio/a è colui o colei che è troppo stanco per potersi dedicare alla poesia. L'esperienza estetica e la percezione del mondo nelle poesie, per esempio, equivale quasi all'affermazione seguente: incominciando a scrivere poesie io, in quanto operaio/a, affermo l'uguaglianza nel modo del "come se".

L'argomentazione di Rancière ha tuttavia sollevato e continua a sollevare dei dubbi, che, guarda caso, vertono sulla spontaneità con cui gli stati d'animo dell'atteggiamento estetico, dai quali si esercita il giudizio di gusto, accadono, - ed ecco che torniamo al nodo che lega la determinazione dell'esperienza estetica alla storia della borghesia. Pierre Bourdieu mette l'accento proprio su questo nodo, notando come siano la provenienza e l'educazione dei singoli a determinare la disposizione o meno all'*habitus* del giudizio di gusto estetico fondato sulla mancanza d'interesse. Il che in breve significa: o imparo molto presto a esercitare in autonomia il mio giudizio o ... non lo imparo più.

Bourdieu critica dunque Kant come rappresentante del gusto borghese. Poiché il ponte che il senso comune dovrebbe costituire tra individuo e società rimane frammentario, egli [Kant] dice: non ognuno sarebbe in grado di capire perché, in un puro giudizio estetico di gusto, un oggetto possa essere giudicato bello in modo apparentemente oggettivo e perché invece un altro oggetto no. Il giudizio di gusto borghese è un giudizio già esercitato, che presuppone, da un lato l'autonomia del soggetto (dato che, ad esso appartiene una certa autocoscienza, che pone la propria sensibilità come misura per tutti); dall'altro, non potendo mai esser del tutto certi del proprio giudizio, lascia la soddisfazione della pretesa di una generale validità estetica del giudizio indimostrabile.

I giudizi di gusto estetico devono in qualche modo essere esercitati ma non possono, nel senso forte della parola, nel senso cioè di una competenza in materia, essere appresi. Il terreno per la *distinzione* secondo il gusto è così preparato: il soggetto non borghese non può semplicemente iniziarsi all'esercizio del giudizio di gusto e vive un'irritazione sia rispetto alla soggettività dei giudizi sia rispetto alla loro pretesa validità universale[29]. E qui risuona, in tutta la sua estensione, il pensiero della società in classi di Bourdieu. Il giudizio di gusto è a servizio dunque, dice Bourdieu,

29 Questo passaggio è stato estratto dal mio testo: "*L'art pour l'art* und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff" p. 87-104, in (a cura di), N. Tessa Zahner/U. Karstein, *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbanden 2017, p. 96 e s.

della *distinzione*. Attraverso esso mi distinguo dai rappresentanti di altre provenienze e altre appartenenze di classe. E questo rappresenta, per Bourdieu, un genuino interesse della borghesia: distinguersi. L'interesse per una *performance* della mancanza d'interesse, si potrebbe dire.

Questa separazione di un gusto sul piano economico Bourdieu la pone al centro della sua determinazione del campo dell'arte. Detto in maniera più concisa: ciò che all'inizio della teoria estetica era stato un particolare atteggiamento del soggetto finisce, nel XX secolo, per diventare la stessa determinazione essenziale dell'arte.

Sono molti i nomi di autori e autrici di estetica che s'inscrivono in questa tradizione. Adorno per esempio, che pensa l'opera d'arte, e il suo carattere di verità, e qui Adorno pensa esplicitamente alla musica[30], come quel luogo dell'utopia umana in cui il carattere enigmatico dell'arte emerge in modo indeterminato e cifrato. In questo modo l'opera d'arte diviene nel sistema capitalistico quell'ambito della società in cui è ancora possibile che qualcosa di simile all'umanità si manifesti, anche se frammentata e in sottrazione, ossia in senso negativo. L'arte si sottrae così alla funzionalità sociale, dice Adorno, nella quale invece tutto il resto, insieme all'economia, il politico e l'industria culturale, rientra.

Senza addentrarmi nella sua teoria estetica, mi preme rilevare che in Adorno, nonostante il pensiero dialettico, la linea di separazione è tracciata molto nettamente. La separazione non riguarda un peculiare atteggiamento estetico distinto dagli altri, ma l'arte e il resto della società. Anche i contemporanei di Adorno, come per esempio i filosofi Joachim Ritter e Odo Marquard, definiscono l'arte a partire da questa linea di separazione. Per loro l'arte diventa la compensazione nella modernità dei progressi tecnici ed economici, all'arte è assegnato il compito di alleggerirci di tutto il resto, essa diviene quindi il luogo dove gli uomini ancora possono comprendersi e vivere come esseri storici, in contrasto al mondo tecnico nel quale invece sono ridotti a essere segmenti di funzioni il cui senso si costituisce al di sopra delle nostre teste. Non c'è dubbio che anche questa è un'idea di libertà.

Termino così queste riflessioni sulla narrazione che sostiene la separazione del campo dell'arte dal resto della società per porre la domanda cruciale: oggi per la determinazione del sociale questa narrazione è ancora valida? Per rispondere porrò prima la domanda: c'è forse una narrazione alternativa, che si distanzia dall'idea di separazione dell'arte dalla società? C'è forse una narrazione più interessata a cogliere, tessere e raccontare il loro legame, il loro intreccio?

2. Il pensiero dell'intreccio come idea del legame dell'arte con la natura e la società - un po' meno libertà.

Nella mia risposta immaginaria Armin Petras diceva come per lui la cosa importante di un teatro fosse il luogo, come il teatro e il suo luogo avessero a che fare con la storia collettiva e ricordava come la sua *pièce* avesse colpito emotivamente gli spettatori. Dal punto di vista dell'estetica della ricezione, come ho esposto fino ad ora, tutto ciò, rientrando nelle convinzioni e nelle opinioni private dell'artista, è irrilevante.

30 La Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart è principalmente un accademia di musica, C.C.

Le questioni che vorrei porre al riguardo sono due: in primo luogo, è possibile usare la teoria estetica per dare una giusta rilevanza alle intenzioni dell'artista, a ciò che muove il suo agire artistico? In secondo luogo, è possibile individuare degli snodi teoretici che permettano di pensare l'intenzione del lavoro artistico insieme agli effetti che esso produce?

Chiarisco subito, per evitare fraintendimenti, che nel porre questa domanda non sto escludendo il caso in cui la realizzazione dell'opera fallisca rispetto alle intenzioni dell'artista: posso immaginare e speculare molto su ciò che faccio artisticamente, ma se nell'opera realizzata non si ritrova niente di tutto ciò che mi sono immaginato, può essere estremamente penoso. Non mi riferisco solo a ciò che l'artista ha pensato, poiché accanto all'implicazione dei contenuti di pensiero, nell'opera realizzata è in gioco l'implicazione di ciò che muove l'agire artistico, dei suoi intenti. Qui ci sono in gioco non solo i pensieri, ma anche i sentimenti e tutto ciò che volontariamente rientra nell'ordine del gestuale, tutto ciò che non riguarda solo il linguaggio, ma che lo eccede o si sottrae ad esso.

Vorrei formulare subito la risposta: sì, la storia dell'estetica offre delle teorie che permettono di pensare ciò che lega l'agire artistico all'attualità del contesto politico nel quale esso s'inscrive, così come vi sono delle teorie estetiche che permettono di pensare ciò che lega l'agire artistico ai suoi effetti nel sociale e nella società. Tali teorie si basano però su modelli di pensiero che vanno oltre ai modelli esposti fino ad ora, che fanno dell'autoriflessione ciò che permette a soggetti singoli e autonomi di atteggiarsi, disporsi, esteticamente. Accennerò a tre diverse tradizioni fondate su questo modello alternativo:

Già *prima* di Kant Alexander Gottlieb Baumgarten aveva formulato le domande fondamentali dell'estetica nel suo trattato *Estetica*. Qui Baumgarten, riallacciandosi a due arti, o meglio, a due tecniche già costituite nell'antichità, metteva in connessione gli effetti gnoseologici con gli effetti della rappresentazione[31]. Baumgarten ha sviluppato la sua estetica partendo dalle tecniche antiche della poetica e della retorica. Come afferma Rudiger Campe l'estetica è certamente il campo teorico nel quale poetica e retorica possono rendere ragione di una loro propria modalità di funzionamento, nel senso che l'estetica permette di spiegarne il funzionamento.

La retorica è la tecnica della buona costruzione del discorso, mentre la poetica quella del poetare, in quest'ultima l'unità dell'idea del rappresentato è in gioco in misura certamente maggiore che nella retorica. "Retorica e poetica, prototipi dell'estetica di Baumgarten, sono secondo le loro origini quelle arti capaci di tenere conto degli affetti e del desiderio"[32], scrive Campe; in queste due tecniche "ne va di un modello esemplare per la questione che verte sul significato dell'operare dei nostri sensi sottoposto alle condizioni del tempo e dello spazio". Il concetto di vitalità - "*Lebhaftigkeit*" - caratterizza tutte quelle rappresentazioni che, rispetto alle rappresentazioni chiare e limpide, producono una sorta di eccesso. In breve, si tratta di qualcosa come gli affetti delle nostre rappresentazioni. L'elaborazione dell'aspetto della temporalità mi sembra che ben si adatti all'indagine sui fenomeni musicali. Scrive Baumgarten:

31 *cfr.* R. Campe, *Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik*, in R. Campe/A. Havercamp/C. Menke, *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin 2014, p. 123.
32 Ivi, S. 137.

> "Wovon die Betrachter oder Zuhörer, während sie es sehen oder hören, im Geiste gewisse Vorgriffe haben, was meistens geschehen mag, was zu geschehen pflegt, was der allgemeinen Meinung entspricht, was mit diesen Dingen eine gewisse Ähnlichkeit hat, [...] : Das ist jenes Natürliche und Wahrscheinliche, dem der Ästhetiker [...] nacheifert" [33].

Notiamo qui che in Baumgarten le questioni che riguardano l'esercizio e la produzione, le tecniche del rappresentare quindi, sono pensate insieme all'ascolto e alla visione, ossia alle tecniche che riguardano il sentire e il concepire. Il desiderio e l'affetto sono dunque considerati come delle modalità di produzione dell'evidenza.

Ciò che negli affetti si manifesta come evidente ci raggiunge attraverso i sensi, ossia non solo in forma di un pensiero chiaro e logico. E ciononostante si tratta di una conoscenza che acquisiamo come chiarezza sensibile. Ricapitolando: Baumgarten pensa l'atteggiamento estetico legandolo alla facoltà di giudizio morale e gnoseologico, è l'unità della precisione del pensiero e delle decorazioni artistiche e fantasiose dello spirito, ad esempio nel discorso scientifico o nella musica, che sola permette lo scaturire dell'abilità grazie alla quale una rappresentazione si può considerare riuscita e allo stesso tempo convincente.

Un'altra risposta immediata, e in parte arrabbiata, alla narrazione della separazione che è stata attribuita a Kant l'ha data un suo allievo, Johann Gottfried Herder. Ci porterebbe troppo lontano approfondire in questa sede le obiezioni che Herder solleva contro Kant, poiché esse riguardano la totalità dell'impianto teoretico del suo sistema filosofico. Per questo motivo mi limiterò a porre una sola domanda: perché Herder è così riluttante all'idea della separazione? La risposta più immediata è: perché la filosofia di Herder, al contrario di quella di Kant, riposa su un'idea di totalità e fusione, di mescolanza, e non su quella della separazione analitica concettuale. Ho cercato di trovare una citazione che esemplifichi questo modo di pensare. Nel suo *Viertes Kritisches Wäldchen* Herder scrive*:*

> "Der ganze Grund unserer Seele sind dunkle Ideen, die lebhaftesten, die meisten, die Masse, aus der die Seele ihre feinern bereitet, die stärksten Triebfedern unseres Lebens der größeste Beitrag zu unserm Glück und Unglück. Man denke sich die Integralteile der menschlichen Seele körperlich, und sie hat, wenn ich mich so ausdrücken darf, an Kräften mehr spezifische Masse zu einem sinnlichen Geschöpf, als zu einem reinen Geiste: sie ist also einem menschlichen Körper beschieden; sie ist Mensch." [34] .

33 "Ciò di cui gli spettatori o ascoltatori mentre guardano o ascoltano hanno una certa precomprensione nello spirito, ciò che accade nella maggior parte dei casi, ciò che si prodiga ad accadere, ciò che corrisponde all'opinione generale, ciò che ha una certa somiglianza con queste cose, [...]: è questo naturale e probabile che l'esteta [...] emula". Citazione da Baumgarten di R. Campe, ivi, p. 137, trad. C.C.

34 "Il fondamento ultimo della nostra anima è composto di idee oscure. Esse, le più numerose, le più vivide, costituiscono la massa da cui la nostra anima trae quegli impulsi che più forti e sottili concorrono in modo decisivo alla più grande felicità o disgrazia della nostra vita. Si pensi a questa massa, se così posso esprimermi, come all'elemento corporeo dell'animo umano la cui forza specifica nella creatura sensibile è maggiore della forza del puro spirito: è essa dunque ad essere destinata ad un corpo umano; essa è l'uomo", *Herders sämtliche Werke*, vierter Band, Viertes kritisches Wäldchen, p.80, trad. C.C..

I nostri affetti, intrecciandosi ai quali accade lo spirituale dell'uomo, si fondano nel corpo umano che è imparentato con l'animale nelle sensazioni biologiche e nervose del corpo.

L'essere umano è un essere incarnato in molteplice rapporto con ciò che lo circonda, affetti e conoscenza non possono essere separati. Questa era la visione del XVIII secolo, che implicava quindi anche la convinzione di una radice nella natura umana anche dei giudizi estetici.

Questo pensiero lo ritroviamo in Herder anche alla base della sua concezione delle arti, che egli suddivide in diversi generi, ma che sviluppa tenendo in considerazione anche la loro relazione con la sfera sociale e le differenze che, secondo le epoche storiche, che le caratterizzano - un pensiero questo che Hegel poi riprenderà nel XIX secolo[35].

L'estetica di Herder offre quindi una narrazione alternativa alla separazione poiché si cura di tenere insieme due fili dell'intreccio che costituisce l'atteggiamento estetico: quello della natura e quello della socialità umana.

Tornando ora al XX secolo vorrei rifermi alla terza tradizione che ho annunciato, rappresentata da un filosofo americano dell'inizio del XX secolo, il pragmatista John Dewey. Secondo Dewey l'arte riguarda la nostra vita, il suo valore è determinato dal valore che essa acquisisce per noi, come riassume Stefan Deines[36].

Dewey era, come Herder potremmo dire, una personalità brillante, il suo proverbiale pragmatismo si è espresso soprattutto nella sua teoria della democrazia e nella sua concezione della pedagogia.

Nel suo libro *Arte come esperienza* Dewey ha elaborato una teoria dell'arte nella quale attribuisce all'intensità delle esperienze artistiche un carattere proprio e inconfondibile. Il denominatore comune tra l'agire artistico sperimentale e l'esperienza della ricezione delle opere, assurge a modello per elaborare l'agire esemplare della pedagogia e della democrazia attiva e diretta degli inizi del XX secolo: "l'agire risolvendo problemi"[37].

Dewey crede che l'agire umano consista in gran parte di abitudini: sono le abitudini stesse a incarnarsi nel nostro pensiero e nella nostra volontà. Ma che cosa sono le abitudini? Esse sono attività reattive che rispondono al nostro ambiente. Il mondo è esso stesso all'origine delle abitudini, che costituiscono il Sé nel quale il mondo s'incarna. Ma dobbiamo allora considerare la volontà solo come il risultato di un ambiente? Dewey risponde: l'abitudine schematica, ossia quella che chiamiamo 'di *routine*', può essere trasformata in un'abitudine intelligente o artistica, ossia in un'abitudine "nella quale pensare e sentire si fondono l'uno nell'altro"[38].

L'autonomia relativa del soggetto, rispetto all'ambiente che lo condiziona, consiste nel poter fare un determinato tipo di esperienza: l'esperienza estetica, quella che Dewey nel suo libro *Arte ed esperienza* chiama "*una* esperienza". Tra le esperienze comuni ce ne sarebbe *una* che spicca e si differenzia dalla frammentarietà che caratterizza l'esperire quotidiano, contraddistinta dal conseguimento nell'immaginazione di una totalità. Secondo Dewey facciamo *una* esperienza "allorché il materiale

35 Cfr. Rachel Zuckert*: Herders Naturalist Aesthetics*, Cambridge University Press 2019.

36 Stefan Deines, "Die Funktionen der Kunst in der pragmatistischen Ästhetik", http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/Deines_Pragmatistische-A%CC%88sthetik.pdf, consultato il 24. 7. 2020.

37 A partire da qui riprendo molto dal capitolo su John Dewey del mio libro: J. Siegmund, *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert,* Stuttgart 2019, pp. 133-161.

38 J. Dewey, *Die menschliche Natur. Ihr Wesen und ihr Verhalten*, Pestalozzianum, Zürich 2004, p. 56.

esperito porta a compimento il proprio percorso. Allora e soltanto allora esso è integrato e delimitato s'integra da altre esperienze entro il flusso generale dell'esperienza. Un lavoro è compiuto in modo soddisfacente; un problema trova la sua soluzione; un gioco è portato a termine"[39].

Questa *una* esperienza totale, come si dimostra anche empiricamente, non è legata esclusivamente al *medium* dell'arte. Dewey individua, infatti, esperienze estetiche in ogni ambito in cui è possibile, *après coup*, portare l'esperire a unità, o meglio ogni volta che è possibile rintracciarne il processo del loro divenire una totalità.

In questo 'setting' di pensiero, agire artisticamente significa allora nient'altro che lavorare sperimentalmente alla produzione di una tale unità dell'esperienza.

Il concetto centrale di Dewey è perciò quello di un fine in sé che si pone attraverso colui che agisce.

L'opera d'arte viene "estorta al produttore dalla pressione esercitata dalle cose oggettive sugli impulsi e le tendenze naturali" e scaturisce come "atto di espressione" che si costruisce nel tempo e non "un'emissione istantanea", è così che trasforma gli atteggiamenti[40].

Dewey sostiene inoltre che, nella ricezione dell'arte, anche l'attribuzione del valore sia caratterizzata da "un'alternanza ritmica di abbandono e riflessione"[41]. Poiché "per colui che percepisce, come per l'artista, ci dev'essere un ordine in cui vengono messi gli elementi dell'intero che, nella sua forma, pur non nei dettagli, sia lo stesso del processo di organizzazione di cui ha fatto consapevolmente esperienza il creatore dell'opera"[42].

Dewey ci sta quindi dicendo che anche chi osserva e recepisce l'arte compie un lavoro, proprio come le artiste e gli artisti. Il pensiero artistico, secondo Dewey, non mai è staccato dal suo oggetto o in mera posizione di osservazione, ma è sempre il risultato di azioni, che da una parte sono intrinsecamente motivate, ma dall'altra accadono nello spazio pubblico. Dewey distingue tra fini in sé e fini esteriori. I primi caratterizzano la disposizione artistica nelle azioni pubbliche; mentre i fini esterni, o esteriori, sono quelli imposti dall'esterno e significano, secondo Dewey, obbligo, coercizione, utilità in senso molto ristretto, e subordinazione.

Che cosa hanno in comune le tre teorie fino ad ora brevemente schizzate? In esse non c'è spazio per pensare una libertà dell'atteggiamento estetico che separi uno stato d'animo genuinamente estetico da altri stati soggettivi, disposizioni o anche ambiti della società, come ad esempio la sfera morale o politica. Il rapporto di dipendenza delle arti dai loro contesti così come dalla loro responsività si sposta così al centro della riflessione sull'arte.

Un secondo elemento importante che raccogliamo è il seguente: non sono solo gli ambiti artistici ad avere a che fare con un eccesso degli affetti della rappresentazione sensibile, ma questo eccesso si manifesta anche in tutti gli ambiti possibili della società. E questo dovrebbe finalmente mettere in discussione la metanarrazione della modernità, che parla per l'arte di un'*altra* libertà, che la pensa come un'utopica facoltà, nella società capitalistica alienata nel funzionalismo della tecnica, di dare libertà. Come se l'arte rappresentasse un'alternativa.

39 J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Mim Edizioni, Milano, 2020, p. 99.
40 Ivi, p.144.
41 Ivi, p. 269.
42 Ivi, p.129.

3. La società tardo moderna

La filosofia e le scienze sociali degli ultimi quindici anni hanno messo al centro delle loro riflessioni due narrazioni: quella del cambiamento e quella dello spostamento. In primo luogo, si è parlato di una democraticizzazione del giudizio di gusto estetico, intendendo con ciò la kantiana critica del giudizio, a cui mi sono già riferita sopra.

Il filosofo tedesco Christoph Menke parla per esempio di un "elogio postmoderno della libertà estetica nel consumo di massa" e del suo esser oggetto "della manovra attraverso cui l'industria culturale la disloca rendendola in questo modo funzionale allo sfruttamento capitalistico"[43].

Certo sono molte e molto diverse tra loro le storie di democraticizzazione che dagli anni '70 in poi hanno concorso a configurare lo stato attuale. Esse puntavano all'emancipazione e al miglioramento della vita di molte persone, nel senso di un creativo dispiegamento, di uno sviluppo di sé. È così che la creatività si è affermata come concetto chiave attorno al quale, nelle scienze sociali, ancora oggi ruota il secondo grande dibattito al quale ora vorrei riferirmi.

Nel volume *Befreiung aus der Mündigkeit*[44] Axel Honneth sostiene che nel contesto del discorso di razionalizzazione e individualizzazione, ossia di singolarizzazione dei percorsi di vita, si osserva una sempre maggiore costrizione finalizzata alla realizzazione di sé che lascia discutere[45]. Questa discussione si svolge attorno ai paradossi e alle ambivalenze del capitalismo di oggi e si nutre delle analisi degli odierni rapporti di lavoro.

Secondo Honneth le tendenze d'individualizzazione dei soggetti, caratteristiche della società occidentale, si volgono oramai contro i soggetti stessi, poiché le ambizioni all'autorealizzazione di una volta sono diventate la base di legittimazione del sistema nella sua totalità e si esprimono come pretese, da parte delle istituzioni, nei confronti dei singoli, pretese che causano sofferenza.

Honneth non è il solo a sostenere tesi simili, vi sono altri autori, come ad esempio in Francia i sociologi Luc Boltanski e Alain Ehrenberg e l'economista Ève Chiapello, e in lingua tedesca i sociologi Ulrich Bröckling e Andreas Reckwitz. Vorrei citare la tesi centrale di uno di loro, Andreas Reckwitz, perché nel suo libro uscito nel 2017 con il titolo *Die Gesellschaft der Singularitäten*[46] accentua ulteriormente il ruolo dell'imperativo alla creatività nella sua teoria della singolarizzazione (dunque dell'isolamento).

Con il concetto di "imperativo creativo" mi riferisco alla tesi di Honneth, secondo cui oggi la creatività non rappresenta più una modalità dell'emancipazione e dello sviluppo di sé, ma un'ingiunzione che, avanzata dalle istituzioni, si rivolge non solo a chi lavora in campo artistico,

43 C. Menke, *Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum*, in C. Menke/J. Rebentisch, *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010, S. 234, trad. C.C.

44 A. Honneth (a cura di), *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus,* Campus, Frankfurt a.M. /New York. Il saggio a cui si riferisce l'autrice, *Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung* (pp. 141-148) è stato tradotto in italiano con il titolo "Autorealizzazione organizzata. Paradossi dell'individualizzazione" in: M. Solinas (a cura di) *Capitalismo e riconoscimento*, Firenze University Press 2010, p. 110-143, per il passaggio a cui si riferisce Siegmund, vedi *ivi* pp. 114-118. C.C.

45 Cfr. *ivi*, pp. 138-139.

46 A. Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten,* Suhrkamp, Berlin, 2017, p. 9.

ma più o meno a tutti e che, intimandoci di *dover* essere creativi, essendo l'adempimento dell'imperativo creativo un fattore imprescindibile per l'aumento del profitto economico, si trasforma in un ostacolo e ci si rivolge contro.

Se pensiamo alla creatività come a qualcosa d'inafferrabile, qualcosa che non si lascia cogliere e concepire con la logica, qualcosa che non può essere indotto volontariamente, diventa molto difficile immaginarsi il suo inserimento in una concreta competitività economica. È a questo discorso sulla creatività, che lo trasforma in un dispositivo (di governo), qui brevemente schizzato, che le riflessioni e le diagnosi storiche sulla forma della società tardo moderna di Reckwitz si riagganciano. Le parole chiavi utilizzate da Reckwitz sono estetizzazione, culturalizzazione e singolarizzazione della nostra società e una delle questioni più avvincenti che Reckwitz affronta riguarda la trasformazione della cultura nel quadro di questo sconfinamento.

A questo proposito è necessario innanzitutto chiarire che cosa s'intendeva, prima di questa trasformazione, con il termine *cultura.* E la questione ancora più avvincente per noi è: che cosa implica questa trasformazione, questo spostamento nella valutazione del sociale per il rapporto delle arti con la società?

Credo che una cosa sia intuitivamente chiara: oggi le arti non possono più essere comprese come quel 'totalmente altro' che esse rappresentavano per la società funzionalmente strutturata del discorso della modernità, poiché nella narrazione contemporanea non è più la funzionalità a caratterizzare la società attuale.

La figura concettuale dell'intreccio e della mescolanza, della fusione emerge anche nella tesi di Reckwitz. Egli la pensa come una compenetrazione di modalità estetico-culturali di agire che si manifesta in un comportamento carico di affetti e la cui realizzazione riposa su un fondamento completamente tecnico-razionale, come ad esempio quello che sostiene lo sviluppo e la programmazione degli algoritmi. Reckwitz pensa in particolare agli algoritmi che calcolano continuamente il nostro comportamento di consumatori e che rendono calcolabile anche l'ebrezza emotiva che accompagna le decisioni estetiche prese a lungo termine.

> "Con singolarizzazione intendo [...] qualcosa di più dell'autonomia e dell'auto-ottimizzazione. Essenziale della singolarizzazione è il complesso desiderio di unicità e straordinarietà, il cui conseguimento non è oggetto solo di un desiderio soggettivo, ma una paradossale aspettativa sociale [...]. Nella condotta di una vita tutto viene così valutato con il metro della particolarità: come si abita, come si mangia, dove e come si viaggia, come si dà forma al proprio corpo e al proprio giro di amicizie. Nella categoria modale della singolarità la vita non viene semplicemente vissuta, ma 'curata' così come si cura una mostra. Il soggetto tardomoderno *performa* il proprio sé particolare davanti agli altri, che divengono così il suo pubblico"[47].

Già solo i concetti di *performance* e di pubblico rimandano qui a una dimensione artistica. Per completare vorrei citare anche due punti che, a mio parere, sono importanti della nuova analisi della società proposta da Reckwitz: in primo luogo egli sostiene che la singolarizzazione non

47 A. Reckwitz*, Die Gesellschaft der Singularitäten,* Suhrkamp, Berlin, 2017, p. 9, trad. C.C.

determina solo l'individuo umano, ma allo stesso tempo anche le cose e la collettività. E con ciò aumenta l'attualità della sua teoria, poiché l'estetizzazione e la coscienza che caratterizza l'auto-rappresentazione dei, per esempio, collettivi di destra è già da molto tema di discussione.

In secondo luogo troviamo anche in Reckwitz il rovescio della medaglia, per così dire, di questo sviluppo della società, che potrebbe a certe condizioni essere compreso anche come un ampliamento della libertà di molte persone. Reckwitz scrive:

> "Da una parte un bel mondo nuovo di oggetti di *design*, un mondo delle vacanze internazionali con lo scambio di appartamenti, delle Hits di Youtube, dello stile di vita californiano dei creativi, degli eventi, dei progetti e dei quartieri estetizzati tra Shanghai e Kopenhagen; dall'altra parte le malattie da stress di sovraffaticamento, la marginalizzazione sociale di una nuova sotto-classe e il nazionalismo, il fondamentalismo e il populismo dai più diversi colori" [48].

È mettendo in connessione questi due lati della medaglia che Reckwitz tocca a mio parere un nervo scoperto del nostro tempo che riguarda da vicino gli sviluppi politici. La dimensione estetica (in questi movimenti politici) consiste negli affetti vissuti, che non sono tuttavia per forza esperienze di libertà, piuttosto essi esercitano una costrizione, e limitano la possibilità di ricorrere alla riflessione e alla ragione, come si evince guardando, per esempio, il populismo di destra, ma anche guardando altri ambiti, come ad esempio quello del nostro comportamento rispetto alla crisi climatica.

4. Che cosa ha a che fare tutto questo con noi?

Che cosa c'entrano questi discorsi oggi con il lavoro artistico? Perché gli artisti e le artiste che si formano nelle accademie dovrebbero confrontarsi con tali e simili pensieri? In che modo tutto questo riguarda il cuore del lavoro artistico, pedagogico e figurativo?

La situazione che Bourdieu ancora poteva descrivere con coerenza, la distinzione attuata attraverso il giudizio di gusto dell'arte, dalla prospettiva delle singolarizzazioni di oggi è sparita. Nonostante l'ambivalenza dei risultati portati dalla democraticizzazione delle arti, essa costituisce un banco di prova dell'unicità del vissuto estetico in quanto esperienza della libertà.

Popolarità delle arti, industria della cultura, globalizzazione, un'economicizzazione e festivalizzazione ulteriore delle arti e molti altri fatti che non possono essere ignorati, come anche non si possono ignorare le nuove possibilità per le arti di avere degli effetti diretti sul politico, sul sociale e sull'umano. Il pensiero alla base di questo sviluppo è un intreccio delle arti, l'idea di un loro legame, non solo con la natura, come per esempio argomentava Herder nel XVIII secolo, o con la socialità di altre pratiche, come per esempio aveva argomentato Hegel nel XIX secolo, ma anche e soprattutto oggi a partire per esempio dalle questioni appassionanti poste dall'arte partecipativa.

48 Ivi, p. 21, trad. C.C.

Quali siano in concreto le questioni e le domande con cui confrontarsi è rimesso alle singole posizioni artistiche e discipline. Da una prospettiva filosofica è chiaro però che la posta in gioco nella ricezione dell'arte non può risolversi in quella di un accrescimento della libertà personale, ma che si tratta di porre la questione: cosa si può fare a partire dall'agire artistico?

Credo che il pensiero della libertà non possa più essere considerato come l'unica intenzione e l'unico interesse dell'agire artistico, ma che, detto filosoficamente, partendo da una *mediazione* della necessità *e* della libertà si dischiude un ambito delle arti che impone di considerare l'arte in un modo più ampio, come il lavoro di dare forma al proprio pensiero, tanto attraverso le sue forme creative e associative di azione, quanto nelle sue strategie specializzate, razionali, sensate e artigianali.

L'unificazione dell'Europa, la solidarietà con i migranti e i rifugiati, per citare il commento sul teatro di Armin Petras, non vanno considerate casualità nel contesto dell'estetica, ma vanno messe al posto che esse rivendicano, ossia al centro dell'interesse, delle motivazioni e dell'intento dell'artista.

Non si tratta di una pura ripetizione del politico da parte dell'arte, ma del modo proprio e specifico dell'agire artistico di confrontarsi con questi temi.

Prendendo sul serio il pensiero di un intreccio delle arti succede ciò che con Dewey poco fa ho espresso su un piano generale: l'opera d'arte "strappata dal produttore alla pressione esercitata dalle cose oggettive sugli impulsi e le tendenze naturali" scaturisce come "atto di espressione" in un determinato lasso di tempo e trasforma così le disposizioni.

Il campo esterno impronta l'atto dell'artista e l'atto d'espressione si trasmette alla coscienza di coloro che s'intrattengono con esso; è un processo in due fasi, nel quale l'arte emerge come l'elemento che le media.