

Richard Shusterman 'Altort: Kunst als Dramatisieren

I.

«Dramatisiere, dramatisiere!«, war der beharrliche Appell, von dem das künstlerische Genie Henry James' verfolgt wurde.¹ Der berühmte Romancier wußte, daß er im Theater erfolglos war. Seinen Stücken wurde fast allen die Aufführung verweigert, und eines der beiden einzigen aufgeführten wurde in London rundweg ausgebuht. Und doch erkannte James mit tapferer Ehrlichkeit, daß das Grundprinzip des Dramas den Schlüssel zu künstlerischer Größe darstellte. Er entwickelte die schöne Unterscheidung zwischen »theatralem Stoff« und »dramatischem Stoff« – zwischen konkreter Bühnenaufführung und dem, was er das tiefere »göttliche Prinzip des Szenarios« nannte (das ebenso in Romanen, Filmen und im Fernsehen realisierbar ist). Damit wandte James das wesentliche dramatische Prinzip bewußt auf die Komposition seiner späteren Arbeiten an, die seine große Karriere krönen: »Die szenische Methode«, schreibt er, »ist mein Absolutes, mein Imperativ, meine einzige Erlösung.« Diese Erlösung wird an seinem posthumen dramatischen Erfolg ersichtlich, an den zahlreichen Adaptationen seiner Dichtungen für Fernsehspielfilme, Kinofilme und sogar für zwei Opern von Benjamin Britten.²

James Behauptung der Überlegenheit des Dramas hätte sich auf die Autorität antiker Philosophie stützen können, doch war sie auch in seinen und in späteren Zeiten nicht unüblich. Nietzsche z. B., der nur ein Jahr jünger war als James, pflichtete spontan Richard Wagner bei, »daß vom Theater aus eine unvergleichliche Wirkung, die größte Wirkung aller Kunst ausgeübt werden könnte«.³ Einige Generationen später sollte James' gebürtiger

Landsmann und anglophiler Schriftstellerkollege T. S. Eliot die Überlegenheit des Dramas als »ideales Medium für die Dichtung« erneut beschwören. Das poetische Drama, das in sich die Kraft bedeutungsvoller Handlung mit der Schönheit musikalischer Ordnung verbindet, könnte zwei kostbare ästhetische Werte umfassen, die sich nicht leicht in einer einzigen Form vereinen lassen. Und durch die theatrale Aufführung, so argumentierte Eliot weiter, ermögliche das Drama dem Poeten, ein »so breites und vielfältiges Publikum wie nur möglich« zu erreichen.⁴ Eliot bemühte sich deswegen selbst unermüdlich, für das Theater zu schreiben, wo er sich anfangs indes kaum eines größeren Erfolges erfreute als James. (Eliots sensationell erfolgreicher Broadway-Hit »Cats« ist, wenn er auch auf leichten Versen beruht, eine posthume Dramatisierung von Dichtungen, die er tatsächlich niemals für das Theater, vom Musical ganz zu schweigen, vorgesehen hatte.)

Vom Standpunkt des praktizierenden Künstlers (eher als von dem des Philosophen) aus gesehen, scheint der Vorrang des Dramas sich nicht allein von seiner angenommenen Fähigkeit abzuleiten, mehr Menschen zu erreichen und sie stärker und umfassender zu bewegen als andere Künste – was heute eher auf das Kino als auf das Theater zutreffen mag. Es bietet darüber hinaus (wage ich dies als Amerikaner auszusprechen?) den Anreiz, daß ein erfolgreiches Theaterstück dem Autor das schnellste (wenn auch schließlich nicht immer das größte) Einkommen verschaffen kann. Wir wissen aus seiner Privatkorrespondenz, daß Geld sicherlich ein Motiv für James' Interesse am Schreiben für das Theater bildete. Doch verfälscht das Vorhandensein dieses Motivs in keiner Weise die Ehrlichkeit seiner Lobeshymnen auf das Drama. Schließlich pries er es als die »vornehmste« aller Künste, noch lange bevor er je ernsthaft an eine Karriere als Theaterschriftsteller dachte. James betrachtete das Drama als vornehmste Kunst, weil es die Verknüpfung der strengsten formalen Bedürfnisse »meisterhafter Strukturen« mit den höchsten Ansprüchen an die Bedeutsamkeit des »Themas« erfordert.⁵

Ich möchte über diese eher wohlvertrauten Behauptungen bezüglich des hervorragenden Einflusses und der Vornehmheit des

1 Henry James, »Preface to »The Altar of the Dead«, in: *The Art of Novel*, New York 1934, worin auch die Variation »Dramatisiere es, dramatisiere es!« dreimal vorkommt: S. 249, 251, 260.

2 Diese Zitate von Henry James sind dem einleitenden Essay von Leon Edel in seiner Ausgabe *The Complete Plays of Henry James* entnommen. New York 1990, S. 10, 62, 64.

3 Friedrich Nietzsche, »Richard Wagner in Bayreuth, Unzeitgemäße Betrachtungen IV«, in: *Kritische Gesamtausgabe*, Berlin 1967, S. 44.

4 T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London 1964, S. 152f. Vgl. auch sein »Poetry and Drama«, in: *On Poetry and Poets*, London 1957, S. 72-88.

5 Vgl. *The Complete Plays of Henry James*, a. a. O., S. 34f.

Dramas hinausgehen, weil ich denke, daß der Begriff des Dramas zweier nächsten und wichtigsten Bedingungen für Kunst verkörpert und vereint und daher den Schlüssel für eine nützliche Definition von Kunst insgesamt in sich tragen könnte.

Jene, die mit meiner ästhetischen Theorie vertraut sind, mögen angesichts dieser Behauptungen überrascht sein. Denn ich war immer kritisch eingestellt gegenüber essentialistischen Kunstdefinitionen – etwa als Form, Mimesis, Ausdruck, organischer Einheit etc.: Kunstdefinitionen, die behaupten, den Begriff ein für alle Mal mit einer einzigen Menge notwendiger und hinreichender Bedingungen bestimmt zu haben; Definitionen, die fein säuberlich alle aktuellen und möglichen Objekte in diejenigen aufteilen, die Kunst sind, und diejenigen, die es nicht sind. In *Kunst Leben* habe ich argumentiert, daß diese Definitionen nicht sehr erfolgreich waren und daß sie ihre erklärte Aufgabe nicht vollständig erfüllen können. Dafür gibt es verschiedene Gründe: den offenen, kreativen Charakter von Kunst selbst; die verschiedenen Modi, in denen Kunst mit anderen Praktiken in den unterschiedlichen Gesellschaften zutiefst verbunden ist und sich doch zugleich von ihnen abhebt; ihre Situiertheit in der Gesellschaft; die unterschiedlichen Rollen, die sie in unterschiedlichen, sich verändernden kulturellen Ökonomien spielt. Aber überdies kritisiere ich essentialistische Definitionen auch für ihre Rolle in dem, was ich die »Verpackungstheorie der Kunst« nenne. Damit meine ich Theorien, die vielmehr danach streben, den ästhetischen Status quo zu umfassen, zu konservieren und zu etikettieren, anstatt den Kunstbegriff zu klären oder einzuzengen.⁶ Meine Kritik am »verpackungstheoretischen Essentialismus« bedeutet jedoch nicht, daß alle Kunstdefinitionen verbohrt Fehlschläge darstellen, denn es gibt andere Funktionen für eine Definition als das Setzen unveränderlicher Essenzen.

Definitionen können als Werkzeuge dienlich sein, um bestimmte Merkmale von Kunst zu betonen, die keine hinreichende Aufmerksamkeit erfahren haben. Definitionen mögen uns auch dabei helfen, verschiedene Aspekte von Kunst in eine klarere Konstellation zueinander zu setzen: Etwa, indem sie Merkmale kombinieren oder Strömungen versöhnen, die andernfalls beunruhigend unverbunden nebeneinander zu stehen oder sogar in

6 Vgl. Richard Shusterman, *Kunst Leben*, Frankfurt/M. 1994, S. 29–34.

Konflikt miteinander zu geraten scheinen. Wenn also der Wert von ästhetischen Definitionen in ihrem Beitrag dazu liegt, unser Verständnis von Kunst zu verbessern, welcher Nutzen könnte darin bestehen, Kunst als Dramatisieren zu definieren? Ich werde dafür argumentieren, daß diese Definition zumindest dazu dient, die beiden mächtigsten generellen Hauptströmungen zu integrieren und zu versöhnen, die die gegenwärtige Ästhetik dominieren und polarisieren: Wir können sie Naturalismus und Historizismus nennen.

2.

Naturalismus definiert Kunst als etwas in der menschlichen Natur tief Verwurzeltes, das demgemäß in der einen oder anderen Form in jeder Kultur Ausdruck findet. Diese Sichtweise, die mindestens seit Aristoteles existiert, sieht Kunst als etwas an, das aus den natürlichen menschlichen Bedürfnissen und Trieben erwächst: einer Neigung zur Mimesis, einem Verlangen nach Balance, Form oder bedeutungsvollem Ausdruck, einem Durst nach einer Art gesteigerter ästhetischer Erfahrung, die dem lebendigen Geschöpf nicht allein Freude, sondern auch einen beseelten, verstärkten Lebenssinn gibt.⁷ Kunst, so wird argumentiert, gründet nicht nur zutiefst in natürlichen Kräften, Energien und Rhythmen, sondern stellt auch ein wichtiges Werkzeug für das Überleben und die Perfektion der menschlichen Natur dar. Deswegen denken viele Verfechter des ästhetischen Naturalismus, die höchste Kunst und das unwiderstehlichste Drama sei die Lebenskunst.⁸ Auch wenn Kunst entscheidend von Gesellschaften, Kulturen und dem spezialisierten Rahmen geformt wird, in den sie eingebettet ist: Der Naturalist beharrt darauf, daß Kunst – im be-

7 Siehe Aristoteles, *Poetik*, 1448b: »Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen. [...] Da nun das Nachahmen unserer Natur gemäß ist, und ebenso die Melodie und der Rhythmus – denn daß die Verse Einheiten der Rhythmen sind, ist offenkundig –, haben die hierfür besonders Begabten von den Anfängen an allmählich Fortschritte gemacht und so aus den Improvisationen die Dichtung hervorgebracht.«

8 Zu einer detaillierteren Ausführung dieser Themen vgl. *Kunst Leben*, a. a. O., und »Am Ende ästhetische Erfahrung«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, H. 6, 1997, S. 859–879.

sten, wahrsten und kraftvollsten Sinne – die Fülle und Energie des Lebens ausdrückt.

Diese Strömung des ästhetischen Naturalismus erhielt in der deutschen Philosophie durch Friedrich Nietzsche ihr Gepräge. In seiner frühen Studie zu den Ursprüngen des Dramas in der Antike behauptet Nietzsche, daß Kunst natürlichen Ursprungs ist, daß sie »als lebendiges Spiel« aus »dem phantastischen Überschwang des Lebens, [...] aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt« und ihre Kraft »aus der Fülle des Daseins« bezieht, die sie zugleich ausdrückt. (57, 86)⁹ Die gesteigerte Erfahrung ästhetischer Ekstase, die Nietzsche von der frühen griechischen Tragödie bis zurück zur religiösen Raserei der Dionysier nachzeichnet, wird als »der höchste, nämlich dionysische Ausdruck der Natur« verteidigt. Im Unterschied dazu verurteilt er »die Kultur der Oper« und ihren »stilo rappresentativo« als »etwas so gänzlich Unnatürliches« (88, 152). Kunst, die aus dem tiefsten Urquell der Natur aufsteigt und »das ewige Leben jenseits aller Erscheinung und trotz aller Vernichtung« (durch ihre »ästhetische Lust«) zelebriert, ist für Nietzsche »nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit« und eine »Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens« (138, 186-87).

John Dewey, der den stärksten Einfluß auf meine pragmatistische Ästhetik ausübt, wendet eine ähnliche Lehre vom Naturalismus an. Er insistiert, daß »Kunst, jene Art von Aktivität, aufgeladen mit einer Bedeutung, befähigt zu einer unmittelbar geglückten Aneignung, die vollendete Kulmination der Natur« ist und daß »Wissenschaft eigentlich die Dienerin ist, welche die Vorgänge in der Natur zu diesem glücklichen Ergebnis hinführt.«¹⁰ Deweys »Kunst als Erfahrung« beginnt mit einem Kapitel, das »das lebendige Geschöpf« betitelt ist. Das Hauptziel des gesamten Buches ist »die Wiederherstellung der Kontinuität zwischen der ästhetischen Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen« (18). Ästhetisches Verstehen, drängt Dewey, darf nie vergessen, daß die Wur-

⁹ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke in 12 Bänden*, Band 1: *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart 1964. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹⁰ John Dewey, *Erfahrung und Natur*, Frankfurt/M. 1995; *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1980. Seitenangaben zu diesen Schriften werden in Klammern angegeben.

zeln von Kunst und Schönheit in den »grundlegenden Lebensfunktionen« liegen, in den »biologischen Tatsachen«, die der Mensch mit »Vogel und Säugetier« teilt (20). Selbst in unseren am stärksten verfeinerten Künsten, die am weitesten von der Natur entfernt zu sein scheinen, »besteht die organische Grundlage weiter fort und bildet das belebende Fundament« (35). Es stellt die stützende Quelle für die emotionalen Energien von Kunst dar, deren wahres Ziel es ist, »dem ganzen Geschöpf in seiner einheitlichen Vitalität zu dienen«. »Dem Rhythmus einer jeden Kunst und eines jeden Kunstwerkes liegt«, so schlußfolgert Dewey, »das Schema der Beziehungen des Lebewesens zu seiner Umgebung zugrunde.« Deswegen ist »in seinem umfassendsten und tiefsten Verständnis« der »Naturalismus für die gesamte Kunst unumgänglich« (174f.).

Nietzsches und Deweys leidenschaftlicher ästhetischer Naturalismus hat eine gemeinsame, jedoch unzureichend anerkannte Quelle in Ralph Waldo Emerson. Er war ein Prophet, der den Gospel der Natur begeistert und allerorten in ihren vielfältigen Formen, Gebräuchen und ihrer strahlenden Spiritualität predigte. Kunst ist dabei nur ein Beispiel. »Kunst«, wie Emerson sie definiert, »ist Natur, durch das menschliche Destilliergefäß hindurchgegangen.«¹¹ Statt der Kunst um der Kunst willen zu dienen, besteht ihr Ziel vielmehr darin, die Natur – durch die Steigerung der Lebendigkeit ihres menschlichen Ausdrucks – zu vervollkommen. Deswegen »sollte Kunst erheitern«, indem sie die »gesamte Energie« von einer Person in Anspruch nimmt und vollständig »den Lebensprozessen« dient. »Es gibt eine Aufgabe für die Kunst, welche höher ist als die Kunst selbst«, schließt Emerson. »Sie hat nichts Geringeres zum Ziel als die Erschaffung des Menschen und der Natur.« (192-194)

Mit der Lobpreisung der Gabe der Natur für wunderbare Formen und nützliche Symbole antizipiert Emerson Deweys Behauptung, daß Kunst ihre Formen und Symbole der natürlichen Umgebung entnimmt: der spitz zulaufende Stil gotischer Architektur z. B. den aufragenden Bäumen des Waldes. Emerson nimmt ebenfalls die Laudatio auf die intensive Erhabenheit ästhe-

¹¹ Ralph Waldo Emerson, »Nature«, in: *R. W. Emerson*, hg. v. R. Poirier, New York 1990, S. 12. Weitere Zitate von Emerson werden nach dieser Sammlung seiner Essays und Gedichte in Klammern belegt.

tischer Erfahrung vorweg. Diese sollten später sowohl Dewey als auch Nietzsche als die höchste Errungenschaft der Kultur hervorheben: Ekstatische Grenzerfahrungen, die weitaus tiefgreifender Transformationen und kreativere Einsichten mit sich bringen als jede diskursive wissenschaftliche Wahrheit. »Der Dichter gibt uns nur die außergewöhnlichen Erfahrungen – ein Gott, der von Gipfel zu Gipfel schreitet.« »Dichtkunst«, fährt Emerson mit einer Äußerung, die Nietzsche berühmter machte, fort, »ist die frohliche Wissenschaft [...] und der Dichter ein wahrhaftigerer Logiker«, einer, »der unsere Ketten sprengt und uns in neue Szenen eintreten läßt.« (443, 455-56)

Der ästhetische Naturalismus dieser Philosophen ist mehr als romantische Sentimentalität und kann durch die zeitgenössische Naturwissenschaft gestützt werden. Evolutionsforscher erkennen mittlerweile an, daß im großen und ganzen diejenigen Dinge, die uns Freude bereiten, für das Überleben und das Wachstum der Spezies förderlich sind. Denn wir haben nicht durch bewußte Planung überlebt und uns weiterentwickelt, sondern das gewählt, zu dem uns natürliche Freuden unreflektiert hingezogen haben. Die intensiven Lüste der Sexualität z. B. drängen uns zur Fortpflanzung, selbst wenn es nicht im rational besten Interesse des Individuums liegt, die Risiken in Kauf zu nehmen, die solcherart intime Begegnungen mit sich bringen. Man kann dafürhalten, daß die Schönheit und die Freuden der Kunst evolutionären Wert besitzen: nicht nur weil sie unsere Wahrnehmung, unsere handwerklichen Fähigkeiten und unseren Sinn für Strukturen schärfen, sondern auch, weil sie sinnvolle Bilder schaffen. Und diese tragen durch die geteilte Wertschätzung symbolischer Formen dazu bei, einzelne Individuen an eine organische Gemeinschaft zu binden.

Schließlich hat die Freude an Kunst – durch die Freude selbst – evolutionären Wert, indem sie das Leben lebenswert erscheinen läßt, was die beste Garantie dafür bildet, daß wir uns nach Kräften bemühen werden, zu überleben. Das lange Überleben von Kunst selbst, ihre leidenschaftliche Verfolgung trotz Armut und Unterdrückung und ihre eindringliche, mächtige, transkulturelle Präsenz, all das kann durch solche naturalistischen Wurzeln erklärt werden. Denn – wie Emerson, Nietzsche, Dewey und andere lebensbejahende Ästhetiker festgestellt haben – es liegt etwas in der Lebendigkeit und Intensität der ästhetischen Erfahrung von

Kunst, das unsere natürliche Vitalität erhöht, indem es zutiefst verkörperten menschlichen Bedürfnissen antwortet.

In kritischer Abgrenzung zum ästhetischen Naturalismus definiert der Historismus den Kunstbegriff im engeren Sinne als partikuläre historisch-kulturelle Institution, die durch die westliche Moderne hervorgebracht wurde. Anhänger dieser Sichtweise betrachten frühe und nichteuropäische Kunstformen nicht als Kunst im eigentlichen Sinne, sondern als Kunsthandwerk oder als rituelle bzw. traditionelle Objekte. Bestenfalls stellen sie Vorläufer von oder imperfekte Analogien zu autonomer Kunst dar. Die Historisten betonen, daß unsere gegenwärtigen Vorstellungen von Kunst und von ästhetischer Erfahrung bis zum 18. Jahrhundert nicht wirklich eine definitive Gestalt angenommen hatten.¹² Und ihre gegenwärtige »autonome« Form habe sie erst durch soziale Entwicklungen des 19. Jahrhunderts erhalten, die die moderne Institution der Kunst etablierten und in der Jahrhundertwende in dem Begriff des »l'art pour l'art« kulminieren ließen. Pierre Bourdieu, der vermutlich rigoroseste und am stärksten systematisch arbeitende unter den zeitgenössischen Historisten, formuliert es folgendermaßen: »Die Fundierung der ästhetischen Haltung und des Kunstwerks« ist ganz und gar nicht in der Natur zu lokalisieren, sondern vielmehr »in der Geschichte der Kunst-Institution«, welche die »sozialen Bedingungen der Möglichkeit« von Kunst und ästhetischer Erfahrung hervorbringt. Deswegen »ist das Auge des Kunstliebhabers des 20. Jahrhunderts, auch wenn es als eine Gabe der Natur erscheint, in Wirklichkeit ein Produkt der Geschichte«.¹³

Die Kunst des 20. Jahrhunderts, so geht das Argument der Historisten weiter, hat diese Autonomie angenommen und hat Kunst zu ihrem eigenen vorrangigen Zweck und ihrem primären Thema gemacht. Kunst wird für ein Produkt der soziohistorischen Ablösung von ihrer lebensweltlichen Umgebung gehalten. Und so wird angenommen, daß die Bedeutung und der Wert von Kunst schlicht durch das soziale und institutionelle Setting konstituiert wird, das Kunst vom restlichen Leben abhebt. Natürlich

12 Vgl. z. B. die Schrift »The Modern System of Art« von Paul O. Kristeller, in: *Journal of the History of Ideas*, 11/12 (1951/1952), die häufig von analytischen Ästhetikern zitiert wird.

13 Pierre Bourdieu, »The Genesis of Pure Aesthetic«, in: Richard Shusterman (Hg.), *Analytic Aesthetics*, Oxford 1989, S. 148-149.

ist es das soziohistorische institutionelle Setting, das ein Ready-made zu einem Kunstwerk macht und es von seinem nichtkünstlerischen Gegenstück unterscheidet. Museen, Galerien und andere Kunstinstitutionen stellen deswegen nicht einfach nur Kunst aus, sondern sie tragen dazu bei, den sozialen Raum zu schaffen, ohne den Kunst eigentlich nicht einmal als solche konstituiert werden kann. Die analytischen Philosophen Arthur Danto und George Dickie schließen sich Bourdieu in diesem an. Sie und ähnlich denkende Historisten schlußfolgern, daß allein durch den historisch sich verändernden sozialen Rahmen der Kunstwelt ein Objekt zum Kunstwerk wird. Sein Status als solcher hängt also schlechterdings nicht von Schönheit, befriedigender Form oder freudvoller ästhetischer Erfahrung ab, die von zeitgenössischer Kunst als nebensächlich, wenn nicht gar als ganz und gar passé eingestuft werden. Einige Historisten beharren ferner darauf, daß sogar die scheinbar breiter gefaßten Begriffe des ästhetischen Objekts und des ästhetischen Genusses ebenfalls von der historischen Kunstinstitution determiniert sind. Denn sie gehen davon aus, daß diese Institution, indem sie die Bedeutung des Ästhetischen selbst definiert, die allgemeine Form prägt, die jegliche ästhetische Wertschätzung annehmen sollte.

Es wäre unklug, sich einfach zwischen Naturalismus und Historismus zu entscheiden, da jede dieser beiden polarisierten Sichtweisen gravierende Schwächen aufweist.¹⁴ Die naturalistische Sichtweise legt nicht ausreichend Rechenschaft ab über die

¹⁴ Ein weiterer Grund dafür, sich einer einfachen Entscheidung zugunsten einer der beiden Alternativen zu widersetzen, hängt mit einem allgemeinen Prinzip des pragmatistischen Pluralismus zusammen, das ich »die inklusive disjunktive Haltung« nenne. Die vertraute logische Disjunktion »entweder p oder q« wird hier pluralistisch aufgefaßt, so daß sie entweder eine oder beide Alternativen einschließt (wie es in der üblichen propositionalen Logik und in den geläufigen Gelegenheiten des Alltagslebens der Fall ist, in denen man mehr als eine Sache wählen kann, z. B. entweder Wein oder Wasser oder beides). Diese hebt sich ab von dem exklusiven Sinn eines »Entweder/Oder«, bei dem eine Alternative die andere strikt ausschließt, wie es tatsächlich manchmal im Leben wie in der Logik der Fall ist. Mit der pragmatistischen inklusiven Haltung sollten wir zunächst annehmen, daß alternative Theorien oder Werte irgendwie vermittelt werden können, bevor uns gute Gründe geliefert werden, warum sie sich wechselseitig ausschließen. Das scheint die beste Art zu sein, den Forschungspfad offenzubehalten und unsere Güter zu steigern. Ich verteidige dieses Prinzip in der Einführung zur zweiten Ausgabe von *Pragmatist Aesthetics*, Boston 2000.

sozialen Institutionen und die historischen Konventionen, die die Kunstpraktiken strukturieren und ihre Rezeption beherrschen. Andererseits kann der soziohistorische Blick nicht angemessen die Ziele erklären, für die Kunstpraktiken und -institutionen entwickelt wurden. Auch kann er nicht adäquat die Frage beantworten, welchen menschlichen Vermögen sie dienen sollen und warum nichtwestliche, nichtmoderne Kulturen ebenfalls etwas verfolgen, was eine Kunstpraxis zu sein scheint. Kunst einfach als Produkt der Moderne zu definieren stellt die tiefgreifende historische Kontinuität in Frage, die die Tradition westlicher Kunst konstituiert: von den Griechen und den Römern über die mittelalterliche Kunst und die der Renaissance bis hinein in die Moderne, von der schließlich gesagt wird, daß hier die Kunst ihren Ursprung genommen hat.

Ein weiterer Grund, weswegen wir nicht einfach wählen sollten zwischen ästhetischem Naturalismus und historistischem Konventionalismus, zwischen gelebter Erfahrung und sozialen Institutionen, ist, daß diese Begriffe ebenso sehr voneinander abhängig sind wie sie sich gegenüberstehen. Unser Verständnis von einer natürlichen Sprache, die dennoch durch soziale Konventionen und Geschichte konstituiert ist, zeigt den Unsinn einer solchen Dichotomie von Natur versus Soziohistorie auf. Natürliches Leben ohne Geschichte ist bedeutungslos, so wie Geschichte ohne Leben unmöglich ist.

Doch auch wenn es unsinnig erscheint, dazwischen zu wählen, Kunst als natürlich oder als nichtnatürlich (da soziohistorisch) anzusehen, bleibt eine beunruhigende Spannung zwischen den beiden Ansätzen bestehen. Auf der einen Seite sieht der Naturalismus als wertvollste Essenz der Kunst die lebendige Intensität ihrer gelebten Erfahrung von Schönheit und Bedeutung darin, wie sie durch Auseinandersetzung mit Themen, die zutiefst unsere menschliche Natur und unsere Neigungen ansprechen, direkt affiziert und stimuliert. Auf der anderen Seite steht die Behauptung der Historisten, daß die wesentlichen, Kunst definierenden Eigenschaften rein gar nichts zu tun haben mit der vitalen Natur ihrer Erfahrung. Statt dessen verorten sie diese in dem sozialen Rahmen, der ein Objekt als Kunstwerk konstituiert. Denn innerhalb dieses Rahmens wird das Kunstwerk als solches präsentiert, und zugleich wird institutionell bestimmt, wie es behandelt oder erfahren werden sollte. Auf der einen Seite sehen wir

den Anspruch nach erfahrungsmäßiger Intensität, auf der anderen das Erfordernis eines sozialen Rahmens, ohne den keine künstlerische Substanz und damit keine Erfahrung möglich ist.

3.

Ich möchte das Konzept von Kunst als Dramatisieren als eine Möglichkeit vorschlagen, die Pole des ästhetischen Naturalismus und des soziohistorischen Kontextualismus miteinander zu versöhnen. Im zeitgenössischen Englisch, aber auch im Deutschen, sind zwei Hauptbedeutungen des Verbs »dramatisieren« enthalten. Sie verlaufen parallel zu beiden Momenten, dem der erfahrungsmäßigen Intensität und dem des sozialen Rahmens. In seiner eher fachsprachlichen Bedeutung meint dramatisieren »etwas auf die Bühne bringen«: Ein Ereignis oder eine Geschichte wird aufgegriffen und in den Rahmen einer theatralen Aufführung gestellt oder in die Form eines Stückes oder eines Szenarios gebracht. Dieser Sinn von »dramatisieren« beleuchtet die Tatsache, daß Kunst etwas in einen Rahmen, in einen besonderen Kontext oder auf eine Bühne stellt, wodurch das Werk vom Alltagsverlauf des Lebens abgesetzt wird. Kunst ist das Auf-die-Bühne-Bringen oder Einrahmen von Szenen. Das geläufige französische Synonym für diese Bedeutung von Dramatisieren ist natürlich »mise en scène«, ein zweckdienlicher Begriff, den Nietzsche selbst in *Ecce Homo* benutzt, um das künstlerische Genie der Pariser zu preisen: »Man hat nirgendwo sonst diese Leidenschaft in Fragen der Form, diesen Ernst in der *mise en scène*, es ist der Pariser Ernst *par excellence*.«¹⁵

Doch hat »dramatisieren« noch eine weitere Hauptbedeutung. »Dramatisieren«, so das Chambers Dictionary, bedeutet »etwas als aufregender oder wichtiger behandeln oder so erscheinen lassen«. Der Fremdwörter-Duden macht für das Deutsche die gleiche Aussage: Dramatisieren heißt, »etwas lebhafter, aufregender darstellen«. In diesem Sinne unterscheidet sich Kunst von der gewöhnlichen Realität nicht durch ihren fiktiven Handlungsrahmen, sondern durch die größere Lebendigkeit von Erfahrung und

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, in: *Friedrich Nietzsche Werke*, Band 5, Leipzig 1930, S. 326.

Handlung. Dadurch wird Kunst nicht der Idee von Leben überhaupt gegenübergestellt, sondern vielmehr dem, was leblos und stumpfsinnig ist. Von seiner griechischen Wurzel her liegt der primäre Sinngehalt des Wortes »Drama« stärker auf einer wirklichen Tat oder Handlung als auf einer formalen Einrahmung oder einer auf die Bühne gebrachten Aufführung. Damit ist angedeutet, daß die Kraft des Dramas sich – zumindest zum Teil – nicht von dem Bühnenrahmen ableitet, sondern von der mitreißenden Energie intensiver Handlung selbst. Denn Handlung ist nicht nur eine Notwendigkeit des Lebens, sondern auch eine Eigenschaft, die es antreibt. Wie aber können wir einer Handlung oder einer Tat Sinn verleihen, ohne sie durch ihren sie einrahmenden Kontext zu verstehen?

Ich werde auf diese enge Verknüpfung von Tat und Ort, wie sie in meinem Titel anklingt, zurückkommen. Aber lassen Sie mich zunächst den Punkt unterstreichen, den ich bereits ausgeführt habe: Daß Dramatisieren tatsächlich beide Momente umgreift – Intensivierung durch Aktion und den strukturellen Rahmen –, die die naturalistische und die kontextualistische Theorie jeweils exklusiv für die Definition von »Kunst« in Anspruch nehmen. Die Idee von Kunst als Dramatisieren mag deswegen als eine handliche Formel dienen für Synthese und Versöhnung in dieser langwährenden und, wie ich denke, entbehrlichen ästhetischen Debatte.

Um sicherzustellen, daß wir nicht zu viel Philosophie in die Bedeutung des einzelnen Wortes »dramatisieren« hineinlegen, wenden wir uns dem Synonym zu, das die Organisatoren dieser Konferenz bevorzugt haben: »Inszenierung«, ein Begriff, bei dem unverkennbar der französische Begriff der »mise en scène« mitschwingt. Beide Begriffe leiten sich natürlich von dem lateinischen »scaena« (der Bühne oder Szene des Theaters) ab, das seinerseits auf das griechische σκηνή zurückgeht. Dessen primäre Bedeutung war ursprünglich nicht theatralisch, sondern hob eher auf die generische Kennzeichnung von Orten ab: auf einen überdachten Ort, ein Zelt, einen Wohnort, einen Tempel. Der Begriff der Inszenierung, mit seiner direkten Anrufung einer Szene als Bühne oder Ort, scheint das einrahmende Moment der Kunst stärker zu betonen als die Intensität von Handlungen oder Erfahrungen.

Doch wir sollten daraus nicht schließen, daß dieser Begriff des-

wegen das andere Moment ignoriert, das wir in dem Begriff des Dramas vorgefunden haben. Erstens beinhaltet *mise en scène*, daß etwas Bedeutsames eingerahmt oder in Szene gesetzt worden ist. Die Szene der *mise en scène* stellt keinen neutralen Raum dar, sondern die Stätte, an der sich etwas Entscheidendes ereignet. Sogar in dem Wort »Szene« schwingt die Konnotation von Intensität mit. Umgangssprachlich bezeichnet die »Szene« nicht nur irgendeinen wahllosen Ort, sondern den Ort, »wo etwas los ist«. Sie bezeichnet den Brennpunkt der aufregendsten Dinge, die sich z. B. im kulturellen oder nächtlichen Leben einer Stadt abspielen. Und »eine Szene machen« meint nicht, etwas an einem spezifischen Ort zu tun, sondern die exzessive – tätige – Zurschaustellung von Emotionen. Kurz, so, wie die Handlungen oder Taten des Dramas den Rahmen des Orts implizieren, so impliziert der Ort der Szene etwas Lebendiges, Vitales, Aufregendes, das eingerahmt ist.

In der Wechselseitigkeit von intensivierter Erfahrung und bedeutsamen Orten im Begriff der Szene tritt nicht lediglich eine oberflächliche Übereinstimmung des Englischen und des Deutschen zutage. Der Begriff der Szene als Ort intensivster Erfahrungen führt bis zu den tiefsten antiken Wurzeln zurück. Wirkungsvoll von Euripides benutzt, um einen Tempel zu bezeichnen, diente das Wort *skene* (zusammen mit seiner Ableitung *skenema*) im Griechischen auch als Begriff für das heilige Tabernakel des alten Testaments. Von diesem wurde gesagt, daß Gott darin gegenwärtig sei. Im hebräischen Original ist das Wort für Tabernakel abgeleitet von dem für göttliche Gegenwart. Deswegen benennt die Szene der *skene* nicht einfach den Ort eines Schauspiels, sondern den Wohnort Gottes, den geheiligten Sitz göttlicher Aktivität und Erfahrung, eine Stätte überwältigender Exaltation. Denn, wie die Bibel wiederholt verkündet: »Die Herrlichkeit des Herrn erfüllte das Tabernakel« (2. Mose, Ex. 40:34) – und übt eine derartige Intensität aus, daß sogar der unerschütterliche Moses davon übermannt wird. Diese hebräische *skene*, die Mischkan, ist das Theater, das Gott Moses für ihn aus den Schenkungen kostbarer Metalle, Stoffe und Juwelen zu errichten befiehlt. Wir stellen also fest: Derselbe Sinngehalt göttlicher Wurzeln des Dramas oder der *mise en scène*, seine Rolle als geheiligter Ort intensiver Erfahrungen, ist auch in der antiken hebräischen Kultur lebhaft präsent. Er findet sich nicht nur im

griechischen Kult des Dionysos, dem Nietzsche (Sohn eines Geistlichen) später Tribut zollt.

4.

Das Drama, wie Aristoteles es vor langer Zeit beschrieb, stellt die Aufführung einer Handlung innerhalb eines wohlstrukturierten formalen Rahmens dar, die »eine bestimmte Größe hat«, »in sich geschlossen und ganz« ist und »Anfang, Mitte und Ende hat.«¹⁶ Wenn das Drama, das Kunst ganz allgemein definiert, ein komplexes Spiel von gesteigerter Erfahrung und formalem Rahmen verkörpert, dann sollte Kunst keines der beiden Momente ignorieren. Eine reine Konzentration auf den Rahmen würde schließlich zu einem nackten und sterilen Formalismus führen, in dem Kunst sich den inspirierenden Interessen und Energien des Lebens entfremdet. Der Versuch jedoch, wegen einer tollen Lust auf Erlebnisintensität die Achtung vor einer Kultivierung ihres Rahmens abzutun, drohte in einer vergleichbaren Einöde zu enden: Einem seichten Sensationalismus ohne jede beständige Form, der uns am Ende der Fähigkeit berauben könnte, partikuläre Kunstwerke voneinander und von anderen Dingen zu unterscheiden. Sogar Genres wie Performance und Happening, die am wirkungsvollsten die Starrheit jenes Rahmens in Frage stellen, der die Kunst isoliert, beziehen sich auf diesen Rahmen. Denn sie benötigen ihn, um ihren eigenen künstlerischen Status zu behaupten und sich selbst jene Bedeutung zu geben, die sie beabsichtigen.

Aber wenn Kunst fundamental dramatisch sein muß – in dem doppelten Sinn, den wir bestimmt haben, nämlich als intensive Erfahrung, die innerhalb eines speziellen formalen Rahmens eingefasst und geformt wird –, wie passen dann diese beiden Dimensionen des Dramas zusammen? Wie kompatibel können sie sein, da sie doch in unterschiedliche Richtungen zu weisen scheinen? Insbesondere, wenn wir die populären Annahmen akzeptieren, daß gelebte Leidenschaft keine formale Inszenierung verträgt und daß der distanzierende Rahmen von Kunst umgekehrt die Intensität von Affekten und Handlungen aushöhlt. Doch wird die Wirkungsmacht von Kunst durch die Infragestellung dieser beiden

¹⁶ Aristoteles, *Poetik*, 7. Kap., 1450b.

Dogmen möglicherweise verständlicher. Ich werde also schließen, indem ich dafür plädiere, die scheinbare Spannung zwischen dem explosiv vitalen Lebensgefühl der Kunst und ihrem formalen Rahmen, die dem Konflikt zwischen ästhetischem Naturalismus und künstlerischem Historismus zugrunde liegt, als nicht weniger produktiv und wechselseitig verstärkend anzusehen als die vertraute Spannung zwischen Form und Inhalt, zu der sie offenkundig in Beziehung steht.

Ein Rahmen ist nicht einfach eine isolierende Barriere gegenüber dem, was er einschließt. Durch das Einrahmen wird das Objekt, die Handlung oder die Empfindung deutlicher fokussiert – und damit geschärft, betont, belebt. Die Intensität der Empfindungen und die Sensibilisierung für die »gerahmten« Handlungen rechtfertigen den Akt des Einrahmens. Umgekehrt wäre ein Rahmen ohne etwas Bedeutsames darin unbefriedigend, so daß wir angesichts eines leeren Rahmens oder einer weißen Leinwand an einer Galeriewand automatisch einen bedeutsamen Inhalt auf die scheinbare Leere projizieren – selbst wenn es sich um den interpretativen Inhalt handelt, daß Kunst keines anderen Inhaltes bedürfe als sich selbst und des wesentlichen Aspektes des Einrahmens.

»Handlung« ohne rahmenden Ort ist sinnlos, und umgekehrt enthält unsere Vorstellung eines Rahmens, Ortes oder einer Bühne die Implikation, daß innerhalb dieses Rahmens irgendeine bedeutsame Aktivität stattfindet. Große Schriftsteller wie Henry James werden dafür gerühmt, ihre fiktiven Szenen auf packende Weise wirklichkeitsnah und lebendig zu schildern. Und das nicht etwa, indem sie uns mit langen und umständlichen Beschreibungen der Umgebung versorgen, sondern statt dessen durch die unwiderstehliche Intensität der Handlung, die sich innerhalb dieses Settings vollzieht, inklusive der Handlung leidenschaftlicher Gedanken und Empfindungen. Diese Lektion über ästhetischen Realismus findet Bestätigung in den psychologischen Theorien von Henrys berühmtem Bruder, dem Philosophen William James. Dieser behauptete, daß unsere unmittelbare Wirklichkeitsvorstellung »einfach die Beziehung zu unserem emotionalen und aktiven Leben meint. [...] In diesem Sinne ist, was immer unser Interesse erregt und stimuliert, real.«¹⁷

¹⁷ William James, *Principles of Psychology* (1890), Cambridge 1983, S. 924.

Obwohl der dramatisierende Rahmen von Kunst Empfindungen intensivieren kann, dürfen wir nicht die andere Funktion des Rahmens vergessen, eine, die unserem Nachdenken über Kunst weitaus vertrauter ist: Ein Rahmen konzentriert nicht nur, er grenzt auch ab. Er stellt also nicht nur einen Fokus dar, sondern auch eine Grenze, die das, was eingerahmt ist, vom restlichen Leben abtrennt. Dieser Effekt, der das Eingerahmte tendenziell »entwirklicht«, steht nicht nur hinter der ästhetischen Tradition, Kunst scharf von der Wirklichkeit abzugrenzen. Er stellt auch den Angelpunkt einflußreicher Theorien über ästhetische Distanz dar. Der einklammernde Aspekt inspiriert den ästhetischen Historismus, der, wie wir gesehen haben, Kunst und das Ästhetische durch die soziale Abgrenzung von anderen Bereichen definiert. Hier wird Kunst gänzlich in Begriffen eines spezifischen, historisch konstruierten institutionellen Rahmens bestimmt, der ein Objekt zu einem Kunstwerk oder seine Wertschätzung zu einer explizit ästhetischen Erfahrung macht.

In diesem Knoten produktiver künstlerischer Spannung, der gesteigerte Erfahrung mit formaler Inszenierung verknüpft, sollte ein weiterer Strang benannt werden, der jene Bindung verstärkt: Gerade die Abgrenzung der Kunst vom alltäglichen Lebensbereich ist das, was in der Kunst die Empfindung gelebter Intensität und erhöhter Realität ermöglicht. Weil Kunsterfahrung eingerahmt ist in einen Bereich, der vermeintlich abgesondert ist von dem belastenden Wetteinsatz, den wir das wirkliche Leben nennen, fühlen wir uns viel freier und sicherer, uns den intensivsten und vitalsten Empfindungen hinzugeben. Wie Aristoteles bereits in seiner Theorie von der Katharsis andeutet, erlaubt der Kunstrahmen uns, sogar die aufstörendsten Leidenschaften des Lebens intensiver zu empfinden. Denn wir tun dies in einem geschützten Rahmen, in dem die Gefahren dieser Passionen aufgehoben und geläutert werden können, so daß weder das Individuum noch die Gesellschaft ernsthaft Schaden erleiden.

Der bändige Rahmen intensiviert also paradoxerweise unsere passionierte Verwicklung, indem andere Hemmungen von der gelebten Intensität abgehalten werden. Von den Fiktionen der Kunst wird deswegen oft gesagt, sie fühlten sich auf sehr viel lebhaftere Weise wirklich an als vieles von dem, was wir üblicherweise für das wirkliche Leben halten. Es ist, als ob die Trennung der Kunst von gewöhnlicher Realität uns einen indirekten Weg

weist, das Wirkliche weitaus voller und tiefer wertzuschätzen, indem sie uns mit einer Wirklichkeit in Kontakt bringt, die zumindest in ihren erfahrungsmäßigen Tiefen gelebter Empfindung überlegen ist. Diese Argumentation scheint vorweggenommen zu sein in Nietzsches berühmter Lobpreisung der Tragödie, die den alltäglichen Schleier solider, abgetrennter Gegenstände durchdringe, um so unsere Erfahrung für die tiefere dionysische Wirklichkeit wahnsinnigen Einsseins und Fließens freizusetzen.

Man mag einwenden, daß solche Argumente den Begriff von Wirklichkeit überhaupt korrumpieren. Dieser müsse für die Welt des alltäglichen Lebens reserviert und absolut getrennt sein vom Kunstbegriff mit seinem Rahmen und seiner Inszenierung – dem Signum des Unwirklichen. Um auf solche Proteste zu antworten, könnte man auf die konstruierten Fiktionen und inszenierten Experimente verweisen, die die respektierte Wirklichkeit der Naturwissenschaft formen. Aber wir sollten auch bemerken, daß die Realitäten des Alltagslebens überall auf Bühnen – gesetzt durch diverse institutionelle Rahmen – gespielt werden. In der Tat erscheint es aus gewissen erhabenen und dennoch vertrauten Perspektiven so, daß »die ganze Welt eine Bühne ist«, wie Shakespeare uns mitteilt. Eine Bühne, auf der das Leben selbst nichts weiter ist als ein »armer Komödiant, der spreizt und knirscht sein Stündchen auf der Bühn' und dann nicht mehr vernommen wird.«¹⁸ In dem alten Streit zwischen Philosophie und Dichtkunst fragte man sich, ob Kunst als eine inszenierte Imitation des Lebens nicht verunglimpft wird, weil das reale Leben selbst sich ein Beispiel an dramatischen Aufführungen nimmt.

Ich werde mich an dieser Stelle nicht weiter vorwagen und die Frage nach der wirklichen Natur von Wirklichkeit [reality] stellen. Eine vielleicht hoffnungslose Frage, weil sie auf einem Substantiv beruht, das sich von dem Adjektiv »wirklich« [»real«] ableitet. Dieses ist – wie J. L. Austin gezeigt hat – auf so eigenwillige Weise variabel und in komplexer Weise vom Kontext abhängig, daß jeder Versuch, einen signifikanten Kern ausfindig zu machen, der Wirklichkeit konstituiert, »zum Scheitern verurteilt ist.«¹⁹ Ich möchte statt dessen schließen, indem ich an das Paradox erinnere, daß die scheinbare Ablenkung der Kunst vom wirklichen Leben

eine notwendige indirekte Hinführung zum Leben sein kann, indem sie uns dazu treibt, das Leben voller zu erfahren – durch die ansteckende Intensität ästhetischer Erfahrung und die Befreiung von affektiven Hemmungen. Damit ist angedeutet, daß die schon lange etablierte Dichotomie von Kunst und Leben nicht zu streng aufgefaßt werden sollte und daß wir es hier bestenfalls mit einer funktionalen Unterscheidung zu tun haben, die in die Idee einer Lebenskunst überzugehen scheint.

Doch ich denke, daß die Logik dieser Paradoxie noch radikalere Implikationen birgt für die Verteidigung eines Begriffs, der noch viel stärker als Kunst für seine frivole Ablenkung vom Leben diffamiert worden ist: Ich meine den Begriff der Unterhaltung, des Entertainments, den frühere Philosophen oft benutzt haben, um die Dramatisierungen der Oper zu verunglimpfen. Heute dient er jedoch hauptsächlich dazu, zeitgenössische populärere Kunstformen zu verurteilen, inklusive solcher Fernsehserien wie »Tatort«. Ihr Titel selbst, so haben wir gesehen, umfaßt nicht nur die tiefsten Dimensionen von Kunst, sondern auch die elementaren praktischen und raumzeitlichen Dimensionen des menschlichen Lebens. Das Wort legt nahe, daß »Unterhaltung« mit Lebenserhalt zusammenhängt. Die scheinbare Ablenkung vom wirklichen Leben durch Unterhaltung ist tatsächlich ein wertvoller, ein notwendiger Umweg, der unsere Lebensreise intensiviert und die Batterien unseres menschlichen Vehikels wieder auflädt.

Aus dem Amerikanischen von Heidi Salaverria

18 Die Zitate stammen aus Shakespeares *Wie es euch gefällt*, Stuttgart 1964, S. 38 und aus *Macbeth*, Stuttgart 1970, S. 69.

19 John Austin, *Sinn und Sinneserfahrung*, Stuttgart 1975, S. 94.