



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of Master's Thesis

„Tiernutzung in der Kunst?
Ethische Perspektiven auf das
Orgien Mysterien Theater Hermann Nitschs“

verfasst von / submitted by
Fabian Matthias Kos, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet

Masterstudium Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Herwig Grimm

Questo lavoro è dedicato al 'Grande'

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
Abkürzungsverzeichnis	VIII
Abbildungsverzeichnis	VIII
 Einleitung	 1
 Kapitel 1	
Kunst als Erfahrung? – John Dewey als (verborgene) Quelle des Wiener Aktionismus	
1.1 Historische Entwicklungslinien pragmatistischer Ästhetik	7
1.2 „Welcher Gegenstand ist der Kunst angemessen?“	9
1.3 Die Rolle des Publikums	10
1.4 Der Ausdrucksakt als Bedingung für Kunstwerke	12
1.5 Ästhetische Erfahrung bei Hermann Nitsch: Über das <i>Orgien Mysterien Theater</i>	13
 Kapitel 2	
Tiere und Kunst in der Ethik: Ein ideengeschichtlicher Überblick	
2.1 Kunst und Lebenswelt, Ethik und Recht	17
2.2 Eine Ethik der Kunst?	19
2.3 Der <i>Animal Turn</i> und seine ethische Relevanz für das <i>Orgien Mysterien Theater</i>	21
 Kapitel 3	
Struktureller Aufbau und methodologische Hintergründe der Arbeit	
3.1 Drei ethische Perspektiven auf Kunst	23
3.2 Deontologische und utilitaristische Argumentationsformen	24
 Kapitel 4	
Produktions-Ethik: Ethische Aspekte des Herstellungsprozesses von Kunstwerken	
4.1 Positionen zur landwirtschaftlichen Haltung und Tötung von Tieren	27
4.1.1 Moralischer Individualismus:	
Zur ethischen Relevanz von Eigenschaften und Fähigkeiten	28
4.1.2 Der pathozentrische Ansatz: Leidensfähigkeit als ethisches Kriterium	28
4.1.3 Was bedeutet tierisches Wohlergehen?	
Probleme der Begriffsdefinition im pathozentrischen Ansatz	31
4.1.4 Das <i>Orgien Mysterien Theater</i> aus pathozentrischer Sicht:	
Ein Zwischenfazit über die Haltungsbedingungen der verwendeten Tiere	33
4.1.5 Tiere töten? – Ein interessenbasierter Begründungsansatz	34
4.1.6 Zur ethischen Relevanz eigentlicher und uneigentlicher Interessen	35
4.1.7 Eine behutsame Variante der Güterabwägung	38
4.2 Ernährungszwecke als gerechtfertigter Grund für Tiernutzung in der Kunst?	40
4.3 Anthroporelationale Aspekte der Tiernutzung und humanökologische Ansätze	42
 Zusammenfassung	 46

Kapitel 5

Repräsentations-Ethik: Zur Moralität des Darstellens

5.1 Tiere in der menschlichen Vorstellung	47
5.1.1 Verdinglichung als Form der Anerkennungsvergessenheit – Von Georg Lukács zu Axel Honneth	48
5.1.2 Sieben praktische Verdinglichungskriterien nach Martha Nussbaum	51
5.1.3 Anerkennung gegenüber Tieren als normatives Prinzip	56
5.2 Nussbaums Kriterien in ihrer Anwendung auf Tiere	58
5.3 Das <i>Orgien Mysterien Theater</i> – Ein Beispiel für die verdinglichende Repräsentation von Tieren?	64
5.4 Zur Beziehung zwischen ästhetischen und ethischen Bedeutungsaspekten	65
Zusammenfassung	69

Kapitel 6

Rezeptions-Ethik: Über die praktische Bedeutung von Kunstwerken

6.1 Das gesellschaftliche Potential kunstästhetischer Erfahrung	71
6.2 <i>Fluid sub-ethical Practice</i> : Zur Bedeutungskonstitution von Kunstwerken in der Theorie der Postmoderne	71
6.3 Die demokratieförderlichen Potentiale pragmatistischer Ästhetik	76
6.3.1 Deweys demokratisches Ideal	76
6.3.2 Künstlerisches Arrangement und die Möglichkeit distanzierter Erlebens	79
6.3.3 Kunstästhetische Aufmerksamkeit als Rahmen pädagogischer Praxis	80
6.3.4 Die Rolle der Kunstkritik	82
6.4 Der experimentalistische Normenrekonstruktionsprozess: Dewey und die Postmoderne	83
6.5 Das ethische Potential des <i>Orgien Mysterien Theaters</i>	88
Zusammenfassung	91

Conclusio und Ausblick	93
------------------------------	----

Quellenverzeichnis	97
--------------------------	----

Abstract (Deutsch)	107
--------------------------	-----

Abstract (English)	107
--------------------------	-----

Vorwort

Die vorliegende Arbeit stellt das Ergebnis einer intensiven Forschungstätigkeit dar, bei der mich zahlreiche Menschen auf ihre je eigene Weise bereichert und unterstützt haben.

Mein Dank gilt allen voran Herrn Prof. Dr. Herwig Grimm. Er hat den Schreibprozess mit großer Aufmerksamkeit begleitet und mir wertvolle Hinweise gegeben, um das Profil der Arbeit zu schärfen. Herrn Samuel Camenzind, MA danke ich für die umfangreiche Mithilfe bei der Endredaktion.

Heinrich bin ich für das Korrekturlesen der Rohfassung und sein reges Interesse an dieser Arbeit verbunden.

Schließlich zu ganz besonderem Dank verpflichtet bin ich Barbara, Moritz und – wie sollte es anders sein – meiner Großmutter.

Buenos Aires, im Juli 2016

Fabian Kos

Abkürzungsverzeichnis

- DuE Dewey, John (1949): *Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik*. 2. Auflage. Deutsch von Eric Hylla. Braunschweig/Berlin/Hamburg: Georg Westermann Verlag.
- DaE Dewey, John (1980): *Democracy and Education*. Herausgegeben von Jo Ann Boydston. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press (=The Collected Work of John Dewey. The Middle Works 1899-1924, Volume 9: 1916).
- AaE Dewey, John (1987): *Art as Experience*. Herausgegeben von Jo Ann Boydston. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press (=The Collected Work of John Dewey. The Later Works, Volume 10: 1934).
- KaE Dewey, John (1988): *Kunst als Erfahrung*. Übersetzt von Christa Velten, Gerhard vom Hofe und Dieter Sulzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Offizielle Ankündigung zur Diskussionsveranstaltung *tierethik* am 11.04.2015 im *nitsch museum* (Mistelbach/Niederösterreich) [© Hermann Nitsch; mit freundlicher Genehmigung durch den Direktor des *nitsch museums* Mag. Michael Karrer, MBA]
- Abbildung 2: Struktureller Aufbau der produktionsethischen Analyse [eigene Darstellung]
- Abbildung 3: Struktureller Aufbau der repräsentationsethischen Analyse [eigene Darstellung]
- Abbildung 4: Struktureller Aufbau der rezeptionsethischen Analyse [eigene Darstellung]
- Abbildung 5: Gegenüberstellung von Komponenten der *Instrumentalisierung* autonomiesfähiger Wesen nach Nussbaum (2002 [1995]) sowie autonomieunfähiger Wesen [eigene Darstellung]
- Abbildung 6: Im *Orgien Mysterien Theater* erfüllte Repräsentationskriterien für die Verdinglichung von Tieren [eigene Darstellung]

Einleitung

Das Projekt dieser Arbeit geht auf ein öffentliches Kolloquium am 11. April 2015 zurück, in dessen Rahmen der österreichische Künstler Hermann Nitsch, bedeutender Vertreter des sogenannten Wiener Aktionismus, persönlich zu den ethischen Aspekten seines künstlerischen Schaffens Stellung bezogen hat. In seinem Hauptwerk, dem *Orgien Mysterien Theater*, nutzt er Schafe, Stiere und Schweine zu ästhetischen Zwecken – teils unter großer moralischer Empörung und dem Protest der Öffentlichkeit. Professor Herwig Grimm, Supervisor der vorliegenden Arbeit, hat dieses Gespräch moderiert und wissenschaftlich begleitet (siehe Abbildung 1). *Tiernutzung in der Kunst?* fasst die inhaltlichen Aspekte daraus systematisch zusammen und bringt sie auf dieser Grundlage mit unterschiedlichen Problemstellungen, Konzepten und Begründungsfiguren aus dem Bereich der angewandten Ethik in Verbindung. Das Ergebnis bildet ein dreidimensionales Antwortmodell auf die Frage, inwiefern sich Nitschs künstlerische Form der Tiernutzung moralisch rechtfertigen lässt.



Abbildung 1: Offizielle Ankündigung zur Diskussionsveranstaltung *tierethik* am 11.04.2015 im *nitsch museum* (Mistelbach/Niederösterreich) [© Hermann Nitsch; mit freundlicher Genehmigung durch den Direktor des *nitsch museums* Mag. Michael Karrer, MBA]

In einem ersten Schritt dieser Arbeit werden ideengeschichtliche Einflüsse auf das künstlerische Werk Hermann Nitschs offengelegt. Nach einer kurzen Rekonstruktion der Entwicklung der gesellschaftlichen Rolle von Kunstwerken im 20. Jahrhundert, nimmt sie in diesem Zusammenhang insbesondere auf John Dewey Bezug. Der US-amerikanische Philosoph hat mit seinem 1934 erschienenen Werk *Art as Experience* die grundlegenden Konzepte und Begriffe für eine Ästhetik des Pragmatismus geschaffen, die im kunstphilosophischen Diskurs bis – und besonders – heute von zentraler Bedeutung sind (1.1). Er führt den Kunstbegriff nicht auf einen bestimmten Objektbereich oder Eigenschaften zurück, sondern auf die konkrete ästhetische Erfahrung damit (1.2). Daraus erklärt sich auch die prägende Rolle der Rezipientinnen und Rezipienten für die Bedeutungskonstitution eines Kunstwerks (1.3). Die einzige formale Voraussetzung dafür bildet ein Ausdrucksakt (1.4). Darauf aufbauend werden Deweys ästhetische Überlegungen schließlich hinsichtlich des *Orgien Mysterien Theaters* besprochen (1.5). Spätere Stellen der vorliegenden Arbeit – darunter insbesondere auch jene, an denen die ethischen Implikationen von Deweys Konzept zur Sprache kommen –, gehen von der hier entwickelten Begriffsgrundlage aus.

Das zweite Kapitel setzt bei Deweys Überlegungen zur Kategorie des Ausdrucks als Bedingung für kunstästhetische Erfahrungen an und problematisiert auf dieser Grundlage schlaglichtartig die Beziehung zwischen Kunst und wirklicher Lebenswelt. Darüber hinaus sensibilisiert das Kapitel für die funktionale Aufgaben- und Kompetenzverteilung zwischen Ethik und Recht (2.1). Das Bedürfnis nach einer eigenen Kunst-Ethik wird innerhalb der wissenschaftlichen Debatte erst seit einigen Jahren konkret formuliert. Methodische Strategien im problemorientierten Umgang mit ästhetischen Erfahrungen sind demzufolge noch im Aufbau begriffen (2.2). In Bezug auf die Ethik der Mensch-Tier-Beziehung hat sich eine derartige Systematisierung hingegen bereits vollzogen: Sie erfährt seit den 1970er-Jahren stetig zunehmende gesellschaftliche und akademische Aufmerksamkeit und ist als eigenständige Bereichsethik etabliert. Vor diesem Hintergrund schließt das Kapitel mit einer Skizzierung von ethischen Problemstellungen, die unseren Umgang mit Kunstwerken gleichermaßen betreffen wie jenen mit Tieren. Das *Orgien Mysterien Theater* dient hierfür als konkretes Beispiel (2.3).

Das dritte Kapitel thematisiert die methodologischen Hintergründe der Arbeit: Die breite öffentliche Empörung über Tiernutzung in der Kunst lässt sich auf drei thematischen Ebenen rekonstruieren: Die Produktions-Ethik ist den Aspekten des Herstellungsprozesses von Kunstwerken gewidmet, die Repräsentations-Ethik bringt Fragen bezüglich der Moralität des Darstellens zur Sprache und die Rezeptions-Ethik geht darauf aufbauend der praktischen Bedeutung von Kunstwerken nach (3.1). Mit Hilfe der Unterscheidung zwischen

deontologischen und utilitaristischen Argumentationsformen kann zu jedem Zeitpunkt dieser Analyse außerdem genau überprüft werden, wie die jeweils vorgebrachten Gründe strukturell aufgebaut sind (3.2).

Die produktionsethische Analyse des *Orgien Mysterien Theaters* (siehe Abbildung 2) läuft auf die Gegenüberstellung von unterschiedlichen Positionen zu den landwirtschaftlichen Haltungsbedingungen sowie der Tötung von Tieren hinaus (4.1).

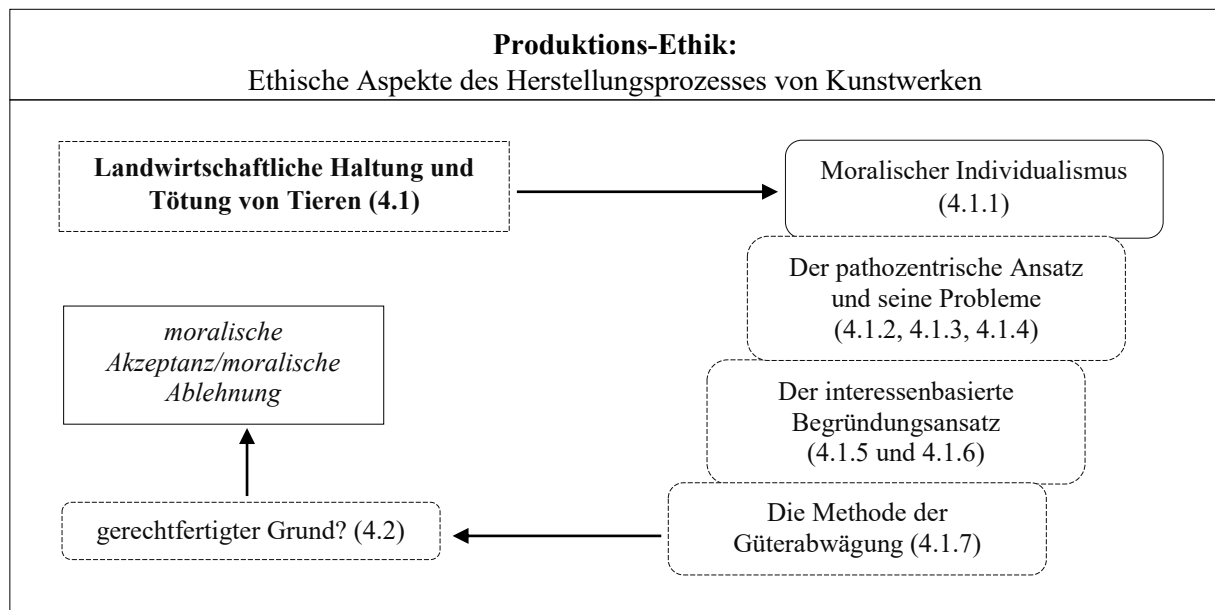


Abbildung 2: Struktureller Aufbau der produktionsethischen Analyse

Eine zentrale Begründungsfigur bildet in diesem Zusammenhang der moralische Individualismus, deren Vertreterinnen und Vertreter die Eigenschaften und Fähigkeiten der betreffenden Tiere als ethisch relevante Kriterien hervorheben (4.1.1). Auf diesem Argument basiert auch der pathozentrische Ansatz, der – gestützt durch verhaltensbiologische Studien – in erster Linie auf die Leidensfähigkeit von Tieren rekurriert (4.1.2). Ergänzend hierzu hat sich eine breite Debatte um den Begriff des tierischen Wohlergehens entwickelt (4.1.3). Im Anschluss an diese Vorarbeiten kann ein erstes Zwischenfazit über das *Orgien Mysterien Theater* aus pathozentrischer Sicht getroffen werden (4.1.4). Bezüglich der Frage, ob sich die Tötung von Tieren moralisch rechtfertigen lässt, greift der leidensbasierte Ansatz allein jedoch zu kurz (4.1.5). Mit dem Interessenkonzept nach Leonard Nelson und seiner praktischen Aneignung durch Dieter Birnbacher lässt sich dieses Manko beheben (4.1.6). Schließlich werden die produktionsethischen Aspekte nach dem Modell einer behutsamen Güterabwägung zueinander in Beziehung gesetzt (4.1.7). Nitschs Begründung für Tiernutzung in der Kunst kann vor diesem Hintergrund ethisch plausibel erscheinen, die darstellungsbezogenen Aspekte seiner Arbeit lässt er dabei allerdings völlig unberücksichtigt (4.2). Zum Abschluss des Kapitels wird

indes ein Ausblick auf philosophische Konzepte gegeben, die die (repräsentierte) Einstellung gegenüber Tieren in den Vordergrund rücken (4.3).

Die repräsentationsethische Analyse (siehe Abbildung 3) bezieht sich auf unsere normativen Vorstellungen über die von Nitsch verwendeten Tiere (5.1).

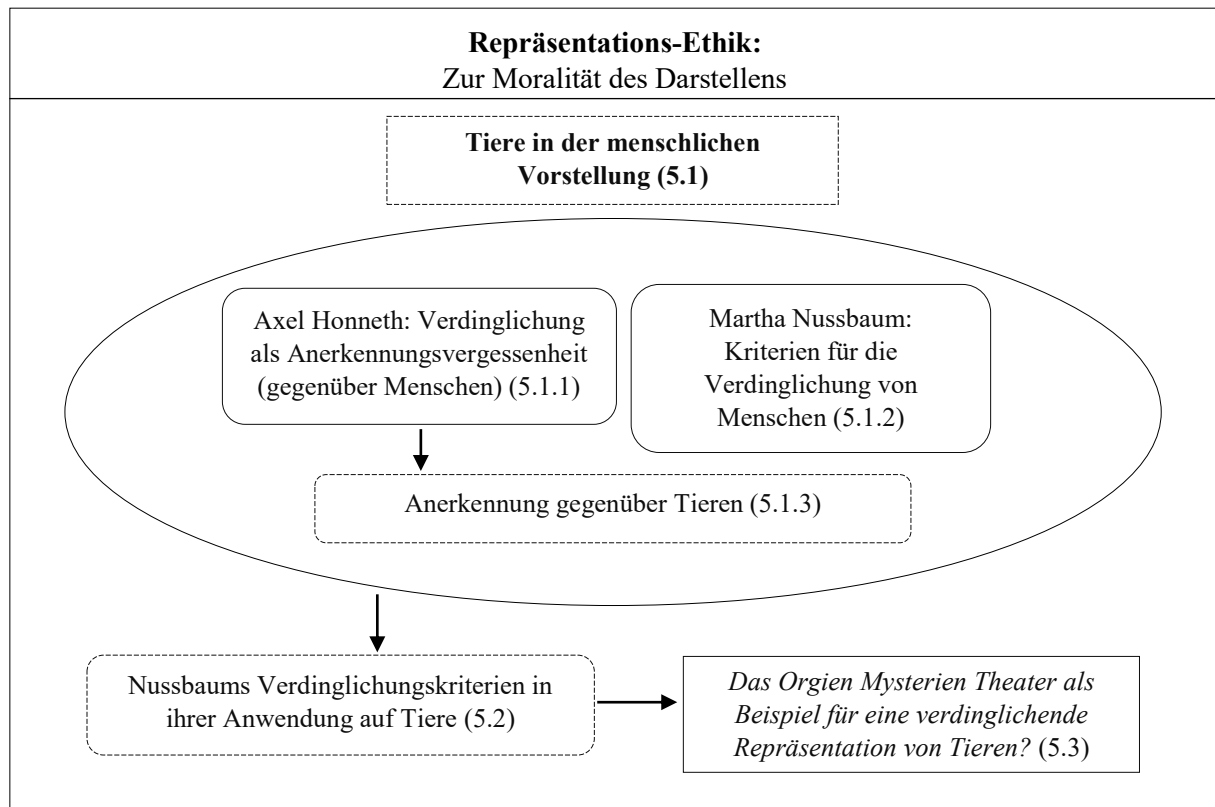


Abbildung 3: Struktureller Aufbau der repräsentationsethischen Analyse

In diesem Zusammenhang wird mit dem Begriff der Verdinglichung bzw. Anerkennungsvergessenheit nach Axel Honneth zunächst gezeigt, worin die moralische Empörung über bestimmte Umgangsformen bezüglich menschlicher Wesen begründet ist (5.1.1). Martha Nussbaum hat mit der Entwicklung eines umfassenden Kriterienkatalogs maßgeblich zur deskriptiven Beschreibung derartiger Einstellungsweisen beigetragen (5.1.2). Unter bestimmten Annahmen lässt sich das von Honneth ausgearbeitete Prinzip der Anerkennung auch auf Mensch-Tier-Beziehungen übertragen (5.1.3). Unter diesem Aspekt werden Nussbaums Kriterien neu erarbeitet (5.4) und auf das *Orgien Mysterien Theater* angewandt (5.3). Daraus folgend ergibt sich schließlich die Frage, ob (und unter welchen Umständen) verdinglichende Repräsentationsformen moralisch rechtfertigbar sind. Der wesentlich von Steve Baker und Matthew Kieran getragene Diskurs zur Beziehung zwischen dem ethischen und dem ästhetischen Wert von Kunstwerken verleiht diesem Problem eine

besondere Dynamik (5.4) und macht gleichzeitig die Notwendigkeit einer dritten Rechtfertigungsebene für Tiernutzung in der Kunst deutlich: Die Rezeptions-Ethik.

Die rezeptionsethische Perspektive (siehe Abbildung 4) untersucht die praktische Bedeutung des *Orgien Mysterien Theaters* (6.1).

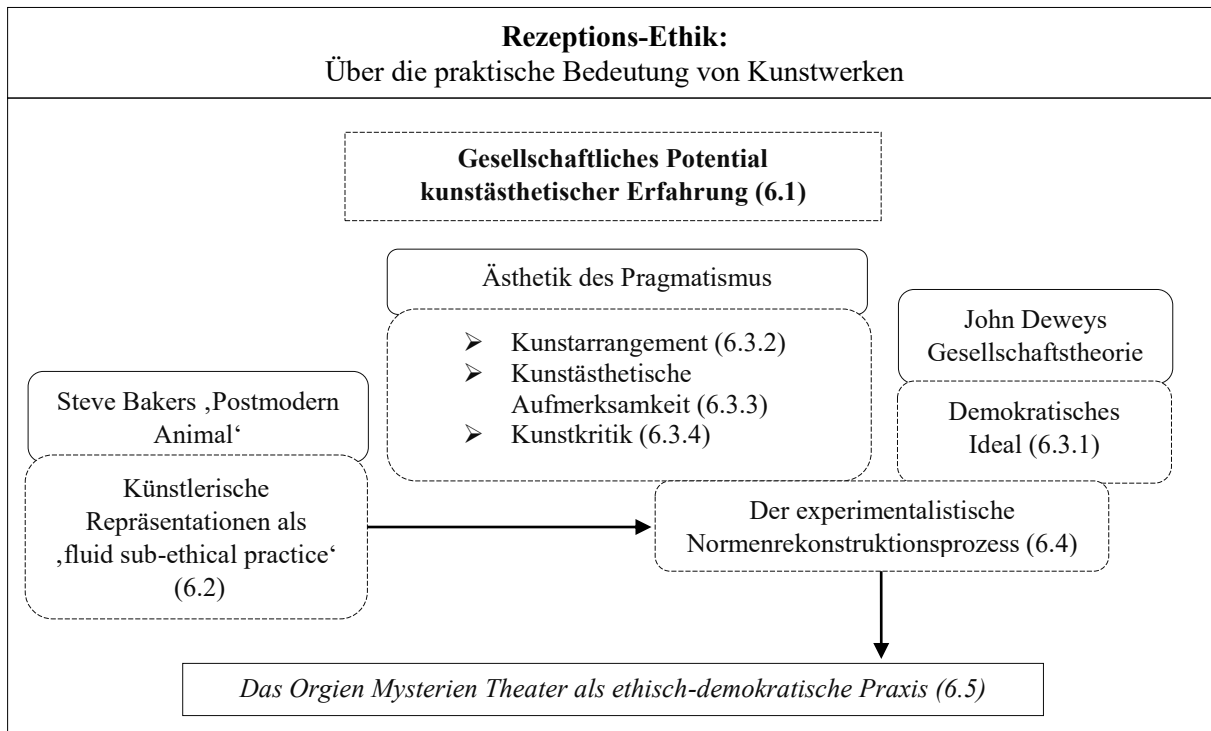


Abbildung 4: Struktureller Aufbau der rezeptionsethischen Analyse

In diesem Zusammenhang wird Steve Bakers postmoderne Idee vom Kunstwerk als einer *fluid sub-ethical practice* vorgestellt, die wesentlich auf die aktive Rolle des Publikums rekurriert (6.2). Im Anschluss daran lässt sich schrittweise aufzeigen, welche gesellschaftliche Funktion Kunstwerke übernehmen können (6.3): Aufbauend auf dem demokratischen Ideal nach John Dewey (6.3.1) wird die in ihnen angelegte Möglichkeit distanzierter Erlebens (6.3.2) ebenso besprochen wie das pädagogische Konzept der ästhetischen Aufmerksamkeit (6.3.3) und die Rolle der Kunstkritik (6.3.4). Wie diese Ansprüche in der lebensweltlichen Handlungspraxis eingelöst werden können, zeigt das Modell des experimentalistischen Normenrekonstruktionsprozesses (6.4). Vor diesem Hintergrund demonstriert der letzte Abschnitt, welchen Beitrag das *Orgien Mysterien Theater* zur reflektierten Gestaltung der Mensch-Tier-Beziehung leisten kann (6.5). Dieses ethische Potential wird in der Conclusio als möglicher Rechtfertigungsgrund für Tiernutzung in der Kunst vorgeschlagen.

Kapitel 1

Kunst als Erfahrung?

John Dewey als (verborgene) Quelle des Wiener Aktionismus

1.1 Historische Entwicklungslinien pragmatistischer Ästhetik

Für das allgemeine Kunstverständnis markiert die Entstehung der weltweit ersten Museen in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine historische Zäsur. Die „Absonderung der Kunst von der Alltagswelt“ (Sheehan 2002, 32) begründet das neue Aufleben einer wissenschaftlichen Disziplin: Innerhalb der Ästhetik liegt aus philosophischer Sicht von nun an ein Schwerpunkt auf der Frage, welche Formen der künstlerischen Erfahrung als sozial förderlich gelten und deshalb in den Museumsräumen ausgestellt werden sollen und welche nicht (vgl. Sheehan 2002, 15).

Diesbezüglich herrscht bis ans Ende des 19. Jahrhunderts relative Einigkeit unter den Kunsttheoretikern¹, wenn sie als Verfechter der sogenannten ‚schönen Künste‘ in Erscheinung treten: „Malerei und Bildhauerei ebenso wie Dichtung, Architektur und Musik“ zählten sie „zu einer besonderen Kategorie von Erfahrung“ (Sheehan 2002, 207). Eine zunehmende Anzahl von Kritikern hielt diese engen Konventionen dagegen für überholt – vor allem im Interesse einer höheren Partizipation: Die Aufnahme von ungewöhnlichen Darstellungsweisen und Alltagsgegenständen sollte in eine neue, populärere Kunstauffassung münden, die sich nicht mehr klar von den herkömmlichen Handwerkszweigen abheben lässt (vgl. Sheehan 2002, 218).

Mit der Ausstellung eines handelsüblichen Urinals durch Marcel Duchamp erreicht diese Erneuerungsbewegung im Jahre 1917 ihren vorläufigen Höhepunkt. Die Überlegenheit der ‚schönen Künste‘ stand nun ernsthaft in Frage und die Landschaft der Kunstmuseen wurde zusehends vielfältiger, ehe die Nationalsozialisten an die Macht kamen und diese Praxis strikt revidierten. Ihr politisches Kalkül, Kunstschaaffende im Hinblick auf die Verbreitung eines „neuen nationalen Geist[es]“ (Sheehan 2002, 278) zu subventionieren, kulminierte schließlich exakt 20 Jahre nach Duchamps *Fountain* in München: Auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ wurden unerwünschte Werke öffentlich diffamiert.

Zu diesem Zeitpunkt hatte der US-amerikanische Philosoph John Dewey (1859-1952) seine Arbeit an einer von ideologischen Zielen dezidiert unabhängigen Ästhetik eben erst abgeschlossen. Die Grundlage für sein Konzept bezieht er aus der Beschaffenheit menschlicher

¹ In der vorliegenden Arbeit wird auf eine geschlechtergerechte Sprache geachtet. Davon abweichende Formulierungsweisen sind auf historische Gegebenheiten zurückzuführen. Wörtliche Zitate bleiben grundsätzlich unverändert.

Erfahrung. Nachdem er sich in mehreren Vorlesungen an der *Harvard University* mit kunsttheoretischen Fragestellungen auseinandergesetzt hatte, erscheint 1934 schließlich sein Werk *Art as Experience*², das bis heute als zentrale Schrift seiner Ästhetik rezipiert wird (vgl. Leddy 2015).³ Bevor Dewey im Rahmen dieses Werks allerdings auf die zivilisatorischen Funktionen von Kunst zu sprechen kommt, und damit auch argumentativen Widerstand gegen die Repression durch die Nazis leistet, nimmt er auf die strukturellen Eigenheiten des gängigen Kunstverständnisses seiner Zeit Bezug. Die Reputation von Kunstwerken sieht er in diesem Zusammenhang eng mit einer meinungsbildenden Fachelite verbunden, die die Bedeutung der persönlichen Erfahrung kanalisiert und sogar zurückdrängt:

Ist ein künstlerisches Werk einmal in den Rang eines klassischen Kunstwerks erhoben, so erfährt es gewissermaßen eine Loslösung von den menschlichen Gegebenheiten, aus denen heraus es entstand, wie auch von den Konsequenzen, die es für den Menschen in der realen Lebenserfahrung hervorruft. (KaE, 9)

When an art product once attains classic status, it somehow becomes isolated from the human conditions under which it was brought into being and from the human consequences it engenders in actual life-experience. (AaE, 9)

Die Verdrängung des unmittelbaren Erfahrens zugunsten einer durch Expertise und Konsultation geprägten Methode der Kunstaneignung sieht Dewey nicht zuletzt durch den Umgang in „Museen und Galerien“ befördert, „wohin die Kunstwerke gebracht und wo sie aufbewahrt werden“ (KaE, 15). Diese Praxis, so Dewey weiter, markiert „einen von den übrigen Erfahrungsformen getrennten Sonderbereich“, der sich aber „nicht aus der Sache“, „sondern aufgrund von genau bestimmbar, äußerlichen Verhältnissen“ (KaE, 17) ergibt.

Für sein Projekt der „Wiederherstellung der Kontinuität zwischen ästhetischer Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen“ (KaE, 18) erhält Dewey Unterstützung durch den Geschäftsmann, Stiftungsgründer und persönlichen Freund Albert C. Barnes, dem *Art as Experience* gewidmet ist. Dieser gewährte ihm Einblick in seine bis heute existierende und

² Die bisher einzige Übersetzung des Werks ins Deutsche ist 1980 unter dem Titel *Kunst als Erfahrung* beim Suhrkamp-Verlag erschienen. Aufgrund der umfassenden Kritik an dieser Ausgabe wurde den entsprechenden Stellen im Laufe der vorliegenden Arbeit immer auch das englischsprachige Original gegengelesen. Stefan Neubert etwa erachtet die deutsche Fassung „insgesamt als misslungen und für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit seiner [Dewey's; FK] Philosophie“ als „unbrauchbar“ (Neubert 2012, 271).

³ Thomas Leddys Beitrag mit dem Titel *Dewey's Aesthetics* im renommierten Online-Nachschlagewerk *Stanford Encyclopedia of Philosophy* ist in diesem Zusammenhang äußerst lohnend. Neben einer kurzen Zusammenfassung aller Kapitel aus *Art as Experience* finden sich dort in einer umfangreich besprochenen Bibliographie zahlreiche Autorinnen und Autoren, die auf Dewey Bezug nehmen. Aus philosophiehistorischer Perspektive hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang vor allem die frühen essayistischen Arbeiten von Pepper (1939; 1953) und Croce (1948; 1952), die Dewey aus unterschiedlichen Motiven eine Nähe zum Hegelianismus und die Abkehr von pragmatistischen Ideen unterstellen. Der wissenschaftlichen Rezeption von *Art as Experience* haben diese Kommentare eine eher ungünstige Ausgangslage verschafft. Ein Standardwerk der Sekundärliteratur zu Deweys Kunsttheorie hat hingegen Alexander (1987) vorgelegt. Postmoderne Rezeptionsweisen sowie weiterführende Überlegungen zu Deweys Ästhetik des Alltags, die den aktuellen Diskurs dominieren, werden in Abschnitt 1.5 ausführlich besprochen.

äußerst umfangreiche Kunstsammlung, die Deweys Interesse für Ästhetik überhaupt erst geweckt hatte. Gemeinsam erarbeiteten und verfolgten sie ein systematisches Konzept ästhetischer Bildung, das Kunst vor allem sozial benachteiligten Personen zugänglich machen sollte (vgl. Goldblatt 2006, 26 und 32).

Dieses Anliegen einer „Einbeziehung der Masse“ (Jay 2003, 45) verbindet Dewey mit der Konzeption eines grundlegend neuen Kunstverständnisses: Insofern er sich auf die Frage konzentriert, was es bedeutet, im ästhetischen Sinn zu erfahren, konnte er nicht zuletzt den Umgang mit postmodernen Strömungen maßgeblich mitprägen (siehe Kapitel 1.5).⁴ Im Vergleich zu seiner bedeutenden Präsenz als Mitbegründer des Pragmatismus und innovativer Pädagoge, finden sich direkte Bezüge auf seine ästhetische Arbeit in wissenschaftlichen Publikationen jedoch relativ selten. Trotz rezenter Neukontextualisierungen seit der Jahrtausendwende muss sie als eine großteils immer noch verborgene Quelle gegenwärtiger Kunstpraxis bezeichnet werden.

1.2 „Welcher Gegenstand ist der Kunst angemessen?“

Den Anfang seiner ästhetischen Arbeit setzt Dewey im antiken Griechenland, da, wie er meint, niemand ernsthaft bestreiten wird, dass der Parthenon auf der Athener Akropolis ein hervorragendes Kunstwerk darstellt (vgl. KaE, 10). Allerdings, und darin liegt Deweys entscheidender Einwurf, bezieht der heute fast 2.500 Jahre alte Tempel diesen Status überwiegend aus kulturell tradierten Zuschreibungen und wahrscheinlich seltener aus der Tatsache, dass jemand ernsthaft auf ästhetische Weise davon ergriffen wäre. Insbesondere seinen Vorgängern im Bereich der Ästhetik macht er diesbezüglich zum Vorwurf, sich auf eine eindimensionale Sichtweise beschränkt zu haben:

Philosophische Theorie hat sich nur auf solche Arten von Kunst eingelassen, die Stempel und Siegel der Anerkennung durch eine soziale Schicht trugen, die Rang und Autorität hatte. Volkskünste konnten blühen, doch man schenkte ihnen keine literarische Aufmerksamkeit. Man achtete sie nicht für wert, in theoretischer Hinsicht erwähnt zu werden. Wahrscheinlich hat man nicht einmal daran gedacht, sie für Kunst zu halten. (KaE, 217)

Philosophic theory concerned itself only with those arts that had the stamp and seal of recognition by the class having social standing and authority. Popular arts must have flourished, but they obtain no literary attention. They were not worthy of mention in theoretical discussion. Probably they were not even thought of as arts. (AaE, 191)

⁴ Siehe in einem generellen Zusammenhang vor allem Hickman 2007. Er versteht die pragmatistische Philosophie Deweys gar mit dem Label „post-postmodern“ (Hickman 2007, 2).

Dewey will sich von derartigen Denkmustern hingegen klar abgrenzen. Seine Antwort auf die Frage, welcher Gegenstand der Kunst angemessen sei (vgl. KaE, 217), führt ihn nicht auf vorgegebene Kategorien zurück. Für Dewey liegt die ästhetische Bedeutung eines Gegenstands in der konkreten Erfahrung begründet, die dieser in einem Menschen bewirkt (vgl. KaE, 10ff.):

Vergleicht man das Hervorgehen des Kunstwerks aus der gewöhnlichen Erfahrung mit der Verfeinerung von rohem Material zu wertvollen Produkten, so mag dies manch einer als unwürdig empfinden, wenn nicht gar als einen direkten Versuch, die Kunstwerke zu industrieller Handelsware zu degradieren. Entscheidend ist aber die Erkenntnis, daß kein ekstatisches Lob vollendeter Werke von sich aus in der Lage ist, dem Verständnis oder Werden solcher Werke zu dienen. (KaE, 19)

The comparison of the emergence of works of art out of ordinary experiences to the refining of raw materials into valuable products may seem to some unworthy, if not an actual attempt to reduce work of art to the status of articles manufactured for commercial purposes. The point, however, is that no amount of ecstatic eulogy of finished works can of itself assist the understanding or the generation of such works. (AaE, 17f.)

Ästhetische Relevanz steht für Dewey also in keinem unmittelbaren oder gar notwendigen Verhältnis zu unseren herkömmlichen Bedeutungskontexten. Abgehoben ist so auch und gerade auf jene Erfahrungsinhalte, „die wir im allgemeinen nicht unter dem Blickwinkel des Ästhetischen betrachten“ (KaE, 20). In *Art as Experience* wird dieser Gedanke anhand von unterschiedlichen Berufs- und Gebrauchsvorgängen umfassend dokumentiert. In diesem Zusammenhang spricht Dewey beispielsweise vom ästhetischen Potential eines Tennisspiels oder einer chirurgischen Operation (vgl. KaE, 249 und 308). Damit geht er von der klassischen Werk- zu einer besonderen Form der Rezeptionsästhetik über, in der vor allem das Publikum eine bedeutungskonstitutive Rolle einnimmt.

1.3 Die Rolle des Publikums

Wenn Dewey von ästhetischen Erfahrungen spricht, hebt er damit in erster Linie auf besonders affektive Formen der Aufmerksamkeit ab:

Der eilige Besucher hat ebensowenig eine ästhetische Einsicht beim Anschauen der Heiligen Sophia oder Kathedrale wie ein Autofahrer, der mit 60 Meilen pro Stunde unterwegs die vorbeihuschende Landschaft *sieht*. (KaE, 256)

The hasty sightseer no more has an esthetic vision of Saint Sophia or the Cathedral of Rouen than the motorist traveling at sixty miles an hour *sees* the flitting landscape. (AaE, 224)

Die aufmerksame, oder – um in Deweys Terminologie zu bleiben: ästhetische – Erfahrung unserer Umwelt bildet die ursprüngliche Voraussetzung für jede bewusste Interaktion mit ihr und so auch für die Konstitution von Kunstwerken:

Das *Produkt* der Kunst – ein Tempel, ein Gemälde, eine Statue oder ein Gedicht – ist nicht das *Werk* der Kunst. Das Werk kommt erst zustande, wenn ein menschliches Wesen in der Weise mit dem Produkt zusammenwirkt, daß das Ergebnis eine Erfahrung darstellt [...]. (KaE, 249)

The product of art – temple, painting, statue, poem – is not the work of art. The work takes place when a human being cooperates with the product so that the outcome is an experience [...]. (AaE, 218)

Kunstwerke werden demnach erst durch die wechselseitige Abfolge von aktivem Tun und passivem Erleben – für Dewey gleichermaßen die zwei bestimmenden Merkmale einer Erfahrung als solcher – im Rahmen der Rezeption konstituiert. Dieser Prozess nimmt seinen Ausgang bei den Künstlerinnen und Künstlern⁵, die ihre Werke in diesem Sinne immer schon selbst rezipieren und sich dem Gedanken an ein mögliches Publikum allenfalls unbewusst entziehen können (vgl. KaE, 62 und 317):

Auf seiten des Betrachters wie des Künstlers wird Arbeit geleistet. Wer zu faul und untätig oder wer zu sehr in Konventionen erstarrt ist, um diese Arbeit zu bewerkstelligen, der wird weder sehen noch hören. Seine ‚aner kennende Bewertung‘ wird ein Gemisch sein aus Resten von Angelerntem, Konformität mit Normen konventioneller Bewunderung und konfuser, wenn auch echter emotioneller Erregung. (KaE, 69)

There is work done on the part of the percipient as there is on the part of the artist. The one who is too lazy, idle, or indurated in convention to perform this work will not see or hear. His ‘appreciation’ will be a mixture of scraps of learning with conformity to norms of conventional admiration and with a confused, even if genuine, emotional excitation. (AaE, 60f.)

Mit Hilfe dieses – für die Konstitution von Kunstwerken ganz wesentlichen – Konzepts der Rezeptionsarbeit hebt Dewey die kunstästhetischen Erfahrungen letztlich doch von den ästhetischen ab. In erster Linie dient diese Unterscheidung dazu, den experimentellen Charakter der künstlerischen Weltaneignung zu unterstreichen:

Der Künstler ist gezwungen, Experimentator zu sein, denn er muß durch Mittel und Materialien, die der allgemeinen, öffentlichen Welt angehören, eine im hohen Maße individuelle Erfahrung zum Ausdruck bringen. [...] Nur weil der Künstler experimentierend schafft, eröffnet er in bereits bekannten Szenen und Objekten neue Erfahrungsbereiche und erschließt neue Perspektiven und Eigenschaften. (KaE, 167)

The artist is compelled to be an experimenter because he has to express an intensely individualized experience through means and materials that belong to the common and public world. [...] Only because the artist operates experimentally does he open new fields of experience and disclose new aspects and qualities in familiar scenes and objects. (AaE, 148f.)

Die Differenz zwischen ästhetischer und kunstästhetischer Erfahrung geht Dewey zufolge also auf einen Ausdrucksakt der Kunstschaffenden zurück.

⁵ In diesem Zusammenhang bemerkt Dewey etwa: „Das Werk ist im Werden, und der Künstler muß zum Vertreter des aufnehmenden Publikums werden.“ (KaE, 125)

1.4 Der Ausdrucksakt als Bedingung für Kunstwerke

Die ihnen zugrundeliegende Intention bildet für Dewey eine entscheidende Kategorie für das Verständnis von Kunstwerken. Anhand der geistigen Entwicklung von Kindern zeigt er, wie sich Tätigkeiten in unserer Betrachtung verändern, sobald sie nicht mehr nur absichtslos eingesetzt werden:

Mit zunehmender Reife lernt das Kind; es lernt, daß bestimmte Handlungen verschiedene Folgen nach sich ziehen, beispielsweise, daß ihm Aufmerksamkeit geschenkt wird, wenn es schreit, und das Lächeln eine andere, klare Reaktion in seiner Umgebung hervorruft. Es fängt also an, die *Bedeutung* seines Tuns zu begreifen. Indem es die zunächst nur aus einem inneren Drange erwachsene Handlung versteht, wird es zu Handlungen von echtem Ausdruck fähig. (KaE, 76)

As the infant matures, he learns that particular acts effect different consequences, that, for example, he gets attention if he cries, and that smiling induces another definite response from those about him. He thus begins to be aware of the meaning of what he does. As he grasps the meaning of an act at first performed from sheer internal pressure, he becomes capable of acts of true expression. (AaE, 68)

In jener Phase also, in der sich das Kind „innewird, dass sein Weinen bestimmte Effekte hat“, geht dieses „in bewusste und absichtsvolle Gestaltung über, und unterscheidet sich“ seiner Bedeutungsstruktur nach „nicht mehr vom Klavierspiel des Virtuosen“ (Hohr 2009, 222). Dewey geht davon aus, dass grundsätzlich alle kunstästhetischen Erfahrungen durch einen solchen Ausdrucksvorgang gekennzeichnet sind: „Dies ist Kunst in ihrem frühesten Stadium. Eine natürliche, d.h. eine spontane und absichtslose Tätigkeit verwandelt sich, da sie als Mittel zu einem bewußt angestrebten Ziel eingesetzt wird“ (KaE, 77).

Wenngleich Dewey hier die formalen Bedingungen für die Konstitution von kunstästhetischen Erfahrungen definiert, macht ein anderes Beispiel deutlich, wie situationsabhängig sein Modell im konkreten Einzelfall ist: Eine Person, die ihr Zimmer routinemäßig in Ordnung bringt, tut dies in der Regel ohne dabei einen Anspruch auf künstlerische Bedeutung zu erheben. Bringt sie einen solchen Anspruch jedoch zum Ausdruck, kann auch das aufgeräumte Zimmer für eine kunstästhetische Betrachtungsweise in Frage kommen (vgl. KaE, 94).

Vor diesem Hintergrund existieren gute Argumente dafür, vergleichsweise traditionelle Rezeptionsweisen, die sich insbesondere auf die durch ein Kunstwerk zum Ausdruck gebrachten Fertigkeiten beziehen, zu unterstützen. Nicht zuletzt, um etwa die Hausarbeit vor einer – in praktischen Kontexten nicht immer nützlichen – Bedeutungsüberfrachtung zu bewahren (vgl. Hohr 2009, 276). In Bezug auf die ursprüngliche Genese von kunstästhetischen Erfahrungen gesprochen, bleibt Dewey seinem Konzept und damit der Ablehnung eindeutig konnotierter Ausdrucksakte aber treu:

Zu fragen, was ein Künstler mit seinem Werk *wirklich* wollte, ist absurd: der Künstler selbst käme an verschiedenen Tagen, zu verschiedenen Tageszeiten und in verschiedenen Stadien seiner persönlichen Entwicklung zu verschiedenen Deutungen. (KaE, 128)

It is absurd to ask what an artist ‚really‘ meant by his product; he himself would find different meanings in it at different days and hours and in different stages of his own development. (AaE, 112)

Hier, wo die Bedeutungskonstitution von Kunstwerken mit der kritischen Rezeption verquickt ist, klingen bei Dewey auch pädagogische Aspekte an:

Und am Ende des kritischen Unterscheidens wird oft unsere Erkenntnis stehen, daß der betreffende Gegenstand die in uns geweckte Begeisterung nicht verdient hat, daß letztere vielmehr durch Faktoren verursacht wurde, die nur in einem zufälligen Zusammenhang zu ihm stehen. Doch schon allein dieses Ergebnis ist ein deutlicher Beitrag zur ästhetischen Erziehung und hebt den nachfolgenden, unmittelbaren Eindruck auf ein höheres Niveau. (KaE, 169)

The outcome of discrimination will often be to convince us that the particular thing in question was not worthy of calling out the rapt seizure; that in fact the latter was caused by factors adventitious to the object itself. But this outcome is itself a definite contribution to esthetic education and lifts the next direct impression to a higher level. (AaE, 150)

Die ethische Tragweite dieser pädagogisch-ästhetischen Überlegungen wird in der vorliegenden Arbeit an einem Beispiel aus dem Wiener Aktionismus weiterverfolgt. Dieser Konnex ist nicht zuletzt deshalb erfolgversprechend, weil seine Protagonisten aus struktureller Sicht am pragmatistischen Kunstbegriff andocken.

1.5 Ästhetische Erfahrung bei Hermann Nitsch: Über das *Orgien Mysterien Theater*

Um die Jahrtausendwende erfährt *Art as Experience* im Diskurs der ästhetischen Theorie eine Neuaufnahme, an der federführend der US-amerikanische Pragmatist Richard Shusterman, beteiligt ist. In seinem Projekt namens *somaesthetics* (von griechisch *σῶμα* [*sōma*]: Körper) bespricht er ästhetische Phänomene verstärkt im Kontext leiblicher Erfahrung und will eine aktive Beteiligung der Öffentlichkeit daran aus philosophischer Sicht begründen (vgl. Jay 2003, 46ff.). Den antizipativen Charakter von Deweys Gedanken belegt er im Zuge dessen an gegenwärtigen Entwicklungen, die er mit einer ausdrücklichen Absage an werkästhetische Theorien verknüpft:

Überdies droht die Somästhetik den engen Rahmen der Disziplin der Ästhetik zu sprengen, da sie sich auch solchen Aktivitäten widmet, die normalerweise nicht als ästhetisch gelten – dazu gehören nicht nur Kampfkunst, Sport, Meditationspraktiken und psychosomatische Theorien, sondern auch das philosophische Unternehmen der Selbsterkenntnis und der Selbstbeherrschung im Dienste einer tugendhaften Lebensführung. (Shusterman 2005, 135)

Neben den hier genannten Ausdrucksformen aus dem Bereich der körperlichen Ertüchtigung bringt Shusterman im Rahmen seiner Arbeit *Kunst leben* (1994 [1992]) aber auch Rap-Musik als ein Beispiel somästhetischer Praxis zur Sprache (vgl. Jay 2003, 47).⁶

Ferner werden aus dem aktuellen philosophischen Diskurs laufend Studien hervorgebracht, in denen strukturelle Bezüge zu Deweys Ästhetik des Alltags auf verschiedene Weise deutlich werden⁷: So thematisiert Carolyn Korsmeyer (1999) vor diesem Hintergrund etwa ästhetische Erfahrungsweisen des Essens, während sich Aili Bresnahan (2014) der Analyse des ästhetischen Potentials performativer Kunstformen wie dem Tanz widmet. Entscheidend erweitert wurde der pragmatistische Ansatz außerdem durch Emily Brady (2005), Sherri Irvin (2008), Yuriko Saito (2007) und Thomas Leddy (2012). Eine an Kant orientierte Kritik am Konzept der Alltagsästhetik hat hingegen Christopher Dowling (2010) formuliert.

Einem besonderen Fall von verwirklichter Somästhetik geht der US-amerikanische Historiker Martin Jay nach. Er spricht in diesem Zusammenhang “von einer lockeren internationalen Gemeinschaft von Performance-Künstlern, die auf oft transgressive und provokative Weise mit ihren eigenen Körpern experimentiert haben“ (Jay 2003, 47). Allan Kaprow gilt als Begründer dieser (post-)modernen Kunstrichtung und prägte als ihre vorläufige Form Ende der 1950er-Jahre das *Happening*, in dessen – zum Teil improvisierten – Ablauf Materialien unterschiedlichster Art und sogar das Publikum selbst auf künstlerische Weise miteinbezogen wurden:

Although famous first as the inventor of Happenings – a late fifties art form in which all manner of materials, colors, sounds, odors, and common objects and events were orchestrated in ways that approximated the spectacle of modern everyday life – and since then as a stubborn avant-gardist who, like a spy behind enemy lines, keeps reversing the signposts that mark the crossroads between art and life, Kaprow might best be described as an artist who makes lifeworks. (Kelly 1993, xii)

Mit dieser Ausweitung künstlerischer Ausdrucks- und Erfahrungsmöglichkeiten ist Kaprow auch der Ästhetik des Pragmatismus verbunden: Deweys *Art as Experience* gilt als eine seiner wichtigsten theoretischen Einflussquellen (vgl. Kelly 1993, xi, xxvi).

Eine ähnlich vieldimensionale Herangehensweise an den Kunstbegriff kommt in der Arbeitsweise des Wiener Aktionisten Hermann Nitsch zum Ausdruck, der für sich in Anspruch nimmt, kunstästhetische Ereignisse zu konstruieren, „durch welche die zuschauer [sic!] aufgefordert werden, intensiv zu riechen, zu schmecken, zu schauen, zu hören“ und „zu tasten“

⁶ Vgl. hierfür insbesondere Kapitel 4 „Die hohe Kunst des Rap“ (Shusterman 1994 [1992]), 157-207).

⁷ Wie Kapitel 2 zeigen wird, sind diese Bezüge aufgrund von Deweys wertaffirmativen Ansprüchen an Kunstwerke primär struktureller, nicht aber inhaltlicher Art.

(Nitsch 1995, 24).⁸ Das von ihm seit Anfang der 1960er-Jahre international zur Aufführung gebrachte *Orgien Mysterien Theater* findet 1998 in einem Schloss bei Prinzendorf an der Zaya (Niederösterreich) seinen Höhepunkt: Das *Sechstagespiel*⁹ ist im Gegensatz zu Kaprows Happenings und trotz seiner namengebenden Dauer durchkonzipiert. Es bestehen eigens dafür angefertigte Partituren und genaue Szenenabläufe (vgl. Nitsch 2003a). Sein künstlerisches Werk ergänzt Nitsch, wie Kaprow auch, durch ein umfangreiches theoretisches Schaffen. Darin geht er unter anderem detailliert auf die Ausdrucksmittel seiner Ästhetik ein. Auch und gerade mit der ungewöhnlichen Verwendung von Objekten aus unserem alltäglichen Leben will er eine besondere Form der Aufmerksamkeit – Ekel – generieren:

verschüttete milch, ein zerschlagenes vögelei, verschmierter eidotter, zerquetschte fruchte, verschmiertes fett, rohes fleisch, innereien, gedärme, kot, verspritztes blut, sperma, verschüttete rote farbe, regenlachen usw. fordern auf zu intensiver registration, registrieren sich zutiefst und lasten unser bedürfnis, intensiv zu empfinden aus. (Nitsch 1995, 26)

Mit dieser Breite an künstlerischem Ausdrucksmaterial bildet das *Orgien Mysterien Theater* ein praktisches Beispiel für den strukturellen Aufbau kunstästhetischer Erfahrung nach Dewey. Zwar stellt Nitsch in seinen Äußerungen nie einen direkten Bezug zu dem US-amerikanischen Philosophen her, doch verschafft er dieser kulturhistorischen Verknüpfung insofern auch eine theoretische Grundlage, als er in einem Interview mit dem *Brooklyn Rail* 2004 selbst bestätigt, seit seinem ersten Auftritt in den Vereinigten Staaten im Jahre 1968 engen Kontakt zu Allan Kaprow gepflegt zu haben (vgl. Morgan 2004; siehe außerdem Spera 2005, 266f.).

Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, Dewey zumindest als versteckte Quelle Nitschs zu bezeichnen. Doch die Arbeit des pragmatistischen Philosophen lohnt sich für die Analyse des *Orgien Mysterien Theaters* noch auf einer weiteren Ebene: Mit Hilfe von Deweys Überlegungen zur Demokratie kann Nitschs Werk auch in einem gesellschaftstheoretischen Kontext verortet werden (vgl. Jay 2003, 51-55) – wie die vorliegende Arbeit in der Auseinandersetzung mit den ethischen Problemstellungen bezüglich des *Orgien Mysterien Theaters* aufzeigen wird. Das nächste Kapitel thematisiert in diesem Zusammenhang, wie sich

⁸ Nitsch bedient sich in seinen theoretischen Werken einer konsequenten Kleinschreibung. Die entsprechenden Textstellen werden im Verlauf dieser Arbeit unverändert wiedergegeben.

⁹ Das Gesamtkonzept des *Orgien Mysterien Theaters* wird im Laufe dieser Arbeit stets unter exemplarischer Bezugnahme auf das *Sechstagespiel* beschrieben – „die bisher umfassendste Bündelung all dessen, was in vielen Aktionen zuvor im Detail erprobt worden war“ (Schmied 2001, 101). Der Wiener Kunsthistoriker Wieland Schmied (2001, 101) bemerkt in diesem Zusammenhang: „Wir dürfen also mit gutem Recht die Kunst des Hermann Nitsch in allen ihren Ausprägungen und Auffächerungen als Einheit nehmen und als Ganzes betrachten, auch wenn wir uns im folgenden auf die Elemente konzentrieren, die ihre Betrachter provoziert und seine Kunst insgesamt zum Skandal gemacht haben.“

Nitschs postmoderne Ausdrucksstrategien auf der Effektebene aber auch von Deweys ethisch affirmativem Anspruch an Kunstwerke unterscheiden.

Kapitel 2

Tiere und Kunst in der Ethik: Ein ideengeschichtlicher Überblick

2.1 Kunst und Lebenswelt, Ethik und Recht

Ästhetische Erfahrungen erzeugen nach Dewey – unabhängig davon, wodurch sie ausgelöst werden – immer einen angenehmen Effekt. Kunstwerke bringt er vor diesem Hintergrund an unterschiedlichen Stellen von *Art as Experience* etwa mit Genuss (vgl. KaE, 28), Glücksgefühlen (vgl. KaE, 97) und Freude (vgl. KaE, 37, 249) in Verbindung. Trotzdem erfordere die ästhetische Auseinandersetzung mit ihnen auch ein Maß an kognitiver Bemühung:

Wenn man das emotionale Moment einer ästhetischen Perzeption bloß als Vergnügen definiert, das man im Akt der Kontemplation empfindet, unabhängig davon, was durch den kontemplativ geschauten Inhalt aufgerührt wird, dann läuft das jedoch auf eine durchweg blutarme Konzeption der Kunst hinaus. (KaE, 297)

To define the emotional element of esthetic perception merely as the pleasure taken in the act of contemplation, independent of what is excited by the matter contemplated, results, however, in a thoroughly anaemic conception of art. (AaE, 258)

Ausdrucksmittel, die – wie ein spektakulärer Mord im Kriminalfilm – isoliert betrachtet abschreckend oder verstörend wirken könnten, sind von Deweys Kunstbegriff deshalb nicht ausgeschlossen. Die Aufnahme hässlicher Elemente muss dem angenehmen Gesamtcharakter eines Kunstwerks keinen Abbruch tun – ganz im Gegenteil:

Das, worauf der Begriff „häßlich“ angewendet wird, ist der Gegenstand in seinen gewohnten Zusammenhängen, jenen Zusammenhängen, die man als natürlichen Teil eines Objekts betrachtet. Auf das, was im Bild oder im Drama erscheint, läßt es sich nicht anwenden. Dort erfolgt eine Umwandlung, da es in einem Objekt auftritt, das seine eigene Ausdruckskraft besitzt: [...]. Etwas, das unter anderen, nämlich den gewohnten Bedingungen häßlich war, wird diesen Bedingungen, in denen es abstoßend wirkt, enthoben, und indem es zum Teil eines ausdrucksvollen Ganzen wird, wird sein Wesen verwandelt. (KaE, 113)

That to which the word “ugly” is applied is the object in its customary associations, those which have come to appear an inherent part of some object. It does not apply to what is present in the picture or drama. There is transformation because of emergence in an object having its own expressiveness: [...]. Something which was ugly under other conditions, the usual ones, is extracted from the conditions in which it was repulsive and is transfigured in quality as it becomes a part of an expressive whole. (AaE, 101)

Damit unterstreicht Dewey einen wichtigen Aspekt für den Umgang mit Kunstwerken: Im Prozess ihrer Rezeption eröffnet sich ein von lebensweltlichen Handlungskontexten abgehobener Bedeutungsraum, der auch die vermeintlich unschönen Gegenstände neu erfahrbar werden lässt. Daraus folgt aber nicht notwendig, dass zum Beispiel Tod und

Krankheit durch die künstlerische Darstellung in ein angenehmes Gefühl überführt worden wären. Deweys Transfigurationsthese erkennt auf diese Weise die unterschiedlichen Bedeutungsaspekte des Hässlichen und schließt aus, dass negativ konnotierte Emotionen konstitutiv für ein Kunstwerk sein können. Gerade diese Möglichkeit aber zeigt sich unter vielen anderen Beispielen an Picassos *Guernica* eindrücklich: Die Leiden des Krieges werden hier ganz offensichtlich nicht in einer versöhnlichen Pointe oder freudvollem Genuss aufgelöst. Vielmehr oszilliert Picassos Werk zwischen Kunst und Realität (vgl. Hohn 2009, 240).

Auch Hermann Nitsch wendet sich in seinem *Orgien Mysterien Theater* von Deweys sonniger Kunstversion ab (vgl. Jay 2003, 53) – was einerseits inhaltlich, aber auch und gerade formal durch eine besonders direkte Konfrontation mit unterschiedlichen Phänomenen zum Ausdruck kommt, wie der Künstler bestätigt (vgl. Neubert 2012, 288; Jarosi 2013, 850):

auf dem alten, konventionellen theater „spielt“ der schauspieler seinen part. das ist nicht wirklichkeit. in meinem theater dagegen ist alles real. die objekte, die ich verwende, sind real [...]. sie sind keine symbole für etwas anderes, wie es beim alten theater der fall war. (Spera 2005, 132)

Dadurch eröffnen sich für die reflexive Auseinandersetzung mit der Bedeutung eines solchen Kunstwerks neue Möglichkeiten, denen Deweys Ansatz auf der Effektebene nicht mehr gerecht werden kann: Bei Hermann Nitsch ist „der dominante emotionale Effekt weniger Lust als Ekel, und Fleisch nicht ein Quell der Freude, sondern der Qual“ (Jay 2003, 51). Er zeigt in seinem *Orgien Mysterien Theater* keine anmutigen und proportionalen, sondern elende Körper, die im Rahmen ihrer künstlerischen Darstellung an ihre physiologischen Grenzen stoßen und diese sogar übertreffen (vgl. Jay 2003, 52). So ist die „schlachtung und ausweidung eines stieres“ ebenso Teil seiner Kunst wie „ausweidungsaktionen mit einem geschlachteten schwein“ (Nitsch 2003a, xxx-xxxii).

Nachdem er für die Aktionen anfänglich noch seinen eigenen Körper zur Verfügung gestellt hatte, greift Nitsch seit 1964 auf freiwillige Helferinnen und Helfer zurück (vgl. Jarosi 2013, 843), die er in Verbindung mit tierischen Materialien in Szene setzt: „akteure balgen sich in blut, fleisch und gedärmen“ (Nitsch 2003a, xxxv) sieht eine seiner Regieanweisungen etwa vor. Während derart hässliche Ausdruckselemente bei Dewey durch die künstlerische Integration genussfähig gemacht und im Kontext der Idee des ästhetischen Ganzen zu bloß funktionalen Bestandteilen degradiert werden, bleiben sie dem teils involvierten Publikum im *Orgien Mysterien Theater* thematisch und affektiv voll erhalten. Allen voran der bisher umfangreichste Aktionszyklus daraus – das 1998 veranstaltete *Sechstagespiel* – wurde vor diesem Hintergrund heftig in der Öffentlichkeit kritisiert und mehrmals erfolglos zur Anzeige gebracht. Ganz im Gegensatz zu seinen früheren Aktionen, die etwa zu kurzfristigen Gefängnisstrafen aufgrund

von Störungen der öffentlichen Ordnung geführt hatten (vgl. Nitsch 2005, 216). Die Freiheit der Kunst war zwar schon damals – zu Beginn der 1960er-Jahre – durch die österreichische Bundesverfassung abgesichert, allerdings wurde sie erst 1982 ausdrücklich in den Katalog an Grund- und Freiheitsrechten als §17a mit aufgenommen (vgl. Fischer 2014, 142).

Von diesem juristisch-historischen Kontext abgesehen, vertritt Nitsch aber grundsätzlich die Auffassung, dass Kunstwerke in ihrem Kern „rechtlich nicht zu erfassen sind“ (Nitsch 2005, 220) – wie die kontroversen Publikumsreaktionen auf das *Sechstagespiel* beispielhaft zeigen. Vor diesem Hintergrund weist Nitsch den Kunstschaffenden in Analogie zu wissenschaftlichem Personal aber auch ein besonderes Maß an Eigenverantwortung mit Blick auf die Folgen ihres konkreten Handelns zu:

wir alle kennen die problematik, dass ein wissenschaftler die tragweite seiner erfindung kennen muss und inwieweit er sie der öffentlichkeit preisgeben darf oder nicht, muss er entscheiden. seine persönliche verantwortlichkeit ist trotz der freiheit der wissenschaften notwendig. und genau so ist es bei uns künstlern, bei uns geht es um die persönliche verantwortlichkeit. [...] man muss selber entscheiden, was man machen will oder nicht, ob das mit der eigenen ethischen verantwortlichkeit zu decken ist. die kunst selbst, so wie die dinge jetzt stehen, kann keinen schutz mehr bieten. wir sind hinauskatapultiert in unsere persönliche verantwortlichkeit, die aber hat für mich keine rechtliche verankerung. (Nitsch 2005, 221)

Das Ziel der vorliegenden Arbeit besteht vor dem Hintergrund der verfassungsrechtlichen Garantie auf Kunstfreiheit darin, Problemstellungen in Bezug auf diese persönliche – und also rechtlich unabhängige – Verantwortlichkeit von Kunstschaffenden systematisch zu rekonstruieren. Dieses Vorhaben wird mit Hilfe unterschiedlicher Konzepte aus dem Bereich der angewandten Ethik verfolgt.

2.2 Eine Ethik der Kunst?

Dass sich die gesellschaftliche Kontroverse um Nitschs *Orgien Mysterien Theater* und den damit verbundenen Problemstellungen bis heute nicht emotional entschärft hat, liegt vor allem an der fehlenden Beachtung des Themas auf ethisch-wissenschaftlicher Ebene. Dagmar Fenner von der Universität Basel begründet diese Einschätzung aus methodologischer Sicht. Demnach ist eine Ethik der Kunst bisher nur in Ansätzen ausgebildet (vgl. Fenner 2013, 7). Vor diesem Hintergrund formuliert die deutsche Philosophin in ihrem Werk *Was kann und darf Kunst?* die Aufgaben einer solchen Forschungsrichtung: Sie

reflektiert in negativer Hinsicht das Konfliktpotential der Kunst und untersucht in positiver Hinsicht, inwiefern Kunst zu einem besseren menschlichen Leben oder richtigen Handeln beitragen kann. (Fenner 2013, 35)

Die vorliegende Arbeit wirkt an diesem Projekt insofern mit, als sie das Anliegen zur Begründung einer neuen Bereichsethik in Bezug auf die Kunst an einem konkreten Beispiel verdeutlicht: Der Nutzung von Tieren zu ästhetischen Zwecken.

Fenner beleuchtet dieses Thema nur schlaglichtartig (vgl. 2013, 160-164) und äußert sich dem *Orgien Mysterien Theater* gegenüber prinzipiell kritisch:

Nitsch macht es sich [...] jedenfalls viel zu einfach mit seiner simplen Erklärung, seine Mysterien-Spiele fänden ‚jenseits von Gut und Böse‘ statt. Denn dabei wird die Unabhängigkeit des ästhetischen Bereichs im Sinne der Autonomie-Ästhetik deutlich überzogen und missverstanden. (Fenner 2013, 164)

Ohne diesen Kommentar Fenners auf formaler Ebene bewerten zu wollen¹⁰, kommt hierin exemplarisch das ethische Dilemma künstlerischer Darstellungsfreiheit zum Ausdruck – insbesondere, wenn er mit Nitschs diesbezüglicher Einschätzung gegengelesen wird: Im „ghetto der kunst ist eben ein gemalter mord kein vollzogener mord, sondern er ist dargestellt und die kunst dürfte eigentlich darstellen, was sie will“ (Nitsch 2005, 220; siehe außerdem Spera 2005, 239). Fenners Kernargument (2013, 65), dass Kunstwerke aus einer ethischen Perspektive auch „in faktische Gegebenheiten und Lebenszusammenhänge involviert“ sind, die aus ästhetischer Sicht problemlos ignoriert werden können, verliert dadurch allerdings nicht an Plausibilität. Ganz im Gegenteil verschärft Nitsch diesen Aspekt durch die Wahl seiner künstlerischen Ausdrucksmittel noch zusätzlich, indem er sie zwischen ihrer Bedeutung für die Kunst- und die Lebenswelt changieren lässt:

der kunstbegriff hat sich tatsächlich geändert. durch das arbeiten mit konkreten objekten und substanzen entsteht ein anderes bildgefüge und ein anderer kunstbegriff und überhaupt durch das inszenieren von realen geschehnissen wird die kunst jetzt sehr erweitert und sie bricht aus dem darstellungsmäßigen aus. es entsteht ein verdichten der wirklichkeit, das inszenieren von wirklichen geschehnissen wird zur kunst, die grenzen der kunstauffassung werden gesprengt. (Nitsch 2005, 220)

Die von Nitsch selbst aufgeworfenen Gedanken bezüglich der künstlerischen Verantwortung gewinnen vor diesem Hintergrund an Brisanz. Das Feld der Debatte bildet im Falle des *Orgien Mysterien Theaters* die Ethik der Mensch-Tier-Beziehung.

¹⁰ So lässt sich Fenners kurz gehaltene Analyse etwa dahingehend kritisieren, dass sie keine fundierte Auseinandersetzung mit Nitschs Primärtexten erkennen lässt.

2.3 Der *Animal Turn* und seine ethische Relevanz für das *Orgien Mysterien Theater*

Aus historischer Sicht war die Beziehung zwischen Menschen und (Nutz-)Tieren in erster Linie durch ein Ungleichgewicht zugunsten menschlicher Bedürfnisse geprägt. Erst mit dem paradigmenerändernden „Aufkommen der modernen Tierethik als eigenem Zweig der angewandten Ethik“ (Kunzmann/Schmidt 2012, 38) in den 1970er-Jahren wird Tieren als Forschungsgegenstand in Philosophie und Geisteswissenschaften vermehrtes Interesse entgegengebracht und ihr moralischer Status neu zur Disposition gestellt. In diesem Zusammenhang erachten „immer mehr Ethiker eine [...] Eingrenzung der Ethik auf die menschliche Interaktion als unbegründet und unhaltbar“ (Fenner 2013, 161), sodass im angloamerikanischen Raum sogar von einem *Animal Turn* (Ritvo 2007, 119) die Rede ist.

In den letzten beiden Jahrzehnten hat sich vor diesem Hintergrund ein gesellschaftspolitischer Prozess bemerkbar gemacht, durch den der akademische Diskurs der Human-Animal Studies auch im alltäglichen Umgang schrittweise zur Geltung kommt: „Der Mensch kehrt ins Zentrum der Beziehung zurück – allerdings nicht im anthropozentrischen Sinn als Herrscher über alle nichtmenschlichen Wesen, sondern in seiner Rolle als moralisch Handelnder.“ (Kunzmann/Schmidt, 41) Diese gegenwärtige Wende in der Gestaltung der Mensch-Tier-Beziehung bildet auch den Rahmen dafür, tierethische Konzepte im Zusammenhang mit ästhetischen Phänomenen zu diskutieren. Fenner gibt diesbezüglich implizit drei unterschiedliche Betrachtungsebenen vor:

Weil reale [...] Tiere an den Aufführungen beteiligt sind, müssen den Spielen [gemeint sind die Mysterien-Spiele Nitschs; FK] im Fall erheblicher negativer Konsequenzen für die Beteiligten auf einer höheren Ebene Grenzen des ethisch Zulässigen gesetzt werden. (Fenner 2013, 164)

Dieser Einwurf Fenners zielt in erster Linie auf die Haltungs- und Tötungsbedingungen ab, an denen sich „die gebotene moralische Rücksichtnahme auf das Wohlergehen und ein allfälliges Lebensrecht der Tiere“ (Fenner 2013, 163) widerzuspiegeln hätte. Weitergehend ist in ihrer Arbeit aber auch auf einen Diskurs über die unterschiedlichen Positionen zum Verhältnis von Ästhetik und Ethik angespielt, der die Moralität der repräsentierten Einstellung gegenüber Tieren betrifft (vgl. Fenner 2013, 65-69). Eine dritte Ebene der ethischen Auseinandersetzung mit Tiernutzung in der Kunst bildet schließlich deren Bedeutung in praktischer Hinsicht:

Um ethisch legitim zu sein, müsste ein tiernutzendes Kunstwerk den Rezipienten sinnliche oder seelische Erfahrungen oder Einsichten in menschliche Welt- oder Selbstverhältnisse vermitteln, die auf andere Weise nicht möglich wären. (Fenner 2013, 163)

Welche konkreten Anknüpfungspunkte die jüngere methodologische Forschung im Zusammenhang mit diesen drei ethischen Dimensionen der Kunstbetrachtung entwickelt hat, zeigt das nächste Kapitel.

Kapitel 3

Struktureller Aufbau und methodologische Hintergründe der Arbeit

3.1 Drei ethische Perspektiven auf Kunst

Im Rahmen einer 2011 veröffentlichten Forschungsarbeit hat die Medienpsychologin Nicola Döring einen Leitfaden für die Analyse von ethischen Problemstellungen in der Pornografie entwickelt. Dabei unterscheidet sie zwischen drei Ebenen, hinsichtlich derer die konkreten Beispiele untersucht werden können:

- (i) Die Produktions-Ethik ist den ethisch relevanten Aspekten des Herstellungsprozesses von Pornografie gewidmet – auf dieser Ebene geht es in erster Linie darum sicherzustellen, dass die Interessen und Bedürfnisse der direkt Beteiligten nicht vernachlässigt oder geschädigt werden (vgl. Döring 2011, 16).
- (ii) Die Repräsentations-Ethik „dreht sich um die Frage, welche Inhalte pornografischer Darstellungen vertretbar und welche ethisch abzulehnen sind“ (Döring 2011, 17).
- (iii) Die Rezeptions-Ethik untersucht den konkreten Umgang mit Pornografie sowie deren Auswirkungen auf das Publikum. Hierbei steht die Frage im Zentrum, welche Bedeutung ihr in bestimmten sozialen Kontexten und Konsumsituationen zukommt (vgl. Döring 2011, 21).

Der italienische Philosoph Alessandro Giovannelli legt seiner Arbeit ein Analyseschema zugrunde, das nach ähnlichen Kriterien differenziert ist. Im Unterschied zu Döring dehnt er den Anwendungsbereich der drei Ebenen aber bedeutend aus und bezieht sich in seiner ethischen Betrachtung nicht auf bestimmte mediale Phänomene, sondern Kunstwerke im Allgemeinen:

Quite obviously, works of art can be ethically judged in a number of different ways: most notably, for the way they are produced (say, Werner Herzog's *Fitzcarraldo* for the injuries suffered by crew members during the film's production), for their consequences on their perceivers (H. B. Stowe's *Uncle Tom's Cabin* for its role in the American Civil War, or, say, a novel hurting someone's feelings by reporting details of her private life), or for the point of view or perspective they embody (*The Triumph of the Will* for its celebration of Nazism). (Giovannelli 2007, 120)

Welche ethischen Problemaspekte sich in den einzelnen Dimensionen von Produktion, Repräsentation und Rezeption aufzeigen können, veranschaulicht Giovannelli an konkreten Beispielen aus der Kunst- und Kulturgeschichte: Das Verletzen von Mitgliedern einer Filmcrew (Produktions-Ethik), die Glorifizierung der Nationalsozialisten (Repräsentations-Ethik) oder

die Preisgabe vertrauenswürdiger Informationen (Rezeptions-Ethik) sind demnach moralisch zumindest bedenklich.

Die vorliegende Arbeit bezieht diese drei Aspekte auf das *Orgien Mysterien Theater*. In diesem Zusammenhang wird die breite öffentliche Empörung über Tiernutzung in der Kunst auf systematische Weise begründet und anhand aktueller Konzepte und Problemstellungen aus dem Bereich der angewandten Ethik zur Debatte gestellt. Ergänzend zu den Ausführungen von Döring und Giovannelli ist hierbei zu berücksichtigen, dass die Differenzierung der Perspektiven nur ein theoretisches Instrument darstellt, um den Analysevorgang nachvollziehbar zu strukturieren. Realiter können die drei Betrachtungsebenen aufeinander aufbauen, in einer wechselseitigen Verbindung zueinander stehen oder sich sogar überlagern – wie am *Orgien Mysterien Theater* als einem Beispiel für transgressive Kunstformen noch deutlich werden wird.

3.2 Deontologische und utilitaristische Argumentationsformen

In der philosophischen Ethik lassen sich seit den 1930er-Jahren zwei konzeptuelle Hauptströmungen voneinander unterscheiden, die der vorliegenden Arbeit als wichtige Anhaltspunkte dienen und vielen Debatten darin schematisch zugrunde liegen: Utilitaristische sowie deontologische Argumentationsformen (vgl. Werner 2006, 40ff.).

Vertreterinnen und Vertreter des Utilitarismus – einer speziellen Form teleologischer bzw. konsequentialistischer Ethik – orientieren sich bei der Bewertung von Phänomenen vor allem an deren Gesamtnutzen. Handlungen werden grundsätzlich dann für moralisch gerechtfertigt befunden, wenn sie möglichst vielen Interessenträgerinnen und -trägern zugutekommen und vice versa möglichst wenigen schaden: „Die utilitaristische Beurteilung fällt sehr unterschiedlich aus, je nachdem, welche Nutzen- und/oder Schadensaspekte bei welchen Zielgruppen man einbezieht und wie man sie gewichtet.“ (Döring 2011, 4) Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird beispielsweise die ethische Analyse des Herstellungsprozesses von Kunstwerken durch Argumente dieses Typs gestützt: Dabei geht es in erster Linie um die Auswirkungen auf das Wohlbefinden der verwendeten Tiere (siehe Kapitel 4).

Aus deontologischer Sicht werden Situationen nicht anhand ihrer unmittelbaren Konsequenzen, sondern mit Hilfe von moralischen Prinzipien beurteilt. „Diese Prinzipien können auf religiösen, rechtlichen und/oder sozialen Normen basieren“ (Döring 2011, 4) wie den Zehn Geboten des Christentums, dem Strafgesetzbuch oder philosophischen Ideen – zum Beispiel der Menschenwürde. Handlungen gelten in diesem Kontext dann als moralisch gerechtfertigt, wenn sie dem jeweiligen Grundsatz nicht widersprechen. Der US-amerikanische

Philosoph William K. Frankena hat hierzu eine richtungsweisende Definition aufgestellt, in der er die Deontologie primär durch Abgrenzung von der teleologischen Moralkonzeption charakterisiert:

Deontological theories deny what teleological affirm. They deny that the right, the obligatory, and the morally good are wholly, whether directly or indirectly, a function of what is nonmorally good or of what promotes the greatest balance of good over evil for self, one's society, or the world as a whole. They assert that there are other considerations that may make an action or rule right or obligatory besides the goodness or badness of its consequences – certain features of the act itself other than the value it brings into existence, for example, the fact that it keeps a promise, is just, or is commanded by God or by the state. (Frankena 1973, 15)

Nach Frankenass Auffassung wird die moralische Bewertungsgrundlage in deontologischen Ansätzen also primär nicht durch die konkreten Folgen einer Handlung, sondern deren pflichtgemäßen bzw. richtigen Charakter gebildet (vgl. Göke 2015, 196f.). John Rawls, selbst bedeutender Vertreter eines deontologischen Ansatzes¹¹, kennzeichnet die betreffenden Theorien in seinem vielbeachteten Werk *A Theory of Justice* auf ähnliche Weise: „By definition, then, [...] a deontological theory” is “one that either does not specify the good independently from the right, or does not interpret the right as maximizing the good” (Rawls 1999 [1971], 26). Gleichmaßen legt Rawls aber Wert auf die Feststellung, dass eine ernstzunehmende ethische Reflexion nie vollständig von ihren praktischen Konsequenzen abgelöst werden sollte: „All ethical doctrines worth our attention take consequences into account in judging rightness“ (Rawls 1999 [1971], 26).

Dem Kapitel zu den repräsentationsethischen Problemstellungen von Tiernutzung in der Kunst und der Frage, welche „Darstellungen vertretbar und welche ethisch abzulehnen sind“ (Döring 2011, 17), liegt ein deontologisches Kriterium zugrunde: Honneths zwischenmenschliches Prinzip der Anerkennung wird in diesem Rahmen wesentlich erweitert und auf Tiere bezogen (siehe Kapitel 5).¹²

In der rezeptionsethischen Betrachtung werden diese beiden Argumentationsformen schließlich miteinander kombiniert: So können durch das (deontologische) Prinzip der

¹¹ Darüber hinaus erwähnt Werner (2006, 40-49) in seiner Einführung zu deontologischen Theorien etwa Gewirth (1978), Nagel (1986) und Steigleder (1999) als bedeutende Repräsentanten – ohne rigide Zuordnungen allgemein plausibilisieren zu wollen. In diesem Zusammenhang beschreibt er auch praktische Unterschiede in der moralischen Bewertung bestimmter Handlungsszenarien zwischen teleologischen und deontologischen Ansätzen. Doch auch innerhalb der beiden Strömungen können durchaus heterogene Analyseergebnisse zustande kommen.

¹² Mithilfe von Martha Nussbaums feministischer Verdinglichungsanalyse wird dieses Konzept der Anerkennung in praktischen Kontexten beschreibbar. Dabei steht jedoch nicht der Vergleich zwischen utilitaristischen und deontologischen Zugangsweisen im Vordergrund, sondern die grundsätzliche Kritik an normativen Ethiktraditionen. Die in der vorliegenden Arbeit versuchte Erweiterung von Nussbaums deskriptiver Studie auf Tiere ist primär durch die strukturelle Ähnlichkeit der von ihr geschilderten Unterdrückungsmechanismen gegenüber Frauen begründet.

Kunstautonomie auch jene Ausdrucksformen als gerechtfertigt gelten, die bei einem Großteil der Interessenträgerinnen und -träger auf moralische Empörung oder gar Ablehnung stößt. Aus utilitaristischer Sicht lassen sich diese negativen Auswirkungen wiederum mit dem gesellschaftlichen Potential von Kunstwerken aufwiegen (siehe Kapitel 6). Eine generelle Kritik erfahren beide Begründungsmodelle gleichermaßen im Rahmen der feministischen Inblicknahme normativer Ethiktheorien.

Auf welcher argumentativen Ebene die Rechtfertigungsgründe für oder gegen Tiernutzung in der Kunst auf den unterschiedlichen Ebenen von Produktion, Repräsentation und Rezeption eingebracht werden, lässt sich vor diesem methodologischen Hintergrund also zu jedem Zeitpunkt der Analyse nachvollziehbar rekonstruieren.

Kapitel 4

Produktions-Ethik: Ethische Aspekte des Herstellungsprozesses von Kunstwerken

4.1 Positionen zur landwirtschaftlichen Haltung und Tötung von Tieren

Dieser vierte Teil behandelt die ethischen Aspekte des Herstellungsprozesses von Kunstwerken. Bezogen auf das *Orgien Mysterien Theater* sind diesbezüglich insbesondere die landwirtschaftliche Nutzung sowie die Tötung von Tieren relevant. Hierfür werden in mehreren Zwischenschritten wesentliche Elemente einer behutsamen Variante der Güterabwägung vorgestellt – einem utilitaristischen Modell, das beim Vergleich von unterschiedlichen Bedürfnissen betroffener Stakeholder helfen soll.

Der moralische Individualismus bildet in diesem Zusammenhang den grundlegenden Theorierahmen: Demzufolge sind die individuellen Fähigkeiten und Eigenschaften ausschlaggebend für die moralische Berücksichtigung von Wesen (4.1.1). Das pathozentrische Argument, das die Leidens- und Empfindungsfähigkeit von Tieren als ethisches Kriterium hervorhebt, baut ganz wesentlich auf dieser Begründungsfigur auf (4.1.2). Vor diesem Hintergrund hat sich ein breiter Diskurs zur begrifflichen Reichweite des Wohlergehens von Tieren entwickelt, der insbesondere mit Blick auf ihre konkreten Haltungsbedingungen relevant ist (4.1.3). Nach diesen Kriterien kann das *Orgien Mysterien Theater* einer ersten Analyse aus pathozentrischer Sicht unterzogen werden (4.1.4).

In Bezug auf die Frage, ob sich die Tötung von Tieren rechtfertigen lässt, greift das pathozentrische Argument jedoch zu kurz (4.1.5). Mit dem Interessenkonzept nach Leonard Nelson und seiner praktischen Aneignung durch Dieter Birnbacher lässt sich dieses Manko beheben (4.1.6). Abschließend werden die produktionsethischen Aspekte in Form einer utilitaristischen Güterabwägung für das *Orgien Mysterien Theater* zusammengefasst (4.1.7). Nitschs Begründung für Tiernutzung in der Kunst erscheint vor diesem Hintergrund zwar ethisch plausibel, die repräsentationsbezogenen Aspekte seiner Arbeit lässt er dabei allerdings völlig unberücksichtigt (4.2). Zum Abschluss des Kapitels wird indes ein Ausblick auf philosophische Konzepte gegeben, die die (repräsentierte) Einstellung gegenüber Tieren in den Vordergrund rücken (4.3).

4.1.1 Moralischer Individualismus: Zur ethischen Relevanz von Eigenschaften und Fähigkeiten

Innerhalb der Ethik der Mensch-Tier-Beziehung bildet der moralische Individualismus den zentralen Theorierahmen zur Formulierung normativer Verhaltensgrundsätze.¹³ Demnach lässt sich die moralische Berücksichtigung gegenüber einem bestimmten Wesen im Rückgriff auf dessen individuelle Eigenschaften und Fähigkeiten begründen. Seine (bloß formale) Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe ist in diesem Zusammenhang also unerheblich. Damit ist beispielsweise auch das traditionelle Abgrenzungskriterium zwischen Menschen und Tieren als Mitglieder verschiedener biologischer Spezies in Frage gestellt: Wird eine bestimmte Eigenschaft oder Fähigkeit als Kriterium für moralische Relevanz anerkannt, so der Gleichheitsgrundsatz, dann soll dies für alle davon Betroffenen gelten. Welche Wesen in die moralische Gemeinschaft mitaufgenommen werden, entscheidet sich also über die (plausibel begründete) Auswahl der jeweiligen Kriterien.¹⁴ Diesbezüglich werden im tierethischen Diskurs unterschiedliche Positionen vertreten. Sie rekurrieren, wie der nächste Abschnitt hervorhebt, insbesondere auf die Leidensfähigkeit nichtmenschlicher Lebewesen.

4.1.2 Der pathozentrische Ansatz: Leidensfähigkeit als ethisches Kriterium

Eine moralische Gemeinschaft, die ihre Aufnahmekriterien aus den individuellen Eigenschaften und Fähigkeiten einzelner Aspiranten bezieht, ist aus philosophischer Sicht nur dann haltbar, wenn hinreichende und nachvollziehbare Gründe für die Relevanz ebendieser Eigenschaften bestehen. Das bis heute prominenteste Argument in diesem Zusammenhang geht auf den sogenannten Pathozentrismus (von griechisch πάθος [páthos]: Leid) zurück. Seine Befürworterinnen und Befürworter begründen moralische Pflichten gegenüber Tieren mit Hilfe der Leidens- und Empfindungsfähigkeit.¹⁵ Erstmals formuliert wurde dieser Ansatz gegen Ende des 18. Jahrhunderts vom britischen Philosophen Jeremy Bentham: „The question is not, Can they *reason*? nor, Can they *talk*? but, Can they *suffer*?“ (Bentham 1970 [1789], 283). Im

¹³ Als bedeutende Vertreter dieses Ansatzes sind beispielhaft James Rachels (1990) und Jeff McMahan (2005) zu nennen. Letztgenannter nimmt in seinem Essay auch auf unterschiedliche Formen der Kritik am moralischen Individualismus Bezug. Im enzyklopädischen Stil aufbereitet wurde die Debatte von Grimm/Camenzind/Aigner (2016b, 83f.; siehe darüber hinaus Grimm 2016a, 46f.).

¹⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Ableitung des pathozentrischen Arguments bei Jens Badura (2001, 205f.).

¹⁵ Rekuriert wird in diesem Zusammenhang auf die Fähigkeit nociceptiver Schmerzempfindung. Zur möglichen Unterscheidbarkeit zwischen Leidens- und Empfindungsfähigkeit merkt die Philosophin Petra Mayr (2003, 71f.) an: „Empfindungsfähigkeit kann nie inhaltsleer sein, sondern beinhaltet immer Erfahrungen von Gefühlen, und diesen ist immer schon eine Qualität gegeben. [...] Wer also die Empfindungsfähigkeit als moralisch relevantes Kriterium anführt, der wird dabei – zumindest auf einer elementaren Ebene – immer auch auf die Leidens- bzw. Lusterfahrungen eines Lebewesens referieren.“

Rahmen einer ethischen Analyse der (landwirtschaftlichen) Nutzung von Tieren ist demzufolge die Frage entscheidend, inwieweit ihnen Leid und Schmerzen zugefügt werden.¹⁶

Die deutsche Gegenwartsphilosophin Petra Mayr nennt für die Überlegenheit des pathozentrischen Arguments in Bezug auf unseren (praktischen) Umgang mit Tieren drei zentrale Gründe¹⁷:

- (i) Das zum Ausdruck gebrachte Leid affiziert uns – im Gegensatz zu abstrakten normativen Prinzipien¹⁸ – auf ganz unmittelbare Weise: Durch physiologische Merkmale (vgl. Kästner 2000, 33) sowie konkrete Verhaltensweisen sind wir anschaulich mit einer qualitativen Veränderung für das tierische Erleben konfrontiert (vgl. Mayr 2003, 45f.).
- (ii) Im Rückbezug auf unser subjektives Schmerzempfinden lässt sich diese qualitative Veränderung als unangenehme Beeinträchtigung des Wohlergehens indirekt rekonstruieren: Sie wird für uns (am eigenen Leib) vorstellbar (vgl. Mayr 2003, 48 und 59f.).¹⁹
- (iii) Mit Verweis auf das schon erläuterte Gleichheitsprinzip bilden das affizierende Ausdrucksverhalten und unsere Selbsterfahrung zusammengenommen die plausible Grundlage für einen normativen Appell zur Schmerzvermeidung (vgl. Mayr 2003, 46ff.).

Die Dominanz des Pathozentrismus innerhalb der tierethischen Debatte ist nach Mayr also auch und gerade dadurch begründet, dass er „auf eine lebensweltlich klar verankerte moralische Grundüberzeugung rekurren kann“ (Mayr 2003, 59).

Vor diesem Hintergrund hat sich die Leidensfähigkeit als zentrales Kriterium zur Abgrenzung moralisch relevanter Wesen etabliert (vgl. Mayr 2003, 89ff.): Die Reihe der bedeutendsten Nachfolger Benthams führt der australische Utilitarist Peter Singer an, der das Prinzip der Leidvermeidung in den 1970er-Jahren neu aufrollt und damit auch breites öffentliches Aufsehen erregt. Sein Werk *Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment*

¹⁶ Auf die begriffliche Differenzierung „zwischen Schmerz als physiologischem und Leid als psychologischem Mechanismus“ wird hier in Anlehnung an Mayr (2003, 86) verzichtet. Da „es sich in beiden Fällen um ‚negative Empfindungen‘ handelt, die die pathozentrische Argumentation in ihrer Unmittelbarkeit plausibel machen“, erachtet sie deren Unterscheidung aus ethischer Sicht für irrelevant. Darüber hinaus sei eine klare Trennung beider Faktoren in der Praxis ohnehin kaum einzuhalten (vgl. Mayr 2003, 83).

¹⁷ Dabei handelt es sich, so Mayr, um eine rein „analytische Trennung“. In der Realität sind alle drei der hier genannten Komponenten also „aufeinander verwiesen“ (Mayr 2003, 49).

¹⁸ Darauf beziehen sich etwa biozentrische sowie holistische Ansätze. Deren Vertreterinnen und Vertreter versuchen, einen moralischen Wert für Lebewesen *qua* Lebewesen zu begründen beziehungsweise der gesamten Natur einen normativen Status zuzuschreiben (vgl. Kallhoff 2002, 85ff. und 96ff.).

¹⁹ Wissenschaftlich quantifizieren lassen sich diese subjektiven Bedeutungsaspekte des Schmerzerlebens auch und gerade in Bezug auf nichtmenschliche Wesen allerdings nicht (vgl. Kästner 2000, 33ff.).

of Animals gilt als Schlüsselpublikation zur modernen Tierrechtsbewegung und wird bis heute immer wieder in neuen Ausgaben aufgelegt.²⁰ Im deutschsprachigen Raum finden sich Formen des pathozentrischen Arguments etwa bei Günther Patzig (1983), Dieter Birnbacher (1986) und Ottfried Höffe (1993) wieder. Auch der britische Psychologe Richard Ryder (2011) stellt sein Konzept des *Painism* in eine ähnliche Denktradition. Mit dem von ihm vorgeschlagenen Begründungszusammenhang nimmt er allerdings auch eine kritische Gegenposition zum Utilitarismus ein, indem er den (interindividuellen) Vergleich sowie das Abwägen zwischen bestimmten Leidensformen aus moralischer Sicht kritisiert (vgl. Ryder 2009).²¹ Diese Liste an einflussreichen Beiträgen lässt sich – abhängig vom Blick auf das jeweilige Forschungsziel – in unterschiedliche Richtungen fortschreiben.²²

Dass Säugetiere – wie Stiere, Schweine und Schafe – leidendfähig sind, ist aus wissenschaftlicher Sicht generell anerkannt (vgl. Salomon u.a. 2001).²³ Hermann Nitsch, der Individuen dieser drei genannten Arten zum Ausgangsmaterial seiner Kunst macht, trägt diesem Umstand zumindest aus theoretischer Sicht Rechnung und distanziert sich in seinen Schriften pauschal von sämtlichen Nutzungspraktiken, in denen Tieren „leid zugefügt werden würde“ (Nitsch 2003b, xlix). Der entscheidende Akzent einer pathozentrisch fundierten Güterabwägung bezüglich des *Orgien Mysterien Theaters* liegt vor diesem Hintergrund also auf der Frage, welche Formen von tierischem Leid dadurch verursacht werden und in welcher Relation diese zu möglichen Rechtfertigungsgründen dafür stehen. Zur Umsetzung dieses Schrittes wird im nächsten Kapitel überblicksartig gezeigt, wie Leid – als Einschränkung des tierischen Wohlergehens – unterschiedlich definiert werden kann.

²⁰ Die aktuellste Ausgabe verweist schon im Zusatztitel auf die historische Bedeutsamkeit des ursprünglich 1975 erschienenen Werks: *Animal Liberation. The definitive Classic of the Animal Movement* (Singer 2009).

²¹ Eine weiterführende Diskussion dieses Ansatzes ist bei Leuven/ Višak (2013) zu finden.

²² Angelika Krebs erwähnt in ihrem Überblick zur Naturethik) etwa Tom Regan, Ursula Wolf, Mary Midgley, Stephen Clark, Steve Sapontzis, Robert Spaemann, Bernard Rollin, Rosemary Rodd und Jean-Claude Wolf (vgl. Krebs 1997, 347). Siehe in diesem Zusammenhang außerdem Mayr (2003, 92).

²³ Einen umfassenden Überblick zu der Frage, welchen Tieren eine Leidensfähigkeit zuerkannt werden kann, hat Norbert Alzmann (2016, 122ff.) vorgelegt.

4.1.3 Was bedeutet tierisches Wohlergehen? Probleme der Begriffsdefinition im pathozentrischen Ansatz

Obwohl sich alle Vertreterinnen und Vertreter, die auf der pathozentrischen Begründungsfigur aufbauen, darüber einig sind, dass das Prinzip der Leidensvermeidung für Tiere (ohne Angabe eines gerechtfertigten, gegenteiligen Grundes) moralisch geboten ist, gehen die Meinungen bezüglich seiner praktischen Anwendbarkeit weit auseinander. Während enge Formen des Leidensbegriffs auf den physischen Schmerz als einzig moralisch relevanten Faktor beschränkt sind, werden in neueren pathozentrischen Ansätzen darüber hinaus auch andere Aspekte des tierlichen Lebens berücksichtigt, die zu einem differenzierteren Bild über die landwirtschaftlichen Haltungsbedingungen der genutzten Tiere beitragen (vgl. Weber 2003, 3-15).

Die Agrarwissenschaftlerin Ragnhild Weber hat in diesem Zusammenhang etwa eine umfassende Studie über die Verhaltensbiologie von Mastschweinen vorgelegt. Dort unterscheidet sie beispielhaft zwischen den subjektiv-erlebensorientierten Begriffen Wohlbefinden (*welfare*) bzw. Wohlergehen (*well being*) und dem quantitativ konnotierten Begriff der Tiergerechtheit (vgl. Weber 2003, 3). Während die beiden ersteren auf direkt an den Tieren beobachtbare Indikatoren wie die physische Leistungsfähigkeit oder das Spielverhalten referieren (vgl. Weber 2003, 16ff.), ist mit dem Begriff der Tiergerechtheit insbesondere auf deren Rücksichtnahme im Nutzungskontext verwiesen. Dazu zählen vor allem „technische Indikatoren wie Größe, Funktionsfähigkeit und Beschaffenheit von Haltungseinrichtungen“ (Weber 2003, 28). Weber (vgl. 2003, 162f.) weist einen direkten Einfluss dieser letztgenannten Komponenten auf das Wohlbefinden der Tiere empirisch nach. Um ein konkretes Beispiel aus der Praxis zu nennen: Schweine haben während ihrer rund 20-wöchigen Entwicklung vom Ferkel bis zur Schlachtreife in einer herkömmlichen Masthaltung je nach Gewicht 0,3 bis 0,7 Quadratmeter an Stallfläche zur Verfügung. So lauten die Mindestanforderungen der entsprechenden EU-Verordnung von 1999.²⁴ Ihre arttypischen Verhaltensweisen können die Tiere unter diesen Bedingungen nicht ausleben, wie die Nutztierwissenschaftler Zollitsch et al. zusammenfassen:

Schweine sind sehr aktive Tiere, die den Großteil des Lichttages mit Futtersuche und Erkundung der Umwelt verbringen. In den völlig unstrukturierten, einstreulosen Buchten konventioneller Mastbetriebe, deren Boden perforiert ist, finden sie dazu keine ausreichenden Möglichkeiten vor. (Zollitsch u.a. 2006, 30)

²⁴ Verordnung (EG) Nr. 1804/1999 des Rates vom 19. Juli 1999 zur Einbeziehung der tierischen Erzeugung in den Geltungsbereich der Verordnung (EWG) Nr. 2092/91 über den ökologischen Landbau und die entsprechende Kennzeichnung der landwirtschaftlichen Erzeugnisse und Lebensmittel, in: *Amtsblatt der Europäischen Gemeinschaften* Nr. L222/1 vom 24.8.1999.

Als Alternative verweisen die Autoren auf die Biologische Landwirtschaft. Einem Schwein kommt hier rund doppelt so viel Stellplatz zu wie in industrieller Haltung, der außerdem durch ein verpflichtendes Freiluftareal mit einer Größe von 0,4 bis 1,0 Quadratmeter ergänzt wird. Dementsprechend zeigen sich hier in Relation auch aus qualitativer Sicht deutlich verbesserte Lebensumstände für die Tiere:

In der Regel werden die Tiere auf einer Einstreu aus Stroh gehalten. Diese nützen sie sehr gerne und ausgiebig. Eine ähnliche Funktion erfüllen Grundfuttermittel (Gras, Streu, Silagen), die dem natürlichen Nahrungsaufnahmeverhalten von Schweinen entgegenkommen und die in der konventionellen Schweineproduktion u.a. aus arbeitswirtschaftlichen Gründen nicht mehr eingesetzt werden. (Zollitsch u.a. 2006, 30)

Dieser Auszug an Vorteilen für das Wohlbefinden der Schweine durch tiergerechtere Haltungsbedingungen bringt beispielhaft zum Ausdruck, wie Formen einer ökologischen Landwirtschaft auf der Grundlage des pathozentrischen Arguments begründet werden können. Doch sind auch in dieser Haltungsform (noch) Praktiken gestattet, in denen Tiere nicht nur in ihrem Wohlbefinden eingeschränkt, sondern unmittelbar schmerzhaft verletzt werden. Derartige Umgangsweisen lassen sich schon in Bezug auf einen enger gefassten Leidensbegriff hinterfragen: „Zur Vermeidung des qualitätsmindernden Ebergeruchs werden männliche Ferkel, die nicht zur Zucht verwendet werden, in der ersten Lebenswoche kastriert.“ (Zollitsch u.a. 2006, 30) Dieser Vorgang ist nach der österreichischen Tierhaltungsverordnung ohne Narkose oder die Verabreichung von Schmerzmitteln zulässig. Als Alternativen gelten verschiedene Betäubungsmethoden ebenso wie die Ebermast. Beides ist in einigen Ländern bereits gesetzlich implementiert worden (vgl. Zollitsch u.a. 2006, 30). Die europäische Kommission will den schmerzverursachenden Eingriff mit 1. Jänner 2018 flächendeckend abschaffen.

Dieser konkrete Fall gibt lediglich einen Einblick in die Vielzahl an ethischen Problemstellungen, die mit einer landwirtschaftlichen Haltung von Tieren verbunden sind. Als Modell skizziert er jedoch exemplarisch, auf welche Weise tiergerechte Haltungsbedingungen verhaltenswissenschaftlich definiert und mit Hilfe des pathozentrischen Arguments moralisch geltend gemacht werden können.

4.1.4 Das *Orgien Mysterien Theater* aus pathozentrischer Sicht: Ein Zwischenfazit über die Haltungsbedingungen der verwendeten Tiere

Dem *Orgien Mysterien Theater* kann auf der Grundlage eines eng gefassten Leidensbegriffs aus pathozentrischer Sicht kein haltbarer Vorwurf gemacht werden. Dass den verwendeten Schweinen, Schafen und Stieren im landwirtschaftlichen Herstellungsprozess Schmerzen zugefügt worden wären, widerlegt Nitsch im Rahmen seiner Schriften und Vorträge ganz dezidiert: „wer mich kennt, weiß, dass ich Tiere sehr lieb habe [...]. ich würde nie einem Tier etwas zu Leide tun“ (Nitsch 2005, 218).²⁵ Zumindest auf der Grundlage dieser theoretischen Aussagen erweist sich Nitsch, der in Prinzendorf selbst Erfahrungen mit der Haltung von unterschiedlichen Haus- und Nutztieren gemacht hat (vgl. Nitsch 1995, 170; Nitsch 2005, 218), als Anhänger eines behutsamen Umgangs mit ihnen. Wie sich ihre künstlerische Nutzung auf das Wohlergehen der Tiere auswirkt, kann im Status quo hingegen nur unzureichend beantwortet werden: Einerseits lassen sich die Bedingungen, unter denen sie vor ihrer konkreten Verwendung gehalten und großgezogen wurden aufgrund der mangelnden Quellenlage nicht detailliert rekonstruieren. Andererseits ist die ethische Güterabwägung auf weitergehende Ergebnisse aus der verhaltenswissenschaftlichen Forschung angewiesen, mit Hilfe derer die tierischen Bedürfnisse genauer definiert werden können.

In Bezug auf die im *Orgien Mysterien Theater* durchgeführten Schlachtungen ist das leidensbasierte Argument nur teilweise relevant. Die betreffenden Stiere wurden unter professionellen Bedingungen zunächst mittels Bolzenschussmethode betäubt und anschließend durch einen sogenannten Entblutungsschnitt an der Halsschlagader getötet (vgl. Jarosi 2013, 850). Zwar läuft dieser Vorgang für die Tiere im Regelfall schmerz- und stressfrei ab²⁶, doch ob sich der Tötungsakt als solcher rechtfertigen lässt, ist damit noch nicht verhandelt. Nach Meinung der Berliner Philosophin Friederike Schmitz werden auch und gerade solche Szenarien, in denen das Wohlbefinden der betreffenden Tiere unbeeinträchtigt bleibt, im hegemonialen Diskurs zu wenig beachtet: Vor allem im deutschsprachigen Raum seien „maßgebliche tierethische Positionen“ sowie „die ganze Tradition des Tierschutzes

²⁵ Ähnliche Hinweise sind auch bei Nitsch (2003b, xlix) zu finden.

²⁶ Nicht immer verlaufen die drei in Österreich zugelassenen Betäubungsmethoden aus pathozentrischer Sicht derart reibungslos: Die Bolzenschussmethode erfordert insbesondere für das richtige Ansetzen des Geräts professionelle Erfahrung. Ungeschultes Personal und erhöhter Produktionsdruck sind die Ursachen für eine in der Praxis oft unsachgemäße Anwendung und signifikante Fehlerquoten, die für das Tier mit erheblichen Schmerzen verbunden sind (vgl. Haffner/Zrenner 1999, 333). Ähnliche Kriterien gelten für eine schmerzfreie Elektrobetäubung. In diesem Fall sind die Elektroden durch zuverlässiges Betäubungspersonal korrekt am Hirnschädel anzusetzen. Sie müssen täglich gewartet und gepflegt werden, da Schmutzablagerungen ihre Wirkung beeinträchtigen können (vgl. Haffner/Zrenner 1999, 337). Auch die Betäubung mit Kohlendioxid „steht aus der Sicht des Tierschutzes in der Kritik, denn Mastschweine weisen bei Gaskontakt Symptome einer Atemnot auf und viele Tiere zeigen aversive Reaktionen (Fluchtversuche und Lautäußerungen)“ (Machtolf u.a. 2013, 203). Rezente Studien legen deshalb den Einsatz von Helium als tierschonende Alternative nahe (vgl. Machtolf u.a. 2013).

pathozentrisch ausgerichtet“ (Schmitz 2014, 26).²⁷ Aus diesem Anlass formuliert sie die „ethische Grundfrage“ neu und bezieht sich dabei zentral auf den Interessenbegriff: „Sollten nichtmenschliche Tiere überhaupt von Menschen unter Missachtung ihrer eigenen Interessen benutzt werden?“ (Schmitz 2014, 26). Mit diesem Ansatz hebt Schmitz insbesondere auf die ethischen Problemstellungen im Zusammenhang mit der Tötung von Tieren ab.²⁸

4.1.5 Tiere töten? Ein interessenbasierter Begründungsansatz

Die Frage, ob sich die schmerzfreie Tötung von Tieren rechtfertigen lässt, übersteigt die mögliche Reichweite des pathozentrischen Arguments.²⁹ Für Petra Mayr weist die Absicht der maximalen Leidensvermeidung aber zumindest auf ein grundsätzliches menschliches Interesse am Leben der Tiere hin:

Wer [...] überzeugt davon ist, dass es falsch ist, Tieren Leid zuzufügen, ist zumeist auch ebenso davon überzeugt, dass es falsch ist, Tiere zu töten. Diese Verknüpfung scheint mir nicht zufällig. In der Forderung nach Leidvermeidung liegt ja bereits der Versuch, auf das Leben eines empfindungsfähigen Wesens gewissermaßen ‚positiven‘ Einfluss zu nehmen. Es wäre deshalb merkwürdig, Tiere vor qualvollen Zugriffen schützen zu wollen, zugleich aber kein Interesse an ihrem Leben zu haben. In dieser Hinsicht liegt im pathozentrischen Argument selbst ein Grund gegen das Töten. (Mayr 2003, 265f.)

Im pathozentrischen Argument kommt Mayrs Auffassung zufolge immer auch mit zum Ausdruck, dass Tiere qua Tiere von moralischer Relevanz sind. Daraus folgend besteht das menschliche Interesse an ihnen also auch und gerade dann, wenn die phänomenal erschließbaren Kriterien für Leidensfähigkeit – etwa im Zuge ihrer Betäubung – aktuell nicht erfüllt oder wie bei Insekten überhaupt nicht vorhanden sind. Für ein generelles Tötungsverbot greift dieses Argument allein jedoch zu kurz. Hier – und das bleibt bei Mayr unausgesprochen – wird vielmehr ein pädagogisch-moralischer Grundanspruch an den Menschen formuliert, der auch in § 6 Absatz 1 des Österreichischen Tierschutzgesetzes zum Ausdruck kommt: „Es ist verboten, Tiere ohne vernünftigen Grund zu töten.“³⁰ Genau auf dieser Frage nach dem vernünftigen Grund liegt auch der Schwerpunkt in der ethischen Tötungsdebatte.

²⁷ Der von Friederike Schmitz (2014) herausgegebene Sammelband setzt sich mit überwiegender Mehrheit aus Beiträgen von Autorinnen und Autoren aus dem angloamerikanischen Sprachraum zusammen und will die dortige Debatte auch hier zugänglicher machen.

²⁸ Eine philosophiehistorisch umfassende Aufarbeitung der sogenannten Tötungsfrage ist bei Jörg Luy (1998) zu finden.

²⁹ Dies gilt zum Beispiel auch für ethische Problemstellungen in Bezug auf das Klonieren oder die genetische Modifikation von Tieren.

³⁰ Fassung vom BGBl. I Nr. 118/2004.

Der Philosoph Dieter Birnbacher, unter anderem Mitglied der Zentralen Ethikkommission bei der Deutschen Bundesärztekammer, trägt die aktuell bedeutendsten Argumentationslinien hierzu in einem Essay mit dem bezeichnenden Titel „Lässt sich die Tötung von Tieren rechtfertigen?“ zusammen. Darin untersucht er die unterschiedlichen Zugangsweisen aus einer praktisch-utilitaristischen Sicht. Moralisch eindeutig abzulehnen sind für ihn nur jene Fälle, in denen Tiere „willkürlich, gedankenlos oder aus Lust an Grausamkeit und Zerstörung“ (Birnbacher 2008, 212) getötet werden. Umgekehrt hält er aber auch jene Situationen fest, in denen es zulässig sein kann, ein Tier zu töten:

Auf der anderen Seite ist unbestritten, dass es dem Menschen freisteht, ein Tier zu töten, das ihn bedroht, also in Notwehr oder um Schädlinge abzuwehren, und dass er ein Tier selbstverständlich dann töten darf, wenn dies – wie beim Gnadentod – in dessen eigenem Interesse liegt. (Birnbacher 2008, 212)

Die von Birnbacher hier genannten Gründe zeichnen sich im Wesentlichen durch zwei Merkmale aus³¹: Sie sind in der ethischen Theoriebildung mehrheitlich akzeptiert und basieren auf menschlichen Interessen. Inwieweit auch genuin tierische Interessen im Rahmen einer solchen Güterabwägung von moralischer Relevanz sein können, bespricht er im Rekurs auf den deutschen Philosophen Leonard Nelson.

4.1.6 Zur ethischen Relevanz eigentlicher und uneigentlicher Interessen

Der um die Jahrhundertwende in Deutschland tätige Philosoph Leonard Nelson (1882-1927) schuf mit einer genauen Analyse über die strukturelle Beschaffenheit tierischer Interessen einen in der Ethik bis heute vielbeachteten Ansatz. Den Begriff des Interesses versteht er dabei in einem grundsätzlichen Spannungsverhältnis:

An den Phänomenen der Lust oder Unlust lässt sich [...] besonders leicht das Eigentümliche des Interesses überhaupt aufweisen. Diese Phänomene zeigen nämlich, wie schon der Sprachgebrauch andeutet, eine Gegensätzlichkeit oder Polarität des Verhaltens. Der Lust steht die Unlust gegenüber, dem Wohlgefallen das Mißfallen, der Neigung die Abneigung, der Freude das Leid. Diese Polarität ist für das Interesse wesentlich. (Nelson 1972 [1917], 347)

Für Nelson stehen sich in jedem Interesse also grundsätzlich zwei gegenteilige Begriffspaare gegenüber, die nach dem Prinzip des ausgeschlossenen Dritten als distinkte Bewertungsindikatoren für eine bestimmte Erfahrung herangezogen werden können.³² Diese

³¹ In der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden die von Birnbacher sogenannten quantitätsethischen Argumente gegen die Tötung von Tieren (vgl. Birnbacher 2008, 223ff.).

³² Auch wenn einzelne Komponenten darin voneinander abweichen können, ist die Bewertung einer Erfahrung als Ganzes nach Nelson immer eindeutig.

Erfahrung wird in unterschiedlichen Formen entweder als erstrebenswerte Lust oder zu meidende Unlust wahrgenommen, wobei Nelson eine weitere Spezifikation des Wertungsverfahrens vornimmt:

Das Moment des Wertens ist nur das allgemeinste, d. h. jedem Interesse als solchem eigentümliche Moment. Man kann daher auch durch Benutzung des Begriffs des Wertes dasjenige wiedergeben, was sich überhaupt vom Interesse in Urteilen wiedergeben und durch sie mitteilbar machen läßt. (Nelson 1972 [1917], 351)

Mit der hier getroffenen Unterscheidung zwischen dem allgemeinen Moment des Wertens und sogenannten Werturteilen, die es möglich machen, ein erlebtes Interesse zu kategorisieren, zielt Nelson nicht zuletzt auf eine Anwendung der Begriffe im tierethischen Diskurs ab. Wie Birnbacher rekonstruiert, lassen sich daraus folgend Interessen an x, die einen Gedanken an x voraussetzen und Interessen an x, die auch ohne einen Gedanken an x bestehen können, voneinander begrifflich trennen (vgl. Birnbacher 2008, 215). Letztere definiert Nelson im Gegensatz zu den Werturteilen als eigentliche Interessen:

Wir wollen deshalb das Werturteil ein uneigentliches Interesse nennen, im Unterschied von den eigentlichen Interessen, d. h. denjenigen, die nicht die Form eines Urteils haben. Der Grund, weshalb ich das Werturteil als ein uneigentliches Interesse bezeichne, liegt darin, daß das Kriterium der Polarität darauf nicht anwendbar ist. Die Unterscheidung der Werturteile danach, ob sie ihrem Gegenstand einen Wert oder Unwert beilegen, betrifft nur den Gegenstand der Werturteile. Das Verhalten des Urteilens selber zeigt hier aber so wenig eine Polarität wie sonst, und insofern ist in der Tat das Werturteil kein eigentliches Interesse. (Nelson 1972 [1917], 352)

Durch den Fokus auf das Polaritätskriterium legt sich Nelson hier den Begriff des eigentlichen Interesses für die tierethische Debatte zurecht. Wie sich in seinem posthum erschienenen *System der philosophischen Ethik und Pädagogik* zeigt, hält er gerade diesen Interessentypus, der sich ausnahmslos allen empfindungsfähigen Wesen zuschreiben lässt, für moralstiftend (vgl. Nelson 1970 [1932], 168ff.). Die zuvor davon unterschiedenen, uneigentlichen Interessen stellt er in diesem Zusammenhang hingegen als irrelevant heraus. Um ein Interesse auszubilden, müssen Tiere also keine gedankliche Vorstellung davon entwickeln können. Es genügt wie beim Impuls zu schlafen, zu fressen oder sich fortzupflanzen dessen unmittelbar erfahrene Präsenz für das Tier (vgl. Birnbacher 2008, 215).³³ Im Umgang mit Interessenkonflikten schlägt Nelson vor diesem Hintergrund ein Modell der utilitaristischen Güterabwägung vor:

³³ Pflanzlichen Lebewesen dagegen spricht Nelson die Ausbildung von Interessen prinzipiell ab: „Behauptet z.B. jemand, daß aus dem Recht der Tiere auch ein solches der Mimose folge, weil auch sie auf Reize reagiert, so kann man die hier gemachte Voraussetzung zugeben, aber nicht die Konsequenz, wie sich schon daraus zeigt, daß nach dieser Argumentation auch eine elektrische Klingel als Rechtssubjekt zu gelten hätte, weil sie nachweislich auf Reize reagiert. Das Kriterium für den Rechtsbegriff ist nicht der Begriff des Reagierens auf Reize, sondern der

In jedem Fall einer Kollision zwischen unserem Interesse und dem eines Tieres müssen wir vielmehr nach gerechter Abwägung entscheiden, welches Interesse den Vorzug verdient. So kann es sehr wohl erlaubt sein, das Interesse eines Tieres zu verletzen, wenn sonst ein überwiegendes Interesse unsererseits verletzt würde. Aber hier ist auch sogleich die Grenze gesetzt, wie weit die Verletzung gehen darf. (Nelson 1970 [1932], 169)

Für sein moralisches Bewertungsszenario nimmt Nelson ein streng situationsbedingtes Vorgehen in Anspruch, in dem von Fall zu Fall entschieden werden soll, wie die jeweiligen Interessen gewichtet werden und „welches von ihnen vorzugswürdig ist“ (Nelson 1970 [1932], 171). Der hohe Stellenwert, der den eigentlichen Interessen bei Nelson in diesem Rahmen zukommt, wird daran deutlich, dass er selbst Notwehrsituationen als moralisch weiter begründungsbedürftig erachtet (vgl. Luy 1998, 73):

Keinesfalls ist es zulässig, das Interesse des Tieres ohne weiteres als minderwertig anzusehen und es daraufhin zu verletzen. Das gilt folgerichtig auch für den Fall, daß es nicht möglich ist, das Interesse am eigenen Leben oder an der Erhaltung der eigenen geistigen oder körperlichen Kräfte anders zu wahren als durch die Vernichtung eines Tierlebens. Auch hier entsteht die Frage der Abwägung. Denn warum sollte gerade das Leben des Tieres gefordert werden? (Nelson 1970 [1932], 169f.)

Im Umkehrschluss zieht Nelson diese – auf den eigentlichen Interessen gestützte – Form der gleichartigen Berücksichtigung für die deontologische Begründung eines generellen Lebensrechts für Tiere in Betracht (vgl. Birnbacher 2008, 218). Wie sich dieser Ansatz jedoch in sein ursprünglich angedachtes Modell der Güterabwägung mitaufnehmen lässt, thematisiert er nicht. Welche Bewertungsmaßstäbe angelegt werden müssten, um zwei konkurrierende Interessen miteinander zu vergleichen, die für die betreffenden Individuen von je gleicher Wichtigkeit sind, bleibt bei Nelson also grundsätzlich offen (vgl. Nelson 1970 [1932], 170ff.; Luy 1998, 72).

An dieser Stelle setzt Birnbachers praxisbezogene Kritik am Göttinger Philosophen ein. Er macht sich in seinem Denkansatz für die moralische Relevanz der uneigentlichen Interessen stark: Von einer schmerzfreien Tötung werden Birnbachers Auffassung zufolge primär nicht gegenwartsbezogene Interessen verletzt, sondern ausschließlich solche, in denen zukünftige Ereignisse bereits antizipiert werden. Interessen also für die zumindest Ansätze von begrifflichem Denken – Metagedanken – unabdingbar sind (vgl. Birnbacher 2008, 216). Ein voll zufriedenes Lebewesen, dessen eigentliche Interessen gestillt sind, kann also überhaupt nur dann ein uneigentliches Interesse an etwas entwickeln, wenn es zukunftsbezogen denkt. Aus dem Umstand, dass das Tier für die Umsetzung eines derartigen, zukunftsbezogenen Interesses

Begriff des Interesses. Daraus, daß die Klingel auf Reize reagiert, wird niemand schließen, daß sie Interessen habe.“ (Nelson 1970 [1932], 168).

weiterleben muss, ließe sich ein Tötungsverbot wiederum nur indirekt ableiten. Schließlich wäre sein zukunftsbezogenes Interesse ausschlaggebend dafür, das Tier zu verschonen und nicht sein spezifisches Interesse daran, weiterzuleben.³⁴ Letzteres kommt in Verbindung mit der Fähigkeit, seinen eigenen Tod zu denken, aber nur wenigen Spezies zu³⁵:

Diese Asymmetrie stellt die übliche Abstufung nach der eine Tötung grundsätzlich bedenklicher ist als eine Leidenszufigung [...] auf den Kopf. Sie beruht jedoch darauf, dass das, was beim Menschen der Normalfall ist – die Fähigkeit zu zukunftsbezogenen und selbstbezogenen Interessen [...] – beim Tier eher die Ausnahme ist. (Birnbacher 2008, 217)

Birnbacher plädiert in diesem Sinne für eine inhaltliche Neuauffassung von Nelsons Argument. Während er seine Methode der Güterabwägung formal übernimmt, will er ihre praktische Anwendbarkeit auf Interessenkonflikte über eine Stärkung der uneigentlichen – zukunftsbezogenen und selbstbezogenen – Interessen erreichen.

4.1.7 Eine behutsame Variante der Güterabwägung

Dass sogenannte ‚menschliche Grenzfälle‘ (*marginal cases*) – wie Kleinstkinder, geistig schwer beeinträchtigte und demente Menschen – nach Birnbachers interessenbasiertem Ansatz aus der moralisch relevanten Gemeinschaft herausfallen, ist mit unserem Common Sense kaum vereinbar. Nichtmenschliche Tiere genießen deren rechtlichen Schutzstatus hingegen in aller Regel auch dann nicht, wenn sie mit denselben oder sogar höheren Bewusstseins- und Handlungsfähigkeiten ausgestattet sind wie die *marginal cases*. Für den in tierethischen Debatten häufig als Klassiker zitierten US-Philosophen Tom Regan³⁶ lassen sich diese unterschiedlichen Umgangsformen nicht plausibel begründen:

Es ist wahr, Tieren fehlt es an vielen Fähigkeiten, die Menschen besitzen. Sie können nicht lesen, sind nicht zu höherer Mathematik befähigt, können keinen Bücherschrank bauen oder ein ‚*baba ghanoush*‘ zubereiten. Aber das können auch viele Menschen nicht, gleichwohl würden (und sollten) wir nicht sagen, daß sie (diese Menschen) deswegen ein [...] geringeres Recht, mit Respekt behandelt zu werden, besäßen als andere. (Regan 2008, 36)

³⁴ Birnbacher (2008, 228f.) bemerkt in diesem Zusammenhang ergänzend: „[S]elbst dann wenn wir einem Tier Selbstbewusstsein zusprechen, ist zu beachten, dass es sich beim Selbstbewusstsein um ein in sich abgestuftes Phänomen handelt: Mit der Fähigkeit, sich selbst von anderen und seiner Umwelt unterscheiden zu können, ist erst die elementarste Stufe erreicht. Eine zweite Stufe ist mit der Fähigkeit erreicht, sich selbst eigene Körperteile und eigene körperliche Zustände zuzuordnen, eine dritte schließlich damit, eigene innere Zustände, psychische Akte und Handlungen auf sich zu beziehen. Erst auf dieser dritten Stufe – falls die Fähigkeit zu Zukunftsbewusstsein hinzukommt – lässt sich Tieren eine Vorstellung vom eigenen Tod zuschreiben.“

³⁵ Davon betroffen sind auf der Basis aktueller wissenschaftlicher Untersuchungen etwa hochentwickelte Säugetiere wie Menschenaffen. Auch indirekte Argumente gegen die Tötung wie „ausgeprägte Trauerreaktionen bei Verwandten und Sippenangehörigen“ (Birnbacher 2008, 226) können in diesem Zusammenhang relevant sein.

³⁶ Regan selbst vertritt einen deontologischen Ansatz (vgl. 1983, 243), nach dem Tiere nicht als Mittel zu fremden Zwecken verwendet werden dürfen. Das Modell der utilitaristischen Güterabwägung ist von seinen Überlegungen prinzipiell ausgeschlossen.

Gegen ethische Positionen, die dieses moralische Gefälle ignorieren, erhebt Regan den Vorwurf des Speziesismus – ein negativ konnotierter Begriff, der ursprünglich auf Richard Ryder zurückgeht und folglich vor allem durch Peter Singer Bekanntheit in der tierethischen Debatte erlangt hat. Mitglieder der Spezies *Homo sapiens* werden darin qua Geburt – also aufgrund ihres bloßen Menschseins – bevorzugt, während nichtmenschliche Tiere aufgrund ihrer Gattungszugehörigkeit von dieser moralischen Gemeinschaft ausgeschlossen sind.³⁷ Wenn Schweine schmerzlos getötet werden dürfen, obwohl sie Säuglinge, die mit dem Recht auf Leben ausgestattet sind, kognitiv überbieten, ist damit ein gutes Beispiel für speziesistisches Denken zum Ausdruck gebracht.³⁸

Auch Dieter Birnbacher hält diese Kritik für schwer widerlegbar:

Man muss Kritikern des Speziesismus wie Richard Ryder, Peter Singer und Tom Regan recht geben, dass nicht zu sehen ist, weshalb die bloße Zugehörigkeit zu einer biologischen Spezies [...] dafür ausschlaggebend sein soll, wie mit einem Lebewesen umzugehen ist. (Birnbacher 2008, 220)

Die Folge eines generellen Lebensrechts für Tiere zieht Birnbacher daraus allerdings nicht und begründet diese Meinung mit einem praxisbezogenen Gedankenexperiment: Würde man ihr generelles Lebensrecht in manchen Fällen aufheben, hätte dies für die Interessen aller Menschen drastische Konsequenzen, da sie sich im Gegensatz zu den meisten Tieren in einen direkten Zusammenhang mit dem „Schicksal ihrer Gattungsgenossen“ (Birnbacher 2008, 221) stellen können. So sind erwachsene Menschen zum Beispiel vom Umgang mit geistig Schwerbehinderten „schon insofern mitbetroffen“, als sie damit rechnen müssen, „möglicherweise selbst einmal zu ‚marginal cases‘ zu werden“ (Birnbacher 2008, 221). Birnbacher nimmt diesen praktischen Fall abschließend auch zum Anlass, um sein Modell einer behutsamen Güterabwägung zu konkretisieren. Darin sollen bezüglich der Tötungsfrage verstärkt uneigentliche Interessen auf der Grundlage ethologischer Studien berücksichtigt werden, um dem Vorwurf des Speziesismus bewusst zu entgehen: Für Menschenaffen etwa zieht er in diesem Zusammenhang ein uneingeschränktes Lebensrecht in Betracht (vgl. Birnbacher 2008, 229f.; Birnbacher 1996; Luy 1998, 122ff.).

³⁷ Gerade hieran zeigt sich, dass auch die gängigen Abstufungen im Umgang mit nichtmenschlichen Tieren das Ergebnis kultureller Zuschreibungsprozesse darstellen. So beschäftigt sich etwa die US-Psychologin Melanie Joy (2009) in ihrer Arbeit *Why we love dogs, eat pigs and wear cows: An Introduction to Carnism* umfassend mit diesen sozialen Faktoren von unterschiedlichen Formen der Tiernutzung. Ob Joy mit ihrem Gegenentwurf zum *Karnismus* letztlich nicht auch selbst einer derartigen Kritik unterzogen werden kann, sei hier dahingestellt.

³⁸ Vertreterinnen und Vertreter des moralischen Relationalismus wie Cora Diamond (1978) oder Alice Crary (2010) machen – anders als der moralische Individualismus – nicht die tierischen Fähigkeiten, sondern gerade diese praktischen Umgangsformen zum Ausgangspunkt ihrer ethischen Überlegungen.

Für die im *Orgien Mysterien Theater* verwendeten Tiere kann vor diesem Hintergrund eine differenzierte Analyse getroffen werden: Da Schafe und Stiere nach dem gegenwärtigen Stand ethologischer Forschung keine stark ausgeprägte Form von Selbstbezüglichkeit aufweisen, lässt sich ihre (schmerzfreie) Schlachtung auf der Basis des interessenbasierten Modells nach Birnbacher moralisch rechtfertigen – sofern ein relevanter Grund dafür vorgebracht wird. Mit dieser letztgenannten Problemstellung beschäftigt sich das nächste Kapitel.

In Bezug auf Schweine hingegen muss ein vorsichtigeres Urteil getroffen werden. Nach Tietz und Wild zeigen sie mit ihrem Verhalten zumindest ansatzweise die Fähigkeit zu Metagedanken – die zentrale Voraussetzung für die Entwicklung uneigentlicher Interessen: Schweine können Gegenstände nach bestimmten „Kategorisierungsschemata wie ‚eckig‘ oder ‚rund‘ unterscheiden“ und „ihre Handlungen gegebenenfalls sogar berichtigen – und zwar bevor sie den Knopf betätigen, der richtiges Kategorisieren mit Futter belohnt“. Schweine müssen also „einen (richtigen) Gedanken über einen (als falsch erkannten) Gedanken haben“ (Tietz/Wild 2006, 9).³⁹ An diesem Punkt wird erneut deutlich, wie bedeutsam die wissenschaftliche Erforschung tierischer Fähigkeiten und Interessen ist, um sie in einer ethischen Güterabwägung angemessen berücksichtigen zu können.

4.2 Ernährungszwecke als gerechtfertigter Grund für Tiernutzung in der Kunst?

Die Leidensfähigkeit sowie das uneigentliche Interesse daran, weiterzuleben stellen relevante und äußerst plausibel begründete Kriterien dar, um die damit ausgestatteten Tiere in unsere moralische Gemeinschaft mitaufzunehmen. Doch auch dann, wenn diese beiden Aspekte nicht relevant sind⁴⁰, sollte zumindest ein rechtfertigender Grund für die (landwirtschaftliche) Nutzung und Tötung von Tieren vorgebracht werden, um das Prinzip eines moralischen Selbstanspruchs erfüllen zu können.⁴¹

Bei diesen Gründen handelt es sich in der Regel vor allem um Bedürfnisse und Interessen des Menschen. Auch Hermann Nitsch begegnet diesem Thema im Rahmen seiner Schriften auf ausführliche Weise: Von einer glorifizierenden Verknüpfung seiner Kunstwerke mit Opferritualen nimmt er in diesem Zusammenhang dezidiert Abstand:

³⁹ Vgl. dazu außerdem Allen (1999).

⁴⁰ Im Falle des *Orgien Mysterien Theaters* ist diese Voraussetzung bezüglich der Nutzung von Stieren und Schafen erfüllt – Schweinen hingegen werden zumindest Ansätze der Fähigkeit zugeschrieben, zukunftsbezogen denken zu können (siehe Kapitel 4.1.7).

⁴¹ Dieser moralische Selbstanspruch wird im nächsten Kapitel mit dem Konzept der Anerkennungsvergessenheit nach Axel Honneth ausführlich begründet.

das verwenden von tieren und selbst die schlachtung in meinen aktionen haben nichts mit (tier)opfern zu tun. keine gottheit wird durch die vorgänge mit tieren im o. m. theater günstig gestimmt oder gar versöhnt. (Nitsch 1995, 81)

Anleihe an religiös oder spirituell motivierten Rechtfertigungsstrategien nimmt Nitsch mit seinem Zugang zur Tiernutzung im *Orgien Mysterien Theater* also nicht. Die Ähnlichkeit seiner Kunst zu den Opferritualen der frühgeschichtlichen Religionen dient, wie er selbst betont, primär ästhetischen Zwecken:

in meinem o.m. theater manifest 1962 habe ich von einer opferersatzhandlung geschrieben und habe damit gemeint, dass an stelle des opfers eine ästhetische, durch die form, die kunst bestimmte ritualhandlung vollzogen wird, die eine äussere ähnlichkeit mit frühen opferkulten hat. (Nitsch 1995, 81)

Für moralisch gerechtfertigt hält er die im Rahmen des *Orgien Mysterien Theaters* erfolgende Tiernutzung hingegen aus einem anderen Grund – dem Zweck der Ernährung:

wichtig ist, die stiere waren für die ernährung unserer gäste bestimmt. andererseits wurden sie ohnehin in ställen für die ernährung gezüchtet. hätte ich die stiere nicht in meinem theater geschlachtet, hätte sie ein anderer nahrungsmittelverwerter gekauft oder der schlachtung zugeführt. (Nitsch 2003b, xlix)

Gegen diese indirekte Form der Begründung von Tiernutzung in der Kunst lässt sich jedoch ein doppelter Einwand vorbringen: So ist schon allein aus empirischer Sicht zu bezweifeln, dass alle Tiere im Anschluss an ihre künstlerische Nutzung im *Orgien Mysterien Theater* tatsächlich auch als Nahrung verwendet wurden. Nitsch selbst äußert sich in diesem Zusammenhang entsprechend vorsichtig: „nachdem nichts unhygienisches mit den tieren passiert ist, haben wir sie *meistens* [Kursivierung durch FK] später gegessen“ (Nitsch 2005, 218). Dass das Fleisch der im Rahmen seiner Kunst herangezogenen Tiere anschließend weitergenutzt wurde, hält Nitsch zwar für einen Großteil seiner Aktionen fest, jedoch scheint er nicht jeden einzelnen Fall damit begründen zu können. Trotz dieses Makels geht er in seinen Schriften auf keine alternativen bzw. ergänzenden Begründungsstrategien ein. Künstlerisch motivierte Interessen schließt er als Rechtfertigungsgrund sogar dezidiert aus: „würde man ein tier von der weide wegholen für die schlachtung des o.m. theaters, wäre dies abzulehnen“ (Nitsch 2003b, xlix). Hier eröffnet sich der zweite Kritikpunkt an seinem Argument.

Nitschs Begründung steht in keinerlei Relation zu seiner eigentlichen Verwendungsabsicht. Giovanni Aloï, der unter anderem als Herausgeber des Zeitschriftenprojekts *Antennae. The Journal for Nature in Visual Culture* in Erscheinung getreten ist, führt diese indirekte

Rechtfertigungsstrategie insbesondere auf die breite gesellschaftliche Akzeptanz der Nutzung von Tieren als Lebensmittel zurück:

The reason for this is to be found in the secular separation of art and the functional world, and the idea that killing an animal in the name of art is not necessary, as it is for eating. Killing in the gallery space is therefore understood as gratuitous and unnecessary – spectacle instead of food. It is, however, worth noting that the issue may be more complex than this. (Aloi 2012, 115)

Dadurch, dass Nitsch nicht die künstlerischen Ausdruckseffekte selbst, sondern den Nahrungsbedarf gegen die tierischen Interessen abwägt, versagt er sich gerade die Möglichkeit, zu zeigen, welcher ästhetisch-moralische Wert durch das *Orgien Mysterien Theater* erzeugt werden kann. Das folgende Kapitel gibt einen ersten Ausblick auf diese potentielle ethische Funktion von Kunstwerken.

4.3 Anthroporelationale Aspekte der Tiernutzung und humanökologische Ansätze

Innerhalb der angewandten Ethik existiert eine Vielzahl an (interdisziplinären) Ansätzen, die die landwirtschaftliche Nutzung von Tieren in einem breiten Kontext verorten. Dabei machen sie auf Problemstellungen aufmerksam, die auch und gerade im Rahmen eines interessenbasierten Modells von moralischer Relevanz sein können. Diese humanökologischen Zugangsweisen sollen hier kurz und überblicksartig dargestellt werden.

Eine relativ junge Stoßrichtung etwa hebt auf eine kritische Betrachtung der quantitativen Dimensionen von Tiernutzung ab⁴²: Dem gegenwärtigen Bedarf an tierischen Produkten, so das zentrale Argument, könne im Zuge eines vollständigen Umstiegs auf Bio-Haltung nur mehr bedingt entsprochen werden. Ausschlaggebend dafür seien insbesondere die steigenden Produktionskosten und der damit verbundene Anstieg des Preisniveaus. Vor allem auf lange Sicht und mit Blick auf die Praxis lassen sich ökologische Landwirtschaftsmodelle demzufolge nur über eine geringere Nachfrage umsetzen. Die Veterinärwissenschaftlerinnen Vonne Lund und Anna Olsson (2006) bringen vor diesem Hintergrund ein Modell zur Sprache, das von einer prinzipiell vegetarischen Ernährungsweise ausgeht, die nur gelegentlich durch kleine Mengen an Fleisch ergänzt wird. Die dafür verwendeten Tiere werden mit agrarischen Verwertungsprodukten wie Futtergras großgezogen, die für den menschlichen Konsum ungeeignet sind. Landwirtschaftssysteme wie die *dehesas* in Spanien bzw. die *montados* in

⁴² So hat sich etwa der durchschnittliche Fleischkonsum pro Kopf in Österreich von 61 Kilogramm im Jahr 1960 auf 97,8 Kilogramm im Jahr 2013 um mehr als 50% gesteigert. Dieser Verbrauchswert von rund 100kg pro Person und Jahr hält sich seit den 1990er-Jahren relativ stabil (vgl. Bundesministerium für Land- und Forstwirtschaft, Umwelt und Wasserwirtschaft 2014, 49).

Portugal nennen sie in diesem Zusammenhang als Beispiele für die gelungene Verbindung von tierlichem Wohlbefinden, sozial-ökologischer Nachhaltigkeit und ökonomischem Gewinn. Auch für Hermann Nitsch stellt der Fleischkonsum in diesem Sinne nur eine regelmäßige Ausnahme dar: „ein bis zweimal die Woche würde völlig genügen“ (Nitsch 2003b, 1).

Einen genuin methodologischen Beitrag hat diesbezüglich Henk Jochemsen vorgelegt. Der niederländische Technikphilosoph gibt einen konzisen Überblick über die Vielzahl an unterschiedlichen Interessenträgerinnen und –trägern, die an der landwirtschaftlichen Praxis partizipieren und gliedert die Debatte darauf aufbauend in unterschiedliche Analyseebenen:

These various normative aspects are represented by different institutions and organizations that form the broader context of agrarian practice such as the state, the media, other actors in the food chain, and consumer organizations, among others. Otherwise stated, the practice is embedded in a broader context of which it is dependent and to which it contributes. (Jochemsen 2013, 59)

Diese präzise Kontextbeschreibung bringt auch jene Stakeholder mit zum Vorschein, deren ethische Relevanz im Zusammenhang mit landwirtschaftlicher Tierproduktion häufig nur indirekt wahrgenommen wird. Doch gerade die Gesamtheit dieser Faktoren prägt das Umfeld, in dem sich unsere normativen Vorstellungen über Tiere konstituieren.

Der Soziologe und Agrarwissenschaftler Oskar Lösch hält bereits 1989 fest, dass die „Wechselbeziehungen des [...] Menschen mit seiner natürlichen Umwelt“ (Lösch 1989, 181) im landwirtschaftlichen Produktionsprozess grundsätzlich anderen Voraussetzungen unterliegen als in der Industriearbeit. Schließlich arbeitet der Mensch hier „in und mit der lebendigen Natur und muß sich den Lebensprozessen der Pflanzen und Haustiere anpassen“ (Lösch 1989, 182). Daraus leitet Lösch auch eine Kritik an der „agrarpolitisch forcierte[n] Reduzierung der Produktionsumwelt auf rein ökonomische Faktoren“ (Lösch 1989, 191) ab. Dieser Diskurs bildet für ihn den theoretischen Hintergrund zur Entwicklung neuer Landwirtschaftsformen. Sie sollen „von dem Interesse geleitet sein, Möglichkeiten einer anderen Produktionsweise zu erkunden“ (Lösch 1989, 186), in der auch soziale und ökologische Einflüsse ausreichend berücksichtigt werden. Die Bio-Landwirtschaft hält Lösch in diesem Zusammenhang für einen durchaus gangbaren Weg.

Mit einem konkreteren Bezug auf die Mensch-Nutztier-Beziehung verfolgt die Göttinger Soziologin Heide Inhetveen einen ähnlichen Ansatz. Sie macht anhand zahlreicher Gespräche mit betroffenen Personen begreifbar, inwieweit „stetig zunehmender Druck in der industriellen Tierhaltung in Richtung Rationalisierung, Verdinglichung und Ambivalenzauslöschung“ (Inhetveen 2001, 25) ein mechanistisch geprägtes Nutztierverständnis begünstigt. Bio-Haltungen nimmt sie gleich zu Beginn ihrer Arbeit von diesen Folgeerscheinungen aus: „Die

Mensch-Nutztier-Beziehung auf ökologisch wirtschaftenden Betrieben ist von vornherein und explizit anders, nämlich stärker an tierethologischen Gesichtspunkten orientiert.“ (Inhetveen 2001, 19) Daraus lässt sich zumindest vermuten, dass die von ihr aufgeworfenen Probleme hier deutlich weniger ausgeprägt sind.

Wenn Hermann Nitsch in seiner *Theorie des Orgien Mysterien Theaters* die gegenwärtigen Entwicklungen bezüglich der industrialisierten Nutztierhaltung thematisiert, hebt er grundsätzlich auf dasselbe Phänomen ab wie die genannten Beispiele aus der humanökologischen Forschung:

was aber jetzt getrieben wird, hat mit der tierhaltung nichts mehr zu tun, aus geschäftsgier hat die moderne, technisierte landwirtschaft, die ein maximum an schlachtbarem fleisch mit einem minimum an arbeitsaufwand und kostenaufwand erreichen will, ‚ökonomisch sinnvolle‘ systeme ausgedacht. die so genannte wissenschaftliche rationalisierung hat dabei das tier, das ‚lebewesen‘, das wohl des lebewesens, vergessen. (Nitsch 1995, 171)

Diese theoretischen Beobachtungen ergänzt Nitsch durch konkrete Beispiele und schildert in diesem Zusammenhang etwa die industrialisierten Haltungsbedingungen von Hühnern⁴³:

ich setze voraus, dass man weiss, welchem martyrium zum beispiel die hühner in modernen zuchtanstalten ausgesetzt sind. sie leben in kleinsten zellen, können sich kaum bewegen, das futter geht am fliessband vorbei, ebenso werden stuhlgang und eier fliessbandartig abgenommen. das futter besteht nur aus treibmitteln, welche im fall der legehühner die eiproduktion begünstigen. diese hühner haben kaum federn, sie sind nackt, krank, sehen nie die sonne, kennen kein gras. (Nitsch 1995, 172)

Obwohl Nitsch in seinen Bemerkungen keine Fachliteratur oder ethisch ausgearbeitete Konzepte heranzieht, treffen sie sich beispielhaft mit der Analyse des US-Philosophen Cary Wolfe, der das Phänomen der industriellen Tierhaltung auf einer dezidiert wissenschaftlichen Ebene in den Blick nimmt und mit den Prinzipien des Taylorismus⁴⁴ verschränkt. Darüber hinaus bezieht er sich auch auf das phallische Modell der Psychoanalyse:

⁴³ In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass sich steigende Tierhaltungszahlen auch bei einem gleichzeitigen Rückgang der Produktionsbetriebe nicht notwendig negativ auf das tierliche Wohlbefinden auswirken müssen. Anders als es Nitsch mit der Bezeichnung „massenzuchtanstalten“ (Nitsch 1995, 171) nahelegt, ist nicht die Größe eines Haltungsbetriebes für die Bewertung seiner Tiergerechtigkeit entscheidend, sondern der jedem Tier darin zugedachte Entfaltungsraum.

⁴⁴ Dabei handelt es sich im Wesentlichen um ein Prinzip zur wissenschaftlich basierten Optimierung von Arbeitsabläufen, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom US-amerikanischen Ingenieur Frederick Winslow Taylor entwickelt wurde.

The logic that systematically works its way through most of these pieces, then, is that the concrete, individual animal body (...) is, through a process of corporately organized Taylorization, mechanistically born, bred, killed, and dismembered in a process through which it comes to have meaning for the „carnophallogocentric“ *socius* (...) only by being reconstituted as „meat“ or „pork“ – a semantic transformation and mystification that itself paralleled by the material manifestation of identical, shrink-wrapped packages of brightly colored meat in the grocery store counter now thoroughly dissociated from the reality of its material production. (Wolfe 2010, 146)

Wolfe rekonstruiert hier das theoretische Prinzip, das der industriellen Fleischproduktion zugrunde liegt: Die eindimensionale Betrachtungsweise des Tieres in seiner Funktion als verwertbares Handelsgut, durch die es von seinen übrigen Eigenschaften und Fähigkeiten isoliert werden kann.

Nitsch schließt seinen Passus mit einem dezidiert kritischen Appell an die Praxis: „ich werde nicht müde werden, gegen diese form der schlimmsten menschlichen bestialität, die intensivzucht, anzukämpfen“ (Nitsch 1995, 171f.). Vice versa sollte vor diesem Hintergrund jedoch ebenso wenig versäumt werden, das *Orgien Mysterien Theater* auf derartige Instrumentalisierungsmechanismen und das darin zum Ausdruck kommende Mensch-Tier-Verhältnis hin kritisch zu befragen. Eine normative Begründung hierfür wird im nächsten Kapitel geleistet.

Kunzmann und Schmidt zeigen in diesem Zusammenhang exemplarisch, auf welche Weise unserem Umgang mit Tieren immer auch eine symbolische Dimension miteingeschrieben ist:

Erstens weist schon unsere *Sprache* auf das reduktionistische Bild hin, das der Haltung vieler Menschen gegenüber Tieren zugrunde liegt. Die pejorative Rede von ‚blinden Hühnern‘ oder ‚dummen Kühen‘ mag metaphorisch gemeint sein. Aber wenn ein Experimentator von ‚Tiermaterial‘ oder ‚Mausmodellen‘ spricht oder ein Landwirt von ‚Großvieheinheiten‘, dann deutet das zugleich auf eine zweite, tiefer gehende Form der Reduktion von Nutz- und Versuchstieren in unserer *Wahrnehmung* hin – sie werden als bloße Ressourcen angesehen, als Material, Produktionsmittel oder Werkzeug oder gar als Gegenstand. [...] Das individuelle Sein des einzelnen Tieres wird auf seinen Nutzwert für den Menschen reduziert. Diese reduktionistische Beschränkung unserer Wahrnehmung auf einige wenige Teilaspekte eines Lebewesens erleichtert eine Distanzierung gegenüber dem tierlichen Individuum oder pauschal gegenüber einer ganzen Gruppe von Tieren. Und sie erleichtert, drittens, auch die Umsetzung der Reduktion in die Wirklichkeit, durch konkrete *Handlungen* am Tier [...]. (Kunzmann/Schmidt 2012, 40)

Den beiden ersten Komponenten dieser Wirkungsanalyse, die einen Dreischritt von der Sprache über die Wahrnehmung hin zum Handeln nachzeichnet und so bestimmte Mechanismen innerhalb der Mensch-Tier-Beziehung aufdeckt, kommt auf der repräsentationsethischen Ebene besondere Aufmerksamkeit zu. Mit der Frage, welche Einstellung gegenüber Tieren durch Nitschs Bild-Sprache zum Ausdruck gebracht wird, ist hier auf das normative Konzept der Verdinglichung angespielt, das der nächste Abschnitt umfassend thematisiert.

Zusammenfassung

Dieser vierte Abschnitt hat die tierethischen Aspekte des Herstellungsprozesses von Kunstwerken beleuchtet. In diesem Rahmen wurde zunächst das Hauptargument des moralischen Individualismus skizziert, auf dem beispielsweise die ethische Relevanz der Leidens- und Empfindungsfähigkeit von Lebewesen begründet ist. Nitschs *Orgien Mysterien Theater* wird diesem pathozentrischen Anspruch insofern gerecht, als es keine unmittelbaren Schmerzen für die betreffenden Tiere verursacht.⁴⁵ Gleichmaßen ist aber auch der Diskurs um umfassendere Konzepte zur Sprache gekommen, die das Wohlbefinden der Tiere ins Blickfeld rücken und unsere Interaktionen mit ihnen auf dieser Grundlage kritisch in Frage stellen. Ein weiteres, davon zu unterscheidendes Problemfeld bildet die Tötung von Tieren. Im Anschluss an Nelsons Definition eigentlicher sowie uneigentlicher Interessen wurde hier mit Birnbacher ein utilitaristisch motiviertes Konzept vorgestellt, nach dem die Tötung eines nichtmenschlichen Wesens durchaus moralisch gerechtfertigt sein kann, sofern ihm die Fähigkeit begrifflichen Denkens (oder zumindest Ansätze dafür) fehlen. Die im Rahmen des *Orgien Mysterien Theaters* durchgeführte Schlachtung von Schweinen stellt einen Verstoß gegen dieses Begründungsmodell dar: Anders als den ebenso genutzten Stieren und Schafen wird ihnen in rezenten Studien eine Form von Selbstbewusstsein zugesprochen. Die Frage, inwiefern der durch Kunstwerke zur Darstellung gebrachte Inhalt selbst einen Unterschied für deren moralische Bewertung macht, bleibt in produktionsethischen Analyseansätzen unberücksichtigt.

⁴⁵ Diese These stützt sich auf Nitschs theoretische Ausführungen. Im Detail konnten die entsprechenden Einzelfälle aufgrund der undurchsichtigen Quellenlage nicht nachvollzogen werden.

Kapitel 5

Repräsentations-Ethik: Zur Moralität des Darstellens

5.1 Tiere in der menschlichen Vorstellung

Dieses fünfte Kapitel hebt auf eine ethische Analyse der künstlerischen Darstellungsweise von Tieren ab. Dabei stehen in Abgrenzung zu den bisher vorgestellten Konzepten nicht die unmittelbaren Auswirkungen der Nutzung auf die individuellen Fähigkeiten und Interessen der Tiere im Vordergrund, sondern die darin zum Ausdruck kommende Einstellung gegenüber ihnen. Diese beziehen wir nicht ausschließlich aus dem direkten Kontakt mit den Lebewesen, sondern auch und gerade durch verschiedene Formen ihrer Repräsentation. Jonathan Burt, Gründungsmitglied der britischen *Animal Studies Group*, hält in diesem Zusammenhang fest: “The presence of a real animal does not necessarily entail more or less of an address to the animal than an abstract one.” (Burt 2007, 180). Ein Stoffschaf etwa zu bespucken, ihm den Kopf abzuschlagen oder es in Brand zu stecken, ist aus pathozentrischer Sicht völlig unbedenklich. Nichtsdestotrotz scheinen sich derartige Darstellungsweisen moralisch intuitiv von solchen zu unterscheiden, in denen es beispielsweise auf einer saftigen Weide grasend von Kindern geherzt wird.

Im Folgenden wird ein normativer Theorieansatz vorgestellt, mit Hilfe dessen sich diese moralischen Intuitionen bezüglich der Repräsentation von Tieren auf ihren Ursprung zurückführen lassen. Den Rahmen hierfür bilden die Arbeiten von Axel Honneth (2005) und Martha Nussbaum (2002 [1995]) zum Phänomen der *Verdinglichung*. Während Erstgenannter in seiner Studie auf die sozialphilosophischen Aspekte des Begriffs⁴⁶ beim ungarischen Denker Georg Lukács (1885-1971) Bezug nimmt und ihn als *Anerkennungsvergessenheit* neu definiert (5.1.1), zielt Nussbaum auf seine Anwendung in der Praxis ab. Sie unterscheidet zwischen sieben Kriterien, anhand derer zumindest rein deskriptiv feststellbar ist, ob Menschen in einer konkreten Situation verdinglicht werden oder nicht (5.1.2). Diese Kriterien lassen sich wie Honneths Prinzip der Anerkennung auch für das Mensch-Tier-Verhältnis geltend machen (5.1.3). Unter diesem Aspekt werden sie neu adaptiert (5.2) und infolgedessen beispielhaft auf das *Orgien Mysterien Theater* angewandt (5.3). Daraus ergibt sich schließlich die Frage, ob (und unter welchen Umständen) derartige Repräsentationsformen rechtfertigbar sind. Der

⁴⁶ Auf eine weitergehende Spezifizierung dieses (philosophie-)historisch unter anderem durch Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ludwig Feuerbach und Karl Marx aufgeladenen Begriffs wird hier mit konzentriertem Blick auf die Forschungsfrage verzichtet.

wesentlich von Steve Baker und Matthew Kieran getragene Diskurs zur Beziehung zwischen dem ethischen und dem ästhetischen Wert einer Darstellung verleiht diesem Problem eine besondere Dynamik (5.4) und macht gleichzeitig die Notwendigkeit einer dritten Rechtfertigungsebene für Tiernutzung in der Kunst deutlich: Die Rezeptions-Ethik.

5.1.1 Verdinglichung als Form der Anerkennungsvergessenheit – Von Georg Lukács zu Axel Honneth

Das Institut für Sozialforschung an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main hat sich in den 1930er-Jahren zur zentralen Wirkungsstätte von Vertretern der *Kritischen Theorie* entwickelt. Dazu zählen neben anderen Theodor W. Adorno, Max Horkheimer und später auch Jürgen Habermas, dessen ehemaliger Student Axel Honneth die Einrichtung seit 2001 leitet. Durch die Auseinandersetzung mit dieser Denktradition gelangt der nunmehrige Direktor auch zu seinem Forschungsinteresse an Lukács, der unter anderem mit seiner 1923 veröffentlichten Essaysammlung *Geschichte und Klassenbewusstsein* eine wichtige Quelle für die *Frankfurter Schule* bildet. In seiner 2005 erschienenen Abhandlung über Verdinglichung nimmt Honneth speziell auf den daraus entnommenen Text „Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats“ (Lukács 2015 [1923]) Bezug und beginnt seine Rekonstruktion mit einer Begriffsabgrenzung:

Unter „Verdinglichung“ versteht Lukács mithin den Habitus oder die Gewohnheit eines bloß beobachtenden Verhaltens, in dessen Perspektive die natürliche Umwelt, die soziale Mitwelt und die eigenen Persönlichkeitspotentiale nur noch teilnahmslos und affektneutral wie etwas Dingliches erfaßt werden. (Honneth 2005, 24)

Martha Nussbaum führt diese Ausführungen in der These zusammen, dass „es in allen Fällen von Verdinglichung um die Frage geht, was es heißt, etwas als etwas anderes zu behandeln“ (Nussbaum 2002 [1995], 101).

Honneth knüpft in seiner Studie an genau dieses Prinzip an. Doch während der Verdinglichungsbegriff bei Lukács im Wesentlichen auf der Annahme gründet, dass die kapitalistischen Zwänge des Warentauschs auch die soziale Lebenswelt der betreffenden Subjekte erfassen würden (vgl. Honneth 2005, 22), schlägt Honneth ein differenzierteres Verständnis des Phänomens vor. In diesem Zusammenhang hebt er vor allem auf die zivilisatorischen Vorzüge ab, die objektivierendes Verhalten mit sich bringen kann:

Die Vorstellung, die Lukács vom Prozeß der Verdinglichung entwickelt hat, ist gewissermaßen nicht komplex, nicht abstrakt genug; indem er diesen Vorgang letztlich mit der Ersetzung des Anerkennens durch ein objektivierendes Erkennen von Sachverhalten oder Personen identifiziert, leugnet er unter der Hand, welche Bedeutung der Steigerung von Objektivität im gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß zufällt. (Honneth 2005, 66)

So will Honneth die Idee des ungarischen Philosophen vor dem Label einer generalisierenden Gesellschaftskritik bewahren und unter Einbezug der konkreten Lebenssituation einzelner Individuen zu einem ganzheitlichen Konzept ausbauen.

Dabei stützt er sich neben John Dewey und Martin Heidegger auch auf Ergebnisse aus der entwicklungspsychologischen Forschung. Insbesondere unterstreicht Honneth aber den nicht-epistemischen Charakter des Anerkennungsbegriffs (*acknowledgement*) beim US-Philosophen Stanley Cavell, der überhaupt erst die Voraussetzung für jedes kommunikative Verständnis unter Menschen bildet: Ohne die ursprüngliche Anerkennung des Anderen wäre uns ein sprachlich-interaktiver Bezug auf die Lebensumwelt demzufolge gar nicht erst möglich. Den Verdinglichungsbegriff macht Honneth vor diesem Hintergrund für eine Neuinterpretation zugänglich (vgl. Honneth 2005, 58ff.):

Solange wir an der simplizistischen Vorstellung festhalten, der zufolge jede Form des teilnahmslosen Beobachtens in einem Gegensatz zur vorgängigen Anerkennung steht, tragen wir dem Gedanken zu wenig Rechnung, daß die Neutralisierung jener Anerkennung und Anteilnahme im Normalfall dem Zweck der intelligenten Problembewältigung dient; anstatt also mit Lukács die Gefahr der Verdinglichung überall dort beginnen zu lassen, wo die anerkennende Einstellung verlassen wird, sollten wir uns bei unserer Suche eher an dem übergeordneten Gesichtspunkt orientieren, in welchem Verhältnis die beiden Einstellungen zueinander stehen. (Honneth 2005, 67)

Dass Honneth hier so klar gegen Lukács Position bezieht, liegt nicht daran, dass er dessen Ansatz für grundlegend falsch hält, sondern dient – ganz im Gegenteil – dem Zweck, ihn auf einer „höheren Ebene, auf der es um Modi der Beziehung [zwischen Anerkennung und Verdinglichung; FK] geht“, weiterzuführen. Dort „lassen sich“, so Honneth, „zwei Pole ausmachen, die die einfache Oppositionsbildung ersetzen können, mit der noch Lukács operiert hatte“ (Honneth 2005, 67). In Honneths Sichtweise werden teilnahmslose oder affektneutrale Verhaltensformen danach unterschieden, ob sie (i) entweder im Bewusstsein vorausgehender Anerkennung auftreten oder aber, ob sich die betreffende Person (ii) tatsächlich anerkennungsvergessen benimmt.

Dieser letztgenannte Fall beinhaltet nach Honneth das konstitutive Moment für jede Art von Verdinglichung, weshalb er seine Analyse fortan darauf konzentriert (vgl. Honneth 2005, 68):

Es ist dieses Moment des Vergessens, der Amnesie, das ich zum Schlüssel einer Neubestimmung des Begriffs der „Verdinglichung“ machen möchte: In dem Maße, in dem wir in unseren Erkenntnisvollzügen das Gespür dafür verlieren, daß sie sich der Einnahme einer anerkennenden Haltung verdanken, entwickeln wir die Tendenz, andere Menschen bloß wie empfindungslose Objekte wahrzunehmen. [...]; zwar sind wir kognitiv gewiß noch in der Lage, das ganze Spektrum menschlicher Expressionen wahrzunehmen, aber uns fehlt gewissermaßen das Verbundenheitsgefühl, das erforderlich wäre, um von dem Wahrgenommenen auch affiziert zu sein. (Honneth 2005, 69f.)

Wurde mit Cavell zuvor herausgestellt, dass ein Akt der ursprünglichen Anteilnahme die Möglichkeit für ein soziales und vertraglich regelbares Zusammenleben überhaupt erst begründet, erscheint hier nun fraglich, wie diese Anerkennung ihre Geltung für unser Handeln später wieder verlieren soll. Honneth macht in diesem Zusammenhang auf einen Mechanismus der Verselbstständigung aufmerksam: Insofern ein anerkennendes Verhältnis im Umgang mit unseren Mitmenschen immer schon vorausgesetzt wird, droht unsere effektive Aufmerksamkeit dafür zurückzugehen. Darüber hinaus erweitert Honneth seine These aber auch um jene Fälle, in denen Anerkennung nicht nur allgemein vernachlässigt, sondern jemandem aufgrund bestimmter Merkmale systematisch abgesprochen wird. Dazu zählen bestimmte Vorurteile oder Stereotypen wie sie etwa im Rassismus Bestand haben (vgl. Honneth 2005, 71f. und 98).⁴⁷ Deshalb schlägt er in diesen Fällen auch vor, „nicht von einem ‚Vergessen‘, sondern von einer ‚Leugnung‘ oder ‚Abwehr‘ zu sprechen“ (Honneth 2005, 72).

Ergänzend thematisiert Honneth außerdem die Verdinglichung der eigenen Person, die „nicht anders als die Verdinglichung anderer Personen, das Ergebnis einer Aufmerksamkeitsminderung für das Faktum einer vorgängigen Anerkennung dar[stellt]“ (Honneth 2005, 92). Sobald die eigenen Bedürfnisse und Denkweisen missachtet oder zurückgehalten werden, beginnt also auch in der personalen Selbstbeziehung eine Art des Vergessens einzusetzen:

Um nämlich überhaupt zu wissen, was es heißt, Wünsche, Gefühle oder Absichten zu haben, müssen wir diese vorgängig als einen bejahenswerten Teil unserer Selbst erlebt haben, den es uns und unseren Interaktionspartnern verständlich zu machen gilt; [...]. (Honneth 2005, 93)

⁴⁷ Timo Jütten bestreitet dagegen, dass sich Lukács' ursprünglicher Verdinglichungsbegriff (*reification*) so offensichtlich mit moralisch bewertbaren Sachverhalten in Verbindung bringen lässt und zieht Honneths buchstäblicher Lesart (*literal*) eine metaphorische (*metaphorical*) vor: "the twin characterisation of reification as both *literal* and *not recognizable as a moral injury* cannot be made sense of." (Jütten 2010, 16). "Thus what we are looking for, and what we expect from any account of reification is an explanation of how [...] metaphorical reification is possible in everyday life without being recognised as moral injury." (Jütten 2010, 21). Die von Honneth angesprochenen Szenarien (Sklaverei, Menschenhandel sowie die Schoah) sieht er aus diesem Grund besser in Nussbaums Begriff der *objectification* aufgehoben. Obwohl Jütten mit dieser Aufgliederung klar deutlich machen kann, welche unterschiedlichen Funktionen dem verwandten Begriffspaar *reification* – *objectification* zukommen (vgl. Jütten 2010, 17), spielt sie für die vorliegende Arbeit nur eine untergeordnete Rolle. Hier werden beide Zugangsweisen als zwei sich ergänzende Facetten desselben Phänomens aufgefasst.

Mit dieser Ausdehnung auf den Bereich individueller Anliegen beendet Honneth seine anerkennungstheoretische Studie über Verdinglichung und gibt zuletzt einen kurzen Ausblick auf mögliche Anknüpfungspunkte. So verfolgt Martha Nussbaum das Projekt einer sozialen Ätiologie – einer Ursachenlehre – der Verdinglichung, für das Honneth eine normative Folie anbietet⁴⁸: Im Rahmen seiner Analyse kann er zeigen, dass jede Form der deskriptiven Differenzierung des Phänomens, und darauf aufbauend jede praktische Frage nach der moralischen Rechtfertigbarkeit von Verdinglichung, in ihrem Kern auf das Anerkennungsprinzip verweist.

Honneths Arbeit wird in internationalen Fachkreisen bis heute viel rezipiert und bildet insbesondere auf dem Feld der politischen Theorie einen wichtigen Ausgangspunkt kritischer Auseinandersetzung⁴⁹: Timo Jütten (vgl. 2010, 17ff.) bemängelt in seinem bereits erwähnten Essay vor allem den mikrologischen Charakter von Honneths Verdinglichungsauffassung. Ähnlich differenziert äußern sich George Hull (2013) und Anita Chari (2010), die eine stärkere Begriffspositionierung innerhalb des historisch-politischen Diskurses monieren. Roger Foster (2011) eröffnet in seinem Kommentar indes umfangreiche Bezüge zur *Kritischen Theorie* und dem Denken Adornos. Mit dem 2010 erschienenen Werk *Das Ich im Wir* setzt Honneth (2010) seinen philosophischen Beitrag zur Anerkennungstheorie selbst fort.⁵⁰

5.1.2 Sieben praktische Verdinglichungskriterien nach Martha Nussbaum

Martha Nussbaum untersucht Honneths Frage, „ab wann die Verdinglichung anderer Personen einen Grad annimmt, der Anlaß zur Behauptung einer moralisch verachtenswerten Handlung gibt“ (Honneth 2005, 25), im Hinblick auf die Praxis. Die an der Universität Chicago lehrende US-Amerikanerin hat einen Katalog an deskriptiven Merkmalen vorgelegt, anhand derer verdinglichendes Verhalten (zumindest) empirisch erkannt werden kann. Ihre Arbeit lässt sich vor diesem Hintergrund auch als Fortsetzung zu Honneths anerkennungstheoretischer Studie lesen, obwohl letztere erst zehn Jahre später erschienen ist.

Nussbaum beginnt ihren erstmals 1995 veröffentlichten Essay „Objectification“ mit einer kurzen Rekonstruktion feministischer Theoriegeschichte: Allen voran die US-Autorinnen Andrea Dworkin und Catharine MacKinnon hatten in den 1970er- bzw. 1980er-Jahren eine verstärkt akademische Debatte über Verdinglichung in Zusammenhang mit pornografischen

⁴⁸ Dieser Übergang wird exemplarisch an Honneth (2005, 95) und Nussbaum (2002 [1995], 149) ersichtlich.

⁴⁹ In englischer Sprache wurde das Werk in einer kommentierten Fassung 2008 neu herausgegeben (Honneth 2008).

⁵⁰ Siehe zur Entwicklung seiner Anerkennungstheorie außerdem das Frühwerk (Honneth 1992).

Darstellungen ausgelöst.⁵¹ Nussbaum macht diese Auseinandersetzung zum Ausgangspunkt für eine allgemeinere Bestimmung des Begriffs – ohne ihn jedoch ganz aus diesem ursprünglichen Bedeutungskontext zu lösen:

Im allgemeinen wird das Wort pejorativ gebraucht und bedeutet eine Sprech-, Denk- und Handlungsweise, gegen die der Sprecher Einwände hat, und zwar normalerweise – aber nicht immer – im Bereich der Sexualität. (Nussbaum 2002 [1995], 90)

Mit dieser weniger themengebundenen Lesart gelingt es Nussbaum, den Verdinglichungsbegriff für ein breites Anwendungsfeld zu öffnen. Alle davon betroffenen Situationen verbindet ihrer Auffassung nach aber ein und derselbe Grundgestus – dass nämlich etwas als etwas Anderes gesehen oder behandelt wird, das es eigentlich gar nicht ist. Ein Mensch, dem die wesensmäßige Zugehörigkeit zur Klasse lebloser Objekte unterstellt wird, dient der Philosophin in diesem Zusammenhang als drastisches Beispiel (vgl. Nussbaum 2002 [1995], 101). Welche normativen Implikationen mit dieser These verbunden sind, wird hier im Rekurs auf Axel Honneth offengelegt.

Das Verdinglichungsphänomen kann in unterschiedlichen Ausprägungen auftreten. Nussbaum unterscheidet aus empirischer Sicht zwischen sieben menschlichen Verhaltensweisen, die dafür kennzeichnend sind, dass etwas als etwas Anderes gesehen oder behandelt wird:

1. *Instrumentalisierung*. Das Objekt wird von der verdinglichenden Instanz als Werkzeug behandelt, das ihren Zwecken dienen soll.
2. *Leugnung der Autonomie*. Das Objekt wird von der verdinglichenden Instanz so behandelt, als fehle ihm jegliche Autonomie und Selbstbestimmung.
3. *Trägheit*. Das Objekt wird von der verdinglichenden Instanz so behandelt, als fehle es ihm an Handlungsfähigkeit und vielleicht auch an Aktivität.
4. *Austauschbarkeit*. Das Objekt wird von der verdinglichenden Instanz so behandelt, als sei es (a) mit anderen Dingen desselben Typs und/oder (b) mit Dingen eines anderen Typs austauschbar.
5. *Verletzbarkeit*. Das Objekt wird von der verdinglichenden Instanz so behandelt, als brauchten seine Grenzen nicht respektiert zu werden, so als handle es sich um etwas, das man zerbrechen, zerschlagen oder aufbrechen darf.
6. *Besitzverhältnis*. Das Objekt wird von der verdinglichenden Instanz als etwas behandelt, das einem anderen gehört, das gekauft oder verkauft werden kann, usw.
7. *Leugnung der Subjektivität*. Das Objekt wird von der verdinglichenden Instanz als etwas behandelt, dessen Erleben und Fühlen (sofern vorhanden) nicht berücksichtigt zu werden brauchen. (Nussbaum 2002 [1995], 102).⁵²

⁵¹ Siehe dafür unter anderem die von Nussbaum zitierten Werke von Andrea Dworkin (1976) und Catharine McKinnon (1987).

⁵² Nussbaum räumt in einer Fußnote ergänzend ein, dass jeder der hier genannten Begriffe selbst einer umfangreichen Analyse bedarf. So existieren ihrer Auffassung nach etwa „viele verschiedene Theorien darüber, was eigentlich unter Subjektivität und Autonomie zu verstehen ist“ (Nussbaum 2002 [1995], 151). Der Begriff „Objekt“ ist hier rein terminologisch zu verstehen. Zum Beispiel können auch menschliche Wesen darunter subsumiert werden, insofern sie damit als Bezugspunkt für eine bestimmte Sichtweise angesprochen sind.

Zwischen diesen sieben Kriterien kann in der Praxis je nach Situation ein komplexes Abhängigkeitsverhältnis bestehen, theoretisch lassen sich die Umgangsformen aber auch getrennt voneinander betrachten (vgl. Nussbaum 2002 [1995], 93).⁵³ Das Spektrum verdinglichenden Verhaltens ist bei Nussbaum damit klar definiert: Wenn die analysierte Situation wenigstens eine der hier genannten Eigenschaften erfüllt, muss sie – zumindest aus empirischer Sicht – notwendig unter den Verdinglichungsbegriff subsumiert werden. Zwar erhebt Nussbaum für ihre sieben Kriterien keinen Anspruch auf Vollständigkeit, meint damit aber „wenigstens Wegweiser in Richtung derjenigen Tatbestände“ zu geben, „die von vielen für moralisch anstößig erachtet werden“ (Nussbaum 2002 [1995], 104).⁵⁴

Mit einer rein deskriptiven Beschreibung, so Nussbaum, wäre das Phänomen allerdings nur unzureichend erfasst: Verdinglichende Verhaltensweisen lassen sich nicht nur mittels beobachtbarer Faktoren abgrenzen, sondern auf dieser Grundlage auch in moralischer Hinsicht differenzieren. Dass eine eindimensionale empirische Definition hingegen entscheidende Nuancen unberücksichtigt ließe, zeigt Nussbaum an einer symptomatischen Szene. Darin spielt sie auf die unzähligen Fälle des alltäglichen Lebens an, in denen Verdinglichung zwar empirisch gegeben, aber aus moralischer Sicht irrelevant ist:

Wenn ich mit meinem Geliebten im Bett liege und seinen Bauch als Kissen benutze, hat das offenbar gar nichts Unheilvolles an sich, sofern ich das mit seiner Zustimmung tue [...] und ihm keine unerwünschten Unannehmlichkeiten bereite, wieder vorausgesetzt, es geschieht im Rahmen einer Beziehung, in der er generell nicht bloß als Kissen behandelt wird. (Nussbaum 2002 [1995], 114)

Einem möglichen Fehlschluss von bestimmten Erscheinungen auf deren moralische Eindeutigkeit will sich Nussbaum auf diese Weise verwehren. Damit zeigt sie gleichermaßen, dass objektivierende Praktiken wie das Nutzen des Partners als Kissen nicht notwendigerweise auf moralische Ablehnung stoßen müssen. Vielmehr weist sie mit ihrer daran unmittelbar anschließenden Bemerkung den Weg für eine differenzierte, genuin philosophische Sichtweise auf das Phänomen:

Das [Kissenbeispiel; FK] deutet darauf hin, daß nicht die Instrumentalisierung als solche fragwürdig ist, sondern ein Umgang, bei dem der andere *in erster Linie* oder *bloß* als Instrument behandelt wird. (Nussbaum 2002 [1995], 114f.)

Der Begriff „verdinglichende Instanz“ macht auf die soziale Komponente des Phänomens aufmerksam: Nicht nur Menschen, sondern auch Institutionen oder ganze Gesellschaftsgruppen sind damit potentiell angesprochen.

⁵³ Siehe für eine genauere Beschreibung der einzelnen Punkte auch Nussbaum 2002 [1995], 104ff.

⁵⁴ So wurde ihre Liste zum Beispiel durch Rae Langton (2009) maßgeblich erweitert. Diese bringt in ihrer, primär auf pornografische Inhalte zielenden, Verdinglichungskritik mit dem Titel „Autonomy-Denial in Objectification“ drei weitere Faktoren zum Vorschein. Die (i) Reduktion des betreffenden Objekts auf seinen Körper oder Teile davon hält sie für ebenso verdinglichend wie (ii) Verhaltensweisen, durch die einer Person auf ausschließlich sinnlicher Ebene begegnet wird oder ihr (iii) sämtliche Formen sprachlicher Mitteilungsfähigkeit aberkannt werden (vgl. Langton 2009, 228-229).

Was hier am konkreten Fall einer Instrumentalisierung verdeutlicht wird, zieht sich als moralisches Konzept durch Nussbaums gesamte Arbeit: Entscheidend ist für sie demnach die Frage, ob das – aus empirischer Sicht – verdinglichende Verhalten ein Ergebnis vergessenen Denkens darstellt oder im klaren Bewusstsein um die vorgängige Anerkennung des Partners geschieht. In diesem Punkt baut die Philosophin also genau auf jenem Prinzip auf, für das Honneth einen normativen Anspruch erhebt (siehe 5.1.1). Zur Erinnerung: Bei Honneth gilt die unreflektierte Gewohnheit, andere Menschen *bloß* als empfindungslose Objekte wahrzunehmen als Ausdruck für das Vergessen jener Anerkennung, die uns ein interaktives Bezugnehmen aufeinander überhaupt erst ermöglicht (vgl. Honneth 2005, 69f.). Auch für Nussbaum bildet diese Form der Ausschließlichkeit das entscheidende Moment zur Beschreibung eines moralisch bedenklichen Gebrauchs von Verdinglichung.

Vor diesem Hintergrund hebt sie an mehreren Stellen ihres Textes hervor, dass das situative Setting, in dem verdinglichende Verhaltensweisen eingenommen werden, für deren moralische Analyse von zentraler Bedeutung ist. So macht die Philosophin klar,

daß es sich in vielen, wenn nicht allen Fällen so verhält, daß der Gesamtkontext der betreffenden menschlichen Beziehung maßgeblich ist für den Unterschied zwischen einem schändlichen und einem gutartigen Gebrauch der Verdinglichung. (Nussbaum 2002 [1995], 123)

Nussbaum bezeichnet Verdinglichung in diesem Zusammenhang auch als unscharfen *Clusterbegriff* (Nussbaum 2002 [1995], 104), der in jedem Einzelfall einer genauen Analyse bedarf, um ihn in moralischer Hinsicht näher bestimmen zu können (vgl. Nussbaum 2002 [1995], 101).

Die griechische Philosophin Evangelia Papadaki kann dieser begrifflichen Vieldeutigkeit in ihrem Essay „What is objectification?“ hingegen nichts abgewinnen.⁵⁵ Sie befürchtet, dass sich ein solches Verständnis im Alltag abnutzen könnte, und der Verdinglichungsbegriff seine abschreckende Wirkung in der Anwendung auf wahre Unrechtssituationen dadurch verliert (vgl. Papadaki 2010, 32).⁵⁶ Ein weiterer Vorwurf betrifft Nussbaums Modell zur Kontextualisierung verdinglichender Verhaltensweisen, das sie weitgehend im Unklaren lässt (vgl. Papadaki 2010, 27-31, sowie generell Papadaki 2015): Zwar deutet die US-Philosophin im Rahmen eines Vergleichs literarischer Werke an, dass ein gutartiger, anerkennender Gebrauch der Verdinglichung an unterschiedlichen Indizien wie etwa ihrer Reziprozität, oder

⁵⁵ Auch Rae Langton, deren eigentlicher Fokus auf einer Auseinandersetzung mit dem Autonomiebegriff liegt, trifft eine solche Unterscheidung zwischen empirischer und moralischer Relevanz von Verdinglichung nicht. Für sie deuten die deskriptiven Kriterien immer auf ein moralisches Fehlverhalten hin – unabhängig von ihrem spezifischen Kontext (vgl. Cahill 2011, 18-21).

⁵⁶ Papadaki unterscheidet anstatt dessen zwischen reduzierbaren und irreduzierbaren sowie intentionalen und non-intentionalen Formen der Verdinglichung.

sozialer Gleichheit orientiert ist (vgl. Nussbaum 2002 [1995], 125ff.).⁵⁷ Ein generelles Begründungsmuster entwirft sie diesbezüglich allerdings nicht.

Diesen Forschungsbedarf bemerkt Nussbaum am Ende ihres Essays auch selbst: „Der Begriff der Verdinglichung ist komplex und bedarf in hohem Maße weiterer Untersuchung“ (Nussbaum 2002 [1995], 150). Die vorliegende Arbeit nimmt diesen Appell zum Anlass, um am konkreten Beispiel von Tiernutzung in der Kunst zu demonstrieren, wie Nussbaums Kriterien als Ausgangspunkt für eine ethische Analyse von Verdinglichung eingesetzt werden können. Im Gegensatz zu Papadaki, gehe ich dabei im Rekurs auf Honneth und Nussbaum jedoch von einem mehrdimensionalen Beziehungsgefüge zwischen Verdinglichung und Anerkennung aus. Beide Prinzipien müssen sich demzufolge nicht notwendigerweise ausschließen. Dass sich Papadaki in ihrer Analyse hingegen auf die empirische Deskription von Verdinglichung beschränkt, macht die Anwendung ihres Modells insbesondere für Beziehungskonstellationen problematisch, an denen nicht nur Menschen beteiligt sind: Selbst die Verdinglichung eines Dings könnte demzufolge nicht weiter begrifflich unterschieden werden.

Nussbaum legt eine differenziertere Sichtweise auf das Phänomen an: Mithilfe eines Vergleichs zweier Gegenstände – einem handelsüblichen Kugelschreiber und einem Gemälde von Claude Monet – zeigt sie, dass sich die moralische Betroffenheit durch anerkennungsvergessenes Verhalten auch in Bezug auf *bloße* Dinge nicht nach einem vorgegebenen Schema feststellen lässt:

Durchweg normal und angemessen ist es mit Sicherheit, wenn man den Kugelschreiber als Werkzeug behandelt, als Gegenstand ohne Autonomie, als träge, als austauschbar [...], als Besitzstück und als Gegenstand ohne Subjektivität. Das Gemälde hingegen entbehrt zwar gewiß der Autonomie, es ist ein Besitzstück, es ist träge [...] und es hat keine Subjektivität, aber es ist bestimmt nicht austauschbar – weder mit anderen Gemälden noch mit etwas anderem [...]. (Nussbaum 2002 [1995], 105)

Nussbaum demonstriert hier exemplarisch, dass sich der Verdinglichungsbegriff nicht nur in Bezug auf Personen erfüllen kann. Honneth schlägt in diesem Zusammenhang vor, „die Anerkennungsbedingungen der menschlichen Interaktion in die Dimensionen unseres Umgangs mit der natürlichen Umwelt hinein zu verlängern“ (Honneth 2005, 79). In Bezug auf Nussbaums Beispiel gesprochen, bedeutet dies, dass Monets Gemälde durch seine Bedeutung für bestimmte Menschen, auch an der ihnen entgegengebrachten Anerkennung füreinander partizipiert. Auf welche Weise diese Strategie für Mensch-Tier-Beziehungen geltend gemacht

⁵⁷ Darunter befindet sich neben Werken von David Herbert Lawrence und James Joyce etwa auch eine Bildunterschrift des Magazins *Playboy*.

werden kann und mit welcher Form von Kritik sie in diesem Zusammenhang konfrontiert ist, zeigt der nächste Abschnitt.

5.1.3 Anerkennung gegenüber Tieren als normatives Prinzip

Da der Modus der Anerkennung in Bezug auf Tiere, Pflanzen und Dinge keiner sprachlichen Bezugnahme unterliegt, erscheint Honneth hier – anders als in zwischenmenschlichen Kontexten – nur ein indirektes Begründungsmodell plausibel: Unserer natürlichen Umwelt gesteht er Anerkennung nicht eo ipso, sondern auf ausschließlich partizipative Weise zu, insofern sie Wertschätzung durch einen Menschen erfährt und so an der Anerkennung für diesen teilhat.⁵⁸ Wenn wir also beispielsweise nichtmenschliche Tiere verdinglichen, so geht damit auch unsere Achtsamkeit für die Anerkennung jener Personen verloren, denen sie etwas bedeuten. Als Pate für diese Form der Projektion steht Theodor W. Adorno (1951, 1966; vgl. Seel 2014, 189):

Die Verdinglichung von menschlichen Wesen bedeutet [...] das Faktum ihrer vorgängigen Anerkennung aus den Augen zu verlieren; mit Adorno läßt sich nun hinzufügen, daß jene vorgängige Anerkennung auch beinhaltet, an den Objekten die Bedeutungsaspekte zu respektieren, die diese Wesen ihnen jeweils verliehen haben. (Honneth 2005, 76f.)

Der hier vermittelte Eindruck, dass die projizierte Form der Anerkennung gegenüber Objekten strukturell von jener in zwischenmenschlichen Beziehungen abgegrenzt werden könnte, lässt sich allerdings hinterfragen: Anerkennungsverhältnisse sind bei Honneth grundsätzlich nicht auf ein konkretes menschliches Individuum, sondern auf unsere normativen Vorstellungen davon bezogen. Ihre Fähigkeit zum Wechsel von Sichtweisen sowie die generelle Ansprechbarkeit von Menschen zeugen beispielhaft für diesen normativen Charakter von Honneths Konzept (vgl. Honneth 2005, 62).

In seiner Studie lässt er jedoch unberücksichtigt, dass auch unser Umgang mit Tieren von derartigen Vorstellungen geprägt ist: So konstituieren unterschiedliche Einflüsse – darunter etwa Begründungsfiguren wie der moralische Individualismus – ein normatives Bild, auf das wir unsere Handlungen und Einstellungsweisen hin abstimmen (können). Verdinglichende Repräsentationen bringen vor diesem Hintergrund stets ein Vergessen gegenüber einem solchen

⁵⁸ Aus diesem Grund spielt unsere Beziehung gegenüber Tieren in Honneths Studie eine nur untergeordnete Rolle. Die im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit entwickelte These, dass sämtliche Anerkennungsverhältnisse aus streng analytischer Sicht betrachtet und unabhängig vom betreffenden Objekt stets denselben normativen Charakter tragen, stellt demzufolge eine noch weitgehend ungewohnte Lesart seines Konzepts dar.

Ideal zum Ausdruck – beispielsweise in Bezug auf das Tier als ein mit moralisch relevanten Fähigkeiten und Interessen ausgestattetes Wesen.

Der Pariser Philosoph Stéphane Haber zeigt an der industriellen Tierzucht exemplarisch, welche moralische Bedeutung unsere verschiedenen Bilder vom Tier übernehmen können. Der Fokus seines kritischen Beitrages ist in diesem Zusammenhang aber nicht auf konkrete Umgangsformen, sondern die philosophische Reflexion der Mensch-Tier-Beziehung im Allgemeinen gerichtet:

Let us admit, for instance, that it is legitimate to breed cows and salmon, even on an industrial scale, in order to organize the massive consumption of their flesh. This does not suggest that the way in which they live and are killed, as well as the very principle of this breeding and its extension, is beyond criticism. In fact, a 'reification' of these animals would begin the moment when a minimal sensitivity to this *problematic* character is abolished, when the routine would defeat perplexity. We would become indifferent to them, and, finally, it would become unintelligible and *unimaginable* to us that they could seek to live a life *appropriate to their own nature* [...]. In *this* case, they would cease to be anything to us but 'things'. (Haber 2007, 164)

Haber führt hier beispielhaft die Konsequenzen vor Augen, die eine auf menschliche Interessen reduzierte Erwartungshaltung gegenüber Tieren mit sich bringt. Im Zuge der Ausbildung derartiger Einstellungen geht seiner Ansicht nach das Gefühl für den grundsätzlichen Problemcharakter von normativen Zuschreibungen verloren: Dass Tieren etwa auch andere Eigenschaften als ihre Nützlichkeit für den Menschen zukommen können, bleibt in verdinglichenden Ansätzen von vornherein unberücksichtigt. Vor diesem Hintergrund lässt sich das Modell einer behutsamen Güterabwägung, die auch und gerade auf der fortwährenden Analyse unterschiedlicher Bedeutungsaspekte gründet, nicht angemessen umsetzen.

Martin Seel, der wie Honneth an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main tätig ist, hat zur Verhütung gegen derart eindimensionale Betrachtungsweisen ergänzend ein ästhetisches Argument vorgelegt und so zu einem differenzierteren Verständnis der Anerkennungstheorie in Bezug auf unsere Umwelt beigetragen. Sein Modell leitet er aus einer generellen Kritik am perspektivischen Charakter von normativen Vorstellungen ab:

Durch seine [Honneths; FK] Formulierung wird die subjektive Betrachtung der Eigenständigkeit von Naturwesen und Dingen daran gebunden, dass *zuvor andere* Subjekte an ihnen existentiell bedeutsame Qualitäten ausgemacht haben. Damit wird eine anerkennende Einstellung gegenüber der objektiven Welt auf die Bedeutsamkeit der *Perspektiven* reduziert, die andere ihr gegenüber einnehmen. Die phänomenale Besonderheit und Eigenständigkeit der äußeren Welt kann so lediglich als Anlass einer indirekten Anerkennung des Eigensinns anderer Subjekte gewürdigt werden [...]. (Seel 2014, 189)

Mit seiner kritischen Rekonstruktion verfolgt Seel ein doppeltes Ziel: Einerseits kann er hier nachdrücklich auf den Punkt verweisen, dass Honneths Anerkennungsmodell auf normativen

Bedeutungsaspekten begründet ist. Andererseits kann er in Abgrenzung dazu seinen eigenen, ästhetischen Zugang entwickeln:

Denn in einer mehr oder weniger dezidiert ästhetischen Einstellung schätzen wir an der objektiven Welt nicht allein den sentimentalen Wert, den die jeweiligen Dinge [bzw. Objekte; FK] für andere haben; wir nehmen sie in einer phänomenalen Besonderheit wahr, die ihrer begrifflichen Bestimmbarkeit spottet – ganz unabhängig davon, in welchem Maß andere hierfür bislang empfänglich waren oder sind. (Seel 2014, 190)

Zur näheren Beschreibung dieser phänomenalen Besonderheit, in dem die ganze Aufmerksamkeit dem Erscheinen der Objekte selbst gilt, bedient sich Seel an einem Gedanken Immanuel Kants. Dieser schildert in § 7 seiner *Kritik der Urteilskraft* eine Form von ästhetischer Zuwendung, die sich gerade nicht über eine moralische Wertperspektive definieren lässt (vgl. Kant 2006 [1790], 160f.). Dieses umfassende Anliegen bricht Seel auf eine vereinfachte Kernaussage herunter:

Als schön – oder auf andere Weise in ihrer phänomenalen Individualität achtenswert – werden [...] Objekte erfahren, bei denen zu verweilen sich lohnt, und das heißt hier: deren Beachtung und Achtung für *beliebige* andere lohnend wäre. (Seel 2014, 191)

Seel geht es im Anschluss an Kant also nicht um die Artikulierung normativer Konzepte, sondern um deren Ermöglichungsbedingung schlechthin: Denn nur wenn überhaupt etwas erscheint, können sich auch bestimmte Bedeutungsaspekte daran zeigen, die von jemandem als wertvoll erachtet werden. Auf diese Weise leistet er einen unverzichtbaren Beitrag zu den phänomenalen Grundlagen der Wahrnehmung unserer Umwelt, der wir so betrachtet in einem ursprünglich ästhetischen Anerkennungsverhältnis gegenüberstehen. Darin sind sämtliche Objekte auf die prinzipiell gleiche Weise beachtenswert.

Aus praktischer Sicht ist Seels Konzept aber insofern zu erweitern, als es in Handlungskontexten stets auch mit konkreten Nutzungsbedürfnissen der Menschen konfrontiert ist. Wenn normative Vorstellungen über unterschiedliche Formen der Tiernutzung also nicht unreflektiert absolut gesetzt werden sollen, müssen sie auf mögliche Mechanismen der Anerkennungsvergessenheit hin untersucht werden. Das nächste Kapitel ist vor diesem Hintergrund der Frage gewidmet, in welchem Ausmaß Nussbaums Verdinglichungskriterien für eine derartige Analyse geeignet sind.

5.2 Nussbaums Kriterien in ihrer Anwendung auf Tiere

Im vergangenen Jahrzehnt sind zahlreiche Publikationen erschienen, die den Verdinglichungsbegriff zur ethischen Analyse von Unterdrückungsmechanismen in der Mensch-Tier-Beziehung verwenden – dazu zählen etwa die Beiträge von Michael Hauskeller (2007), Samuel Camenzind (2015) und Herwig Grimm (2016a). Martha Nussbaums zwischenmenschliche Studie bildet in diesem Zusammenhang einen grundlegenden Anhaltspunkt, um das Phänomen in praktischen Kontexten beschreibbar zu machen. Der folgende Abschnitt dokumentiert Schritt für Schritt, wie ihre ursprünglich sieben Kriterien adaptiert werden können, um auch für eine Anwendung auf Tiere geeignet zu sein.

Zunächst gehe ich auf jene beiden Punkte in Nussbaums Liste ein, die ich im Rahmen einer Auseinandersetzung mit tierischen Repräsentationen für ungeeignet halte: Die *Leugnung von Autonomie* sowie die *Trägheit*. Die *Leugnung von Subjektivität* sowie die *Verletzbarkeit* lassen sich nach diesen Vorüberlegungen unter einem gemeinsamen Label vereinen. Des Weiteren erachte ich die *Besitzverhältnisse* (unter Abwesenheit der Autonomie) an eine *Instrumentalisierung* gebunden. Der *Austauschbarkeit* von Objekten kommt in diesem Beziehungsgefüge abschließend eine besondere Indikatorrolle bei der Unterscheidung zwischen schändlichen bzw. anerkennungsvergessenen und gutartigen bzw. anerkennenden Formen der Instrumentalisierung zu.

In Nussbaums Konzept bildet die *Autonomie* einen konstitutiven Aspekt der menschlichen Lebensweise: Vereinfacht gesagt können sogar bestimmte Verstöße gegen grundlegende Bedürfnisse eines Menschen gerechtfertigt sein, insofern sie auf dem gegenseitigen Prinzip der Selbstbestimmung beruhen.⁵⁹ Nussbaum selbst nennt in diesem Zusammenhang den „von einverstandenen Partnern angewandten Sadomasochismus“ (Nussbaum 2002 [1995], 108) als Beispiel. In Bezug auf die Mensch-Tier-Beziehung kann dieses konsensethische Modell aufgrund der Vertragsunfähigkeit von Tieren aber nicht auf diese Weise umgesetzt werden⁶⁰: Die bewusste Gestaltung des Handlungsrahmens geht hier letztendlich auf den Menschen zurück. Deshalb auch lässt sich keine Form der Tiernutzung „als einvernehmliches Rollenspiel

⁵⁹ Auf eine ausführlichere Beschreibung der Beziehung zwischen den drei Faktoren *Verletzbarkeit*, *Subjektivität* sowie *Autonomie* in menschlichen Kontexten und den damit verbundenen Problemstellungen wird an dieser Stelle verzichtet. Jedenfalls aber scheint die Selbstbestimmungsfähigkeit des Menschen in einem besonderen Verhältnis zu seinem subjektiven Wohlbefinden zu stehen – auch und gerade dann, wenn vermeintlich unangenehme Praktiken in Kauf genommen werden oder sogar erwünscht sind. Die *Autonomie* bildet in dieser Hinsicht einen Teilaspekt der *Subjektivität*. Nussbaum denkt diese offenen Problemfelder im Anschluss an Immanuel Kants Ausführungen zur (gegenseitigen) Instrumentalisierung von Personen in der Sexualität weiter (vgl. Nussbaum 2002 [1995], 115ff.).

⁶⁰ Nach Nelson und Birnbacher wären dafür abstrakt-begriffliche bzw. uneigentliche Interessen der betreffenden Tiere vorausgesetzt – wie Abschnitt 4.1.6 gezeigt hat.

zwischen den Beteiligten“ (Döring 2011, 19) definieren. Vor diesem Hintergrund ist Nussbaums Kriterium der *Trägheit* – verstanden als die Leugnung bewusster Handlungsfähigkeit – ebenso wenig für die Beschreibung von verdinglichenden Aspekten in der Mensch-Tier-Beziehung geeignet wie die *Autonomie*.⁶¹

Da Tiere auf der Grundlage der bisherigen Ausführungen (zumindest in einem Großteil der Fälle) nicht dazu in der Lage sind, sich ihrer physischen *Verletzbarkeit* reflexiv bewusst zu werden, ist ihr subjektives Wohlbefinden untrennbar mit dieser Kategorie verbunden. Ein empfindungsfähiges Tier körperlich zu beeinträchtigen, bedeutet demzufolge auch seine *Subjektivität* zu verletzen und umgekehrt: Beide Kriterien heben zusammengenommen auf die Wahrung der tierlichen Integrität als Ganzes ab. Doch lassen sich diesbezügliche Eingriffe nicht notwendig auf eine anerkennungsvergessene Einstellungsweise zurückführen. So können sie im Rahmen einer chirurgischen Maßnahme, die das Wohlbefinden des Tieres befördern soll, beispielsweise auch anerkennend vollzogen werden.

Mit ihrem Instrumentalisierungsbegriff thematisiert Nussbaum die Zweckdienlichkeit erwachsener Menschen. Auch in diesem Fall bildet die Selbstbestimmung der Betroffenen das zentrale Moment bei der Differenzierung zwischen gutartigen und schändlichen Formen, wie schon Nussbaums Kissenbeispiel gezeigt hat. Die *Leugnung der Autonomie* stellt für sie einen entscheidenden Hinweis auf anerkennungsvergessene Varianten der *Instrumentalisierung* (vgl. Nussbaum 2002 [1995], 109) dar. Davon ebenso betroffen sind Konstellationen, in denen Menschen als Besitz ausgegeben werden (siehe obere Spalte in Abbildung 5).

⁶¹ Vor allem in der jüngeren Kunstgeschichte existiert hingegen eine Vielzahl an Werken, die das Bild einer eindimensional anthropozentrischen Beziehungsgestaltung konterkariert und Formen der tierischen (Inter-) Aktivität neu beleuchtet. Maßgeblich hierfür ist die 1974 durchgeführte Aktion *I like America and America likes me*, für die sich der deutsche Künstler Joseph Beuys mehrere Tage lang zusammen mit einem Kojoten in einem Ausstellungsraum der New Yorker Galerie René Block aufhielt (vgl. Ullrich/Weltzien 2015, 104f.). Die damit verbundenen ethischen Implikationen werden in Abschnitt 6 der vorliegenden Arbeit ausführlich besprochen.

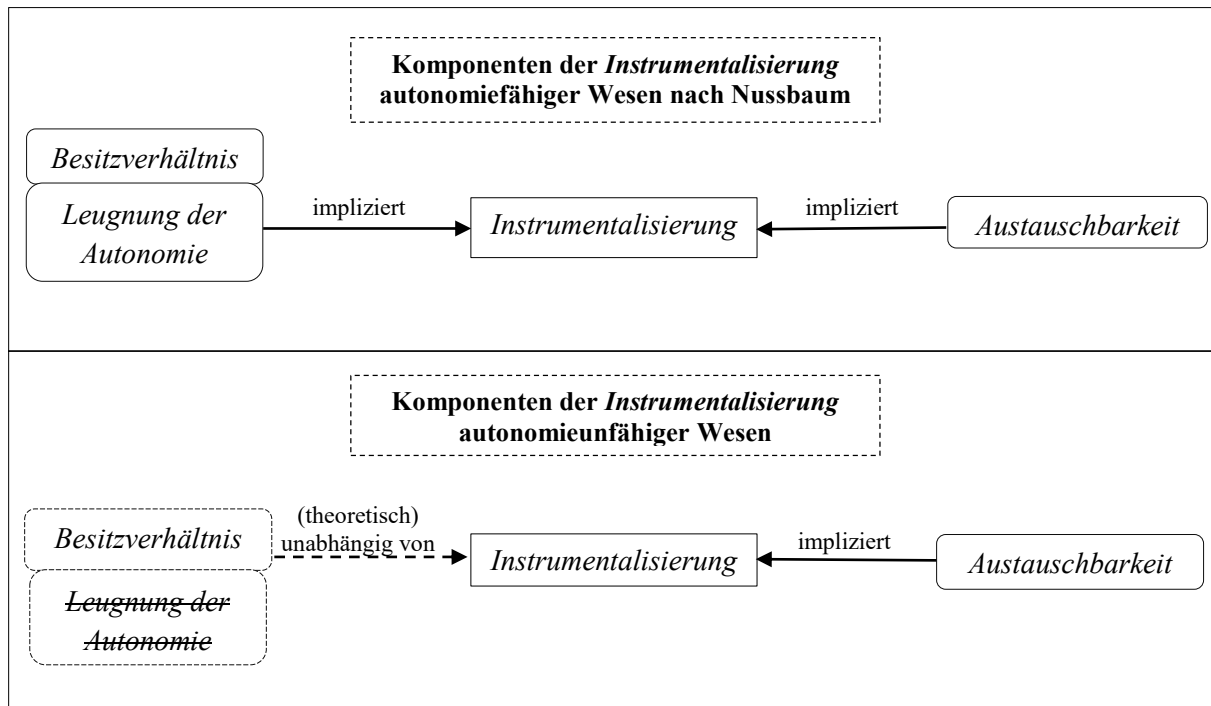


Abbildung 5: Gegenüberstellung von Komponenten der *Instrumentalisierung* autonomiefähiger Wesen nach Nussbaum (2002 [1995]) sowie autonomieunfähiger Wesen

Nussbaum macht diese Implikationsbeziehung exemplarisch an der Sklaverei deutlich:

Die Sklaverei ist als eine Form von Besitzverhältnis definiert. Diese Form von Besitzverhältnis impliziert eine Verneinung von Autonomie, und darüber hinaus impliziert sie, daß der Sklave als ein bloß den Zwecken des Besitzers dienendes Werkzeug behandelt wird. (Nussbaum 2002 [1995], 112)

Dieser Zusammenhang zwischen *Besitztum* und *Instrumentalisierung* lässt sich in Bezug auf autonomieunfähige Wesen nicht herstellen (siehe untere Spalte in Abbildung 5) – was Nussbaum zu einer theoretischen Spekulation veranlasst: In Ermangelung der Selbstbestimmung würde demzufolge auch das Besitzverhältnis jeglichen Instrumentalisierungscharakter verlieren und käme so in den meisten Fällen auch nicht als Indiz für die Verdinglichung von Tieren in Frage (vgl. Nussbaum 2002 [1995], 106). Ihre These sieht Nussbaum exemplarisch durch unsere Einstellung zu Haustieren bestätigt, die uns rein rechtlich betrachtet in einem Besitzverhältnis gegenüberstehen und trotzdem nicht instrumentalisiert würden: „Wir halten sie nicht bloß für Werkzeuge, die unseren eigenen Zwecken dienen“, meint Nussbaum (2002 [1995], 106). Diese Aussage ist jedoch in doppelter Hinsicht ergänzungsbedürftig. Einerseits sind Fälle, in denen Haustiere als *bloße* Werkzeuge – und also moralisch schändlich – betrachtet werden nicht logisch auszuschließen⁶², andererseits können sich in einem Besitzverhältnis gegenüber Tieren – anders als gegenüber autonomiefähigen

⁶² Nussbaums Behauptung ist somit falsifizierbar.

Menschen – auch und gerade gutartige Formen der Instrumentalisierung vollziehen, in denen sie nicht auf einen bestimmten Zweck für die Besitzerin oder den Besitzer reduziert werden. Besitzverhältnisse werden in ihrer Rolle als Verdinglichungskriterium diesbezüglich also immer über den Schweregrad der vorliegenden Instrumentalisierung definiert.⁶³ Theoretisch lassen sich diese beiden Bereiche voneinander trennen. In der Nutzungspraxis bringt Besitztum als rechtlich festgeschriebene Kategorie aber zumindest ein Instrumentalisierungspotential zum Ausdruck. Ohne diesen Bezug gäbe es andernfalls keine plausible Berechtigung für ihren Bestand: Besitzverhältnisse wären wirkungslos und praktisch überflüssig (siehe untere Spalte in Abbildung 5). Die nunmehr entscheidende Frage, woran verdinglichende Varianten der Instrumentalisierung festgestellt werden können, lässt sich im Rekurs auf ein weiteres Kriterium beantworten: Die *Austauschbarkeit*.

Zwar lässt sich von der Austauschbarkeit von Objekten nicht notwendig auf anerkennungsvergessene Formen der Instrumentalisierung schließen, doch bringt sie zumindest die wesentliche Bedingung dafür zum Ausdruck: Die kognitive Trennung zwischen einer bestimmten Funktion und deren individuellen (und daher nicht austauschbaren) Trägerobjekten.⁶⁴ Der an der Universität Exeter lehrende Philosoph Michael Hauskeller beschreibt diesen Ablösungsprozess am Beispiel einer Kaffeemaschine, die im Regelfall auf ein einziges ihrer zahlreichen Merkmale reduziert wird und in dieser Hinsicht austauschbar ist:

Anything can be replaceable for us if what matters to us is not the thing in its particularity, individuality, and uniqueness, but rather the thing as a representative of its kind. [...] To use a fairly trivial example, a coffee machine is not a coffee machine because it makes coffee (since it does many other things as well, and sometimes it does not even make coffee). Rather, it is a coffee machine because it is designed to make coffee, we expect it to make coffee, and we primarily use it to make coffee. If it breaks we can either get it repaired or buy a new one, and it does not really matter which, because it is, for us, replaceable. We can replace it precisely because it does not matter to us which coffee machine we have as long as it does what it is supposed to do, that is, make coffee. (Hauskeller 2007, 92)

Mit einem konzentrierten Blick auf den ihr zugedachten Zweck lässt sich die Kaffeemaschine in Hauskellers Beispiel problemlos ersetzen. Ihre weiteren Eigenschaften spielen in dieser Perspektive hingegen grundsätzlich keine Rolle. Daraus folgt nicht, dass ihr andere Features oder individuelle Charakteristika fehlen würden. Die zentrale Erwartung an sie kann sich jedoch

⁶³ Neben verdinglichenden Praktiken ist in diesem Zusammenhang außerdem eine besondere Form des Anthropomorphismus zu erwähnen. Denn auch die übermäßige Vermenschlichung von Tieren kann eine moralisch bedenkliche Form des Umgangs mit ihnen darstellen (vgl. Grimm/Hartnack 2013, 373; Grimm 2010b).

⁶⁴ Zur individuellen Einzigartigkeit von Tieren bemerken Benz-Schwarzburg/Grimm (2014, 96) exemplarisch: „Kein Individuum ist z. B. mit einem zweiten genetisch ident – ganz zu schweigen von einer individuellen Lerngeschichte, einzigartigen Sozialbezügen oder genauso persönlichen wie prägenden Lebensumständen“.

nur in Hinblick auf ihren funktionalen Wert erfüllen, das heißt: Kaffee zu machen. Und in genau diesem speziellen Punkt ist das Objekt auch ersetzbar.

In Bezug auf (Gebrauchs-)Gegenstände ist dieses Prinzip der Austauschbarkeit allgegenwärtig, wenngleich sich an Ausnahmefällen wie dem Gemälde Monets zeigt, dass es wesentlich von der Einstellung abhängt, ob ein Objekt als ersetzbar gilt oder nicht. Auch die Mensch-Tier-Beziehung ist Hauskeller zufolge von derartigen Erwartungshaltungen geprägt:

Similarly, when it is suggested that animals are by their very nature replaceable, they are already thought of as performing a certain function or having a certain use. We have an idea of what we want from them, how they should be, what makes them good representatives of their kind. And this idea makes them replaceable. (Hauskeller 2007, 92)

Ein ihnen nach menschlichen Vorstellungen zugesprochener Nutzwert kann Tiere substituierbar erscheinen lassen. Wie etwa in der Berufswelt werden bestimmte normative Erwartungen an ihre Position (bzw. Existenz) gestellt, deren Erfüllung ganz grundsätzlich von ihrem individuellen Wesen und den damit verbundenen Fähigkeiten unabhängig ist. Aus moralischer Sicht ist dieses funktionalitätsbezogene Denken vor dem Hintergrund von Honneths Verdinglichungskonzept dann problematisch, wenn sich unser normatives Bild von Tieren darauf beschränkt und wir uns auf diese Weise in ein anerkennungsvergessenes Verhältnis zu ihnen setzen.

Michael Hauskeller macht in diesem Zusammenhang auf die Rolle unterschiedlicher Repräsentationsweisen aufmerksam, die das betreffende Objekt in einer bestimmten Weise immer auch charakterisieren:

In every act of representation there is an object (that which is represented) and a mode of representation (that *as* which the object is represented). Every representation involves a certain characterization of an object. (Hauskeller 2007, 97)

Vor diesem Hintergrund stellt auch und gerade die Kunst eine mögliche Plattform für die Repräsentation von normativen Vorstellungen dar. Einige von Nussbaums Kriterien bilden in diesem Zusammenhang ein geeignetes Analysetool, anhand dessen verdinglichende Einstellungsweisen gegenüber Tieren zunächst auf einer deskriptiven Ebene festgemacht werden können. Verstöße gegen ihre Integrität stellen ein solches Kriterium dar. Weniger präzise lassen sich Indizien der Anerkennungsvergessenheit an unterschiedlichen Instrumentalisierungsformen bestimmen. Diesbezüglich bildet die Austauschbarkeit der betreffenden Tiere ein ergänzendes Kriterium, um entsprechenden Einstellungsweisen auf den Grund zu gehen. Der nächste Abschnitt untersucht anhand dieser Faktoren, inwieweit die im *Orgien Mysterien Theater* repräsentierte Einstellung gegenüber Tieren verdinglichend wirkt.

5.3 Das *Orgien Mysterien Theater* – Ein Beispiel für die verdinglichende Repräsentation von Tieren?

Das normative Konzept der ursprünglichen Anerkennung gegenüber Tieren wird durch Nitschs künstlerische Repräsentationen grundlegend irritiert: So werden etwa Verletzungen der tierlichen Integrität im Zuge des *Orgien Mysterien Theaters* offen zur Schau gestellt, Tierkadaver systematisch zerrissen und ausgeweidet (vgl. Nitsch 2003a, xxxff.). Ein erstes deskriptives Merkmal für eine verdinglichende Einstellungsweise gegenüber Tieren ist damit erfüllt: Ihre Repräsentation als Wesen ohne eigenes Wohlbefinden. Zumindest in Bezug auf die vor Ort geschlachteten Stiere lässt sich dieser Punkt mit dem Argument entkräften, dass ihre eigentlichen Interessen durch den Prozess der schmerzfreien Tötung direkt zur Anschauung gebracht und in diesem Sinne anerkannt werden. Wo ein solcher Bezug zum Fühlen und Erleben der Tiere jedoch fehlt, ist der Hinweis auf eine anerkennungsvergessene Einstellung gegenüber ihnen gegeben: Im Rahmen des *Sechstagespiels* etwa sind davon die bereits in geschlachtetem Zustand angelieferten Schafe und Schweine betroffen.

Die Besitzverhältnisse spielen als soziale Praxis eine bedeutende Rolle bei der Ausgestaltung von Mensch-Tier-Beziehungen. Allerdings treten sie nie als solche zutage, sondern wirken inhärent im Rahmen von verschiedenen Formen der Instrumentalisierung. Auch für das *Orgien Mysterien Theater* ist dieser Aspekt konstitutiv, insofern der käufliche Erwerb und Besitz der Tiere die Grundlage für ihren Gebrauch bildet. Aus moralischer Sicht relevant ist jedoch nicht die (rechtliche) Kategorie des Besitzes an sich, sondern der Schweregrad der damit verbundenen Instrumentalisierung: Im *Orgien Mysterien Theater* durchlaufen die repräsentierten Tiere einen stufenweisen Prozess, der sie als Mittel für den Gewinn ästhetischer Erfahrungen zeigt. Ihre individuellen Eigenschaften und Fähigkeiten spielen für Nitsch dabei keine Rolle: Die (ästhetische) Funktion der Tiere könnten also auch beliebige Artgenossen erfüllen. Damit ist ein zusätzliches Indiz für eine verdinglichende Einstellungsweise erfüllt: die Austauschbarkeit der instrumentalisierten Objekte (siehe zusammenfassend Abbildung 6).

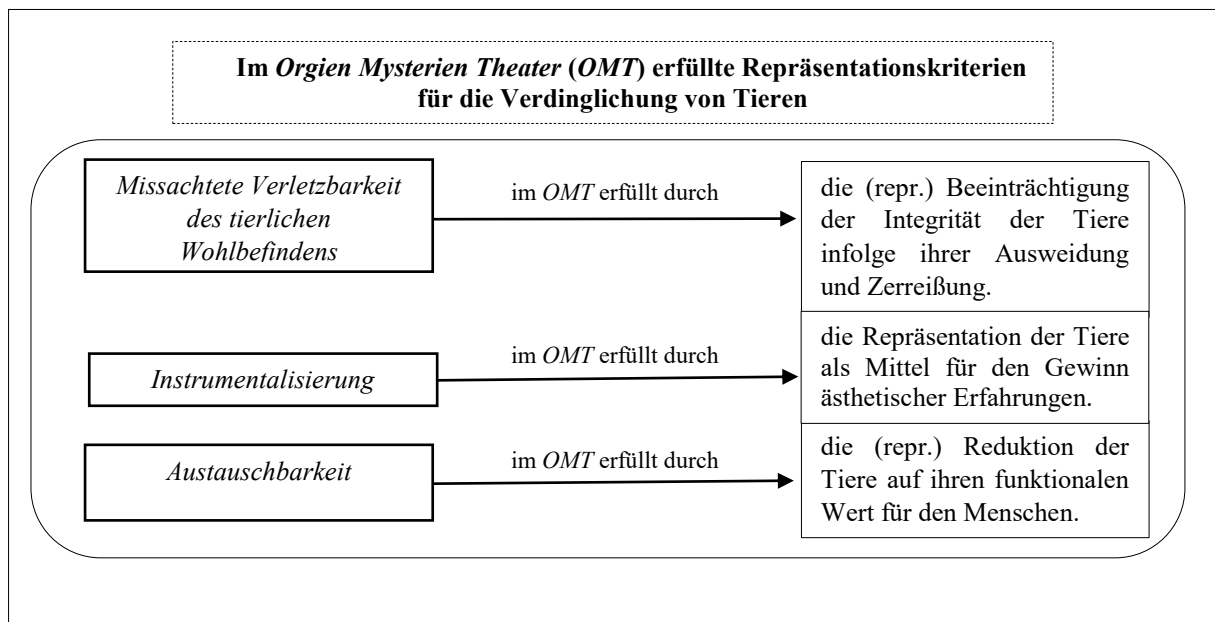


Abbildung 6: Im Orgien Mysterien Theater erfüllte Repräsentationskriterien für die Verdinglichung von Tieren

Im Orgien Mysterien Theater treffen alle der im Anschluss an Nussbaum entwickelten Kriterien für eine Verdinglichung von Tieren zu: Nitsch zeigt instrumentalisierte, austauschbare und in ihrer psychophysischen Integrität geschädigte Tiere. Anders als in Situationen, in denen sich Verstöße gegen die einzelnen Kriterien mit Blick auf den Gesamtkontext moralisch rechtfertigen lassen⁶⁵, kann im Falle des Orgien Mysterien Theaters somit nur bedingt auf die Clustereigenschaft des Verdinglichungsbegriffs rekuriert werden: Die moralische Relevanz von Tieren kommt hier nur in Bezug auf die vor Ort geschlachteten Stiere zum Ausdruck. Mit Blick auf die verwendeten Schweine und Schafe muss das Orgien Mysterien Theater hingegen als Beispiel für eine verdinglichende Repräsentation von Tieren gelten.

5.4 Zur Beziehung zwischen ästhetischen und ethischen Bedeutungsaspekten

Rund um die Frage, ob künstlerische Repräsentationen moralisch gerechtfertigt sein können, wenn sie wie das Orgien Mysterien Theater in einen Konflikt mit etablierten normativen Vorstellungen geraten, haben sich mehrere Positionen im wissenschaftlichen Diskurs herausgebildet. Die beiden Hauptströmungen akzentuieren die Beziehung zwischen dem moralisch relevanten Gehalt eines Kunstwerks und seinem ästhetischen Wert auf je unterschiedliche Weise: Vertreterinnen und Vertreter des radikalen Moralismus (*Moralism*) erachten die normenaffirmative Repräsentation von Objekten als besonderes Gut und notwendige, zum Teil sogar hinreichende, Bedingung für ihre ästhetische Bedeutung. Diese gilt

⁶⁵ Dazu zählt etwa ein chirurgischer Eingriff, der dem Wohlbefinden des Tieres dienen soll.

im radikalen Autonomismus (*Autonomism*) hingegen als unabhängig: Dass Objekte verdinglicht dargestellt werden, hätte demzufolge keinerlei Auswirkungen auf die künstlerische Qualität eines Werks (vgl. Merrill 2013, 371). Als prominentes Beispiel für diese These verweist Posner (1997, 1) auf den irischen Schriftsteller Oscar Wilde und sein Vorwort zu *The Picture of Dorian Gray*:

There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all. [...] The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. (Wilde 1994 [1890], 5)

Derart einseitige Bestimmungen des Verhältnisses von Ästhetik und Ethik sind in einschlägigen Fachpublikationen jedoch selten zu finden und werden fallweise eher als bloße Abstoßungspunkte zur Entwicklung moderaterer Ansätze herangezogen (vgl. Merrill 2013, 371; Giovannelli 2007, 118f.).

Philosophiehistorisch betrachtet geht diese Ausrichtung der Debatte auf den schottischen Denker David Hume und seine Untersuchungen zur allgemeinen Bestimmbarkeit von Geschmacksurteilen zurück. Richtungsweisend hierfür ist insbesondere sein erstmals 1757 erschienener Essay *Of the Standard of Taste* (Hume 1987 [1757]).⁶⁶ Hume gilt damit als intellektueller Vorreiter einer gemäßigten Form des ästhetischen Moralismus, die seit der Jahrtausendwende vor allem im anglo-amerikanischen Raum eine neue Hochphase erfährt (vgl. Cashell 2009, 29f.). So hat der in Schottland lehrende US-Philosoph Berys Gaut (1998; 2007) einen vermittelnden Ansatz entwickelt, der unter dem Begriff *Ethicisim* bzw. *Criticism* in der rezenten Forschungsliteratur etabliert ist und einen strukturellen Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik postuliert. Martha Nussbaum (1998) etwa macht sich diesen Theorierahmen für pädagogische Anliegen zunutze. Den dargestellten Inhalten begegnet sie hierfür in einem Modus der moralischen Abgrenzung (vgl. Nussbaum 2002 [1995], 138). Eine differenzierte Rezeption erfährt Gauts Zugang außerdem durch die Philosophen Noël Carroll (2001)⁶⁷ und Oliver Conolly (2000). Im deutschsprachigen Raum hat sich diesbezüglich vor allem der Tübinger Philosoph Peter Rinderle (2011) mit seiner Monographie über *Musik, Emotionen und Ethik* hervorgetan.⁶⁸

In erster Linie auf die ästhetischen Aspekte des Kunstwerks bedacht und damit dem Autonomismus zuzurechnen sind hingegen Richard Posner (1997; 1998), William Gass (1987),

⁶⁶ Neben diesem, zum Spätwerk Humes zählenden, Essay hat er eine Vielzahl weiterer ästhetischer Abhandlungen vorgelegt – wie ausführlich in der *Stanford Encyclopedia of Philosophy* nachzulesen ist (Gracyk 2011).

⁶⁷ Insbesondere die in Teil IV enthaltenen Essays “Moderate Moralism” und “Art, Narrative, and Emotion” sind für die Debatte relevant.

⁶⁸ Siehe darin insbesondere Kapitel 2.

Curtis Brown (2002) sowie James Anderson und Jeffrey Dean (1998). Dies führt im Falle Posners sogar so weit, die Möglichkeit einer ethischen Analyse von Kunst überhaupt anzuzweifeln. Eine umfassende Zusammenschau über die philosophische Auseinandersetzung mit diesem Themenbereich hat Ella Peek (2004) in der renommierten *Internet Encyclopedia of Philosophy* vorgelegt.

Die Beiträge von Daniel Jacobson (1997), Eileen John (2006) und Matthew Kieran (2001; 2006; 2010) heben sich insofern von den drei bisher genannten Stoßrichtungen ab, als sie dezidiert problemorientierte Szenarien zum Ausgangspunkt ihrer ethischen Reflexion über Kunstwerke machen. Kieran nennt in diesem Zusammenhang beispielhaft die folgenden Themenkreise:

Nazism, racism, misanthropy, misogyny, the dispensability of human life for the greater good, quietism in the face of suffering, moral indifference to those external to a type, class, tribe or nation, the religious abnegation of human good, the commendation of rape or incest, the list could go on. Imagine a work that fits the description. (Kieran 2006, 129)

In ihren Arbeiten verweisen Kieran (vgl. 2006, 133ff.), John (vgl. 2006, 335) und Jacobson (vgl. 1997, 168) auf eine beliebig erweiterbare Reihe an Beispielen quer aus der Kunst- und Kulturgeschichte, die diesen ethischen Problemfeldern inhaltlich nahekommen – darunter etwa Homers *Ilias*, Richard Wagners Opern oder Stanley Kubricks Verfilmung von *Clockwork Orange*. Deren ethische Relevanz betrachtet Kieran im Lichte der jeweiligen Rezeptionsbedingungen:

The crucial claim is whether or not the (im)moral character of a work cultivates my understanding. Immoral or morally problematic aspects of a work, where they cultivate understanding, can contribute to a work's artistic value rather than detract from it. (Kieran 2006, 140)

Mit dieser zentralen These betont Kieran die Kontextabhängigkeit der moralischen Aspekte künstlerischer Repräsentationen: Die konkrete Funktion eines Kunstwerks steht demzufolge im engen Wechselverhältnis mit den gesellschaftlichen Voraussetzungen, innerhalb derer es rezipiert wird. Dieses Argument führt auf John Dewey zurück, der bereits in *Art as Experience* ein solches Programm der umfassenden Bedeutungsanalyse für Kunstwerke ausformuliert:

Die Theorien, die der Kunst direkte moralische Wirkung und Absicht zuschreiben, gehen fehl, weil sie nicht die gesamte Zivilisation in Rechnung stellen, in deren Kontext die Kunstwerke hergestellt und genossen werden. (KaE, 399)

The theories that attribute direct moral effect and intent to art fail because they do not take account of the collective civilization that is the context in which works of art are produced and enjoyed. (AaE, 348)

Diesen Dewey'schen Gedanken, dass verschiedene Rezeptionsweisen zu den moralischen Bedeutungsaspekten eines Kunstwerks mit beitragen, verfolgt auch Steve Baker. Der US-amerikanische Philosoph und Kunsthistoriker hat insbesondere mit seinen Werken *Picturing the Beast* (2001b [1993]), *The Postmodern Animal* (2000) sowie zuletzt *Artist Animal* (2013) eine breite Debatte zur Nutzung von Tieren in der postmodernen Kunst angestoßen und mitgetragen. Dabei steht eine differenzierte Analyse des künstlerischen Ausdrucks im Zentrum, wobei sich Baker auch der Frage widmet, was Formen der ästhetischen Auseinandersetzung für den Diskurs um Mensch-Tier-Beziehungen speziell leisten können:

What does art add? What does art bring to the cause of animal rights that cannot be delivered by the terrible and necessary photographs and film footage of animal abuse that are all-too-familiar to animal advocates? (Baker 2011, 26)

Auf die Frage, was Kunst einer bloßen Wiedergabe der Realität durch dokumentarische Aufnahmen aus moralischer Sicht voraus hat, findet Baker keine hinreichende Antwort: Nach seinem postmodernen Verständnis entbehren grundsätzlich alle Kunstwerke einer *eindeutigen* Aussage (vgl. Baker 2011, 26). Für die Auseinandersetzung mit Nitschs *Orgien Mysterien Theater* ist damit ein entscheidender Punkt angesprochen, der sich nicht allein im Rahmen repräsentationsethischer Theorien erschöpft: Aus einer wirkungsästhetischen Perspektive, in der das Publikum als zentraler Faktor in den Prozess der Bedeutungsgestaltung mitaufgenommen wird, könnte die Möglichkeit zu verschiedenen Repräsentationsformen auch als ein Instrument der moralischen Aufklärung begriffen werden. Doch lassen sich verdinglichende Repräsentationen tatsächlich (nur) auf diese Weise rechtfertigen? Davon handelt das nächste Kapitel.

Zusammenfassung

In diesem fünften Abschnitt wurde aufbauend auf dem Verdinglichungsbegriff nach Honneth und Nussbaum ein Konzept entwickelt, das sich im Unterschied zu pathozentrischen bzw. interessenbasierten Ansätzen nicht nur auf konkrete lebende Tiere, sondern sämtliche Formen ihrer (künstlerischen) Repräsentation beziehen lässt. Während dem Begriff der *Anerkennung* mithilfe des Frankfurter Philosophen ethische Relevanz in zwischenmenschlichen Kontexten zugesprochen werden konnte, hat Nussbaums Analyse gezeigt, wie sich verdinglichendes Verhalten in der Praxis äußert. Zusammen mit Honneths Anerkennungskonzept wurden die von ihr herausgearbeiteten Kriterien schließlich auf ihre Anwendbarkeit in tierethischer Hinsicht befragt. Nitschs tierische Repräsentationen im *Orgien Mysterien Theater* haben sich vor diesem deskriptiven Hintergrund in drei zentralen Punkten als verdinglichend erwiesen: Er zeigt instrumentalisierte, austauschbare und in ihrer psychophysischen Integrität geschädigte Tiere. Damit ist allerdings noch keine hinreichende Aussage über die moralische Zulässigkeit seiner Darstellungen getroffen. Die Rezeptions-Ethik bildet in diesem Zusammenhang eine weitere Ebene, auf der sich ästhetisches Erfahren untersuchen lässt. Hier wird ergründet, welche Bedeutung Kunstwerke zum Ausdruck bringen (können) sowie ihre Abhängigkeit von gesellschaftlichen Kontexten analysiert.

Kapitel 6

Rezeptions-Ethik: Über die praktische Bedeutung von Kunstwerken

6.1 Das gesellschaftliche Potential kunstästhetischer Erfahrung

Im letzten Kapitel hat sich das *Orgien Mysterien Theater* als Beispiel für eine verdinglichende Repräsentation von Tieren herausgestellt. Das Ziel der rezeptionsethischen Analyse besteht vor diesem Hintergrund darin, die praktische Bedeutung von Kunstwerken zu untersuchen. Dadurch wird die Relevanz der repräsentationsethischen Perspektive aber nicht herabgesetzt, sondern – ganz im Gegenteil – entscheidend erweitert.

In diesem Zusammenhang wird Steve Bakers postmoderne Idee vom Kunstwerk als einer *fluid sub-ethical practice* vorgestellt, die wesentlich auf die aktive Rolle des Publikums rekurriert (6.2). Im Anschluss daran lässt sich schrittweise aufzeigen, welche gesellschaftliche Funktion Kunstwerke übernehmen können (6.3)⁶⁹: Aufbauend auf dem demokratischen Ideal nach John Dewey (6.3.1) wird die in ihnen angelegte Möglichkeit distanzierter Erlebens (6.3.2) ebenso besprochen wie das pädagogische Konzept ästhetischer Aufmerksamkeit (6.3.3) und die Rolle der Kunstkritik (6.3.4). Wie diese Ansprüche in der lebensweltlichen Handlungspraxis potentiell eingelöst werden können, zeigt das Modell des experimentalistischen Normenrekonstruktionsprozesses (6.4). Vor diesem Hintergrund demonstriert der letzte Abschnitt, welchen konkreten Beitrag das *Orgien Mysterien Theater* zur Gestaltung der Mensch-Tier-Beziehung aus ethischer Sicht leisten kann (6.5).

6.2 *Fluid sub-ethical Practice*:

Zur Bedeutungskonstitution von Kunstwerken in der Theorie der Postmoderne

Die zentrale Herausforderung für eine philosophische Analyse von tiernutzenden Kunstwerken besteht Steve Baker zufolge darin, dass sich die ethischen und ästhetischen Bedeutungsaspekte in ihnen überlagern:

They [dead animal bodies or even images of dead animal bodies; FK] do things to viewers, and they make it genuinely difficult to differentiate the ethical and the aesthetic strands of the arguments they raise. (Baker 2006, 78)

⁶⁹ Auf eine umfassende Analyse der individualethischen Bedeutungsmöglichkeiten von Kunstwerken wird hier aus Platzgründen ebenso verzichtet wie auf eine phänomenologische Betrachtung der Kunsterfahrung. Trotzdem bleibt zu berücksichtigen, dass auch diese Strategien zur philosophischen Rechtfertigung bestimmter Darstellungsweisen beitragen können.

Aus dieser wechselseitigen Beziehung folgt für den US-amerikanischen Kunsttheoretiker aber nicht, dass von einer Repräsentation direkt auf deren ethische Bedeutung geschlossen werden könnte: „[...] representation is *never* straightforward or ‘transparent.’ The representation, in other words, does not and cannot simply represent the ‘real’ animal” (Baker 2001a, 193).⁷⁰ Weder also können Repräsentationen die (immer bloß angenommene) Idee eines Tieres an sich erfüllen, noch gemessen an solchen Vorstellungen falsch sein. Sämtliche Darstellungsweisen sind mit normativen Konzepten beladen, die – je nachdem, ob sie mit den eigenen Einstellungen übereinstimmen oder nicht – auch unsere ambivalenten Reaktionen darauf begründen.

Baker legt den kritischen Fokus der Analyse nun also nicht mehr auf die Moralität des Darstellens selbst, sondern auf die unterschiedlichen Dimensionen der Kunstrezeption. Seine Ausgangsfrage, was Kunstwerke über die bloß dokumentarische Wiedergabe eines Sachverhalts hinausgehend leisten können, steht so unter entscheidend neuen Vorzeichen:

The apparently simple question ‘Can contemporary art productively address the killing of animals?’ therefore seems to raise far wider questions about the effectiveness of art (and more general, of visual representation) in a postmodern era. (Baker 2006, 70)

Damit geht Baker – als exemplarischer Stellvertreter für postmoderne Kunsttheorien – vom Argument einer visuellen Designation moralischer Bedeutungen deutlich ab. Schon im ersten Kapitel der richtungsweisenden Arbeit *The Postmodern Animal* macht er klar, auf welche Weise sich seine wirkungsästhetische (und also rezeptionsbezogene) Position auf die Rolle des Publikums auswirkt: „in this postmodern context the roles of artist and viewer are largely interchangeable“ (Baker 2000, 8). Dadurch dass Baker die Aufgaben der Kunstschaffenden einerseits und die der Rezipierenden andererseits nicht klar voneinander abhebt, bringt er in beide Richtungen einen reflexiven Anspruch zum Ausdruck. Streng vorgegebene Deutungsmuster gelten im postmodernen Kunstverständnis hingegen als überwunden – wie Baker in einem seiner zahlreichen Journalbeiträge zu diesem Thema bemerkt:

It [art; FK] *does not* bring answers, certainties, or ‘information’ in any straightforward sense, though there’s certainly an *intention* on the part of these artists to engage with what they see as truth or truths. For each of them it entails provisional decision-making, a preparedness to make changes, and an acknowledgement of the risk of failure, of the audience not getting it, or getting it ‘wrong.’ Yet this uncertainty can be seen as something to be welcomed. (Baker 2011, 26)

Die grundsätzliche Interpretationsoffenheit von Kunstwerken, wie Baker sie hier beschreibt, stellt alle daran beteiligten Personen – die Künstlerin oder den Künstler selbst sowie

⁷⁰ An anderer Stelle formuliert Baker in diesem Zusammenhang: „This thing, this chosen creature [...] is difficult to reduce to what it looks like” (Baker 2000, 8).

gleichermaßen ihr Publikum – vor (zum Teil völlig) neue Aufgaben und Herausforderungen im Umgang mit tierischen Repräsentationen: “This is perhaps the most radical postmodern option: the animal as a strange being encountered and experienced, rather than rendered familiar through interpretation” (Baker 2000, 81).⁷¹ Die Bedeutungskonstitution für Kunstwerke wird nunmehr als diskursiver Prozess aufgefasst.

Mit Hilfe eines signifikanten Zitats des französischen Denkers Jean-François Lyotard (1924-1998) unterstreicht Baker die Affinität dieses Zugangs zu einer philosophischen Denkweise (vgl. Baker 2000, 41):

A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged [...] by applying familiar categories to the text or to the work. (Lyotard 1984 [1979], 81)

Das postmoderne Kunstverständnis beruht demzufolge nicht auf Expertise, sondern der Bereitschaft, sich Repräsentationen aktiv anzueignen und auf ihre Bedeutung für unsere Praxis hin zu befragen (vgl. Baker 2000, 39). Auch Giovanni Aloï versteht diese philosophische Aufgabe der Bedeutungsentwicklung weniger als Problem, denn als zentrales Thema postmoderner Kunstrezeption:

The many formulations of postmodernism all overlap in the outlining of the crisis of representation that so greatly pervades most contemporary artistic production. In postmodern art, unmediatedness is a relevant value, the assumption being that art and life are both fiction that can intertwine in the creation of visions which by nature are open-ended and undetermined. (Aloï 2012, 2)

Postmoderne Interpretationen lassen inhaltliche Mehrdeutigkeiten bewusst (um nicht zu sagen: systematisch) zu und können vor diesem Hintergrund zu keinem Zeitpunkt als endgültig abgeschlossen betrachtet werden. Am Beispiel ausgestopfter Tiere konkretisiert Aloï diesen postmodernen Zugang, in dem uns grundsätzlich alle Formen der Repräsentation in einem Modus der Fragwürdigkeit erscheinen müssen: “Whether perfectly realistic or botched, reclaimed or newly crafted, the taxidermied animal body has become an uncomfortably questioning entity [...]” (Aloï 2012, 47).

Auch Baker zufolge hat sich im Zuge der postmodernen Kunsttheorie eine neue Form der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Repräsentationsformen des Mensch-Tier-Verhältnisses etabliert: „[...] the postmodern artist is in the position of the questing philosopher, but this appears to entail that artist’s also being in the position of a postmodern animal“ (Baker

⁷¹ An anderer Stelle formuliert Baker in ähnlicher Weise: “Because the look of the postmodern animal [...] seems more likely to be that of a fractured, awkward, ‘wrong’ or wronged thing, which it is hard not to read as a means of addressing what is to be human now” (Baker 2000, 54).

2000, 189). Auf dieser Grundlage begreift er Kunstwerke auch als ethisches Instrument, mithilfe dessen moralische Fragen und Problemstellungen bezüglich unseres Umgangs mit Tieren neu zugänglich gemacht werden können:

Postmodern animal art is drenched in ambiguity, and this of course is the source of both its strength and its weakness. There is undoubtedly a case here for arguing that an artist's aesthetic practice may be more persuasive, less obvious, and ultimately more revealing than any ethical pronouncements he or she might make. This art – not least when it appears to take liberties with animal form – might usefully be thought of as constituting a kind of *fluid sub-ethical practice*. (Baker 2006, 75)

Dieser letztgenannte Begriff der *fluid sub-ethical practice* fasst die Funktion einer genuin künstlerischen Auseinandersetzung mit Tieren in der Postmoderne konzise zusammen. Indem Kunstwerke bestimmte Tierbilder repräsentieren, docken sie unmittelbar an den (lebensweltlichen) Problembereich ethischer Theoriebildung an – ohne aber deren konkrete Aufgaben zu übernehmen:

Although the significant rise of interest in animal rights issues in the late twentieth century [...] coincides historically with a growing cultural awareness of the idea of postmodernism, the politics and philosophy of animal rights have little in common with postmodern art's representation of the animal, with its apparent refusal to draw the line even at bestiality or butchery. (Baker 2000, 174)

Dass Repräsentationen aus postmoderner Sicht ganz grundsätzlich schillernde Bedeutungsaspekte anhängen, kann als Ausgangspunkt dafür genutzt werden, um unsere normativen Vorstellungen von einer gelingenden Mensch-Tier-Beziehung in Frage zu stellen. Um dieses Potential für Kunstwerke zu erhalten, ist es aber notwendig, auch und gerade jene künstlerischen Ausdrucksformen zuzulassen, die einem gesellschaftlich etablierten Common-Sense-Ideal nicht entsprechen:

There will be no single ideal way of representing animals, and the favoured forms of any particular moment should never be mistaken for a simple pictorial reality. This consideration will necessarily effect the kind of visibility into which the animal may be brought. The problem with the idea of the 'positive' image [...] is that it insists on a particular form of visibility. This would inevitably be just as rigid as the culture's existing regulatory forms of what may or may not be made visible with regard to animals – and once the culture at large had got its measure. (Baker 2001b [1993], 217)

Gerade im Anstoß eines offenen Diskurses über normative Einstellungen erkennt Baker also die gesellschaftliche Relevanz von Kunstwerken: Sie bieten die Möglichkeit, sich ganz bewusst von lebensweltlichen Gewohnheiten abzuheben und verschiedene Konzepte der Mensch-Tier-Beziehung nebeneinander zu stellen. Um dieses Potential als moralisches Argument geltend machen zu können, nimmt Baker auf seine konkreten Auswirkungen in der Praxis Bezug:

Rather than looking at aspects of animal representation and saying ‚this is how it appears to be; this is what it seems to be going on‘, I want now to ask whether and how things might be changed – to the advantage of animals – through the constructive use of representations. (Baker 2001b [1993], 187)

Auf dieser rezeptionsbezogenen Analyseebene werden also Möglichkeiten einer konstruktiven Aneignung von künstlerischen Repräsentationen vom Tier in Bezug auf die normative Einstellung ihm gegenüber erörtert.

Auch der US-amerikanische Philosoph Cary Wolfe setzt sich in seiner Abhandlung *What is Posthumanism?* mit diesen ethischen Bezügen von Kunst auseinander:

If, as many of the most important contemporary thinkers have suggested, certain representational strategies [...] can be indexed to certain normative modes of humanist subjectivity that they reproduce *by the very nature of their strategies*, then we are all within our rights to ask – to put it succinctly, for the moment – what the relationship is between philosophical and artistic representationalism. (Wolfe 2010, 146)

Zur Untersuchung dieses Verhältnisses zwischen philosophischen und künstlerischen Repräsentationsweisen nimmt Wolfe im Rahmen eines eigenen Kapitels über die moralische Stellung von Tieren in der Kunst auf die Britin Sue Coe Bezug. Ihre Werke finden im Diskurs der Human-Animal Studies häufig als Fallbeispiele für eine sogenannte „Tierrechtskunst“ Erwähnung, eine künstlerische Ausdrucksform also, die für sich in Anspruch nimmt, ihre Anliegen offen und unmissverständlich zu artikulieren.⁷² Eine bloße Analyse dieser gesellschaftspolitischen Intentionen greift nach Wolfes Dafürhalten aber zu kurz, um den mehrdimensionalen Bedeutungsaspekten eines Kunstwerks – nach der postmodernen Theorie – gerecht werden zu können:

The paradoxical result for Coe’s work, then, is that it appeals to us to read it as directly (indeed, melodramatically) legible of the content it represents, but the only way it achieves that end is through its figural excess [...] of the interposing materiality of representation itself. (Wolfe 2010, 152)

Baker bestärkt dieses Argument, wenn er davon ausgeht, dass grundsätzlich alle künstlerischen Repräsentationen aus philosophischer Sicht problematisiert werden können – unabhängig von ihrem konkreten Inhalt:

It would be quite wrong to give the impression that only horrific or distressing representations can serve to promote change, but [...] the meanings of images – I’m tempted to say of even the most unpromising images – are constantly open to negotiation. (Baker 2001b [1993], 226)

⁷² Damit steht Coe in einer Reihe mit Olly and Suzi, Mark Dion oder Angela Singer (vgl. Baker 2011, 28; Alois 2012, 134; Ullrich/Weltzien 2015, 113).

Ein konzeptioneller Vorschlag dafür, wie ein solch diskursives Verständnis von ästhetischen Bedeutungsaspekten auch unter gesellschaftstheoretischen Gesichtspunkten rechtfertigbar ist, lässt sich im Rückgriff auf die Verschränkung von Kunst und Demokratie bei John Dewey entwickeln – wenngleich er selbst von einem stark wertdesignierenden Kunstbegriff ausgeht.

6.3 Die demokratieförderlichen Potentiale pragmatistischer Ästhetik

Die Frage nach der Bedeutungskonstitution von Kunstwerken bildet nur einen Teilaspekt der wirkungsästhetischen Forschung. Darauf aufbauend lässt sich der Rezeptionsprozess auch in Bezug auf das Denken und Handeln konkreter Personen untersuchen. Ideengeschichtlich betrachtet nimmt dieser Ansatz seinen wesentlichen Ausgang bei Friedrich Schiller (2009 [1794]). In der Betrachtungsweise des deutschen Dichters und Philosophen liegt das zentrale Erkenntnisinteresse auf der Frage, welchen moralisch-erzieherischen Wert es überhaupt hat, sich mit Kunstwerken auseinanderzusetzen (vgl. Dietrich/Krinninger/Schubert 2012, 33). Wenngleich er in wesentlichen Punkten von Schillers Entwurf abkommt, verfolgt auch John Dewey einen ähnlich pädagogischen Anspruch (vgl. Dietrich/Krinninger/Schubert 2012, 48f.): Der US-amerikanische Pragmatist gliedert sein Konzept der ästhetischen Erfahrung in einen demokratietheoretischen Kontext ein und kann vor diesem Hintergrund auch und gerade als Vorläufer für Bakers postmodernes Kunstverständnis gelesen werden.

6.3.1 Deweys demokratisches Ideal

Im Jahre 1916, also rund zwei Jahrzehnte vor dem Erscheinen von *Art as Experience*, publiziert Dewey sein pädagogisch-philosophisches Hauptwerk *Democracy and Education* (dt. *Demokratie und Erziehung*). Den institutionellen Charakter des Demokratiebegriffs erweitert er darin ganz wesentlich (vgl. Dietrich/Krinninger/Schubert 2012, 49): „Die Demokratie ist mehr als eine Regierungsform; sie ist in erster Linie eine Form des Zusammenlebens, der gemeinsamen und miteinander geteilten Erfahrung“ (DuE, 121).⁷³ Mit dieser Auffassung hebt Dewey die einzelnen Mitglieder als Nukleus demokratisch verfasster Gesellschaften hervor.⁷⁴ Damit verknüpft ist aber auch ein pädagogischer Anspruch an sie:

⁷³ Zur Unterstützung dieser These können auch einige Passagen aus *The Public and its Problems* (dt. *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme*) herangezogen werden. Dort stellt Dewey (1996 [1927], 129) unter anderem fest: „Als Idee betrachtet, ist die Demokratie nicht eine Alternative zu anderen Prinzipien assoziierten Lebens.“

⁷⁴ Diesen Gedanken führt Dewey in *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme* weiter: „Die traditionell mit der Idee der Demokratie verbundenen Begriffe und Schibboleths erhalten nur dann eine wirklichkeitsgetreue und richtungsweisende Bedeutung, wenn sie als Zeichen und Merkmale einer Assoziation konstruiert werden, welche

Eine bewegliche Gesellschaft, die von zahllosen Kanälen durchzogen ist, durch die eine irgendwo innerhalb ihres Bereiches entstehende Veränderung überallhin wirkt, muß darauf halten, daß ihre Mitglieder zu persönlicher Initiative und Anpassungsfähigkeit erzogen werden. (DuE, 121f.)

A society which is mobile, which is full of channels for the distribution of a change occurring anywhere, must see to it that its members are educated to personal initiative and adaptability. (DaE, 93f.)

Der demokratische Zusammenschluss jeweils individueller Akteurinnen und Akteure lässt sich nach Dewey also letztlich nur über einen dynamischen Bildungsbegriff verfolgen, den er anhand von zwei Kriterien auch inhaltlich klar definiert.

Einerseits bezieht er sich in diesem Zusammenhang auf das Ausmaß der von allen Mitgliedern einer Gesellschaft bewusst oder unbewusst geteilten Interessen, die als „Faktor in der Regelung sozialer Beziehungen“ (DuE, 120) anerkannt werden:

Damit sie eine große Zahl von Werten gemein haben, müssen alle Mitglieder der Gruppe die gleiche Möglichkeit haben, den anderen zu geben und von ihnen zu nehmen. Es muß eine reiche Mannigfaltigkeit gemeinsamer Unternehmungen und Erfahrungen vorhanden sein. (DuE, 117)

In order to have a large number of values in common, all the members of the group must have an equable opportunity to receive and to take from others. There must be a large variety of shared undertakings and experiences. (DaE, 90)

Neben dieser Form des gruppeninternen Interessenausgleichs, hält Dewey andererseits die Annäherung zwischen verschiedenen Gruppen sowie schließlich deren Verschneidung für unverzichtbar. Sie soll durch einen universellen Diskurs – einen „freien Austausch zwischen den verschiedenen Formen der Lebenserfahrung“ (DuE, 117) – gestützt werden. Ziel ist es dabei, jenen Erfahrungs- und Handlungsspielraum, in dem individuelle Interessen auf demokratische Weise berücksichtigt werden, auszudehnen. Durch den bewussten Einbezug gruppenexterner Bedürfnisse will Dewey allen – und insbesondere sozialen Randgruppen – eine möglichst umfassende Partizipation an der demokratischen Gemeinschaft ermöglichen.⁷⁵ Damit entwirft er einen Demokratiebegriff, der etwa auch über nationalstaatliche oder spezialistische Strukturen hinausreichen kann. Der Ausbau von sozialer Kohärenz ist in Deweys Idealvorstellung prinzipiell an keine politische Verwaltungseinheit oder andere Formen der gesellschaftlichen Beschränkung gebunden (vgl. DuE, 121). Trotzdem versteht er den konkreten Demokratisierungsprozess als streng endosmotischen Vorgang, der sich ausgehend von kleinen Personengruppen – etwa einer Bande oder Clique – sukzessive auf größere

die bestimmenden Charakteristika einer Gemeinschaft trägt. Brüderlichkeit, Freiheit und Gleichheit sind getrennt vom Gemeinschaftsleben hoffnungslose Abstraktionen.“ (Dewey1996 [1927], 129).

⁷⁵ Dieses gesellschaftspolitische Anliegen ist nicht zuletzt in Deweys eigener Erfahrung begründet. So sah er sich im späten 19. Jahrhundert mit den sozialen Problemen Chicagos direkt konfrontiert (vgl. Retter 2009, 38).

Handlungsfelder erstreckt (vgl. DuE, 117). Darauf basiere schließlich auch eine „dauernde Umgestaltung des sozialen Verhaltens“ (DuE, 120) auf unterschiedlichen Ebenen.

Dewey zufolge können Kunstwerke diesen Demokratisierungsprozess wesentlich unterstützen, indem sie ihn auf einer embryonalen Stufe idealtypisch widerspiegeln. In *Democracy and Education* wird dieses Potential erstmals negativ definiert (vgl. Carr 1995, 52) – von äußeren Eindrücken abgeschottete Gruppen könnten davon jedenfalls nicht profitieren: „Ihre Kultur kommt in die Gefahr, in Unfruchtbarkeit zu erstarren, sich auf sich selbst zurückzuziehen; ihre Kunst wird Schaustellung und Künstelei“ (DuE, 117). Rund zwei Jahrzehnte später nimmt Dewey diesen Gedanken wieder auf und entwickelt in *Art as Experience* eine eigene Funktion des Ästhetischen, in die er sein gesellschaftsutopisches Szenario eines durchgehend demokratisch organisierten Zusammenlebens mit integriert.⁷⁶ Jene beiden Prinzipien, mithilfe derer Dewey dieses Ideal einer Überwindung aller gesellschaftlichen Spannungen aus prozessualer Sicht beschreibt – die gegenseitige Achtung von Interessen sowie die fortwährende Ausdehnung an sozialen Teilhabemöglichkeiten –, sieht er in der kunstästhetischen Erfahrung verwirklicht: „Kunstwerke [...] sind Zeichen – Zeichen für ein vereintes Kollektivleben. Sie sind aber auch ebenso wunderbare Stützen in der Schaffung eines solchen Lebens“ (KaE, 97). Damit ist ihre Rolle insbesondere für postmoderne Gesellschaften klar vorgezeichnet: Kunstwerke können aufgrund ihrer Verfasstheit neue Erfahrungsdimensionen in Hinblick auf andere Individuen oder Gruppen eröffnen und so handlungsleitende Orientierungs- und Reflexionsmöglichkeiten für ihre Rezipientinnen und Rezipienten darstellen.⁷⁷ Der deutsche Philosoph Wolfgang Iser spitzt diesen Zusammenhang auf die eingängige These zu: „Die Postmoderne ist so radikal plural, daß sie nur demokratisch gelingen kann.“ (Iser 1994, 39) Woraus Dewey dieses gesellschaftliche Potential von kunstästhetischen Situationen genau ableitet, bespricht der folgende Abschnitt.

⁷⁶ Denn „keine Gesellschaft“, so Dewey (KaE, 97), „wird je vollkommen sein“. Eine ganz ähnliche Aussage trifft er außerdem in *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme*: „Da die Dinge solche Erfüllung nicht erlangen, sondern in Wirklichkeit immer abgelenkt und gestört werden, ist die Demokratie in diesem Sinne keine Tatsache und wird nie eine sein“ (Dewey 1996 [1927], 129). Die Demokratie kann demzufolge immer nur als das Prinzip einer fortwährenden gesellschaftlichen Entwicklung verstanden werden.

⁷⁷ Auch nach der Ansicht von Carr (1995, 55) antizipiert Dewey auf diese Weise „das Hervortreten vieler postmoderner Ideen“. „Dies betrifft die unabgeschlossene Bildung des menschlichen Subjekts; die Kontingenz demokratischer Normen und Werte; die Vergeblichkeit utopischer Ideen über ein vorgefertigtes, beständiges Selbst; die Erkenntnis, daß es keine Sammlung ‚objektiven‘ Wissens gibt, das außerhalb des geschichtlichen Kontextes steht, der ihm Sinn und Bedeutung verleiht“.

6.3.2 Künstlerisches Arrangement und die Möglichkeit distanzierter Erlebens

Dewey erachtet keine Objekte unserer Lebenswelt als prädestiniert für ästhetische Erfahrung: Demnach kann ein Kugelschreiber grundsätzlich dasselbe ästhetische Erlebnispotential entfalten wie ein Gemälde Monets oder die räumliche Ansammlung einiger Pferde. Für sie alle darf also mit gleicher Berechtigung in Anspruch genommen werden, dass es sich um Kunstwerke handelt (vgl. KaE, 19f.).

Was Kunstsituationen aber von lebensweltlich ästhetischen Kontexten unterscheidet, ist das ihnen zugrundeliegende Arrangement. So arbeiten Kunstschaffende bewusst darauf hin, den Rezipientinnen und Rezipienten eine ästhetische Erfahrung zu ermöglichen: Die ästhetische Phase lebensweltlicher Situationen – Dewey (2008 [1950]) spricht in diesem Zusammenhang auch von einer primären Phase der Künste – wird in diesem Prozess ganz absichtlich kultiviert und entwickelt.⁷⁸ Nachdem Dewey den Bezug zum Arrangementcharakter von Kunstwerken in *Art as Experience* implizit über den Begriff des Ausdrucks erschlossen hatte⁷⁹, hebt er in einer 1950 erschienenen Replik auf einen kritischen Kommentar des US-amerikanischen Philosophen Patrick Romanell (1949) konkret auf zwei ineinander übergehende Stadien des ästhetischen Erfahrungsprozesses ab:

[...] I speak both of ‚aesthetic’ experience and of the ‚aesthetic phase of experience.’ Since the backbone and indeed the life-blood of my aesthetic theory (such as it is) is that *every* normally complete experience, every one that runs its own full course, is aesthetic in its consummatory phase; and since my theory holds also that the arts and their aesthetic experience are intentionally cultivated developments of this primary aesthetic phase, it demands presentation of evidence to accuse the main, the indispensable, intention of the theory with internal inconsistency. (Dewey (2008 [1950], 395)

Indem er die lebensweltlich ästhetische Erfahrung als notwendigen Ausgangspunkt für die Schaffung von Kunstsituationen beschreibt, die – per definitionem – absichtlich daraufhin konzipiert sind, solche Erfahrungen zu generieren, kann Dewey einen doppelten Vorteil für sich in Anspruch nehmen. Einerseits wehrt er damit das von Romanell (1994) vorgebrachte Argument nachdrücklich ab, zwei inhaltlich voneinander getrennte Formen des Ästhetischen sowie darauf aufbauend einen elitären Objektbereich der Kunst schaffen zu wollen. Andererseits gelingt es ihm hier aber auch, die Besonderheit genuin künstlerischer Erlebnisräume gegenüber lebensweltlichen Kontexten zu unterstreichen.

⁷⁸ Marie-Luise Raters-Mohr (1994, 183f.) rekonstruiert die Entwicklung dieses Gedankens im Anschluss an Philip Zeltner (1975, 4f. und 17).

⁷⁹ Anhand eines bewussten Ausdrucksakts lässt sich ein Kunstwerk von lebensweltlichen Situationen unterscheiden (siehe hierfür Kapitel 1.4). Zur Beziehung zwischen Deweys Ausdrucks- und Kunsttheorie siehe außerdem Mitias (1992).

Die Philosophin Marie-Luise Raters-Mohr von der Universität Potsdam veranschaulicht beispielhaft, wie diese rein formale Differenzierung in der Praxis zum Ausdruck kommt:

Allein durch die Tatsache, daß eine Performance als solche *angekündigt* wird oder daß der Gebrauchsgegenstand *ausgestellt* wird, entsteht eine Situation, die nicht mehr lebensweltlich-zufällig ist. (Raters-Mohr 1994, 185)

Für Dewey ist diese Form der Abgrenzung von essenzieller Bedeutung, um an der gesellschaftlichen Funktion, die er Kunstwerken als experimentell strukturiertem Erfahrungsfeld zuordnet, festhalten zu können (siehe Kapitel 6.4). Darüber hinaus bildet die Differenz zwischen Kunst- und Lebenswelt aber auch eine wesentliche Voraussetzung für die in ästhetischen Erfahrungen generierte Form der Aufmerksamkeit – nach Dewey ein ganz zentrales Merkmal für Bildungsprozesse.

6.3.3 Kunstästhetische Aufmerksamkeit als Rahmen pädagogischer Praxis

Dewey zufolge generieren kunstästhetische Erfahrungen auf einer doppelten Ebene Aufmerksamkeit.⁸⁰ In *Art as Experience* begründet er diese These zunächst mit ihrer sinnlichen Dimension:

Um Ästhetik in ihren ausgeprägtesten und anerkanntesten Formen zu verstehen, muß man bei ihren Grundelementen ansetzen; bei den Ereignissen und Szenen, die das aufmerksame Auge und Ohr des Menschen auf sich lenken, sein Interesse wecken und, während er schaut und hört, sein Gefallen hervorrufen: [...]. (KaE, 11)

In order to *understand* the esthetic in its ultimate and approved forms, one must begin with it in the raw; in the events and scenes that hold the attentive eye and ear of man, arousing his interest and affording him enjoyment as he looks and listens: [...]. (AaE, 10)

Die Entwicklung ästhetischer Erfahrungen ist also in jedem Fall ursprünglich an einen konkreten Gegenstand gebunden (vgl. Dietrich/Krinninger/Schubert 2012, 60):

Erfahrung in diesem vitalen Sinne wird von jenen Situationen und Episoden geprägt, die wir spontan als ‚reale Erfahrung‘ bezeichnen; von jenen Dingen, von denen wir in der Erinnerung sagen: ‚Das war ein Erlebnis!‘ (KaE, 48)

Experience in this vital sense is defined by those situations and episodes that we spontaneously refer to as being ‚real experiences‘; those things of which we say in recalling them, ‚that *was* an experience.‘ (AaE, 43)

Nach mehreren Beispielen für derartige Erlebnisse – darunter der Streit mit einer nahestehenden Person, ein abgewendetes Unglück oder das vortreffliche Essen in einem Pariser Restaurant –

⁸⁰ Siehe hierzu auch Abschnitt 1.5 der vorliegenden Arbeit.

hebt Dewey jenes Element hervor, das sie alle in gleicher Weise verbindet: „eine in sich geschlossene Erfahrung, die deshalb hervorsticht, weil sie sich von dem Vorangegangenen und dem Nachfolgenden abhebt“ (KaE, 48). Für den Pragmatisten sind ästhetische Erfahrungen also zunächst immer mit einer gesteigerten Form von unmittelbarer Aufmerksamkeit verknüpft. Sie erzeugen einen intensiven (und auf dieser Basis potentiell nachhaltigen) Eindruck: „Um ganz von einer Sache erfüllt zu sein“, so der amerikanische Philosoph, „müssen wir uns zuerst in sie versenken“ (KaE, 68).

Dewey bleibt in seiner Betrachtung aber nicht auf diese rein wahrnehmungspsychologische Komponente ästhetischer Situationen beschränkt. Vielmehr erachtet er sie als grundlegende Bedingung für eine reflexive Auseinandersetzung mit ihnen. Denn, so wendet er ein: „Verhalten wir uns einem Ereignis gegenüber passiv, so werden wir von ihm überwältigt, und mangels entsprechender Handlung nehmen wir nicht wahr, was uns überwältigt“ (KaE, 68). Zum strukturellen Abschluss einer ästhetischen Erfahrung zählt Dewey also auch und gerade ihre kritische, intellektuelle Analyse. Demzufolge

machen wir *eine* Erfahrung, wenn das Material, das erfahren worden ist, eine Entwicklung bis hin zur Vollendung durchläuft. Dann, und nur dann, ist es in den Gesamtstrom der Erfahrung eingegliedert und darin zugleich von anderen Erfahrungen abgegrenzt. (KaE, 47)

we have *an* experience when the material experienced runs its course to fulfilment. Then and then only is it integrated within and demarcated in the general stream of experience from other experiences. (AaE, 42)

Ihren zeitlich überdauernden Charakter entfalten ästhetische Erfahrungen also erst sukzessive im menschlichen Nachdenken. Dewey beschreibt diesen Prozess als gleichermaßen rekonstruktiv wie erkenntnishervorbringend. Damit ist auch der – im vorigen Kapitel beschriebene – Unterschied zwischen lebensweltlich ästhetischen Situationen und Kunstwerken herausgearbeitet. Letztere zeugen von der bewussten Kultivierung ästhetisch aufmerksamen und also reflexiven Erfahrens:

[...] 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. Ohne einen Akt der Neuschöpfung wird der Gegenstand nicht als ein Kunstwerk perzipiert. (KaE, 69)

[...] a beholder must *create* his own experience. And his creation must include relations comparable to those which the original producer underwent. They are not the same in any literal sense. But with the perceiver, as with the artist, there must be an ordering of the elements of the whole that is in form, although not in details, the same as the process of organization, the creator of the work consciously experienced. Without an act of recreation the object is not perceived as a work of art. (AaE, 60)

Giovanni Aloï macht diese qualitative Differenz im Erfahren exemplarisch am Vergleich zwischen der Schlachtung von Tieren in einem landwirtschaftlichen und in einem künstlerischen Kontext deutlich:

One of the most interesting aspects of the killing that takes place in the gallery space is that it functions as disproportionate catalyst for reactions. For instance, millions of bovines are killed every year for human consumption, but the one animal killed in the performative space, creates a strong public response, as if mass animal killing was not an everyday occurrence. The reason for this is to be found in the secular separation of art and the functional world [...]. The position of the viewers, when confronted with this reality, is much more entangled than that of someone sitting in front of a steak at a dinner table. (Aloï 2012, 115)

Die aufmerksame, kunstästhetische Erfahrung reicht über das unmittelbare – und im Regelfall bloß passiv hingenommene – Alltagserfahrungen grundsätzlich hinaus: Ihr wesentliches Merkmal – die Reflexion der in bestimmten Situationen zum Ausdruck gebrachten Bedeutungsinhalte –, verweist nach Deweys Theorie immer auf das Einsetzen demokratischer Entwicklungsprozesse (vgl. Dietrich/Krinninger/Schubert 2012, 59ff.). Vor diesem Hintergrund bilden Kunstwerke auch und gerade ein prädestiniertes Instrument dafür, um über unterschiedliche Interessen in und von Gruppen zu verhandeln oder solche überhaupt erst offensichtlich werden zu lassen. Die Kunstkritik soll in diesem Zusammenhang eine Mittlerposition übernehmen: Ihre Aufgabe besteht in der Sensibilisierung für die Möglichkeit, derartige Bedeutungsdiskurse selbst zu erschaffen oder sich aktiv daran zu beteiligen.

6.3.4 Die Rolle der Kunstkritik

Im Idealfall gelingt es der Arbeit von Kunstkritikerinnen und -kritikern eine intellektuelle Form der Aufmerksamkeit für ästhetische Erfahrungen innerhalb einer Gesellschaft zu kultivieren und ihre einzelnen Mitglieder auf diese Weise an das demokratische Potential von Kunstwerken heranzuführen. Dewey widmet der Kunstkritik in *Art as Experience* einen eigenen Abschnitt⁸¹, in dem er ihre Rolle dezidiert pädagogisch anlegt. Seiner Meinung nach sollen die ausführenden Personen den ästhetischen Rezeptionsprozess nur unterstützend begleiten, ohne sich dabei selbst zu positionieren:

Die Pflicht des Kritikers ist es, diese Arbeit, die durch das Kunstobjekt vollbracht wird, zu fördern. Das Aufnötigen seines eigenen Lobes und Tadels, seiner Bewertungen und Einschätzungen, ist ein Zeichen für das Scheitern, die Aufgabe zu verstehen und auszuführen, ein Faktor in der Entwicklung echter persönlicher Erfahrung zu werden. Wir halten nur dann an der vollen Bedeutung eines Kunstwerks fest, wenn wir in unseren eigenen vitalen Prozessen die Prozesse durchgehen, die der Künstler beim Hervorbringen des Werks durchging. (KaE, 376)

⁸¹ Dabei handelt es sich um Kapitel 13 mit dem Titel „Criticism and Perception“.

The critic's office is to further this work, performed by the object of art. Obtrusion of his own approvals and condemnations, appraisals and ratings, is sign of failure to apprehend and perform the function of becoming a factor in the development of sincere personal experience. We lay hold of the full import of a work of art only as we go through in our own vital processes the processes the artist went through in producing the work. (AaE, 328)

Kunstkritik wird von Dewey nach dem Konzept einer ‚Hilfe zur Selbsthilfe‘ verstanden: Als rein wissenschaftlich-analytischer Vorgang, in dem die rationale Grundlage für den Zugang zu kunstästhetischen Situationen und also demokratischem Urteilsvermögen geschaffen wird. Um eine zentrale These aus *Democracy and Education* aufzugreifen: „Jede Erfahrung, wie platt sie auch zunächst erscheinen mag, kann unendliche Bedeutung gewinnen, indem der Umfang ihrer wahrgenommenen Beziehungen vergrößert wird.“ (DuE, 288) Dewey zufolge soll die Kunstkritik den Menschen also für die mögliche Vielfalt und Intensität einer Erfahrung empfindlich machen.⁸² Auf welche Weise die so angereicherten Erfahrungen in einen Bezug zu konkreten Handlungssituationen gesetzt werden können, bespricht der nächste Abschnitt.

6.4 Der experimentalistische Normenrekonstruktionsprozess: Dewey und die Postmoderne

Welchen konkreten Einfluss Kunstwerke auf unser praktisches Handeln nehmen können oder gar nehmen sollen, stellt Raters-Mohr kritisch in Frage:

Wieso setze ich mich in einen Konzertsaal oder vor ein Bild? Ist das nicht Zeitvergeudung? Sind die lebensweltlichen Konflikte und Sehnsüchte nicht genug? Muß man sie unbedingt ‚kultivieren‘ und ‚absichtlich entwickeln‘? Ist nicht das Erleben von lebensweltlich ästhetischen Situationen dem von künstlich arrangierten Kunstsituationen absolut und ohne Zweifel vorzuziehen? (Raters-Mohr 1994, 186)⁸³

Anhand dieser Fragen kommt exemplarisch zum Ausdruck, dass der Schritt von kunstästhetischen Erfahrungen in ihre lebensweltliche Anwendbarkeit nicht immer unmittelbar einsichtig ist. Schließlich seien Kunstwerke im Wesentlichen dadurch definiert, dass in ihnen „weder die Möglichkeit noch die Notwendigkeit besteht, zur Handlungsphase überzugehen“ (Raters-Mohr 1994, 192).⁸⁴ Vor diesem Hintergrund gibt die Potsdamer Philosophin zu bedenken, ob diese Form der Abnabelung von realen Handlungskontexten einer pragmatistischen Herangehensweise nicht sogar eher zuwiderläuft.

Dewey kehrt diesen Zweifel an den gesellschaftswirksamen Aspekten von Kunstwerken um: „Und doch“, so formuliert er in seiner Schlussbemerkung zu *Art as Experience*, „konstituiert

⁸² Philip W. Jackson (1998) hat diese pädagogischen Aufgaben ausführlich beleuchtet.

⁸³ Kursivierung aus dem Original nicht übernommen.

⁸⁴ Kursivierung aus dem Original nicht übernommen.

gerade diese Indifferenz gegenüber Lob und Tadel wegen ihrer Inanspruchnahme imaginativer Erfahrung das Zentrum der moralischen Kraft der Kunst“ (KaE, 402). Davon, dass Kunstsituationen eine formal distanzierte Erlebnisdimension aufweisen, lässt sich seiner Ansicht zufolge nicht auf deren Bedeutungslosigkeit für die Praxis schließen. Im Gegenteil: Als strategisches Instrument zur Entwicklung und Erprobung von Handlungspotentialen können sie einen wesentlichen Beitrag zu demokratischen Gestaltungsprozessen leisten. Für das Verständnis dieses Konzepts sind zwei ergänzende Überlegungen Deweys hilfreich, mit Hilfe derer sich seine Kunst- und Gesellschaftstheorie zusammenführen lassen.

So räumt Dewey in *Art as Experience* ein: (i) „Rezeptivität bedeutet nicht Passivität“ (KaE, 66), während er in *Democracy and Education* formuliert: (ii) „Die Abtrennung der aktiven Phase des Tuns von der passiven des Erleidens zerstört die Bedeutung einer Erfahrung für das Leben.“ (DuE, 202) Damit bringt er zwei zentrale Aspekte seines Erfahrungsbegriffs aus unterschiedlichen Perspektiven zum Ausdruck. Im konkreten Bezug auf Kunstwerke gesprochen, handelt es sich dabei (i) um die aktive Rolle des Publikums für deren Bedeutungskonstitution sowie darauf aufbauend (ii) um deren mögliche Nutzbarmachung für lebensweltliche Handlungskontexte. Insbesondere die erste Idee wird in postmodernen Zugängen als „Experiment in Kooperation“ (Carr 1995, 50) wiederaufgenommen. Bakers Konzept der *fluid sub-ethical practice* bringt dies etwa beispielhaft auf den Punkt.⁸⁵ Im Lichte von Deweys demokratiethoretischen Überlegungen lässt sich dieser Ansatz aber noch zuspitzen.

Die in der Rezeption eines Kunstwerks entwickelten Erfahrungen stehen bei Dewey immer in einem engen Konnex zur Lebenswelt: Sie können (und sollen) auch außerhalb der formal definierten Dimension des Ästhetischen Wirkung zeigen (vgl. Dietrich/Krinninger/Schubert 2012, 161f.). In *Democracy and Education* entwickelt er rund um den Begriff der Gewohnheit (*habit*) ein Konzept, wie sich kunstästhetische Erfahrungen fruchtbar in praktische Lebenszusammenhänge eingliedern lassen. Dabei unterscheidet er grundsätzlich zwischen angepassten und aktiven Gewohnheiten, die sich in einem Wechselspiel gegenseitig ergänzen:

Gewohnheiten nehmen teils die Form der Angepaßtheit an – d.h. eines allgemeinen und dauernden Gleichgewichts der organischen Betätigungen mit der Umgebung –, teils die andere der aktiven Fähigkeiten, das eigene Handeln unter neuen Bedingungen abzuändern und ihnen erneut anzupassen. Gewohnheiten der ersten Art bilden den Hintergrund des Wachstums; die der letzten Art sind das Wachstum selbst. Aktive Gewohnheiten schließen in sich Denken, Erfindung und Initiative in der Anwendung von Fähigkeiten auf neue Aufgaben. Sie stehen im Gegensatz zur Routine, die eine Wachstumsstörung anzeigt. (DuE, 79)

⁸⁵ Seine pragmatistische Philosophie lässt sich auf diese Weise auch als Vorläufer postmoderner Erziehungsweisen auslegen – oder umgekehrt: In der Postmoderne lässt sich eine (teilweise) Fortsetzung des Pragmatismus erkennen (vgl. hierfür Behrens 2003, 117; Reichenbach 2001, 131ff.; Carr 1995, 44).

Habits take the form both of habituation, or a general and persistent balance of organic activities with the surroundings, and of active capacities to readjust activity to meet new conditions. The former furnishes the background of growth; the latter constitute growing. Active habits involve thought, invention, and initiative in applying capacities to new aims. They are opposed to routine which marks an arrest of growth. (DaE, 57f.)

Die Art und Weise, wie wir unser Lebensumfeld erfahren und mit ihm umgehen, ist Dewey zufolge auf wechselseitige Aneignungs- und Entwicklungsprozesse zurückzuführen: Gewohnheiten repräsentieren für ihn nicht das bloß passive Ergebnis einer einmaligen Prägung, sondern müssen angesichts neuer oder bisher unbekannter Bedeutungsaspekte ständig neu definiert werden (vgl. Dietrich/Krinninger/Schubert 2012, 53f.).

In Kunstwerken lässt sich dieser Vorgang seiner Auffassung nach bewusst konzentrieren: Dadurch dass sie verschiedene Interessen auch und gerade in ungewöhnlichen Bedeutungskontexten zum Ausdruck bringen (dürfen) – die unserem Common Sense unter Umständen sogar widersprechen –, bilden sie einen aus formaler Sicht besonders geeigneten Rahmen, um eine Auseinandersetzung über normative Bilder in Bezug auf die Organisation unseres gesellschaftlichen Zusammenlebens eröffnen zu können. In Deweys Terminologie gesprochen, handelt es sich bei Kunstsituationen also um potentielle Paradebeispiele für die aktive Gestaltung von Gewohnheiten und prädestinierte Orte der ethischen Reflexion.⁸⁶

Die Tatsache, dass Dewey im unbegründeten Widerspruch zu seiner eigenen Demokratietheorie von einer bewusst affirmativen Normengestaltung durch Kunstwerke ausging und unter diesem Gesichtspunkt von postmodernen Ansätzen auch unterschieden werden kann, bleibt an dieser Stelle hingegen unberücksichtigt. So kommt Raters-Mohr im Zuge ihrer diesbezüglichen Überlegungen letztlich zu dem Schluss, dass sich „Deweys philosophisch-systematische Analyse ästhetischer Situationen“ „ohne weiteres auf Kunstsituationen im Kontext unwertedesignierender Kunstprodukte übertragen“ (Raters-Mohr 1994, 241) lässt und deren „politisch motivierte Ausgrenzung [...] sachlich nicht begründbar“ ist (Raters-Mohr 1994, 237).⁸⁷

⁸⁶ In *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme* thematisiert Dewey (1996, 62) die mit solchen Innovationen verbundenen Akzeptanzschwierigkeiten innerhalb einer Gesellschaft: „Denn eine Neuerung *ist* eine Abwendung, und zwar eine, die eine unberechenbare Störung desjenigen Verhaltens mit sich bringt, an welches wir uns gewöhnt haben und das uns ‚natürlich‘ erscheint“.

⁸⁷ In Kapitel C.3. ihrer Arbeit untersucht Raters-Mohr Deweys Position zur inhaltlichen Ausrichtung von Kunstwerken, „nach der die Kunst lebensweltlich noch nicht realisierte, positive Werte affirmativ zum Ausdruck bringen soll“ (Raters-Mohr 1994, 218 [Kursivierung aus dem Original nicht übernommen]). Darin wirft sie ihm vor, „quasi durch die Hintertür das Ideal der Schönheit als Pendant zum moralischen Ideal“ wieder einzuführen und damit jene Kunst, „in der durch häßliche Ausdrucksmittel Unwerte designiert werden, aus seiner Kunsttheorie“ zu entfernen (Raters-Mohr 1994, 236 [Kursivierung aus dem Original nicht übernommen]). Dieser politisch motivierte Anspruch, der „in unserer Gesellschaft am ehesten von der Werbung erfüllt“ (Raters-Mohr 1994, 220) wird, würde nicht nur den formal-demokratischen Charakter von Kunstwerken zerstören, sondern darüber hinaus einer bestimmten Ausdrucksform, dem Kunsthässlichen als solchem, letztlich seine ästhetische Relevanz entziehen.

Der Konnex zwischen den gesellschaftlichen Aspekten von Deweys Ausdruckstheorie und verschiedenen Kunstpraktiken wurde etwa von David Granger (2003) in Bezug auf die Literatur der englischen Romantik oder Keith Sawyer (2000) mit Blick auf die Rolle der Alltagskommunikation deutlich gemacht. Aili Bresnahan (2014) widmet sich in ihrer Auseinandersetzung über die performativen Künste diesbezüglich dem Konzept des *dramatic rehearsal*. Dabei handelt es sich um eine fünfstufige Methode zur Förderung ethischen Problembewusstseins, die Dewey in seinen Werken *Human Nature and Conduct* (Dewey 1983 [1922])⁸⁸ sowie *How we think* (Dewey 1986 [1933]) zur Sprache bringt.⁸⁹

Raters-Mohr definiert Kunstwerke im Anschluss an Deweys Überlegung zur Genese unterschiedlicher Kunsttechniken (vgl. KaE, 353) als Möglichkeiten für einen „experimentalistischen Normenrekonstruktionsprozeß“ (Raters-Mohr 1994, 66). Dieser ist grundsätzlich in drei aufeinander aufbauende Phasen gegliedert:

In der ersten Phase entsteht im Künstler bewußt oder unbewußt eine Ahnung um die Inadäquatheit und Unlebendigkeit der ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel und Techniken gegenüber seinen aus einer neuen Umwelt stammenden Ausdrucksbedürfnissen. [...] Der Künstler experimentiert. In der zweiten Phase werden seine Kunstprodukte an die Öffentlichkeit herangetragen, wo sie oft zunächst auf Ablehnung stoßen, bis sie [...] in einer dritten Phase akzeptiert und zur Norm erhoben werden. (Raters-Mohr 1994, 93)

In struktureller Hinsicht lassen sich die einzelnen Prozessphasen ihrem chronologischen Ablauf nach folgendermaßen zusammenfassen:

- (i) Das künstlerische Experiment: „[A]uf einem Terrain, auf dem sich normative Differenzen ohne unmittelbare Interaktionsfolgen austragen lassen“ (Schmücker 2003, 112), werden mögliche Varianten der Gestaltung unseres gesellschaftlichen Umgangs miteinander erprobt.
- (ii) Der demokratische Diskurs – das Überdenken von Normen: In der diskursiven Rezeption von Kunstwerken kann sich ein Vergleich der künstlerischen Repräsentationen mit unseren normativen Gewohnheiten ereignen. Aus einer demokratisch begründeten Sichtweise entscheidend ist in diesem Zusammenhang die Frage, ob sich plausible Gründe dafür entwickeln lassen, die im Kunstwerk zum Ausdruck gebrachten Normen und Interessen auf unsere lebensweltlichen Beziehungen zu übertragen.

⁸⁸ Siehe in diesem Zusammenhang insbesondere Kapitel 16.

⁸⁹ Vgl. zur Anwendung der Methode des *dramatic rehearsal* in der Ethik auch Fesmire (2003, 69-91) sowie Grimm (2010a, 201f.).

- (iii) Das Neugestalten von Normen: Auf der Grundlage des demokratischen Diskurses über ein Kunstwerk können wir unsere normativen Umgangs- und Einstellungsweisen in der lebensweltlichen Praxis rekonstruieren. Diese neu entwickelten Gewohnheiten lassen sich nun wiederum auf den ersten Punkt zurückführen und in einem künstlerischen Experiment auf ihre Demokratietauglichkeit hin befragen: Der Normenrekonstruktionsprozess dauert an.

Dieses dreistufige Konzept trifft sich nicht zuletzt mit der Idee einer ethischen Relevanz von Kunstwerken. So formuliert Dewey in *Art as Experience*:

Die moralische Funktion der Kunst besteht im Beseitigen von Vorurteil, die Schuppen entfernen, die das Auge vom Sehen abhalten, die Schleier wegreißen, die Gewohnheit und Brauch geschuldet sind, und die Kraft wahrzunehmen vervollkommen. (KaE, 376)

The moral function of art itself is to remove prejudice, do away with the scales that keep the eye from seeing, tear away the veils due to wont and custom, perfect the power to perceive. (AaE, 328)

Diese anwendungsorientierten Bezüge zwischen Kunst und Demokratie prägen auch und gerade den postmodernen Diskurs des beginnenden 21. Jahrhunderts: Eine Bestandsaufnahme des deutschen Philosophen Bernd Kleimann etwa lässt sich vor diesem Hintergrund wie eine aktualisierte Fortschreibung Deweys lesen:

Wenn die Kunst ein einzigartiges Medium der nicht-propositionalen Reflexion von Einstellungen ist und wenn demokratische Entscheidungsprozesse auf alle verfügbaren Quellen rekurren sollten, in denen sich Einstellungen und daraus folgende Interessen der Mitglieder einer Gesellschaft artikulieren, dann hat die Kunst die Funktion eines wichtigen Mediums der Selbstverständigung gesellschaftlicher Subjekte über die Art und Weise, in der sie leben wollen. Dabei sind es oft gerade die unterdrückten Impulse, Bedürfnisse und Hoffnungen, die sich im Medium des künstlerischen Zeichens Ausdruck verschaffen. Indem sich also eine Gesellschaft die Freiheit zugesteht, exklusive künstlerische Produktions- und Rezeptionsprozesse zuzulassen, unterstützt sie nicht nur das Grundbedürfnis des Menschen nach Erfahrungsartikulation, sondern auch das Bürgerrecht auf eine ungehinderte Verständigung unter Gleichen. (Kleimann 2003, 119)

Insofern sie auf formale Weise zur Entwicklung neuer Gewohnheiten beitragen, können Kunstwerke als konstruktives Element innerhalb einer Gesellschaft begriffen werden, die sich in einem „unendliche[n] Prozess des Zulaufens auf Deweys höchstes politisches Ideal“ (Raters-Mohr 1994, 66) befindet: Die Demokratie.

6.5 Das ethische Potential des *Orgien Mysterien Theaters*

Mit John Dewey kann den philosophischen Überlegungen Steve Bakers zum Kunstwerk als einer *fluid sub-ethical practice* gesellschaftlich-moralische Relevanz zugesprochen werden. Dass letzterer sein Konzept auch auf zahlreiche Beispiele anwendet, bildet in diesem Zusammenhang eine passende Grundlage, um schließlich das *Orgien Mysterien Theater* auf seine Bedeutung als ethisch-demokratische Praxis hin untersuchen zu können.

Im Rahmen seiner zahlreichen Publikationen bezieht sich Baker vor allem auf die bereits erwähnten Vertreterinnen und Vertreter aus dem Bereich der sogenannten „Tierrechtskunst“ (vgl. etwa Baker 2000, 9ff). Einen Sonderfall bildet diesbezüglich hingegen seine Auseinandersetzung mit dem brasilianischen Künstler Eduardo Kac (vgl. Burt 2007, 193). Dessen transgene Werke hält Baker als Beispiele einer ethischen Praxis insofern für bemerkenswert, als sie Konflikte in Bezug auf unsere normativen Bilder vom Tier auf einer niederschweligen Ebene zugänglich machen. Wie Nitsch gelingt es ihm in seinen Repräsentationen „die Grenze zwischen einem Zeichen für etwas Wirkliches und dem Wirklichen, das es bezeichnet, zu unterminieren“, so die Philosophin Christel Fricke (2003, 14) von der Universität Oslo. Sie erkennt darin auch den wesentlichen Grund dafür, dass Kunstwerke wie das *Orgien Mysterien Theater* überhaupt ein derart erhebliches Aufsehen erregen können (vgl. Fricke 2003, 13). Dem Publikum werde der Übergang vom künstlerischen Experiment zum demokratischen Austausch darüber durch affektive Ausdrucksstrategien jedenfalls erleichtert:

Nitsch ging es darum, Wirklichkeit künstlerisch zu instrumentalisieren, um seiner Kunst zu gesteigerter Wirksamkeit zu verhelfen. Er betonte, daß er bei seinen Aktionen echte Tiere, echte Innereien und echtes Blut verwendete. Seine Strategie ging auf. Indem er jedoch in den Kontext eines inszenierten Geschehens, das als solches Zeichencharakter hatte und damit im Vergleich zu wirklichem Geschehen zu reduzierter Wirklichkeit verurteilt zu sein schien, wirkliche Gegenstände integrierte, konnte er nicht verhindern, daß diese wirklichen Gegenstände ihrerseits Zeichencharakter erhielten – ohne allerdings ihre starke emotionale Wirksamkeit einzubüßen, die sie nur als wirkliche Gegenstände ausüben konnten. (Fricke 2003, 14)

Auch das ästhetische Vorgehen Kacs fällt unter diese Beschreibung: Dadurch, dass er eine Art hybriden Bedeutungsraum erschafft, der zwischen künstlerischer Repräsentation und Lebenswelt oszilliert, kann er sein Publikum mit den möglichen Konsequenzen bestimmter Einstellungsweisen auf Tuchfühlung bringen.⁹⁰

⁹⁰ Außerdem wird in diesem Kontext deutlich, dass die Ausschöpfung des Potentials künstlerischer Repräsentationen auf entsprechende Angebote durch die Kunstschaffenden angewiesen ist. So geht Kac davon aus, „[...] dass die interdisziplinären Dialoge, wie sie seine Arbeit hervorrufen möchte, nur dann zustande kommen, wenn er und andere verantwortungsvolle KünstlerInnen bereit sind, solche Umstände zu ‚dramatisieren‘,

Im Falle des *GFP Bunny*-Kunstprojekts (2000) ging es etwa darum, in einem französischen Labor ein Albino-Kaninchen zu schaffen, dessen ganzer Körper unter dem blauen Licht einer bestimmten Nano-Frequenz grün leuchtete. Kac fand sich in der Folge in eine lange Kampagne verwickelt, deren Ziel es war, das Labor dazu zu bringen, Alba, das Kaninchen, freizugeben, damit es mit ihm und seiner Familie in Chicago leben könne. (Baker 2009 [2003], 246)

Indem Kac das Kaninchen technisch modifiziert, löst er es zwar aus unserem gewöhnlichen normativen Bedeutungskontext, gleichzeitig aber erscheint der Eingriff als durchaus vorstellbares Szenario. Auf die Funktion des Kunstwerks als *fluid sub-ethical-practice* und die damit verknüpften Herausforderungen in der Rezeption kann er so direkt anspielen. Auch, wenn damit einige Risiken in Verbindung stehen:

Im Falle des *GFP Bunny* könnte man selbstverständlich sagen, dass Kac es verpfuscht hat, dass es ihm misslungen ist. Alba steckt, anders als Kac beabsichtigt hatte, entweder nach wie vor im französischen Labor fest, oder ist, falls man den Aussagen seitens des Labors Glauben schenken darf, 2002 dort gestorben. (Baker 2009 [2003], 253)

Baker zufolge baut das gesellschaftlich relevante Moment von Kunstwerken aber gerade auf diesem Experimentiercharakter sowie der ihnen zugestandenen Möglichkeit des Bruchs mit normativen Idealen auf:

Trotz Kacs – wie es wohl viele sehen – Unverantwortlichkeit, das Projekt überhaupt begonnen zu haben, trotz und gerade wegen seines Misslingens mag es etwas Nützliches über die Idee der Verantwortung aussagen. Wenn Kunst im breitesten Sinne [...] ein Raum ist, wo eine post-humanistische und exzessive Verantwortung dem Tier gegenüber erkundet werden kann, mag das durch konstante Improvisation, Erfindung und Neuerfindung, Fehlschläge und Neuversuche erfolgen. (Baker 2009 [2003], 254)

In Bezug auf das *Orgien Mysterien Theater*, dem Steve Baker in *The Postmodern Animal* ebenso einen kurzen Passus widmet (vgl. Baker 2000, 90), ist diese These einer ethisch-demokratischen Funktion von Kunstwerken nicht weniger plausibel.⁹¹ Zahlreiche Elemente des von Dewey entwickelten Rezeptionsbegriffs lassen sich auch in Nitschs theoretischen Arbeiten finden. So verlangt er etwa „ein anderes schauen“ (Nitsch 1995, 25), das an Deweys ursprüngliche Definition des ästhetischen Erfahrens angelehnt ist:

indem sie mit genau den Technologien zu arbeiten lernen, die diese hervorgebracht haben.“ (Baker 2009 [2003], 251).

⁹¹ Über das hier vorgebrachte, formale Argument hinaus, lässt sich diese These auch aus kunsthistorischer Sicht belegen: Nicht nur in wissenschaftlichen Publikationen wird Nitschs Werk mit Bezügen zur Postmoderne versehen (vgl. Birringer 1997, 136), sondern rückblickend betrachtet auch von ihm selbst so eingeordnet. In einem vom Wiener Kunstverein *museum in progress* publizierten Gespräch erklärt er: „Ich habe eigentlich immer das Neueste machen wollen, das war ein Auftrag, den mir das künstlerische Umfeld gegeben hat. Es war auch so – ich meine, ich will mich jetzt da nicht hineinmöglichen – bei dem ganzen Orgien Mysterien Theater, also schon bei den Grundzügen des Konzeptes, daß postmoderne Gegebenheiten vorhanden waren“ (Rychlik 1995).

nicht das sehen, welches die alltäglichen, glatten, reinlichen dinge zum zweck der differenzierung aufnimmt, welches nur mehr fertige sprachliche begriffe registriert, interessiert mich, sondern mir geht es um jenes verlorengegangene schauen, das die zu beschauenden objekte vollsinnlich wahrnimmt. [...] das allgemeine, gegenwärtige sehen ist abgeflacht zu einem fast unsinnlichen, die tiefe der sinne nicht gebrauchenden wahrnehmen des vordergründig funktionellen. (Nitsch 1995, 25f.)

Nitschs Repräsentationen lassen sich demzufolge nur in einem experimentellen Bedeutungsrahmen verstehen, in dem sie den Gewohnheiten der Lebenswelt – der von ihm sogenannten „ordnung der zivilisation“ (Nitsch 1995, 26) – nicht notwendig entsprechen müssen oder anders formuliert: widersprechen dürfen. Die möglichen Konsequenzen einer Handlung können hier sowohl antizipierend durchgespielt, als auch reflexiv hinterfragt werden. Doch welches Potential können die im *Orgien Mysterien Theater* generierten Erfahrungswerte konkret für einen demokratischen Diskurs über die Ethik der Mensch-Tier Beziehung bereithalten?

Nitsch versteht das Sterben als „eine grausame und tragische tatsache, mit und ohne zuschauer, im bauernhof, im theater oder im schlachthaus, im bett, auf der strasse, im krieg, in der natur, für uns alle“ (Nitsch 2003b, xlix). Nichtsdestotrotz erachtet er es für „notwendig, gerade solche ereignisse zur anschauung zu bringen“ (Nitsch 2003b, xlix). Nitsch nimmt also für sich in Anspruch, der „wahrhaftigkeit gemäss“ dasjenige darzustellen, was „sonst versteckt stattfindet“ (Nitsch 2003b, xlix). Damit konterkariert er die kulturhistorisch etablierte Trennung zwischen den Praktiken der Tierproduktion und jenen des Tierkonsums, die auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgeht:

Earlier in the century in the West slaughter of animals for meat would have been a more visible and far less centralized practice. Privations including meat would have been very familiar to generations who lived through two world wars, as other conflicts prior to the 1950s, and the day-to-day routine familiarity with animals, whether in transport, the military, or agriculture, would have made animals an improbable resource for the notion of striking excess that is requisite for transgressive thinking. (Burt 2007, 182)

Dadurch, dass Nitsch die visuelle und kognitive Trennung zwischen der landwirtschaftlichen Haltung und Tötung von Tieren auf der einen sowie ihrem alltäglichen Gebrauch auf der anderen Seite aufhebt, konstituiert er auch ein anderes Bild der Mensch-Tier-Beziehung: Die Voraussetzungen für ihre anthropogene Nutzung werden aus seinen künstlerischen Repräsentationen wieder direkt ersichtlich. Als Beispiel führt er in diesem Zusammenhang unsere Nahrungsgewohnheiten an:

ich habe es auf mich genommen, als dramatiker durch die dem theater innewohnende exhibition den menschen, durch ein sinnlich wahrnehmbares geschhehnis des tötens zu zeigen, was wir alle tun, um fleisch zu essen. (Nitsch 2003b, 1)

Gemeinsam mit dem wieder sichtbar gemachten Konnex zwischen der Produktion und dem Konsum von Tieren kommt in Nitschs künstlerischen Arbeiten also auch ein ethisches Potential zum Ausdruck, dessen theoretische Grundlage auf einen Denkansatz von Carol J. Adams (2010 [1990]) zurückgeht. In ihrem 1990 veröffentlichten Werk *The Sexual Politics of Meat* macht sie auf die strukturelle Auslöschung von konkreten Bezugsobjekten und ihren Interessen in unserer Wahrnehmung aufmerksam: Tiere würden im Prozess ihrer Verwertung ähnlich wie Frauen in der pornographischen Industrie zu „abwesenden Referenten“ (*absent referent*) gemacht und dadurch systematisch unterdrückt. In genau diesem Punkt lassen sich auch implizite Bezüge zum Konzept der verdinglichenden Funktionalisierung erkennen (siehe Kapitel 5). Nitsch formuliert in diesem Zusammenhang treffend: „das uns verabreichte fleisch ist bis zur unkenntlichkeit zerlegt und verpackt und lässt uns vergessen, dass tiere für unsere nahrung sterben müssen“ (Nitsch 1995, 28). Durch die künstlerische Sensibilisierung für diese anerkennungsvergessene Einstellungsweise gegenüber Tieren schafft Nitsch also mögliche Bedingungen dafür, um unsere bestehenden Normen in einem demokratischen Prozess rekonstruieren zu können.

Zusammenfassung

Das sechste Kapitel hat (tier-)ethische Aspekte der Kunstrezeption diskutiert. Deweys erfahrungsbasierte Ästhetik wurde in diesem Zusammenhang durch seine Demokratietheorie ergänzt. Diese Verschränkung hat gezeigt, wie Kunstwerke zur experimentellen Rekonstruktion von normativen Gewohnheiten genutzt werden können, ohne unmittelbare Bedeutung für unsere Lebenswelt zu beanspruchen. Auch verdinglichende Darstellungsweisen können aus dieser Perspektive betrachtet als sozialpädagogisches Instrument moralisch gerechtfertigt sein. Schließlich wurde die im *Orgien Mysterien Theater* repräsentierte Mensch-Tier-Beziehung beispielhaft mit Bakers postmodernem Konzept der *fluid sub-ethical practice* in Verbindung gebracht.

Conclusio und Ausblick

Nach John Dewey liegt der relevante Unterschied zwischen Kunst- und Alltagsgegenständen in der Art und Weise unserer Erfahrung. Vor diesem ideengeschichtlichen Hintergrund hat die vorliegende Arbeit am Beispiel von Hermann Nitschs *Orgien Mysterien Theater* gezeigt, welche ethischen Problemstellungen mit Tiernutzung in der Kunst verbunden sein können. Drei analytische Perspektiven wurden in diesem Zusammenhang auf das Phänomen angelegt:

Die Produktions-Ethik beleuchtet den Herstellungsprozess von Kunstwerken. In diesem Rahmen wurde zunächst das Hauptargument des moralischen Individualismus skizziert, auf dem beispielsweise die ethische Relevanz der Leidens- und Empfindungsfähigkeit von Lebewesen begründet ist. Nitschs *Orgien Mysterien Theater* wird diesem pathozentrischen Anspruch insofern gerecht, als es keine unmittelbaren Schmerzen für die betreffenden Tiere verursacht.⁹² Gleichmaßen ist aber auch der Diskurs um umfassendere Konzepte zur Sprache gekommen, die das Wohlbefinden der Tiere ins Blickfeld rücken und unsere Interaktionen mit ihnen auf dieser Grundlage kritisch in Frage stellen. Ein weiteres, davon zu unterscheidendes Problemfeld bildet die Tötung von Tieren. Im Anschluss an Nelsons Definition eigentlicher sowie uneigentlicher Interessen wurde hier mit Birnbacher ein utilitaristisch motiviertes Konzept vorgestellt, nach dem die Tötung eines nichtmenschlichen Wesens durchaus moralisch gerechtfertigt sein kann, sofern ihm die Fähigkeit begrifflichen Denkens (oder zumindest Ansätze dafür) fehlen. Die im Rahmen des *Orgien Mysterien Theaters* durchgeführte Schlachtung von Schweinen stellt einen Verstoß gegen dieses Begründungsmodell dar: Anders als den ebenso genutzten Stieren und Schafen wird ihnen in rezenten Studien eine Form von Selbstbewusstsein zugesprochen. Die Frage, inwiefern der durch Kunstwerke zum Ausdruck gebrachte Inhalt selbst einen Unterschied für deren moralische Bewertung macht, bleibt in produktionsethischen Analyseansätzen hingegen unberücksichtigt.

Die Repräsentations-Ethik beschäftigt sich mit Fragestellungen bezüglich der Moralität des Darstellens. Hierzu wurde im Anschluss an den Verdinglichungsbegriff nach Honneth und Nussbaum ein Konzept entwickelt, das sich im Unterschied zu pathozentrischen bzw. interessenbasierten Ansätzen nicht nur auf konkrete lebende Tiere, sondern sämtliche Formen ihrer (künstlerischen) Repräsentation beziehen lässt. Während dem Begriff der *Anerkennung* mithilfe des Frankfurter Philosophen ethische Relevanz in zwischenmenschlichen Kontexten zugesprochen werden konnte, hat Nussbaums Analyse gezeigt, wie sich verdinglichendes Verhalten in der Praxis äußert. Zusammen mit Honneths Anerkennungskonzept wurden die von

⁹² Diese These stützt sich auf Nitschs theoretische Ausführungen. Im Detail konnten die entsprechenden Einzelfälle aufgrund der undurchsichtigen Quellenlage nicht nachvollzogen werden.

ihr herausgearbeiteten Kriterien schließlich auf ihre Anwendbarkeit in tierethischer Hinsicht befragt. Nitschs tierische Repräsentationen im *Orgien Mysterien Theater* haben sich vor diesem deskriptiven Hintergrund in drei zentralen Punkten als verdinglichend erwiesen: Er zeigt instrumentalisierte, austauschbare und in ihrer psychophysischen Integrität geschädigte Tiere. Damit ist allerdings noch keine hinreichende Aussage über die moralische Zulässigkeit seiner Darstellungen getroffen. Dafür ist eine weitergehende Analyse im Kontext sozialer Realität erforderlich.

Die Rezeptions-Ethik setzt sich mit der praktischen Bedeutung von Kunstwerken sowie ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit auseinander. Deweys Ästhetik wurde in diesem Zusammenhang durch seine demokratietheoretischen Überlegungen erweitert. Diese Verschränkung hat gezeigt, auf welche Weise ästhetisches Erfahren zur Rekonstruktion von Umgangsgewohnheiten eingesetzt werden kann, ohne unmittelbare Bedeutung für unsere Lebenswelt zu beanspruchen. Auch verdinglichende Darstellungsweisen lassen sich aus dieser Perspektive betrachtet moralisch rechtfertigen. Aufbauend auf den Arbeiten Steve Bakers wurde die im *Orgien Mysterien Theater* repräsentierte Mensch-Tier-Beziehung schließlich als Beispiel für eine *fluid sub-ethical practice* ausgewiesen.

Dass das *Orgien Mysterien Theater* auf eine derart breite öffentliche Empörung stoßen kann, ist aus tierethischer Perspektive zusammenfassend also nicht in der konkreten Verletzung von Interessen begründet, sondern in unseren normativen Einstellungen: Das Prinzip der Anerkennung gegenüber Tieren wird durch Nitschs Repräsentationen grundlegend irritiert. Wenn Kunstwerke jedoch als möglicher Rahmen begriffen werden, um unser lebensweltliches Handeln experimentell zu erproben, können auch und gerade derart verdinglichende Darstellungsweisen zu einem demokratischen Diskurs – in diesem Falle über die Gestaltung der Mensch-Tier-Beziehung – beitragen. Dieses ethische Potential lässt sich als gerechtfertigter Grund für die Nutzung von Tieren in der Kunst vorbringen.

Aus einer formalen Perspektive können die in dieser Arbeit entwickelten Forschungsergebnisse zu drei Debatten auf dem Feld der praktischen Philosophie beitragen:

- (i) Die rezenten Studien zur Entwicklung eines geeigneten Analysewerkzeugs von ethischen Problemstellungen in der Kunst (Fenner 2013, Döring 2011, Giovannelli 2007, Kieran 2006) konnten hier fortgesetzt werden: Der vorliegende Text verfeinert die Betrachtungsebenen von Produktion, Repräsentation und Rezeption in methodologischer Hinsicht und illustriert sie darauf aufbauend an einem konkreten Beispiel.

- (ii) Die vorliegende Arbeit hat im Rahmen einer Neuausrichtung von Honneth (2005) und Nussbaum (2002 [1995]) exemplarisch Argumente zur Sprache gebracht, die über die hegemoniale Begründungsfigur des moralischen Individualismus hinausreichen und die (repräsentierte) Einstellungsweise gegenüber Tieren zum Zentrum ethischer Theoriebildung werden lassen. Diese anerkennungsbasierten Studien können als Vorarbeit für eine detaillierte Modifikation verdinglichender Kriterien sowie deren Anwendung auf weitere Tiernutzungsformen verstanden werden.
- (iii) Mit Blick auf die Philosophie des Pragmatismus ist die vorliegende Auseinandersetzung in doppelter Hinsicht relevant: Sie kann einerseits als theoretische Zusammenschau bzw. Fortsetzung zu Deweys Erfahrungsbegriff im ästhetischen Kontext (Dewey 1987 [1934]) und also ideengeschichtliche Verständnisgrundlage für gegenwärtige Kunstpraktiken gelesen werden. Andererseits wird daran ersichtlich, wie Kunst in Deweys Gesellschaftskonzeption (Dewey 1980 [1916]) als ethisches Instrument funktionieren kann. Dem interdisziplinären Projekt, diese Überlegungen für postmoderne Spielarten der Demokratie fruchtbar zu machen, ist somit ein systematischer Anfang gesetzt.⁹³

⁹³ Mit einem speziellen Blick auf die Mensch-Tier-Beziehung haben Jessica Ullrich und Friedrich Weltzien eine umfassende Bestandsaufnahme zu ästhetischen Projekten vorgelegt, die im Dewey'schen Sinne als Anstoßmöglichkeiten für experimentalistische Normenrekonstruktionsprozesse verstanden werden können. Dazu zählt neben der Konzeption von Tieren *als* Kunstwerke auch die Kunst *mit* Tieren sowie *für* Tiere. „Zunächst sind hier keine anwaltschaftlich motivierten Kunstwerke gemeint, die in ihrer Motivik oder Aussage für Tiere Partei ergreifen, sondern tatsächlich Kunstwerke, die von Tieren rezipiert bzw. genutzt werden sollen.“ (Ullrich/Weltzien 2015, 105).

Quellenverzeichnis

- Adams, Carol J. (2010): *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Continuum [Erstveröffentlichung 1990].
- Adorno, Theodor W. (1951): *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1966): *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Alexander, Thomas M. (1987): *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling*. New York: State University of New York Press.
- Aloi, Giovanni (2012): *Art and Animals*. New York/London: I.B. Tauris.
- Alzmann, Norbert (2016): *Zur Beurteilung der ethischen Vertretbarkeit von Tierversuchen*. Tübingen: Narr Francke Attempto (=Tübinger Studien zur Ethik 6).
- Anderson, James C./Dean, Jeffrey T. (1998): "Moderate Autonomism", in: *British Journal of Aesthetics* 38 (2), 150-166.
- Badura, Jens (2001): „Leidensfähigkeit als Kriterium? Überlegungen zur pathozentrischen Tierschutzethik“, in: Schneider, Manuel (Hg.): *Den Tieren gerecht werden. Zur Ethik und Kultur der Mensch-Tier-Beziehung*. Witzenhausen: Universität Gesamthochschule Kassel, 195-210.
- Baker, Steve (2000): *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books.
- Baker, Steve (2001a): "Introduction: Animals Representation, and reality", in: *Society and Animals* 9 (3), 189-201.
- Baker, Steve (2001b): *Picturing the Beast. Animals, Identity and Representation*. 2. Auflage. Urbana/Chicago: University of Illinois Press [Erstveröffentlichung 1993].
- Baker, Steve (2006): "You kill Things to look at them. Animal Death in Contemporary Art", in: The Animal Studies Group (Hg.): *Killing Animals*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 69-95.
- Baker, Steve (2009): „Philosophie in der Wildnis? Eduardo Kacs transgene Kunst“, in: Leitner, Claudia/Laferl, Christopher (Hg.): *Über die Grenzen des natürlichen Lebens. Inszenierungsformen des Mensch-Tier-Maschine-Verhältnisses in der Iberoromania*. Wien: LIT-Verlag, 245-55 [Erstveröffentlichung 2003].
- Baker, Steve (2011): "Contemporary Art and Animal Rights", in: Freeman, Carol/Leane, Elizabeth/Watt, Yvette (Hg.): *Considering Animals. Contemporary Studies in Human-Animal-Relations*. Farnham/Burlington: Ashgate, 13-28.
- Baker, Steve (2013): *Artist Animal*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press (=Posthumanities 25).
- Benz-Schwarzburg, Judith/Grimm, Herwig (2014): „Tierliche Individuen in der Forschung: Tiere zwischen Modell und einzigartiger Persönlichkeit“, in: Rosenberger, Michael/Winkler, Georg (Hg.): *Jedem Tier (s)einen Namen geben? Die Individualität des Tieres und ihre Relevanz für die Wissenschaften*, 91-103 (=Linzer WiEGe Reihe. Beiträge zu Wirtschaft – Ethik – Gesellschaft Band 7).
- Birnbacher, Dieter (1980): „Sind wir für die Natur verantwortlich?“, in: ders. (Hg.): *Ökologie und Ethik*. Stuttgart: Reclam, 103-139.
- Birnbacher, Dieter (1996): „The Great Apes. Why They Have a Right to Life“, in: *Etica e Animali: Special Issue Devoted to The Great Ape Project*, 142-154.
- Birnbacher, Dieter (2008): „Lässt sich die Tötung von Tieren rechtfertigen?“, in: Wolf, Ursula (Hg.): *Texte zur Tierethik*. Stuttgart: Reclam, 212-231.
- Birringer, Johannes (1997): "Postmodernism and Theatrical Performance", in: Bertens, Hans/Fokkema, Douwe (Hg.): *International Postmodernism. Theory and literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 129-40.

- Behrens, Roger (2003): „Erfahrung in der Popkultur. Kritische Anmerkungen zu Richard Shustermans Ästhetik des Pragmatismus“, in: Duarte, Rodrigo/Fahle, Oliver/Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.): *Massenkultur. Kritische Theorien im Vergleich*. Münster: Lit, 117-138.
- Bentham, Jeremy (1970): *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. Herausgegeben von J.H. Burns und H.L.L. Hart. London: The Athlone Press [Erstveröffentlichung 1789].
- Brady, Emily (2005): „Sniffing and Savoring: The Aesthetics of Smells and Tastes,“ in: Light, Andrew/Smith, Jonathan M. (Hg.): *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, 156–176.
- Bresnahan, Aili (2014): „Toward a Deweyan Theory of Ethical and Aesthetic Performing Arts Practice“, in: *The Journal of Aesthetics and Phenomenology* 1(2), 133–148.
- Brown, Curtis (2002): „Art, Oppression, and the Autonomy of Aesthetics“, in: Neill, Alex/Ridley, Aaron (Hg.): *Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates*. London/New York: Routledge, 399-421.
- Bundesministerium für Land- und Forstwirtschaft, Umwelt und Wasserwirtschaft (2014): *Vieh- und Fleischwirtschaft 2014 – Teil 2. Foliensammlung über und für die Vieh- und Fleischwirtschaft in Österreich*. Wien.
- Bundesministerium für Land- und Forstwirtschaft, Umwelt und Wasserwirtschaft (2015.): *Grüner Bericht 2015. Bericht über die Situation der österreichischen Land- und Forstwirtschaft im Jahr 2014*. 56. Auflage. Wien.
- Burt, Jonathan (2007): „Animals in Visual Art from 1900 to the Present“, in: Malamud, Randy (Hg.): *A Cultural History of Animals in the Modern Age*. Oxford: Berg Publishers, 163-194 (=A Cultural History of Animals Volume 6).
- Cahill, Ann J. (2011): *Overcoming Objectification: A Carnal Ethics*. New York/London: Routledge.
- Camenzind, Samuel (2015): „On clone as genetic copy: critique of a metaphor“, in: *Nanoethics* 9 (1), 23–37.
- Carr, Wilfried (1995): „Erziehung und Demokratie unter den Bedingungen der Postmoderne“, in: Koch, Lutz/Marotzki, Winfried/Peukert, Helmut (Hg.): *Erziehung und Demokratie*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 35-56 (=Schriften zur Bildungs- und Erziehungsphilosophie Band 7).
- Carroll, Noël (2001): *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cashell, Kieran (2009): *Aftershock: The Ethics of Contemporary Transgressive Art*. London: Tauris.
- Chari, Anita (2010): „Toward a Political Critique of Reification: Lukács, Honneth and the Aims of Critical Theory“, in: *Philosophy & Social Criticism* 36, 587-606.
- Conolly, Oliver (2000): „Ethicism and Moderate Moralism“, in: *British Journal of Aesthetics* 40 (3), 302-316.
- Crary, Alice (2010): „Minding What Already Matters. A Critique of Moral Individualism“, in: *Philosophical Topics* 38 (1), 17-49.
- Croce, Benedetto (1948): „On the Aesthetics of Dewey“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6, 203-207.
- Croce, Benedetto (1952): „Dewey's Aesthetics and Theory of Knowledge,“ in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, 1–6.
- Dewey, John (1980): *Democracy and Education*. Herausgegeben von Jo Ann Boydston. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press (=The Collected Work of John Dewey. The Middle Works 1899-1924, Volume 9: 1916) [DaE].

- Dewey, John (1983): *Human Nature and Conduct*. Herausgegeben von Jo Ann Boydston. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press (=The Collected Work of John Dewey. The Middle Works, Volume 14: 1922).
- Dewey, John (1986): *How we think*. Herausgegeben von Jo Ann Boydston. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press (=The Collected Work of John Dewey. The Middle Works, Volume 8: 1933).
- Dewey, John (1987): *Art as Experience*. Herausgegeben von Jo Ann Boydston. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press (=The Collected Work of John Dewey. The Later Works, Volume 10: 1934) [AaE].
- Dewey, John (1949): *Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik*. 2. Auflage. Deutsch von Eric Hylla. Braunschweig/Berlin/Hamburg: Georg Westermann Verlag [DuE].
- Dewey, John (1988): *Kunst als Erfahrung*. Übersetzt von Christa Velten, Gerhard vom Hofe und Dieter Sulzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp [KaE].
- Dewey, John (1996): *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme*. Aus dem Amerikanischen von Wolf-Dieter Junghanns. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hans-Peter Krüger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [Erstveröffentlichung 1927].
- Dewey, John (2008): "Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development", in: Boydston, Jo Ann (Hg.): *John Dewey. The Collected Work of John Dewey. The Later Works 1925-1953. Volume 16: 1949-1952. Essays, Typescripts, and Knowing and the Known*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press 2008, 395-398 [Erstveröffentlichung: Dewey, John (1950): "Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9 (1), 56-58].
- Diamond, Cora (1978): "Eating Meat and Eating People", in: *Philosophy* 53, 465-479.
- Dietrich, Cornelia/Krinninger, Dominik/Schubert, Volker (2012): *Einführung in die Ästhetische Bildung*. Weinheim und Basel: Beltz Juventa.
- Döring, Nicola (2011): „Der aktuelle Diskussionsstand zur Pornografie-Ethik: Von Anti-Porno- und Anti-Zensur- zu Pro-Porno-Positionen“, in: *Zeitschrift für Sexualforschung* 24 (1), 1-30.
- Dowling, Christopher (2010): "The Aesthetics of Daily Life," in: *British Journal of Aesthetics* 50 (1), 225-242.
- Dworkin, Andrea (1976): *Woman Hating*. New York: Plume.
- Fenner, Dagmar (2013): *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Frankfurt am Main: Campus.
- Fischer, Ernst (2014): „Schriftsteller als Hüter der Meinungsfreiheit. Zensurdiskurse in der Bundesrepublik Deutschland und in Österreich seit den 1970er Jahren“, in: Mix, York-Gothart (Hg.): *Kunstfreiheit und Zensur in der Bundesrepublik Deutschland*. Berlin/Boston: De Gruyter, 132-149.
- Foster, Roger (2011): "An Adornian Theory of Recognition? A Critical Response to Axel Honneth's Reification: A New Look at an Old Idea", in: *International Journal of Philosophical Studies* 19 (2), 255-265.
- Frankena, William K. (1973): *Ethics*. Second Edition. Englewood Cliffs: Prentice-Hall (=Foundations of Philosophy Series).
- Fricke, Christel (2003): „Kunst und Öffentlichkeit“, in: Franke, Ursula/Früchtel, Josef (Hg.): *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hamburg: Meiner, 1-18 (=Sonderheft des Jahrgangs 2003 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft).
- Gass, William (1987): "Goodness Knows Nothing of Beauty: On the Distance between Morality and Art", in: *Harper's Magazine* 274, 37-44.

- Gaut, Berys (1998): "The Ethical Criticism of Art", in: Jerrold Levinson (Hg.): *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press, 182-203.
- Gaut, Berys (2007): *Art, Emotion and Ethics*, Oxford: Oxford University Press.
- Gewirth, Alan (1978): *Reason and Morality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Giovannelli, Alessandro (2007): „The Ethical Criticism of Art: A New Mapping of the Territory“, in: *Philosophia* 35/2, 117-127.
- Göke, Morten (2015): *Der Einzelne im Spannungsfeld von Teleologie und Deontologie in der Rechtsprechung des EuGH*. Tübingen: Mohr Siebeck (=Studien zum europäischen und deutschen Öffentlichen Recht 10).
- Goldblatt, Patricia (2006): „How John Dewey's Theories underpin Art and Art Education“, in: *Education and Culture* 22 (1), 17-34.
- Gracyk, Ted (2011): „Hume's Aesthetics“, in: Zalta, Edward N. (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Winter 2011 Edition*, <http://plato.stanford.edu/entries/hume-aesthetics/> [Zugriff am 14.02.2016].
- Granger, David A. (2003): "Expression, Imagination, and Organic Unity: John Dewey's Aesthetics and Romanticism", in: *Journal of Aesthetic Education*, 37(2), 46–60.
- Grimm, Herwig (2010a): *Das moralphilosophische Experiment*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Grimm, Herwig (2010b): „Maßlose Tierliebe. Vermenschlichung als tierethisches Problem“, in: *TTN-Info* 2, Institut Technik-Theologie-Naturwissenschaften an Ludwig-Maximilians-Universität München, 1-2.
- Grimm, Herwig/Hartnack, Sonja (2013): „Massloser Tierschutz? Die Mensch-Tier-Beziehung zwischen Vermenschlichung und Verdinglichung“, in: *Berliner und Münchener Tierärztliche Wochenschrift*, 126 (9-10), 370-377.
- Grimm, Herwig (2016a): „Tiere. Lebendiger Rohstoff? Zur Rekonstruktion der Verdinglichung als moralisch problematische Haltung“, in: Fehlmann, Meret/Michel, Margot/Niederhauser, Rebecca (Hg.): *Tierisch! Das Tier und die Wissenschaft. Ein Streifzug durch die Disziplinen*. Zürich: vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 43-58.
- Grimm, Herwig/Camenzind, Samuel/Aigner, Andreas (2016b): „Tierethik“, in: Borgards, Roland (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 78-97.
- Haber, Stéphane (2007): "Recognition, Justice and Social Pathologies in Axel Honneth's Recent Writings", in: *Revista de ciencia política* 27 (2), 159-170.
- Haffner, Rolf/Zrenner, Kurt (1999): *Lehrbuch für Fleischkontrolleure*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Hauskeller, Michael (2007): *Biotechnology and the Integrity of Life. Taking Public Fears Seriously*. Farnham: Ashgate.
- Hickman, Larry A. (2007): *Pragmatism as Post-Postmodernism. Lessons from John Dewey*. Fordham University Press: New York.
- Hohr, Hansjörg (2009): „Erfahrung als ästhetische Erfahrung – Zu John Deweys Ästhetik“, in: Hohr, Hansjörg/Retter, Hein (Hg.): *Gesellschaft, Religion und Ästhetik in der Erziehungsphilosophie John Deweys*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt, 208-291.
- Honneth, Axel (1992): *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Honneth, Axel (2005): *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Honneth, Axel (2008): *Reification. A New Look at an Old Idea*. Übersetzt von Joseph Ganahl und herausgegeben von Martin Jay, Oxford: Oxford University Press.
- Honneth, Axel (2010): *Das Ich im Wir. Studien zur Anerkennungstheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Höffe, Ottfried (1993): *Moral als Preis der Moderne. Ein Versuch über Wissenschaft, Technik und Umwelt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hull, George (2013): "Reification and Social Criticism", in: *Philosophical Papers* 42 (1), 49-77.
- Hume, David (1987): "Of the Standard of Taste", in: Miller, Eugene F. (Hg.): *Essays. Moral, Political, and Literary*. Indianapolis: Liberty Classics, 226-249 [Erstveröffentlichung 1757].
- Inhetveen, Heide (2001): „Zwischen Empathie und Ratio. Mensch und Tier in der modernen Landwirtschaft“, in: Schneider, Manuel (Hg.): *Den Tieren gerecht werden. Zur Ethik und Kultur der Mensch-Tier-Beziehung*. Witzenhausen: Universität Gesamthochschule Kassel, 13-32.
- Irvin, Sherri (2008): "Scratching and Itch", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66, 25-35.
- Jackson, Philip W. (1998): *John Dewey and the Lessons of Art*. New Haven/London: Yale University Press.
- Jacobson, Daniel (1997): "In Praise of Immoral Art", in: *Philosophical Topics* 25 (1), 155-199.
- Jarosi, Susan (2013): „Traumatic Subjectivity and the Continuum of History: Hermann Nitsch's Orgies Mysteries Theater“, in: *Art History* 36 (4), 834-863.
- Jay, Martin (2003): „Soma-Ästhetik und Demokratie. Die politische Dimension der Körperkunst“, in: Franke, Ursula/Früchtel, Josef (Hg.): *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Übersetzt von Kristina Dröge. Hamburg: Meiner, 45-62 (=Sonderheft des Jahrgangs 2003 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft).
- Jochemsen, Henk (2013): "An ethical foundation for careful animal husbandry", in: *NJAS – Wageningen Journal of Life Sciences* 66, 55-63.
- John, Eileen (2006): "Artistic Value and Moral Opportunism", in Kieran, Matthew (Hg.): *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell 331-41.
- Joy, Melanie (2009): *Why We Love Dogs, Eat Pigs, and Wear Cows: An Introduction to Carnism*. San Francisco: Conari Press.
- Jütten, Timo (2010): "What is reification? A Critique of Axel Honneth", in: *Inquiry* 53 (3), 235-256 [hier zitiert nach der unter http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2503225 verfügbaren Version mit den Seitenzahlen 1-37].
- Kallhoff, Angela (2002): *Prinzipien der Pflanzenethik. Die Bewertung pflanzlichen Lebens in Biologie und Philosophie*. Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Kant, Immanuel (2006): *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner (=Philosophische Bibliothek Band 507) [Erstveröffentlichung 1790].
- Kästner, Sabine (2000): „Empfinden Tiere Schmerzen?“, in: *unimagazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich* 4/00, 33-35.
- Kelly, Jeff (1993): „Introduction“, in: ders. (Hg.): *Essays on the blurring on art and life*. Allan Kaprow. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, x-xxvi.
- Kieran, Matthew (2001): "In Defence of the Ethical Evaluation of Art", in: *British Journal of Aesthetics* 41 (1), 26-38.
- Kieran, Matthew (2006): "Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value", in: *Philosophy Compass* 1 (2), 129-143.
- Kieran, Matthew (2010): "Teaching & Learning Guide for: Art, Morality and Ethics: On the (Im)moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value", in: *Philosophy Compass* 5 (5), 426-431.

- Kleimann, Bernd (2003): „Elitismus und Betroffenheitskult. Zur ethischen Valenz der Kunst“, in: Franke, Ursula/Früchtel, Josef (Hg.): *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hamburg: Meiner, 115-126 (=Sonderheft des Jahrgangs 2003 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft).
- Kölsch, Oskar (1989): „Humanökologische Forschung für Landwirtschaft und Agrarpolitik“, in: Glaeser, Bernhard (Hg.): *Humanökologie. Grundlagen präventiver Umweltpolitik*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Korsmeyer, Carolyn (1999): *Making Sense of Taste. Food and Philosophy*. Ithaca: Cornell University Press.
- Krebs, Angelika (1997): Naturethik im Überblick, in: dies. (Hg.): *Naturethik. Grundtexte der gegenwärtigen tier- und ökoethischen Diskussion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 337-379.
- Kunzmann, Peter/Schmidt, Kirsten (2012): „Philosophische Tierethik“, in: Grimm, Herwig/Otterstedt, Carola: *Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 37-60.
- Langton, Rae (2009): „Autonomy-Denial in Objectification“ in: dies.: *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectification*. Oxford: Oxford University Press, 223-240.
- Leddy, Thomas (2012): *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*. Peterborough: Broadview Press.
- Leddy, Thomas (2015): „Dewey’s Aesthetics“, in: Zalta, Edward N. (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Summer 2015 Edition, <http://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/dewey-aesthetics/> [Zugriff am 06.10.2015].
- Leuven, Joost/Višak, Tatjana (2013): „Ryder’s Painism and his Criticism of Utilitarianism“, in: *Journal of Agricultural and Environmental Ethics* 26, 409-419.
- Lund, Vonne/Olsson, Anna (2006): „Animal agriculture: symbiosis, culture or ethical conflict?“, in: *Journal of Agricultural and Environmental Ethics* 19, 47-56.
- Lukács, Georg (2015): *Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats*. Herausgegeben von Rüdiger Dannemann. Aisthesis: Bielefeld (= Werkauswahl in Einzelbänden Band 3) [Erstveröffentlichung 1923].
- Luy, Jörg (1998): *Die Tötungsfrage in der Tierschutzethik*. Freie Universität Berlin: Dissertation.
- Lyotard, Jean-François (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Aus dem Französischen übersetzt von Geoffrey Bennington und Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press (= Theory and History of Literature Volume 10) [Erstveröffentlichung 1979].
- Machtolf, Muriel/Troeger, Klaus/Moje, Matthias/Bülte, Michael (2013): „Die Betäubung von Schlachtschweinen mit Helium“, in: *Mitteilungsblatt Fleischforschung Kulmbach* 52 (202), 203-214.
- Mayr, Petra (2003): *Das pathozentrische Argument als Grundlage einer Tierethik*. Münster: Monsenstein und Vannerdat.
- McKinnon, Catharine (1987): *Feminism unmodified. Discourses on Life and Law*. Cambridge: Harvard University Press.
- McMahan, Jeff (2005): „Our Fellow Creatures“, in: *The Journal of Ethics* 8 (3), 353-380.
- Merrill, Roberto (2013): „Introduction: Art and Ethics“, in: *Ethical Perspectives* 20 (3), 371-374.
- Mitias, Michael H. (1992): „Dewey’s Theory of Expression“, in: *Journal of Aesthetic Education* 26 (3), 41-53.

- Morgan, Robert C. (2004): „Hermann Nitsch with Robert C. Morgan“, in: *The Brooklyn Rail* 4 (4) [online verfügbar unter <http://www.brooklynrail.org/2004/04/art/nitsch>, Zugriff am 25.09.2015].
- Nagel, Thomas (1986): *The View from Nowhere*. Oxford: Oxford University Press.
- Nelson, Leonard (1970): *System der philosophischen Ethik und Pädagogik*. In: Bernays, Paul/Eichler, Willi/Gysin, Arnold/Heckmann, Gustav/Herny-Hermann, Grete/von Hippel, Fritz/Körner, Stephan/Kroebel, Werner/Weisser, Gerhard: *Gesammelte Schriften in neun Bänden. Fünfter Band*. 3., unveränderte Auflage. Hamburg: Felix Meiner (=Vorlesungen über die Grundlagen der Ethik. Erster Band) [Erstveröffentlichung 1932].
- Nelson; Leonard (1972): *Kritik der praktischen Vernunft*. In: Bernays, Paul/Eichler, Willi/Gysin, Arnold/Heckmann, Gustav/Herny-Hermann, Grete/von Hippel, Fritz/Körner, Stephan/Kroebel, Werner/Weisser, Gerhard: *Gesammelte Schriften in neun Bänden. Vierter Band*. 2., unveränderte Auflage. Hamburg: Felix Meiner (=Vorlesungen über die Grundlagen der Ethik. Zweiter Band) [Erstveröffentlichung 1917].
- Neubert, Stefan (2012): *Studien zu Kultur und Erziehung im Pragmatismus und Konstruktivismus. Beiträge zur Kölner John-Dewey-Forschung und zum interaktionistischen Konstruktivismus*. Münster/New York/München/Berlin: Waxmann (=Interaktionistischer Konstruktivismus Band 10).
- Nitsch, Hermann (1995): *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters. Zweiter Versuch*. Salzburg/Wien: Residenz.
- Nitsch, Hermann (2003a): „vorläufige, unverbindliche gesamtkonzeption für das vom 3. Bis 9. August in prinzendorf geplante sechstagespiel (1997)“, in: Otmar Rychlik (Hg.): *Das Sechstagespiel des Orgien Mysterien Theaters 1998*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, xxx-xxxviii.
- Nitsch, Hermann (2003b): „rückblick nach der aufführung des sechstagespiels in prinzendorf 1998 (1999)“, in: Otmar Rychlik (Hg.): *Das Sechstagespiel des Orgien Mysterien Theaters 1998*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, xli-lvi.
- Nitsch, Hermann (2005): „strafrecht und die freiheit des kulturschaffens. die suche nach einer grenze“, in: Pauer, Dietmar (Hg.): *Art goes Law. Dialoge zum Wechselspiel zwischen Kunst und Recht*. Wien/Köln/Graz: Böhlau, 213-221.
- Nussbaum, Martha (1998): "Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism," in: *Philosophy and Literature* 22 (2), 343-365.
- Nussbaum, Martha (2002): „Verdinglichung“, in: dies.: *Konstruktion der Liebe, des Begehrens und der Fürsorge. Drei philosophische Aufsätze*. Aus dem Englischen übersetzt von Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam, 90-162 [Erstveröffentlichung: Nussbaum, Martha (1995): „Objectification“, in: *Philosophy and Public Affairs*, 24 (4), 249-291].
- Ortner, Sherry B./Whitehead, Harriet (1981): *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Papadaki, Evangelia (2010): "What is Objectification?", in: *Journal of Moral Philosophy* 7(1), 16–36.
- Papadaki, Evangelia (2015): "Feminist Perspectives on Objectification", in: Edward N. Zalta (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2015 Edition, <http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/feminism-objectification> [Zugriff am 22.01.2016].
- Patzig, Günther (1983): „Ökologische Ethik“, in: Markl, Hubert (Hg.): *Natur und Geschichte*. München/Wien: Oldenbourg, 329-347.
- Peek, Ella (2004): "Ethical Criticism of Art", in: Fieser, James und Dowden, Bradley (Hg.): *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/art-eth/> [Zugriff am 13.02.2016].

- Pepper, Stephen C. (1939): "Some Questions on Dewey's Aesthetics", in: Schilpp, Paul Edward/Hahn, Lewis Edwin (Hg.): *The Philosophy of John Dewey*. Evanston: Northwestern University Press, 369-390.
- Pepper, Stephen C. (1953): "The Concept of Fusion in Dewey's Aesthetic Theory", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12, 169-176.
- Posner, Richard (1997): "Against Ethical Criticism" in: *Philosophy and Literature* 21, 1-27.
- Posner, Richard (1998): "Against Ethical Criticism: Part Two", in: *Philosophy and Literature* 22 (2), 394-412.
- Rachels, James (1990): *Created from Animals. The Moral Implications of Darwinism*, Oxford: Oxford University Press.
- Rat der Europäischen Union (1999): „Verordnung (EG) Nr. 1804/1999 des Rates vom 19. Juli 1999 zur Einbeziehung der tierischen Erzeugung in den Geltungsbereich der Verordnung (EWG) Nr. 2092/91 über den ökologischen Landbau und die entsprechende Kennzeichnung der landwirtschaftlichen Erzeugnisse und Lebensmittel“, in: *Amtsblatt der Europäischen Gemeinschaften Nr. L222/1 vom 24.8.1999*.
- Raters-Mohr, Marie-Luise (1994): *Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys „Art as Experience“*. Bonn: Bouvier (=Neuzeit und Gegenwart Band 12).
- Rawls, John (1999): *A Theory of Justice*. Revised Edition. Cambridge: Harvard University Press [Erstveröffentlichung 1971].
- Regan, Tom (1983): *The Case for Animal Rights*. Berkeley: University of California Press.
- Regan, Tom (2008): „Wie man Rechte für Tiere begründet“, in: Wolf, Ursula (Hg.): *Texte zur Tierethik*. Stuttgart: Reclam, 33-39.
- Reichenbach, Roland (2001): *Demokratisches Selbst und dilettantisches Subjekt. Demokratische Bildung und Erziehung in der Spätmoderne*. Münster: Waxmann (= Internationale Hochschulschriften Band 366).
- Retter, Hein (2009): „Religion, Demokratie und Pragmatismus bei John Dewey“, in: Hohn, Hansjörg/Retter, Hein (Hg.): *Gesellschaft, Religion und Ästhetik in der Erziehungsphilosophie John Deweys*. Bad Heilbrunn : Julius Klinkhardt, 11-207.
- Rinderle, Peter (2011): *Musik, Emotionen und Ethik*. Freiburg im Breisgau/München: Karl Alber.
- Ritvo, Harriet (2007): „On the Animal Turn“, in: *Daedalus* 4, 118-122.
- Romanell, Patrick (1949): "A comment on Croce's and Dewey's Aesthetics", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8 (2), 125-128.
- Rychlik, Otmar (1995): „Gespräch mit Hermann Nitsch“, <http://www.mip.at/attachments/176> [Zugriff am 16.04.2016].
- Ryder, Richard (2009): „Painism versus Utilitarianism“, in: *Think* 8 (21), 85-89.
- Ryder, Richard (2011): *Speciesism, Painism and Happiness. A Morality for the Twenty-First Century*. Exeter: Academic Imprint.
- Saito, Yuriko (2007): *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Sawyer, Keith R. (2000): "Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58(2), 149-161.
- Salomon, Brigitte et al. (2001): *Endbericht zur Studie: Erfassung und Bewertung des Leidens sowie der Belastung transgener Tiere im Vergleich zu konventionellen Tierversuchen*, Wien.
- Schiller, Friedrich (2009): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Kommentiert von Stefan Matuschek. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= Suhrkamp Studienbibliothek 16) [Erstveröffentlichung 1794].

- Schmied, Wieland (2001): „Blasphemie oder Theodizee? Über das Orgien Mysterien Theater des Hermann Nitsch“, in: Bernhard Dieckmann (Hg.): *Das Opfer – aktuelle Kontroversen. Religions-politischer Diskurs im Kontext der mimetischen Theorie*. Münster: Lit, 99-120 (=Beiträge zur mimetischen Theorie 12).
- Schmitz, Friederike (2014): „Tierethik – eine Einführung“, in: dies.: *Tierethik. Grundlagentexte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schmücker, Reinold (2003): „Kunstkritik als demokratischer Prozeß“, in: Franke, Ursula/Früchtel, Josef (Hg.): *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hamburg: Meiner, 99-114 (=Sonderheft des Jahrgangs 2003 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft).
- Seel, Martin (2014): „Anerkennung und Aufmerksamkeit. Über drei Quellen der Kritik“, in: ders.: *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*. Frankfurt am Main: Fischer, 177-201.
- Shusterman, Richard (1994): *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Aus dem Amerikanischen von Barbara Reiter. Frankfurt am Main: Fischer [Erstveröffentlichung 1992].
- Shusterman, Richard (2005): *Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Robert Celikates und Heidi Salaverria. Berlin: Akademie (=Philosophische Anthropologie Band 3).
- Singer, Peter (2009): *Animal Liberation. The definitive Classic of the Animal Movement*, New York: Harper Perennial [Erstveröffentlichung 1975].
- Spera, Danielle (2005): *Hermann Nitsch. Leben und Arbeit*. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Brandstätter: Wien.
- Statistik Austria (2014): *Schlachtungen und Fleischproduktion 2014*, http://www.statistik.at/web_de/statistiken/wirtschaft/land_und_forstwirtschaft/viehbest_and_tierische_erzeugung/schlachtungen/023286.html [Zugriff am 07.11.2015].
- Statistik Austria (2014): *Geflügelschlachtungen 2014*, http://www.statistik.at/web_de/statistiken/wirtschaft/land_und_forstwirtschaft/viehbest_and_tierische_erzeugung/schlachtungen/023288.html [Zugriff am 07.11.2015].
- Steigleder, Klaus (1999): *Grundlegung der normativen Ethik: Der Ansatz von Alan Gewirth*. Freiburg im Breisgau/München: Karl Alber.
- Tietz, Sarah/Wild, Markus (2006): „Denken Tiere?“, in: *Information Philosophie* 34(3), 14-26 [bzw. 1-17 für die Online-Ausgabe im *Zurich Open Repository and Archive* unter https://www.zora.uzh.ch/31901/1/denken_tier1.pdf, Zugriff am 13.11.2015].
- Ullrich, Jessica/Weltzien, Friedrich (2015): „Kunstgeschichte. Disziplinäre Wachstumsprognosen einer marginalisierten Themenstellung“, in: Spannring, Reingard/Schachinger, Karin/Kompatscher, Gabriela/Boucabeille, Alejandro (Hg.): *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal-Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*. Bielefeld: Transcript, 101-121.
- Weber, Ragnhild (2003): *Wohlbefinden von Mastschweinen in verschiedenen Haltungssystemen unter besonderer Berücksichtigung ethologischer Merkmale*. Universität Hohenheim: Dissertation.
- Welsch, Wolfgang (1994): „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltex-te der Postmoderne-Diskussion*. 2. Auflage. Berlin: Akademie, 1-46.
- Werner, Micha H. (2006): „Deontologische Theorien“, in: Wils, Jean-Pierre/Hübenthal, Christoph (Hg.): *Lexikon der Ethik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 40-49.
- Wilde, Oscar (1994): *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin [Erstveröffentlichung 1890].
- Wolfe, Cary (2010): *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press (=Posthumanities 8).

- Zeltner, Philip M. (1975): *John Dewey's Aesthetic Philosophy*. Amsterdam: B.R. Grüner B.V. (=Philosophical Currents Volume 12).
- Zollitsch, Werner/Baumgartner, Johannes/Steinwider, Andreas/Winckler, Christoph (2006): „Vorsprung für Bio in der Tierhaltung“, in: Bio Austria (Hg.): *1. Bio Austria-Zukunftstagung: Biologische Landwirtschaft – Schlüsseltechnologie des 21. Jahrhunderts*. Wien, 29-33.

Abstract (Deutsch)

John Dewey führt seinen Kunstbegriff nicht auf bestimmte Eigenschaften des betreffenden Objekts zurück, sondern auf unsere konkrete Erfahrung damit. Demzufolge besitzt ein Kugelschreiber grundsätzlich dasselbe ästhetische Potential wie ein Gemälde Monets. Was kunstästhetische von lebensweltlich ästhetischen Erfahrungen hingegen unterscheidet, ist ein ihnen zugrundeliegender Ausdrucksakt, der sie gleichermaßen von allen unmittelbaren Interaktionsfolgen abhebt. Im Zusammenhang mit Deweys gesellschaftstheoretischen Überlegungen bilden Kunstwerke vor diesem Hintergrund einen möglichen Rahmen für die demokratische Rekonstruktion unserer normativen Gewohnheiten. Steve Baker spricht diesbezüglich sogar dezidiert von einer *fluid sub-ethical practice*. Die vorliegende Arbeit untersucht dieses ethische Potential an einem konkreten Beispiel: Mit Hilfe der theoretischen Unterscheidung zwischen produktions-, repräsentations- und rezeptionsbezogenen Aspekten wird einerseits aufgezeigt, worin sich die breite öffentliche Empörung über Hermann Nitschs *Orgien Mysterien Theater* aus tierethischer Perspektive begründet und andererseits zur Debatte gestellt, inwiefern Tiernutzung in der Kunst moralisch gerechtfertigt sein kann.

Abstract (English)

John Dewey's definition of art is not focused on certain characteristics of an object, but our concrete experience with it. Therefore, a pen has principally the same aesthetic potential as a painting from Monet. The difference between art-based forms of aesthetic experience and the aesthetic phase of every normal experience lies, instead, in an act of expression, which relieves artworks from any direct consequences in the field of interaction. Against this background and together with Dewey's thoughts on social-theoretical issues, art may build a suitable instrument for the democratic reconstruction of our normative habits. It was in this context that Steve Baker created the term *fluid sub-ethical practice*. The present work analyses this ethical potential in respect to a concrete example: By deputizing a theoretical distinction between productional, representational and receptional aspects, it makes clear why Hermann Nitsch's *Orgien Mysterien Theater* causes such a broad public outrage and discusses under which circumstances animal use in art can be morally justified.