

Funktionen und Tendenzen nachhaltigkeitsaffiner Kunstpraktiken

Manuel Rivera

Zusammenfassung: Akteur*innen aus dem Nachhaltigkeitsbereich äußern Erwartungen an die Künste dahingehend, dass sie Anliegen der Transformation unterstützen mögen, z.B. durch den emotionalen Zugang zu Menschen. Der Beitrag geht erstens der Frage nach, inwieweit dabei mitschwingende Funktionsvorstellungen sich im klassisch soziologischen Denken der Künste belegen lassen. Er setzt sich besonders eingehend mit theoretischen Vorstellungen von Kunstwerken als Gegen-Welten auseinander, die „das durch die herrschenden Formen Benachteiligte zur Geltung“ bringen (Luhmann). Solche Denkmodelle implizieren einen Wirkmechanismus, der ausschließlich über die individuelle Kontemplation des Ästhetischen läuft. Ausgehend davon, dass dies nicht plausibel ist, sowie von einem zunehmend „postautonomen“ Selbstverständnis der Künste, schlägt der Beitrag zweitens in Anlehnung an Roman Jakobson ein plurales Modell von sechs kommunikativen Funktionen vor. Mit ihm lassen sich nachhaltigkeitsaffine Kunstpraktiken instruktiv untersuchen, wobei die ästhetische Funktion keine von vornherein privilegierte Stellung einnimmt. In einem exemplarischen Durchgang durch verschiedenste sozialökologische künstlerische Positionen wird drittens plausibel gemacht, dass und wie das Arbeiten mit dem Sechs-Funktionen-Modell ertragreich werden kann.

Abstract: Actors in the field of sustainability express expectations towards the arts in terms of supporting transformation, e.g., through emotional access to people. First, the article examines the extent to which implied notions of social function can be founded in classical sociological thinking about the arts. It deals in particular with theoretical ideas of artworks as counter-worlds that “bring to bear what is disadvantaged by the prevailing forms” (Luhmann). The modus operandi implied by such models of thought is exclusively one of individual aesthetic contemplation. As this is hardly plausible, and based on an increasingly “post-autonomous” self-image of the arts, the article proposes, secondly, a plural model of six communicative functions, following Roman Jakobson. Sustainability-oriented art practices can be instructively examined in terms of this model, with the aesthetic function no longer claiming a privileged position from the outset. Thirdly, in an exemplary tour d’horizon of a wide variety of socio-ecological artistic positions, the article makes it plausible that working with the six-function model could lead to interesting questions and insights.

Einleitung

Sozialökologisch engagierte und interessierte Akteur*innen, darunter auch Forscher*innen, formulieren in jüngerer Zeit zunehmend hohe und vielfältige Erwartungen an das, was man einst die „schönen Künste“ zu nennen pflegte. So können und sollen diese Künste „Menschen über ihre Sinne, Emotionen und Leidenschaften ansprechen und so Neues schaffen oder anstoßen“ (Messner/Wehinger 2022: 32), diese Menschen somit nicht nur zur Kritik am Status quo, sondern auch zur Vorstellung „anderer Welten“ und damit zur „Hoffnung“ befähigen (Sustainability Transitions Network 2025). Sie sollen sozialen Bewegungen dabei helfen, „ein eigenes ästhetisches Programm zu entwickeln“ (Welzer 2018: 16), uns Menschen die „Erkenntnis [...] bestätigen“, dass wir „kommunizierender Teil der Natur“ sind (Jung 2025: 268), für den Austausch zu ebenjener Erkenntnis Erlebnis- und Begegnungsräume schaffen (Uerner 2025) oder die kooperativ-aktivistische Aufgabe wahrnehmen, sich für einen „Kulturwandel hin zu einer ‚Nachhaltigkeitskultur‘ einzusetzen“ (Fuchs 2023: 9).

Solche Leistungs- bzw. Funktionsansprüche an Kunst werden in der Regel ad hoc und auf der Basis impliziter Alltagstheorien formuliert. In der sozialwissenschaftlichen Forschung zu Nachhaltigkeitstransformationen spielen sie bisher so gut wie keine Rolle. Ein Überblick über den vor-pandemischen Stand des mittel-nordwesteuropäisch zentrierten *transitions research* verrät zwar das Interesse an einer „kulturellen“ Dimension der Transformation im Sinne eines Wandels kognitiver und evaluativer Muster, also von Paradigmen und Normen; unter den für diesen Wandel für zuständig erklärten und entsprechend beforschten zivilgesellschaftlichen Akteur*innen fehlen jedoch in der Regel die künstlerisch orientierten, und ästhetische Muster finden keine konzeptuelle und – vom Industriedesign abgesehen – auch wenig empirische Berücksichtigung (vgl. Köhler et al. 2019: 10–11). Wenn in dieser Tradition überhaupt auf „Kunst“ Bezug genommen wird, dann nur metaphorisch als

Hinweis auf Kreativität und Experimentiergeist sowie auf eine Kompetenz für „Erzählungen“ (Schneidewind 2018: 38ff.). Selbst der in der deutschsprachigen Debatte zur „Großen Transformation“ für künstlerische Aktivitäten von Anfang an reservierte Platz, die Wissenschaftskommunikation (vgl. WBGU 2011: 382 f.), wird weder systematisch begründet noch im Detail exploriert.

Formulieren die eingangs zitierten Akteur*innen also überzogene, gar haltlose Ansprüche an die Künste, oder weisen sie umgekehrt auf einen blinden Fleck der Transformationsforschung hin? Der vorliegende Beitrag vermisst sich nicht, diese Frage beantworten zu wollen, will aber die Voraussetzungen für ihre Beantwortung verbessern helfen. Er tut dies, indem er die in den besagten Ad-hoc-Formulierungen mitschwingenden Funktionszuschreibungen an Kunstschaffen und -rezeption mitsamt der ihnen innewohnenden Normativität – Kunst kann und soll zu gesellschaftlicher Veränderung, die an Nachhaltigkeit ausgerichtet ist, beitragen – erst einmal ernst nimmt. Bei ihrem Abgleich mit bestehenden kunstsoziologischen Theorieangeboten wird freilich klar, dass es um die Idee *einer* zentralen, kunstspezifischen Funktion, gar mit transformativer Wirkung auf andere Bereiche der Gesellschaft, prekär bestellt ist. Sinnvoller erscheint es, Kunst als symbolische und somit sprachähnliche Kommunikation zu fassen, die auf verschiedenen Ebenen Bezüge herstellt bzw. ermöglicht. Verwendet man einen bescheideneren, linguistisch inspirierten Begriff von „Funktionen“ als kommunikative Verknüpfungs-Angebote, dann erlaubt es das resultierende Analyseraster, das, was Künste in der Reaktion auf sozialökologische Herausforderungen tun, erstens relativ präzise zu beschreiben und zweitens dann – vielleicht – auch auf seine Verwendbarkeit in entsprechenden Transformationsprozessen hin zu befragen.

Das Fragen nach Beiträgen der Künste zu Prozessen gesellschaftlicher Veränderung, das aus diesen Prozessen selbst hervorgeht, bildet also den Hintergrund für die Suche nach einem deskriptiv ergiebigen Funktionsbegriff im vorliegenden Aufsatz. In

Abschnitt 1 treten dabei im Dialog mit klassischen soziologischen Theorieansätzen Funktionsvorstellungen zutage, die den vorgenannten Intuitionen der Akteur*innen durchaus entsprechen, jedoch in sehr unterschiedliche Richtungen weisen. Ohne weiteres miteinander kombinierbar sind sie genauso wenig wie die entsprechenden Theoriehintergründe. Außerdem verweist die einzige per se ‚transformativ‘ anmutende dieser Funktionszuschreibungen auf eine tradierte bildungsbürgerliche Normativität von ästhetischer Erkenntnis zurück, die als soziologisches Prisma nicht überzeugen kann.

In Reaktion auf dieses Problem wird die Suche nach Funktionen in Abschnitt 2 gewissermaßen ‚abgerüstet‘ und von der Idee einer per se transformativen Kunst mit einem spezifischen Wirkungshebel gelöst. Dabei leitet auch der informierte Blick auf die sich diversifizierenden künstlerischen Praktiken selbst das Nachdenken über die Pluralität ihrer Funktionen – von denen die ästhetische nur *eine* ist – mit an. Resultat ist, im Rückgriff auf Roman Jakobsons Strukturalismus, eine allgemeine Heuristik von sechs kommunikativen Kunstfunktionen. Abschnitt 3 erkundet kursorisch einige Tendenzen, die sich speziell in nachhaltigkeitsaffinen künstlerischen Praktiken (NKP)¹ bei der Erfüllung dieser Funktionen beobachten lassen. In der Systematik des Gesamtartikels soll und kann dieser dritte, empirische Teil keine ‚gesicherten‘, etwa durch systematisches Studium hervorgebrachten Aussagen über NKP treffen noch gar einen vollständigen Überblick über dieses Feld bieten; beides würde seinen Umfang und die Kapazität seines Autors sprengen. Vielmehr soll er die Produktivität des vorgeschlagenen Funktionsbegriffs

plausibel und den Leser*innen, vor allem den Fachkolleg*innen unter ihnen, Lust darauf machen, mit ihm weiterzudenken und -zuarbeiten.

Dieser forschungsprogrammatische Anspruch, Funktionsangebote von NKP für die Nachhaltigkeits- und Transformationssoziologie genauer beschreibbar zu machen, damit ihre Rolle(n) in größeren Prozessen anschließend besser gefasst werden können, ist nicht zu verwechseln mit dem Plädoyer für eine „Funktionsästhetik“ (Eusterschulte/Krüger 2022: 9). Überhaupt vermeidet es dieser Beitrag, auch wenn er nicht umhin kann in geisteswissenschaftlichem Terrain zu wildern, mit seiner Problemstellung in Selbiges überzuwechseln. Das betrifft insbesondere das Interesse daran, was allgemein, unabhängig vom Interesse an sozialökologischer Transformation, eine ‚gute‘ (Nachhaltigkeits-)Kunst ausmachen könnte. Gegenüber der nicht nur kunsttheoretisch, sondern auch für die Akteur*innen im Kunstfeld hochrelevanten präskriptiven Frage danach, „wie das Zusammenspiel zwischen ästhetischen/autonomen Momenten von Kunst und ihren sozialtransformativen Ansprüchen aussehen und *auf den Begriff gebracht werden kann*“ (Eusterschulte/Krüger 2022: 12, Herv. M. R.), bleibt die Argumentation agnostisch. Ihr deskriptiver Gegenstand ist vielmehr, wie die Erfüllung verschiedener kommunikativer Funktionen durch NKP *de facto* sich vollzieht und verändert.

1. Funktions-Vorstellungen im soziologischen Denken

In einigen der in der Einleitung zitierten Formulierungen, etwa der des Umweltbundesamtspräsidenten Dirk Messner und seiner Mitarbeiterin Franziska Wehinger oder der des Umweltbildungsveteranen Norbert Jung, klingt eine überkommene Idee kulturell-humanistischer Bildung mit an. Der vorgestellte Wirkmechanismus, wie Kunst der Nachhaltigkeitstransformation zu Hilfe kommen könnte, läuft dabei vor allem über einzelne Menschen, die Kunstwerke (nur) betrachten. Diese Betrachtung mündet – vorzugsweise vermittelt über Emotionen – in

1 Trotz seiner Hässlichkeit wird das Akronym im Folgenden eingesetzt, um den Text weder durch das fortwährende Wiederholen der gesamten Wortgruppe in die Länge zu ziehen noch durch immer neue Paraphrasen zu verunklaren. Jene, die denkbar wären, sind entweder noch umständlicher (z.B. „sozialökologisch interessierte / engagierte Kunst“) oder würden das Gemeinte unzulässig verkürzen (z.B. „Ökokunst“). Konzeptionell wichtig ist auch der Begriff der *Praktiken*, da die bloße Nennung von „Kunst“ Gefahr läuft, den Blick auf das ‚Werk‘ als Einzelmoment zu verengen.

einen tentativ als besondere Form von „Erkenntnis“ bestimmten neuen inneren Zustand, der sich dann letztlich, so die Hoffnung, auch in verändertem Verhalten niederschlägt. Ein „kreatives, auf Inspiration und Emotionalität, auf sinnlicher Wahrnehmung und Offenheit *beruhendes* Verhalten“ zu fördern war ein zentraler Impuls bereits des *Tutzinger Manifests* (o. A. 2002, Herv. M. R.), das in Deutschland als früher Vorreiter der Debatte gilt und damals v.a. von zahlreichen umwelt- und kulturpolitisch Verantwortlichen unterzeichnet wurde.

Künstler*innen selbst äußern sich selten so offensiv. Bei all jenen, die nicht zentral zu ökologischen Themen arbeiten, mag dies mit der Sorge zu tun zu haben, durch Förderpolitiken inhaltlich gegängelt zu werden; eine Sorge, in der sie von ihren kulturpolitischen Vertreter*innen eher noch bestärkt werden (vgl. Kaluza 2022: 209; Zimmermann 2025) und in deren Konsequenz das förderpolitische Scheinwerferlicht in Deutschland auf die betriebsökologische Effizienz der Kunstproduktion verengt worden ist (kritisch hierzu Haas 2022). Bemerkenswerterweise aber erscheinen auch jene, die NKP betreiben, sofern sie sich überhaupt zu Wirkungsvermutungen hinreißen lassen, oft skeptisch gegenüber der Idee, das Kunstwerk beeinflusse die Betrachtenden. Am Unwillen der Einzelnen, sich an die eigene Verantwortung ernsthaft gemahnen zu lassen, sieht etwa die Konzeptkünstlerin Swaantje Güntzel (o. J.) ihre eigenen Interventionen zu Themen wie Plastik oder Landwirtschaft scheitern. Weil die Frames der Massenmedien jenen Unwillen bedienen, sind, dem Komponisten und Musikvermittler Bernhard König (2022: 346 f.) zufolge, die Appelle der großen popkulturellen Klima-Formate in der Tradition des 2007er *Live Earth* Konzerts verhallt. Hier ist der Punkt, wo auch den Akteur*innen selbst die Frage sich aufdrängt (explizit bei König 2024: 221 f.), in welcher Weise die Künste auf „Kultur“ in einem breiteren Sinne, auf Gesellschaft also, überhaupt Einfluss nehmen oder nicht, und ob die Konzepte und Erkenntnisse Soziolog*innen ihnen hier zusätzliche Information oder Inspiration zu bieten haben.

Durch einen bestimmten Strang der sozialwissenschaftlichen Theoriebildung wird die oben genannte Intuition, dass die Künste eine bestimmte Art von Erkenntnis ermöglichen und dass darin ihre spezifische gesellschaftliche Funktion bestehe, durchaus gestützt. Hierbei wurden sie, ganz im Sinne bürgerlicher Wirkungs- und Bildungsästhetik (vgl. Schiller 1975 [1794]: 287) den Wissenschaften zugleich angeähnelt und von ihnen unterschieden. Vorstellungen über die Welt „klarer und vollständiger als es die wirklichen Dinge tun“ herauszustellen, indem die Formen der Welt rekombiniert würden, sei die besondere Fähigkeit der Künste, schrieb etwa Hippolyte Taine 1880; ihre Kontemplation ermögliche auch jenen, denen die Wissenschaften wegen ihrer Kompliziertheit verschlossen bleiben, ein „höheres Leben“ (zitiert in Kropf 2017: 58 f.). Die Kunstfunktion wird hier im Ermöglichen einer spezifisch nicht-wissenschaftlichen, aber auch nicht an der Alltagserfahrung orientierten, sondern nur durch Kontemplation der künstlerisch gestalteten Form erfahrbaren, spezifisch *ästhetischen Erkenntnis* verortet (vgl. Brandstätter 2013: 61-81). Dies ist soziologisch – von Marx bis Bourdieu – immer wieder ideologiekritisch hinterfragt und dekonstruiert worden, wirkt jedoch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auf unterschiedlichste Theorieansätze.

So gewinnt selbst die soziologische Diagnose eines „Massenbetrug[s]“ an Menschen durch die kulturindustrielle „Reproduktion des Immergleichen“, in der „gefrorene Formtypen“ der Künste und ihrer Genres nur insoweit variiert werden, als dies den Absatz neuer ästhetischer Konsumgüter befördert (Horkheimer/Adorno 1988 [1944]: 128, 142 f.), nur vor einer bestimmten idealen Kontrastfolie ihren Sinn. Diese ist darin zu finden, dass „authentische Kunstwerke“ ihre Betrachter*innen – durchaus in der Beerbung früherer religiöser Funktionen gedacht – wie „Epiphanien“ in den Bann ziehen und dann der „geduldigen Kontemplation“ zur Einsicht in „Wahrheit“ dienen können, und zwar bevorzugt in solche Wahrheiten, die ansonsten verdrängt werden (Adorno 1973: 123-125). Künstlerische Interpretationen werden als Problem-

formulierungen gedacht und ästhetisch-experimentelle Arbeit als Motor der Kunst, qua Form „Unmögliches möglich zu machen“ (Adorno 1973: 163).

In solchen kunsttheoretischen Erwägungen klingt gesellschaftliche Transformation, die der lebensweltliche Ruf nach NKP beschwört, deutlich mit an; verbunden war ihr Denken im herrschaftskritischen Rahmen der Kritischen Theorie mit dem Anspruch an „wahre“ oder auch „große“ Kunst, „den Hilflosen, wie immer schwach und verstellt, Hilfe [zu] bedeuten“ (Adorno 1971 [1952]: 145). Da die Transformation aber primär als ästhetisch-kognitive gedacht wurde, musste ihre gesellschaftliche Realisierung extrem unwahrscheinlich bleiben. Entsprechender Pessimismus ist schon in der eben zitierten, relativ frühen Schrift Adornos zu spüren und verstärkt sich im Laufe der weiteren Theorieentwicklung der Frankfurter Schule; deutlich beobachtbar ist das Pendeln zwischen kritischer und affirmativer Funktion der Kunst auch bei Herbert Marcuse (vgl. Müller-Jentsch 2011: 20-23).

Die Kritische Theorie fremdet zwar mit dem Begriff einer „gesellschaftliche[n] Funktion“ von Kunst bzw. will diesen, gewohnt dialektisch, mit ihrer „Funktionslosigkeit“ identifizieren (Adorno 1973: 336f.). Gleichwohl berührt sie sich in der beschriebenen Insistenz auf Erkenntnis, auf die „Möglichkeit des Unmöglichen“ (Adorno 1973: 163) sowie auf die „Differenz von der verhexten Wirklichkeit“ (Adorno 1973: 337) eng mit der – im Unterschied zu den Frankfurtern entschieden anti-normativen – Systemtheorie. Diese stellt fest, dass Kunst keine den anderen symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien wie Macht oder Geld vergleichbare „Chance für Anschlussselektionen“ bietet (Luhmann 2009 [1976]) und gewinnt genau aus dieser eigentümlichen Funktionsblockade ihre kunstsoziologische Pointe:

„Die Funktion der Kunst könnte es sein [...] zu zeigen, [...] dass und wie im Bereich des Wirklichen im Hinblick auf das nur Mögliche Form zu gewinnen ist. [...] Die Kunst mag eine Aufgabe darin sehen, die Welt des auch Möglichen in der Welt erscheinen zu lassen und das durch

die herrschenden Formen Benachteiligte zur Geltung zu bringen.“ (Luhmann 1997 [1990]: 92 f.)

Zwar bezieht sich das „auch Mögliche“ hier nicht, wie bei Adorno, auf die Transformation eines leidenden Gesellschaftszustandes; dementsprechend fehlt bei Luhmann auch der Hinweis auf das *Ausdrucks*-Moment von Kunst (vgl. Lehmann 2006: 38). Aber auch ihm geht es um eine Art kontemplative Versenkung, um ein aufmerksam „unterscheidendes Beobachten“ der künstlerischen Form. Dieses zeigt ihren Betrachter*innen und Schöpfer*innen, „dass der Spielraum des Möglichen nicht ausgeschöpft ist“, wodurch bei ihnen eine „befreiende Distanz zur Realität“ erzeugt wird (Luhmann 1998: 353).² Deutlich wird an dieser Erkenntnisfunktion nicht nur eine Nähe der Kunst zur Wissenschaft; die kunstsystemische Selbstbewegung durch die nicht stillzustellende Selbstprogrammierung der einzelnen Kunstwerke und -strömungen erscheint zugleich als Prototyp gesellschaftlicher Transformation (vgl. Magerski 2011: 101). Das Stichwort von der „Vorstellung anderer Welten“ aus der Einleitung drängt sich auf.

Wenn sich die Sozialtheorie auf eine ästhetische Erkenntnisfunktion der Künste konzentriert, so lässt sie freilich im Unklaren, wie genau diese sich zu den „Emotionen und Leidenschaften“ verhält, auf welche einige der eingangs angeführten Alltagsintuitionen ebenfalls zielten. Die entsprechende affektive Dimension der Künste ist in jüngster Zeit erneut als Erfahrung von „Schönheit“ und diese wiederum als Chiffre der „zum Ausdruck gebrachte[n] Möglichkeit einer resonanten Weltbeziehung“ von Subjekten beschrieben worden (Rosa 2019: 482). Dieses Recycling des Schillerschen Bildungsideals erlaubt jedoch we-

2 Dadurch wiederum, dass die Kontemplation dieser „Formwahl“ durch verschiedene „Beobachter“ verschieden realisiert wird und dass diese Verschiedenheiten wiederum – z.B. in der Kunstkritik – beobachtbar werden, entsteht dann das „Kommunikationssystem Kunst“ (Luhmann 1997 [1990]: 78-79). – Als Vorläufer der systemtheoretischen Idee, dass Distanz zur Gesellschaft das Programm moderner Kunst ermöglicht, kann Georg Simmel gelten (vgl. Schützeichel 2014: 172).

der differenzierende Beschreibungen von künstlerischer Rezeption, geschweige denn Produktion (vgl. Siegmund 2006), noch überzeugt es als soziologische Funktionsbestimmung. Fragt man nach gesellschaftlichen Funktionen künstlerisch codierter Affekte, lohnt indes ein Rückblick auf den soziologischen Strukturfunktionalismus.

Talcott Parsons verstand es als die gesellschaftliche Hauptfunktion des „Kultursystems“, symbolische Muster zu (re)produzieren, die ihrerseits als Reservoir für Handlungsmotivationen dienen. Neben der ethischen schloss das für ihn auch die kognitive und technische Orientierung ein, für welche ein als Teil von „Kultur“ begriffenes Wissenschaftssystem hauptzuständig ist. Außerdem – und von der Wissenschaft kategorisch unterschieden – geht es hier aber auch um die Motivationsquellen insbesondere jener sozialen Handlungen, die einen „expressiven Primat“ haben, wie die Fähigkeit, „Empfänglichkeit und Reaktionen hervorzurufen“, charismatisch zu führen, und „diffuse“ (also nicht z.B. familiär organisierte) Loyalitäten und Bindungen zu sichern (Parsons 1991 [1951]: 97, Übersetzung M. R.). Alle sozialen Handlungen, jedoch in herausgehobener Weise die unter den expressiven Primat fallenden, zeigen eine „kathetische“, eine Beziehungs-Komponente: Handelnde nehmen darin ein Element wahr, das ihr Selbstbild mitdefinieren kann, und bewerten sie entsprechend (Parsons 1991 [1951]: 3).

Es ist eben diese „Kathexis“ (ein Synonym für Sigmund Freuds „Besetzung“), mit der die Künste als Systeme expressiver Symbole laut Parsons am engsten zusammenhängen (Parsons 1991 [1951]: 386; vgl. auch Rivera 2015: 15-16). Künstler*innen generieren und variieren „Muster für den Ausdruck von Emotionen“, die letztlich bei ihren Publika eine Resonanz erzeugen sollen (Parsons 1991 [1951]: 276, Übersetzung M. R.). Wie Menschen bestimmte Handlungen, Persönlichkeiten, Erscheinungen usf. affektiv besetzen, wird so in den Künsten immer wieder neu verhandelt. Das Ringen um Authentizität und Sinn in den Künsten erscheint als Art fokussierte, ggf. auch maßstabssetzende Version desselben Ringens in au-

ßerkünstlerischen Praktiken und „Performances“, die ihrerseits ebenfalls eine ästhetische Dimension haben (Alexander 2004). Verhandelt wird in diesem Theoriestrang also, im Unterschied z.B. zu Luhmann, eine mit kunst-externen gesellschaftlichen Ordnungsmustern konkret reproduktiv (und nur potenziell auch transformativ) zusammenhängende Funktion der Künste (vgl. auch Siegmund 2020: 7). Diese Funktion zielt auf einen ganz bestimmten, mit subjektiver Identifikation zusammenhängenden Aspekt von ‚kulturellem Sinn‘.³

Wie steht es schließlich um die in der Einleitung erwähnte Intuition, dass die Künste *Räume* schaffen, in denen sich (auch) transformative, selbst aber nicht unbedingt künstlerische Handlungen und Begegnungen ereignen können? Die philosophische Anthropologie hat postuliert, die freien Künste seien in erster Linie ein Vehikel des Menschen als nicht-festgestelltes Tier, mit seiner überschüssigen Energie ernsthaft zu „spielen“ und dabei Ordnung(en) zu erproben (vgl. Gadamer 2012 [1977]: 36 ff.). Dabei muss dieses „Spiel“ in gewisser Weise mitgespielt werden, um zu funktionieren. Die transformativen Bemühungen vieler Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts, „den Abstand [zu] durchbrechen [...], in dem sich eine Zuschauerschaft, eine Konsumentenschaft, ein Publikum gegenüber dem Werk der Kunst hält“ (Gadamer 2012 [1977]: 40), haben durchaus ein Pendant im klassisch-soziologischen Denken von Gemeinschaft und Ritual. Dieses ist allerdings beheimatet bei Autoren, die wiederum eher nicht als Klassiker der Kunstsoziologie geführt werden, wie Émile Durkheim. Aus dessen verstreuten Bemerkungen zur Kunst herauslesen kann man

.....

3 Die Analyse der Produktionsbedingungen künstlerischer Artefakte und die der Produktion von kulturellem Sinn, die das *strong program* des Neofunktionalisten Jeffrey Alexander vereinigen wollte, fallen allerdings in der Praxis der kultursoziologischen Forschung weit auseinander (McCormick 2022: 198). Das erklärt nicht nur, warum Parsons meist nicht unter die Klassiker einer Soziologie der Künste mit aufgenommen wird, sondern auch, warum viele Betrachtungen von „Kultur“ z.B. im *transitions research*, wie in der Einleitung bereits erwähnt, die Künste marginalisieren.

„[...] einen genetischen und einen funktionalen Zusammenhang von Kunst, Religion und Gesellschaft. Die aus innerreligiösen Gründen zur Repräsentation des fernen Heiligen notwendigen Imaginationskräfte setzen die ästhetische Einbildung frei, während die im Ritual erzeugten sozialen Kräfte der effervescence zugleich von religiösen Zwecken unabhängige Bedürfnisse kollektiver Zerstreuung und festiver Stimmungen befriedigen“ (Gephart 1998: 51).

Für eine normativ, z.B. an Nachhaltigkeit orientierte Inanspruchnahme der Künste können entsprechende ‚ritualistische‘ Ansätze der Kunstsoziologie im Sinne der Bildung von (Handlungs-)Kollektiven durchaus interessant werden. Die theoretische Fokussierung darauf aber tendierte bisweilen dazu, die Kunst aufs Kultische zurückzuführen und ihr jede spezifische moderne Semantik oder Problemorientierung abzusprechen. Die Anwendung Durkheim-scher Ansätze z. B. auf theatrale Aufführungen resultierte dann in sozialen Funktionsbestimmungen, die gegenüber spezifischen Stückinhalten sowie theaterexternen Kontexten völlig indifferent sind, etwa einer gemeinsamen „Überwindung der Lebensangst durch [einen] Zustand leidenschaftlicher Entrücktheit“ (Bab 1974 [1931]: 31). Nur selten wurde der Versuch unternommen, künstlerisch-performative von religiösen Ritualen analytisch zu unterscheiden (vgl. Sennett 2024: 38-44).

Aus den Augen verliert man durch die Betonung der Verwandtschaft moderner mit älteren Kunstpraktiken außerdem auch genau jene wachsende Interpretations- ja „Kommentarbedürftigkeit“ gerade der Kunst des 20. Jahrhunderts, die eine Pointe nicht nur für Gadamer darstellt, sondern z.B. auch die einer der bekanntesten soziologischen Studien über abstrakte Malerei (Gehlen 2016 [1960]: 229 ff.). Der zentrale Punkt eines von Durkheim inspirierten soziologischen Kunst-Denkens, nämlich dass auch eine ausdifferenzierte Gesellschaft, in der die Kunst nicht mehr unter der Kuratel der Religion steht, weiterhin an der Herstellung von Außeralltäglichkeit und entsprechend quasi-sakralen Räumen arbeitet, bleibt

für die Analyse vieler institutionalisierter Kunst-Räume und -Veranstaltungen grundsätzlich instruktiv (vgl. Gephart 1998: 51 ff.). Eine differenzierende Analyse der in ihnen und durch sie ermöglichten Erlebnisqualitäten, die oft dezidiert intellektuell sind und sich durchaus nicht in Erhabenheits-, Verinnerlichungs- oder gar Rauscherfahrungen erschöpfen, wird aber dadurch nicht gewährleistet. Die seit etwa 20 Jahren stark zunehmende Aufmerksamkeit auf die Materialität und Körperlichkeit im Produzieren und Wahrnehmen der Künste wiederum (vgl. Zahner/Schürkmann 2021: 8-15) hat bisher nicht mit einem Denken ihrer *Funktionen* zusammengefunden.

2. Plurale Wege des Wirkens: Kunst als Kommunikation

Der kursorische Abgleich von Alltagserwartungen an Funktionen der Künste mit klassischen soziologischen Theoriemodellen hat ergeben, dass letztere jeweils *eine* ganz bestimmte soziale Oberfunktion, als jene ‚der‘ Künste, in den Blick nehmen. Geht es im Gefolge von Durkheim und Gephart vor allem um die Herstellung von (außeralltäglichen) Räumen und Kollektiven, so bei Parsons und Alexander um die affektiv gesteuerte Bündelung von subjektiver Identifikation und Sinn. Beide Funktionen sind in den jeweiligen Ansätzen nicht als per se ‚transformativ‘ angelegt; in gewissem Grade dienen sie sogar eher der Aufrechterhaltung sozialer Ordnung (ohne ein zentrales Bezugsproblem der klassischen Soziologie). Dies ist anders bei Adorno und Luhmann: Bei ihnen weist (gute, wahre) Kunst über das Bestehende hinaus. Sie verfahren präskriptiv insofern, als sie ein tradiertes bildungsbürgerliches Ideal des Kunstgenusses und das autonome Selbstverständnis der im 19. Jahrhundert entstandenen Kunst-Institutionen gewissermaßen hypostasieren: Künstlerische Produktions- und Rezeptionspraktiken wirken sozial zumindest umso mehr, je stärker sie sich erstens von anderen sozialen Praktiken abheben und zweitens in individuellen „Zuständen einer ‚aktiven Passivität‘“ kulminieren (Seel 2014: 251), indem sie die „die Welt-

und Selbstvergessenheit des Beobachtens“ forcieren (Luhmann 1997 [1990]: 97).

Mit explizit politisch engagierter Kunst, die das Formale zum kommunikativen Handwerk ‚degradiert‘, haben sich die Vertreter*innen solcher Theorieangebote meist genauso schwergetan wie mit den Bestrebungen neoavantgardistischer Strömungen, künstlerische mit anderen Praktiken zu kontaminieren. Ein Ansinnen an NKP wie das in der Einleitung zitierte von Harald Welzer, die Künste sollten ästhetische Programme sozialer Bewegungen mitentwickeln, also Teil dieser Bewegungen werden, kann mit solchen Modellen schwer in Einklang gebracht werden. Sie konzentrieren sich auf das Zusammenspiel einer ästhetischen Funktion, in der das Kunstwerk sich formschaffend auf sich selbst bezieht,⁴ mit einer nur qua Kontemplation dieser Form zu erschließenden Erkenntnisfunktion. Damit legen sie ein privatistisches Bild des Wirkens von Kunst nahe (von einem latenten, in der älteren Kritischen Theorie sehr ausgeprägten Hochkultur-Bias einmal abgesehen).

Anstatt von Zentralsetzungen jeweils einzelner, ggf. auch noch stark teleologisch aufgeladener Funktionen wird deshalb an dieser Stelle für einen *Funktionenpluralismus* plädiert (der aber nicht beliebig ist). Hierfür gilt es, kommunikationstheoretisch abzurüsten und die Kunst nicht für die Erbringung spezifischer Sonderleistungen (wie z.B. Kritik durch ästhetische Erkenntnis oder rituelle Vergemeinschaftung durch affektiven Rausch) in Haftung zu nehmen. Im Interesse einer offenen Deskription ist vielmehr zurückzugehen auf die verschiedenen Angebote, die Kunst in kommunikativen Zusammenhängen macht – Angebote, die gleichwohl als „Funktionen“ versteh-

bar bleiben. Das Englische hält dafür den schönen, schwer übersetzbaren Begriff der „affordances“ bereit. Der entsprechende konzeptuelle Vorschlag, der weiter unten in diesem Abschnitt gemacht werden wird, ist strukturalistisch inspiriert, reagiert aber auch auf eine empirische Beobachtung. Viele der klassischen Sozialtheoretiker*innen haben ihre Funktionsbegriffe und ihr Suchen nach spezifischen Wirkungen eines ‚Kunstsystems‘ nämlich an einem realen Autonomieparadigma der Künste abgelesen, wie es Schiller und seine Zeitgenoss*innen inaugurierten und wie es im 19. Jahrhundert institutionalisiert wurde. Dieses Paradigma gerät nach 200 Jahren immer mehr ins Wanken, und dies ist auch für NKP hochbedeutsam.

Der Kunsthistoriker Robert Fleck beschreibt die *Rheinwasseraufbereitungsanlage* des Konzeptkünstlers Hans Haacke von 1972 als frühen Marker eines „Epochenumbruch[s]“ in der Bildenden Kunst, in dem diese beginnt, sich vom modernen Kunst-Selbstverständnis als „potenziell endlose Grenzverschiebung [...] des selbstständigen und souveränen Individuums“ zu verabschieden (Fleck 2023: 107, 113). Bemerkenswert erscheint jedoch an Haackes Werk (und an vielen anderen ab den Siebzigerjahren einsetzenden Beispielen und Modellen von NKP wie etwa Beuys‘ berühmtem *7.000 Eichen*-Projekt) noch mehr, nämlich sowohl die Unterordnung der formal-ästhetischen Dimension unter eine ideell-denotative (typisch für die damals aufblühende Konzeptkunst als Ganze) als auch ihre Zuordnung zu Appellen und Einladungen in Bezug auf konkrete sozialökologische Handlungsoptionen. Was sich hier beobachten lässt, ist eine Deprivilegierung eben jener ästhetischen Funktion, durch die sich die „Selbstprogrammierung“ der Kunstwerke vollzogen hatte (vgl. Luhmann 1997: 84-88, 329-336) und deren Entfaltung der Stolz der klassischen Moderne gewesen war (vgl. auch Rauterberg 2015: 169). Diese Deprivilegierung ist Kennzeichen dessen, was Wolfgang Ullrich als „postautonome Kunst“ apostrophiert: eine „Vermehrung der Beurteilungskriterien für Kunstwerke“ (Ullrich 2022: 116). Gemeint ist damit die zunehmende Anlehnung der Künstler*in-

4 Nicht zufällig erhalten stark selbstbezügliche Kunstformen wie Musik, hermetische Lyrik oder abstrakte Malerei bei so unterschiedlichen Autor*innen wie Adorno, Gadamer, Gehlen oder Luhmann eine Art Leitbildcharakter. Alle ‚angewandten‘ Künste werden durch diesen Fokus auf „reine“ Ästhetik“ (kritisch zu dieser Bourdieu 1999 [1992]: 449 ff.) ohnehin ausgeschlossen. Mit seiner Insistenz darauf, dass auch am Kunsthandwerk sich valide ästhetische Erfahrungen machen lassen, steht etwa John Dewey (2005 [1934]: 271 ff.) in der kunstsoziologischen Theorie des 20. Jahrhunderts weitgehend alleine da.

nen an Impulse und Aufträge „von außen“, durch Kurator*innen etwa (Ullrich 2022: 65), aber eben auch durch selbstgewählte Verbindungen mit Design, Politivismus oder Journalismus. Die einzige Maßgabe dafür, weiterhin als „Kunst“ anerkannt zu werden, ist dabei der Bezug auf einige vage präskriptive Merkmale, die aus den unterschiedlichen Wellen der modernen Kunstentwicklung gewissermaßen übriggeblieben sind, wie die, dass Kunst „irritieren“ oder „sich nicht anbieten“ solle (Ullrich 2022: 39).

Diese neuen Verbindungen bedingen einen höheren Grad an Kooperationen (bereits Haackes Beispiel war nicht denkbar ohne einen unmittelbaren Bezug auf die Expertise von Wissenschaftler*innen und Ingenieur*innen) und werden im Unterschied zur vormodernen Indienstnahme der Künste durch Adel und Klerus

„[...] nicht in einem Kirchenbau oder einem Palast manifest, dafür aber etwa in einem Luxus-Label, dessen Artefakte sich einem spezifischen Corporate Design verdanken, das zugleich ideelle Ziele verfolgt, zu jeweils aktuellen Debatten Stellung bezieht und soziale wie ökologische Standards im Auge behält, [...] in einem Musikvideo, einem Art Toy oder einem Projekt politischen Protests“ (Ullrich 2022: 141).

Die öffentliche Anerkennung solcher Verbünde ‚als Kunst‘ ist natürlich prekär und von vielen Faktoren abhängig – eine auch für Vertreter*innen von NKP, sofern sie weiterhin darauf angewiesen bleiben als Künstler*innen anerkannt zu werden, nicht gerade einfache Ausgangslage. So beklagte, um kurz beim Segment des Protests zu bleiben, die Künstlerin Folke Köbberling im Rückblick auf ihr Projekt *Nachbarn auf Zeit* einerseits, dass die Aktion, bei der unter anderem eine Schafherde durch die Mitte Berlins zog und Anwohner*innen im Hansaviertel Patenschaften für einzelne Tiere übernahmen (Köbberling 2019), in der Presse fast ausschließlich als politische Demonstration der beteiligten Schäfer wahrgenommen wurde. Andererseits freute sie sich über ihre Teilhabe an deren mittelfristigem politischem Erfolg, der Wieder-

einführung sog. Mutterschaftprämien (Köbberling 2024). Ein sozialwissenschaftliches Experiment zu der Frage, ob eine – fiktive – klimapolitische Straßenblockade mit distinkten ästhetischen Komponenten von Nachrichtenleser*innen als Kunst anerkannt wird, zeigte wiederum eine starke Abhängigkeit der individuellen Anerkennung als „Kunstaktion“ von der eigenen Voridentifikation mit einem interventionistischen Kunstbegriff sowie – interessanterweise – von dem jeweiligen Einverständnis mit dem politischen Anliegen (Barkela/Schäfer 2025).

Diese Beispiele zeigen, dass die Berufung auf den Primat der ästhetischen Funktion nicht mehr automatisch erfolgt und dass dieser Primat nicht mehr jederzeit als Brennglas für Diskussionen über zeitgenössische Kunst zur Verfügung steht. Worauf künstlerische Praktiken imperativisch drängen, was sie semantisch verhandeln, woran sie materiell mitbauen, drängt durch „Entgrenzungsprozesse zwischen Kunst, Politik, Wirtschaft und Wissenschaft“ in den Vordergrund (Rosenkranz/Zahner 2025: 2). Angesichts eines „Prinzip[s] der Addition von Qualitäten und Funktionen“ (Ullrich 2022: 140) in zeitgenössischer Kunst erscheint es nicht länger sinnvoll, sie präskriptiv auf eine gesellschaftliche ‚Grundfunktion‘ festlegen zu wollen, wie klassische Theorieansätze des bisweilen versucht haben. Schon gar nicht kann diese Grundfunktion jene sein, die sich – ästhetisch – nur auf sich selbst bezieht. „Dem Funktionsgedanken ist [...] seine Bestimmung als Wirksamkeit“ zurückzugeben (Siegmond 2020: 8), aber im Sinne – es war bereits weiter oben angesprochen – einer Pluralität von kommunikativen Angeboten. Im Nachdenken über diese Pluralität erscheint es hilfreich, das, was Künste in der Gesellschaft tun bzw. was mit ihnen getan wird, in der Struktur als vergleichbar mit dem zu betrachten, was *Sprache* in der Gesellschaft ermöglicht.

Sprachliche Kommunikation selbst hat eine ästhetische Dimension. Das Verdienst des Linguisten Roman Jakobson war es, das Bühlersche Organonmodell der Sprache mit seinen drei Funktionen und Referenten – Darstellung des Kontexts, Ausdruck des

sprechenden Subjekts, und Appell an den Empfänger – unter anderem um die sog. „poetische“ Funktion erweitert zu haben, die „Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen“ (Jakobson 1979 [1960]: 92). Sie spielt – und das ist nicht nur für Jakobsons eigene Analysen von Gedichten, sondern für die analoge Anwendung dieser Funktion auf alle Möglichkeiten von „Poesie“, auch nicht-sprachlicher, entscheidend – in *allen* Textsorten eine Rolle, allerdings in der „Wortkunst“ eine „vorherrschende und strukturbestimmende“ und in anderen Sprachbereichen eine „untergeordnete, zusätzliche“ (Jakobson 1979 [1960]: 92). Instrukтив und problematisch zugleich wird diese Unterscheidung nun in einer „Umbruchphase der Änderung der künstlerischen Funktionen“ (Siegmund 2020: 15). Ob und wo die poetische Funktion „strukturbestimmend“ wird, steht nämlich gerade zur Debatte; ihre Wechselwirkung mit den anderen kommunikativen Funktionen gerät in den Fokus.

Jakobsons Sprachmodell berücksichtigt außer den vorgenannten vier Funktionen – der referenziellen, der expressiven, der appellativen und der „poetischen“ – auch noch die Fähigkeit symbolischer Kommunikation, sich auf sich selbst zu beziehen und ihre eigenen Codes zu ‚erklären‘ (Jakobson 1979 [1960]: 92). Diese „metasprachliche Funktion“ ist z.B. entscheidend für die Möglichkeit von Übersetzungen. Wenn man daran denkt, dass Kunst sich auf Kunst bezieht, sich stilistisch positioniert, Traditionsanschlüsse herstellt oder verweigert etc., so gibt es hier ein offensichtliches kategorisches Pendant, das im Folgenden als „kunstbezogene“ Funktion bezeichnet sei. Und schließlich ist es vielleicht Jakobsons Benennung einer sechsten, einer sog. „phatischen“ Funktion, die in Zeiten, in denen viele Künstler*innen „Kontemplation und Reflexion – als Formen der Distanznahme zur Wirklichkeit –“ zugunsten „einer neuen Direktheit“ verwerfen (Rauterberg 2015: 172), besondere Aufmerksamkeit verdient. Ursprünglich gemeint ist damit die vor-semantische Konstruktion und Aufrechterhaltung des Kommunikationskanals selbst: das Weitersprechen am Telefonhörer, das Reden der Eltern mit ihrem der Wortbedeutungen noch

gar nicht mächtigen Baby, usw.. In Bezug auf das Denken künstlerischer Funktionen sei sie im Folgenden erweitert verstanden als die Fähigkeit, mit Kunst verschiedene Kontaktqualitäten und verschiedene kommunikative Räume herzustellen.

Das Jakobsonsche Modell, mit seiner Erweiterung um das „Poetische“ ursprünglich gemünzt auf die Lyrik, ist verschiedentlich auch für die Analyse non-verbaler ästhetischer Praktiken eingesetzt worden. So ist z.B. sein anti-hierarchischer Multifunktionalismus als kritische Kontrastfolie für den Monofunktionalismus der zeitgleich entwickelten Architektur- und Stadtentwicklungsideale von Le Corbusier und anderen eingesetzt worden (Holenstein 1979: 34-45). Oder es wurde in der empirischen Ästhetik – wenig überraschend – festgestellt, dass Betrachter*innen mit künstlerischer Vorbildung stärker auf die ästhetischen Qualitäten von Gemälden reagieren, jene ohne solche Vorbildung hingegen darauf, was die Gemälde möglicherweise ‚darstellen‘ (Krampen 1996). Dem vorliegenden Beitrag dient Jakobsons Modell als Inspiration für eine allgemeine Heuristik, mit der sich Funktionsangebote nicht länger fraglos ‚autonom‘ Künste, also auch die etwaigen transformativen Leistungen von NKP, analysieren lassen. Die sechs Funktionen werden dabei benannt als referentielle⁵, kathektische⁶, appellative, phatische, kunstbezogene und ästhetische (Abb. 1).

5 Bei Jakobson heißt die Funktion „darstellend“, was im künstlerischen Kontext jedoch irreführend eine Verengung auf bestimmte performative Genres nahelegen könnte.

6 Siehe Abschnitt 1. Dem Jakobsonschen Begriff des „Expressiven“ wird der Parsonssche der „Kathexis“ deshalb vorgezogen, weil er signalisiert, dass Subjektpositionen in der Gesellschaft nicht bloß ausgedrückt, sondern die Akteur*innen zur „Besetzung“ dieser Positionen bzw. zur Identifikation mit ihnen gewissermaßen eingeladen werden.

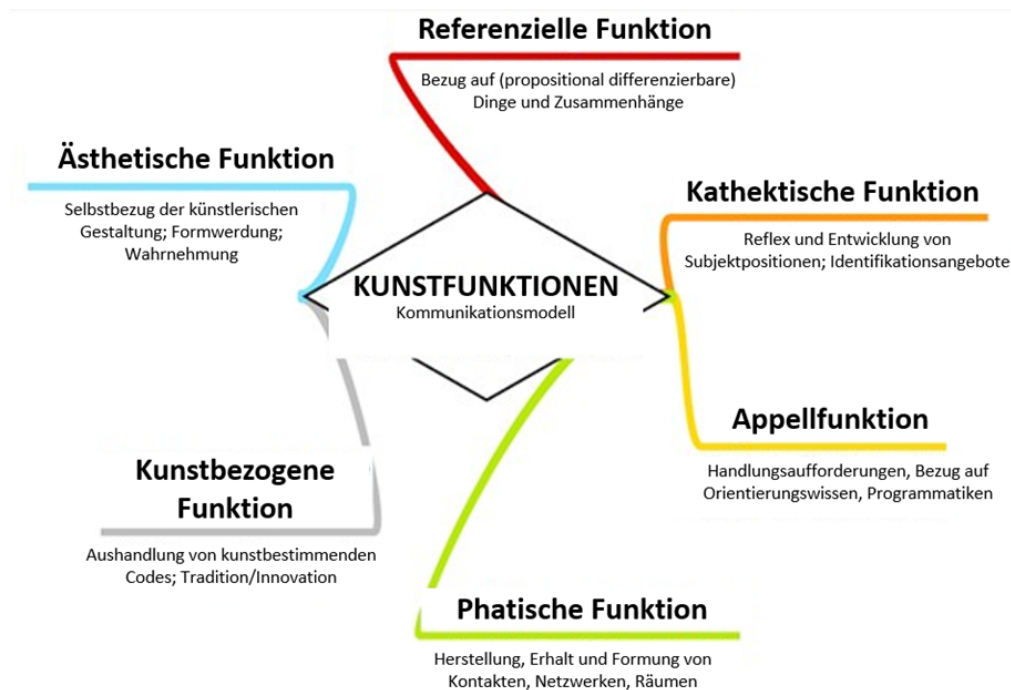


Abbildung 1: Kommunikative Funktionen der Künste, angelehnt an Jakobson (1979 [1960])

3. Tendenzen nachhaltigkeitsaffiner Künste

Der Vorschlag lautet also, auf ein Sechs-Funktionen-Modell der künstlerischen Kommunikation zurückzugehen. Gerade in einer geschichtlichen Situation sich pluralisierender Auftraggeber*innen, Kooperationsstrukturen und Praktiken lässt sich mit diesem gut beobachten, wie NKP sich jeweils auf sozialökologische Kontexte beziehen und wie sie dabei beitragen zu

- 1) der Zirkulation von nachhaltigkeitsrelevantem Wissen,
- 2) der Formung von Subjektpositionen und der Identifikation mit ihnen,
- 3) der Platzierung politischer Handlungsaufforderungen und -impulse,

- 4) sozialökologisch relevanten Kontakten, Kollektiven und Räumen,
- 5) dem Selbstverständnis des Kunstsystems selbst,

und schließlich auch – aber nicht vorrangig – zur

- 6) Weiterentwicklung eines Spektrums formaler Möglichkeiten und Eigenheiten, das man ggf. als ‚Ästhetik der Nachhaltigkeit‘ bezeichnen könnte.

Dieser Vorschlag ist forschungsprogrammatischer Natur. Im verbleibenden Teil dieses Artikels kann nicht mehr geleistet werden, als schlaglichtartig und beispielhaft zu illustrieren, was durch seine Umsetzung sichtbar gemacht werden könnte. Dabei wird die ästhetische Funktion nur im abschließenden „Ausblick“ und am wenigsten ausführlich behandelt.

Referentielle Funktion

Schlaglicht (2018-2025): *Die Künstlerin Susanne Winterling interessiert sich seit einem Jahrzehnt für biolumineszente Organismen. Mit ihrem Projekt Planetary Sensing (siehe TBA21 o. J.) beginnt dieses Interesse, ausgehend von Gesprächen mit Wissenschaftler*innen und Fischer*innen in Jamaica, Aspekte der Ozeangesundheit zu umfassen, für die das Leuchten der Dinoflagellaten ein Warnindikator sein kann. Ihre interdisziplinären Recherchen und die von ihr kuratierten Konferenzformate, die bis hin zur Initiative für einen UNESCO-Weltnaturerbe-Status gewisser Teile des Karibischen Meeres reichen, spannen ein weitgefasstes Netzwerk auf, das die Künstlerin als „das Eigentliche“ bezeichnet – ihre Ausstellungen in großen Museen dagegen nur als „ästhetisch verdichtete Knotenpunkte“ in diesem Netz (Winterling 2025).*

In der gelegentlich als SciArt bezeichneten bio-technophilen Kunst, wie sie z.B. seit über drei Jahrzehnten auf der Ars Electronica in Linz präsentiert wird, blieb das Ökologische lange eine Fußnote. Es verband sich vor allem mit einem neuen Interesse für Pflanzen und deren Genetik (vgl. Reichle 2005: 28). Dies änderte sich mit Künstler*innen wie Winterling oder dem Argentinier Tomás Saraceno, dessen verschiedene Werkgruppen von dem einer Einsicht in ökologische Knappheiten entsprungenen Wunsch inspiriert sind, alternative Formen des Lebens ‚ohne Bodenhaftung‘ zu explorieren (vgl. Saraceno o. J.). Ein wissenschaftsbasierter und zugleich spekulativer, Science-Fiction-artiger Impuls hat damit die NKP erreicht.

Zu untersuchen wäre, wie dieser spekulative Impuls in den künstlerischen Prozessen und den vermittelnden Frames der Kurator*innen sich mit alltagsnäheren, ‚auf der Hand‘ liegenden sozialökologischen Diskursmotiven vermischt (oder nicht). Denn die Vermutung einer Verwissenschaftlichung der referentiellen Funktion für die NKP oder, andersherum gesagt, die einer zunehmenden Konturierung der „kognitiv-explorative[n] Funktion der Künste in Transformationsprozessen“ (Rivera 2022: 72), bleibt ja

noch recht allgemein. Spezifischer gilt es zu ergründen, *welche* Wissen(schaft)sbestände dabei jeweils exploriert werden, und welche Begegnungs- und Kooperationsstrukturen zwischen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen dabei entstehen. Letzteres impliziert Veränderungen in der phatischen Funktion; mehr der Produktionsprozesse allerdings als jener der Kunstwerke bzw. Rezeptionsoberflächen (deren Bedeutung in dem Winterling-Schlaglicht relativiert wird).

Welche Formen der Übersetzung für in die künstlerische Forschung hineingezogenen Wissensbestände gefunden werden, wäre als Beeinflussung der ästhetischen durch die referentielle Funktion zu fassen. Dem ersten Blick zeigen sich dabei divergierende Tendenzen. Im Kunstmarkt hochgehandelte Produkte von Winterling, Eliasson oder Saraceno tendieren teils zum Modularen und Immersiven, teils zum Dekorativen. Andere eher der sozialen Plastik oder dem Land Art zuzurechnende Rechercheprozesse hingegen resultieren in plakativeren, aktionistischen Ästhetiken. Das macht sie nicht weniger wissenschaftsintensiv; in Insa Winklers *Eichelschwein* etwa verdichtet sich ein ganzer Komplex sozialökologisch relevanten Wissens, der von Besucher*innen und Kritiker*innen ihrer Installationen gleichermaßen eine „Betrachtung des gesamten Prozesses der Produktion“ (Kersten 2021: 200) erforderte.

Künstler*innen und Kulturpolitiker*innen äußern immer wieder die Befürchtung, dass Kunst durch ihre stärkere Referenz auf Wissenschaft zur bloßen Illustration herabgedrückt und um ihre Vieldeutigkeitspotenziale gebracht wird. Soziologische Analysen der referentiellen Funktion könnten ergründen, wann und wodurch dieser Grenzfall eintritt (z.B. durch Veränderungen in der Auftragsgeberstruktur) – oder wann die entgegengesetzte Tendenz sich manifestiert, dass das wissenschaftliche Wissen in den künstlerischen Werken zur völligen Unkenntlichkeit verarbeitet wird (womit die referentielle Funktion gewissermaßen scheitert). Zu untersuchen wäre auch, wie es auf die Idee von Wissen(schaft)sbasierung zurückwirkt, wenn Künstler*innen, gerade auch in

Kunst-Wissenschafts-Kooperationen, auf komplexe Problemlagen mit Momenten radikaler Vereinfachung reagieren. Dies tut z.B. die oben genannte Insa Winkler mit ihrem Eichelschweinrennen in Bezug auf das Thema Massentierhaltung, oder jüngst das Künstlerkollektiv Rotterdam Presenta im Hinblick auf die Realitäten bedrohter Küstenstädte mit einem Survival Bootcamp für Kinder.

Wenn solche Interventionen gleichwohl den Bildungs-Anspruch erheben, „Information in Erfahrungswissen“ zu übersetzen und eine „bestimmte [andere] Art des Begreifens“ zu ermöglichen (Stine Hertel in: City Science Lab 2026), kann die Soziologie dies als (gewagte) Hypothese zu ihrer Rezeption verstehen, die sich empirisch überprüfen lässt. Auf der produktionsästhetischen Seite werden Übersetzungsprobleme im aktuellen Sammelband von Nauck et al. (2025) am Beispiel von Sonifikationen ökologischer Daten in der Klangkunst thematisiert. Die Soziologie könnte hier u.a. die Qualitäten der Kooperations- und Feedbackprozesse rund um diese Daten ergänzend untersuchen.

Kathektische Funktion

Schlaglicht (2007): *Die in dem Zyklus Sea Change von der Lyrikerin Jorie Graham gruppierten Gedichte kontaminieren Erleben von Landschaft und Natur mit dem abstrakten Wissen um Artensterben und Klimawandel auf eine Weise, dass dabei nicht nur die Beschreibungen der Natur selbst sich verändern, sondern auch das lyrische Ich. Es verliert sich immer wieder, in grammatikalisch teils ‚verrutschenden‘ Konstruktionen, zwischen dem gegenwärtigen Subjekt und geschichtlichen Kollektiven sowie zwischen Mensch, Tier und unbelebten Naturphänomenen. Gefühle werden zu Derivaten von Gedanken. Momentweise wird die Illusion erzeugt, es rede noch ‚die Dichterin‘, dann ist es bereits der heulende Wind. Viele Jahre später wird die Autorin rückblickend den Verlust der „Stimme“ als ein zentrales Motiv ihrer neueren Dichtung beschreiben (Graham 2023).*

Von organischer oder aber dekonstruktivistischer Architektur über immer rasantere Rhythmen des Filmschnitts und die sich verändernden Attributionen bzgl. Alter, Geschlecht oder Ethnizität von Kinofiguren bis hin zur Expansion klanglicher Möglichkeiten als Signum einer Erhöhung der Weltreichweite: Ganz im Parsonsschen Sinne haben die Künste des 20. Jahrhunderts den Menschen verschiedene, letztlich jedoch immer in so etwas wie ‚Zeitgeist‘ konvergierende Identifikationsangebote mit bestimmten Subjektpositionen gemacht. Es erscheint fraglich, ob es NKP bisher gelingt, hier genuin sozialökologische Akzente zu setzen und Alternativen ins Spiel zu bringen. Ein Schlaglicht wie das obige stellt dies nicht nur in gewisser Weise in Frage – das Subjekt verliert sich –; es fällt wohl auch nicht zufälligerweise auf einen winzigen Nischenbereich der Kunstproduktion, nämlich die moderne Lyrik.

Indes gibt es gerade deshalb hier Einiges zu untersuchen. Interessant erscheint, analog zur *transition theory*, das Verhältnis von Nische und Regime bzw. Mainstream. Das Interesse von Künstler*innen an einer Dezentrierung des Menschen und an der Neupositionierung nicht-menschlicher Akteure etwa wirkt mittlerweile spartenübergreifend – von Pierre Huyghes *Untilled* auf der Documenta 13 bis hin zu Jerzy Skolimowskis *EO!* bei den 75. Filmfestspielen in Cannes. Wie solche eher ‚avantgardistischen‘ Innovationen mit populären, auf die Phantasie von Millionen zugreifenden Formaten korrespondieren oder diese gar beeinflussen, ist eine genuin soziologische Untersuchungsfrage.

Appellative Funktion

Schlaglicht (2025): *Die Chefkuratorin von Thyssen Bornemisza Art Contemporary erklärt, die neue Terrafilia-Ausstellung des Madrider Spitzenmuseums wolle ihre Besucher*innen (es dürften viele Zehntausende werden) dazu einladen, „die Erde auf andere Weisen zu bewohnen, sich zu einer Ethik der Fürsorge, der Artverwandtschaft, der Verantwortung und der gemeinsam geteilten Vulnerabilität zu bekennen“ (Zyman 2025: 23, Überset-*

zung M. R.). Die Ausstellung selbst, die klassische und zeitgenössische Kunstwerke zu bestimmten Themen wie „Kosmologie“, „Körper“ oder „Traum“ gruppiert und ineinander spiegelt, hat einen hohen Schauwert, unter dem kleine Erklärtafeln zu komplexeren zeitgenössischen Projekten wie dem von Susanne Winterling (s.o. unter Referentielle Funktion) förmlich erdrückt werden. Ein Begleitprogramm gibt es nicht. Erfahrungen von aktivistisch bzw. community-based arbeitenden Künstler*innen werden nicht dokumentiert.

Appellative Gesten der Künste waren wohl immer nur dann erfolgreich, wenn sie sich mit sozialen Bewegungen verbinden und/oder etablierte Normen durch ‚Provokation‘ verletzen konnten. Trotzdem oder gerade deswegen bleiben Handlungsaufforderungen ein wichtiger Untersuchungsgegenstand auch in Bezug auf die Sozialökologie – auch angesichts des hohen Anteils partizipativer Formate in den NKP, in denen der bloße Appell in eine neue Kontakt- oder Aktionsqualität (s.u.) unmittelbar übergeht. Zusammenhänge „einer Folgenlosigkeit von Kunst (als Inbegriff ihrer Freiheit) und des Nachhaltigkeitsdiskurses (als Inbegriff seines Scheiterns)“ zu untersuchen (von Borries/Fischer 2023: 13) kann dazu dienen, das Auf und Ab transformativer Bewegungen und Frames soziologisch zu verstehen und nachzuzeichnen.

Dabei wäre das verschämte und eigentlich schon sich selbst nicht recht glaubende ‚Verstecken‘ von ethischen Appellen wie in dem obigen Schlaglicht-Beispiel mit aktivistisch gerahmten Formaten zu kontrastieren, in denen die appellative Funktion dominiert (wie bspw. in Melissa Etheridges Song für den Abspann von *An Inconvenient Truth*, 2007, oder in Olafur Eliassons umstrittener *Ice Watch* Installation im Paris der COP21, 2015). Die interessanteren Fälle mögen indes im Spektrum zwischen diesen Extremen zu finden sein. Etwa wenn die Aktivist*innen von *Be.Time* in Andalusien zusammen mit der prominenten Künstlerin Lucía Loren 2020 die Einwohner*innen des Barbate-Tals mithilfe des ephemeren Land Art Kunstwerks *El Ciclo del Suelo Vivo* dazu animieren, sich an permakulturellen Bemühungen ge-

gen die Austrocknung der Region zu beteiligen (vgl. Crowson et al. 2025: 451-452). Oder wenn der Dirigent Vladimir Jurowski beim Luzern Festival 2023 es gegen den Widerstand des Publikums den das Konzert störenden Klimaaktivist*innen ermöglicht, ihre Forderungen vorzutragen, bevor er das Konzert mit Bruckner fortsetzt. Oder wenn den Zuschauer*innen der Dokufiktion *Das Neue Evangelium* von Milo Rau im Jahr 2020 relativ unverhüllt ein *product placement*, ja eine Kaufempfehlung für die fairen Tomaten der aus den Filmarbeiten erwachsenen Flüchtlings-Kooperative präsentiert wird.

Jedes Mal geht es dabei um mehr als nur um die ‚gelingende‘ Positionierung von Appell inner- oder außerhalb, im Zentrum oder an den Rändern von Kunstpraktiken. An diesen verschiedenartigen Erfüllungen der appellativen Kunstfunktion und ihren (Ent-)Kopplungen mit (von) der ästhetischen und phatischen Funktion zeigt sich vielmehr, wie sich in NKP ein Stand der öffentlichen Information und Meinung zu sozialökologischen Problemen aktualisiert. Erkennbar wird, zugespitzt formuliert, wie groß das transformative ‚Gelegenheitsfenster‘ ist, dass den NKP durch andere Praktiken und Diskursen eröffnet wird.⁷

Phatische Funktion

Schlaglicht (2014-2019): *Franziska Pierwoss und Sandra Teitge inszenieren aufwändige kulinarische Galas in Mexiko-Stadt, Athen und Beirut. Persönlich geladen sind jeweils lokale Akteure der Abfallwirtschaft: Politiker*innen, Journalist*innen, Mafiabosse, Aktivist*innen, Müllsammler*innen, Anwohner*innen von Deponien. Die Aktionen sind einmalige Höhepunkte der jeweils*

⁷ So kam eine Publikumsforschung zur Station der internationalen Wanderausstellung *Zur Nachahmung empfohlen – Expeditionen in Ästhetik und Nachhaltigkeit* in Valparaíso, Chile, zu dem Schluss, dass es kaum die ästhetische Struktur der Kunstwerke war, die über einen appellativen Widerhall bei den Zuschauer*innen entschied. Ausschlaggebend war vielmehr die Korrespondenz ihrer thematischen Referenz mit dem lokalen Mediendiskurs (Pinto Barbosa et al. 2018).

*mehrmonatigen investigativen Recherchen der beiden Künstler*innen. Die sozialen und ökonomischen Verflechtungen, die verhindern, dass die Städte und Länder sich auf den Weg zur Kreislaufwirtschaft oder auch nur gesetzeskonformen Entsorgung machen, werden bei diesen Performance Dinners zum Gegenstand von Gesprächen unter Menschen, die teils sonst nie miteinander reden würden, zumindest nicht offen. Ermöglicht wird dies durch eine ausgetüftelte Dramaturgie, die von der Sitzordnung bis hin zur ästhetischen Gestaltung der Tischsets und Speisen reicht (Pierwoss 2025).*

Die Variation von Formaten wie dem gemeinsamen Essen, dem Rund- oder Spaziergang, der Gartenarbeit, der Filmvorführung und, natürlich, der Diskussion in den Künsten durch verschiedene Spielarten von *participatory art* (vgl. Bishop 2022: VI) hat auch die NKP stark beeinflusst. Sie stellen jeweils Neu-aushandlungen dessen dar, was der ‚Rahmen‘ eines Kunstwerks ist, wo es beginnt und wo es aufhört, ggf. auch zwischen Fiktion und Realität – alles Fragen, die in den ‚reinen‘ Künsten mindestens seit der Spätaufklärung bzw. Frühromantik rumorten (vgl. Peyrou 2025: 43 ff.). Die kodierte Einhegung von Räumen durch bildende Künstler*innen oder installative Performer*innen oder aber ihr Ausgang aus diesen und ihr Intervenieren in andere Räume kann dabei z.B. (wie im Schlaglicht) der Schaffung neuer politischer Versammlungsoffentlichkeiten dienen, der von konkreten Arbeitskollektiven (wie im o.g. Beispiel von Lucía Loren), oder der temporären Vorwegnahme einer naturnäheren Stadtraumnutzung (wie bei der Guerrilla-Aktion des *Ateliers für Sonderaufgaben* am Rhein in Schaffhausen, 2009 – vgl. die Beschreibung in Beyes/Steyaert 2011: 106 f.). Die Impulse treffen sich mit solchen des politischen Gegenwartstheaters – das sich gelegentlich, wie die *Weltklimakonferenz* von Rimini Protokoll 2015, auch sozialökologischen Fragestellungen zuneigt – und sind wie diese daraufhin zu befragen, welche der vom Kulturbetrieb traditionellerweise marginalisierten Öffentlichkeiten sie eigentlich erreichen können (vgl. Warstat 2020: 90). Generell können jene NKP, die sich als eingreifend

und engagiert verstehen, die Frage, wen sie tatsächlich erreichen und welche Räume sie erschließen, nicht länger als ‚unkünstlerisch‘ von sich weisen – sie wird zum Gütekriterium dieser Praktiken selbst (Simoniti 2018). Resultieren sie in dauerhafteren Räumen und katalysieren sie längere und vor allem kunstexterne Prozesse – wie das als nachhaltige Er-tüchtigung im Bestand anzusprechende Beispiel des Turner Prize Winners *Assemble* im Jahr 2015 –, dann liegt die Beantwortung dieser Frage vermutlich oft auf der Hand; übrig bleibt dann als Untersuchungsgegenstand v.a. die Aufklärung der spezifischen Rolle(n) des Ästhetischen und der Außeralltäglichkeit für die sozialen Effekte. Aber auch die eher flüchtigen Vergemeinschaftungen könnten, gerade durch ihren spielerischen Charakter, Funktionen erfüllen, die als genuin künstlerische von analytischem Interesse sind. Dies gilt für Formate, in denen Zuschauer*innen zu Mitspieler*innen werden oder die Grenze zwischen „Theater“ und Gaming verwischt wird; so bei den Arbeiten der Gruppe *Post Theater* oder jüngst am Schauspielhaus Bochum bei der Aufführung *Exit Hambi*.

Kunstbezogene Funktion

Schlaglicht (2021): *Der Netflix-Film Don't Look Up, eindeutig als Klimawandelsatire intendiert und aufgefasst, erreicht ein Millionenpublikum, kämpft aber auch mit Glaubwürdigkeitsproblemen. Diese werden u.a. damit begründet oder darauf zurückgeführt, dass fast keine*r der Macher*innen ein längeres Engagement für den Klimawandel vorzuweisen hat. Die inhaltlich differenziertesten und engagiertesten Resonanzen erhält der Film in Bezug auf die in ihm verhandelte Aspekte der Wissenschaftskommunikation (vgl. Little 2022) und der Medienkritik (z.B. Monbiot 2022), während etablierte Filmkritiker*innen dem Film immer wieder attestieren, sein Genre nicht gut genug zu bedienen – nicht komisch genug zu sein – und ihn – meist zu seinen Ungunsten – mit thematisch anders gelagerten Projekten des Regisseurs im selben Genre vergleichen (o.A. 2022).*

Die These vom Ende der Kunstautonomie ist eng verknüpft damit, dass sich seit dem Ende des 20. Jahrhunderts eine bestimmte Dynamik der Kunstentwicklung erschöpft. Diese hatte in permanenten Konventionsbrüchen bestanden, in denen sich Künstler*innen ästhetisch und ideologisch neu erfanden und explizit gegen vorherige Kunstwerke und -praktiken abgrenzten – natürlich jedes Mal mit einem Absolutheitsanspruch, der gern, und sei's auch mit einer gewissen Selbstironie, in Manifesten vorgetragen wurde (vgl. Ullrich 2022: 29-34). Im heranbrechenden postautonomen Zeitalter hingegen wächst die Anlehnungsbedürftigkeit der Künste an Diskurse, die außerhalb ihrer selbst entstehen.

Untersuchungen von NKP, die sich auf ihre genuin kunstbezogene Funktion konzentrieren, müssten den Anschein, dass NKP sich zwischen diversesten Traditionen aufspannen, aber eigentlich keine eigenen, schon gar keine um eine bestimmte Ästhetik zentrierten Diskurse entwickeln, auf Stichhaltigkeit überprüfen. Zu untersuchen ist, ob die These einer Entdifferenzierung von Kunst z.B. gegenüber von Wissenschaft oder Politik (vgl. Rosenkranz/Zahner 2025) sich weiter bestätigt und wenn ja, in welcher Weise. Dies wäre auch diesseits des massenkulturellen Bereichs interessant, in dem, wie das Schlaglicht vergegenwärtigt, Künstler*innen seit etwa 15-20 Jahren hin und wieder für einzelne Projekte ihre Fühler zum Sozialökologischen hin ausstrecken. Dort scheint gewissermaßen eine Blockade der referenziellen Funktion durch die kunstbezogene stattzufinden. Umgekehrt scheint es bei ‚ernsthafter‘ sich mit NKP profilierenden Künstler*innen, Veranstalter*innen und Kurator*innen bisweilen so zu sein, dass sie sich nicht mehr primär an ihre Peers, sondern an bestimmte Stichwortgeber*innen aus Geistes- und Sozialwissenschaften anlehnen (wie z.B. Donna Haraway und Bruno Latour). Die dabei aktuell sich herauschälende Mischung aus Posthumanismus- und Dekolonialisierungs-Diskursen (vgl. Burchert 2024: 584) wäre auf die Anschlüsse abzuklopfen, die sie ermöglicht oder blockiert – in Wissenschaft, Wirtschaft und öffentlicher Meinung, aber doch auch in dem

sich weiter reproduzierenden ‚Kunstsystem‘ selbst.

4. Ausblick: Nachhaltigkeitsästhetik?

Bei der Erörterung der verschiedenen Beispiele für NKP im Zusammenhang mit den anderen Kunstfunktionen wurde bereits deutlich, dass ihre sechste, also ihre *ästhetische Funktion* gegenwärtig schwer mit einer klaren Tendenz zu beschreiben sein dürfte. Die NKP sind keine Schule und keine Strömung – sie nähren sich aus vielen Schulen und Strömungen der Moderne. Dies erschwert die Diskussion ihrer ästhetischen Funktion. Selbst wo sich z.B. in der Bildenden Kunst eine gewisse Obsession mit bestimmten Materialien und deren neokolonialen und ökologischen Kontexten zu einer Art Strömung verdichtet, ist fraglich, ob dies *ästhetisch* nicht unabhängig von neueren Nachhaltigkeitsdiskursen als Fortsetzung klassisch-moderner, bis auf Paul Klee zurückreichenden Auseinandersetzungen der Kunst mit „neugeschaffene[n] Materialien und unkontrollierter Natur“ beschrieben werden kann, in einer älteren Tradition also der Abwendung von der Industriewelt und hin zum Unkontrollierten in Form von Restsubstanzen (vgl. Gehlen 2016 [1960]: 279-286).

Allerdings ist dieses Fortwirken älterer ästhetischer Tendenzen unter Umständen eines, das, indem es in neue Konstellationen mit den anderen Kunstfunktionen tritt, doch instruktiv wird, gerade auch in der Beleuchtung von Rezeptionsvorgängen. Wenn z.B. der ghanaische Bildhauer El Anatsui, der seit jeher mit ‚Trash‘, nämlich Kronkorken, gearbeitet hat und dabei immer auch als Kritiker des Neokolonialismus mitgelesen worden ist, im Kontext von SDG 12 auf einmal als Nachhaltigkeitsaktivist interpretiert wird (Unal 2023) oder mit *Rising Sea* 2019 selbst beginnt, unmittelbar auf das Klimathema zu deuten, dann zeigt das, wie bestimmte bereits vorhandene Ästhetiken von der referentiellen Funktion neu in Dienst genommen werden. Ähnliches gilt für die ironische Verwendung ererbter Formen, wie der des Musicals – z.B. in der ein politisches Nachhaltigkeitsdilemma bis an den Rand der Ausweglosigkeit hin balancie-

renden Folge *The Fifth Question* aus der Fernsehserie *Extrapolations* von 2023 oder in dem bereits jenseits aller Auswege spielenden, trostlos satirischen Kinofilm *The End* von 2024.

Im Hinblick auf „phatisch“ dominierte, sozial engagierte und gegenüber nicht-künstlerischen Prozessen sich öffnende NKP-Projekte ließe sich zumindest die Vermutung äußern, dass sie eine gewisse Ästhetik der Unabgeschlossenheit, Niedrigschwelligkeit oder Durchlässigkeit pflegen (müssen) – was ebenfalls eine moderne Trope re-enacten würde, nämlich das „No to eccentricity!“ des konzeptuellen Minimalismus (Rainer 1965). Da trotzdem ein Außeralltägliches hergestellt und ein ästhetischer Rahmen markiert werden muss, könnten soziologische Analysen von NKP-Ästhetiken hier der bereits oben gestreiften Frage nachgehen, wie die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst verwischt und aufrechterhalten wird und mit welchen Effekten. Für die Untersuchung von Rezeptionsästhetiken in partizipativen NKP ist außerdem ein Akzentwechsel bedeutsam, der oben bereits als Deprivilegierung des Ästhetischen benannt war. Kunstpsychologisch ist er als Schwerpunktverschiebung von einem „intern-kommunikativen“ hin zu einem „extern-strukturellen“ Fokus der Rezeptionshaltung zu beschreiben (vgl. Dolese 2026: 5).

All dies können aber nicht mehr als vage Hinweise sein, in welche Richtungen die soziologisch informierte Suche nach etwaigen Nachhaltigkeitsästhetik(en) sich bewegen könnte: immer im Dialog mit den anderen Kunstfunktionen, und immer unter der Ausgangsvermutung, dass nicht die ästhetische Funktion es sein wird, welche die Dynamiken von NKP bestimmt oder gar vereinigt. Umgekehrt hat sich die Beantwortung der Ausgangsfrage nach Funktionen künstlerischer Praktiken in Nachhaltigkeitstransformationen und -blockaden wohl deutlich stärker an der Beobachtung ihrer sich verändernden referenziellen, appellativen und phatischen Tendenzen zu orientieren.

Disclosure Statement

Es liegen keine Interessenskonflikte vor.

Literatur

- Adorno, T. W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1971 [1952]): Versuch über Wagner. In: *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 7-148.
- Alexander, J. C. (2004): Cultural pragmatics: Social performance between ritual and strategy. In: *Sociological Theory*, 22. Jg., Heft 4, S. 527-573. doi:10.1111/j.0735-2751.2004.00233.x.
- Bab, J. (1974 [1931]): *Das Theater im Lichte der Soziologie*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.
- Barkela, B./Schäfer, C. (2025): Kunst oder Aktivismus? Eine explorative Studie zur Anerkennung künstlerischer Protestaktionen als Kunst durch das Publikum. In: Rosenkranz, M./Zahner, N.T. [Hrsg.]: *Plurale Verschränkungen – Zur Entdifferenzierung von Kunst, Politik, Wissenschaft und Wirtschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 79-100.
- Beyes, T./Steyaert, C. (2011): The ontological politics of artistic interventions: Implications for performing action research. In: *Action Research*, 9. Jg., Heft 1, S. 100-115. doi:10.1177/1476750310396944.
- Bishop, C. (2022): *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New Edition. London/New York: Verso Books.
- Bourdieu, P. (1999 [1992]): *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Brandstätter, U. (2013): *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.
- Burchert, L. (2024): Kunst und Klimapolitik. In: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft*, 77. Jg, Heft 8, S. 584-589. doi:10.11588/kc.2024.8.105836
- City Science Lab (2026): *Sinking Cities – Researching*

- the Potential of Cultural Heritage for Climate Adaptation. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=fxkCGLsfziE> [Zugriff 05.03.2026].
- Crowson, J./Gallardo, J./Zionts, A. (2025): The art of the possible. Imagining and modelling regenerative cultures through participatory experience. In: Cobreros, C./Giorgi, E./Cattaneo, T. [Hrsg.]: *Regenerative Design: New Contexts, New Visions, Emerging Practices and Perspectives*. Cham: Springer Nature, S. 443-466.
- Dewey, J. (2005 [1934]): *Art as Experience*. New York: Penguin Group.
- Dolese, M. (2026): Art as a meaningful environment: an integrative model of aesthetic engagement and interpretation. In: *Frontiers in Psychology*, 16. Jg., 1677529. doi: 10.3389/fpsyg.2025.167752
- Eusterschulte, B./Krüger, C. (2022): Einleitung. In: Dies. [Hrsg.]: *Involvierte Autonomie. Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik*. Bielefeld: transcript, S. 7-21.
- Fleck, R. (2023): *Kunst und Ökologie*. Wien/Hamburg: Edition Konturen.
- Fuchs, C. (2023): Kunst kann Klima - Einführung. In: STADTKULTUR Netzwerk Bayerischer Städte e.V. [Hrsg.]: *Textbuch: Kulturarbeit im Klimawandel. Kunst.Klima.Kunst – Das Städtefestival*, S. 8-17.
- Gadamer, H.-G. (2012 [1977]): *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Reclam.
- Gehlen, A. (2016 [1960]): Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. In: Arnold Gehlen Gesamtausgabe, Bd. 9. Frankfurt: Klostermann, S. 1-332.
- Gephart, W. (1998): *Bilder der Moderne. Studien zu einer Soziologie der Kunst- und Kulturinhalte*. Opladen: Leske + Budrich.
- Graham, J. (2023): Jorie Graham takes the long view. Interview mit Katy Waldman. *The New Yorker*, 01.01.2023.
- Güntzel, S. (o. J.): Swaantje Güntzel im Interview. Online: <https://www.artatberlin.com/portfolio-item/swaantje-guentzel-kuenstlerin> [Zugriff 25.08.2025].
- Haas, M. (2022): Förderung von Nachhaltigkeit in den freien darstellenden Künsten – betrieblich-administrative und ästhetisch-diskursive Ansätze. In: Kröger, F./Mohr, H./Sievers, N./Weiß, R. [Hrsg.]: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2021/22: Kultur der Nachhaltigkeit*. Bielefeld: transcript, S. 315-321.
- Holenstein, E. (1979): Einführung: Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache. In: Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 7-60
- Horkheimer, M./Adorno, T. W. (1988 [1944]): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Jakobson, R. (1979 [1960]): Linguistik und Poetik. In: Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 83-121.
- Jung, N. (2025): Natur- und Menschenbild. Kritische Betrachtung aus ganzheitlich-interdisziplinärer Perspektive. In: Nauck, G./Börger, R./Brandorff, M./Emerson, G./Rivera, M./Thorau, C. [Hrsg.]: *Klima - Klang - Transformation. Neue Diskurs- und Erfahrungsräume zwischen Musik und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript, S. 261-274.
- Kaluza, H. (2022): Nachhaltige Landeskulturpolitik – Perspektiven und Ansätze aus NRW. In: Kröger, F./Mohr, H./Sievers, N./Weiß, R. [Hrsg.]: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2021/22: Kultur der Nachhaltigkeit*. Bielefeld: transcript, S. 203-210.
- Kersten, A. (2021): *Kunst und Landwirtschaft. Realitätsbezüge in der Gegenwartskunst*. Bielefeld: transcript.
- Köbberling, F. (2019): Nachbarn auf Zeit. Online: <http://www.folkekoebberling.de/19-nachbarn-auf-zeit.html> [Zugriff 25.08.2025].
- Köbberling, F. (2024): Persönliche Mitteilung der Künstlerin. März 2024.
- Köhler, J./Geels, F. W./Kern, F./Markard, J./Onsongo, E./... Wells, P. (2019): *An agenda for sustainability transitions research: State of the art and*

- future directions. In: *Environmental Innovation and Societal Transitions*, 31. Jg, S. 1-32. doi:10.1016/j.eist.2019.01.004
- König, B. (2022): Musik kann mehr. Warum Schadensbegrenzung zu wenig ist. In: Kröger, F./Mohr, H./Sievers, N./Weiß, R. [Hrsg.]: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2021/22: Kultur der Nachhaltigkeit*. Bielefeld: transcript, S. 345-354.
- König, B. (2024): *Musik und Klima*. München: Oekom.
- Krampe, M. (1996): Jakobson's model of linguistic functions and modern painting. In: *Empirical Studies of the Arts*, 14. Jg, Heft 1, S. 49-63. doi:10.2190/c68f-kb07-wn5y-gd12
- Kropf, J. (2017): Hippolyte Taine (1828 – 1893). In: Steuerwald, C. [Hrsg.], *Klassiker der Soziologie der Künste: Prominente und bedeutende Ansätze*. Wiesbaden: Springer, S. 45-72.
- Lehmann, H. (2006): *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Little, H. (2022): The science communication of 'Don't Look Up'. In: *Journal of Science Communication*, 21. Jg., Heft 5. doi:10.22323/2.21050301.
- Luhmann, N. (2009 [1976]): Ist Kunst codierbar? In: Ders.: *Soziologische Aufklärung*, Band 3. Wiesbaden: VS Verlag, S. 281-305.
- Luhmann, N. (1998): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (1997 [1990]): *Weltkunst*. In: Gerhards, J. [Hrsg.]: *Soziologie der Kunst*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 55-102.
- Magerski, C. (2011): *Theorien der Avantgarde. Gehlen - Bürger - Bourdieu - Luhmann*. Wiesbaden: VS Verlag.
- McCormick, L. (2022): New directions and new discoveries in the sociology of the arts. In: *American Journal of Cultural Sociology*, 10. Jg, S. 197-205. doi:10.1057/s41290-022-00161-6
- Messner, D./Wehinger, F. (2022): *Mind the gap: Nachhaltigkeit in der Kultur - Kulturen der Nachhaltigkeit*. In: Kröger, F./Mohr, H./Sievers, N./Weiß, R. [Hrsg.]: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2021/22: Kultur der Nachhaltigkeit*. Bielefeld: transcript, S. 27-37.
- Monbiot, G. (2022): Watching Don't Look Up made me see my whole life of campaigning flash before me. *The Guardian*, 04.01.2022.
- Müller-Jentsch, W. (2011): *Die Kunst in der Gesellschaft*. Zweite, durchgesehene Auflage. Wiesbaden: VS Verlag.
- Nauck, G./Börger, R./Brandorff, M./Emerson, G./Rivera, M./Thorau, C. (2025): *Klima – Klang – Transformation. Neue Diskurs- und Erfahrungsräume zwischen Musik und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript.
- o.A. (2002): Tutzing Manifest. Online: https://www.kupoge.de/wp-content/uploads/2024/09/2001_tutzing_manifest-1.pdf [Zugriff 25.08.2025].
- o.A. (2022): Rotten Tomatoes: Don't Look Up Reviews, Top Critics. Online: https://www.rottentomatoes.com/m/dont_look_up_2021/reviews?type=top_critics [Zugriff 25.08.2025].
- Parsons, T. (1991 [1951]): *The Social System*. New Edition. London: Routledge.
- Peyrou, M. (2025): *Yo soy la naturaleza. Límites de la poesía y del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Pierwoss, F. (2025): Eigenes Interview mit der Künstlerin am 20.02.2025.
- Pinto Barbosa, T./Rivera, M./Mena, F./Paredes, M./Morales, M. (2018): Experiencia estética y desarrollo sostenible. Un estudio de caso. *Revista de la Academia*, 26. Jg., S. 80-113. doi:10.25074/0196318.0.984.
- Rainer, Y. (1965): No Manifesto. Online: <https://1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto> [Zugriff 25.08.25].
- Rauterberg, H. (2015): *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*. Berlin: edition suhrkamp.
- Reichle, I. (2005): *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*. Wien: Springer.

- Rivera, M. (2022): Kulturelle Nachhaltigkeitstransformation? Beiträge und Konvergenzen von Kunst und Wissenschaft. In: Kröger, F./Mohr, H./Sievers, N./Weiß, R. [Hrsg.]: Jahrbuch für Kulturpolitik 2021/22: Kultur der Nachhaltigkeit. Bielefeld: transcript, S. 69-76.
- Rivera, M. (2015): Theater als politische Öffentlichkeit. Begriff, Aspekte und eine Fallstudie. Potsdam: IASS.
- Rosa, H. (2019): Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Frankfurt: Suhrkamp.
- Rosenkranz, M./Zahner, N. T. (2025): Einleitung. In: Dies. [Hrsg.]: Plurale Verschränkungen. Zur Entdifferenzierung von Kunst, Politik, Wirtschaft und Wissenschaft. Wiesbaden: Springer Fachmedien. Kindle-Version.
- Saraceno, T. (o.J.): Online: arachnophilia.net [Zugriff 25.08.2025].
- Schiller, F. (1975 [1794]): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Friedrich Schiller: Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Schneidewind, U. (2018): Die Große Transformation. Eine Einführung in die Kunst gesellschaftlichen Wandels. Frankfurt: Fischer Taschenbuch.
- Schützeichel, R. (2014): Autonomie als Programm. Über eine schwierige Kategorie der Kunstsoziologie. In: Zeitschrift für theoretische Soziologie, Sonderband Nr. 2, S. 166-187.
- Seel, M. (2014): Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, des Handelns und der Künste. Frankfurt: S. Fischer.
- Sennett, R. (2024): Der darstellende Mensch. Kunst, Leben, Politik. Berlin: Hanser.
- Siegmund, J. (2020): Funktionen der Künste? Eine Differenzierung. In: Eusterschulte, B./Krüger, C./Siegmund, J. [Hrsg.]: Funktionen der Künste. Transformatorische Potenziale künstlerischer Praktiken. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 1-16.
- Siegmund, J. (2006): Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs ästhetische Erfahrung und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien. In: Sonderforschungsbereich 626 [Hrsg.]: Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit. Berlin.
- Simoniti, V. (2018): Assessing socially engaged art. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 76. Jg., Heft 1, S. 71-82.
- Sustainability Transitions Network (2025): Call for Abstracts for the IST Conference 2026, Track 2 "The Art of Hope". Online: <https://www.transitionsnetwork.org/ist-2026/call-for-abstracts-ist-26> [Zugriff 04.03.2026].
- TBA21 (o.J.): Susanne M. Winterling. Planetary sensing: navigations below the surface, 2018-. Online: <https://tba21.org/planetarysensing> [Zugriff 25.08.2025].
- Ullrich, W. (2022): Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Berlin: Wagenbach.
- Unal, E. (2023): Transforming waste into art: El Anatsui's monumental message of sustainability and history unveiled at 'Behind the Red Moon' Exhibition. Online: <https://www.arts-help.com/el-anatsui-behind-the-red-moon-exhibition-tate-modern> [Zugriff 25.08.2025].
- Urner, M. (2025): "Wir sind emotionale Blobs". Neuronale Muster und kulturelle Narrative. In: Politische Ökologie, 43. Jg., Heft 181, S. 39-44.
- von Borries, F./Fischer, J.-U. (2023): Neue Ansichten - überraschende Einsichten - schöne Aussichten. Kultur und Nachhaltigkeitspolitik im Dialog. Abschlussbericht an das Umweltbundesamt. Texte Nr. 45/2023. Dessau-Roßlau: UBA.
- Warstat, M. (2020): Politische Dynamiken des Gegenwartstheaters. Funktionen einer Selbstmobilisierung. In: Eusterschulte, B./Krüger, C./Siegmund, J. [Hrsg.]: Funktionen der Künste. Transformatorische Potenziale künstlerischer Praktiken. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 75-91.
- WBGU (2011): Welt im Wandel: Gesellschaftsvertrag für eine Große Transformation. Hauptgutachten, Berlin: WBGU.

-
- Welzer, H. (2018): Zeit zum Handeln - Die Rolle der Kultur für eine nachhaltige Zukunft. In: Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg [Hrsg.]: Kunst - Kultur - Nachhaltigkeit: Das Symposium. Eine Dokumentation. Ludwigsburg: AfDK, S. 12-19.
- Winterling, S. (2025): Eigenes Interview mit der Künstlerin am 01.03.2025.
- Zahner, N. T./Schürkmann (2021): Wahrnehmen als soziale Praxis – Soziologische Perspektiven auf Wahrnehmen. In: Schürkmann, C./Zahner, N. T. [Hrsg.]: Wahrnehmen als soziale Praxis. Künste und Sinne im Zusammenspiel. Wiesbaden: Springer VS, S. 1-28.
- Zimmermann, O. (2025): Kulturszene zwischen Kunstfreiheit und Klimapolitik. Frei und wirksam. In: Politische Ökologie, 43. Jg., Heft 181, S. 39-44.
- Zyman, D. (2025): Dile a la tierra ... Sobre Terrafilia: Más allá de lo humano. In: Zyman, D./Rod, A. M. [Hrsg.]: Terrafilia. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in den Sammlungen Thyssen-Bornemisza. Madrid: TBA21, S. 15-23.

Autor:

*Manuel Rivera ist Forschungsgruppenleiter für Kunst und Kultur am RIFS – Forschungsinstitut für Nachhaltigkeit am GFZ. Ihn interessieren Gelegenheitsstrukturen für kulturellen und institutionellen Wandel.
manuel.rivera@rifs-potsdam.de*

Impressum

Soziologie und Nachhaltigkeit
Beiträge zur sozial-ökologischen Transformationsforschung

ISSN 2364-1282

Heft 1/2026, 12. Jahrgang, DOI: 10.17879/sun-2026-9522

Eingereicht 25.08.2025 – Peer-Review 20.01.2026 – Überarbeitet 16.03.2026 – Akzeptiert 30.03.2026

Lizenz CC-BY 4.0 (www.creativecommons.org/licenses/by/4.0)

Herausgeber*innen: Matthias Grundmann, Anna Henkel, Melanie Jaeger-Erben, Bernd Sommer, Björn Wendt

Redaktion: Klara Brachmann, Niklas Haarmann, Andreas Huber, Kristoffer Klement, Jakob Kreß, Carsten Ohlrogge, Marcel Sebastian

Layout/Satz: Samanta Kaczykowski

Anschrift: Universität Münster, Institut für Soziologie
Scharnhorststraße 121, 48151 Münster
Telefon: (0251) 83-25440
E-Mail: sun.redaktion@uni-muenster.de
Website: www.sun-journal.org

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) - Projektnummer 490954504