

Daniel Martin Feige

Gegen-Techniken

Vom Ästhetisch-Werden des Technischen

In unserem üblichen Sprachgebrauch sind Redeweisen wie diejenige von ›künstlerischen Techniken‹ in robuster Weise etabliert. Der Schluss liegt deshalb nahe, einen engen Zusammenhang zwischen der Technik und dem Ästhetischen zu sehen. Eine naheliegende Variante dieses Gedankens besagt, dass es sich bei Ästhetik in Form der Kunst und der Technik um interdependente Phänomene handelt; wir könnten dementsprechend ästhetische Phänomene nicht ohne Rekurs auf technische Phänomene erläutern und *vice versa*, ohne dass sich wohlgemerkt das eine auf das andere reduzieren ließe oder beide in einer höheren Art der Einheit ihre Identität einbüßen würden. Ein paradigmatischer Fall, in dem ein solcher Gedanke sicherlich überzeugend ist, ist das Verhältnis von Sprache und Denken.¹ Wir können nicht verstehen, was denken ist, insofern wir nicht verstehen, was es heißt, eine Sprache zu sprechen und umgekehrt. Das heißt aber nicht, dass das, was es heißt, zu denken, auf das reduzierbar wäre, was es heißt, eine Sprache zu sprechen – und auch nicht, dass das, was es heißt, eine Sprache zu sprechen auf das reduzierbar wäre, was es heißt, zu denken. Wenn wir ein entsprechendes begriffliches Manöver für die Frage des Verhältnisses von Ästhetik und Technik in Anschlag bringen würden, würde das etwa Folgendes meinen: Was das Ästhetische ist, lässt sich nicht ohne seinen Bezug auf das Technische erläutern – und was das Technische ist, nicht ohne seinen Bezug auf das Ästhetische.

Die folgenden Überlegungen werden gegen einen solchen Gedanken argumentieren – und weitergehend gegen den Gedanken, dass ›das Technische‹ und ›das Ästhetische‹ (beides verstanden als Reflexionsbegriffe) im Rahmen

1 Vgl. dazu Donald Davidson: »Vernünftige Tiere« [1982]. In: Ders.: *Subjektiv, intersubjektiv, objektiv*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 167–185.

ein und derselben Logik zu explizieren sind. Mehr noch: Ich werde für folgenden Gedanken argumentieren: *Die Logik des Ästhetischen ist eine gegenüber der Logik des Technischen andersartige und sogar entgegengesetzte Logik.* Ein Verständnis, dass das Ästhetische etwa anhand von paradigmatischen Wahrnehmungs- und Verkörperungsmomenten des Technischen erläutert, greift zu kurz; es reduziert das Ästhetische unfreundlich gelesen auf ein Styling des Technischen und freundlich gelesen auf einen kommunikativen Sinn oder eine wesentliche Verkörperung des Technischen. Beides ist problematisch, insofern es das Ästhetische in der Logik eines bruchlosen Funktionierens, die das Paradigma des Technischen sein könnte, untergehen lässt. Wenn man die Logik des Ästhetischen und die Logik des Technischen derart unterscheidet, stellt sich gleichwohl immer noch die Frage, was es für das Ästhetische heißt, wenn wir es heute zunehmend mit technischen Umgebungen und Artefakten zu tun haben. Ich werde hier geltend machen, dass sich durch die technische wie digitale Transformation unserer Kommunikations-, Produktions- und Erfahrungsformen auch der Sinn des Ästhetischen transformiert. An der Interdependenz-These ist richtig, dass es das Ästhetische nicht ohne Verkörperungsbedingungen materialer und oftmals technischer Art gibt. An ihr ist problematisch, dass sie droht den gegenläufigen Sinn beider Phänomene zu übersehen. Das Ästhetische steht vielmehr in einer dialektischen Beziehung zum Technischen: Indem die Gesellschaft sich zunehmend digitalisiert, transformiert sich auch das kritische Potential des Ästhetischen als Gegen-Sinn des Technischen. Um diese Überlegungen in der gebotenen Kürze und der notwendigen Pointierung zu entwickeln, werde ich sie in Form von sechs Thesen entwickeln.

Erste These: Das ›Ästhetische‹ ist nicht angemessen anhand der Kategorie des ›Sinnlichen‹ zu fassen.

Seit der Genese der Ästhetik als eigenständiger philosophischer Teildisziplin ist umstritten, was der grundlegende Begriff oder die grundlegenden Begriffe des Ästhetischen und damit verbunden auch, was ihre paradigmatischen Gegenstandsbereiche sind.² Die oft behauptete Identifikation des Ästhetischen mit einem spezifisch ›sinnlichen‹, menschlichen Weltbezug ist deshalb

2 Vgl. dazu auch Daniel M. Feige: *Design. Eine philosophische Analyse*. Berlin: Suhrkamp, 2018, Kapitel 4.

problematisch,³ weil hier ein (mit James Conant gesprochen⁴) problematisches *Layer-Cake-Modell* menschlicher Vermögen droht. Ein solches Modell besagt, dass unsere sinnlichen und unsere begrifflichen Vermögen in additiver Manier erläutert werden können; wir können damit sagen, was es heißt, dass wir sinnliche Lebewesen sind, ohne in demselben Atemzug zu sagen, was es heißt, dass wir Lebewesen sind, die über begriffliche Vermögen verfügen. Die Alternative dazu sollte klar sein: Sie besteht in einer interdependenten Erläuterung unserer begrifflichen und sinnlichen Vermögen. Das heißt zugleich, dass wir begriffliche Vermögen als transformativ mit Blick auf unsere sinnlichen Vermögen denken müssen und *vice versa* (wenn wir uns, wie Kant es getan hat, neben dem Menschen hypothetisch noch andere vernünftige Lebewesen wie Engel und Außerirdische vorstellen; sie wären dann nicht in derselben Weise vernünftige Lebewesen, wie wir es sind, insofern sie nicht dieselbe sinnliche Ausstattung hätten).

Was ist das Problem einer sensualistisch orientierten Bestimmung des Ästhetischen? Mit Blick auf Conants Punkt besteht es zunächst in Folgendem: Versteht man das Ästhetische als Ausstieg oder Überstieg über unsere begrifflichen Vermögen, kann es nicht länger eine (und sei es kritische) Rolle mit Blick auf unsere praktischen und theoretischen Orientierungen spielen. Eine markante, vernunftkritische Linie der ästhetischen Tradition, die sich von Schopenhauer über Nietzsche bis hin zu Adorno ziehen lässt, hat deshalb das Ästhetische auch nicht als bloße Überstiegsfigur gedeutet, sondern vielmehr derart, dass es in unserer Orientierung an Gründen, unserem Wissen dessen, was der Fall ist und darum, was zu tun ist, ein gegenwärtiges Moment aufscheinen lässt: Das Ästhetische meint eine Beurteilung von Gegenständen, in der wir uns gerade nicht der Gegenstände bemächtigen, sie nicht auf den Begriff bringen (ohne aber, dass diese Traditionslinie damit behauptet würde, dass ein solcher Gegenstandsbezug, der die Unbestimmtheit der Gegenstände und ihre Bestimmbarkeit durch uns erfahrbar macht, gewissermaßen in ›roher‹ Weise sinnlich wäre).

3 Eine der subtilsten Fassungen einer solchen Position finden sich mit Rüdiger Bubners einflussreicher Kritik von den sogenannten Werk- und Wahrheitsästhetiken; vgl. Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

4 Vgl. James Conant: »Die Einheit des Erkenntnisvermögens bei Kant«. In: Andrea Kern u. Christian Kietzmann (Hg.): *Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität*. Berlin: Suhrkamp, 2017, S. 229–269.

Wenn man diese Argumente respektiert, könnte man die These, dass das Ästhetische als spezifisch ›Sinnliches‹ zu qualifizieren sei, wie folgt abwandeln: Es bestünde dann in einer spezifisch sinnlichen Aufmerksamkeit für die Besonderheit der Gegenstände der Welt.⁵ Aber auch dieses Manöver ist zum Scheitern verurteilt: Nicht allein depotenziert eine solche Bestimmung die kategorialen Zugehörigkeiten der Gegenstände, mit denen wir entsprechende Erfahrungen machen und die in bestimmter Weise in die Erfahrung der Gegenstände selbst eingehen. Denn wir müssen den Fall, in dem wir angesichts eines Gegenstandes eine bestimmte Erfahrung machen, von dem Fall, dass wir einen Gegenstand erfahren, unterscheiden; mit Noël Carroll etwas salopp gesagt: »Artworks come in categories«⁶ – und verschiedene Arten ästhetischer Gegenstände (ich denke hier an Unterschiede zwischen der Kunsterfahrung, dem Designgebrauch und der Naturbetrachtung) lassen sich nicht sinnvoll so erläutern, dass ›Ästhetik‹ hier überall denselben Sinn hat, nämlich die *sinnliche* Aufmerksamkeit für ihre jeweilige Besonderheit.⁷

Neben diesem Einwand, dass nämlich in bestimmter Weise kategoriale Bestimmungen in der ästhetischen Erfahrung selbst noch eine Rolle spielen, gibt es einen zweiten, vor allem in der angloamerikanischen Ästhetik erhobenen Einwand. Von der Literatur bis zur Concept-Art gibt es viele Gegenstandsbereiche, die zu den paradigmatischen innerhalb der Ästhetik diskutierten Gegenstandsbereichen gehören, die aber mit ›Sinnlichkeit‹ in einer herkömmlichen Verwendungsweise wenig zu tun haben. Wie sich hier in unterschiedlicher Weise mit Danto (anhand des Paradigmas der Konzeptkunst)⁸ und Osborne (anhand des Paradigmas dessen, was er ›*postconceptual art*‹ nennt)⁹ argumentativ ausweisen ließe, gilt: Das ›Sinnliche‹ *kann* eine Modalität der Kunst sein und ist für eine Reihe von Arten von Werken auch eine wesentliche Modalität. Allerdings ist es nicht allein so, dass je nach Kunst und sogar jedem einzelnen Werk der Sinn dessen, was hier ›sinnlich‹ heißt, durchaus ein anderer ist (denken wir an den Unterschied des Hörens von Mahlers

5 In bestimmter Weise hat Martin Seel eine differenzierte Spielart einer solchen Position verteidigt; vgl. Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.

6 Noël Carroll: *On Criticism*. New York: Routledge, 2009, S. 93.

7 Vgl. dazu noch einmal Feige: *Design*, Kapitel 4.

8 Vgl. Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981, v.a. Kapitel 4.

9 Vgl. Peter Osborne: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013, v.a. Kapitel 2.

6. *Symphonie* und dem Betrachten eines Mondrians und dann noch einmal an den interpretativen Nachvollzug von *Broadway Boogie Woogie* und *Komposition Nr. III, mit Rot, Blau, Gelb und Schwarz*). Darin eine Fetischisierung der Besonderheit gegenüber dem Allgemeinen zu sehen, ist ein Kategorienfehler; es heißt allein, dass man, worauf auch immer man bei einem Werk achtet, zunächst einmal auf das Werk selbst achten muss.¹⁰ Nicht nur das: Vielmehr und vor allem ist es so, dass sich der Begriff der Kunst selbst definitorisch nicht anhand des Begriffs der ›Sinnlichkeit‹ fassen ließe. Dieser Einwand gilt nicht allein für eine kunstästhetische Position, sondern für eine Bestimmung dessen, was Ästhetik ist. Denn auch außerhalb der Kunst gibt es Unmengen ästhetischer Eigenarten von ganz verschiedenen Arten von Gegenständen, die nur unzureichend anhand des Begriffs der Sinnlichkeit zu fassen sind. Die Eleganz eines mathematischen Beweises, der Lösung eines Problems der Programmierung oder des *Gamedesigns* und schließlich, die Eleganz der Gedankenführung in einem philosophischen Text sind nichts, was man sehen, hören, riechen, tasten oder schmecken könnte – aber dennoch handelt es sich hier um ästhetische Eigenarten.

Zweite These: Das ›Ästhetische‹ meint eine Beurteilung des Besonderen in seiner Besonderheit und ist damit als spezifische Form der Ausübung unserer begrifflichen Vermögen zu erläutern.

Gleichwohl, daran erinnern auch die sinnlichkeitstheoretischen Deutungen des Ästhetischen zu Recht, handelt es sich bei einer ästhetischen Betrachtung von Gegenständen um die Betrachtung von jeweils besonderen Gegenständen in ihrer Besonderheit. Der Fehler der sensualistischen Deutung ist, dass sie diese Besonderheit sinnlich deutet und nicht logisch: Als eine Form

10 Andreas Reckwitz scheint die Lektion im Rahmen seiner zwar nicht deflationistischen, aber durchaus kritischen Rekonstruktion des Sinns des Besonderen selbst nicht zu berücksichtigen, wenn er einen Film von Kubrick nennt und vielleicht doch einen anderen meint oder die Standardisierung im Bereich der neuen Medien herunterspielt. Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin, 2019, S. 51 und S. 7. Es ist kein Wunder, dass im Rahmen seiner Überlegungen nur noch unzureichend zwischen einer falschen Fetischisierung des Besonderen, die an erster Stelle einer ideologiekritischen Behandlung bedürfte, und dem, worum es im ästhetischen Urteil geht, eine Grenze gezogen werden kann (das erstaunlicherweise in verkappter Weise in einer reduzierten Lesart zugleich die Grundlage seiner gesamten Theorie darstellt).

der Ausübung unserer begrifflichen Vermögen. Es ist Kants Ästhetik, die die Einsicht entwickelt hat, dass ›Ästhetik‹ als Form der Beurteilung von Gegenständen begriffen werden muss und damit als besondere Ausübung unserer begrifflichen Vermögen, anstatt als ein Überstieg über unsere begrifflichen Vermögen (oder allein als ein ihnen analoges Vermögen, wie es noch Baumgarten verstand).¹¹ Der Vorteil von Kants Vorschlag ist, dass er einerseits an der Einheit unserer sinnlichen und vernünftigen Vermögen auch angesichts ästhetischer Phänomene festhalten kann, diese andererseits aber nicht in Ausübungen theoretischer wie praktischer Vernunft eingemeindet; wir müssen, pointiert gesagt, nicht allein theoretische Vernunftausübungen von praktischen Vernunftausübungen unterscheiden, sondern von diesen auch noch einmal ästhetische Vernunftausübungen (eine Unterscheidung, die die Form unserer Vernunftausübung meint, nicht ihre Inhalte).

Anders als in praktischen und theoretischen Vernunftausübungen legt die ästhetische Beurteilung den Gegenstand nicht auf die Begriffe, unter die er fällt, fest, sondern erfährt lustvoll die potentiell unendliche Bestimmbarkeit der Gegenstände. Kant fasst das bekanntermaßen terminologisch anhand des Begriffs der reflektierenden Urteilskraft: Wir beziehen hier anders als im Fall der bestimmenden Urteilskraft nicht unsere Begriffe subsumptiv auf die Gegenstände. Was bei Kant dennoch (trotz seiner Unterscheidung von freier und anhängender Schönheit und seinen weiterführenden Passagen zur Kunst) meines Erachtens tendenziell zu kurz kommt, ist eine weitergehende Explikation der Unterschiede von Arten von Gegenständen, mit denen wir es in dieser Erfahrung zu tun haben; das leistet Hegel, indem er (zu Unrecht) die Kunst zum Paradigma des Ästhetischen erklärt und zugleich (zu Recht) auf die vielfältigen begrifflichen Bestimmungen ihrer Gegenstände pocht, ohne sie aber so zu verstehen, dass sie eine Art subsumptiven Begriffsgebrauch exemplifizieren würden. Denn noch Kants Gedanke, dass wir die potentiell unendliche Bestimmbarkeit der Gegenstände in der ästhetischen Beurteilung erfahren, macht die Gegenstände ästhetisch gewissermaßen zu unbestimmt, und übergeht ihre kategorialen Zugehörigkeiten; es ist schlicht abwegig, sich in einem Farbton einer Partie eines Gemäldes von van Gogh genauso zu versenken wie in demselben Farbton eines Bechers oder (kontrafaktischerweise) in demselben Farbton eines Blattes in der Natur. Etwas kann identisch ausse-

11 Vgl. die ›Analytik des Schönen‹ in Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

hen und etwas ganz anderes sein und eine ästhetische Betrachtung, die solche Unterschiede übergeht, ist gar keine ästhetische Betrachtung. Ich möchte von Kant also vor allem die Kritik am Schichtkuchen-Modell und den Gedanken, dass das Ästhetische nicht ausschließlich und vornehmlich ein Sinnliches meinen würde, übernehmen.

Auch im kantischen Modell lässt sich sagen, dass das Ästhetische in einer Beurteilung des Besonderen in seiner Besonderheit besteht; anders aber als in sensualistischen Deutungen wird diese logisch gedacht, mithin so, dass wir die jeweils spezifischen Gegenstände eben nicht als austauschbare Fälle begreifen dürfen. Gleich, ob es sich um ein Gemälde, ein Werk der Concept-Art, einen mathematischen Beweis, die bewegte Natur im Wald, die philosophische Gedankenführung oder eine Installation handelt – etwas ästhetisch zu beurteilen, heißt immer, sich auf seine Spezifik einzulassen und dabei die *Art und Weise*, auf die hier etwas artikuliert wird oder sich etwas zeigt, zu würdigen.

Dritte These: Das Reich des ›Ästhetischen‹ ist nicht homogen; es müssen verschiedene dialektisch miteinander vermittelte Formen des Ästhetischen unterschieden werden.

Wie die kantkritischen Anmerkungen andeuten, bin ich der Auffassung, dass wir Kant darin folgen sollten, das Ästhetische als Beurteilung des Besonderen in seiner Besonderheit zu begreifen (und die entsprechenden Gegenstände nicht als bloßen Fall eines Allgemeinen). Allerdings müssen wir kategoriale Unterschiede ins Feld des Ästhetischen einzeichnen – der Sinn des ›Ästhetischen‹ wandelt sich, wenn wir z.B. über Kunstwerke einerseits nachdenken und über Designgegenstände andererseits. Während Kunstwerke eigenlogisch verfasste Gegenstände sind, die zu verstehen heißt, ihren Konstellationen von Elementen mimetisch nachzufahren, heißt die ästhetischen Eigenarten eines Designgegenstandes zu verstehen, sie im Zusammenhang mit seiner Rolle in unseren Praktiken nachzuvollziehen. Selbst für den Fall, in dem (wie etwa im Memphis Design) die ästhetischen Eigenarten sich gewissermaßen gegenüber funktionalen Fragen verselbstständigen, konterkariert das die entsprechende Logik nicht, sondern setzt sie vielmehr voraus.

Von einem Formunterschied des Ästhetischen in Kunst und Design zu sprechen, heißt also zu betonen, *dass es mehr als eine Art und Weise gibt, auf die etwas ästhetisch sein kann*. Das zu sagen, heißt nicht zu bestreiten, dass es vielfältige Austauschprozesse, z.B. zwischen Designgegenständen und Kunstwerken gibt. Wir können viele Plakate nicht hinreichend verstehen, wenn wir be-

stimmte Traditionen des Films nicht kennen, wie wir viele Möbelstücke nicht hinreichend verstehen können, ohne bestimmte Traditionen der Bildhauerei zu kennen. Entsprechende Resonanzräume muss man aber nicht so erläutern, dass alles hier derselben Logik folgt; man kann vielmehr auch sagen, dass sich verschiedene Formen des Ästhetischen wechselseitig *als ihr jeweils Anderes* weiterbestimmen. Die Kunst reagiert auf Entwicklungen im Design, wie das Design auf Entwicklungen der Kunst reagiert (was sich in vielfältigen Hybridisierungen und Grenzübergängen ausweist, die aber eben nicht das Paradigma des Ästhetischen darstellen, sondern als solche nur verständlich werden, wenn die Formunterschiedenheit vorgängig anerkannt ist). Indem sie sich so als ihr jeweils anderes weiterbestimmen, können Formen des Ästhetischen als *dialektische* Formen begriffen werden: Was ›Ästhetik‹ mit Blick auf Kunstwerke heißt, entwickelt sich nicht allein innerhalb der Kunstwelt durch Entwicklungen von Werken selbst weiter (denn schließlich meint die ästhetische Beurteilung eine Beurteilung des jeweils spezifischen Gegenstandes); die Form des Ästhetischen wird nicht nur von den jeweiligen Gegenständen verkörpert und entwickelt, sondern auch durch ihr jeweils anderes weiterbestimmt.

Vierte These: Das ›Technische‹ oder die ›Technik‹ zielt anders als das ›Ästhetische‹ auf eine besondere (›formale‹) Bestimmung der Mittelrelation in Handlungserklärungen ab wie gleichzeitig auf eine (›materiale‹) Bestimmung der Besonderheit dessen, was in dieser Mittelrelation auftaucht.

Im Gegensatz zu ästhetischen Vernunftausübungen scheint es mir für ›die Technik‹ charakteristisch zu sein, dass sie im Kontext von praktischen Vernunftausübungen ihren Ort hat und das heißt in unserem Handeln. Handeln lässt sich in der Nachfolge von Aristoteles anhand des praktischen Syllogismus beschreiben.¹² Ein theoretischer Syllogismus besteht bekanntermaßen aus zwei Prämissen, einem Obersatz und einem Untersatz, aus denen eine Konklusion gezogen wird (z.B. Alle S sind P, X ist ein S, also ist X P). Der Obersatz eines praktischen Syllogismus besteht hingegen aus einem normativen Satz, so dass die Konklusion selbst normativ ist; ein Beispiel wäre: »Gesunde Nah-

12 Vgl. zur Aktualität dieser Konzeption und zu ihrer jüngeren Rezeption Claus Corcilius: »Aristoteles' praktische Syllogismen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts«. In: *History of Philosophy & Logical Analysis*, 11/1 (2008), S. 101–132.

nung zu essen, ist wünschenswert«, »Dieses Obst ist gesund« also gilt: »Dieses Obst zu essen ist wünschenswert«. Die jüngeren Debatten der Handlungstheorie (ich denke hier an die bahnbrechenden Arbeiten von Anscombe und in ihrer Folge Thompson und Rödl) haben daran erinnert, dass ein solcher Schluss genau deshalb praktisch ist, weil die Konklusion nicht ein Gedanke oder eine Überzeugung ist, sondern in nichts anderem als der Handlung selbst besteht. Es ist dabei nicht relevant, ob der erste Obersatz wahr oder falsch ist oder ob er moralisch gut ist oder schlecht;¹³ es ist nur entscheidend, dass diejenigen, die handeln, im Lichte eines ›Guten‹ handeln, d.h. unter der Perspektive dessen, was sie als ein Gutes sehen. Die Handlung ist damit nichts, was im Geist abgeschlossen wäre und dann noch in der Welt verwirklicht werden müsste (wobei sie auch nur unvollständig verwirklicht werden könnte, wenn uns die Welt in die Quere kommt). Sie ist vielmehr identisch mit bestimmten Dingen, die ich tue, unter bestimmten Beschreibungen. Damit sind Absichten nichts im Kopf, sondern vielmehr Bewegungsformen in der Welt.¹⁴ Wenn ich über die Straße gehe, um einen Freund zu besuchen, so muss mein über die Straße gehen als zeitlicher Teil (d.i. eine Phase) der Handlung des Besuchens meines Freundes verstanden werden; und damit ich tatsächlich über die Straße gehe, um meinen Freund zu besuchen, muss ich *deshalb* über die Straße gehen, weil ich weiß, dass dasselbe ein Moment dessen ist, was es hier heißt, meinen Freund zu besuchen. Es wäre (außer in abnormen Kontexten) keine Handlungsbeschreibung, wenn man sagt, dass man über die Straße geht und dann zufällig feststellt, dass man gerade seinen Freund besucht.

Wie diese kurzen, handlungstheoretischen Bemerkungen andeuten, ist es so, dass Handlungen wesentlich verkörpert sind; sie sind sogar nichts anderes als materielle Vorkommnisse, die eine bestimmte zeitliche Struktur haben (in nicht-monotone Phasen unterteilt sind) und uns unter einer bestimmten Beschreibung (die sie eben als Handlungen und nicht z.B. als das Anspannen von Sehnen oder das Feuern von Neuronen herausgreift) in besonderer Weise verständlich sind – als absichtsvolle Körperbewegungen, die die Verwirklichung eines formal verstandenen ›Guten‹ sind. Charakteristisch für die ›Technik‹ scheint mir nun zu sein, dass sie in einem praktischen Syllogismus im Regelfall die Mittelrelation einnimmt: Sie betrifft zunächst einmal nicht die *Zwe-*

13 Vgl. dazu G.E.M. Anscombe: *Intention*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000, v.a. § 37 ff.

14 Vgl. dazu Sebastian Rödl: *Kategorien des Zeitlichen. Eine Untersuchung der Formen des endlichen Verstandes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005, v.a. Kapitel V und VI.

cke einer Handlung, also Gründe als Antwort auf die Frage, warum ich etwas tue und in diesem Sinne die Frage nach einem formal verstandenen ›Guten‹, sondern die *Mittel*, also eine Antwort auf die Frage, auf welche Weise ich etwas tue. Dabei betrifft sie anders als im Kontext der eben in der Manier Anscombes skizzierten, zeitlichen Teil-Ganzes-Logik erst einmal nicht so sehr die zeitliche Frage bzw. die Frage der Einheit einer Handlung in und durch ihre verschiedenen Teile (wenn auch bestimmte technische Infrastrukturen besondere Eigenzeitlichkeiten oder Zeitlosigkeiten mit sich bringen können), als vielmehr die Frage, welche *Infrastrukturen* oder *Gegenstände* ich nutze, um mein Ziel zu verwirklichen. Mit Klaus Kornwachs kann man hier die ›formale‹ Verwendung des Technikbegriffs (die die Mittelrelation meint) und die ›materiale‹ Verwendung unterscheiden (die auf entsprechende Infrastrukturen und Gegenstände verweist).¹⁵ Wenn wir nun das obige Beispiel einer Handlungsbeschreibung hinsichtlich seiner ›materialen‹ Seite ausbuchstabieren würden, so könnte man es so konstruieren, dass ich auf die vielfältigen technischen Gegenstände und Infrastrukturen hinweise, derer ich mich im Rahmen des Besuchens meines Freundes bediene; so schloss ich mit dem Schlüssel mein Hotelzimmer ab, sah mir auf der App den Busfahrplan an und fuhr mit dem Bus zu einer Haltestelle, ging hier über die Straße usf.

Mit Armin Grunwald lässt sich nun weitergehend sagen, dass die so unterschiedene ›formale‹ und ›materiale‹ Dimension des Technikbegriffs wie folgt zusammenhängen:¹⁶ ›Technisches‹ Handeln ist vor allem dadurch ausgezeichnet, dass entsprechende Infrastrukturen oder Gegenstände eine solche Regelhaftigkeit herstellen, dass die Reproduzierbarkeit und Verlässlichkeit dessen, was die Mittelrelation benennt, ins Zentrum tritt – allerdings nicht als etwas, was uns im Handeln explizit thematisch würde. Dass Unfälle und Dysfunktionalitäten vorkommen können, widerspricht dieser Charakterisierung nicht: Von ›Techniken‹ lässt sich dort sprechen, wo in Form von Infrastrukturen oder Gegenständen Mittelrelationen etabliert werden, die zuverlässig und reibungslos funktionieren. Erläutert man eine solche Bestimmung in heterodoxer Weise nun ausgehend von Heideggers Zeuganalyse (heterodox, weil Heidegger einen Kontrast zwischen dem Zeug und der Technik gezogen hätte), lässt sich dieser Gedanke des reibungslosen Funktionierens

15 Vgl. Klaus Kornwachs: *Philosophie der Technik. Eine Einführung*. München: Beck, 2013, S. 18 f.

16 Vgl. Armin Grunwald: »Zum Handlungsbegriff in Technikphilosophie und Technikethik«. In: *Widerstreit Sachunterricht* 12 (2009), S. 1–7.

dabei so präzisieren, dass man festhält, dass die technischen Infrastrukturen und Gegenstände im Regelfall *unsichtbar* bleiben (sie sind zumindest solange vorthematisch, solange es nicht entweder zu Defekten kommt oder es sich um noch gar nicht eingespielte Verwendungsweisen handelt).

Terminologisch möchte ich damit versuchsweise folgenden Vorschlag zur Explikation des Technik-Begriffs vorschlagen: Nicht jedes Handeln ist qua Handeln ›technisches‹ Handeln, sondern ein solches Handeln lässt sich terminologisch als ›technisches‹ Handeln begreifen, bei dem wir mit Artefakten und Infrastrukturen zu tun haben, die eben die Wiederholbarkeit und Regelmäßigkeit und gleichzeitig Unsichtbarkeit selbst in die Mittelrelation eintragen. Ohne die vielfältigen Verwendungsweisen des Wortes ›Technik‹ damit in falscher Weise zu homogenisieren, ließe sich sagen, dass eine solche Explikation auch mit Blick auf bestimmte handwerkliche Seiten der Kunstproduktion (wie die ›Technik des Klavierspielens‹) und das regelhafte Moment bestimmter künstlerischer Verfahrensweisen (die ›Technik der Montage‹) sinnvoll ist.

Fünfte These: Der instrumentelle Charakter des ›Technischen‹ ist produktiv.

Mein Gedanke lautet also bislang, dass das ›Technische‹ in einer Form der Regelmäßigkeit im Sinne der Regelmäßigkeit besteht, die die Gegenstände und Infrastrukturen der Technik in tendenziell vorthematischer Weise in und für unser Handeln bereitstellen. Genauer besteht er darin, dass unser Handeln *selbst* eine entsprechende Regelmäßigkeit deshalb gewinnt, *weil* diese Gegenstände und Infrastrukturen die Mittelrelation in unserem Handeln einnehmen. Einerseits steckt in diesem Gedanken durchaus eine ideologiekritische Lektion; das ›Technische‹ ist unter dieser Perspektive durchaus ein Kandidat für eine sich selbstständigende, bloß instrumentelle Rationalität, die mit äußeren Sachzwängen einhergeht, und uns als Subjekte derart formt, dass wir selbst Effekt dieser Sachzwänge werden; Adorno und Horkheimer haben das bekanntermaßen in ihrer berühmten Studie durchgespielt.¹⁷ Dennoch gilt: Wir müssen das ›Technische‹ in seiner Produktivität würdigen. Dazu einige weitergehende Bemerkungen.

17 Vgl. v.a. das Kapitel zur Kulturindustrie in Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1988.

Es gilt mit Christoph Hubig an einen wichtigen Punkt zu erinnern, den er unter Rückgriff auf Hegels Teleologie-Begriff geltend gemacht hat:¹⁸ Je nachdem, was in der Mittelrelation einer Handlungserklärung auftaucht, ändert sich auch der Sinn des Zwecks. Es ist also nicht so, dass Mittel austauschbar wären mit Blick auf die Zwecke, denen sie zur Verwirklichung helfen. Mit Karl Marx gesagt: »Hunger ist Hunger, aber Hunger, der sich durch gekochtes, mit Gabel und Messer gezeßnes Fleisch befriedigt, ist ein anderer Hunger, als der rohes Fleisch mit Hilfe von Hand, Nagel und Zahn verschlingt.«¹⁹ Je nachdem, welche Mittel ich verwende, um einen Zweck zu verwirklichen, so ändert sich in jedem Fall der *Sinn* des Zwecks (und damit das, was es heißt, das zu tun, was ich tue). Unter der *Produktivität des Technischen* verstehe ich also nicht den trivialen Gedanken, dass wir mit Hilfe von technischen Gegenständen und Infrastrukturen etwas tun können, was wir ohne sie nicht tun könnten. Ich verstehe darunter vielmehr den Gedanken, dass Mittel zunächst einmal nicht austauschbar sind. Das Auto, wenn wir es als Gegenstand der Technik begreifen, ist nicht einfach eine Steigerung dessen, was die Kutsche war oder letztlich von etwas, was wir auch mit Hilfe unserer Füße in weniger effektiver Weise erreichen könnten. Und genauso wenig ist das Internet eine etwas komplexere, aber nicht kategorial andere Art der Kommunikation, wie man sie vielleicht aus größeren Gesprächsrunden kennt. In der Medientheorie und Designtheorie haben in unterschiedlicher Weise etwa Vilém Flusser und Lucius Burckhardt darauf verwiesen,²⁰ dass die Gegenstände, die wir im Rahmen unserer Praxis gebrauchen, eben nicht neutral und austauschbar sind; in ihnen stecken weitergehende systematische Festlegungen und bereits die Tatsache, dass wir es mit Gegenständen zu tun haben, die vor allem unter instrumentellen Gesichtspunkten ihren Sinn erhalten, geht in den Sinn dessen ein, was wir hier tun.

Eine meines Erachtens überzeichnete Lesart erhält die Produktivität des Technischen in den einflussreichen Beiträgen von Bruno Latour. Er betont zu Recht die Nicht-Neutralität der Dinge, derer wir uns in unserem Handeln be-

18 Vgl. Christoph Hubig: *Die Kunst des Möglichen I. Technikphilosophie als Reflexion der Medialität*. Bielefeld: transcript, 2006, v.a. Kapitel 4.

19 Karl Marx: *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin: Dietz, 1985, S. 623 f.

20 Vgl. Vilém Flusser: *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Designs*. Göttingen: Steidl, 1997, S. 35 f. u. Lucius Burckhardt: »Design ist unsichtbar«. In: Klaus T. Edelman u. Gerrit Terstiege (Hg.): *Gestaltung Denken. Grundlagentexte zu Design und Architektur*. Basel: Birkhäuser, 2010, S. 211–217.

dienen; ein Mensch mit Schusswaffe ist nicht einfach derselbe/dieselbe Akteur-in wie ein Mensch ohne Schusswaffe. Anders gesagt: Die prekäre (da relational zu erläuternde) Eigensinnigkeit und Widerständigkeit der Dinge ist in unseren Praktiken ernst zu nehmen. Daraus folgt aber noch nicht Latours weitergehende These, dass, wie er sagt, Handeln »ein Knoten, eine Schlinge, ein Konglomerat aus vielen überraschenden Handlungsquellen [ist], die man eine nach der anderen zu entwirren lernen muss«.²¹ Es gibt verschiedenste Dinge, die im Handeln schiefgehen können, wie Handlungen mannigfache Voraussetzungen haben. Aber weder Pasteurs Milchsäurefermente, noch Computer sind Dinge, die Handeln können, auch wenn sie einen Anteil daran haben können, was in unserem Handeln passiert. Der richtige Hinweis, der gerade unter technikphilosophischer (ebenso wie unter designtheoretischer und medientheoretischer) Perspektive angeraten ist, dass unser Handeln vielfältige Voraussetzungen hat und immer mit einer vermittelten Unmittelbarkeit zu tun hat, sollte nicht dazu führen, dass wir in einer restlosen oder auch distributiven Weise Dinge zu Akteur-innen erklären. Das zu tun heißt, in etwa denselben Fehler zu begehen, wie darauf hinzuweisen, dass wir nicht Handelnde sind, sondern es Neuronen, Muskeln usf. sind, die hier handeln. Aus dem richtigen Verweis, die Voraussetzungen und Kontexte des Handelns in angemessener Weise zu würdigen, wird so der Begriff des Handelns selbst verabschiedet.

Ich habe mit Christoph Hubig an den Gedanken erinnert, dass Mittel und Zwecke in ihrer Dialektik zu verstehen sind. Dieser Gedanke widerspricht aber meines Erachtens ebenso wenig wie das weitergehend Gesagte Horkheimers und Adornos Kritik instrumenteller Vernunft (die sich auch als Kritik einer in problematischer Weise technizistischen Vernunft charakterisieren ließe) dennoch angemessen zu würdigen. Denn gerade weil es Gegenstände und Infrastrukturen sind, die unserem Handeln als ›technischem‹ Handeln eine bestimmte Form verleihen, ist eine problematische Verselbstständigung dieser Gegenstände und Infrastrukturen eine Gefahr, die dem Technischen nicht von außen zustößt. Man muss hier Latours affirmative Lesart in ihr Gegenteil verkehren und die potentiell toxische Wirkmacht der Gegenstände und Infrastrukturen anerkennen. Eine Dialektik der Technik zu entwickeln, hieße dann nicht allein zu sehen, dass der Sinn der Zwecke sich im Lichte der Mit-

21 Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007, S. 81.

tel transformiert und beide wechselseitig aufeinander verwiesen sind. Es hieße zugleich zu sehen, dass sich Technik im Sinne von Gegenständen und Infrastrukturen gerade weil sie unser Handeln in bestimmter Weise bestimmt, auch gegenüber dem Handeln verselbstständigen kann.

Sechste These: Das Ästhetisch-Werden des Technischen gewinnt in Designpraktiken eine andere Kontur als im Kontext von Praktiken der Kunst.

Wie ich mit Verweis auf Heidegger angemerkt hatte, ist Technik in unserem Handeln im Regelfall unthematisch. Unser Handeln ist von entsprechenden Artefakten und Infrastrukturen geprägt, die aber im Handeln nicht explizit hervortreten. Erst im Fall der Dysfunktionalität und des Zusammenbruchs, also im Fall eines privativen Vorliegens von Artefakten und Infrastrukturen, aber auch (*pace* Heidegger) im Fall technischer Neuerungen kommt Technik explizit zum Vorschein, wenn wir das Technische so erläutern, dass es die Regelmäßigkeit von Handlungen dadurch meint, dass diese auf bestimmte Artefakte und Infrastrukturen angewiesen sind.

Es sind Designpraktiken, die Artefakte und Infrastrukturen technischer Art so gestalten, dass sie im Gebrauch zugleich sichtbar sein und bleiben können. Wenn wir die klassischen Begrifflichkeiten von Form und Funktion hier aufgreifen, kann man sagen, dass das Ästhetische des Designs darin besteht, dass es die Funktionen der entsprechenden Gegenstände durch Prozesse der Formgebung herausarbeitet und konkretisiert.²² In diesem Sinne ist die Ästhetik des Designs etwas, ohne das sich auch die Funktion von Designgegenständen nicht verständlich erläutern lässt; es ist kein Styling, kein *additional feature*, sondern die Formgebung ist ein integraler Teil dessen, was Designgegenstände als Designgegenstände auszeichnet. Allerdings kann eine solche Gestaltung sich selbst wiederum als Gestaltung explizit sichtbar machen oder nicht – und darüber hinaus potentiell auch in Form der Irritation und Unterbrechung die Technizität des Technischen nicht allein ästhetisch überhöhen, sondern in Reichweite einer reflexiven Thematisierung rücken; so können Designgegenstände, mit Wellmer gesprochen, beredt hinsichtlich ihrer Zwecke

22 Vgl. noch einmal Feige: *Design*, Kapitel 4.

und der Art und Weise sein, wie sie sie formal umsetzen, oder eben nicht.²³ Allerdings gilt auch für den letzten Fall: Insofern Designgegenstände eine Rolle in unseren Praktiken spielen und insofern unsere Aufmerksamkeit für sie erst einmal, mit Andreas Dorschel gesagt, eher »beiläufig« ist,²⁴ sind sie *nicht von außen bedroht*, zu einer bloßen Sozialtechnologie zu werden.

Der ästhetischen Dimension des Designs in einem normativen Sinne gerecht zu werden, könnte deshalb heißen, *mit und gegen das Design aller unserer Lebensverhältnisse zu designen*.²⁵ Die jüngeren Entwicklungen im Social Design oder Critical Design ziehen hier meines Erachtens die falschen Schlüsse, weil ihre Projekte in Wahrheit nicht allein das Design sozialen Aushandlungsprozessen zuführen, sondern vielmehr, indem sie das Soziale selbst als etwas Designbares verstehen, drohen, in bloße Sozialtechnologie umzukippen (es ist dann auch kein Wunder, dass bestimmte Entwicklungen im Feld der Designforschung sich der Politik, der Wirtschaft und dem Management als neue Leitdisziplin anzudienen versuchen). Mit Blick auf die Gestaltung von technischen Artefakten und Infrastrukturen gibt es ihre funktionalen Antworten nicht ohne Antworten auf Gestaltungsfragen; gerade indem sie besonders elegant und reibungslos funktionieren, drohen sie ideologisch zu sein, das heißt: etwas, das veränderbar und gestaltet ist als unsichtbar und mittelbar naturhaft darzustellen. Ohne damit Prädikaten wie »Fittingness« oder »Eleganz« den Garaus machen zu wollen: Eine Gestaltung, die sich als Gestaltung nicht ausstellt und damit die Gestaltbarkeit der Welt, könnte dem, was als Anspruch im Begriff »Design« steckt, nicht gerecht werden.²⁶

Mit Blick auf Fragen einer Ästhetik der Kunst im Verhältnis zum »Technischen« droht eine vergleichbare Gefahr wie im Design, das davon bedroht ist, Technik im Sinne einer Sozialtechnologie zu werden. Diese Gefahr gewinnt in ihr aber einen anderen Sinn. Ist das Design aufgrund seines Bezugs zu Funktionen, die Gegenstände (in einem weiten Sinn verstanden) in unserer Praxis spielen, von der Gefahr bedroht, das Gegenteil dessen zu verwirklichen,

23 Vgl. Albrecht Wellmer: »Kultur und industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne«. In: *Merkur* 37 (1983), S. 133–145.

24 Andreas Dorschel: *Gestaltung. Zur Ästhetik des Brauchbaren*. Heidelberg: Winter, 2003, § 69.

25 Vgl. dazu Daniel M. Feige: »Zur Dialektik des Social Design. Ästhetik und Kritik in Kunst und Design«. In: *Studienhefte Problemorientiertes Design*. Hamburg: Adocs, 2019.

26 Vgl. dazu weitergehend auch die Überlegungen von Felix Kosok: *Form, Funktion und Freiheit. Über die ästhetisch-politische Dimension des Designs*. Bielefeld: transcript, 2021.

dass es ursprünglich (etwa als ›Verbindung aus Kunst und Technik‹) angetreten war, nämlich ein emanzipatorisches Projekt, so ist die Kunst schlichtweg davon bedroht, gar nicht Kunst zu sein, sondern selbst Technik. Bemächtigt sie sich technischer Artefakte und Infrastrukturen (wie historisch einflussreich etwa in den Kunstmaschinen), so gehorchen ihre Werke selbst dann, wenn sie sich an das Technische anschmiegen, nicht der Logik des Technischen. Pointiert gesagt: Kunst gibt es nicht ohne künstlerische Techniken (Kant spricht in den Paragraphen zum Genie hier von »Regeln«²⁷), aber solche Techniken sind *Gegen-Techniken gegenüber der Logik der Effizienz, Verwertbarkeit und des Funktionierens*.²⁸ Das ist nicht zuletzt so, weil künstlerische Techniken nach herkömmlichen Maßstäben des Technischen geradezu sinnwidrig sind; die Verausgabung des Übens am Klavier (üblicherweise nicht selbst Teil einer künstlerischen Darbietung, aber ein Aspekt des Erwerbs der Fähigkeit zu bestimmten künstlerischen Darbietungen), das stupende Durcharbeiten durch ein Material oder Medium anhand von Verfahrensweisen, die ihm unter funktionalen Gesichtspunkten erst einmal fremd zu sein scheinen (wie der Gebrauch der Sprache in der konkreten Poesie, das Ausstellen des Materials der Farbe im abstrakten Minimalismus oder die strukturelle Organisation der Klänge im Serialismus), heißt *Techniken gegen das Technische* zu wenden (und das heißt ein gegenläufiges Moment in der Wiederholbarkeit und der Regelmäßigkeit aufscheinen zu lassen). Die Kunst vollzieht in ihrem Gebrauch von Techniken damit eine Unterscheidung von Techniken und dem Technischen, verwirklicht ein *anderes Technisches*, indem sie ein *Anderes der Technik* verwirklicht.²⁹

Coda: Unter den Bedingungen der Digitalisierung wandelt sich der Sinn des Ästhetischen in Design und Kunst.

Wie deutlich geworden sein sollte, hat meine dialektische Kritik der Technik im Sinne einer Kritik der Naturbeherrschung, der Verregelmäßigung und der

27 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 43 ff.

28 Vgl. dazu weitergehend auch die Überlegungen Christoph Menkes in Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

29 Vgl. dazu weitergehend Daniel M. Feige: »Das ›Andere‹ der Technik, ein ›anderes‹ Technisches. Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Technik«. In: *Jahrbuch Technikphilosophie* 8 (2022), S. 35–51.

Berechenbarkeit nichts von den Reinheitsgeboten, die kulturpessimistische Positionen auszeichnen, die in ein Reich der ursprünglichen Weisheit oder ästhetischen Qualität hinter die technologischen Errungenschaften zurückwollen³⁰ (mit Gadamers Romantikkritik könnte man sagen,³¹ dass es sich hier ebenso gut um ein Reich der ursprünglichen Dummheit handeln würde). Worum es mir vielmehr geht ist der Gedanke, dass das Ästhetische etwas meint, dass eine andere Logik als die Logik der Verwertbarkeit und Berechenbarkeit in gesellschaftlichen Verhältnissen einführt, ohne doch von dieser losgelöst zu sein. Eine solche Gegen-Technik gegen das Technische (verstanden eben als jene Logik) gewinnt in Design und Kunst einen anderen Sinn. Wenn es sich hierbei um dialektische Bestimmungen handelt, so ist offensichtlich, dass sich der Sinn dieser ästhetischen Bestimmungen im Lichte der sich historisch wie sozial ebenfalls verändernden Realität auch verändert. Ich muss es hier bei einigen grundsätzlichen Anmerkungen dazu belassen.

Wenn unter dem Schlagwort der ›Digitalisierung‹ gesellschaftliche Entwicklungen adressiert werden können, im Rahmen derer Daten, die neue zentrale Währung werden und alle Inhalte nur noch unter der Maßgabe der Frage, ob sie im Rahmen einer Datenlogik berechenbar sind, behandelt werden;³² wenn sie dabei kein ›Naturgesetz‹ sind und letztlich (wie Josef Vogl kürzlich gezeigt hat³³) grundsätzlich von kapitallogischen Erwägungen getrieben sind, so wandelt sich auch der Sinn dessen, was es heißt, die Gestaltbarkeit der Welt im Design selbst ästhetisch auszustellen, wie eigensinnige Reflexion durch die Erfahrung eigensinnig verfasster Gegenstände der Kunst zu ermöglichen. Techniktheoretisch könnte sie darin bestehen, dass gerade die Mittel eben nicht länger dialektisch auf die Zwecke bezogen sind, sondern alles ein Mittel eines Zwecks wird, der nicht länger derjenige, der Handelnden selbst ist (wenn Vogl recht haben sollte). Es ist meines Erachtens kein Wunder, dass jüngere Entwicklungen der Kunstwelt im Zuge der universellen Übersetzungslogik der Digitalisierung nicht allein die herkömmlichen Rollen von Theorie, Praxis und Kritik neu verhandeln (eine Neuverhandlung, die nicht per se zu

30 Vgl. als Kritik daran Hubig: *Die Kunst des Möglichen I*, S. 135 ff.

31 Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Mohr Siebeck: Tübingen, 1990, S. 276 ff.

32 Hierzu finden sich unter den Schlagworten der ›Biofakte‹ und der ›Virtualisierung‹ instruktive Überlegungen in Hubig: *Die Kunst des Möglichen I*, S. 183 ff.

33 Vgl. Josef Vogl: *Kapitel und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*. München: Beck, 2021.

verteidigen ist, sondern angesichts derer im Einzelfall zu beurteilen ist, ob ihr tatsächlich eine kraftvolle Intervention gelingt). Und ebenso wenig ist es ein Zufall, wenn Künstlerkollektive wie die Atlas Group mit Formen des Dokumentarischen operieren, das den unklaren Status zwischen dokumentarischen und fiktionalen Bildern aushandelt oder Medienkünstler wie Trevor Paglen Theoreme der Machine Vision im Kontext der Debatten um die KI intern sowohl nutzen als auch dekonstruieren. Das Technisch-Werden des Ästhetischen heißt in der Kunst, so lassen sich diese Schlaglichter zusammenbringen, dialektisch in Bewegung zu bleiben: Wenn das Technische heute zunehmend in Form des Digitalen Kontur gewinnt, das im Rahmen mikrologisch beschreibbarer Praxiszusammenhänge gesamtgesellschaftliche Transformationen adressiert, so verändert sich der Sinn dessen, was es heißt, Gegen-Techniken im Ästhetischen der Kunst und des Designs zu entwickeln.³⁴

34 Für Kommentare zu einer früheren Fassung meiner Überlegungen danke ich Ulrike Ramming sehr herzlich.