

# Schwerpunkt



## Wie treffen sich ›Technik‹ und ›Kunst‹? Zum konzeptionellen Zugriff

### *Abstract*

Der Beitrag konstatiert und diskutiert die theoriepragmatische Verwendung der Groß- oder Inbegriffe »Technik« und »Kunst« – und dies nicht nur in der Philosophie, sondern auch in angrenzenden Domänen, also dort, wo entsprechende Gegenstände kulturwissenschaftlich, kunst- oder techniktheoretisch exemplifizierend in den Blick genommen werden. Beide Begriffe, also »Technik« und »Kunst«, können, bezieht man beides generalisierend oder auch der Sache nach aufeinander, abstrakt-umfassend und entsprechend vage oder aber sehr konkret, gleichsam situiert verwendet werden. Im ersten Fall thematisiert man »Technisches« oder »die« Kunst, im zweiten konkrete Artefakte, Verfahren oder Werke. Die Verfasserin zeigt die Divergenz der Ebenen an Beispielen, teils stehen diese für ganze philosophische Paradigmen. Ihrer These zufolge ist es gefährlich leicht, das philosophische Reden über Technik und Kunst auf der Ebene eines »doppelten Konkretismus« oder aber »doppelter Vagheit« begrifflich ineinander zu überführen und damit scheinbar zu vermitteln. Ertragreicher ist der, philosophisch freilich aufwendigere, Weg, nur einen der beiden Begriffe im abstrakten Sinne zu verwenden, den jeweils andere dann aber umso sinnfälliger und konkreter in den jeweiligen lebensweltlichen bzw. praxeologischen Sphären zu situieren. Diese Überlegungen zum »konzeptionellen Zugriff« haben nicht nur ein theoriebautechnisches Defizit im Blick. Es geht nicht um Rezeptwissen. Vielmehr treten mit der Reflexion des geschilderten Zusammenhangs dann wiederum auch die sinnfälligen Unterschiede zwischen Technik und Kunst deutlicher hervor – und zwar dies wiederum als Unterschiede erstens der Referenzbereiche der abstrakten Begriffe und zweitens auf der Ebene der konkreten Artefakte.

The article states and discusses the theory-pragmatic use of »technology« and »art« as rich concepts – and this not only in philosophy, but also in neighboring domains, i.e. where cultural studies, art theory or technology theory try to exemplify respective issues. Both terms, i.e. »technology« and »art«, can be used in an abstract, comprehensive and correspondingly vague way, or in a very concrete manner, as tangible, situated etc. In the first case, one addresses »technicality« in general or »the« art, in the second concrete artifacts, processes or works. The author shows the divergence of the levels by examples, partly these represent whole philosophical paradigms. According to her thesis, it is dangerously easy to conceptually merge philosophical talk about technology and art on the level of a »double concretism« or »double vagueness« and thus seemingly mediate between them. The philosophically more complex way would be to use only one of the two terms in an abstract sense, but to situate the other one all the more conspicuously and concretely in the respective life-world or praxeological spheres. These considerations on »conceptual access« do not have a mere theory-building deficit in view. It is not about receptive knowledge. Rather, with the reflection of the described interrelation, the significant differences between technology and art become more apparent – and this again as differences, firstly, in the reference areas of the abstract concepts and, secondly, on the level of the tangible artifacts.

Unter der bewusst wenig terminologischen Fragestellung danach, wie sich Kunst und Technik *treffen*, soll nachfolgend nicht auf bestimmte Künstler\*innen oder Kunstwerke näher eingegangen werden, wenngleich man auch auf dieser Ebene, gleichsam am Werk, von Technik zu sprechen pflegt, etwa indem man deren Verfertigungsweg als ›technisch‹ bezeichnen kann (XY verwendet diese oder jene Mal-, Spiel- oder Gesangstechnik) oder sofern man Spuren am Werk so liest, dass sich daraus Rückschlüsse auf künstler\*innenseitig eingesetzte Gerätetechnik ergeben (XY hat etwas gesägt, gefräst, Polierwerkzeuge eingesetzt etc.). Der hier vorgelegte Gedankengang beschränkt sich demgegenüber auf die Ebene der philosophischen Begrifflichkeit. Er will die beiden gegebenen Großbegriffe oder Inbegriffe und die mit ihnen jeweils verbundenen – seltener aber aufeinander bezogenen – Theorie-Kontexte und Diskurse aufeinander beziehen. In diesem Sinne geht es also um Überlegungen zum konzeptionellen Zugriff auf abstrakte Gegenstandsgebiete und ein Stück weit auch um diskursive Konstellationen, in welchen diese Konzepte ihren Sitz haben. Und damit eben durchaus einen Sitz doch auch in der Welt.

## *1. Getrennte Diskurse – komplementäre Domänen*

Zu vermerken ist zunächst, dass Fragen der Kunsttheorie und der Techniktheorie heute im Normalfall erstaunlich selten zusammentreffen werden, soll heißen: Sie werden selten durchgängig und mit Blick aufeinander behandelt. Während in der Sache auch im Alltagswortsinn ›Technik‹, insbesondere Inszenierung und mediale Vermittlung als Teil der künstlerischen Produktion wie auch der Kunstrezeption mit dem, was die Kunsttheorie als Werk diskutiert, untrennbar verbunden ist und auch zwar nicht die lebensweltliche Funktion, aber unsere phänotypischen Perfektheitsvorstellungen von Technik und Kunst ineinander gleiten, leben viele Kunsttheorien davon, dass sie gerade nicht zugleich auch Techniktheorien sein wollen. Sie können vielmehr davon ausgehen, dass kein geklärtes Verhältnis zur Domäne ›Technik‹ von ihnen erwartet wird. In durchaus ähnlicher Weise sind Techniktheorien im Zweifel dankbar, wenn sie die Frage nach der Kunst letztlich als Baustelle der Ästhetik betrachten dürfen. ›Konstruktion‹, ›Optimierung‹, ›Nutzung‹, ›Einsatz‹ oder auch ›Leistung‹ von Technologie sind Redeweisen, die das, wovon die Rede ist, vom Sozialsystem Kunst fernhalten. So streift man im Ingenieursbereich oder bei der Interaktion mit technischen Artefakten das künstlerische Feld vielleicht hier und da, muss sich aber nicht ausführlicher dazu erklären, was technisch gesehen Kunst oder Künstlerisches denn nun ist.

Sicher ist diese theoriepragmatische Trennung der Domänen von niemandem absichtsvoll gewollt. Hier folgen die Diskurse Absonderungslinien, die soziale Subsysteme und akademische Arbeitsteilung zeichnen. Sie hat jedoch den Effekt, dass man

sich gern und leicht aus dem jeweiligen anderen Bereich etwas herausklauben kann, um es in der eigenen Domäne als Metapher zu verwenden. Und dies geschieht oft. So wenn man im Kunstdiskurs die Wirkung des Werks mit derjenigen einer Waffe vergleicht<sup>1</sup> oder repetitive Elemente nur weil sie repetitiv sind, als maschinenartig oder gar »automatisch« attribuiert.<sup>2</sup> Oder wenn in der Charakterisierung gelungener technischer Lösungen Worte wie »schön« und »erhaben« fallen. Auch lässt sich über technische Artefakte ähnlich gut in Termini von Produktion und Rezeption sprechen wie über ein künstlerisches Artefakt.

Wie lassen sich nun aber jenseits solcher Metaphern, die auf punktuell Ähnliches setzen, Kunst und Technik konzeptionell, also begrifflich vermittelt aufeinander beziehen?<sup>3</sup> Zwei Tendenzen lassen sich – meine ich – im philosophischen oder philosophieaffinen Zwischenbereich beobachten, etwa in der Medienphilosophie oder in kunst- oder techniktheoretischen Kommentierungen künstlerischer Auseinandersetzungen mit neuen Technologien (Computerkunst, VR-Inszenierungen). Es ergibt sich dabei auch – im einen Fall hier (Kunst), im anderen Fall dort (Technik) – eine für viele Zwecke brauchbare Terminologie. Man könnte in Anlehnung an Günter Anders von einer Terminologie mittlerer Reichweite sprechen.

## 2. *Werk und Gerät – konvergierend im Ding*

Die erste Tendenz läuft darauf hinaus, die Kollektivsingulare (Koselleck), nämlich Inbegriffe »der« Kunst (oder »der« Technik) rasch hinter sich zu lassen und ins Konkrete, ja: Konkretistische zu gehen. Je enger, schlichter und alltagsnäher man den Begriff der Technik fasst, je klarer man sich nämlich auf den Radius einfacher Gerätetechnik beschränkt, desto leichter treffen sich Vorstellungen von Technik und eine ebenfalls relativ eng und abstraktionslos verstandene Kunst. Anders gesagt: Wo Theoretiker einerseits die Skulptur und andererseits den geschwungenen Kotflügel paradigmatisch vor Augen haben, ist der Weg von Kunsttheorie und Techniktheorie nicht weit. Ähnliches gilt für »Design« als Zauberwort für die künstlerische Produktgestaltung wie diejenige technischer Art. Objektzentrierte, aufs sichtbar und

- 
- 1 Dass sich ein solcher Vergleich auch im Medium von Kunstwerken organisieren lässt, zeigen beispielsweise die »Schießbilder« von Niki de Saint Phalle.
  - 2 Tatsächlich kennzeichnet ja die Basisoperation des Wiederholens sowohl (jegliche) menschliche Praxis als auch das Erscheinungsbild der meisten als »natürlich« klassifizierten Lebewesen und kosmischen Phänomene.
  - 3 Den Fall, dass Kunst Technik *thematisiert* lasse ich von vornherein außer Betracht; aus der hier gewählten Sicht handelt es sich um einen (hier wie dort stets denkbarer) Sonderfall, der im Zweifel auf Seiten der für Theoriezwecke zu wählenden Beschreibungssprache, aber auch für konkrete Werk-Analysen die Schwierigkeiten erhöht. Man muss ja in einem solchen Fall mit so etwas wie einer (möglicherweise unterkomplexen oder sonstwie jedenfalls gesondert zu betrachtenden, weil »eigenen«) Technikauffassung des Kunstwerks rechnen.

greifbar Gegenstandshafte fokussierte Techniktheorien und Werkästhetiken, die das Kunstwerk als Ding imaginieren, gehen gut zusammen.

Gemeinsames Leitbild eines engen Technikbegriffs für eine auch irgendwie am wahrnehmbaren Objekt sich festmachende Konzeption von Kunst, die *nur* das gänzlich profane, transzendentzlose (materiell sinnfällige) Gegenständliche im Grunde als ›Technik‹ ansieht, ist das kraftvoll-stumme, für sich im Raum stehende und bis zu einem gewissen Grad opake Artefakt. Es kann das Magische perfekten (und universalen) Funktionierens symbolisieren, den Grenzfall des Ertrags jeglicher Theoriebildung markieren oder nur für es selbst stehen. Am Ende bleibt nur die staunende, womöglich ihrerseits nurmehr künstlerisch zu leistende Beschreibung.

Wir denken etwa an die Faszinationskraft archaischer Objekte, an die Venus von Milo, an den Worten abgewandte Raum- oder Farbwerke wie Moores Skulpturen oder reflexive Extremfälle wie Graubners Kissenbilder oder das von vielen Künstler\*innen variierte Motiv des schwarzen Würfels (›Black Cube‹), das Stanley Kubrick in der berühmten Eröffnungssequenz von *2001 – A Space Odyssey* als Inkarnation des schlechthin Technischen inszeniert. Im Ding schießen ein zur Fremdheit gesteigertes Maximum an Artifizialität und ein Maximum an Einzigartigkeit zusammen. Dies geschieht in scharf umrissener, im Objekt ultimativ verdichteter Form.

Enge, einfache, auf Sinnfälligkeit abstellende Konzeptionen von Technik-als-Ding können also mit einer Werkästhetik des unikalen Objekts korrespondieren. Und auch die Umkehrprobe funktioniert: Werkästhetiken eignen sich zur Beschreibung eines Fremden, das auch im funktionalen Artefakt entdeckt werden kann. Ein unerschöpflicher Verweisungszusammenhang (Adorno), ein ›inneres Ornament‹ (Luhmann), etwas, das einen ›Bildakt‹ (Bredekamp) freisetzt, wohnt – so besehen – womöglich auch der Maschine inne. Insbesondere das abgenutzte, durch Patina und Gebrauchsspuren zum Individuum gewordene Gerät scheint mühelos auf der Schwelle zum Kunstwerk zu siedeln: Verrostete Bauteile, anachronistische Dinge, die aus der frühen Industriekultur noch geblieben sind – geheimnisvolle Götzen. Oder besser: Siglen. Eine Art *écriture automatique*, die dem eigentlich Bedeutsamen jenes Fabrik-Zeitalters zwar keinen Namen gibt, aber ein Gesicht.

Ein dinghaftes Technikverständnis fügt sich auch in Narrative, denen zufolge einfache Ideen von Kunst sich aus Gebrauchskontexten heraus formen oder in solchen stets einstmals entstanden seien. Das Kunstwerk, das ›nebenher‹ auch praktische Dienste erfüllt (Krug, Fenstermalerei) oder auch das Kunsthandwerk, das sich allmählich zur Kunst entwickelt (vom Arbeitsgesang zum Gospel) wirken von daher wie der ältere Bruder oder die ältere Schwester eines modernen Artefakts, das gleichsam den umgekehrten Weg geht: des nur noch schlecht funktionierenden und – zweckfrei geworden – zum Kunstwerk erhobenen Geräts. Je mehr es als Kunst gilt, umso seltener werde ich es im Alltag unbefangen, unvorsichtig etc. verwenden. Zu

*kaputt*, um noch verwendbar zu sein, und *zu fragil*, um überhaupt kaputtbar zu sein, sind zwei Extremwerte, in deren Mitte nicht nur das nackte Stück angeknackster, noch nicht völlig kaputter Technik sich findet, sondern auch das Kunsthandwerk, die Verzierung, die auch eine kleine Beschädigung sein kann: die aussagekräftige Gebrauchsspur. Als Zwischendinge zwischen quasi-künstlerischem und quasi-technisch-zweckmäßigem Artefakt kokettieren Spielzeuge, Mobiles, *objets trouvés*, *ready mades* damit, dass es sich so verhält. Deko-Objekte, Design, Pop-Kunst, Trash nutzen teils ebenfalls die sich hier auftuenden Optionen. Theorie los ziehen sie die Funktion ›Technik‹ ins Spiel einer Profanisierung (oder Selbstprofanisierung) des am ›werkhaft gegenständlichen‹ Artefakt festgemachten Künstlerischen hinein.

Ein enges Technikverständnis blickbildend zu nutzen für das Reden über Kunst – gerade der aktuellen kulturphänomenologischen Karriere des Redens von den (und der Untersuchung von) ›Dingen‹ kommt dieser Sicht entgegen. Auch ›Design‹ kann hier mühelos seinen Platz finden, denn Dinge schweigen letztlich und lassen Assoziationen wie auch gestalterische Bearbeitung nicht nur widerspruchsfrei, sondern auch (logisch) widerspruchsfrei zu: Theorie hat hier buchstäblich wenig zu sagen. Entsprechend leicht lässt sich die Kombination von Werkästhetik und Dingphänomenologie auch als kunsttheoretischer Universalschlüssel zu sinnlich-eingängigen Ausstellungskonzepten nutzen, bei welchen Nachbarschaften, Analogien und Assoziationen zählen. Nicht zuletzt lebt die im Museum derzeit gern gewagte Konfrontation historischer oder exotischer ›ethnischer‹ Volkskunst mit Werken der europäischen Hoch- und Avantgardekultur vom Prinzip, dass Dinge als Dinge miteinander in eine Art stumme Quasi-Kommunikation eintreten können. So will es uns – diesem Glauben ans absolute Objekt zufolge – jedenfalls scheinen.

### 3. *Fast alles Kunst – wie auch: fast alles Technik*

Damit zur zweiten Tendenz, denn tatsächlich scheinen auch sehr weite, nämlich: theoretisch generalisierende Auffassungen der Kunst als einem, abstrakten Überlegungen geschuldeten, Vollzug – etwa die Stilisierung des nur schwach vom alltäglichen sich abhebenden Handelns, der minimalen Intervention oder Formen der Performance und Inszenierung des Alltags als Kunstform – mit ebenfalls sehr weit gefassten Technikbegriffen Überschneidungen anzubieten, mit solchen Technikauf-fassungen nämlich, die wenig oder gar nicht auf das gegenständliche Artefakt, sondern vielmehr auf Praxis und Prozesse abheben. Technik und Kunst werden hierbei freilich auf ganz andere Art begrifflich vermittelt. Es sind weitreichende historisch-theoretische Kontextualisierungen, aus welchen dann die Umrisse eines Sinnkomplexes heraustreten, der sich jedenfalls weder einfach nur der Wahrnehmung noch primär dank der Präsenz eines Gegenstandes erschließt.

Kunst erscheint vielmehr als an Situationstypiken gebundene Einstellungssache, hier und heute in hohem Maße auch topographisch gebunden an Galerien, Museen, Konzerthallen: Spielorte mit den dazugehörigen Erkennungszeichen und Ritualen. Kunst bedarf eines *Doing* und einer Art Literalität, die zu eben diesem *Doing* (mitsamt der Evokation dazugehöriger Innerlichkeiten) befähigt. Man muss in dazugehöriges institutionelles Wissen – in ganze Traditionen eines ›Redens über ...‹ – initiiert worden sein. Überhaupt wird permanent kommuniziert. Wie auch die Frage nach Kunst mit der Frage nach bestimmten, mehr oder weniger temporär eingenommen ›Rollen‹ verschmilzt (Kunstschaffende, Rezipienten, Mäzene, Multiplikatoren etc.).

Man denke in der Theoriebildung an Kunst- und Kulturgeschichten (vor oder nach Hegel), für welche Werke allenfalls Buchstaben von Alphabeten gleichen, aus welchen sich die Typik ganzer Epochen herauslesen lässt. An die Idee einer ›gegenwartskritischen‹ Pointe, die Kunst nur Kunst sein lässt. Oder auch an die Attraktivität des Wortes ›Leben‹, wenn nicht ›Lebenskunst‹ in der Ratgeberliteratur – bis hin zur Rede von »Ästhetik der Existenz« (Foucault entnommen und gern zweckentfremdet) in Richtung einer stilisierten Haltung des Künstlerseins weist: Die nicht regelgeleitete, sondern an Idealen orientierte Ausgestaltung einer ethischen Haltung, die erwiesene Ausübung von Freiheit zu anderem als lediglich der Übernahme unvarierter Regeln (›Autonomie‹) gilt womöglich als Urszene der ›Kunst‹. Dass im selben Kontext auch von ›Selbsttechniken‹ die Rede ist, nimmt wiederum nur auf den ersten Blick Wunder. Auf den zweiten ist klar, dass Übung, Wiederholung, Formung, Produktion des angestrebten Verhaltenskörpers tatsächlich einer technischen Produktion gleichen. Es kommen Werkzeuge zum Einsatz: Maßgaben der Willensbildung, Selbstaufforderungen, Vorbilder, asketisch auferlegte ›Regeln‹ – und den wirklich freien, selbstbeherrschten Menschen umleuchtet der Glanz des exzessionellen Artefakts: Tugendethiken formen Kunstmenschen (im Medium der Moralität).

So nähern sich die umrissenen, weiten Kunstkonzepte Technikkonzepten, die es in ähnlich entgrenzter Ausprägung ebenfalls gibt. Geläufig sind Vorstellungen der Rhetorik (also des instrumentellen Spracheinsatzes) als Technik, des politischen Regierens oder der Kriegsführung als Technik, und auch das Rechnen, das Planen oder das logische Argument lassen sich mühelos und plausibel als Techniken, als »Intellectualtechniken« (Gottl-Ottlilienfeld) beispielsweise, charakterisieren. Im Feld der sogenannten Körpertechniken wirkt – abhebend nicht auf moralische Evidenzen, sondern auf die äußeren Sinne – das verallgemeinerte und mit dem produktionstechnischen Konzept der ›Leistung‹ verbundene Paradigma der nicht nur mechanischen, sondern physischen ›Bewegung‹ als ein Grundbegriff der ›den‹ Sport (oder jedenfalls bestimmte Sportarten) analytisch und programmatisch zu erfassen erlaubt. Der Brückebegriff ›Bewegung‹ schafft auch eine sinnfällige Verbindung von Kunst und Technik im hier nun jeweils ganz offenen Wortsinn, denn ›Bewegung‹ führt an die

Schwelle zum als Kunstform praktizierten und gehandelten Tanz, zur Musik. Die »Algorithmen« der Musik »nehmen auch alle Mathematiken vorweg«, schreibt Serres.<sup>4</sup> Überhaupt interferiert »Bewegung« im künstlerischen und kunsttheoretischen Zusammenhang sobald man sie abstrahierend zum »Prozess« hochtransformiert (»Zeitkunst«, »Prozesskunst«, »Happening« etc.) direkt mit solchen Technikkonzepten, die in der Steuerung und Regulierung der Produktion, im Verfahren also (und nicht im Produkt oder Ding) den konzeptionellen Kern des Technischen sehen.

Beuys' eingeschmolzener Hase mag hier sofort in den Sinn kommen oder das Einwandern von mehr oder weniger gut funktionierender Unterhaltungselektronik in die Welt nicht nur des »Films«, sondern gerade auch dessen Umgebung – von der morbiden Energetik der ihn animierenden Aluminiumrollen, Stecker, Kabel, Schalter und schlecht furnierten Flimmerkisten (Nam June Paik) bis hin zum Netz, zu zwecks Interaktionskunst verteilten Mobil-Arrangements oder zur *Cave*. Auch dreidimensionale »virtuelle« Audiovisualität ist spektakulär nicht als Objekt, sondern als Modus, der Aufenthalte, Verläufe eröffnet.

In einem betont weiten Sinne Kunst (wie zugleich in nur weitem Sinne Technik) sind schließlich auch künstlerische Experimente, die darauf abzielen, den Museumskontext zu dekonstruieren und Naturprozesse im Freiland in künstlerische Szenarien einzubinden. Die *Land Art* als alternative Nachfahrin alter Gartenbautechnik wiederum – oder ökologischer Städtebau mit aus lebendigen Baumaterialien gestalteter Architektur – mögen ein Kunstverständnis und eine Techniktradition gleichermaßen und vor allem gleichsinnig entgrenzen. Wobei nicht zuletzt die Öffnung des prozesshaften Ansatzes auf das Ziel, neben der aktuellen Mitverfolgbarkeit vor allem auch Zukünftiges zu generieren, unmittelbar ins Auge springt. Vielleicht wäre auch ORGAN<sup>2</sup>/ASLSP zu nennen, die berühmte Installation von Cage, in deren Rahmen seit dem Jahr 2000 im Dom in Halberstadt eine auf 639 Jahre ausgelegte Orgelkomposition zu hören ist.

Wo man Kunst und Technik jeweils derart extensiv definiert, dass im Grunde jeweils »alles Kunst« und mit gleicher Plausibilität im Grunde auch »alles Technik« sein kann, wobei dann vielleicht auch noch von gleichen Praxisräumen die Rede ist (Lebenskunst ist Lebenstechnik, Körperkunst ist Körpertechnik, künstlerische Transformation ist technische Transformation, künstlerisches Projekt ist technisches Projekt), liegt die Gefahr der Äquivokation der Konzepte auf der Hand. Es liegt aber auch die Vermutung nahe, dass es im Grunde weder um Kunst noch um Technik eigentlich mehr geht. Beide Termini ereilt das Schicksal von Behelfsbegriffen, die aufgrund des Anscheins ubiquitären Angebrachtseins einfach nur Komplexität symbolisieren. Immerhin: Ähnlich wie (für sich) die beiden Konkretismen greifen auch die beiden überdehnten Kollektivsingulare komplementär (für sich) recht gut ineinander.

---

<sup>4</sup> Michel Serres: *Musik*, übers. v. Elisa Barth u. Alexandre Plank, Berlin 2015, S. 34.

#### 4. Der Mythos von der gemeinsamen Herkunft

Beliebt sind zudem, was aber keine systematische Tendenz ist, sondern ein rhetorisches Faktum, begriffsgeschichtliche Hinweise zur Etymologie von *techné* und *ars* (oder auch *ingenium*). Auf diesem Wege wird eine Art gemeinsame Herkunft von Kunst und Technik konstruiert. Erneut kommen in solchen Fällen ein extrem vages Bild von Technik – hier auch eines, das Archaismen, Assoziationen an Waffenschmuck oder andere verzierte Gebrauchsgegenstände heraufbeschwört<sup>5</sup> – und eine extrem offenherzige Rede von Kunst (oder von Kunst-vor-der-Kunst) einander entgegen. Nun geschieht dies allerdings nicht zugunsten einer Übertragung des Motivs der durch willentliche Wiederholung erzielten Formung auf das Feld der Ethik und auch nicht getragen von einem sehr generellen Pathos der Transformation und des ›Prozessualen‹, sondern zugunsten eines sowohl kunsthistorisch als auch technikwissenschaftlich beliebten Narrativs einer gemeinsamen ›Wurzel‹, die sich auch in der Wortwurzel dokumentiert. ›Technik‹, ›artist‹, ›Artistik‹ und ›Genie‹ bewahrten demzufolge semantische Zeitkapseln mit identischen Geburtsnachweisen in sich auf.

In alten Zeiten hätten das exponierte Artefakt wie auch sein Schöpfer demzufolge gleichsam als Zwitterwesen Anerkennung gefunden. Wo sich heute die Systeme ›reiner‹ Kunst und ›bloßer‹ Technik ausdifferenziert haben, wären damals gleichsam zwittrige Praktiken an der Tagesordnung gewesen: Der antike oder mittelalterliche Handwerksmeister konnte ein halber Künstler sein. Der malende oder musizierende Virtuose konnte wiederum dennoch (oder sogar gerade) auch als Techniker – und ingenioser Kreativität – Anerkennung finden.

Dieser Denkfigur einer zunächst gleichsam chthonischen Semantik, die sich auf dem Weg durch die Epochen dann zunehmend gabelt, entsprechen Modernetheorien, die (von Spencer und Durkheim bis Luhmann) ›Differenzierung‹ oder ›Ausdifferenzierung‹ (hier: etwa eines Kunstmarkts und einer forschenden Ingenieurtechnik) als Theorem zur Erklärung der nicht nur semantologischen Komplexität unserer Gegenwart verwenden. Die Annahme, früher sei alles einfacher, ganzheitlicher und weniger scharfkantig ausdefiniert gewesen, kommt zudem einem offiziell zwar abgeschafften, unterschwellig aber fortwirkenden geistesgeschichtlichen Fortschrittsdenken entgegen. Zur typisch geisteswissenschaftlichen Vorliebe für Etymologien kommt aktuell außerdem ein Boom von Theoremen des ›Hybriden‹ – und ist Kunst

---

5 Das nach dem Grimm'schen Wörterbuch übrigens aus dem Französischen übernommene und eingedeutschte ›Technik‹ meint hingegen – weit weg von einem Begriff für Dinge – ein Abstraktum, nämlich den »*inbegriff der erfahrung, regeln, grundsätze und handgriffe, nach denen bei der ausübung einer kunst oder eines gewerbes verfahren wird*« (Jakob Grimm und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 21: *T – Trefig*, Leipzig 1935, S. 230). Man sieht, wie ›Kunst‹ hier im Übrigen auch einfach ›Gewerbe‹ meint (also einen ausgeübten und beherrschten Beruf).

nicht tatsächlich durch technische Beimischungen ›hybridisiert‹? Oder eben die gelungene technische Lösung eine Art Kunst-Hybrid? Nicht nur scheint das eine mit dem anderen stets enger zusammen zu hängen als man denkt, so die Botschaft etymologischer Rekurse, sondern letztlich dürfen wir vermuten, dass alles vom selben Wurzelwerk und Kulturboden ›abstammt‹. Die Getrenntheit von Kunst und Technik entpuppte sich – auch wenn darin eine falsche Suggestion liegt – als dialektisches Bild.<sup>6</sup>

Der Mythos der gemeinsamen Herkunft<sup>7</sup> ist beliebt, weil er die vertrackte Komplementarität von Kunst und Technik auf eine Art Scheinproblem reduziert. Man fühlt sich versucht, auf eine unnötige historische Zuspitzung schlichtweg wieder zu verzichten – durch eine neuerliche begriffliche Fusion. Für Bereiche wie das schon erwähnte ›Design‹ legt das nahe, man könne die erfinderische Energie, die in einer ›poppigen‹ oder ›zeitlose‹ Produktgestaltung einfließt, doch letztlich direkt mit der hochkünstlerischen Produktionsweise gleichsetzen. Die Technikerin am CAD-Bildschirm hört dies sicher gern, und etwas daran mag ja auch stimmen: Gestaltung und (Kunst-)Ästhetik sind einander nicht völlig fremd. Auch die Ökonomie, also die Marktbbindung von Kunst, etwa die Praktik des Sammelns mit den dazugehörigen Erfordernissen: Aufbewahrbarkeit, Ausstellbarkeit und natürlich auch ›Gefallen‹, stiftet zwischen Kunst und Design eine – wie immer gebrochene – Verbindung, die ihrerseits wieder auch bestimmte technische Arrangements hervortreibt.

Dennoch wird man darauf beharren: Ihrem sozialen Sinn nach, alltagspraktisch und auch als Arbeit betrachtet – sind sich Design und Kunst nicht näher als etwa Gartenbau und Kunst, Modeschöpfung und Kunst oder schöpferische Forschung in der Wissenschaft und Kunst. Feine oder subtile Grenzen sind nicht unbedingt nebensächliche Grenzen oder unwichtige oder unbewehrt. Entsprechend nennen wir ›Kunst‹ doch wohl genau das, was noch auf die teils nur feinen Grenzen zur Nicht-Kunst (das Faktum der eigenen Übergängigkeit einschließlich) zu reflektieren vermag. Und Technik muss eben funktionieren. Design ist da gern gesehen, aber nicht zu Lasten der Technizität.

- 
- 6 Zur Sicherheit weise ich auf den terminologischen Charakter dieses Ausdrucks hin, mit welchem Adorno und Benjamin eine Form bezeichnen, in der sich eine Notwendigkeit anzeigt, die zwar historisch, aber doch – auch wenn einem das darin gelegene Paradox keine Ruhe lassen darf – ›objektiv‹ unumstößlich ist.
- 7 Auch für den Ausdruck ›Kunst‹ lässt sich im Deutschen eine Pseudo-Genealogie konstruieren, die vermeintlich auf eine archaische Gemeinsamkeit zurückführt, wenn man ›künstlich‹ den (allerdings eben: modernen) Wortsinn ›industriell gefertigt‹ unterlegt – aus ›Kunststoffen‹ oder sogar synthetisch ›fabriziert‹. Wie ein Blick in Jakob Grimm und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5: *Gesoppe – Getreibs*, Leipzig 1897, S. 2666 ff. belegt, verweist ›Kunst‹ freilich sehr viel genereller zurück auf ›Gut‹ wie auch (personalisiert) ›Können‹ und deutet auch die *Artes* qualitativ, im Sinne also von ›Meisterschaft‹ oder mindestens »Geschicklichkeit des Menschen« (Kant). Die Gleichung ›Kunst‹ = ›maschinenwesen‹ stammt aus der Sattelzeit zum 19. Jahrhundert.

## 5. Warum zum Thema noch mehr zu sagen ist

Es mangelt nicht, so die kurze Zwischenbilanz, an Varianten einer vergleichsweise müheLOSEN konzeptionellen Analogie die relativ simple und enge (nämlich lediglich aufs physische Artefakt abhebende) Konzepte von Kunst und Technik aufeinander auszurichten erlaubt. Ebenso ist eine nahezu widerstandslose Überlagerung sehr, sehr generalisierender, wenn nicht gar metaphorischer Redeweisen von Kunst und Technik ohne Weiteres möglich. Beide Begriffe erscheinen dann sogar nahezu äquivalent.

Ebenso sind beispielhafte Kunstwerke oder Hinsichten auf Kunst leicht anzuführen, an welchen sich die beschriebene Nähe von Kunst(theorie) und Technik(theorie) in beiden Varianten exemplifizieren lässt – teils spielen Schöpfer, Werke und insbesondere Ausstellungskonzepte eng am Ding (und dann *nur* eng am Ding) mit Nähe, Übergang oder sogar Verwechselbarkeit von Technik und Kunst. Oder aber sie treiben die auf Ablösung von den Dingen angelegte, generalisierende Reflexion der Verhältnisse voran – nicht selten um den Preis, dass die Oberbegriffe dann jeder für sich bereits alle nur denkbaren Gegenstandsbereiche absorbieren. Gleichwohl – ich habe es anklingen lassen – kann man mit Formen eines derartigen durch doppelten Konkretismus oder aber doppelte Vagheit erkauften ›Treffens‹ auf philosophisch-konzeptioneller Ebene nicht zufrieden sein. Es gibt hier, könnte man verkürzt sagen oder sogar versucht sein, mittels einer Schemazeichnung darzustellen (siehe Abb. 1) – ein Ebenenproblem.

Ich hebe vor diesem Hintergrund zunächst die Unterschiede von Kunst und Technik heraus, um für ihre theoriebautechnische Bedeutung zu werben. Das wendet sich dann auch gegen die eingangs bereits skeptisch umschriebene – von mir ein wenig polemisch als Diskursüblichkeit hingestellte – Maxime eines ›Sich Treffens‹ von Technik und Kunst. Denn warum sollte die Konstellation nicht deutlich vertrackter sein, und vor allem von einer Art, die jeglicher Harmonie entbehrt? Der ästhetisierende Zugang zu technischen Situationen mag völlig andere Fragen bergen als die technisch interessierte Zugangsweise zu Kunst. Und weder auf der Ebene von Dingen noch auf derjenigen von Letztbegriffen ersetzt der Eindruck von Nähe eine theoretisch (oder phänomenologisch) genauere Rechtfertigung von Bezügen. Großbegriffliche Gleichsetzungen, Symmetrien und auch die Nutzung des einen als Metapher fürs andere (das Werk im Lichte seiner Technizität, die Technik im Lichte einer kunsthaften Anmutung) kokettieren vor allem mit einem Aha-Effekt, der spielerische Gegenschüsse, nicht aber Weiterführendes ergibt. Begriffe werden so zwar aufgerufen, aber nur zum Einmalgebrauch.

Um mit der Frage nach Kunst zu beginnen: Wem es um Kunst zu tun ist, der oder die hebt das Problemfeld, um das es künstlerischer Arbeit oder Kunstwerken heute geht, zunächst mit großer Wahrscheinlichkeit ab von einer Welt, in der es ubiquitär

›technisch‹ zugeht. Kunst ist – was immer sie begründet – durch exklusive Besonderheiten charakterisiert, durch Seltenheit und durch eine gewisse Verschlossenheit, welche gerade die Frage der Verwendung als Gebrauchsgegenstand in den Hintergrund treten lässt. Durch die Tendenz moderner Kunst, subtil dekontextualisierte Gebrauchsgegenstände zu Kunst zu machen, wird diese Exklusivität des Künstlerischen nicht reduziert, sondern, ganz im Gegenteil, bekräftigt und verstärkt. Kunstwerke heute stecken viel Energie in die Reflexion jener unsichtbaren Distinktionslinien, die durch den Elitismus gerade einer (nicht nur welt-, sondern auch kunstkritischen) Avantgardekunst entstehen, die lediglich noch zu dem oder der Kennerin aller Interna des avancierten Kunstbetriebs ›spricht‹. Kunst hat, anders gesagt, zunächst einmal viel damit zu tun, ihr eigenes Kunstsein zu manifestieren. Die Frage nach der Technik ist hierfür nicht konstitutiv.

Technik wiederum stellt sich (abseits von Marketing) weniger sinnfällig aus, sie hat heute vorwiegend Systemcharakter (›Dinge‹ sind oft Benutzerschnittstellen einer deutlich abstrakteren Technologie). Und Technik lädt weder zu Deutungsoperationen noch zum Staunen oder überhaupt zur Auseinandersetzung ein. Sie ist, jedenfalls wenn sie funktioniert, auch nicht mehrdeutig – eventuell deutungsoffene Seiten verlieren sich, sofern wir mit der Bedienung oder Nutzung eines technischen Arrangements vertraut sind. Analogien zum ›Werk‹ finden sich allenfalls produktionsseitig. Eine Art ›Rezeptionsästhetik‹ der Technik jedoch könnte sich allenfalls im Stil von Nutzerstudien auf funktionsgerechte Auslegung von Details sowie Fehlerphänomene (oder aber ästhetische Zutaten) beziehen.<sup>8</sup> Gleichwohl: Letztlich bleibt es theoretisch unplausibel, dass ein technisches Artefakt so wie ein Kunstwerk im Wesentlichen rezeptionsseitig – also in der Nutzung – Gestalt gewinnt. Natürlich kann ich beispielsweise eine technische Option (die Nutzbarkeit von etwas) schlicht übersehen. Dann wird diese – und das kommt im Alltag sogar permanent vor – unwissentlich nicht aktiviert und bleibt gleichsam liegen. Dass in einem solchen Fall aber das Funktionieren des technologischen Arrangements keineswegs als gescheitert gilt (das Kunstsein von Kunst wäre hingegen mindestens bedroht) zeigt wiederum ein ganzes Bündel gravierender Unterschiede zwischen Technik und Kunst an. Mit Luhmann gesprochen bedarf Kunst eines deutlich markierten ›sozialen‹ Systemübergangs und lebt von sehr spezifischen Praxen und Kommunikationen. Klassische Technik hingegen umfasst (und steigert) Simplifikationserfolge verteilter, tiefersitzender, technisch gesprochen: ›generischer‹ Art.

Selbst eine so komplexe, systemische Großtechnik wie das globale Satelliten- system oder die deutsche Trink- und Brauchwasserversorgung oder der digitale

---

8 Und sicher erfahren insbesondere visuelle Aspekte technischer Artefakte eine ›Rezeption‹, wenn man sie ästhetisierend präsentiert, etwa in Hochglanzbroschüren, mittels derer man sie als Produkte in Szene setzt und verkauft.

Zahlungsverkehr<sup>9</sup> haben (und benötigen) von daher kaum ein ästhetisches Momentum. Wir bestaunen dergleichen allenfalls kurz, fühlen uns für einen Moment des Innewerdens – vielleicht im Sinne des Kantischen ›mathematischen‹ Erhabenen? – berührt und sind dann aber dankbar, wenn im Hintergrund einer Minimalkommunikation (›an-/aus-, Tastaturen, Regler oder neuerdings *Voice*-Befehl und natürlichsprachliche Interaktion) alles unspürbar seinen Dienst tut. Technik nehmen wir quasi ›formelhaft‹ (Husserl) oder als ›Abkürzung‹ (Luhmann) in Anspruch – und nur aus dem (unerwartet) Kaputten erwächst eine (allerdings in der Regel unergiebige und nicht, wie beim Kunstgenuss, in dosierter Form gerade erwartete) Irritation.

Über die Praxeologie hinaus betreffen die geschilderten Unterschiede auch abstrakte Bestimmungsmerkmale des Technischen. Wenn, wie Andreas Kaminski es nennt, ›Funktionierbarkeit‹ als eine, womöglich die an Technik gerichtete Erwartung zu gelten hat,<sup>10</sup> dann müssen wir schlicht festhalten, dass Kunst nicht unter diesem, sondern unter einem anderen (vermutlich polyvalenteren und sich im Sinne von Trends oder ›Mode‹ auch deutlich stärker zeitgebunden ändernden) Vorzeichen steht. Kunst kann ›beschädigt‹ werden, vielleicht sogar wie ein Individuum ›verschrt‹, nicht aber durch funktionales Versagen ›kaputt‹ sein, in dem Sinne, dass eine Manipulation namens ›Reparatur‹ dem Werk dann zu seinem (dann wieder völlig regulären) Funktionieren verhilft und der Schaden praktisch vergessen ist. Sogenannte ›neue‹ Technologien, also Technik-im-Werden (die noch gar nicht funktioniert), mögen einen Sonderfall darstellen: Hier überlagert eine Heuristik des Forschens und Entdeckens die Dimension des regulären Gebrauchs, weswegen eine neue Technik (etwa eine Lösung in Erprobung) vielleicht noch nicht im vollen Wortsinn Technik ist. Tatsächlich resultiert eine vermeintliche Nähe von Kunst und Technik wohl durchaus daraus, dass man zur Verwechslung der Gestaltung eines (radikal) neuen Produkts (und überhaupt von Produktgestaltung) und ›Technik‹ neigt. Gute, etablierte Techniken hingegen, etwa ausgereifte Werkzeuge mit langer Optimierungsgeschichte und festem Sitz in unserer Alltagswelt, sind zwar ästhetisch gesehen immer auch irgendwie ›klassisch‹ (vom Fall der Produktdekoration als Kaufanreiz abgesehen). Gleichwohl holt vorübergehende Ästhetisierung gerade die gute Technik nicht wirklich in die Welt der Kunst hinein. Insofern bestätigt sich womöglich auch in kunstästhetischer Hinsicht Luhmanns Definition von Technik als gelingende ›Trivialisierung‹.

Auch hat Technik, mag man sagen, zwar durchaus so etwas wie ein ›Thema‹. Sie ist auf Kontexte ausgerichtet, bezeugt diese und ruft als ›Zeug‹, das in einer bestimmten Weise eingesetzt werden will, praktische Antworten hervor. Ihre Zeit-

9 Zum Stichwort ›Verbunkung‹ der Verbraucher, vgl. Ludolf Kuchenbuch: »Am Nerv des Geldes. Die Verbunkung der deutschen Verbraucher 1945–2005«, in: *Historische Anthropologie* 17 (2009), Heft 2, S. 260–275.

10 Vgl. Andreas Kaminski: *Technik als Erwartung. Grundzüge einer allgemeinen Techniktheorie*, Bielefeld 2010.

gestalt ist aber diejenige einer (fraglichen) Haltbarkeit und eines Lebenszyklus mitsamt Verschleiß. Keinesfalls ist ihre Zeitlichkeit eine der *illusio* einer potenziell unbegrenzten Bedeutung. Technik, das heißt das auch, kann problemlos durch bessere Technik ersetzt werden – oder notfalls tut schlechte Technik immerhin einen ähnlichen Dienst. Kunst hingegen ist unikal, sei es als Werk, sei es durch die ihr ganz eigene epochale Ausprägung, ihren ›Zeitkern‹ (Adorno), in welchem vielleicht sogar ein Wahrheitspotenzial liegt. ›Wahrheit‹ wiederum war und ist ein der Technik gänzlich fremdes Konzept.

Schließlich – die Liste der Unterschiede ließe sich gewiss auch darüber hinaus noch verlängern – stellt sich im Zusammenhang mit Technik auf ganz andere Weise als rund um Kunst die Frage nach Macht. Mit Möglichkeiten (und damit ist ›Macht‹ im Spiel) wird zwar hier wie dort verfeinernd gearbeitet oder sogar gespielt. Dennoch: Im Moment der Überraschung und Irritation – im herrschaftskritischen Gestus der künstlerischen Überbietung – liegen ganz andere Pointen als im (und sei dies auch noch so listig erreichten) Moment des technischen Triumphs. Kunst tritt als Schöpfung auf, Technik als Lösung. Zwar gibt es sehr wohl ein spezifisches Pathos der Neuheit im technischen Bereich. ›Erfundung‹ ist nicht nur ein Anreizbegriff, der auf Patente und damit wirtschaftliche Verwertungsoptionen verweist, sondern ein geradezu existenziell aufgeladener Schlüsselbegriff der Ingenieursheuristik. Subtrahiert man aber jenen Reputationsfaktor des objektiv erwiesenen gesellschaftlichen Nutzens: der ›Anwendbarkeit‹, ›Praxistauglichkeit‹ oder wie immer, der allein die *technische* Forschung (als eine verkappte Form der zumindest auch *sozialwissenschaftlichen* Forschung) anbetrifft, nämlich das Sprachspiel der Technik als ›innovatives‹ Produkt, dann sind Techniken nicht auf Überbietung aus und auch nicht auf Einzigkeit, sondern auf synergetische Passung und Routinisierung sowie idealerweise Produktion in Serie.

Technik ›leistet‹ was sie kann, indem sie erstens genialisch auftreten kann, zweitens fast im selben Zug bereits infrastrukturelle Macht erlangt, das heißt selbstverständlich wird oder womöglich sogar ›unspürbar‹. Die Macht der Kunst hingegen bleibt eng verbunden mit dem kollektiven Imaginären und fortgesetzt erneuerter, traditionsbildender Publizität. Gute Technologien sind in einer ganz anderen Weise Symbionten: solche, die wir geradezu inkorporieren können (wie basale Rechenoperationen und die alphabetische Schrift). Dass Technik auch für beides ausgelegt sein kann, also zur Unterstützung von Alltags- wie auch gewissermaßen Feiertagstechnik, also Ausnahmetechnik, kommt hinzu, steht aber gewissermaßen auf einem zusätzlichen Blatt.

## 6. Differenzen erneuern und neu entfalten

Kunst und Technik sind durchaus zunächst einmal verschieden – darauf soll mit diesen vielen, wenn auch nicht in jeder Hinsicht bereits systematisch abgesicherten Hinweisen der Zeiger gesetzt sein. Mir scheinen diese Unterschiede – jedenfalls in philosophischer Tiefenschärfe – keineswegs so gut erforscht zu sein, dass das Kokettieren mit funktionalen Äquivalenzen und fallweisen Analogien (oder auch ein vertieftes Studium derselben) bereits eine Basis hat. Theoretisch gesichert ist hier noch gar nichts. ›Technik und Kunst‹ ist von daher eine Überschrift, von der man – jedenfalls als Projekttitel – nur abraten kann: Weder handelt es sich um ein Doppelgestirn noch um einen Bipol. Wer Ähnlichkeiten zwischen beidem suchen möchte, auf der Artefakt-Ebene oder der der Namen, wird immer irgendwelche Ähnlichkeiten finden. Aber eben irgendwelche. Von daher sollte man einem Denken in Differenzen methodisch den Vorzug vor einem geben, das nach Ähnlichkeiten sucht – einfach um der sachlichen Trennschärfe und des Wirkungsgrades der beteiligten Begriffe willen.

Mein Plädoyer lautet deshalb abschließend, anstelle der zwar *ad hoc* sinnfälligen und gerade interdisziplinär eingängigen, aber wenig ergiebigen Kombinationen *entweder* einer (zu) engen Vorstellung von bloßer Gerätetechnik mit ebenfalls einer (zu) engen, am Paradigma des ruhigen, fertigen ›Dinges‹ ausgerichteten Idee von Kunst als ›Werk‹ *oder* aber der Kombination einer stark abstrahierenden Rede von Technik mit einer gänzlich entgrenzten Verwendung des Begriffs Kunst, die Ansprüche so weit zurückzuschneiden, dass eines von beiden Konzepten empirisch bzw. kriterial hinreichend eng gefasst bleibt und allenfalls das andere dann auch als ›großer‹ Kollektivsingular, als Grund- und Letztbegriff ausgebaut wird. Dies ergäbe eine Art ›diagonale‹ Herangehensweise, die auf phänomenale, kategoriale (und ggf. auch ›ontologische‹) Asymmetrien eingestellt bleibt (siehe Abb. 2). So vorzugehen, beugt auch theoriebautechnisch zirkelhaften Erläuterungen vor, welche auf gleichem Niveau das eine mit dem anderen erklären.

Ich schlage also vor, (a) einen engen, nämlich phänomenal oder formal genauen Technikbegriff im Rahmen eines potenziell breiten, abstraktionsfreudigen Kunstbegriffes zu nutzen. Oder aber (b) zugunsten eines phänomenal oder formal engen Kunstbegriffs es bei einem offenen, tendenziell unter- oder unbestimmten Technikbegriff zu belassen – wobei wir hiermit jeweils Unterschieden ›am‹ Begriff (an ›Inbegriffen‹) Rechnung tragen. Die Rede ist also nicht lediglich von Aspekten und auch nicht davon, dass sich irgendetwas wechselseitig relativieren würde.<sup>11</sup> Im ersten Fall dient ein vergleichsweise unprätentiöses Reden über Technik der Entfaltung eines philosophisch gehaltvollen Begriffs von Kunst, im zweiten Fall

---

11 Mein Dank geht an Christoph Hubig für den Rat, dies mittels einer Hegelschen Wendung an dieser Stelle hinreichend deutlich zu sagen.

lässt sich unbehelligt von abstrakten kunsttheoretischen Problemstellungen eine anspruchsvolle Perspektive auf Technik entwickeln (einschließlich einer eventuellen Sicht aufs konkrete künstlerische Artefakt). In beiden Fällen verhindert man aber begrifflich müßige Konfrontationen zwischen dem ›technischen‹ Ding und dem ›künstlerischen‹ Objekt oder aber äquivalent Reden über ›die‹ Technik oder ›das Technische‹ im Verhältnis zu ›der‹ Kunst oder ›dem Künstlerischen‹ (was immer gerade Letzteres sein mag).

Noch kürzer gesprochen gälte es, Technik und Kunst jeweils präzise, das eine aber eben vergleichsweise mikrologisch zu fassen und das jeweils andere grundbegrifflich weit. Möglicherweise lassen sich die beiden Sphären zudem gewissermaßen in ein Figur/Hintergrund-Verhältnis bringen, indem ich den einen Zugang mit dem zweiten nachträglich oder kontrastierend verschränke. Das aber eben fruestens in einem dritten Schritt.

## 7. Abschließende Beispiele

Einige Beispiele mögen veranschaulichen, dass es ergiebig sein kann, die vorgeschlagene Verfahrens-Maxime zu beherzigen. Zu diesem Zweck sei die Schema-zeichnung auf eine Kreuztabelle reduziert.

Veranschaulichen wir den *Fall T1→KII*, ein wohldefiniertes, aber abstraktes Technikkonzept, trifft auf das vorfindliche Artefakt begrenztes Verständnis von ›Kunst‹, dann ist etwa an die schon erwähnten modalen Techniktheorien zu denken. In der Tat lässt sich Technik in sehr allgemeiner Weise auf die Sinnebene und auf die Eröffnung von Möglichkeiten beziehen (letztlich auf Macht); die Technikphilosophie von Christoph Hubig buchstabierte ein solches Denken des Technischen von Hegel her aus; Niklas Luhmanns Definition von Technik als Simplifizierung oder auch Michel Foucaults dezidierte Rede von ›techniques‹ mit Blick auf wirklichkeit konstituierende Machtprozesse sind ebenfalls zu nennen – und auch das etwas weichere Konzept der ›Phänomenotechnik‹ (Bachelard, Waldenfels) bietet techniktheoretische Werkzeuge an – die es aber eben allesamt unterlassen, Kunst im selben Atemzug auf ähnlich generalisierendem Niveau zu bestimmen und zu ›Technik‹ ins Verhältnis zu setzen. Studien zu konkreten Kunstwerken, zu deren Technizität oder Rolle in technischen Szenarien, schließt das gleichwohl nicht aus. Und auch künstlerische Arbeiten, wenn man so will also: ›die Kunst‹ selbst, vermag sich mit ihren eigenen Mitteln sehr gut zu einem sehr abstrakten Technikverständnis ins Verhältnis zu setzen. Etwa wenn Werke eine Negativarbeit im Hinblick auf die vermeintliche Ubiquität eines ›Technischen‹ leisten und ihr Subversionspotenzial gegen den Nerv der Technizität richten – gleichsam mit den Waffen des konkreten Artefakts.

Die Beziehung lässt sich aber auch umdrehen (*KII→TII*): Jean Tinguelys Kunst wäre hierfür ein Beispiel. Sie bewegt sich an der Schwelle zum Thema Technik, transzendent aber mühelos das bloße Staunen vor dem Ding durch einen animatorischen Zugriff, der mit der Aura plan- oder funktionsloser Maschinen zugunsten der Frage nach dem »Prinzip« Funktion (und von Funktionierendem) spielt. Variiert werden Weglassproben hinsichtlich erwarteter Technizität, so dass Pseudo-Bauteile, Quasi-Geräte ostentativ von vornherein nur Spielzeuge sein wollen oder vielleicht nur dekorativer Schrott: man erlebt endlich »glückliche Maschinen«, wie Käte Meye-Drawe es nennt.<sup>12</sup> Eben in dieser Zwischenlage, in der Abstrakte unentschieden bleiben, aber die Hauptsache sind, manifestierte sich das, was Luhmann als das »innere Ornament« ernstlich reflektierender Werke bezeichnet.<sup>13</sup> In diesem Fall – eine greifbar gegebene künstlerische Konstellation verfolgt einen zwar unbestimmten, erkennbar aber rigoros abstrakten Technikbegriff – könnte man sagen, die Werke selbst erfinden eine Art Technik-Quasi-Theorie.<sup>14</sup>

Nehmen wir den Fall *KI→TII*, so treten philosophisch umfassende Kunsttheorien nach vorn, allem voran Hegels Bestimmung der Kunst als Geistiges in der Form sinnlicher Anschauung und Inswerksetzen der Wahrheit, mit welcher die Epoche moderner – und auch der hegelkritischen – Werkästhetiken beginnt. Luhmanns Kunsttheorie kann in dieser Tradition gelesen werden, ebenso aber postmoderne Ästhetiken wie diejenige von Lyotard, die auf Kants Theorie des Erhabenen zurückgreifen. Diese wiederum eröffnet Perspektiven der ästhetischen Rekonstruktion unserer Erfahrung auch des technischen Artefakts, die sich von dem Erfordernis lösen, dass der »erhabene« Eindrucks tatsächlich ein »Kunstwerk« voraussetzt. Entsprechend können – Fall *TII→KI* – aus philosophischer Sicht auch ganz konkrete technische Arrangements Kunstbezüge genereller Art heraufbeschwören oder »zitieren«, ohne selbst Kunstwerke sein zu wollen, sondern eben: in einem – auch theoretisch angemessen fassbaren Wortsinn – Technik zu bleiben. Ein Beispiel wäre die nach außen gekehrte Haustechnik in einem modernen Museumsbau wie dem Centre Pompidou in Paris oder demjenigen in Metz. In Deutschland tun das ZKM Karlsruhe oder weitere, für Ausstellungskonzepte genutzte stillgelegte Industrie-Anlagen es solchen Gebäuden nach. Die technische Situation wird hier nicht verlassen, aber

---

12 Käte Meyer-Drawe: »Glückliche Maschinen«, in: *Rubin* 1 (2003), Heft 3, S. 12–18.

13 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 193 ff., S. 312, S. 349 ff., S. 367.

14 Ähnlich würde sich ein abstrakter Technikbegriff womöglich gewinnbringend nicht auf ein Kunstverständnis, aber auf einzelne Arbeiten von Beuys oder dessen Werk durchziehende Motive projizieren lassen. So scheinen mir die vielfach in innigem Verbund mit den in ihnen zeitweilig verarbeiteten Produkten einem Verfallsprozess anheimgegebenen Batterieversatzstücke, Schmelzmulden, Bakelitstecker, Heiz- und Kochplatten weder ganz konkret Gerätetechnik aus der Mitte des 20. Jahrhunderts zu problematisieren, noch ganz allgemein »Kunst« mit Technik zu konfrontieren. Eher treibt das konkrete, erfahrbare Werk etwas an Technik als Modalisierung von Möglichkeiten um.

es wird eine Reflexion auf das, was die Kunstwerke, die die Häuser beherbergen, zu Kunst macht, sagen wir (und sei es vage) »evoziert«. Vielleicht finden sich der Sonderfall des Museums und auch derjenige der Museumstheorie gleichsam direkt auf dem Kreuzungspunkt meiner Tabelle, deren Gebrauchswert sich damit sicher auch erschöpft.

Letztlich dreht sich mein Beitrag um die *begriffliche* Pfadwahl, daran sei abschließend erinnert. Er kann vielleicht die Beseitigung von Sprachschwierigkeiten unterstützen, und er lädt zur Erhöhung von Verbindlichkeit im Bereich des Redens über Kunst und der Einbeziehung der Frage nach Technik in Kunst-Diskurse ein. Aktivitäten, die sich im Grenzland zwischen Theorie der Kunst (der Kunstproduktion, der Werke, des Kunstgebrauchs) und Techniktheorien oder auch Technikphilosophie bewegen, fehlen. Es fehlt aber eben auch die Sensibilisierung dafür, dass nicht Kunst einfach Metapher für Technik sein sollte oder umgekehrt. Vorerst verbindet es Kunst und Technik, dass sie disziplinen- und diskurspolitisch zwischen den Stühlen sitzen. Ich schlage vor, genau das zu begrüßen. Auch wenn dies für einen ganzen Aufsatz nur ein bescheidenes Ergebnis ist.

