

verstehen, wie ein Gegenstand ordnungsgemäß funktioniert oder verwendet wird. Aus diesem Grund habe ich oben auf die Philosophie der Praxis Bezug genommen. Menschliche Praktiken zeichnen sich eben durch einen hohen Grad an Selbstverständlichkeit aus. Dies ist ein Grund, warum die »Üblichkeiten« (Marquard) gerade nicht »auffällig« (Heidegger) werden – bzw. auffällig werden müssen. Und es ist das ausdrückliche Ziel der Technikentwicklung, möglichst nahtlos an solche Üblichkeiten anzuknüpfen und Technik besonders intuitiv und suggestiv zu gestalten. Hier hat auch das Phänomen des Skeuomorphismus seinen Platz. Neue Techniken werden dabei gezielt mit dem Schein des Bekannten versehen. Daher gibt es in Computerprogrammen noch »Ordner«, Smartwatches haben z.T. »Zeiger«, der E-Book-Reader erlaubt das »Umblättern« etc.<sup>37</sup>

Das Verhältnis von menschlicher Praxis und Technik ist dabei nicht monokausal zu denken. Techniken suggerieren bestimmte Verwendungen; jedoch beeinflussen auch bestimmte Verwendungsmuster die zukünftige Gestaltung von Technik. Obwohl es ordnungsgemäße – und über etablierte Praktiken eingeschliffene – Funktionen sind, mit einem Smartphone zu telefonieren und im Internet zu surfen, ist es dennoch auch – zufällig – möglich, damit Nägel in die Wand zu hämmern. Dies macht das Telefon jedoch noch zu keinem Hammer. Sollte sich die Praxis des Telefon-Hämmerns dagegen etablieren, wird sich dies wiederum auf die Gestaltung von Smartphones – ihre Form und Stabilität – auswirken. Technische Artefakte und Prozesse werden hier also konsequent zweiseitig aufgefasst. Sie bestehen aus einer physisch verkörperten Kausalstruktur sowie einer sozial-praktisch geprägten Funktionszuschreibung. Die Funktion wird einerseits nur über stabile Kausalverbindungen ermöglicht, andererseits wird sie gerade erst zur »Funktion«, indem sie in menschliche Mittel-Zweck-Relationen eingebunden ist.<sup>38</sup> Dabei muss erneut darauf hingewiesen werden, dass diese Betrachtung lediglich für Gesamttechniken sinnvoll ist. Die meisten Gesamttechniken bestehen jedoch aus diversen Einzel- oder Teiltechniken, die wiederum nur physisch-kausal untereinander gekoppelt sind. Was Teiltechniken angeht, spielt die soziale Seite daher eine deutlich geringere Rolle.

## 2.1.6 Artefakte der Kunst und der Technik

Bei der ersten Sortierung der Phänomene wurde die Technik den gemachten Gegenständen zugerechnet. Dabei fiel jedoch auf, dass auch in manchen Kunstformen gegenständliche Gebilde hervorgebracht werden. Es müssen daher noch die Artefakte der Kunst von denen der Technik unterschieden werden. Diese Unterscheidung ist aus zwei Gründen wichtig. Erstens näherte ich an verschiedenen Stellen die Technik bzw. die Technikgestaltung an die Kunst an, v.a. wenn das konstruktive Arbeiten als fiktionale Tätigkeit beschrieben wird; und Fiktionen verortet man gewöhnlich eben in den Künsten. Zweitens ist die Technik-Kunst-Unterscheidung ein auffälliges Desiderat in der gegenwärtigen

<sup>37</sup> Für die suggestive Gestaltung von Gesamttechniken sei insbesondere auf die Arbeit von Don Norman (2013) verwiesen.

<sup>38</sup> Zur Übersetzung der Anforderungen von Nutzer\*innen in technische Spezifikationen vgl. de Vries (2009).

Technikphilosophie. Kroes etwa beschreibt Kunstgegenstände als »cousins« of technical artefacts«, die bei ihm jedoch »outside the scope« seien; denn: »A general characterization of works of art is not an easy matter.« (Kroes, 2012, S. 2)

Im Folgenden sollen also »works of art« genauer umrissen werden, um damit indirekt die Konturen des Technikbegriffs zu schärfen. Dabei gilt es auch zu beachten, dass für die neuere Kunst vielfach nicht mehr klassische Werke zentral sind.<sup>39</sup> Jedoch müssen hier trotzdem nur materielle Kunstgegenstände näher in den Blick genommen werden, da nur sie in enger Nachbarschaft zur physisch verkörperten Technik stehen. Um den Kontrast zu anderen Kunstformen zumindest kurz und prägnant hervortreten zu lassen, sei paradigmatisch auf die sogenannte performative Kunst verwiesen. In ihrem Standardwerk zur Thematik beginnt Erika Fischer-Lichte mit der Schilderung einer Performance, in der die Künstlerin sich selbst verletzt. Sie kommentiert dies wie folgt: »Die Künstlerin stellte mit den Handlungen, die sie vollzog, nicht ein Artefakt her; sie schuf kein Werk, das von ihr abgelöst, fixier- und tradierbar gewesen wäre.« (Fischer-Lichte, 2004, S. 10) Es gehe dabei also nicht um ein »Artefakt, dem unabhängig von seinem Schöpfer eine eigene Existenz zukommt« (S. 19). Generell käme es in performativen Kunstformen darauf an, »»Ergebnisse statt Werke zu schaffen« (S. 22). Damit wird noch einmal negativ deutlich: Eine solche Kunstform muss nicht von Technik abgegrenzt werden. Dies ist nur für Künste nötig, die analog zur Technik physische Werke schaffen, die »unabhängig von seinem Schöpfer« existieren. Jedoch gleich vorweg: Der folgende Blick auf die Ästhetik und Kunststheorie wird auch über die Technik-Kunst-Unterscheidung hinaus im weiteren Verlauf der Arbeit bedeutend sein. Denn eine meiner Thesen ist, dass ästhetische Anteile auch im technischen Arbeiten eine wichtige Rolle spielen.

Eine Abgrenzung von Kunst und Technik über »Funktion«, »Zweck« oder »Nutzen« ist nicht durchführbar. Auch die Kunst hat eine Funktion und einen Zweck; auch sie lässt sich zu etwas nutzen. Die Begriffe tauchen daher in diversen Kunsttheorien und Ästhetiken auf. Daniel Martin Feige spricht ausführlich von den »Funktionen« der Kunst (Feige, 2012, S. 9, 86–110, 138). Auch Dagmar Fenner diskutiert »Funktionen der Kunst« (Fenner, 2013, S. 71–148) und sieht durchaus einen Nutzen in verschiedenen Dimensionen, etwa wenn sie den Beitrag der Kunst zu »Entlastung und Entspannung« (S. 75–77) diskutiert oder »positive Gefühle und Gefühlskultur« (S. 77–79) sowie »Kreativitätsförderung« (S. 92–94) erwähnt. Georg W. Bertram spricht der Kunst explizit einen »Zweck« im Rahmen menschlicher Praktiken zu und argumentiert damit gegen die weitverbreitete Selbstzweck-These (Bertram, 2014, bes. S. 16). Für eine Unterscheidung von Artefakten der Kunst und solchen der Technik muss daher weiter ausgeholt werden. Ein einfacher Rekurs auf »Zweck« oder »Funktion«, die nur technischen Gegenständen zukommen sollen, genügt nicht. Es ist vielmehr zu fragen, worin genau die Funktion der jeweiligen Gegenstände besteht bzw. wie sie ihren Zweck erfüllen.

Ich möchte künstlerische Artefakte als Teil der Kunstpraxis auffassen und als solche von technischen Artefakten abgrenzen. Es ist also herauszuarbeiten, was die überindividuelle Kunstpraxis auszeichnet. Zudem ist zu rechtfertigen, warum überhaupt von einer Kunstpraxis die Rede ist und die Annäherung an Kunst nicht direkt über die Ästhetik

<sup>39</sup> Kunst wird dagegen verstärkt plural, medial, interaktiv. Einen Überblick über Theorien der Gegenwartskunst, in denen sich diese Tendenzen spiegeln, gibt Rebentisch (2013).

geschieht. Um mit dem letzten Punkt zu beginnen: Wenn der Gegenstand der Ästhetik die individuellen Wahrnehmungs- bzw. Rezeptionstätigkeiten sind – und so wird sie meist verstanden<sup>40</sup> –, kommen damit kaum die Spezifika von Kunstgegenständen in den Blick; schließlich erlauben auch die Natur (Seel, 1996c) und verschiedene Alltagsgegenstände (Liessmann, 2010; Ullrich, 2013) ästhetische Zugänge. Anders ausgedrückt: Eine reine Ästhetik als Wahrnehmungslehre stellt noch keine angemessene Kunstdtheorie dar.<sup>41</sup> Kunstgegenstände dagegen unter Rekurs auf die Praxis der Kunst zu definieren, birgt die Gefahr der Zirkularität; *à la*: Dieser Gegenstand ist ein Kunstwerk, da er Teil der Praxis der Kunst ist; und es handelt sich um die Kunstpraxis, da Kunstwerke thematisiert werden. Es gilt daher, die Praxis der Kunst genauer zu spezifizieren. Und dazu wird wiederum auf die Ästhetik zurückgegriffen.<sup>42</sup> Denn die Auseinandersetzung mit Kunstgegenständen ist eben nicht unabhängig von individuellen Wahrnehmungs- und Deutungstätigkeiten möglich. Für eine angemessene Beschreibung, wann ein Objekt als Kunstgegenstand aufzufassen ist, sind daher beide Pole nötig: der kollektive der Kunstpraxis und der individuelle der Wahrnehmung bzw. Rezeption.

Ich beginne mit der Rezeptionsseite und gehe dann zur Praxis der Kunst über. Die ästhetische Wahrnehmung scheint dabei erstens besonders sensitiv und ergebnisoffen zu sein, besonders dem Einzelnen zugeneigt, und zweitens eine Art intra-individuelle Kernspaltung zu erfordern; Martin Seel spricht auch von einer »Kunst der Entzweiung« (Seel, 1997). Für beide Elemente lässt sich mit Kant beginnen. Er entwickelt seine Ästhetik in der *Kritik der Urteilskraft*. Im Gegensatz zur Vernunft geht es der Urteilskraft um Einzelnes; sie sei »das Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken.« (KdU, AA 179)<sup>43</sup> Auch die Ästhetik hat es daher mit dem Besonderen zu tun, mit einzelnen Gegenständen. Jedoch zielt die ästhetische Wahrnehmung nicht auf finale Urteile über diese Gegenstände. Im ästhetischen Modus befindet sich die Urteilskraft in einem Modus des spielenden Ausprobierens, Kant spricht vom »Zustand eines *freien Spiels* der Erkenntnisvermögen« (AA 217). Und dieses Ausprobieren wird von einem »Gefühl der Lust oder Unlust« (AA 203) begleitet, »wodurch gar nichts im Objekte bezeichnet

- 40 Dies reicht von Baumgarten, der am Beginn der modernen Ästhetik steht, bis zu Böhme (2001). Paradigmatisch definierte Baumgarten Ästhetik als »die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« (Baumgarten, 1750/1758/1983, §1) und auch Böhme denkt Ästhetik noch vom griechischen *aisthesis* her als »allgemeine Wahrnehmungslehre« (so lautet bereits der Untertitel der angeführten Schrift).
- 41 Dies ist die zentrale These von Feige (2012) und Bertram (2014).
- 42 Natürlich gibt es gute Gründe dafür, dass gerade die Seite der Rezeption bzw. Wahrnehmung in den letzten Jahrzehnten viel Aufmerksamkeit erfahren hat. Besonders stark gemacht wurde die Rezeptionsästhetik von Jauß (1977) und Bubner (1989). Solche Zugänge können darauf verweisen, dass die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst zunehmend verwischt sind. Phänomene der Alltags- und Popkultur, des Kitsch und Trash, der elektronischen Medien etc. lassen sich kaum mehr kohärent unter einen Kunstbegriff subsumieren. Dagegen lassen sie sich – so die Hoffnung – als Gegenstände der Wahrnehmung und damit einer Ästhetik als allgemeiner Wahrnehmungslehre fassen; vgl. dazu z.B. Liessmann (2009, S. 11–18). Ähnlich argumentiert auch Gernot Böhme in seiner Atmosphären-Ästhetik (Böhme, 1995a). Ich erkenne diese Intuition durchaus an, weshalb mein Zugang auch eine leichte Schlagseite in Richtung der Rezeptionsästhetik hat.
- 43 Zitiert nach Kant (1790/2009), wo auch die Seitenzahlen der Akademieausgabe (AA) genannt sind, auf die hier zurückgegriffen wird.

wird, sondern in der das Subjekt, wie es durch die Vorstellung affiziert wird, sich selbst fühlt« (AA 204). Da dies ein subjektiver Zustand ist, gilt: »ich muß unmittelbar an der Vorstellung [des Gegenstandes] die Lust empfinden, und sie kann mir durch keine Beweisgründe angeschwatzt werden.« (AA 285)

Die Gefühlsebene ist bei Kant allerdings zweistufig angelegt. Dabei unterscheidet er strikt das Angenehme vom Schönen; und erst auf der zweiten Ebene ist seine Ästhetik angesiedelt. Die direkt sinnliche Dimension entspricht dem Angenehmen (AA 205–207), der reflexiven Dimension korrespondiert auf der Subjektseite das »Wohlgefallen« (AA 211–216) und auf der Objektseite das Prädikat der Schönheit (AA 207, 219).<sup>44</sup> Im Falle von Hoppers *Nighthawks* etwa stünde das Angenehme im Vordergrund, wenn es mir primär darum geht, dass das Gemälde mich unmittelbar emotional affiziert oder es den Raum, in dem es sich befindet, angenehm tönt. Als »schön« wäre es Kant zufolge dagegen erst zu bezeichnen, wenn die Deutungsaktivitäten, die es anregt,<sup>45</sup> selbst Lustaspekte aufweisen. Bei Kant nimmt die ästhetische Wahrnehmung also den Modus eines spielerischen, nicht festgelegten Urteilens an. Dieser Modus wird von Gefühlen begleitet, indem man sich selbst und sein Urteilsvermögen – quasi im Lehrlauf – positiv erfährt. Allerdings tendiert Kant einerseits deutlich zu einer Ästhetik des Schönen,<sup>46</sup> andererseits bekommt die Ästhetik bei ihm starke erkenntnistheoretische Anteile.<sup>47</sup> Beide Aspekte können in Zweifel gezogen werden. Das Attribut der Schönheit trifft auf eine Vielzahl an Kunstwerken nicht zu. Kunst – und insbesondere moderne Kunst – kann auch Irritation, Schrecken oder sogar Ekel hervorrufen. Dem wird Kants Analyse, die sich v.a. an Beispiele des Naturschönen hält,<sup>48</sup> nicht gerecht. Zudem muss der ästhetische Blick vielleicht nicht immer zur Urteilstatkraft tendieren; es sind durchaus auch »ästhetische Empfindungen« (Liessmann, 2009) möglich.

Hieran lässt sich mit Martin Seel anknüpfen. Er führt »ästhetische Wahrnehmungen« ein als »erstens vollzugsorientierte und zweitens in einem bestimmten Sinn *selbstbezügliche* Formen sinnlichen oder sinnengeleiteten Vernehmens« (Seel, 1996a, S. 48). Als vollzugsorientiert fasst er Wahrnehmungen auf, »bei denen die Wahrnehmungstätigkeit selbst zu einem primären Zweck der Wahrnehmung wird.« (Seel, 1996a, S. 49) Die Selbstbezüglichkeit drückt die Tatsache aus, dass ästhetische Wahrnehmung sich immer mitthematisiert. Somit bleiben stets Subjekt und Objekt im Blick: »Ästhetische Wahrneh-

44 Eine ähnlich gelagerte Unterscheidung führt auch Wolfgang Welsch ein: »[D]ie *aisthesis* hat zwei Seiten; sie ist durch eine Gabelung von *Empfindung* einerseits und *Wahrnehmung* andererseits charakterisiert. Die Empfindung ist lustbezogen und gefühlshaft, die Wahrnehmung hingegen ist gegenstandsbezogen und erkenntnisartig. Subjektive Bewertung bildet den Fokus der Empfindung, objektive Feststellung den Skopus der Wahrnehmung. Dieser Gabelung entsprechend, kann ästhetisch im Blick auf den Lustakzent der Empfindung eine *hedonistische* und im Blick auf die Betrachtungshaltung der Wahrnehmung eine *theoretizistische* Bedeutung bekommen.« (Welsch, 1996, S. 26)

45 Vgl. beispielsweise die Deutungen von Hoppers *Nighthawks*, die in Abschnitt 1.5 vorgeführt wurden.

46 Dies zeigt sich bereits an der Struktur der KdU; entsprechend trägt das gesamte erste Buch die Überschrift »Analytik des Schönen« (AA 201–244).

47 Entsprechend ist bei Kant durchweg die Rede von »Geschmacksurteilen«.

48 Von »Wiesen« (AA 206) bis zu »Blumen« und »Laubwer[k]« (AA 207).

mung ist Wahrnehmung zugleich um der Wahrnehmung und des Wahrgenommenen willen.« (Seel, 1996a, S. 50) Dies zeigt noch einmal gut, was ich gerade als intra-individuelle Kernspaltung bezeichnet hatte und was Seel »Entzweiung« nennt. Denn sowohl bei Kant als auch bei Seel ist die ästhetische Wahrnehmung geteilt; sie findet zwischen einem Subjekt- und einem Objektpol statt – wobei auch der Objektpol primär im Subjekt verortet sein kann. Das »sinnlich[e]« Vernehmen, von dem Seel spricht, muss sich daher nicht auf die »externe« Welt richten. Dies ist etwa der Fall, wenn bei einer Romanlektüre die vom Text angeregte eigene Vorstellungswelt zum Objekt der Wahrnehmung wird. Anders als bei Kant hat sich die Ästhetik bei Seel nun vom Schönen gelöst, denn auch in der Wahrnehmung von Unschönem, von Schockierendem, kann ich mich selbst als Wahrnehmende\*r in einer aufschlussreichen Weise erfahren – und zwar besonders dann, wenn ich nicht aktiv gefährdet bin.<sup>49</sup> Allerdings rückt bei ihm sowohl das evaluative wie auch das spielerische Element der kantischen Ästhetik etwas in den Hintergrund. Und weder Kant noch Seel, die beide eine Affinität zum Naturschönen haben (Seel, 1996b), können aus ihren Ansätzen heraus schlüssig die Spezifika von Kunstwerken – und insbesondere von *guten* Kunstwerken – erklären.<sup>50</sup> Daher werden die ästhetischen Phänomene, die Kunstwerke darstellen, hier innerhalb der Praxis der Kunst verortet. Die Spezifika dieser Praxis entfalte ich unter Rekurs auf Georg W. Bertram sowie seinen Schüler Daniel Martin Feige.

Feige setzt auf die These, dass »die Funktion von Kunst in Begriffen eines reflexiven Selbstverständigungsgeschehens expliziert werden kann« (Feige, 2012, S. 9). Danach kann Kunst gerade *nicht* als losgelöst von anderen Bereichen des In-der-Welt-seins betrachtet werden. Sie ist für Bertram »eine Praxis, für die ein Bezug auf andere Praktiken wesentlich ist und die aus diesem Grund nicht in Abgrenzung von anderen Praktiken, sondern unter Rekurs auf die Art und Weise dieses Bezugs zu begreifen ist.« (Bertram, 2014, S. 12) Kunst leistet damit einen Beitrag zu einer vernünftigen Lebensform, insofern sie ein Medium der Reflexion ist (Bertram, 2014, S. 57).<sup>51</sup> Als Reflexionspraxis ist sie jedoch, wie jede Praxis, »wesentlich traditionsgebunden« (Bertram, 2014, S. 54) – dies zeigte sich ebenfalls bereits für die Praxis der Techniknutzung. Feige spricht daher auch von einem »historisch-kulturalistischen Ansatz« (Feige, 2012, S. 11). Ein Objekt wird zu einem Kunstwerk, indem es in das reflexive Selbstverständigungsgeschehen der Kunst eingereiht wird. Der Kunstbegriff hat damit ein unhintergehbar evaluatives Element, welches prägnant in folgendem Auszug zur Sprache kommt (Bertram, 2014, S. 207):

Kunstwerke werden in Bezug auf ihren Anspruch, Gegenstände einer wertvollen Auseinandersetzung zu sein, von Rezipierenden beurteilt. In ästhetischen Urteilen wird

49 Dies ist auch die Intuition, womit Aristoteles begründet, dass Menschen Freude an Abbildern oder Nachahmungen (*mimesis*) haben. Denn ihnen würden auch Bilder von Dingen gefallen, mit denen sie »real« nichts zu tun haben wollen (Poetik, 1448b).

50 Auch wenn Seel in seinen zahlreichen Schriften sich natürlich ausführlich zur Kunst äußert. Er denkt Kunstwerke dabei als Gegenstände, die auf ein bestimmtes Erscheinen hin entworfen sind (Seel, 2003). Dabei lässt sich aus seinem Ansatz heraus jedoch schwer plausibel machen, welche Art des Erscheinens besonders kunstgemäß bzw. welche kunstkritisch als gut zu bewerten ist.

51 Ein ähnlicher Gedankengang wird in Bertram (2018b) entwickelt.

dabei das Potential von Kunstwerken evaluiert, eine Neuaushandlung der Bestimmungen von Praktiken anzustoßen. Dabei orientieren sich die Urteile immer auch an der Idee einer spezifischen Praxis der Aushandlung von Bestimmungen menschlicher Praxis. In diesem Sinn ist der Begriff der Kunst ein Orientierungspunkt ästhetischer Urteile.

Kunstwerke sind also intentional hervorgebrachte Gegenstände, die einen Beitrag zur menschlichen Selbstreflexion leisten. Allerdings bleibt die Art der Selbstreflexion, zu der Kunst einen Beitrag leistet, bei Bertram und Feige vergleichsweise konturlos. Dagegen ist zu betonen, dass Kunstwerke individuelle Rezeptions- und Interpretationstätigkeiten anregen – und dies ist der Punkt, an dem die Ästhetik sich mit der Kunstdtheorie berührt, denn die Rezeption und Interpretation basiert auf »Formen sinnlichen oder sinnengeleiteten Vernehmens« (Seel, 1996a, S. 48). Da Kunstwerke jedoch gezielt gestaltet sind, lässt sich fragen, wie gelungen sie sind, wie gut sie ihr Ziel eines Reflexionsbeitrages erfüllen – eine Frage, die für das Naturschöne völlig bedeutungslos wäre. Nur Kunstwerke zeichnen sich durch eine »aboutness« (Danto, 1981, S. 52) aus, sind über irgendetwas, nehmen auf etwas Bezug, setzen sich von etwas ab, spielen auf etwas an etc.; Natur- oder Alltagsgegenstände weisen diese Charakteristika nicht auf. Und die Kunstkritik ist der Diskurs, indem die Frage verhandelt wird, wie wertvoll der Beitrag verschiedener Kunstwerke zu einer solchen wahrnehmungsinduzierten Reflexion ist. Aus diesem Grund ist die Kunstkritik ein essentielles Element der Kunstraxis (Bertram, 2016, S. 296–332), wo bei ihre Bewertungen natürlich nicht unabhängig von der konkreten historischen Situation sind. Kunstwerke werden immer in ein spezifisches Früher und Später eingeordnet. Die künstlerische Leistung lässt sich nur vor dem Hintergrund vorangegangener Werke beurteilen. Die ersten *Readymades* mögen besonders anregend auf die Wahrnehmung und v.a. die wahrnehmungsinduzierte Reflexion gewirkt haben. Mit ihnen wurde die Kunst selbstreflexiv. *Readymades* waren Gegenstände, welche die Frage nach den Spezifika künstlerischer Gegenstände stellten. Sie lösten damit auch Alltagsgegenstände aus ihrem gewöhnlichen Kontext heraus und setzten sie frei für ungewohnte Betrachtungsweisen und das »frei[e] Spie[l] der Einbildungskraft« (Kant). Das erste kommerziell erhältliche Pissoir oder die erste Schneeschaufel in einem Museum als Kunst zu präsentieren, kann daher in diesem Sinn als innovativ betrachtet werden. Würden die gleichen oder ähnliche Objekte heute noch einmal neu ausgestellt, sind sie sicher *auch* als Referenzen auf Duchamps frühe Werke zu verstehen. Ihre Bedeutung hätte sich damit deutlich gewandelt – und es wäre erneut zu evaluieren, als wie gelungen dieser Beitrag anzusehen ist.

Aus der präsentierten Entfaltung des Kunstverständnisses ergeben sich nun einige Konsequenzen für die Unterscheidung von Kunstgegenständen und technischen Artefakten. Kunstgegenstände sind wahrnehmungs-, deutungs- und evaluationsabhängig, Technik nicht. Oder präziser – denn Kunstwerke hören nicht auf Kunstwerke zu sein, nur weil gerade niemand hinsieht –: Kunstgegenstände sind Teil derjenigen Praktiken, die ästhetische Wahrnehmungen und Bewertungen zum Thema haben und hierzu einen Beitrag leisten. Technik dagegen muss im Idealfall gerade nicht gedeutet werden. Erfolgreiche Techniken bleiben dezent im Hintergrund – oder Untergrund – und werden nur »auffällig« (Heidegger), wenn etwas nicht funktioniert. Entsprechend kennzeichnet

Mitcham die Technikverwendung als »largely unthinking activity« und spricht von technischen Artefakten als »unreflected-upon objects« (Mitcham, 1994, S. 1). Und das Interessante hierbei ist: Dies ist überhaupt kein Problem. Technik muss von Nutzer\*innen nicht gedeutet werden, um ihre Funktion korrekt zu erfüllen. Die Praxis der Techniknutzung erlaubt es, dass Objekte – und v.a. ihr Innenleben – unauffällig und unbeachtet bleiben. Für die Praxis des Umgangs mit Kunst ist dies dagegen undenkbar.

Kunstwerke sind zudem vieldeutig und in ihrer Bedeutung nicht festgelegt; deshalb wollen sie immer neu ausgelegt werden. Technik dagegen ist möglichst eindeutig – oder gar nicht »deutig«; nur so kann sie unauffällig bleiben. Ich illustriere dies mit einem Beispiel Nelson Goodmans: Er vergleicht ein minimalistisches Gemälde des Fuji mit einer Elektrokardiogramm-Kurve. Das Gemälde lässt sich dabei als Kunstwerk, das Elektrokardiogramm – im weitesten Sinne – als Technik betrachten. Beide sollen visuell identisch sein, also die gleiche Kurve darstellen. Es wird die Frage aufgeworfen, was es ist, das das eine Objekt zu einem Diagramm, das andere jedoch zu einem Bild – und damit (potentiell) zu einem Kunstwerk – macht. Das Bild zeichnet sich für Goodman dadurch aus, dass *per se* nicht klar ist, was an ihm wichtig ist, somit ist potentiell alles entscheidend: die Breite und Farbe der Linie, die Intensität und der Kontrast, die Größe des Bildes und die Position der Kurve auf dem Hintergrund etc. Im Falle des Diagramms ist dagegen klar, dass es nur auf die Positionen der Punkte relativ zum gültigen Koordinatensystem ankommt (Goodman, 1976, S. 229). Diesen Unterschied bezeichnet Goodman als »repletiness«, als Fülle oder Reichhaltigkeit (Goodman, 1976, vgl. z.B. S. 230). Bildobjekte der Kunst sind damit reichhaltiger als technische Diagramme. Dies lässt sich verallgemeinern: Bei Kunstwerken kommt es potentiell auf alles an. Die ästhetische Wahrnehmung ist nicht festgelegt in ihrem Fokus; es darf und soll Diverses hineinspielen. Die Praxis der Kunst reiht zwar einzelne Werke in Werk- und Deutungstraditionen ein, sie ist jedoch eine Praxis der kritischen Evaluation und stellt damit notwendigerweise eine offene Praxis dar: Jedes Werk und seine Deutungen wirken auf die entsprechenden Praktiken zurück und verschieben sie potentiell.

Da Kunstwerke an Wahrnehmungspraktiken gebunden sind, sind sie ein Oberflächenphänomen; dies gilt nicht für Technik. So spricht Welsch davon, »daß die ästhetische Wahrnehmung sich nur auf die Oberfläche, auf die Haut der Dinge richtet« (Welsch, 1996, S. 29). Analog entwickelt Martin Seel seinen Ansatz als eine *Ästhetik des Erscheinens* (Seel, 2003). Es geht nicht darum, wie Gegenstände wirklich sind, nicht um ihr »Innenleben«, sondern darum, was sich an ihnen alles wahrnehmen und deuten lässt, welche Arten von Vorstellungen und Imaginationen sie triggern; kurz: wie sie *erscheinen*. Ästhetik hat es damit primär mit Oberflächenphänomenen zu tun. Bei technischen Gegenständen geht es dagegen nicht in erster Linie um die Oberfläche, die sie dem Nutzer oder der Nutzerin zeigen, sondern v.a. bei moderner Technik findet das Wesentliche unter der Oberfläche statt, man denke an ein Automobil, ein Mobiltelefon, einen Computer. Entsprechend kommentiert Bucciarelli: »[M]ost of us do not see technology in terms of its formal structure, underlying form, or *inner constitution*.« (Bucciarelli, 1994, S. 11) Artefakte als Technik verwenden, heißt auf ihre »innere« kausale Struktur zurückzugreifen (deren genaue Mechanismen hierzu nicht erfasst, verstanden oder gedeutet werden müssen) und nicht ihre »äußere« Erscheinung auf sich wirken zu lassen. Dies schließt

natürlich nicht aus, dass auch technische Artefakte ein Potential haben, ästhetisch wahrgenommen zu werden<sup>52</sup> – jedoch werden sie dann nicht mehr als *Technik* verwendet.<sup>53</sup>

Die anvisierte Unterscheidung lässt sich durch ein Aufgreifen der mittlerweile klassischen Analyse von Wolfgang Fritz Haug noch einmal aus einem anderen Blickwinkel betrachten.<sup>54</sup> Haug führt die Rede von »ästhetischen Innovationen« ein (Haug, 1971/2009, v.a. S. 64–71). Er bezeichnet damit das Phänomen, dass Produkte nicht technisch weiter entwickelt, sondern lediglich in ihren wahrnehmbaren Eigenschaften verändert werden. Es geht bei der ästhetischen Innovation um die »Neuinszenierung des Erscheinens einer Ware« (S. 66). Mehr noch als durch »künstliche Obsoleszenz« (S. 64), also einer bewusst verkürzten Lebensdauer von Produkten, ließe sich damit der Konsum ankurbeln. Produkte veralten dann nicht mehr technisch, sondern optisch; sie werden nicht ersetzt, weil sie defekt sind, sondern weil sie nicht mehr gefallen. Entscheidend ist hierfür nicht das Innenleben von Artefakten, sondern ihre »Außenhaut« (S. 56). Haug sieht dieses Prinzip etwa bei Bekleidungs- und Einrichtungsgegenständen am Werk (S. 68), jedoch ebenso bei Haushaltsgeräten und in der Automobilindustrie (S. 70) – aus aktueller Perspektive ließen sich zweifellos viele weitere Beispiele ergänzen. Wichtig ist an dieser Stelle jedoch: Der Gedankengang lässt sich überhaupt erst vor dem Hintergrund einer Unterscheidung von ästhetischen und technischen Phänomenen formulieren. Nur wenn es diesen Unterschied gibt, ist es möglich, die ästhetische von der technischen Innovation zu unterscheiden. Und da mir Haugs Beobachtungen valide scheinen, stützen seine Ausführungen mittelbar auch den hier entwickelten Technikbegriff.

Technik ist also an physisch verkörperte Kausalstrukturen gebunden. Viele Techniken, v.a. Teiltechniken, gehen in diesen Kausalstrukturen auf. Gesamttechniken dagegen stehen, wie oben erläutert, immer mit Nutzer\*innen in Kontakt. Und gerade diese Oberflächen – die Benutzeroberflächen – bieten natürlich auch Raum für ästhetische Zugangsweisen. Wie gesagt: Nicht nur Gegenstände der Kunst können ästhetisch betrachtet werden. Ich sehe jedoch *per se* diese Möglichkeit nicht als konstitutiv für Technik an. Nun gibt es jedoch zweifellos eine ganze Klasse von Objekten, zu denen die ästhetischen Anteile notwendig dazugehören. Ich schlage vor, in diesen Fällen von *Design* zu sprechen.<sup>55</sup> Designgegenstände verbinden eine physisch realisierte Kausalität mit ästhetischen Eigenschaften. Objekte des Designs sind gemacht, um *für* etwas Bestimmtes verwendet zu werden – ihr technischer Anteil –, aber auch um zu selbstzweckhaften und reflexiven Wahrnehmungen einzuladen. Die bekannte Zitronenpresse *Juicy Salif* zielt nicht

52 Samuel Florman (1994, S. 133) zitiert aus dem Gedicht *Machinery* von McKnight Black, in dem es heißt: »Look long on an engine. It is sweet to the eyes.« Und Terry Pratchett beschreibt in seinem Fantasy-Roman *Raising Steam* die ästhetischen Reize einer Dampflokomotive; siehe Abschnitt 3.1. Vgl. zur Ästhetik der Technik ebenfalls Guderian (1994).

53 Beispiele für Gegenstände und Accessoires, die oberflächlich besonders »technisch« erscheinen, jedoch nur der ästhetischen Wirkung wegen so inszeniert sind, finden sich im *Steam Punk*. Der *Steam Punk* ist somit ein ästhetisches Phänomen, kein technisches. Er bedient sich lediglich des Anscheins von Technik.

54 Ähnliche Gedanken hat auch Gernot Böhme vorgetragen (Böhme, 1995b; Böhme, 2016).

55 Vgl. Feige (2018) für eine breite Entfaltung des Design-Begriffs.

nur darauf ab, ein verlässliches Auspressen von Zitronen zu ermöglichen. Es geht gleichermaßen um die futuristische Gestaltung des Objekts, die etwa an ein Raumschiff aus frühen Science-Fiction-Filmen erinnert. Wahrnehmbare Eigenschaften kommen damit als Mehrwert zu den technischen Funktionen hinzu. Ebenso zähle ich die Architektur zum Design. Gebäude wollen nicht nur verlässlich Schutz vor Wind und Wetter bieten. Sie sind auch Objekte, die anregende Wahrnehmungen ermöglichen sollen – und zwar umso mehr, je stärker sie vom Standard abweichen und optisch auffällig werden. Im Design verläuft also die Grenze zwischen physisch realisierter Funktion und ästhetischer Wirkung *innerhalb* eines Artefakts. Designgegenstände sind damit Hybridobjekte.

## 2.1.7 Mögliche Einwände

Nun lassen sich gegen das hier entwickelte Technikverständnis verschiedene Einwände erheben. Denkbar ist etwa Einwand eins: Das entwickelte Verständnis ist zu eng. Einwand zwei: Das ausgearbeitete Technikverständnis ist zu sehr auf gegenwärtige und professionelle Technik fokussiert und vernachlässtigt damit historische Technikformen sowie Hobby-Techniken. Einwand drei: Technik wird hier zu stark an materielle Gegenstände gebunden.

In Bezug auf Einwand eins lässt sich an den Ökonomen Gottl-Ottlilienfeld denken. Er schlug vor über 100 Jahren ein vierteiliges Technikverständnis vor, auf das auch heute noch häufig Bezug genommen wird.<sup>56</sup> Gottl-Ottlilienfeld (1914, S. 207) unterscheidet:

1. *Individualtechnik*, sobald das bevormundete Handeln ein Eingriff ist in die *seelisch-körperliche Verfassung des Handelnden selber*: wie z.B. bei der Mnemotechnik, bei der Technik der Selbstbeherrschung, aber auch bei aller Technik der Leibesübungen.
2. *Sozialtechnik*, sobald das bevormundete Handeln die Einstellung auf den »Anderen« erfährt, ein Eingriff ist in die *Beziehungen zwischen den Handelnden*; wie z.B. bei der Technik des Kampfes, des Erwerbes, bei Rhetorik und Pädagogik, bei der Technik des Regierens und Verwaltens.
3. *Intellektualtechnik*, sobald das Handeln ein Eingriff ist in eine *intellektuelle Sachlage*, wie z.B. bei der Lösung eines Problems, eines Rätsels; so daß z.B. alle Methodologie, aber auch die Technik des Rechnens, des Schachspiels usw. hierher gehört.
4. *Realtechnik*, sobald das bevormundete Handeln ein Eingriff ist in die *sinnfällige Außenwelt*, ob nun organischer oder anorganischer Natur. Die Realtechnik, die mit der Intellektualtechnik die Wendung auf das Unpersönliche gemein hat, ist demnach die Technik des *naturbeherrschenden*, an den *Naturgesetzen* orientierten Handelns.

Hierzu ließe sich nun einwenden: Zeigt diese Einteilung nicht, dass der Begriff »Technik« ein viel umfassenderes Bedeutungsfeld aufspannt als das von mir herauspräparierte Verständnis? Dem ist jedoch zu entgegnen, dass sich Gottl-Ottlilienfeld selbst für seine Diskussion des Zusammenhangs zwischen Wirtschaft und Technik nur der vierten Bedeutung, der »Realtechnik«, bedient. Diese sei der »Inbegriff von Technik« und stehe damit im »Sprachgebrauch« für »die Technik schlechthin« (Gottl-Ottlilienfeld, 1914, S. 207). Nun ist es sicher nicht ausschlaggebend, wie der Autor seine eigene Einteilung

---

<sup>56</sup> Z. B. bei Lenk (1973, S. 202–205) und Häußling (2014, S. 11).