Reihe Praktische Kunstphilosophie

01

Handeln in den Künsten

[transcript]

Hg. von Judith Siegmund, Florian Klinger und Marie Rosenkranz

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Reihe Praktische Kunstphilosophie

01

Handeln in den Künsten

Hg. von Judith Siegmund, Florian Klinger und Marie Rosenkranz

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Reihe Praktische Kunstphilosophie

01

Handeln in den Künsten

[transcript]

Hg. von Judith Siegmund, Florian Klinger und Marie Rosenkranz

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Reihe Praktische Kunstphilosophie 01 Handeln in den Künsten

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Die Reihe »Praktische Kunstphilosophie« geht philosophisch der Frage nach, was es mit der Praxis in der Kunst auf sich hat. Dieses Feld ist weiter, als es auf den ersten Blick scheint. Es umfasst neben einer Philosophie des künstlerischen Handelns als Poiesis und Technē etwa auch ethisch-normative Dimensionen der Kunstpraxis. Fragestellungen nach dem Schöpferischen und nach kollektiver Intentionalität treten neben solche der Rhetorik und Poetik. Das Anliegen der Reihe ist es, in einer historisch informierten und systematisch interessierten Perspektive die Künste in den Kontext der gegenwärtigen Handlungstheorie, Praxistheorie und Praxologie zu stellen. Auf ihre eigene Weise kann so die Kunstphilosophie ihrerseits praktisch werden. Die Reihe wird herausgegeben von Judith Siegmund und Anke Haarmann.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Reihe Praktische Kunstphilosophie 01 Handeln in den Künsten

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

Judith Siegmund, Florian Klinger, Marie Rosenkranz 9
Einleitung

Judith Siegmund 13
Künstlerisches Handeln und der deutschsprachige
Ästhetikdiskurs im 20. Jahrhundert

Florian Klinger 31
Historical and Aesthetic Action in Gerhard Richter's
Birkenau

Marita Tatari 45
Handlung und Kunstbegriff

Anke Haarmann 65
Die Kunst-Maschine

Daniel Martin Feige 85
Anscombes Handlungstheorie und das
Hervorbringen von Kunstwerken

Elisabeth Makovec & Bernd Haberl 105
Für eine Ästhetik der Produktion.
Produktionsästhetische Begriffe bei Baumgarten
und ihr Potential für die rezente Ästhetik

Florence Borggrefe 133
Künstlerisches Handeln in der Ästhetik von John Dewey

Marie Rosenkranz 167
Handeln als Haltung. Der Handlungsbegriff in der
aktivistischen Kunstpraxis

Eva Backhaus 185
Mehr als menschlich: Der Handlungsbegriff
in der Kunst des Anthropozäns

Vera Schamal 207
Systemfehler – Vorüberlegungen zu einem
revidierten Begriff künstlerischen Handelns

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Reihe Praktische Kunstphilosophie 01 Handeln in den Künsten

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Einleitung

Der vorliegende Sammelband eröffnet die Buchreihe Praktische Kunstphilosophie, in der Begriffe künstlerischer Praxis untersucht und entwickelt werden sollen. Zentral gesetzt ist der Begriff des Handelns in den Künsten – von ihm ausgehend führen die Beiträge des vorliegenden Bandes in verschiedene Theorien und Fächer und versuchen so, den Handlungsbegriff in den Künsten aus verschiedenen Perspektiven zu befragen, zu belasten und auszubuchstabieren.

Der Handlungsbegriff hat in der philosophischen Kunstdiskussion der letzten Jahrzehnte im deutschsprachigen Raum ein eher untergeordnetes Dasein gefristet, denn im Vordergrund ästhetischer Debatten standen rezeptionsästhetische Urteilstheorien, Wahrnehmungsfragen und Theorien der Werkästhetik. Die Neugründung der Reihe Praktische Kunstphilosophie stellt hierzu einen konstruktiven Gegenimpuls dar. Ihr liegt die Annahme zugrunde, dass heutige Entwicklungen in den Künsten nicht mehr zufriedenstellend mit dem bisherigen Begriffsinstrumentarium gefasst werden können. Wandlungsprozesse wie die verstärkte Politisierung der Künste und der Trend der Künstlerischen Forschung haben eine grundlegend neue Situation geschaffen, so die These, in

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

der künstlerischen Praktiken auch seitens der Künstler:innen Wirkung zugeschrieben wird. Das Handeln der Künste wird auf eine Weise von Individuen, Gruppen und Institutionen in Anspruch genommen, der es auch auf einer theoretischen Ebene Aufmerksamkeit zu schenken gilt.

Die Beiträge des Bandes explizieren diese Grundannahme je verschieden. Alle vereint, dass sie das Moment des Machens, des Herstellens, des Versuchens als bewussten und unbewussten Entscheidens im Handeln der Künstler:innen handlungstheoretisch bzw. praxeologisch zu fassen versuchen. Das bedeutet nicht, dass Fragen der Rezeption, der Normativität und der materialen Verfasstheit der Künste keine Rolle mehr spielen. Vielmehr soll das im 20. Jahrhundert etwas verlorengegangene Moment künstlerischer Aktivität wieder mit in die Bestimmungen der Künste heute einfließen.

Judith Siegmund zeichnet im ersten Beitrag des Sammelbands nach, wie die Frage des künstlerischen Handelns im 20. Jahrhundert aus dem Blick der ästhetischen Theorie geriet. Stattdessen dominierten Fragen der Wahrnehmung und Rezeption die philosophische Ästhetik. Die Autorin zeigt zunächst grundlegend auf, wieso es hier einer Kurskorrektur in der Theoriebildung bedarf und warum nicht zuletzt im Rahmen planetarischer Diskurse Theorien des künstlerischen Handelns immer wichtiger werden.

Im zweiten Beitrag eröffnet Florian Klinger eine handlungstheoretische Perspektive auf den Begriff des Ästhetischen. Gerhard Richters Zyklus Birkenau dient als Fallstudie für die Frage, wie ästhetisches Handeln in den Künsten gedacht werden kann: als ein Handeln, das in voller Bestimmtheit eine Unbestimmtheit darstellt. So schafft Birkenau keinen abgeschlossenen Sinn, sondern einen Bezug, in dem sich die Frage, was Menschsein angesichts des Holocaust bedeutet, für jede Besucherin neu stellt.

Marita Tatari entwickelt sodann einen ersten Zugang zum künstlerischen Handlungsbegriff. Indem sie den Kunstbegriff als Ausdruck eines historischen Subjektverständnisses begreift, das besonders in der Tradition von Hegel, Heidegger und Adorno zentral ist, liefert sie eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Subjekt- und Kunstbegriff aus der Perspektive unserer Gegenwart. Kunstwerke, so Tatari, sind Beispiele relationaler Aktivität.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Anke Haarmann rekapituliert in ihrem Beitrag eine Reihe philosophischer und kunsttheoretischer Ansätze, die Kunst als Tätigkeit, Praxis oder Handlung begreifen. Sie selbst betont die Nähe zwischen Kunst und Forschung: Beide können als tätige Erkenntnisprozesse verstanden werden. Im zweiten Teil greift Haarmann auf den Maschinenbegriff bei Deleuze und Guattari zurück, um künstlerisches Handeln neu zu denken: Die »künstlerische Maschine«, so Haarmann, verflechte Objekte, Medien, Praktiken und Wahrnehmungen und produziere so einen eigenen Sinn.

Im Anschluss zeigt Daniel Martin Feige, weshalb Elizabeth Anscombes Handlungstheorie seiner Ansicht nach ungeeignet ist, die spezifische Intentionalität künstlerischen Handelns zu erklären. Anders als im sonstigen Handeln sei hier nämlich das, worin die Handlung besteht, nicht vorab gewusst, sondern in der Handlung selbst erarbeitet, und diese erst retroaktiv als Einheit erfassbar. Feige kommt deshalb zu dem Schluss, dass ästhetische Rationalität eine Gegen-Rationalität in die praktische und theoretische Rationalität eintrage.

In ihrem Beitrag über Baumgartens Begriff der ästhetischen Vollkommenheitserkenntnis entwickeln Elisabeth Makovec und Bernd Haberl in Auseinandersetzung mit Kants Kritik und in Anknüpfung an Alexander Gottlieb Baumgarten einen Vorschlag, der die Relevanz einer produktionsästhetischen Perspektive für die zeitgenössische Ästhetik noch weiter ausdifferenziert.

Der Beitrag von Florence Borggrefe widmet sich der ästhetischen Theorie von John Dewey und somit einem pragmatistischen Begriff künstlerischen Handelns. Vor dem Hintergrund seiner Theorie der Erfahrung, die die umweltliche und soziale Einbettung allen Handelns betont, wird künstlerisches Handeln als dynamischer, offener, materialisierter und transformierender Prozess beschrieben.

Marie Rosenkranz bringt soziologische Praxistheorien ins Spiel. In ihrem Beitrag geht es zudem um die Frage, in welchem künstlerischen Kontext eigentlich Theorien der Praxis und der Handlung in den Künsten an Bedeutung gewinnen. Sie konzentriert sich dabei auf das vermehrte Aufkommen aktivistischer Ansätze in der Kunst, welche die in der Kunstphilosophie häufig betonte Veränderungsqualität des Handelns auf die Spitze getrieben haben.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Eine kritische Auseinandersetzung mit der klassischen philosophischen Handlungstheorie findet sich in dem Beitrag von Eva Backhaus vor dem Hintergrund des Anthropozäns. Sie hinterfragt das Verständnis von Handlungen als zielgerichtete Körperbewegungen einzelner Subjekte und entwickelt stattdessen einen erweiterten Handlungsbegriff, der die Rolle des Mehr-als-Menschlichen mitumfasst.

Im letzten Beitrag des Bands kommt die Frage nach dem Scheitern des Handelns auf. Vera Schamals Beitrag über künstlerische Fehlversuche trägt zu einer weiteren Neukalibrierung des Handlungsbegriffs bei, insofern die Verteilung von Handlungsmacht zwischen vermeintlich aktivem Akteur und passivem Material neu reflektiert wird. Der Fokus auf Formen des Scheiterns stellt grundsätzliche Annahmen über künstlerische Produktion infrage – und mit ihnen Begriffe des Handelns wie Intentionalität, Subjektivität und Gewohnheit.

Die Beitragenden sind Teil der seit 2023 arbeitenden, international und interdisziplinär besetzten Artistic Action Study Group, angesiedelt am Forschungsschwerpunkt Ästhetik an der Zürcher Hochschule der Künste, mit Beteiligten an der University of Chicago und der Kunsthochschule Burg Giebichenstein Halle sowie weiteren Kunsthochschulen und Universitäten. Wir beschäftigen uns mit dem Verhältnis generellen Handelns zu seinen spezifisch künstlerischen Ausprägungen; mit der Frage der Anwendung und Modifizierung existierender Handlungstheorien im Lichte künstlerischer Arbeitsweisen; mit dem Verhältnis von künstlerischem und ästhetischem Handeln sowie überhaupt der Rolle ästhetischer Theorie für die Künste; und mit der Frage, wie sich unser Nachdenken so offenhalten lässt, dass es künstlerisches Handeln als wirksam zu einem jeweiligen Zweck erfasst, ohne deshalb allgemein vorauszusetzen, was dieser Zweck sein soll.

Zürich, Chicago, Berlin im Juni 2025
Judith Siegmund
Florian Klinger
Marie Rosenkranz

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Künstlerisches Handeln und der deutschsprachige Ästhetikdiskurs im 20. Jahrhundert

Judith Siegmund

Einleitung

Die deutschsprachige Ästhetikdebatte ist ausdifferenziert und reichhaltig. Sie hat sich im 20. Jahrhundert allerdings relativ separat entwickelt und wenig Anschlüsse an andere, anglophone und nicht-westliche Ästhetikdebatten hergestellt. Im vorliegenden Text verfolge ich die Frage, warum das so gekommen ist. Die historische Entwicklung philosophischer Denkrichtungen ist zwar immer bis zu einem gewissen Grade kontingent – das soll hier nicht bestritten werden. Was ich in diesem Beitrag ansprechen möchte, ist die historisch-politische Situierung der Entstehung der deutschsprachigen Ästhetik im geschichtlichen Kontext der Nachkriegszeit und des Holocaust. Heute sieht sich die ästhetische Theorie mit der Frage nach ihrer Übersetzbarkeit und Anschlussfähigkeit an andere, internationale und interkulturelle Diskurse konfrontiert. Im Zuge solcher Rekontextualisierung entsteht auch die Frage nach ihrer wortwörtlichen Übersetzbarkeit in andere Sprachen, an erster Stelle nach einer möglichen Übersetzung ins Englische; denn in der englischsprachigen Ästhetik-Diskussion dominieren andere Grundfragen.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Des weiteren möchte ich an dieser Stelle die Frage aufwerfen, warum aus den Hauptsträngen ästhetischer Theoriebildung in der Nachkriegsmoderne die Perspektive des künstlerischen Handelns nahezu ausgeschlossen worden ist. Wer soll überhaupt erreicht werden, wenn wir über künstlerisches Handeln nachdenken? Wer ist die ›philosophische‹ Community, wer die ›praktische‹? Aus welchen Diskursen heraus sollen systematisch-philosophische Gedanken entwickelt werden und wo liegen Probleme der Vermittlung in andere Diskurse und Communities?

Ausgehend von der angesprochenen Spezifik der ästhetischen Theorie und ihrer Verflechtung mit der politischen und sozialen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich sagen, dass die Reichweite der Debatte nicht einfach durch den Wechsel in eine andere Sprache zunehmen würden. Denn zum deutschsprachigen Ästhetikdiskurs des 20. Jahrhunderts existiert in dieser Form kein analoger Diskurs im Englischen. Das bedeutet auch, dass man nicht anknüpfen kann an eine bestimmte Begriffs- und Debattengeschichte. Denn die Debatten wurden im englischen Kontext (und in anderen Sprachen) weitestgehend nicht geführt, sie sind nur in geringem Umfang übersetzt und sind dementsprechend nicht im Gedächtnis.

Zu der hier angesprochenen Theorielinie gehören beispielsweise die Konstanzer Schule in den Literaturwissenschaften, die in den 1980er Jahren auf die philosophisch-hermeneutischen Diskurse ausstrahlte, die Frankfurter Schule in der Nachkriegszeit und ihr Kritikbegriff, die Phänomenologie als philosophische Disziplin, die oftmals in der Nachkriegs-Denktradition mit dem französischen Poststrukturalismus eine Symbiose eingegangen ist. Und es gehören auch direkte Einflüsse von Kant und Hegel auf die ästhetische Theorie dazu, die es erkenntnistheoretisch ermöglichten, dass sich die philosophisch-ästhetische Theorie – über Kant und Hegel als Brücke – mit den verschiedensten Denkbewegungen praktischer und theoretischer Philosophie vermischen konnte. Eine poetische Schreibweise, die in vielen individuellen Ausprägungen entwickelt worden ist, stammt aus der Geschichte der Hermeneutik, die einmal als Bibelexegese im 18. Jahrhundert gestartet war. Im 19. Jahrhundert sind Friedrich Schleiermacher und Wilhelm Dil-

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

they davon beeinflusst, aber auch Hegel; im 20. Jahrhundert Hans-Georg Gadamer und Martin Heidegger. Sie alle denken in ganz verschiedenen Sprachstilen. Aus der Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts ist Theodor W. Adorno Protagonist eines performativ-poetischen Schreibens, das ungeachtet seiner poietischen Kraft – oder gerade wegen ihr – eine bestimmte Präzision entfaltet, ähnlich wie bei den Vorgängern in der Hermeneutik.

Was wird nun aus dieser Geschichte, die im Deutschsprachigen so viele Kenner und ihr verpflichtete Autor:innen und Diskurse vorweisen kann? Lässt sich ein solches poetisches Schreiben beispielsweise gut übersetzen? Und für wen sollte es übersetzt werden? Welche Rolle spielten und spielen verschiedene Künste in der Ästhetik und welche gar die Künstler:innen, auf deren Handeln in diesem Beitrag rekurriert werden soll?

Die europäische kontinentalphilosophische Ausprägung ästhetischer Theorie fußt auf einer Vorstellung von Philosophie, die weit über die universitären philosophischen Institute hinaus einem Anspruch gefolgt ist, gesellschaftlich zu wirken und für viele verschiedene Gruppen relevant zu sein. Seitdem Ästhetiker:innen aus dem 18. Jahrhundert – zu nennen wären z.B. Shaftesbury und Baumgarten – in ihren phantasievollen Schriften einen Zusammenhang von Ethik, Tugendlehre, Affekttheorie, Erkenntnistheorie, politischen Anliegen und ästhetischer Schönheit performativ vorgeführt haben, sind quasi sonst getrennte soziale und gesellschaftliche Bereiche zueinander ins Verhältnis gesetzt worden. Innerhalb Europas gab es zudem einen lebhaften Austausch zwischen dem Englischen, Französischen und Deutschen. Man kann daher sagen, sie, diese Art von Theorie, richtet sich explizit an Europäer:innen; so lässt es sich zumindest aus heutiger Perspektive konstatieren. Im Zusammenhang damit muss für das 20. Jahrhundert erwähnt werden, dass es einen instrumentell eingesetzten Wirkungsanspruch von Kunst gegeben hat, der in der Politik des Faschismus zum Einsatz kam und sich insofern als Verquickung von Ästhetischem und Diktatorisch-Politischem manifestierte. Sozusagen als Abschreckungsargument wurde diese Verbindung in der deutschen Debatte nach dem Krieg mitgedacht. Die Maßgabe, dass eine solche falsche politisch-ästhetische Verbindung sich nie mehr wiederholen solle, führte in der zweiten Hälfte des 20.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Jahrhunderts zur negativen Ästhetik als stetiger Verneinung einer falschen Wirksamkeit der Kunst.[1] Die Kunst als ganze wurde auf diese Weise alteritär im Verhältnis zum anderen, dem Gesellschaftlichen und Politischen.

Demgegenüber finden wir heute einen eher analytisch geprägten Philosophiestil an vielen Universitätsinstituten und eben auch im englischsprachigen Raum. Er beruht auf einer Vorstellung von Philosophie als spezialisierter Disziplin und auf kleinen Fachcommunities, die diese Spezialisierung durch Kennerschaft begleiten. Der Austausch findet unter wenigen Universitätskolleg:innen statt – und hier macht ein Austausch in englischer Sprache Sinn, weil dieser Diskurs quer durch philosophische Institute in verschiedenen Ländern eher anschlussfähig sein soll.

Um den Kontrast dieser beiden Denkfelder etwas zu illustrieren, möchte ich kurz anekdotisch werden: Ein Philosophiestudierender der FU schrieb mir nach der Einführungssitzung zu einem Seminar »Einführung in die Hermeneutik«, in dem die Philosophen Dilthey, Schleiermacher und Gadamer auf dem Plan standen, dass er an dem Seminar deshalb nicht teilnehmen werde, weil die drei Autoren (speziell meinte er Dilthey) nach seiner Auffassung »zu ungenau schreiben«. Dies trifft meines Erachtens einen Punkt, und zwar indem es die Grenzlinie zwischen zwei Formen zu Philosophieren beschreibt. Aus analytischer Perspektive schreibt Dilthey ungenau. Er versucht in seinem poetischen Sprachstil mit anderen Methoden, und zwar assoziativ, eine bestimmte Art von Genauigkeit zu erlangen; aber nicht im Sinne eines analytischen Argumentierens, so wie man es heute an vielen philosophischen Instituten als Handwerk erlernt.

Der Befund, der sich ableiten lässt, ist, dass sich beide Theoriestile als Sprach- und Denkstile nur schwer verbinden lassen. Heute ist erstere, die ästhetische Theorieform, die sich aus dem Hermeneutischen und Phänomenologischen entwickelt hat, breiter als jemals zuvor aufgestellt. Zur philosophischen Ästhetik im engeren Sinne sind Themenstellungen hinzugekommen, die über erkenntnistheoretische und traditionell ästhetische Fragestellungen hinausgehen, etwa die Fragen nach dem

1 Einschlägig hierfür ist Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Planetarischen, dem Anthropozän, der Postkolonialität, der gesellschaftlichen Transformation in der Spätmoderne usw. Allerdings: Je breiter die ästhetische Theorie sich selbst aufstellt – und eine solche Verbreiterung und Ausweitung hat sie in den letzten Jahren oder Jahrzehnten jedenfalls vollzogen –, desto weniger wird sie von den Kolleg:innen aus der akademisch-analytischen Philosophie ernst genommen. Denn es handele sich bei der Kunstphilosophie und Ästhetik im zuletzt beschriebenen Sinne nicht mehr um eine strenge Philosophie, so eine Meinung. Aber vielleicht doch um eine Philosophie, ließe sich entgegnen.

Im Folgenden möchte ich dieses Narrativ der diskursiven Ausgangssituation mit der Frage nach dem Begriff des künstlerische Handelns verbinden. Es soll darum gehen, erstens fokussiert nachzufragen, wie sich die deutschsprachige ästhetische Debatte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt hat. Zweitens versuche ich zu benennen, warum die Denkfigur des künstlerischen Handelns in in dieser Debatte höchstens implizit oder aber eventuell gar keine Rolle gespielt hat. Drittens führe ich den infolgedessen fehlenden Begriff des Handelns wieder in sie ein und viertens verbinde ich diesen Begriff und diese Thematik dann mit Diskursen, die sowohl im Englischen als auch im Deutschen stattfinden, nämlich mit den oben schon erwähnten planetarischen und postkolonialen Fragestellungen. Erst für diese letzte und aktuellste historische Schnittstelle lässt sich sagen, die deutsche Sprache verbinde sich unkompliziert mit der Englischen, weil in diesen Diskursen internationale sowie englischsprachige Diskurse rezipiert und diskutiert werden.

1. Wie hat sich die ästhetische Debatte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt?

Diese Frage ist natürlich vermessen und nicht in dieser Kürze zu beantworten. Dennoch lassen sich einige Stränge ästhetischen Denkens im deutschsprachigen Raum nach 1945 identifizieren.

Auffallend ist, dass sich ästhetische Theorie im Deutschen insgesamt abarbeitet daran, dass es den Faschis-

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

mus gegeben hat, dass der Holocaust geschehen ist und dass Faschismus und Holocaust die Möglichkeiten, das Schöne, Genuss, Freiheit, Utopie, aber auch Geschichte in einem positiven Sinne der Zugehörigkeit zu erfahren, in einer grundlegenden Weise geändert haben, ja dass sie sie insgesamt infrage stellen, wenn nicht sogar verhindern. Hinzu kommen technische Entwicklungen und Modernisierungen nach dem Krieg in einer neuen Dimension und in einem neuen Tempo. In diesem Zusammenhang geschieht eine Neujustierung – ein Wandel von der Ästhetik als Wahrnehmungslehre hin zur Ästhetik als Theorie der Kunst (wobei Kunst im Singular als Theoriebegriff auftritt). So lässt sich eine Gruppe von Autor:innen der 1950er und 1960er Jahre dem Stichwort der Kompensationstheorie der Kunst zuordnen. Dazu gehören z.B. Joachim Ritter als Begründer der sogenannten Ritter-Schule und Odo Marquard als sein Schüler und ihr Vertreter.[2] Ausgehend vom Begriff der ›Entzweiung‹ des modernen Menschen wird – als ein Angebot zur Verarbeitung dieser Entzweiung – die Kunst der Technik und dem Funktionieren der modernen Gesellschaft gegenübergestellt. Kunst, Landschaft und Geisteswissenschaften tragen laut Ritter die Möglichkeit in sich, dass Menschen sich in ihrer Geschichtlichkeit selbst wahrnehmen können.[3] Eine verwandte Kompensationsfigur findet sich in der Kunsttheorie des Soziologen Arnold Gehlen. Gehlen bestimmt den Menschen anthropologisch als Mängelwesen; Künste hingegen böten vor diesem Hintergrund einen »Raum für Freizügigkeit und Atemholen«.[4] Den

2 Z.B. Joachim Ritter: »Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft«, in: ders., Metaphysik und Politik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969 (mit einem Nachwort von Odo Marquard).

3 Joachim Ritter: »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: ebd., S. 407–434. Auch der Ritter-Schüler Odo Marquard schlägt im Rahmen seines Kompensationsgedankens den Bogen von den Geisteswissenschaften bis zu den Künsten. Odo Marquard: Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen, Paderborn: Schöningh 1989, S. 9.

4 Wolfgang Ullrich: »Arnold Gehlen«, in: Monika Betzler/Julian Nida Rümelin (Hg.): Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, neu bearbeitet von Mara-Daria Cojocaruin, Stuttgart: Kröner 2021, S. 345–349, hier S. 348.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Künsten eignet in den Theorien, die sie als Kompensation begreifen, also ein heilendes Moment, das denjenigen, die sich mit ihnen als Rezipierende beschäftigen, erlaubt, ihre eigene Geschichtlichkeit und ihre Selbstbezogenheit zum Thema werden zu lassen. ›Heilen‹ können die Künste kraft ihrer Alterität, kraft ihrerAndersheit in einer als feindlich definierten technischen modernen Welt, der man als Rezipient:in sozusagen passiv ausgesetzt ist. Den Künsten werden oftmals in diesem Zusammenhang die Eigenschaften Spontaneität, Anschaulichkeit, Imagination, Phantasie zugeordnet – genau jene Eigenschaften, deren Verschwinden aus dem Alltag beklagt wird.

Wenn auch die Idee einer Technikkritik im späteren Verlauf der Theorieentwicklung an Bedeutung verliert, bleibt die Denkfigur einer Alterität der Kunst im Kontrast zu allen anderen Bereichen des Gesellschaftlichen sehr lange erhalten. Schon bei Adorno ist sie im Grunde der tragende Gedanke. Sie wird bei ihm, aber auch bei Hans Blumenberg und bei Niklas Luhmann gekoppelt an eine Grundlegung der Erfahrung von Kontingenz. Kontingenz ist die Erfahrung eines Ausgeliefertseins an das Zufällige, Nicht-Beherrschbare. Diese Erfahrung beherrscht, geschichtlich gesehen, die Generation, die die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, des Holocaust als Zusammenbruch von allem miterlebte. Allerdings sollte hier ein Unterschied gemacht werden zwischen im Dritten Reich etablierten Positionen, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg umso mehr einer Technik- und Modernekritik hingegeben haben, und den Exilerfahrungen der in dieser Zeit aus Deutschland Vertriebenen. So ist bei Adorno die Entfremdung mehr als eine Entfremdung von modernen technischen Entwicklungen. Das Utopische, ursprünglich einmal Heilende klingt bei Adorno als Erfahrung nur noch als Negativität an, als Verlust, der nur in aller Schärfe durch künstlerische Werke formuliert werden kann. Aber dennoch ist der Versöhnungsgedanke als negative Theologie quasi noch in Adornos Postulat einer Autonomie der Kunstwerke enthalten, eben mit einem negativen Vorzeichen.

Typisch für alle diese Denkbewegungen ist aber, dass sie aus der Sicht der ästhetischen Erfahrung der *Rezipient:innen* in den Künsten (und der ebenfalls rezipierenden Erfahrung bzw. Wahrnehmung von Natur) entwickelt worden sind und nicht unbedingt die Sichten der sich biografisch, gesellschaftlich oder menschlich verhalten-

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

den und arbeitenden Künstler:innen mit einbezogen haben. Warum nicht? Warum ist die Tätigkeit selbst aus dieser sehr interessanten und sich in der Geschichte des 20. Jahrhunderts positionierenden Theoriegeschichte herausgefallen?

Hierfür gibt es mehrere Gründe, die meiner Meinung nach mit der Systematik der Theoriegeschichte, aber auch der politischen und gesellschaftlichen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg zusammenhängen. Und an dieser Stelle bezweifele ich, dass sich das ›Ringen‹ der Theorie mit dieser speziellen negativen bzw. gewaltvollen Geschichte im 20. Jahrhundert einfach in andere Theoriegebäude übertragen lässt. Zu dieser Gewaltgeschichte gehören über Faschismus und Holocaust hinaus auch der Kalte Krieg und die verschiedenen Kunstbegriffe in den sich feindlich gegenüberstehenden politischen Lagern. Es ließe sich aber auch so argumentieren, dass die Generation der Leser:innen, die in ihren jeweiligen Biografien mit den hier angerissenen oder mit verwandten Fragen ihrer Zeit zu leben und – wenn man will – zu kämpfen hatte, dass diese Generation heute dabei ist zu verschwinden, sozusagen auszusterben. Es bleibt dann die Theorie.

2. Die Marginalisierung künstlerischen Handelns, Ansätze aus der Geschichte

Warum nun geriet Handeln als Kategorie in den Künsten selbst unter Verdacht? Oder noch allgemeiner: Warum war das Handeln seinerzeit vielleicht überhaupt unter Verdacht geraten? Auch die Sozialwissenschaften (hier vor allem vertreten durch das Frankfurter Institut für Sozialforschung), die politische Theorie, die Demokratietheorie waren ja historisch betrachtet in derselben Situation nach dem Zweiten Weltkrieg. Es ging darum, zunächst einmal die damalige Lage zu bestimmen und den Blick in die politische Zukunft zu richten. Erstes Primat war die Analyse und zugleich Abwendung vom Faschismus; gekoppelt wurde sie mit einer kritischen Analyse des Kapitalismus aus einer marxistischen Perspektive. Der Begriff des Fortschritts verband beide – einerseits hatte rationaler Fortschritt (auch im Sinne der Aufklärung) erst die Massenvernichtung der Juden und anderer Menschen möglich gemacht, andererseits war er mit der

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

kapitalistischen Produktion verbunden. Mit beiden wurde ein gesellschaftlicher Begriff der ökonomischen Produktion wenn nicht gleichgesetzt, so doch verzahnt. Adorno verband dies zusätzlich mit einer Konsumkritik, die auf die Veränderung der im steigenden Wohlstand lebenden, seiner Ansicht nach entmündigten Menschen zielte. Das Kapitel über Massenkonsum und ›Kulturindustrie‹ aus der *Dialektik der Aufklärung*, die er zusammen mit Max Horkheimer noch im amerikanischen Exil in der Zeit des Faschismus geschrieben hatte, analysiert eine Art geistige Vernebelung nicht zuletzt durch jene Kulturindustrie, die es den Menschen unmöglich macht, ihre eigentliche Situation kapitalistischer Ausbeutung und Entfremdung zu erkennen.[5] Nur in der Begegnung mit den ›richtigen‹ Kunstwerken, die letztendlich immer ein Rätsel bleiben und daher nicht konsumierbar sind, sei die Schärfe und Härte und Schwierigkeit der historischen Situation noch zu erfahren. Versöhnung, Utopie, eine Gemeinschaft als ersehnte lassen sich nur noch als abwesende in der Kunstrezeption erfahren. Diese historische Wahrheit sei in den Kunstwerken selbst angelegt. Sie ist eben nicht das Ziel der Künstlerinnen und Künstler. Genau genommen, so muss der Einwand aus heutiger Sicht lauten, würden somit alle künstlerischen Handlungen auf dasselbe abzielen; und ihr eigentlicher Sinn könne der Kunst daher erst durch die Philosophie, durch Philosoph:innen zugesprochen werden.

Das künstlerische Produzieren hingegen stand genauso wie das ökonomische Produzieren unter Verdacht, beide setzen sich gleichermaßen der Kritik aus, indem sie an der Verdinglichung der Welt teilnehmen, einer Welt, die von Adorno als konsumistisch verdorben erläutert wird, die auf billige Art auf die Affektbefriedigung der Konsument:innen abziele, so auch in der Kulturindustrie. Produzieren, Hervorbringen, Herstellen waren insofern allgemein diskreditiert, auch im Künstlerischen, wenn sie irgendeiner Sache dienen wollten, einen Beitrag leisten wollten. Denn dann bewegten sie sich im üblichen Rahmen der falschen Zielen einer kapitalistischen Verdinglichung und Vereinnahmung.

5 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenb.-Verl. 1988.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Die Widerstandsfigur, die Adorno hier denkt, ist eine des Austretens, Unterbrechens, Nicht-Mitmachens. Nur durch die Alterität der Kunstwerke von anderen Situationen und Gegenständen – also etwa durch das grundsätzliche Unterschiedensein des Hörens eines Musikstücks von anderen Situationen und Handlungen – ist die Möglichkeit gegeben, aus historischen und alltäglichen Zwängen auszusteigen, nur kurz und auch nicht ganz.

Es klingt hierin so etwas wie eine Grundstimmung der Kindheit an, in der es so etwas wie Versöhnung noch gegeben hat, so Adorno. Es gibt also keine Widerstandsfigur künstlerischen Handelns, sondern Widerstand bestehe darin, auszusteigen aus diesem überindividuellen, alles überwölbenden Prinzip einer kapitalistischen Verzweckung von allem.

In seinen Ästhetikvorlesungen, die er 1958/59 hielt, hat Adorno knapp umrissen, wie er sich solch künstlerischen Widerstand im Handeln vorstellt. Der Ausstieg aus dem falschen gesellschaftlichen Prinzip bestehe darin, in ein anderes überindividuelles Prinzip einzurücken, ihm zu gehorchen, wie Adorno sagt. In seinen Stichworten zu diesen Vorlesungen notiert sich Adorno: »Kunst gehört dem schaffenden Subjekt viel weniger als das Convenu meint. Sedimentierte Gesellschaft. Produzieren heißt vollziehen, dem objektiv Geforderten nachkommen. Nur Dilettanten glauben an die creatio ex nihilo; jeder seiner selbst bewußte Künstler weiß, wie sehr er gehorcht.«[6] Hier ersetzt ein anderes Objektives, den Künstler:innen Übergeordnetes das falsche Objektive der Geschichte der Moderne. Diese Denkfigur arbeitet Adorno auch in seiner Schrift *Philosophie der neuen Musik* aus. Meiner Ansicht nach hat dieses Ideal des Gehorchens in der Tat eine enge Beziehung zur Musik, insbesondere zur westlichen Musik. Adorno kam als Komponist von Arnold Schönberg, der mit der Zwölftonmusik die Regelhaftigkeit des Komponierens und Aufführens noch einmal im europäischen Rahmen ganz auf die Spitze getrieben hatte. Die

6 Theodor W. Adorno: Ästhetik (1958/59), hg. von Eberhard Ortland, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 380ff. Das »Convenu« ist die Übereinkunft, die derzeitige konventionelle Meinung oder Redeweise. Kunst hingegen ist »sedimentierte Gesellschaft«, weil sich in ihr das Gesellschaftliche über lange historische Zeiträume wie ein Sediment ablagert.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

westliche Musikentwicklung ist aber schon allgemein durch eine starke Regelhaftigkeit und die Beherrschung von Skills geprägt. Für alles – Melodie, Rhythmus, Tonarten, Notationen in Partituren – gibt es Kanons und Regeln bis hin zu den Jazzstandards, auf deren Grundlage oft improvisiert wird. Solchen Ordnungssystemen zu »gehorchen« bedeutet, sie ab der frühen Kindheit zu trainieren. Vielleicht ist mit dem Gehorchen der Künstler:innen das Befolgen dieser Standards gemeint, vielleicht meint Adorno aber auch mehr. Auf jeden Fall denkt Adorno die Rolle der Künstler:innen als einen bloßen Teilaspekt dieser musikgeschichtlichen Entwicklungen, in denen er dem Material eine größere geschichtliche Rolle zuerkennt als den Künstler:innen selbst. Er spricht auch von dem Materialfortschritt, durch den sich die gesellschaftliche Entwicklung im Kunstwerk manifestiere.

Man begegnet ähnlichen Darstellungen des Produzierens auch bei anderen deutschsprachigen Philosophen, z.B. bei Martin Heidegger in dem Aufsatz »Der Ursprung des Kunstwerks«. Die Künstler:innen rücken in einen ihnen übergeordneten Zusammenhang ein, wenn sie Kunst produzieren; bei Heidegger ist der Zusammenhang der einer völkisch gedachten Geschichte. Mindestens aus heutiger Sicht ist das problematisch. Das Kunstwerk hingegen ist »Geist, insofern Subjekt«, sagt Adorno, »vergegenständlichter, zu Erscheinung gewordener *verbindlicher* Geist«.[7] Wichtig ist, dass für Adorno das Kunstwerk schwerer wiegt als das, was Künstler:innen vorhaben, beabsichtigen und tatsächlich tun – so erscheint es in diesem theoretischen Setting. Sowohl bei Heidegger als auch bei Adorno bedarf es der Künstlersubjekte lediglich nur, um »das Werk […] als potentielle Objektivität […] zu aktualisieren«.[8]

Jürgen Habermas, ehemaliger Assistent bei Adorno, formulierte Kritik in einem neuen Sprachstil, im Stil einer ›vernünftigen‹ Kritik.[9] Er rehabilitierte die Kraft und Wirkungsmöglichkeit von Sprache, der bei Adorno und

7 Ebd. S. 381, FN (Herv. im Orig. unterstrichen).

8 Ebd.

9 Jürgen Kaube: »Die Vernunft in der Gesellschaft. Vom vernünftigen Gemeinwohl und gegen die Unfähigkeit zu lernen: Dem Philosophen Jürgen Habermas zum neunzigsten Geburtstag«, in: FAZ, 18.06.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Horkheimer ja immer eine Zurichtung, ein Herrschaftseffekt, die Erzeugung von Irrationalität und Willkür zugeschrieben worden war. Habermas, so die Deutung von Jürgen Kaube, »verzichtete auch auf spekulativ aufgeladene Metaphern – vom ›Nichtidentischen‹ bis zur ›Versöhnung‹ […]«.[10]

Mit dem Metaphysikvorwurf, den Jürgen Habermas gegenüber Adornos Theorie ausbuchstabierte, kam indessen eine neue Relativierung künstlerischen Handelns auf den Plan. Der Fokus der Theorie sprachlichen Handelns und des gemeinsamen Findens von konsensualen Sprechakten in der deliberativen Demokratie, also der demokratischen öffentlichen Beratung und Teilhabe, nimmt den Fokus weg von der entscheidenden Rolle der Künste und legt ihn auf gemeinsame *nichtkünstlerische Handlungsformen* in der demokratischen Öffentlichkeit. Die Rolle der Künste stand also jedenfalls nicht mehr im Zentrum des Interesses. Sie sollten irgendeine Rolle spielen, diese war aber zu unterscheiden von dem fundamental Wichtigen, dem Wissenschaftlichen, den alltäglichen Sprechhandlungen und dem Politischen.

Dadurch, dass öffentliches Sprechen, Verhandeln und Argumentieren bei Habermas als (Sprach-)Handlung aufgefasst wurden, kam der Handlungsbegriff nur eingeschränkt oder gar nicht mehr infrage für die künstlerische Arbeit. Sie war immer unwahrer, subjektiver, unrichtiger oder auch materialer als jene gemeinsam im öffentlichen Sprechen gefundenen sprachlichen Argumente, aus denen sich eine im Konsens gefundene Wahrheit ergeben sollte. Allgemein ist sprachliches Handeln mit Geltungsansprüchen verbunden, sagt Habermas. Er variiert seine Einordnung oder Zuordnung der Kunst mehrmals im Hinblick und in Absetzung von den Geltungsansprüchen des sprachlichen Handelns. Einerseits beschreibt er Kunstausübung als Geste expressiver Selbstdarstellung (dann mit dem Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit), ein anderes Mal als ästhetische im Kontrast zu problemlösender Rede; dann schließlich drittens als quasi materialhaften Geltungsanspruch der

10 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

ästhetischen Stimmigkeit der Elemente eines Werks.[11]

Die Habermas'schen Geltungsansprüche werden dann im nächsten Schritt von Albrecht Wellmer (von Habermas kommend) und Martin Seel (von Wellmer kommend) sozusagen wieder zurückgeführt in die Künste – in das Reden *über* Künste, das als Sprechen stets von Geltungsansprüchen begleitet ist (Wellmer), und in die davon abweichende Auffassung, Kunstwerken selbst seien ästhetische Geltungsansprüche inhärent. Mit der Präsentation von etwas als Kunstwerk wird sozusagen automatisch ein ästhetischer Geltungsanspruch erhoben, so wie mit ›illokutionären‹ Sprechakten automatisch ein Wahrheitsanspruch erhoben wird. Das herstellende Subjekt verschwindet dabei eventuell; aber nur deshalb, weil es den Anspruch nicht extra erheben muss; der ist vielmehr mit dem Kunstwerk schon mitgegeben.

In diesen Theorien wird Kunst als etwas Gegebenes verstanden, das sich qua Erleben oder in seinen Diskursen erst als Kunst etablieren muss. Die Perspektiven von Künstler:innen als Subjekten sind also konsequent und gründlich aus der ansonsten komplexen zeitdiagnostischen und sich als politisch verstehenden ästhetischen Theorie verschwunden. Die bisher genannten Gründe seien hier noch einmal aufgezählt: die Verbindung aller Absichten, Zwecke und Ziele jeden Handelns mit der kapitalistischen Ökonomie (Theodor W. Adorno), die Koppelung von Handlungen an die Sprache bzw. sprachliche Vorerschlossenheit der Welt als primären Weltzugang (Jürgen Habermas), die Definition von Kunstwerken als Erscheinen ihrer Werke (Martin Seel) oder als Effekt diskursiver Zuschreibungen (Albrecht Wellmer); und es ließe sich noch ergänzen: die Erfahrung von Kunstwerken als Nicht-Verstehen (Christoph Menke).

Warum, so lässt sich fragen, wurde nicht einfach trotzdem über die Absichten, Ziele und vor allem über künstlerische Handlungen und ihre Umsetzungen, Verkörperungen und Ergebnisse philosophisch gestritten? Die letzten beiden Gründe, warum dies nicht passierte, möchte ich noch nennen: Das erste Argument ist das einer fehlenden erkenntnistheoretischen Angemessenheit, die

11 Judith Siegmund: Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation, Bielefeld: transcript 2007, S. 201–210.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

ein Resultat sprachphilosophischer Prämissen darstellt: Wenn man konsequent die sprachliche Erschlossenheit der Welt denkt, so lässt sich nicht mehr behaupten, dass Kunstwerke primär als sprachlich gedachte Handlungsziele material stringent in sich gestaltet sein können. Das zweite ist der große Einfluss, den die *Kritik der Urteilskraft* von Kant gespielt hat, insbesondere die Weise, wie sie in Verbindung mit den genannten theoriehistorischen Entwicklungen aufgetreten ist. Die deutschsprachige Ästhetik im 20. Jahrhundert hat nämlich ihre eigene Lesart und Auslegung der *Kritik der Urteilskraft* hervorgebracht. Ich habe das schon sehr oft aufgeschrieben, deswegen mache ich hier nur eine Andeutung: Das ästhetische Urteil über das Schöne und das über das Erhabene waren dabei wegweisend. Weder wurde der zweite Teil des Buchs gelesen, in dem es um die Beurteilung der Natur geht, noch wurde lange Zeit die Produktionsästhetik des ›Genies‹ mitbedacht, die zusammen mit der Analytik des Schönen und des Erhabenen eine andere *Kritik der Urteilskraft* im Gesamten ergeben hätte. Auch in Bezug auf den kantischen Zugang wurde konsequent rezeptionsästhetisch eine Theorie der Rolle subjektiven ästhetischen Urteilens über Kunstwerke gestaltet bzw. eine Theorie ihrer Erfahrung.

3. Was macht man nun, wenn man über künstlerisches Handeln nachdenken möchte?

Um in diesem Theoriesetting etwas über künstlerisches Handeln sagen zu können, ist es notwendig, zuerst Kunstwerke näher oder, besser gesagt, anders als bisher zu bestimmen; und zwar zu bestimmen als von jemandem gestaltete Situationen bzw. von jemandem gemachte Gegenstände. Diese oder dieser Jemand kann unproblematisch auch als ein Kollektiv gedacht werden. Die Gemachtheit der Künste ist ein wesentliches Merkmal auch ihrer Rezeption. Das heißt zunächst: Wir sehen Kunstwerke an, hören sie, erleben sie, nehmen sie wahr mit dem Wissen, dass sie von jemandem gemacht worden sind. Diese oder dieser Jemand sind Künstler:innen, und damit verbindet sich eine Vorstellung von einer quasi kommunikativen Situation. Der Bogen spannt sich ausgehend von den Künstler:innen, von ihrer Situierung in Umgebung,

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Biografie, gesellschaftlicher Situation über den Materialgebrauch, die Materialität des Entstehenden in der poietischen Situation bis hin zum Kontext und Gebrauch des künstlerischen Prozesses, des Artefakts, der gestalteten Situation. Auf beiden Seiten – auf der Seite der Künstlerinnen wie auch auf der Seite derjenigen, die sich als Rezipierende auf künstlerische Situationen und Gegenstände einlassen – gibt es ein Wissen oder ein Bewusstsein, dass es so etwas wie fixierte oder beabsichtigte Gestaltung gibt. Es erscheint aber nicht allein ein Gegenstand oder eine Situation, sondern es erscheint auch ein Angebot von Bedeutung. Wie dieses Bedeuten von etwas philosophisch aufgefasst wird, wie es ausbuchstabiert wird, ist natürlich kulturell abhängig und sehr verschieden; auch was unter Bedeutung generell verstanden werden kann, wird verschieden sein. In jedem Fall handelt es sich aber um eine – so kann man sagen – Kontaktaufnahme. Die Weisen, Arbeitsweisen, Ansprüche, Selbstverständnisse usw. können sich stark voneinander unterscheiden; gleichwohl ist es ziemlich ausgeschlossen, dass ein künstlerischer Jemand in der Ausübung künstlerischer Tätigkeiten etwas ganz allein mit sich selbst ausmacht. Die Kenntnis derjenigen, denen die eigene künstlerische Arbeit später begegnet, kann in manchen Fällen antizipiert worden sein, jedoch kann es auch völlig unklar sein, wo, unter welchen Umständen, wer etwas mit der künstlerischen Arbeit anfangen wird. Dennoch gibt es im Moment des Machens eine Vorstellung nicht nur über das poietische Produkt als solches, sondern auch über seinen Gebrauch. Und auch wird diese Vorstellung modifiziert durch die materiale Unberechenbarkeit. Ich will damit sagen, dass das, was entsteht, selten oder nie den Anfangsvorstellungen entspricht, die den Künstler:innen vorschweben. Dennoch ist es nicht beliebig, sondern gerade nichtbeliebig.

Von hier aus gedacht, ist es dann nicht mehr weit zu Handlungstheorien, die vom Begriff des Zwecks und von Zwecken im Plural ausgehen: Zwecke dann allerdings nicht in der Auslegung Adornos, der Kritischen Theorie und der Kapitalismuskritik des 20. Jahrhunderts als ökonomisch berechenbare Ziele kapitalistischer Akkumulation; sondern Zwecke im Sinne eines aristotelischen *telos* als einer Richtung, in die eine Bewegung stattfindet. Solche Handlungsformen sind dann nicht mehr bestimm-

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

bar durch eine absolute Alteritätsfigur, sondern sie stehen gleichwertig neben anderen gesellschaftlichen, kollektiven und individuellen Handlungsformen. Dass Subjekte in ihnen als Handelnde als prekär und verletzbar gedacht werden müssen, versteht sich meines Erachtens bereits seit der Moderne von selbst.

4. Ausblick: Planetarische und postkoloniale Diskurse

In Form eines kurzen Ausblicks möchte ich abschließend etwas zum planetarischen Handeln in den Künsten sowie zu postkolonialen Diskursen, die Künstler:innen aufgreifen und anwenden, bzw. allgemeiner zum Motiv der Dekolonisierung in den Künsten sagen.

Das Problem und Anliegen planetarischen Handelns muss notwendig etwas mit einer Handlungsrichtung, mit einem Ziel zu tun haben – nämlich damit, unseren Planeten zu beschützen bzw. bewohnbar zu halten,[12] Menschen zu motivieren, den fortschreitenden Klimawandel sinnvoll zu thematisieren, Empfindlichkeiten zu schärfen, etwas beizutragen usw. Hier scheint es mir ganz offensichtlich, dass künstlerisches Handeln nicht mehr als alteritär von anderen Handlungsformen verstanden werden kann – es wäre widersinnig. Dennoch weisen künstlerische Handlungen in den verschiedenen Künsten verschiedene, ihnen spezifische Formen auf. Die Mittel, mit denen künstlerisch gearbeitet wird, neue und alte Handlungsformen, können analysiert und hinsichtlich ihrer Auswahl und der Art ihres Einsatzes eventuell als typisch künstlerisch erläutert werden. Ob sie sich von anderen Handlungsformen zum Planetarischen unterscheiden oder nicht, ist, wie ich meine, eine noch offene Frage bzw. eine, auf die es womöglich gar keine generalisierbare Antwort gibt.

Anwendungen postkolonialer Theorien als Denkpositionen, mit denen sich Künstlerinnen heute oftmals auseinandersetzen und die sie in ihren Arbeiten auslegen, bzw. künstlerische dekolonisierende Handlungen und ihre Resultate sind meines Erachtens mit einem univer-

12 Dipesh Chakrabarty: Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter, Berlin: Suhrkamp 2022.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

salistischen Anspruch verbunden.[13] Es geht um spezifische globale Theoriebildungen, die in den Künsten angeeignet werden, und solche Aneignungen sind, wie mir scheint, nicht identisch mit den Theorien selbst. Damit möchte ich sagen, dass ich sowohl die Theorien als auch künstlerische Arbeiten, die Theorien verarbeiten oder ›umsetzen‹, nicht als partikular ausgerichtet verstehe im Sinne einer identitätspolitischen Abspaltung, Ausgrenzung und Ausschließung, auch wenn ein solcher Effekt mitunter eintreten kann. Das Inkludierende, das oft in den Arbeiten thematisch wird, sollte sich also nicht allein auf die eigene Gruppe, auf Seinesgleichen beziehen lassen.

Wenn es so ist, wie ich das hier als Prämisse oder als Vermutung darstelle, müssten dekolonisierende künstlerische Handlungen als mögliche Handlungen unter anderen Handlungsformen verstanden werden. Um (wieder anknüpfend an die Einleitung dieses Textes) mit dem Problem der Sprache bzw. der Übersetzbarkeit in der ästhetischen Theorie abzuschließen: Diese Bewegungen oder sagen wir neueren Entwicklungen in den Künsten stellen Momente dar, bei deren Reflexion und Erläuterung durch ästhetische Theorie sich an mehrheitlich englischsprachige Debatten anknüpfen lässt. Ästhetische Theorie, deren Geschichte spezifisch deutschsprachig ist, kann und sollte sich hier dem Englischen gegenüber öffnen. Und im Lichte einer solchen Einschätzung lässt sich ein Diskurs über künstlerisches Handeln zweifellos in verschiedenen Sprachen führen.

Literatur

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.

Adorno, Theodor W.: Ästhetik (1958/59), hg. von Eberhard Ortland, Berlin: Suhrkamp 2017.

Chakrabarty, Dipesh: Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter, Berlin: Suhrkamp 2022.

13 Dies ist auch dann noch der Fall, wenn sie die Universalität des westlichen Denkens in Frage stellen; vgl. z.B.: Ruth Sonderegger: Fragen zur Kolonialität der europäischen Ästhetik, in: Eva Knopf/Sophie Lembcke/Mara Recklies (Hg.): Archive dekolonialisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film, Bielefeld: transcript 2019, S. 251–258.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenb.-Verl. 1988.

Kaube, Jürgen: »Die Vernunft in der Gesellschaft. Vom vernünftigen Gemeinwohl und gegen die Unfähigkeit zu lernen: Dem Philosophen Jürgen Habermas zum neunzigsten Geburtstag«, in: FAZ, 18.06.2019.

Marquard, Odo: Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen, Paderborn: Schöningh 1989.

Ritter, Joachim: »Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft«, in: ders., Metaphysik und Politik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 377–406.

Ritter, Joachim: »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: ders., Metaphysik und Politik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 407–434.

Siegmund, Judith: Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation, Bielefeld: transcript 2007.

Sonderegger, Ruth: Fragen zur Kolonialität der europäischen Ästhetik, in: Eva Knopf/Sophie Lembcke/Mara Recklies (Hg.): Archive dekolonialisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film, Bielefeld: transcript 2019, S. 251–258.

Ullrich, Wolfgang: »Arnold Gehlen«, in: Monika Betzler/Julian Nida Rümelin (Hg.): Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, neu bearbeitet von Mara-Daria Cojocaruin, Stuttgart: Kröner 2021, S. 345–349.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Historical and Aesthetic Action in Gerhard Richter's *Birkenau*[1]

Florian Klinger

The following essay presents Gerhard Richter's 2014 painting cycle *Birkenau* as an example of aesthetic action. It does so, first of all, by placing aesthetic action in contrast to historical action or action at large. The latter is such action in which, according to a common philosophical understanding, we determinately know the concept under which our action falls, which is to say we know what we are doing as we are doing it;[2] whereas acting aesthetically is to suspend the determinacy of that concept and instead to perform an indeterminacy. If historical action is held together by logical relations in which, being broadly based in determinate negation, actions relate as means and ends, then aesthetic action, in suspending determinacy, places itself beyond those logical relations. Though it is produced from historical conceptual means, it nevertheless is not reducible to those means and, in a way that our example will demonstrate, it unsettles and transforms those means.[3]

1 This essay is an adaptation of Florian Klinger, »Gerhard Richter's *Birkenau*«, originally in the exhibition catalogue *Gerhard Richter: 60 Years of Work*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2025.

2 See the influential account in Anscombe 1957.

3 I propose the concept of aesthetic action in Klinger 2024.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

In showing this, the essay implicitly contrasts the indeterminacy of aesthetic action as exemplified by Richter's painting with other kinds of artmaking that do not result in an unsettling and transformation of historical action, but rather in its logical continuation. Along those lines, artmaking may broadly commit to Hegel's view that the arts present us to ourselves and thus say something determinate about the human form, the concept of the human—which requires that artmaking should follow a determinate concept in so far as it belongs to historical action. Aesthetic action, in contrast, says nothing determinate but actualizes the human form as an indeterminacy—thus putting in question, rather than affirming, who we are. This poses the basic conceptual alternative that all artmaking faces and must decide between: considering aesthetic production either as determinacy or as indeterminacy.[4]

Of course, this is only an interesting difference to the extent to which it can be shown to be of relevance for actual artistic work. The discussion of Richter's painting will show how for him, the problem of representing the Holocaust is specifically addressed by the aesthetic indeterminacy, how the latter enables the painter—on the level of the conceptual makeup of the action—to do something that he could not otherwise perform. This also shows that aesthetic action is not ultimately separate from historical action but, precisely by way of its indeterminacy, is able to fulfill a particular historical purpose.

When you first encounter Gerhard Richter's cycle of four large oil paintings, you may be under the impression of their austerity; they give away little in their dark and sparse colors, looming format, harsh surface articulation, and absence of representational cues—features common to them all.[5]

4 I consider artistic action to be an empirical sociological concept—an action performed as part of the practices called the arts—and aesthetic action to be a fundamental conceptual possibility articulated by the actualization of the human form and therein in no way bound to the arts, but capable of being exercised in any number of ways.

5 Armin Zweite characterizes the work's atmosphere as »dark, desolate, melancholy« (Zweite 2019, 368. Translation: author).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

The only direction you receive is through the title *Birkenau*, referring to the Auschwitz-Birkenau concentration camp. And perhaps you have been preparing for this encounter by learning about the four photographs secretly taken there in August 1944 by a member of the *Sonderkommando*, a group of prisoners tasked with working in and around Crematorium V; photographs showing the incineration of bodies, a group of women on their way to the gas chamber, and trees in bright sunlight—one of which underlies each of Richter's paintings.[6] This happens via an artistic process that projects the photo onto the canvas, then renders it in graphite drawing and develops it into a representational grisaille (black and white) painting, and finally erases all depiction to arrive at the abstract canvas in which no representational link to the photos remains (Staatliche Museen zu Berlin 2023–2026).

Richter's *Birkenau* cycle is distinctive in that it starts from a double reference—to the photos, and to the events depicted by the photos—that is absorbed into the painting where it is representationally erased. The cycle thus performs an operation that Dieter Schwarz calls an elegiac abstraction (Schwarz 2023: 7; Schwarz 2016: 60)—one that differs from an abstraction that never had a reference in that it contains this double loss and double memory and is in a sense sustained by it: mnemonic erasure, abstracting from depiction, on the one hand, and mnemonic presentation, keeping reference alive, on the other, being the main activities that constitute the painting. Richter's strategy, in short, is to erase depiction while affirming reference. The aim, we will see, is not a mere stocktaking of existing memory, but a mnemonic recovery that is the production of memory specifically in the medium of painting, and therein a transformation of the available mnemonic resources.[7]

6 Richter came across the four images in Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz* (Didi-Huberman 2012).

7 For Richter's conception of painting's transformative role, see Klinger 2022, ch. IV. For a summary of how history painting in the German context shifts from representing historical events to becoming »memory painting«, undertaking a project of mnemonic recovery of the possibly irrecoverable, see Wagstaff 2020: 19–21.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

What is the point of erasing all depiction of the photos while sustaining reference to them? For Richter, painting must always show something, for if the painting did not refer, it would not attach to anything and there would be no reason for it to be made or seen. His broad understanding of what counts as showing something includes depiction as well as abstraction; while depiction represents its subject matter, abstraction refers to it via gesture, color, proportion, texture, or any other features by which the painting produces associations with its reference.

So, when to use depiction and when abstraction? Depiction (found typically in Richter's paintings from photographs) comes with the upside of binding and directing reference in a precise way, and with the downside of reference remaining thin—for the very reason of it being so directed. Abstraction (found in the abstract paintings from the 1980s, *Cage*, and the abstract paintings of recent years) comes with the upside of unbinding and thickening reference to any desired degree (if not especially directed it allows us to associate a great deal) and with the downside of reference remaining less precise. And as for hybrids of both genres (found in distorted depictions such as *September* or *Tisch*, overpainted photographs, and the short film *Volker Bradke*), there seems to be a compromise negotiated between the upside and downside of each genre.

And here we can see what is special about *Birkenau*, which draws only on the upside of both depiction and abstraction that here seem to eliminate each other's downside. As for depiction, since the viewer has both the title and knowledge of the underlying photographs, its associations are from the outset bound—directed toward the treatment of the Holocaust, and, more precisely, particular scenes from the crematorium at the Auschwitz-Birkenau extermination camp; one is not at all encouraged to freely associate whatever comes to mind. As for abstraction, since the viewer is confronted with canvases from which all depiction is erased, the association is, in its very boundness, unbound; the full associative import of abstraction is channeled into the confined articulation of its reference—which shapes the referential activity in a way not found elsewhere in Richter.

We can further characterize this special kind of referential activity at work in *Birkenau*: The activity of the

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

painting is fully abstracted from depiction and *as such* directed toward a determinate historical reference. Now, as the abstracting activity performs the erasing of the depiction, are there not also abstract features that contribute to the painting without therefore being erased? Not quite, because any activity not bound to depiction as its erasure would, strictly speaking, fall outside the referential focus to which this particular painting is bound. As every bit of activity is tied to that which it cancels out, the presentation of all features of the painting is the negative referencing of the painting's historical subject matter through erasure. Taking this as our point of departure, we identify the coupling of erasure and presentation to be the conceptual premise of the *Birkenau* canvases.

Benjamin Buchloh here speaks of a dialectics of amnesia and anamnesis, and relates those terms to the particular stakes that for Richter attach to a painterly treatment of the Holocaust (Buchloh 2016: 34). Behind amnesia or erasure as the inability to give memory anything other than a negative shape stands Richter's belief that the Holocaust defies depiction for various reasons: showing the bodies in a concentration camp might be sensationalist the way pornography is; it might run the risk of clichéd sentimentality and even kitsch; and the catastrophe for humanity might be such that it is generally impossible to capture in a valid iconic image. Behind anamnesis or presentation as mnemonic recovery stands Richter's desire to reference the Holocaust as shaped by his upbringing in the German Democratic Republic, which denied all complicity with National Socialism; by his emigration to western Germany with its partial though repressed recognition of it; and finally, by his often-declared conviction that paintings should do justice to the historical events they reference. Throughout his career, Richter appears torn between the impossibility of representing the Holocaust and the necessity of doing so (Richter/Serota 2011: 25).

We thus need to understand how the impasse of wanting to represent the Holocaust and being deeply wary of doing so is reflected in *Birkenau* through the coupling of erasure and presentation that we identified as the cycle's conceptual premise. We begin by accounting for each as a distinctive operation.

When we describe the canvases' features in terms of

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

presentation, we note black and white paint manifesting all sorts of gray patches alternating with smudges of red and green; a highly resolved surface articulation producing a tense vibrancy that is nowhere slackened; the suggestion that we might make out depiction in the gray areas—especially those of us familiar with Richter's grisaille paintings; and finally the large format that presents the painting as a massive object to confront, as definitely something rather than nothing. Describing the same canvases in terms of erasure, we note that each feature presented is produced by way of negation: the black and white is the avoidance of color, and the red and green is of a sort that discourages any generic associations based on color; the surface articulation consists of a scratching out, pushing, and rupturing that deprives the paintings' surfaces of gestural expressivity as well as directional flow, evading randomness on the one hand, regularity on the other. Any attempt to make out depiction in the gray areas is defied by the absence of representational cues anywhere in the painting; and finally the format, which makes all the described negativity loom large and austere.

And we can at least briefly sketch how this coupling of erasure and presentation is accentuated differently in each of the paintings, thus shaping the cycle as a whole. The first canvas displays a balanced manifestation of erasure and presentation, with all painterly features seeming to show and to withhold in equal measure. In the second canvas's massive condensation of red that disrupts the integration of features of the first, both erasure and presentation seem rendered more starkly and their coupling seems dramatized. As green and red spread across the third canvas with delicate chromatic in-between tones, minimizing contrast and gestural expressivity, erasure and presentation appear finely articulated through one another, contrasting with their juxtaposition in the second, recalling their equilibrium in the first. In the last canvas, the massive condensation of green that echoes the activity of red in the second, seemingly trying to float free of the gray areas, produces a heightened suggestion that reference might after all be depicted, as well as its definite denial; erasure and presentation appear to drift apart.

For Richter's cycle as a whole, this suggests a development of the coupling of erasure and presentation in which each painting fulfills a noninterchangeable role,

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

thus constituting the cycle as a single unit of four paintings; wherein canvases two and four have a diastolic or fallout character and canvases one and three a systolic integrating character, thus constituting the cycle as two units of two; and, finally, with a different rendering of the coupling in each case—as the referenced material of four different photos from Auschwitz-Birkenau would suggest—thus constituting the cycle as of four units of one.

The discussion has thus shown that erasure and presentation are distinctive operations at work in Richter's *Birkenau.* However, it has also shown that it is not possible to distinguish between such features of a painting that enact erasure and such other features that enact presentation. Every feature of the painting seems to be invested in both, as the two operations are strictly *through one another*: While erasure and presentation are each a distinctive operation, the paintings' abstracting activity is in no way non- or anti-referencing, and their referencing activity is in no way non- or anti-abstracting; rather, both activities appear to leave no space between them either for an adversarial relationship, or, in fact, for any logically articulated relationship at all.

That we are caught between erasure and presentation—abstracting and referencing, amnesia and anamnesis—indicates that they are not complementary operations contributing to a painting as its parts, but competing aspects under which Richter's work presents itself, competing renderings of each of the paintings and of the whole of *Birkenau*. Under one way of looking, the painting is erasure; under the other, it is presentation—and because the painting consists of both in a single unified action in which one *is* the other, you cannot dispense with either of them; the irresolution between competing aspects constitutes the painting as an indeterminacy.[8] This is aesthetic action in contrast to historical, nonaesthetic action that presents itself under a single concept only.

This indeterminacy is unlike anything that we can find outside the encounter with a painting or action that has the same distinctive characteristics. It denies any sense of vagueness or inarticulation that the term *indeterminacy* may otherwise convey, and neither is it the incomple-

8 For the concept of this indeterminacy, see Klinger 2024.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

tion of something interrupted or failed or undecided and yet to be brought to its full actuality. To the contrary, this kind of painterly indeterminacy has fully arrived in its end, fulfilling its intended purpose.

Instructively, this is denied in the description of it as a dialectics—a movement based in determinate negation in which a contradiction is resolved or able to be resolved—that connects actions insofar as they are historical. In the case of *Birkenau*, this would relate erasure and presentation through determinate negation; that is, on shared terms. On shared terms would mean that either presentation is subordinate to erasure, which is obviously not the case as we see something rather than nothing; or that erasure is subordinate to presentation, which is not the case either as our seeing is given no referential link to the photos; or, finally, that both are subordinated to some further concept in which their contradiction appears resolved or able to be resolved. And we already saw that Richter's *Birkenau* provides one with no such concept: erasure and presentation relate qua indeterminate negation as competing aspects of the painting, not its parts, thus unsettling the rule of dialectics for its domain.

Finally, how does this discussion of *Birkenau* reflect the particular stakes that we found attached to a painterly treatment of the Holocaust? Richter's strategy of erasing depiction while affirming reference seems to address those concerns that we found to manifest the impossibility of representing the Holocaust: as no depiction is produced, no bodies can be sensationalized; no clichéd sentimentality can be evoked; and no iconic image can be expected. At the same time, we saw that Richter not only does not abandon the historical reference, but that, precisely by binding abstraction to depiction qua erasure, he qualifies the referential activity in a way that we found not to be available to either depiction or abstraction alone.

We can now also say how the indeterminacy of Richter's paintings, by declaring erasure and presentation as not external to each other, contributes to the project of mnemonic recovery: the indeterminacy ensures that the abstraction does not relate to the referential import it carries as something different from itself (as would be the case in a dialectic relationship), but that it *is* this import. This makes it possible for the abstraction that we see, in

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

each of its features, to be charged with the full mnemonic import of the reference of the photos. We have thus established a sense in which this recovery deserves to be called productive rather than merely recuperative, and transformative of mnemonic resources rather than perpetuating their status quo.

Clearly, then, Richter's *Birkenau* does not accept the terms set out for it by Buchloh's picture. If, according to that picture, painting the Holocaust is impossible yet necessary, with both of these things relating in a dialectic, then any painting that subjects itself to this premise would be reducible to the terms of the picture. In constituting itself instead as an indeterminacy, Richter's painting never subjects itself to those terms, precisely in as much as they are undeniably determining factors in its historical circumstance. The making of *Birkenau* is still bound to those factors as its constituents; as we saw, erasure of depiction is taken up by the painting, and so is the affirmation of the historical reference. From these determinate actions, however, Richter builds the aesthetic indeterminacy in which their historical dialectical relating is unsettled, and the mnemonic recovery presents itself as productive and transformative in the way described.

Of course, to locate *Birkenau's* constitutive indeterminacy specifically in this erasure and presentation, and not in other features of the paintings, is a decision that has a quasi-programmatic character. For while we have no reason to assume this kind of indeterminacy not to be at work in paintings such as *September* (say, between depicting and abstracting) or *Aunt Marianne* (say, between exhibiting and dissolving the human figure), and there is no limit to the ways in which it can be brought about, Richter specifically links it to erasure and presentation only in *Birkenau*, thus making this the place where the relationship of his painting to its historical circumstance comes to be articulated in a certain decisive way.

What does this mean? It means that in Richter's communication about the Holocaust, the ideological constraints of the historical circumstance do not determine the painting, but are taken up by it and, in this taking up, transformed. The point is perfectly general and it receives special emphasis in the context of the Holocaust: the act of painting doesn't let itself be tied to ideological coordinates. Painting, Richter demonstrates, comes from the

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

midst of ideological commitments, but it is not therefore reducible to them. To be able to paint or to be unable to paint are alternatives that the act of painting answers with a yes (presentation) and a yes (erasure), and thus reveals to be false when applied to the domain of the painting itself.

While this cuts painting loose from false constraints, what Richter's indeterminacy positively means is not generalizable, as it is established in the scene of encounter in which viewers, one at a time, come to constitute *Birkenau.* This scene is captured as you turn toward the gray mirrors that are hung in the gallery opposite *Birkenau*. While merely looking at the paintings, you did not literally include yourself in the picture; but through the mirror, the human figure that is you appears almost epiphanic against the backdrop of the canvases that so laboriously eliminate all trace of the figure.

Seeing yourself against the backdrop of *Birkenau* is to find yourself visually implicated. You yourself, in your individuality as you move and watch, appear as the one whose viewing activity is made explicit. Depending on which group traits make up your individual identity at the intersection of race, ethnicity, gender, age, nationality, and other marks, each in its specific historically articulated relationship to the crimes shown by the Birkenau photographs, your implication carries different political stakes. Still, you don't appear to yourself externally, from a third-person viewpoint, as the mirrors seem to suggest. Rather, since you know yourself to be the one in the mirror, you witness your own implication through your first-person knowing it to be yours.

While for most visitors today, this will not constitute an implication on the level of individual guilt, the conceptual point is that you are implicated nevertheless. The Holocaust is a crime that renders our humanity at stake by explicitly implicating us universally, by virtue of being bearers of the human form. »Like you and me«, Georges Bataille writes, »those responsible for Auschwitz had nostrils, a mouth, a voice, human reason, they could unite, could have children. Like the Pyramids or the Acropolis, Auschwitz is the fact, the sign of man. The image of man

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

is inseparable, henceforth, from a gas chamber«.[9] Therefore, you don't encounter Richter's cycle from the outside, as one might from the vantage point of a different species; rather, you do so *as a human*, explicitly as someone who is implicated in the Holocaust qua belonging to the human form. Not even the newborn you are holding is exempt from this implication.

This generic implication, too, is rendered explicit by the mirrors. For their graying effect is such that while you are still able to recognize your figure as your own, the reduction of features homogenizes the inner of the figure and thus de-individualizes you at the same time, turning you into a generic rendering of the human form—into just *any* representative of the genus »the image of man«. Cast in this way in front of *Birkenau,* you individually and generically enact the human form against the refracted backdrop of its physical annihilation (the original photos show prisoners' bodies piled up for cremation)—an annihilation that resonates in the erasure of the human form on the canvases.[10]

What does it mean to be implicated in this way?[11] The mirrors (as discussed here) don't add anything that is not already conceptually part of your encounter with *Birkenau*; they make explicit your role in that encounter. Richter's treatment of the Holocaust manifests an indeterminacy that refuses to tie who we are as humans to set historical concepts and ideological coordinates, making painting, and the encounter with it, the place of this challenge. You take part in this indeterminacy through the implication of yourself as an individual bearer of the human form. Therefore, you represent humanity under this

9 As quoted in Didi-Huberman 2012: 27–28, in which Richter first found the *Birkenau* photographs—which shows that the thought of implication by kin belongs crucially in the context of the *Birkenau* paintings.

10 Dominic Williams and Nicholas Chare argue that at least in the third of the photographs, the victims are shown to be murdered as women, as (Jewish) women, and not as universal human beings. See Williams/Chare 2016. I owe this qualification to Sebastian Köthe.

11 For the concept of implication, see Rothberg 2019. Applying that concept to Richter's *Birkenau*, Amir Eshel emphasizes the importance of distinguishing between how we are implicated by the original photographs and how they are rendered through the paintings. See Eshel 2020: 78, 82.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

question—what it means to be thus implicated—and your encounter with *Birkenau*, since it works to suspend conclusions, establishes this question as open. Open in a sense that cannot be resolved because it is that which the encounter is about.

References

Anscombe, Elizabeth (1957): *Intention*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Buchloh, Benjamin H. D. (2016): »Amnesia and Anamnesis«, in *Gerhard Richter's Birkenau-Paintings*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Didi-Huberman, Georges (2012): *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Chicago: University of Chicago Press.

Eshel, Amir (2020): *Poetic Thinking Today*, Stanford: Stanford University Press.

Klinger, Florian (2022): *Theory of Form: Gerhard Richter and Art in the Pragmatist Age*, Chicago: University of Chicago Press.

Klinger, Florian (2024): *Aesthetic Action*, Stanford: Stanford University Press.

Klinger, Florian (2025): »Gerhard Richter's *Birkenau*«, originally in the exhibition catalogue *Gerhard Richter: 60 Years of Work*, Fondation Louis Vuitton, Paris.

Richter, Gerhard/Serota, Nicholas (2011): »I Have Nothing to Say and I'm Saying It«, in Achim Borchardt-Hume, Dorothée Brill, Mark Godfrey, Camille Morineau, Gerhard Richter, and Nicholas Serota (eds.), *Gerhard Richter: Panorama*, London: Tate Publishing.

Rothberg, Michael (2019): *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford: Stanford University Press.

Schwarz, Dieter (2016): »Beginning Again: New Abstract Paintings by Gerhard Richter«, in *Gerhard Richter: Abstract Paintings and Drawings*, New York: Marian Goodman Gallery.

Schwarz, Dieter (2023): »Gerhard Richter: New Abstract Works«, in *Gerhard Richter: New York 2023*, New York: David Zwirner Books.

Staatliche Museen zu Berlin (2023–2026): »Gerhard Richter: 100 Works for Berlin«, https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/gerhard-richter-100-works-for-berlin/, last modified February 20, 2025.

Wagstaff, Sheena (2020): »The Excavation of Memory«, in: Benjamin H. D. Buchloh and Sheena Wagstaff (eds.), *Gerhard Richter: Painting After All*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Williams, Dominic/Chare, Nicholas (2016): *Matters of Testimony. Interpreting the Scrolls of Auschwitz*, New York and Oxford: Berghahn.

Zweite, Armin (2019): *Gerhard Richter Leben und Werk: Das Denken ist beim Malen das Malen*, Munich: Schirmer/Mosel.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Handlung und Kunstbegriff

Marita Tatari

Mein Zugang zum Thema ›künstlerische Handlung‹ geht nicht vom anthropologischen Subjekt aus, sondern vom philosophischen, das eng mit dem Kunstbegriff verbunden ist. Der Kunstbegriff als gemeinsamer Nenner für ganz unterschiedliche Gegenstände und Phänomene – also der autonome Kunstbegriff – entstand in der Neuzeit und spielte eine wichtige Rolle bei der Herausbildung des philosophischen Subjektbegriffs. Während ›Handlung‹ zunächst auf Menschen als Akteure und auf eine zwischenmenschliche Situation verweist, lässt sich der Kunstbegriff in der großen kontinentalen Tradition der Philosophie auf den philosophischen Subjektbegriff zurückführen.

In der Denklinie, die mit Hegel beginnt und sich über Heidegger und Adorno bis zur französischen Dekonstruktion erstreckt, bezeichnet ›Subjekt‹ im Grunde die Struktur des Sinns – die Weise, in der das philosophische ›Worumwillen‹ stattfindet.

Bei Hegel ist das Subjekt das »Absolute« – kein Subjekt im geläufigen Sinn, sondern die Aufhebung der Dualität von Subjekt und Objekt in einer Form, die er als Freiheit begreift. Diese Freiheit ist das Stattfinden des philosophischen Worumwillens unter den jeweiligen Bedingungen seiner Zeit.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Kunst, philosophisch mit Hegel zum Begriff gebracht, ist in diesem Sinne Subjekt: Ein Kunstwerk ist eine Form des Absoluten – stets in einer bestimmten Zeit, in einem kulturellen Moment, als dessen Selbstbewusstsein im Medium des Sinnlichen.

Adornos negative Dialektik, Heideggers Destruktion der Metaphysik und die französische Dekonstruktion des Subjekts setzen sich allesamt mit Hegels Subjektbegriff und seiner Kunstauffassung auseinander: Sie setzen diesen Subjektbegriff voraus und arbeiten zugleich mit ihm und gegen ihn.

Meine Arbeit mit dem Handlungsbegriff in künstlerischen Zusammenhängen lässt sich vor diesem Hintergrund verstehen. Sie ist eine philosophische Auseinandersetzung mit dem geerbten Subjekt- und Kunstbegriff aus der Perspektive meiner Zeit – eine Auseinandersetzung, die durch die Einführung des Handlungsbegriffs die Dimension der Entfaltung eines Kunstwerks als relationale Aktivität in den Vordergrund stellt. Gemeint ist damit die ›reale‹ Dimension der Kunstentfaltung: einerseits ihre pragmatisch-körperlich-materielle Verfasstheit mitsamt der Raumzeit, *als welche* ein Kunstwerk oder ein künstlerischer Prozess stattfindet; andererseits ihre Relationalität, die räumliche, körperliche, reflexive sowie gesellschaftliche Implikationen umfasst.

Der springende Punkt dieses Unternehmens ist jedoch, dass es den philosophischen Subjektbegriff nicht zugunsten eines anthropologischen aufgibt, sondern vielmehr versucht, das philosophische Anliegen des Sinns (des Worumwillens) unter den Bedingungen zeitgenössischer Technologie zu reflektieren. Es handelt sich dabei nicht um ein genuin ›posthumanistisches‹ Denken, da es keine feste Gestalt des Menschlichen voraussetzt, von der es sich abgrenzen würde. Vielmehr geht es um den Versuch, die gegenwärtige ›Mutation‹ des Sinns – und damit die Mutation des Subjekts – auch als eine anthropologische zu denken und ihr im Bereich der Kunst Rechnung zu tragen.

Der Begriff der Mutation, der unter anderem auf den Eingriff der Technik in die ›Natur‹ durch Gentechnik und Prothesen verweist, deutet auf eine Transformation der instrumentalen Auffassung von Technik hin – und damit auch auf eine veränderte Vorstellung des Menschen als dirigierender Instanz der Technik sowie auf die Auflösung

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

der begrifflichen Dualität von Natur und Technik.

Ich kann dieses Thema hier nicht vertiefen, erwähne es jedoch, um zu verdeutlichen, warum meine Einführung des Handlungsbegriffs im Herzen des Kunstbegriffs nicht von einer anthropologischen Auffassung der handelnden Akteure ausgeht. Vielmehr stellt sie die Frage, wie das Anliegen der Kunst unter heutigen Bedingungen philosophisch zu denken ist und in welcher Weise es die geerbte Vorstellung von Handelnden und Handlung berührt.

Bevor ich darauf eingehe, möchte ich jedoch zunächst erläutern, was mich dazu veranlasst, den Begriff der Handlung als für ein zeitgemäßes Denken der Kunst zentralen Begriff einzuführen.

Philosophie als antwortende Praxis

Der Impuls, den Handlungsbegriff in den Kunstbegriff einzuführen, entspringt meinem Verständnis von Philosophie als einem lebendigen Denken – einem Denken, das auf die zeitgenössische Welt antwortet. Diese ›antwortende‹ Auffassung der Philosophie ist keineswegs neu. Sie lässt sich unter anderem auf Hegel zurückführen, für den die Philosophie das Selbstbewusstsein ihrer Zeit ist. Im Medium des Begriffs hebt sie die vielfältigen Aspekte ihres kulturellen Moments auf – allerdings nur unter der Voraussetzung, dass das, was in ihrer Zeit gärt, bereits zur Reife gelangt ist. Denn, so Hegel: »Die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.«[1]

Daraus folgt, dass Philosophie untrennbar mit einer bestimmten Kultur bzw. einem bestimmten kulturellen Moment verbunden ist – und damit auch ein Bewusstsein ihrer eigenen Veränderlichkeit einschließt.

Mit den aus der späteren Phänomenologie entlehnten Begriffen des »Antwortens« und »Sich-Verantwortens«[2] ließe sich – auch wenn Hegel es nicht in diesen

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, in: ders., Werke in 20 Bänden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, Bd. 7, S. 28.

2 Vgl. Bernhard Waldenfels: *Antwortregister*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Worten formuliert – sagen, dass die Philosophie stets auf eine bestimmte Welt antwortet und sich für diese Welt verantwortet. Während Hegel diese Verantwortung auf die Vernunft zurückführt, stellt sich für eine Denktradition, die sich insbesondere in Frankreich in Auseinandersetzung nicht nur mit Hegel, sondern auch mit Heidegger entwickelte, die Frage anders. Trotz der Verschiedenheit der Positionen – von Sartre, Foucault und Derrida bis zu Lacoue-Labarthe, Nancy, Malabou und anderen – ist ihnen gemeinsam, dass die Philosophie selbst die Vernunft und damit sich selbst infrage stellt.

Die beiden Totalitarismen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie die technoökonomische Hegemonie des Spätkapitalismus wurden von diesen Philosoph:innen in Zusammenhang mit dem westlichen Autonomieanliegen gebracht – und damit auch mit der philosophischen Autonomie des Logos. Ihre Antwort darauf war eine ethische Haltung mit erheblichen, insbesondere politischen Konsequenzen, auf die ich hier nicht eingehen kann (eine Haltung, die etwa Lacoue-Labarthe als »archi-politisch«[3] beschrieb): das Einstehen für das Bewusstsein der eigenen ›Endlichkeit‹, was auch hier das Bewusstsein der Grenzen der Philosophie bedeutet.

So sprach Foucault anstelle eines Systems der Vernunft von »Diskursen«, die Dekonstruktion sprengte sprachspielerisch ihre Begriffe, und Deleuze und Guattari beschrieben die Herausbildung von »Rhizomen«: plurale, netzwerkartige, fragmentierte Entstehungsprozesse. Gleichzeitig entstanden hybride Formen zwischen Literatur und Philosophie.

Diese Wendung des Denkens, die mit einem Bewusstsein der Endlichkeit der Philosophie einherging, wurde bisweilen polemisch als ›Relativismus‹ kritisiert. Ihrem Selbstverständnis nach – wie Derrida es exemplarisch mit dem nicht dekonstruierbaren Begriff der Gerechtigkeit erläuterte – blieb sie jedoch im Gegenteil dem Anliegen der Philosophie treu, allerdings im Bewusstsein ihrer eigenen Grenzen. Es ist ein radikales Denken, weil es sich selbst aufs Spiel setzt, um der Unaneigenbarkeit des Sinns gerecht zu werden. So spricht Derrida beispielsweise nicht im Namen der Vernunft, sondern im Namen

3 Philippe Lacoue-Labarthe: *Typographien II*: Die Nachahmung der Modernen, Basel: Engeler 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

der Gerechtigkeit; Foucault im Namen der Kritik; Nancy im Namen des Gemeinsamen.

»Im Namen von« ist allerdings keine vollkommen präzise Formulierung. Gemeint ist das, was ihr Denken beseelt, wofür sie einstehen: Sie versuchen nicht nur, der Welt zu entsprechen, sondern ihr auf eine Weise zu entsprechen, die unter den Bedingungen ihrer Zeit für das einsteht, was diese Namen trägt: Gerechtigkeit, Kritik, Gemeinsames usw. Daraus entstand – und darauf möchte ich hier hinaus – keine systematische Philosophie, sondern ein Denken als Praxis, als Ethos, als Haltung. In diesem Sinne lässt sich auch eine Verwandtschaft zu Hannah Arendt feststellen, deren Denken ebenfalls in Auseinandersetzung mit Heidegger steht und die nicht für theoretische Wahrheit, sondern für das Handeln und die *vita activa* einsteht.

Während Heidegger in Deutschland vor allem mit dem Nationalsozialismus oder mit einer konservativen Denktradition assoziiert wird, spielte er für eine eher linke Strömung der französischen Philosophie eine zentrale Rolle.[4] Wie Foucault es einmal für sich selbst formulierte, gab Heidegger ihr den entscheidenden Impuls für ihr Denken.[5] Es ist bemerkenswert, dass die deutsche Rezeption der Dekonstruktion sie vor dem Hintergrund des Strukturalismus als ›Poststrukturalismus‹ verortet – dabei stammt das Wort ›Dekonstruktion‹ selbst aus Gérard Granels Übersetzung von Heideggers Begriff der ›Destruktion‹.[6]

4 Dominique Janicaud: *Heidegger in France*, Bloomington: Indiana University Press 2015. Ich gehe hier nicht auf die Kontroverse zwischen Emmanuel Faye und anderen Intellektuellen ein.

5 »Heidegger ist für mich immer der maßgebliche Philosoph gewesen. […] Ich habe noch die Aufzeichnungen hier, die ich zu dem Zeitpunkt, als ich Heidegger las, gemacht hatte – ich habe sie tonnenweise –, und sie sind ungleich gewichtiger als die über Hegel und Marx gemachten. Mein ganzes philosophisches Werden ist von meiner Lektüre Heideggers bestimmt worden.« Michel Foucault: »Die Rückkehr der Moral. Michel Foucault im Gespräch über die Frage des Subjekts und den antiken Stil der Existenz«, in: taz, 27.4.1990, https://taz.de/Die-Rueckkehr-der-Moral/!1770542/ (abgerufen am 12.03.2025).

6 Vgl. Gérard Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*, Wien: Turia und Kant 2020.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Die Auseinandersetzung mit Heideggers Verstrickung in den Nationalsozialismus war für diese Philosophierichtung längst vor der Veröffentlichung der *Schwarzen Hefte* zentral – exemplarisch sei hier auf die Arbeiten von Philippe Lacoue-Labarthe verwiesen.[7] Sie betrachteten Heideggers Verstrickung in den Nationalsozialismus nicht als bloßen biografischen Sachverhalt, sondern analysierten die damit verbundene Dimension seiner Philosophie. Dennoch wurde Heidegger – anders als in der zeitgenössischen deutschen Rezeption – nicht als Ausnahme im philosophischen Kanon gesehen. Im Gegenteil: Man erkannte in ihm den exemplarischen Ausdruck des inneren Selbstwiderspruchs des sogenannten ›Abendlandes‹ und die Selbstdestruktivität dieser Zivilisation. Lacoue-Labarthe beschrieb dies insbesondere im Hinblick auf die Moderne als einen *double bind* – einen unauflösbaren Widerspruch –, dessen radikalste Form er in Heidegger sah. Heidegger habe einerseits diese Selbstdestruktivität erkannt und beschrieben und versucht, ein anderes Denken der Endlichkeit zu eröffnen – ein Denken der unhintergehbaren ontologischen Differenz. Gleichzeitig jedoch habe sein Denken, wie jede Philosophie, sich selbst verraten, sich selbst widersprochen: indem er in der eigentlichen Erfahrung dieser Differenz – des Seins – die Stiftung der Geschichte verortete, insbesondere in der Erfahrung der Kunst. Und hier, in der Rolle, die er der Kunst zuschrieb, vor allem der nach seinem Verständnis höchsten aller Künste – Hölderlins Dichtung –, sei diejenige Dimension seines Denkens zu finden, die für seine nationalsozialistische Verstrickung verantwortlich sei.

Diese französische Denkrichtung hat sich mit dem Selbstwiderspruch in Heideggers Denken auseinandergesetzt – aus Treue zum Anliegen des Sinns, des Gemeinsamen und der Gerechtigkeit. An die Stelle einer welt- oder geschichtsstiftenden Wahrheit, anstelle einer auf die Eigentlichkeit der Wahrheit gegründeten Gemeinschaft trat das Bewusstsein der philosophischen Endlichkeit als denkende Praxis. Eine Praxis, die – in Jean-Luc Nancys Worten – das Gemeinsame als *singulär plurale*

7 Vgl. u.a. Philippe Lacoue-Labarthe: *Heidegger: la politique du poème*, Paris: Galilée 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Praxis versteht,[8] ein Begriff, der ebenfalls in Auseinandersetzung mit Heidegger entstand. Nicht mehr *eine* Geschichte, *eine* Gemeinschaft, sondern die endliche Praxis des Gemeinsamen: der Wahrheit, des Sinns, der Gerechtigkeit. Kein großes Worumwillen einer einzigen Geschichte, sondern die unreduzierbare Pluralität der Öffnung eines *Mit* – eine plurale Weltöffnung, kein einheitlicher Horizont mehr.

Dieser Exkurs war mir wichtig, um zu zeigen, dass die Auseinandersetzung mit Heidegger – insbesondere mit seiner Kunstphilosophie – bereits die Prämissen eines Denkens als Praxis enthält, dem ich nachgegangen bin.[9] Aus der Perspektive meiner Gegenwart habe ich mich daher zunächst mit Heidegger auseinandergesetzt und anhand seines Textes *Wozu Dichter?*[10] den philosophischen Kunstbegriff auf die Erfahrung der Kunstschaffenden und der Kunstrezipierenden zurückgeführt. Dabei habe ich eine Ambivalenz herausgearbeitet: Einerseits handelt es sich um eine Erfahrung, die Geschichte auf die Wahrheit des Seins hin stiften würde – und die mit Heideggers nationalsozialistischer Verstrickung einhergeht. Andererseits jedoch habe ich, mit und gegen Heidegger, eine Deutung der Künstler*innen und der Rezipierenden herausgearbeitet, die die Erfahrung der Kunst als relationale Öffnung begreift – als das Stattfinden eines *Mit*. Diese Deutung reicht bis in ihre anthropologische Auffassung hinein und dekonstruiert sie. Kunst wäre somit die Pragmatik oder der Realismus, die ›praktische Effektivität‹ dieses *Mit*. Meine Arbeit fügt sich damit in die Denkrichtung eines »postdekonstruktiven Realismus« ein, wie Derrida einst Jean-Luc Nancys Denken beschrieb.[11]

8 Jean-Luc Nancy: *Singulär Plural Sein*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2004.

9 Marita Tatari: Heidegger et Rilke: *Interpretation et partage de la poesie*, Paris: L'Harmattan 2013 und dies.: »Wirken der Wahrheit des Seins: Die Interpretation der Dichtung in Heideggers Rilke-Lektüre«, in: Alfred Denker/Holger Zaborowski/Jens Zimmermann (Hg.): *Heidegger und die Dichtung*. *Heidegger-Jahrbuch 8*, München: Alber 2014, S. 152–159.

10 Martin Heidegger: »Wozu Dichter?«, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1950, S. 269–320.

11 Jacques Derrida: *On Touching – Jean-Luc Nancy*, Stanford: Stanford University Press 2005, S. 46.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Gerade diese hier nur vage angedeutete praktische Dimension des Kunstdenkens war es, die mich anschließend dazu veranlasste, den Handlungsbegriff im Zusammenhang mit Kunst zu untersuchen. Ich erkannte die Notwendigkeit, diese implizite Praxisperspektive der Kunstphilosophie explizit zu klären und mich direkt mit ihr auseinanderzusetzen.

Poiein, prattein, dran

Das Kunstwerk wird in der Neuzeit, zum Beispiel bei Schiller, als sinnliche Enthüllung der neuzeitlich abwesenden – nämlich in der Vergangenheit verlorenen und in der Zukunft erst wieder zu gewinnenden – Natur des Menschen angesehen. Die Geburt der ästhetischen Utopie ersetzte die Religion durch eine Vision der Emanzipation vom innerhalb der Gemeinschaft herrschenden zivilisatorischen Seinsmodus. Aber die Kunst ist, ihrem neuzeitlichen Begriff nach, nicht die Einlösung des von ihr gegebenen Versprechens, sondern das Versprechen selbst. Ihr Funktionieren beruht auf ihrer Autonomie: Sie bleibt wirksam, solange ihre Zweckmäßigkeit in der Schwebe bleibt, solange sie über sich hinausweist und doch in die Faktizität der Sinnlichkeit, der *aisthesis*, zurückgeführt wird. Subjekt und Objekt sind untrennbar mit der *aisthesis* des jeweiligen Kunstwerks verbunden – als Geschehen. Um diese Dimension der Kunst als Geschehen genauer zu untersuchen und ihren praktischen Aspekt als die Entfaltung eines Geschehens philosophisch auszulegen, habe ich zunächst phänomenologisch gearbeitet. Dabei habe ich Begriffe und methodische Ansätze des Phänomenologen Jacques Taminiaux aufgegriffen und die Intentionalität der Kunst als Geschehen analysiert.[12]

Taminiaux unterscheidet in diesem Zusammenhang drei Typen von Intentionalität im künstlerischen Geschehen: die teleologische, die archäologische und die natürliche bzw. faktische Intentionalität. Diese Differenzierung

12 Marita Tatari: »Die Doppelbindung ästhetischer Erfahrung als *dran*«, in: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik 8* (2009), S. 267–288 und Jacques Taminiaux: *Art et événement – Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Paris: Belin 2005.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

basiert auf der Mehrdeutigkeit des französischen Begriffs *événement*, der drei Aspekte umfasst: erstens das, worauf eine Erwartung gerichtet ist, zweitens eine unerwartete, aber wirkungsvolle Situation, und drittens das, was *hic et nunc* geschieht. Mithilfe phänomenologischer Werkzeuge bestimmt Taminiaux das Zeitbewusstsein bzw. die zeitliche Intentionalität, die jeder dieser Dimensionen entspricht. Die *teleologische Intentionalität* richtet den Blick auf das Ziel eines Geschehens, auf das Handlungen und Erwartungen ausgerichtet sind. Die *archäologische Intentionalität* hingegen betrachtet das Geschehen als einen Anfang (*arché*) – als eine unerwartete Situation, die sich ereignet und die Betroffenen überrascht. Die *natürliche* oder *faktische Intentionalität* bezieht sich ausschließlich auf die Gegenwart: auf das, was zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort geschieht.

Die Analyse dieser dreifachen Intentionalität des künstlerischen Geschehens und ihrer jeweiligen Verflechtungen führt Taminiaux zu einer Gegenüberstellung zweier philosophischer Kunstauffassungen: der spekulativen, für die er in der Antike Platon und in der Neuzeit Hegel als Vertreter anführt, und der kritischen, die er Aristoteles und Kant zuordnet. In der spekulativen Kunstauffassung Platons und Hegels dominiert Taminiaux zufolge die teleologische Intentionalität, die Taminiaux mit dem Handlungsmodus des *poiein* und der *poiesis* verbindet. Dagegen ist Aristoteles' kritische Kunstauffassung durch die Verflechtung von teleologischer und archäologischer Intentionalität geprägt, die er mit dem Handlungsmodus des *prattein* und der *praxis* verbindet.

Ich habe die drei griechischen Begriffe für Tun: *poiein*, *prattein* und *dran* analysiert und gegen Taminiaux argumentiert, dass der Modus des *dran* in Aristoteles' Poetik die Intentionalität der Tragödie beschreibt. Darüber hinaus habe ich diesen Modus des Tuns als antiken Vorläufer der Intentionalität der Kunst herausgearbeitet. Ohne an dieser Stelle auf alle Details meiner eigenen Analyse einzugehen, werde ich hier Taminiaux's Analyse der *poiesis* als *praxis* und meine Analyse der *poiesis* als *dran* zusammenfassen.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Taminiaux zufolge bringt der Modus der *poiesis* bei Platon ein Werk nach den Modellen der Theorie als äußerste ontologische Sicht (*theasis*) hervor. Aristoteles dagegen führt die *poiesis* in die *praxis* zurück. Die Tragödie als Nachahmung einer Handlung fungiert bei Aristoteles als Träger des Lernens, indem sie ein Allgemeines der *praxis* thematisiert. Da der Dramatiker die Handlung durch einen *mythos* (eine Erzählung) nachahmt – der als Zusammenfügung (*synthesis*) der Handlung fungiert –, wird das ästhetische Geschehen nicht nur in seiner archäologischen, also wirkungsbezogenen Intentionalität dargestellt, sondern auch in den *mythos* eingeschrieben. Der *mythos*, mit seinen Momenten des plötzlichen Umschlagens (*metabole*) und Erkennens (*anagnorisis*), stellt eine rationale Ordnung dar, die die Erregungszustände (*pathe*) reinigt, indem sie diese zu Faktoren der Einsicht macht, statt sie bloß als Teil des Erlebens erscheinen zu lassen. Dieses Allgemeine bezieht sich jedoch nicht auf die Seienden im Allgemeinen, sondern auf die Möglichkeit von Begebenheiten, die in der Interaktion der Menschen spezifische Erregungszustände auslösen.

Es ist kein Zufall, argumentiert Taminiaux, dass der tragische Held, um Jammer und Schaudern hervorzurufen, den Vielen *ähnlich* (*homoios*) sein soll. Er repräsentiert die interaktiv handelnden Menschen in ihrer Mannigfaltigkeit – nicht besser, nicht schlechter –, und erfährt einen Umschlag vom Glück ins Unglück infolge einer Verfehlung (*hamartia*). Der *mythos* stellt, indem er den inneren Zusammenhang der *praxis* artikuliert, die Verfehlung als immanente Möglichkeit jeder Handlung dar. Dadurch wird die *phronesis* aufgerufen, die Fähigkeit, Handlungen gerecht zu beurteilen und aus ihnen zu lernen, um Verfehlungen zu vermeiden.

Das Lernen (*mathesis*), das der *mythos* vermittelt, bezieht sich auf den Sinn des spezifischen Geschehens. In diesem Sinne schreibt der *mythos* das Geschehen in einen eigenen Zusammenhang ein. Er regt zur Sinnsuche an, ohne das Geschehen auf eine theoretische Ebene zu heben oder es einer allgemeinen Gesetzlichkeit zu unterstellen. Vielmehr bringt der *mythos* das konkrete Geschehen, indem er dessen Sinn erschließt, zurück in die interaktive Vielfalt, aus der es hervorgegangen ist.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Wenn der tragische *logos* laut Aristoteles politisch ist, dann deshalb, Taminiaux zufolge, weil er ein Allgemeines enthüllt, indem er aufzeigt, ob eine Handlung gerecht ist. Gerecht ist, was die Zukunft von Interaktion und Dialog fördert; ungerecht ist, was diese Zukunft verhindert. Der tragische *logos* verweist somit nicht auf die Kontemplation eines allgemeinen theoretischen Prinzips, sondern auf die geteilte *aisthesis* (sinnliche Wahrnehmung) dessen, was die jeweilige gemeinschaftliche Interaktion der Mitbürger:innen begünstigt. Die *poiesis* als *mimesis* der *praxis* eröffnet einen Sinnhorizont als Möglichkeit für eine jeweilige Gemeinschaft. Somit verflicht die aristotelische *katharsis* die archäologische Intentionalität des Geschehens mit der telelogischen. Sie befasst sich mit dem Sinn jener Begebenheiten, die Erregungszustände auslösen, und eröffnet den interaktiv handelnden Menschen in ihrer Vielfalt die teleologische Dimension der *poiesis*.

Poiesis als *dran*: Was tun?

Die Tragödie ist gemäß der aristotelischen Definition Träger eines Lernens, indem die *poiesis* die *praxis* in einen *mythos* einschreibt, der das Allgemeine der *praxis* betrifft. Gegen Taminiaux habe ich das *Einzelne*, das einen Sinnhorizont artikuliert, in der aristotelischen Poetik nicht als die dargestellte *praxis*, sondern als die tragische Aufführung selbst herausgearbeitet.

Die Nachahmung der Handelnden (*dronton*) wird bei Aristoteles dem Epos gegenübergestellt, nicht nur, weil sie sich auf Schauspieler bezieht, sondern weil sie die *praxis* zum Gegenstand der Reflexion macht. In diesem Sinne sind auch die Zuschauer Handelnde (*drontes*), da sie durch die Frage »Was tun?« (*ti draso*) in die Reflexion über die *praxis* einbezogen werden. Jammer und Schaudern entstehen, wenn der selbstverständliche Charakter der *praxis* problematisch wird. Der *mythos* bringt durch Anerkennung und Umschlag (*metabole*) die Spannung zwischen Möglichkeit (*dynaton*) und Erfüllung (*telos*) zur Darstellung.

Gegenüber dem *prattein* und *poiein* habe ich im Anschluss an Bruno Snell[13] einen weiteren Begriff des Tuns

13 Bruno Snell: *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig: Dieterich 1928.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

ins Feld geführt, das *dran*, um gegen Taminiaux zu argumentieren, dass derjenige Modus des Tuns, der Aristoteles' Betrachtungsweise des ästhetischen Geschehens entspricht, nicht das *prattein*, sondern das *dran* ist. In einer historischen Analyse stellt Snell das Verb *dran*, wie es in der antiken Literatur anzutreffen ist, dem *prattein* und dem *poiein* gegenüber, die durch die Erkenntnis eines Ziels gekennzeichnet sind, das beim *prattein* innerhalb und beim *poiein* außerhalb des Tuns liegt. Im Gegensatz dazu unterscheidet, Snell zufolge, das *dran* zwischen einerseits der Verflechtung des Subjekts mit der *praxis* und andererseits der Verwirklichung der *praxis*, das heißt zwischen dem Treffen einer Entscheidung und der Vollbringung eines Ergebnisses. Es betont Unsicherheit, Verantwortung und die Offenheit der Handlung und stellt nicht die Verwirklichung eines Ziels (*telos*) dar, sondern die Reflexion über die Selbstbestimmung der *praxis.*

Das *drama* substantiviert diese Handlung als Geschehen, nicht als abgeschlossene Tat. Es versetzt die *praxis* in die Gegenwart und macht sie der Reflexion zugänglich. Aristoteles definiert die *mimesis* der *praxis* als Nachahmung handelnder (*dronton*) Personen. Das Allgemeine (*katholou*) der *praxis* ist daher nicht ihre Zweckmäßigkeit, sondern die Reflexion über sie. Das *drama* eröffnet den Raum der Verantwortung und Selbstbestimmung, während es zugleich die Zweckmäßigkeit der *praxis* in der Schwebe hält. Der *mythos* als Zusammenfügung der *praxis* setzt deren Logik aus und macht sie zum Träger des Lernens. Die Anerkennung der Handlung ist der Moment, in dem sie als selbstübernommen, das heißt aus einer eigenen Entscheidung hervorgehend erkannt wird. So entsteht der Raum der Freiheit. Die Charaktere (*ethos*) sind nicht bloße Gegebenheiten, sondern stehen in Bezug zum *mythos* als Reflexion über die *praxis*. Daher wird auch die Verfehlung (*hamartia*) retrospektiv als Schuld aufgefasst.

Zusammenfassend bezeichnet die *poiesis* als *praxis* die Verflechtung der teleologischen und archäologischen Intentionalität des Geschehens, während die *poiesis* als *drama* alle drei Intentionalitäten integriert. Die Tragödie thematisiert damit in ihrem Innern ihr Eigenes als *drama*, nämlich die unlösbare Spannung zwischen Möglichkeit und Erfüllung. Das *dran* zeigt diese Spannung ebenso wie die ästhetische Reflexion bei Schiller, Kant und Adorno:

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

die Eröffnung eines Raumes zwischen Möglichkeit und Verwirklichung. Das *dran* ist somit ein Ungedachtes bei Aristoteles, das zwar spürbar präsent ist, aber nicht explizit begrifflich gefasst wird. Es ermöglicht es, die gleichwertige Verflechtung der teleologischen, archäologischen und faktischen Intentionalität des künstlerischen Geschehens zu denken, und greift damit der praktischen Dimension des modernen Kunstwerks voraus.

Kunstwerk als Handlung

Diese Analyse der Intentionalität der Kunst als Geschehen hat es mir ermöglicht, den Kunstbegriff handlungstheoretisch zu untersuchen. Sie bleibt jedoch einem Subjektdenken verhaftet, das von Schiller über Adorno bis zu Rancière reicht und die antinomische Spannung zwischen Möglichkeit und Erfüllung als Eröffnung der Freiheit versteht – etwa auf der Grundlage der Reflexion bzw. der Vernunft (Adorno). Damit bleibt sie auf ein Telos, einen Endzweck der Geschichte, ausgerichtet, der sich in der Kunst als Möglichkeit eröffnet und zugleich in der Schwebe bleibt. Dies lässt sich mit einer kritischen Haltung verbinden: der Freisetzung eines Emanzipationspotenzials aus den gegebenen soziopolitischen Verhältnissen – einer (Meta-)Politik des Dissenses (Rancière).

Die technoökonomische Hegemonie, die damit einhergehende technologische Vervielfachung der Zwecke und die daraus resultierende Destabilisierung der modernen Subjektauffassung durch die katastrophalen Folgen des Anthropozäns haben jedoch spätestens im 21. Jahrhundert diese aus der Aufklärung geerbten Konzepte von Subjekt, Politik, Geschichte und Sinn erschüttert. Um dieser Transformation zu begegnen – um auf die Welt zu antworten und mich für sie zu verantworten – habe ich mich anschließend mit der repräsentativsten Kunstphilosophie des Westens auseinandergesetzt: derjenigen Hegels.[14]

In der gegenwärtigen technoökonomischen Hegemonie sind die Trümmerfelder von Hegels fortschrittlicher Geschichts- und Kunstauffassung zu erkennen: die Ver-

14 Marita Tatari: *Kunstwerk als Handlung – Transformationen von Ausstellung und Teilnahme*, Paderborn: Brill/Fink 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

wandlung bzw. Auflösung jenes einen, die Geschichte umfassenden Endzwecks in die Hegemonie des Kapitals – und damit einhergehend die Vermessung und Reduzierung von allem auf das allgemeine Äquivalent (Marx' Ausdruck für das Geld), das Singularität und Alterität in der endlosen Produktionsmaschinerie des Spätkapitalismus vernichtet. In diesen Trümmerfeldern der Geschichtsteleologie habe ich die Möglichkeit einer anderen Erfahrung dieser Gegenwart herausgearbeitet und ihre Prämisse in Hegel selbst gefunden: in seinem Begriff des Kunstwerks als Handlung.

Im systematischen Teil von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* definiert Hegel die Handlung in künstlerischen Zusammenhängen als die in sich differente, prozessierende Bestimmtheit des Ideals, »welche wir im allgemeinen als Handlung fassen können«.[15] Diese Definition bezieht sich zunächst auf den Übergang vom »Ideal« (dem sinnlichen Schein der Idee) in der schönen (griechischen) Skulptur zum Drama.

Erstens habe ich gezeigt, dass Handlung im Drama nicht lediglich die Handlung der Protagonisten ist, sondern die Gesamtaufführung umfasst. Zweitens – und das ist der Kern meines Arguments – habe ich entgegen der geläufigen Interpretation, die Hegels Handlungsdefinition ausschließlich mit dem griechischen Drama in Verbindung bringt, mit Hegel herausgearbeitet, dass alle Kunst als Handlung zu verstehen ist. Ich habe dargelegt, dass jede Kunst, bzw. jedes Kunstwerk, begriffslogisch im Sinne Hegels als Handlung interpretiert werden kann. Handlung bedeutet hier die sinnliche Selbstdifferenz der Idee – jeweils als konkretes Kunstwerk und jeweils unter den Bedingungen seiner Zeit. Damit ist Kunst nicht nur die sinnliche Reflexion der ethischen Handlung, sondern vielmehr die Sinnlichkeit des Kunstwerks selbst als Handlung.

Der Unterschied zu meiner oben dargestellten Analyse der Kunst als *dran* ist der folgende: *dran* und die Kunst als *dran* bleiben auf einen Zweck ausgerichtet, den sie reflexiv aussetzen und in die Schwebe bringen. Das Kunstwerk als Handlung hingegen vollzieht seinen Zweck – bzw. in Hegels Terminologie »die Idee«.

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik in 3 Bänden, Bd. 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 233.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Meine Interpretation von Hegels Auffassung der Kunst als einer Form des Absoluten, die zugleich laut Hegel eine »Schranke« (das Sinnliche als Schranke) hat, deutet die Kunst als ein »endliches Absolutes« aus. Diese »Endlichkeit« habe ich als Handlung herausgearbeitet: die Selbstdifferenz der Idee jeweils als konkretes Kunstwerk. Wenn die »sinnliche Schranke« der Kunst nicht mehr in Bezug auf eine über sie hinausgehende, sich entwickelnde Geschichte als fortschreitende Verwirklichung des Absoluten auf immer höheren Stufen gemessen wird, wenn also die Kunstwerke aus dem Fortschrittsdenken der Geschichte herausgenommen werden, dann lässt sich die Selbstdifferenz der Idee im Kunstwerk nicht mehr als »Spannung zwischen Möglichem und Telos« beschreiben. Sie lässt sich weder als *dran* noch entlang der Linie von Denkern wie Adorno fassen. Vielmehr eröffnet sich damit – im Inneren von Hegels Philosophie – ein anderes Denken.

Im Unterschied zu Hegels Geschichtsphilosophie, zur Auffassung einer fortschreitenden Entwicklung der Kunstformen und zu den Bestrebungen der Kapitalhegemonie impliziert und beruht die Auffassung des Kunstwerks als Handlung auf keiner allumfassenden Sphäre, keinem Endzweck des Ganzen. Stattdessen steht sie für den ›Sinn‹ (das ›Worumwillen‹) als einen endlichen Sinn: als Singularität eines sinnlichen *hic et nunc*. Anstelle einer vertikalen Achse des historischen Fortschritts hätten wir es also mit einer quasi ›rhizomatischen‹ Horizontalität zu tun: ein Denken, das sich freilich nicht nur aus Deleuze speist, sondern ebenso aus Derridas *destinerrance*, Nancys *singulärer Pluralität* oder Édouard Glissants *Totalität* – Glissant, der heute in dekolonialen Kontexten rezipiert wird, steht für eine Totalität ein, die nur singulär, das heißt als endliche zu fassen ist.[16]

Ich habe argumentiert, dass diese Lektüre Hegels heute deshalb fruchtbar – und überhaupt erst möglich – ist, weil sie einer zeitgenössischen Mutation des Subjekts und des Sinns entspricht. Diese Mutation habe ich mit Nancy als eine »Transformation der Ordnung der Zwe-

16 Vgl. Édouard Glissant: *Poetics of Relation*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1990.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

cke« beschrieben.[17] Damit meine ich einerseits die Pluralisierung des Sinns, andererseits aber damit einhergehend auch ein Denken der Relation – einer Relation, die im sinnlichen *hic et nunc* stattfindet und, wie die Technik, über das Gegebene hinausgeht. Mit Lindberg lässt sie sich als eine *Technik des Berührens* begreifen.[18]

Berühren ist ohne Distanz unmöglich. Es ist eine Relation, die die Heterogenität oder Alterität dessen, was sie berührt, nicht überbrückt. Lindberg nennt dies eine *Bio-Technizität* und versteht darunter die Lücke im Herzen der Relation zwischen Leben und Technizität – eine Lücke, die dem Leben Plastizität verleiht: die Möglichkeit zur Transformation. Der Sinn als *Technik des Berührens* ist die Empfindung und Erfindung einer Relation und einer Distanz zugleich. Die Selbstdifferenz der Idee als Handlung ist demgemäß das Stattfinden sich sinnlich entfaltender Relationen, die nicht gerinnen, sondern wirksam bleiben, weil sie diese Distanz als Öffnung zugleich aufrechterhalten. Handlung ist somit die Offenheit einer Relation – sowohl zwischen den Elementen des Kunstwerks als auch zu den Betrachter:innen, die in ihm enthalten sind.

Das bedeutet jedoch, dass es sich weder um anthropologisch gedachte Relationen zwischen Menschen noch um anthropologisch gedachte handelnde Subjekte handelt. Im Gegenteil: Die an der Kunst – sowohl in ihrer Produktion als auch in ihrer Rezeption – teilnehmenden Menschen sind von der Technizität der oben beschriebenen Relation aus zu denken: als *Lebens-Technik*. Es geht um eine primäre Technizität des Menschlichen, die ich zuvor als anthropologische Mutation beschrieben habe. Diese würde ich jedoch nicht als *posthumanistisch* bezeichnen, da ich sie im Zusammenhang mit einer Mutation des Sinns denke. Mein Fokus liegt auf diesen (technischen) Relationen als offenen Relationen im sinnlichen *hic et nunc* – und gerade diese Offenheit ist entscheidend. Sie bezeichnet eine Relation, die wirksam und

17 Vgl. M. Tatari: *Kunstwerk als Handlung*; dies. (Hg.): *Orte des Unermesslichen – Theater nach der Geschichtsteleologie*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2014.

18 Vgl. Susanna Lindberg: *From Technical Humanity to Biotechnical Existence*, Albany: State University of New York Press 2023.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

lebendig bleibt, indem sie mit einer Distanz, einer Heterogenität einhergeht. Anstelle einer Einverleibung der Relationen in die Logik des Kapitals, jene Logik endloser Produktion und Zweckvervielfachung, geht es hier um die Singularität von Öffnungen – und damit um die Pluralität künstlerischer Handlungen, selbst unter den Bedingungen einer allgemeinen technoökonomischen Hegemonie.

Kunstpraktiken

Weder der Ansatz der Avantgarden, ältere Kunstformen zu überwinden und zu sprengen, noch das Spiel mit dem Kunstbegriff oder die Institutionskritik scheinen den zeitgenössischen Tendenzen der Kunstwelt angemessen Rechnung zu tragen. Viele heutige Kunstpraktiken sind mit bestimmten Zwecken verbunden: ökologische Kunst, dekoloniale Praktiken, politisches und soziales Engagement. Aus der Perspektive mancher klassisch-moderner Kunstphilosophien ist eine solche Kunst Ausdruck des Neoliberalismus. Sie dient nützlichen Zwecken, anstatt die Aussetzung aller Zwecke ins Werk zu setzen. Würde sie als Handlung aufgefasst, würde sie vorgesetzte Zwecke verfolgen. Sie wäre kein *dran* – keine Aussetzung der Zwecke in der reflexiven Übernahme der Handlung.

Otobong Nkangas textile Skulpturen, Tomás Saracenos immersive Installationen mit Spinnennetzen, Carolina Caycedos recherchebasierte Werke über Wasserrechte und Umweltpolitik, Thijs Bierstekers KI-gesteuerte Installationen zu CO^2-Emissionen sowie die Vielfalt kollektiver Praktiken seit der letzten Documenta: Auf einer Ebene setzen sich solche Arbeiten für Zwecke wie Nachhaltigkeit oder Gerechtigkeit ein. Auf einer anderen Ebene jedoch zoomen sie in Strukturen unserer Koexistenz hinein – Strukturen, die von der kapitalistischen Logik, die unsere Gesellschaften beherrscht, abgeblendet werden.

Die Analyse der Relationen und Handlungen, die zeitgenössische Kunstpraktiken in Gang setzen, muss sich, scheint mir, an der Mutation des Subjekts und des Sinns messen, die sich in unseren Gesellschaften vollzieht. Deshalb sind meines Erachtens die Denkkategorien, die diese Kunst angemessen beschreiben, erst noch zu erfinden – im kreativen Dialog und in Auseinandersetzung

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

mit den geerbten Denkkategorien der Kunstphilosophie. Mein Vorschlag, das Kunstwerk mit und gegen Hegel als Handlung zu denken, war ein solcher Versuch. Ich habe ihn hier gewiss sehr schematisch skizziert. Er berührt zahlreiche Forschungsfelder, die noch zu erkunden sind. Die Kernfragen, die ich hier weitergeben möchte, lassen sich folgendermaßen formulieren:

Wie kann unter den heute zutiefst nihilistischen Bedingungen des allgemeinen Äquivalents (des Geldes) etwas an und für sich Wertvolles sich zwischen uns öffnen? Wenn dieses Wertvolle, wie in meinem Vorschlag, als offene Relation zu begreifen ist, wie lässt sich eine solche Relation artikulieren – insbesondere im Hinblick auf Künstliche Intelligenz und die zeitgenössische Auflösung der Dualität von Natur und Technik? Das heißt: Wie sind Handlung, Technik und Relation zu denken, wenn sowohl das philosophische als auch das anthropologische Subjekt seine Endlichkeit und seine Technizität bejaht, ohne dabei den Anspruch auf Sinn – auf ein Gemeinsames – aufzugeben?

Literatur

Derrida, Jacques: *On Touching – Jean-Luc Nancy*, Stanford: Stanford University Press 2005.

Foucault, Michel: »Die Rückkehr der Moral. Michel Foucault im Gespräch über die Frage des Subjekts und den antiken Stil der Existenz«, in: taz, 27.4.1990, https://taz.de/Die-Rueckkehr-der-Moral/!1770542/ (abgerufen am 12.03.2025).

Glissant, Édouard: *Poetics of Relation*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1990.

Granel, Gérard: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*, Wien/Berlin: Turia und Kant 2020.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, in: Werke in 20 Bänden, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik in 3 Bänden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.

Heidegger, Martin: »Wozu Dichter?«, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1950.

Janicaud, Dominique: *Heidegger in France*, Bloomington: Indiana University Press 2015.

Lacoue-Labarthe, Philippe: *Heidegger: la politique du poème*, Paris: Galilée 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Lacoue-Labarthe, Philippe: Typographien II: *Die Nachahmung der Modernen*, Basel: Engeler 2003.

Lindberg, Susanna: *From Technical Humanity to Bio-technical Existence*, Albany: State University of New York Press 2023.

Nancy, Jean-Luc: *Singulär plural sein*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2004.

Snell, Bruno: *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig: Dieterich 1928.

Taminiaux, Jacques: *Art et événement – Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Paris: Belin 2005.

Tatari, Marita: »Die Doppelbindung ästhetischer Erfahrung als dran«, in: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik 8* (2009), S. 267–288.

Tatari, Marita: Heidegger et Rilke: *Interpretation et partage de la poesie*, Paris: L'Harmattan 2013.

Tatari, Marita Tatari: »Wirken der Wahrheit des Seins. Die Interpretation der Dichtung in Heideggers Rilke-Lektüre«, in: Alfred Denker/Holger Zaborowski/Jens Zimmermann (Hg.): *Heidegger und die Dichtung*. (*Heidegger-Jahrbuch*, Bd. 8), München: Alber 2014, S. 152–159.

Tatari, Marita (Hg.): *Orte des Unermesslichen – Theater nach der Geschichtsteleologie*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2014.

Tatari, Marita: *Kunstwerk als Handlung – Transformationen von Ausstellung und Teilnahme*, Paderborn: Brill/Fink 2017.

Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Die Kunst-Maschine

Anke Haarmann

Mit vier Denkbewegungen möchte ich die Kunst-Maschine auf den Weg bringen: einer philosophisch-historischen Denkbewegung, einer deskriptiv-künstlerischen, einer diagrammatisch-nachzeichnenden sowie einer begrifflich-systematischen.

In der historisch-philosophischen Argumentation erinnere ich an das, was ich zum Verständnis einer Kunst als Handlung, Praxis oder Ausübung schon herausgearbeitet habe.[1] Dazu fasse ich kurz, aber hoffentlich wegbereitend den Blick in die philosophische Ästhetik und Kunsttheorie noch einmal zusammen, den ich an anderen Stellen schon detailliert vollzogen habe. Ich erinnere also an jene philosophischen Ästhetiken und Kunsttheorien, welche die Kunst von ihrem Tätigsein ausgehend gedacht haben, und ich erinnere an das dort freigelegte Potenzial zu einer Theorie der Kunst als Praxis, Ausübung oder Handlung. Die Anhäufung dieser Begriffe (Praxis, Ausübung, Handlung) verweist auf die diskussionswürdige Differenz dieser Vokabeln, die nicht dasselbe bezeichnen, auch wenn sie sich in ihrem Bedeutungs- und Anwendungsraum teilweise

1 Vgl. Anke Haarmann: Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik, Bielefeld: transcript 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

überschneiden oder überlagern. Allen diesen Begriffen gemeinsam ist, dass mit ihnen die Kunst von ihrem Tun her als Handlung oder als Praxis oder als Ausübung verstanden und konzeptualisiert werden kann.

Diesen Überblick zum Stand der Debatte in der philosophischen Ästhetik und Kunsttheorie möchte ich nutzen, um ihn für ein Weiterdenken fruchtbar zu machen. Denn was passiert, wenn wir erkannt haben, dass für das Verständnis der Kunst der praxologische Blick zumindest *auch* benötigt wird? Wenn wir festgestellt haben, dass das Handeln einen Ausgangspunkt für das Verständnis der Kunst bilden kann? Wir müssen uns dann nicht nur historisch-philosophisch, sondern auch konkret beschreibend und strukturell nachzeichnend mit diesem Handeln, dieser Praxis, dieser Tätigkeit der Kunst auseinandersetzen. Und schließlich müssen wir auch eine systematische Bestimmung dessen versuchen, was als Kunst im Sinne ihres tätigen Wesens begriffen werden kann: eine Bestimmung der Kunst-Maschine.

In meiner künstlerisch-beschreibenden und meiner diagrammatischen Denkbewegung werde ich also beginnen, eine konkrete wie auch eine strukturelle Vorstellung von dem zu entwickeln, wie sich künstlerisches Tun exemplarisch oder im grafischen Schaubild darstellen kann. Die konkrete Beschreibung des künstlerischen Handelns kann dabei nur am Einzelfall vollzogen werden. Jede Kunst ist anders im Konkreten. Zugleich sind wir dennoch in der Lage, sie im Allgemeinen als Kunst zu erkennen und zu beschreiben. Was aber beschreiben wir dann? Das genaue Hinsehen auf die einzelnen und tatsächlichen (also tätigen und sächlichen) Praktiken des Kunstmachens verspricht, die allgemeine Hypothese vom praxologischen Grundton der Kunst zu konkretisieren und damit nicht nur vorstellbar, sondern auch plausibel zu machen. Das grafische Schaubild wiederum beginnt ausgehend vom konkreten Einzelfall die Denkbewegung wieder in die Richtung einer Verallgemeinerung zu führen. Im diagrammatischen Bild werden Formen und Figuren aus dem Modus des Konkreten in den symbolischen Verweisungszusammenhang gehoben und Zusammenhänge verallgemeinernd nachgezeichnet.

Mit der vierten und systematischen Denkbewegung werde ich schließlich versuchen, den Begriff der Maschine zu verstehen: systematisch und wie er von Gilles De-

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

leuze und Félix Guattari gebraucht wird, um (in ihrem Fall) die Sinnproduktion der Philosophie zu verstehen. Diesen Maschinenbegriff möchte ich nutzen, um die Tätigkeit der Kunst als eine tätige Sinnproduktion zu beschreiben – genauer als eine Entfaltung von Sinn durch die künstlerische Praxis der Verkettung (oder Verflechtung) von Objekten (in einem erweiterten Objektverständnis).

Zur Rolle der Tätigkeit in der Theorie der Kunst

Zunächst möchte ich nun also zusammenfassen, was ich zum Verständnis einer Kunst als einer Tätigkeit schon herausgearbeitet haben. Dabei ist es schwer zu verbergen und daher vielleicht auch wichtig zu erwähnen, dass meine Beschäftigung mit der Kunst als einer Tätigkeit bisher geleitet war von meiner Beschäftigung mit der Kunst als Forschung. In diesem epistemologischen Horizont ist nämlich die Frage relevant, worin sich Wissenschaft und Kunst überschneiden. Und ich habe mir klargemacht, dass das Forschen eine Tätigkeit ist, aber die Kunst auch als Tätigkeit verstanden werden kann und mithin dieses Tätigsein im Falle der Kunst in ein epistemologisches Verhältnis mit dem Forschen als einem Tätigsein gebracht werden kann. Mit diesem Denkansatz verschiebt sich zunächst der epistemologische Blick sowohl in Hinblick auf die Wissenschaften als auch in Hinblick auf die Künste. Im Zusammenhang der Wissenschaften rückt mit dieser Aufmerksamkeitsverschiebung die Erkenntnis als Ergebnis des Forschens in den Hintergrund, während das Forschen als Tätigkeit des Erkennens relevant wird. In Hinblick auf die Kunst findet eine Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Werk, als Ergebnis des künstlerischen Tuns, hin zur künstlerischen Tätigkeit als einem *Kunsten*[2] statt. Vor dem Hintergrund dieser korrelativen Aufmerksamkeitsverschiebung werden

2 Ich arbeite mit dem Begriff des *Kunstens*, um dem Desiderat eines Tätigkeitsworts für die Praxisform des künstlerischen Tätigseins entgegenzuwirken. Am deutlichsten ist der Begriff in meinem Buch *Artistic Research* (2019) begründet. Er hat aber auch schon eine erste Erwähnung in dem Beitrag »Praxisästhetik« in dem Band *Kunst und Handeln* (hg. von Judith Siegmund und Daniel Martin Feige, Bielefeld: transcript 2016) erfahren.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Forschen und Kunsten in Hinblick auf ihre Tätigkeitshorizonte vergleichbar oder zumindest einer vergleichenden Analyse über den Typus dieser Tätigkeitsformen zugänglich.

Dabei ist die Behauptung nicht, dass jedes künstlerische Tun, also jedes Kunsten, eine forschende Aktivität sei. Und ebenso wenig wird behauptet, dass es sich bei jeder Forschungstätigkeit auch um ein künstlerisches Verfahren handelt.[3] Vor dem Hintergrund des praxologischen Blicks auf Kunst und Wissenschaft oder eben die Tätigkeiten des Forschens und des Kunstens lässt sich aber im Rahmen einer epistemologischen Ästhetik die Aufgabe formulieren, zu erklären, worin bei manchen künstlerischen Praktiken das Forschende dieser Tätigkeit besteht, und damit, inwiefern Kunst zumindest auch als Forschungspraxis verstanden werden kann.

Nun geht es hier nicht darum, die Beantwortung der Frage nach der Forschungsdimension mancher künstlerischen Praktiken zu wiederholen. Wohl aber ist die theoriehistorische Aufarbeitung relevant, die der epistemologischen Fragestellung nach dem Verhältnis von Forschen und Kunsten vorangeht. Theoriehistorisch geht es nämlich zunächst darum, überhaupt das praxologische Verständnis der Kunst aus dem Bestand der Ästhetiken und Kunsttheorien herauszuarbeiten, um dann damit arbeiten zu können. Wie die meisten von uns war auch ich zunächst mit der Diagnose konfrontiert, dass Künste seit der Antike zwar häufig untersucht wurden, aber meist den Werken oder dem Publikum und seinen Erfahrungen und damit eher den Symptomen als den Ursachen des Künstlerischen ein hohes Maß an Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Dies ist weder überraschend noch verwunderlich, denn ebenso wie der ärztliche Blick die Körper von außen beurteilt, erfasst auch der theoretische Blick nicht den inneren Prozess des Kunstschaffens. Körper und Künste können von Außenstehenden nur hinsichtlich der Symptome und Auswirkungen betrachtet und beurteilt werden. Die konkreten Arbeitsweisen und tätigen Praktiken der Künste spielten entsprechend in vielen Ästhetiken oder Theorien zur Kunst eine eher marginale Rolle.

3 Bei genauerer Betrachtung können allerdings immer mehr Tätigkeiten in den Wissenschaften als korrelativ zu künstlerischen Praktiken verstanden werden.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Doch immerhin konnte bei genauerer Betrachtung der Philosophie und Kunsttheorie dieser vorherrschende Eindruck einer wesentlichen werk- und rezeptionsästhetischen Ausrichtung der Philosophie und Kunsttheorie zumindest relativiert werden. (Und bemerkenswerterweise sind gerade die praxisästhetischen Ausrichtungen von Ästhetik und Kunsttheorie häufig verknüpft mit Beobachtungen zu epistemologisch relevanten Dimensionen der Künste. Das heißt, künstlerisches Tätigsein wird in praxisästhetischen Ansätzen der Kunsttheorie und Ästhetik erkannt und dabei häufig als eine erkennende Praxis oder epistemologisch relevante künstlerische Ausübung konzeptualisiert und beschrieben.) An einige dieser Theorien der Künste, die den Blick (zumindest auch) auf das künstlerische Tun richten, möchte ich also hier erinnern, um, wie gesagt, von dort aus die Kunst als eine tätige Sinnproduktion zu verstehen. Und eine praxologische Ausrichtung der Philosophie auf die Künste lässt sich schon in dem Gründungstext der Ästhetik 1750 bei Alexander Gottlieb Baumgarten finden. Dieser charakterisiert die von ihm als philosophische Disziplin etablierte Ästhetik als eine »Kunst des schönen Denkens« und hat vor, diese Aktivität dieses Denkens in seiner »Praktischen Ästhetik« als Kunstpraxis zu beschreiben.[4] Dieser praktische Teil von Baumgartens Ästhetik wurde allerdings nie von ihm vollendet und bleibt mehr eine These und ein Verweis auf ein mögliches Projekt.[5] Es entfaltete sich entsprechend auch keine ästhetische Denktradition aus dieser praxisorientierten Ausrichtung seiner Theorie. Als schreibender Philosoph und damit aus eigener Tätigkeit heraus vertraut mit der Kunst der Worte, beginnt aber Baumgarten als einen ersten Schritt in Richtung einer konkreten Ästhetik die Rhetorik und Poetik in den Blick zu nehmen und als tätiges Kunsten zu beschreiben (auch wenn er nicht diese Vokabel benutzt). Und in der Reihe der

4 Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik, übers. und hg. von Dagmar Mirbach, Bd 1: §§ 1–613, Hamburg: Meiner 2007.

5 Vgl. Dagmar Mirbachs Einführung in Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. XXI. Baumgarten sieht die praktische Ästhetik u.a. in der Dichtkunst verwirklicht, aber auch in der Kunst des schönen Denkens, die nach § 6 der Ästhetik das gesamte sinnliche Erkennen umfasst, allen Menschen möglich ist und auch von der Philosophie als Erkenntnispraxis akzeptiert werden sollte.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

ästhetischen Vermögen, die Baumgarten weit über eine einfache Dichotomie zwischen Geist und Körper oder Rationalität und Emotionalität hinaus auffächert, tritt die *facultas fingendi* als Vermögen zu dichten praxologisch hervor. Diese von Baumgarten identifizierte Fähigkeit, zu fingieren oder zu fabulieren, erfasst und betont die künstlerische Fähigkeit, sich etwas aktiv auszudenken und tätig (schreibend) in die Welt zu setzen. Auch bedeutend für eine kleine Genealogie praxisästhetischer Ansätze in der Geschichte der Kunsttheorie und Ästhetik ist Konrad Fiedler. Fiedler denkt die Kunst 130 Jahre später als Baumgarten ganz wesentlich und ausdrücklich von der Tätigkeit der Künstler her. Sein Text *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* aus dem Jahre 1887 ist mit dem Begriff der »Ausdrucksbewegung« als theoretischer Bestimmung der künstlerischen Tätigkeit eine zentrale Referenz.[6] Fiedlers Theorie versucht paradigmatisch das künstlerische Gestalten als gleichzeitiges Erkennen und Erzeugen von Wirklichkeit zu denken und damit das künstlerische Tun als wesentlich für das Verständnis der Kunst und ihrer Bedeutung zu setzen. Fiedlers Theorie gibt den Impuls, Wirklichkeit als eine Wirkung im Denken und Wahrnehmen zu verstehen, die in der künstlerischen Ausdrucksbewegung in die Welt kommt, um somit diese Ausdrucksbewegung nicht nur als wesentlich für die Kunst, sondern auch für die Wirklichkeit anzunehmen. Kunst wird als wirklichkeitserzeugende und darin produktive Erkenntnispraxis verstanden. Und neben Baumgarten, der eine praktische Ästhetik begründet, und Fiedler, der mit der künstlerischen Tätigkeit eine produktive Welterkenntnis verbindet, führt eine weitere praxisorientierte Linie in der Ästhetik von Georg Wilhelm Friedrich Hegels Kunstbegriff über Walter Benjamins Analysen zur technischen Erzeugung von Kunstwerken schließlich bis zu den materialistischen Kunsttheorien der Gegenwart.

Hegel legt seiner Ästhetik die fundamentale Bestimmung zugrunde, dass das Kunstwerk kein Naturprodukt sei, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht wird.[7] Auf der Grundlage dieser Diagnose einer

6 Vgl. Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst. 2 Bde., Text nach der Ausgabe 1913/14, hg. von Gottfried Boehm, München: Fink 1991.

7 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden, Bd.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

menschlichen Geschaffenheit der Kunst nimmt er programmatisch die Arbeit der Künstler:innen in den Blick, um daran die Versöhnung von sinnlichem Schaffen und geistigem Tun auseinanderzusetzen. Ähnlich wie bei Fiedler tritt hier ein zutiefst praxologisches Kunstverständnis auf und reichert die Geschichte der Ästhetiken und Kunsttheorien an um eine weitere Perspektive, die das Kunsthandeln in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt. Viele Jahre später widmet sich dann auch Walter Benjamin, der »das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« verstehen will, ausdrücklich der Tätigkeit der Kulturschaffenden.[8] Ein Augenmerk liegt bei Benjamin dabei auf dem künstlerisch handelnden Gebrauch der neuen technischen Werkzeuge. Er beschreibt, wie Künstler:innen mit der Filmkamera oder dem Fotoapparat und deren technischen Möglichkeiten eine Welt tätig ins Werk setzen, die es vorher nicht gab. Die künstlerische Arbeit wird als technisch und medial lancierte Welterzeugung verständlich. Und in gegenwärtigen Kunsttheorien hallen diese am Begriff der künstlerischen Tätigkeit oder künstlerischen Arbeit und am Gedanken des Werdens von Sein orientierten Ästhetiken wider. Die Geschichte der Kunsttheorie verläuft dabei in jüngerer Zeit parallel zur Tradition philosophischer Ästhetik und analysiert, stärker am konkreten Beispiel einzelner künstlerischer Arbeiten orientiert, deren Charakter als Handlung.[9] Diese handlungstheoretischen Ansätze fokussieren vornehmlich die konkreten Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern, deren Präsentationsformen ausdrücklich performativ sind, und ist damit weniger praxologisch ausgerichtet als vielmehr genrespezifisch, also nicht auf ein Verstehen der Kunst als wesentlich tätig, sondern auf ein Verstehen mancher Künste als Handlungen.

Ich unterscheide in meiner Genealogie der Kunsttheorien und Ästhetiken also zwischen Theorietypen,

13: Vorlesungen über die Ästhetik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 44.

8 Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963.

9 Vgl. hier nur exemplarisch Dorothea von Hantelmann: How to do Things with Art, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007; bzw. Karin Gludovatz et al. (Hg.): Kunsthandeln, Zürich: Diaphanes 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

welche einerseits praxologisch die künstlerische Arbeit als konstitutiv für das Grundverständnis der Kunst analysieren, und solchen, welche andererseits handlungstheoretisch und exemplarisch konkret Werk-Akte im Blick haben, die performativ in ihrer Eigenschaft als Handlung zutage treten, wie Aktionen, Happenings oder Interventionen. Ausgangspunkt der letztgenannten, handlungstheoretischen Kunsttheorien ist die historische Diagnose, dass Kunst spätestens seit den 1960er Jahren prozessualer geworden sei und die Grenze zwischen Kulturschaffenden und Publikum verschwimme. Häufig richtet diese handlungstheoretische Kunsttheorie ihr Augenmerk auf Alltagspraktiken, die seit den frühen Aktionskünsten und Happenings in Kunstpräsentationen integriert und künstlerisch reaktiviert werden, oder sie nimmt die Entgrenzung der Künste in Richtung gesellschaftlicher Handlungen und tätiger Interventionen in den Blick. Diese jüngste Kunstgeschichte interpretiert mithin künstlerische Arbeiten vermehrt unter dem Blickwinkel eines Kunsthandelns.

Zusammenfassend hat mich also das Nachdenken über künstlerische Forschung im Verhältnis zu künstlerischem Tun dazu gebracht, generell über die Kunst als Praxis nachzudenken, in der Geschichte und Gegenwart der Philosophie und der Kunsttheorie nach Beiträgen zu einer Theorie der Kunst als Praxis zu suchen und damit eine kleine Genealogie der Praxisästhetik zu beginnen. Entscheidend an diesem skizzenhaften Überblick über einige der historischen und gegenwärtigen Ansätze des Nachdenkens über Kunst als Praxis oder über künstlerisches Handeln ist aber, dass wir aufgerufen sind, hier weiterzudenken. Es geht nämlich vor dem Hintergrund dieser an Kunstpraxis orientierten Ansichten nicht mehr nur darum, Kunsthandlungen theoretisch als konstitutiv für die Kunst festzustellen oder Kunsthandlungen exemplarisch an einzelnen konkreten künstlerischen Genres ausfindig zu machen, sondern auch um eine Bestimmung der Kunst als einer Praxis. Und es geht darum, die Prozesse des Kunsthandelns systematisch zu verstehen, und zwar als sinnproduzierende Prozesse. Das künstlerische Handeln ist dabei nicht als irgendeine, bloß aktive Tätigkeit zu verstehen, sondern als eine Aktivität, die sich durch eine Sinnerzeugung auszeichnet. Wir erkennen etwas in und durch Kunst, was mehr als eine pragmati-

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

sche Objektbetrachtung ist. Ich nenne dieses *Mehr* des Objekts hier vorläufig Sinn, ohne dabei schon abschließend klären zu können oder zu wollen, inwiefern es sich bei diesem künstlerischen Sinn, um bloße Bedeutung handelt oder eine Erkenntnispraxis, wie etwa im Falle von Baumgarten, oder ein erkennendes Welterzeugen, wie im Falle von Fiedler oder Benjamin. Ich versuche zunächst nur eine Art aufmerksame Ethnographie zu beginnen, wenn diese möglich ist: eine teilnehmende Beobachtung und Nahbetrachtung des künstlerischen Handelns,[10] um zu verstehen, was es tut, mit wem es tut und woraufhin es tut, um Sinn zu erzeugen – nicht nur am konkreten Fallbeispiel, sondern auch in Hinblick auf ein strukturelles Verstehen künstlerischen Handelns. Mich interessieren die Verkettungen zwischen künstlerischen Handlungen, künstlerischen Dingen, künstlerischen Wahrnehmungen und dem Sinn, den sie erzeugen, als ein aktiv-tätiger Prozess, weil ich verstehen möchte, wie dieser Prozess vonstattengeht und wie im Tätigkeitsvollzug des Prozesses künstlerischer Sinn entfaltet wird – wie sich also Kunst als Handlungsprozess künstlerischer Sinnerzeugung vollzieht. Zum Verständnis dieses Prozesses künstlerischen Handelns als Sinnerzeugung möchte ich schließlich auf den Begriff der Maschine kommen, den Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihren Texten für das Verständnis einer Praxis des Philosophierens (nicht des Kunstens) fruchtbar gemacht haben. Mir wird es darum gehen, diesen Begriff und dieses Verständnis der Maschine versuchsweise auf die Praxis des Kunstmachens anzuwenden, um zu beobachten, welche Sinneffekte diese Verkettung des Maschinenbegriffs mit dem Begriff des Kunstens, also der Kunsttätigkeit zu zeitigen in der Lage ist. Zunächst aber möchte ich in einer Nahbetrachtung des künstlerischen Handelns verstehen, was genau da tätig ist, wenn Kunst stattfindet.

Handlungen, Dinge, Wahrnehmungen und Sinn

Ich möchte eine Vorstellung von den konkreten Vollzügen des künstlerischen Tuns aufscheinen lassen. Am Einzel-

10 Ermöglicht wird das u.a. durch eigene künstlerische Praxis und Tätigkeit im Kunstfeld.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

fall wohlgemerkt, denn jede Kunst ist anders, aber zugleich bezeichnend, wenn wir allgemein Kunst an der Praxis des besonderen Tuns erkennen. »Ich arbeite mit Halbzeug«, schreibt Torben Körschkes über seinen künstlerischen Prozess.[11]

»Halbzeuge sind Zwischenprodukte, die zur Weiterverarbeitung hergestellt werden. Ein Kunststoffrohr zum Beispiel ist ein Halbzeug, das aus Kunststoff hergestellt wird, um zu Möbeln weiterverarbeitet zu werden. Einerseits weist das Halbzeug bereits auf das fertige Produkt hin, andererseits birgt es immer die Möglichkeit, etwas ganz anderes zu werden – das Potenzial für Biegungen und neue Verbindungen, ein spekulatives Moment. In seinem Noch-Nicht-Zustand verweigert es sich der Fixierung. Das Halbzeug besteht nur aus einem Material und verweist damit ungeniert auf seine eigene Geschichte. Zugleich stiftet es durch diesen Verweis auf seine Herkunft keine Identität. Das Halbzeug ist ›im Werden‹ und lädt dazu ein, die Frage nach seiner Vollendung immer wieder neu zu diskutieren.«[12]

Mit dem Begriff des Halbzeugs weist Körschkes auf den spezifischen Charakter künstlerischen Materials. Wie das Halbzeug für den handwerklichen Verarbeitungsprozess zwischen Produziertem und Rohstoff steht, so stehen die Materialien, wenn sie in den künstlerischen Prozess eingespeist werden, zwischen stofflicher Ruhe und symbolischer Aufladung, zwischen sinnlicher und intellektueller Sensation. Materialien, die für die Kunst zur Hand genommen werden, sind in dem Moment *matter* – Dinge von Belang. Die Dinge werden nicht einfach als *physis* verwendet, sondern gehen mit der Infrastruktur des Künstlerischen augenblicklich eine Beziehung ein, die sie zu Halbmetaphysis, zu Halbzeug macht, halb Materie, halb Idee, halb roh, halb gekocht. Körschkes schlägt vor, auch Sprache »als Halbzeug und als Artefakt zu betrachten. Buchstaben, Grammatik, Begriffe, Sätze, Satzverbindungen, die in einem bestimmten Kontext aufeinandertreffen, werden in einem anderen Kontext anders

11 Torben Körschkes et al.: »Zones of Entanglement oder zur Intensivierung durch Anwesenheit«, in: Anke Haarmann et al. (Hg.): Specology. Gehweisen, Hamburg: adocs 2023, S. 63/64 (im Original Englisch)

12 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

interpretiert und erzeugen neue mögliche Bezüge. Auch Begriffe vermitteln einen bestimmten Sinn, können aber auch auf dem Weg zur allmählichen Vervollständigung dieses Sinns kippen. Es handelt sich um eine Poetik, also um die Neuverknüpfung des Zeichennetzes …«[13]

Die Praxis des Kunstens besteht offenbar im Hantieren mit solchen Stoffen, Halbzeugen, Dingen von Belang, Vorgekochtem, Aufgeladenem, die durch das System der Kunst, dessen ästhetische Symbolordnung und die Kunstgeschichte in dem Moment der künstlerischen Zurhandnahme zu dem gemacht werden, was sie als potenzielle Kunstmaterialien an Bedeutungsträchtigem dann sind. Diese verwickelte Formulierung, die einer zeitlichen Volte in der Vorwegnahme des Kommenden entspricht, zeigt nur die Schwierigkeit auf, bei der künstlerischen Praxis eine Linearität festzumachen, einen Anfang und ein Ende. Wenn die Praxis des Kunstmachens eine Maschine ist oder in der Infrastruktur einer Maschine ihren Lauf nehmen soll, dann ist diese Maschine mit allem zugleich verwickelt, was sie konstituiert. Die Bedeutungskanäle des Künstlerischen, geprägt von den Institutionen und historischen Fakten des Künstlerischen, prägen die Prozesse und Dinge des Künstlerischen, die ihrerseits in den Infrastrukturen der Kunstmaschine Prägungen hinterlassen, Verkettungen öffnen, Kanäle schließen, Zahnräder antreiben oder Sand im Getriebe werden. Fragen, Probleme Topoi, Themen sind nicht nur der Beginn einer künstlerischen Arbeit, sondern zugleich getrieben von künstlerischen Dringlichkeiten, von schon formulierten Positionen, von persönlicher Vorstellungskraft, die wiederum eine eigene Geschichte im Kunstbetrieb und dessen Ausbildungswegen und Präsentationserwartungen haben.

Körschkes arbeitet mit Halbzeugen wie Sprache und Papier, Fundstücken und Webcam-Aufnahmen. Er arbeitet damit an seinem Thema der »Chaos-Welt« vor dem Hintergrund einer ethisch-politischen Dringlichkeit, Räume zu erzeugen und zu denken, die jenseits identitärer Territorien und hierarchischer Ordnungen funktionieren. Räume, in denen Kreolisierungen möglich sind. Medien (die nicht dasselbe wie Materialien sind, aber sein können) spielen dabei eine Rolle, weil sie in ihrer unter-

13 Ebd.

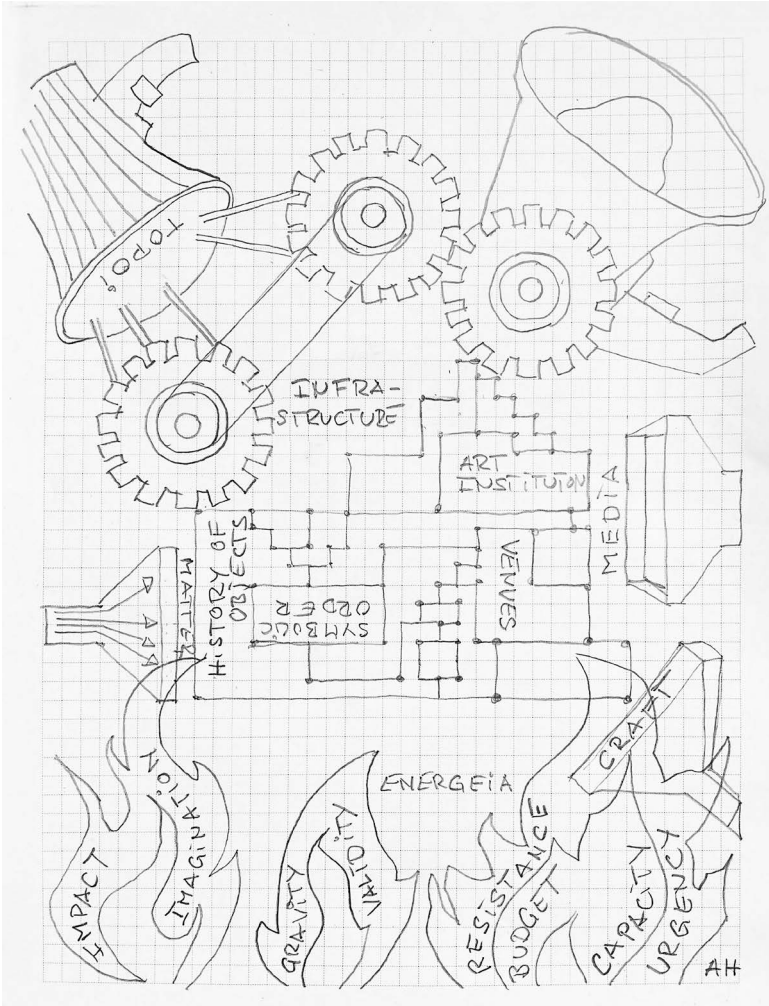
https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

schiedlichen Darbringungsweisen die Anordnungen von Dingen und von Ideen ermöglichen und Projektionen von Vorstellungen aufscheinen lassen. Körschkes erzählt (*verflechtet*) in performativen Lesungen und unter dem Einsatz eines Visualizers (*Medien*) mithilfe von Fundstücken von der Straße sowie Fundstücken aus dem Internet (*Dingen von Belang*), Geschichten von Reisen ins Land der Fata Morgana (*beispielsweise*) – um eine Welt anderer Parameter vorstellbar zu machen – eine »Chaos-Welt«. Die Texte Édouard Glissants werden dabei ebenso verarbeitet wie die aufgesammelten Dinge und Geschichten von der Straße und aus der Kulturgeschichte, ebenso wie die Lichtigkeit des Visualizers im Dunkel des Performanceraumes und die vermittelte, halb imaginäre und doch so nahe Präsenz der Dinge, wenn sie von ihm projiziert werden. Das alles zusammen entsteht und verkettet sich in diesem Prozess der Kunst-Maschine, als welche die Praxis des Kunstmachens verstanden werden kann.

Kunsthandeln und Maschinenverkettung

Maschinen sind allgemein betrachtet Vorrichtungen, die Prozesse mit Substanzen anordnen und verketten und dadurch zu Resultaten kommen. Konkrete Maschinen dosieren und komponieren beispielsweise Zutaten, so dass am Ende Produkte herauskommen. Eine Wurstmaschinen koordiniert, bemisst und vermischt Zutaten zu einem Brei, der in eine spezifische Form gebracht wird. Entscheidend für diese maschinelle Produktion von Wurst ist einerseits das Verhältnis, welches die Maschine zwischen den Zutaten erzeugt. Das heißt die Maschine ist auf einen multiplen Zufluss von außen angewiesen, um arbeiten zu können. Die Arbeit der Wurstmaschine wird andererseits innerlich durch eine Konstellation ermöglicht, welche als Innenarchitektur, oder besser bezeichnet als Infrastruktur, Vorgänge regelt, die (im Falle der Wurstmaschine) zur dosierten Vermischung und wurstförmigen Formung führen. Eine *Infrastruktur* ist eine Zusammenfügung von abstrakten und konkreten Komponenten, die der fortgesetzten Durchführung von Prozessen durch Register und Regeln oder auch Vorrichtungen und Vorschriften dient, so wie beispielsweise die Verkehrsinfrastruktur den Fahrzeugfluss durch eine Konstellation aus

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND



Bordsteinkanten, Straßenbelag, Ampeln und Verkehrsregeln kanalisiert und ermöglicht. Infrastrukturen sind mithin weder ausschließlich physisch noch ausschließlich konzeptionell, sondern das Zusammenspiel von Hard- und Software.

Abstrakte Maschinen, und da sind wir schon beim Maschinenbegriff, wie ihn Deleuze und Guattari vorschlagen, erzeugen einerseits Anordnungen zwischen Symbolen wie Zahlen oder Begriffen, so dass Texturen oder Gleichungen und Ergebnisse oder Aussagen herauskom-

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

men, während andererseits das jeweilige Arrangement der Symbole durch spezifische Infrastrukturen verfügt wird, welche verschiedene abstrakte Maschinen bereithalten, Mathematik zum Beispiel oder Grammatik. Die Philosophie kann als eine dieser möglichen abstrakten Maschinen betrachtet werden. Sie operiert ganz allgemein mit der Materie Schrift (wie auch andere abstrakte Maschinen, etwa Gesetzestexte oder Novellen) und sie wird mittels der Spekulation in einer ihr spezifischen infrastrukturellen Konstellation aus Grammatik, Begriffsgeschichte, Fragestellung, landessprachlichen Denktraditionen, Veröffentlichungsoptionen, Schreibeapparaturen und anderen Komponenten in Gang gebracht. Das Verständnis der Philosophie als einer abstrakten Maschine haben Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Tausend Plateaus* vorgeschlagen. Genauer betrachtet schreiben sie nicht von der Philosophie, sondern vom Buch als einer kleinen Maschine.[14] Aber das Buch, das sie meinen, ist ein philosophisches Buch mit einem epistemologischen Anspruch. Die kleine Maschine, von der Deleuze und Guattari schreiben, ist ihr philosophisches Buch, und das Resultat der philosophischen Maschine ist die Einsicht in das Gefüge der Sinnproduktion selbst, welches die kleine Maschine namens Buch in der Verkettung mit ihrem Außen bildet.

An anderer Stelle – in *Was ist Philosophie?*[15] – erkennen Deleuze und Guattari, dass das Philosophieren im Erfinden von Begriffen besteht. Das philosophische Buch erfindet also neue Begriffe und erkennt darin einen Charakter des Philosophierens. Das Buch ist eine kleine philosophische Maschine, weil es Anordnungen macht, zum Beispiel mit den Begriffserfindungen. Deleuze und Guattari erkennen, dass sie philosophische Begriffe nicht frei oder aus dem Nichts erfinden, sondern als Schreibende im Handlungsprozess des Schreibens an die Schrift angeschlossen sind; vielleicht an ein spezifisch französisches Schriftverständnis des 20. Jahrhunderts, welches sich aber seinerseits in einer Verkettung mit der Ge-

14 Vgl. Deleuze und Guattari: Kapitalismus und Schizophrenie: Tausend Plateaus, Berlin: Merve 1992, hier insb. die Einleitung »Rhizom«, S. 10ff.

15 Vgl. Deleuze und Guattari: Was ist Philosophie?, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

schichte philosophischer Schriften befindet, die ihrerseits an unterschiedliche Schriftkulturen verschiedener alltäglicher oder intellektueller Kontexte angeschlossen sind. Deleuze und Guattari erkennen das Schreiben als einen Produktionsprozess, der sie in Verkettungen mit den bestehenden und möglichen Anordnungen der Schrift bringt. Das Resultat dieser maschinellen Verkettung ist eine Textur oder ein Gefüge. Gilles Deleuze und Félix Guattari nennen es ein Rhizom – ein Rhizom, das in seiner Anordnung der Stränge eine Figuration, einen Sinn wie ein zusammenhängendes Bild ergibt, welches nicht stabil ist, sondern als Verkettungsangebot an andere kleine Maschinen verstanden wird, die ihrerseits als Bücher in der Verkettung stehen. Im inneren Verarbeitungsvorgang dieser kleinen philosophischen Maschinen wird die Schrift durch das Schreiben in Konfigurationen verarbeitet und es werden dabei Konnexionen hergestellt, beispielsweise mit Etymologien oder durch rhetorische Tropen (also Akkumulationen, Verschiebungen oder Überkreuzungen). Diese Konnexionen produzieren neue Konfigurationen (also Erkenntnisse oder Begriffserfindungen), und im Prozess des Schreibens spekulieren die Schreibenden auf diese Erkenntnisse, die aus der Vielheit der Zutaten (also Autor:innen, Expertisen, Grammatik, historische und philosophische Kontexte usw.) in der Anordnung der Schrift erwachsen.

Was passiert, wenn wir dieses Konzept einer abstrakten Maschine, die das Philosophieren als eine schreibende Handlung in der Erzeugung von Texturen begreift, eine Handlung, die in einen Aushandlungs- und Verkettungsprozess mit Tradition und Sprachstruktur, Publikationswerk und multipler Autorenschaft eintritt, wenn wir also dieses Konzept der philosophischen Maschine auf die Kunst anwenden, die wir auch als Praxis begreifen? Vielleicht erschließt sich das, indem wir zunächst das philosophische Buch in Äquivalenz zum künstlerischen Werk verstehen. Es lässt sich dann beobachten, dass die Kunst als Maschine Werke erzeugt (ausspuckt, wie ein Megaphon), die in Verkettungen mit ihrem Außen stehen, aber dabei nicht mit Schrift operiert, sondern mit bedeutungsschwangeren Dingen (*matter*) und Medien. Dinge und Medien sind Gestaltungsgegenstände, in welche Möglichkeiten künstlerischer Arbeit und künstlerischen Ausdrucks als Antizipation eingebettet sind, wie etwa die

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Spekulation in die Sprache, weswegen die Dinge und Medien als eine Art Baumaterial (*Halbzeug*) in der künstlerischen Maschine in Erscheinung treten, so wie Begriffe eine Art Baumaterial für das philosophische Schreiben sind. Mit Begriffen ist ein Resonanzraum des Bedeutens verbunden, ohne dass sie diese Bedeutungsfülle für sich genommen schon entfalten. In die Konstellation mit anderen Begriffen gebracht, beginnen Begriffe als Sätze zu klingen und in der Komposition Bedeutung und Sinn zu generieren. Dinge oder Medien der Kunst besitzen im Kontext der Kunst einen vergleichbaren Möglichkeitsraum des Bedeutens und sind mit symbolischen Bezugsräumen verwickelt. Ihre Bedeutung entfaltet sich in der Verkettung mit weiteren Objekten in der künstlerischen Maschine, in der sie durch künstlerische Praktiken zu bedeutsamer Kunst werden. Aber anders als bei Begriffen scheinen die Bedeutungen der Dinge und Medien in der Kunst nicht durch den zur Anwendung gebrachen Fundus einer regelnden Grammatik auf, sondern sie treten je spezifisch und situativ durch die Verbindungen in Erscheinung, die sie mit den künstlerisch Tätigen, den Kunstrezipierenden, dem Kunstraum und dem kulturell geübten Erwartungshorizont an die Bedeutsamkeit künstlerischer Dinge eingehen. Daher können wir bei der künstlerischen Maschine vielleicht auch besser von Verflechtungen sprechen als von Verkettungen. Verkettungen sind definierter: Kettenglieder verbinden sich. Verflechtungen entsprechen dagegen eher dem diffusen Bedeutungsraum, den Dinge von Belang und Medien in der Kunst haben: Sie sind fasriger, mehrlagiger, weniger stabil, ereignishafter. Denn prinzipiell können alle Dinge zu Gegenständen der Kunst und damit zu Gegenständen von Belang werden. Alle Dinge werden es aber erst durch die Verflechtungen, die sie eingehen, wenn sie in die künstlerische Maschine eingespeist werden. Alle Dinge, die als Gegenstände der Kunst in die Maschine der künstlerischen Handlungen eingespeist werden, beginnen – wie Begriffe – einen Resonanzraum als Bedeutungshorizont zu etablieren, aber anders als bei Begriffen ist dieser Bedeutungshorizont optionaler, variabler. Durch das Einspeisen und Verflechten in der künstlerischen Maschine tritt bei Dingen erst hervor, dass sie im Rahmen kultureller Praktiken existieren. Die künstlerische Maschine aber spekuliert auf diese potenzielle, variable, situativ

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

bedeutsame Dimension der Dinge und der Medien.

Im Prozess der künstlerischen Maschine zeigt sich also nicht nur die Bedeutungsebene von Dingen und Medien, sondern sie werden auch durch künstlerische Handlungen neu verflochten und dabei zu neuen bedeutsamen Objekten, die wir Werke zu nennen gewohnt sind. Dinge und Medien werden mithin durch das Kunstmachen zu Anordnungen verarbeitet und es werden dabei Verflechtungen hergestellt mit dem potenziellen Bedeutungsraum der Dinge, der sich damit konkretisiert, aber auch mit der Geschichte der Kunst, der sinnlichen Dimension der Dinge und den kulturellen Erfahrungen, in deren Kontext die Dinge und Medien der Verflechtung stehen. Diese Verflechtungen werden in der künstlerischen Praxis durch Operationen hergestellt, die den Operationen der Rhetorik vergleichbar sind: durch Eingriffe in den Zustand der Dinge und Medien, durch Zusammenfügungen und Überlagerungen, Trennungen und Loslösungen, beispielsweise durch Collagen, Montagen, Materialverschiebungen, Erzählungen. Diese Eingriffe bilden neue Konfigurationen und stellen damit neue Verflechtungen und damit künstlerischen Sinn und somit Werke her: Werke, die nicht als Monolithen verstanden werden sollten, sondern wie Verrichtungen, die aus den Verflechtungen von Bezügen durch die Arbeit der künstlerischen Maschine Gestalt annehmen.

In der künstlerischen Maschine können wir vielleicht eine Praxis der Entfaltung von Sinn durch Verflechtung der künstlerischen Dinge erkennen. Die künstlerischen Handlungsprozesse, welche die neuen Konfigurationen arrangieren, sind dabei angetrieben durch die Anordnung, welche die künstlerische Maschine bildet: durch die künstlerischen Vorstellungen, also die *imaginative Energie*, die praktischen Expertisen, die habituellen und kulturellen Vorgeschichten der Kunst und die potenziell bedeutsamen Dinge und Medien. Im Durchlaufen und Konstellieren dieser Anordnungen werden aus Dingen, Medien, Vorstellungen und Praktiken die Künste – Künste, die als Praktiken der Verflechtung funktionieren. Der Begriff der Maschine und das Verständnis der Kunst als einer Praxis ermöglichen es also, den Prozess des Kunstmachens als eine aktive Anordnung zu verstehen, bei der Werke und Objekte da und wichtig sind als Gefüge der Verflechtung mit künstlerischen Eingriffen und Wahr-

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

nehmungen; Gefüge der Verflechtung, die in der Anordnung entsteht, welche die künstlerische Maschine ist, und nicht allein aus der tätigen Intention der Kunstmachenden heraus; eine Anordnung, deren Stränge eine Figuration und damit einen Sinn ergeben, welcher nicht stabil ist, sondern als Verflechtungsangebot an andere künstlerische – und auch philosophische – Maschinen verstanden werden kann.

Literatur

Baumgarten Alexander Gottlieb: Ästhetik, übers. und hg. von Dagmar Mirbach, Bd 1: §§ 1–613, Hamburg: Meiner 2007.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963.

Gilles Deleuze und Félix Guattari: Was ist Philosophie? Aus dem Französ. übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a.M. 2000.

Gilles Deleuze und Félix Guattari: Kapitalismus und Schizophrenie: Tausend Plateaus. Aus dem Französ. übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992.

Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst. 2 Bde., Text nach der Ausgabe 1913/14, hg. von Gottfried Boehm, München: Fink 1991.

Gludovatz, Karin/Hantelmann, Dorothea von/Lüthy, Urs/Schieder, Bernhard (Hg.): Kunsthandeln, Zürich: Diaphanes 2010.

Haarmann, Anke: Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik, Bielefeld: transcript 2019.

Hantelmann, Dorothea von: How to do Things with Art, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden, Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.

Körschkes, Torben et al.: »Zones of Entanglement oder zur Intensivierung durch Anwesenheit«, in: Anke Haarmann et al. (Hg.): Specology: Zur ästhetischen Forschung, Hamburg: adocs 2023.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Anscombes Handlungstheorie und das Hervorbringen von Kunstwerken

Daniel Martin Feige

Obwohl das Thema des menschlichen Handelns die Philosophie seit der Antike beschäftigt, hat sich die philosophische Handlungstheorie als eigenständige Disziplin der praktischen Philosophie erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts konstituiert. Gertrud Magarate Elizabeth Anscombes Buch *Intention* von 1957 kann nicht allein als Schlüsseltext der Handlungstheorie,[1] sondern vielmehr als ihr Gründungstext gelesen werden. Ihre Position ist gerade seit den 1970er Jahren oft mit Donald Davidsons ebenso bahnbrechenden Beiträgen zur Handlungstheorie verbunden worden, so dass oft die Rede von einer »Davidson-Anscombian thesis about the individuation of actions« war, wie Julia Annas in ihrem Paper *Davidson and Anscombe on »the same action«* 1976 festgehalten hat.[2] Und richtigerweise hat sie bereits in diesem Paper festgehalten, dass diese Verbindung nicht so eng ist, wie in diesen Diskussionen behauptet worden ist: Anscombes Position ist hier zu Unrecht im Zuge der Darstellung von

1 Vgl. G.E.M. Anscombe: Absicht, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011.

2 Julia Annas: »Davidson and Anscombe on ›the same Action‹«, in: Mind 85/338 (1976), S. 251–257, hier: S. 251.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Davidsons Position ›geschluckt‹ worden.[3] In den letzten Jahren ist immer deutlicher herausgearbeitet worden,[4] dass und inwieweit Anscombe eine eigenständige handlungstheoretische Position in ihrem Buch begründet hat, die nicht verrechenbar ist auf die späteren Debatten. Sie hat sich nicht zuletzt als eigenständige Position vor dem Hintergrund jüngerer Versuche gezeigt, das Erbe Wittgensteins mit im weitesten Sinne aristotelischen und thomistischen Positionen zusammenzudenken; dieses Spannungsfeld von Diskussionen gehört für meinen Begriff zu den spannendsten Diskussionskontexten aktueller Debatten im Kontext der praktischen Philosophie.

Mein Ziel wird im Folgenden sein, einige Grundthemen von Anscombes Handlungstheorie vorzustellen und sie darauf hin zu befragen, in welcher Weise sie geeignet ist, über eine besondere Art von Handlungen nachzudenken: das Hervorbringen von Kunstwerken. Meine Antwort wird insgesamt skeptisch ausfallen: Anscombes Überlegungen und überhaupt die Überlegungen, die im Kontext der philosophischen Handlungstheorie angestellt werden, sind nicht gemacht für eine Explikation des Hervorbringens von Kunstwerken. Dieser Punkt sollte uns aber, so wird die Richtung meiner Überlegungen weiter verlaufen, nicht dazu veranlassen, Anscombes Position zu verabschieden. Denn sie bringt tatsächlich zentrale Dimensionen der Ausübung praktischer Rationalität auf den Begriff. Die sich damit aufdrängende weitergehende Frage lautet also, wie das Verhältnis praktischer und ästhetischer Rationalität unter handlungstheoretischer

3 Ob man hierin eine weitere Marginalisierung der Philosophie von Frauen sehen kann, dieser Frage kann ich hier nicht weiter nachgehen. Vgl. zu den historischen Grundlagen auch Benjamin J.B. Lipscomb: The Women Are Up to Something. How Elizabeth Anscombe, Philippa Foot, Mary Midgley, and Iris Murdoch Revolutionized Ethics, Oxford: Oxford University Press 2022.

4 Hier lässt sich von einer Anscombe-Renaissance sprechen; ich meine v.a. folgende Bücher: Anton Ford/Jennifer Hornsby/Frederick Stoutland (Hg.): Essays on Anscombe's Intention, Cambridge/MA: Harvard University Press 2011; Adrian Haddock/Rachael Wiseman (Hg.): The Anscombian Mind, New York/London: Routledge 2022; John Schwenkler: Anscombes Intention. A Guide, Oxford: Oxford University Press 2019; Rachael Wiseman: Anscombe's Intention, New York/London: Routledge 2016.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Perspektive genauer auszubuchstabieren ist. Für einen Begriff des Hervorbringens aus dem Geiste ästhetischer Rationalität werde ich Anscombes Position Kants Geniebegriff gegenüberstellen, den ich handlungstheoretisch wenden werde. Meine grundlegende These zum Verhältnis praktischer und ästhetischer Rationalität wird lauten, dass ästhetische Rationalität eine Form der *Gegen-Rationalität* in die praktische (und auch theoretische) Rationalität einträgt.

Ich entwickle diese Überlegungen in zwei Schritten: Im ersten Teil werde ich einige zentrale Überlegungen Anscombes vor dem Hintergrund grundsätzlicher Überlegungen zur Handlungstheorie vorstellen, im zweiten Teil dann ausgehend von Kants Überlegungen zum Genie den Gedanken entwickeln, dass ästhetisches Hervorbringen ein Hervorbringen ist, das nicht ein bruchloser Ausdruck unserer praktischen oder theoretischen Rationalität ist.[5]

I. Die zeitliche Struktur von Handlungen und der praktische Syllogismus: Anscombe im Kontext der philosophischen Handlungstheorie

Die philosophische Handlungstheorie beschäftigt sich mit der Frage, was Handlungen als Handlungen auszeichnet, mit der Frage, was es heißt, eine Handlung als die Handlung, die sie ist, aus allen anderen Dingen, die zum Zeitpunkt des Handelns passieren, herauszugreifen, und mit der Frage, in welcher Weise Ursachen und/oder Gründe eine Rolle spielen beim Erklären von Handlungen. Sie beschäftigt sich also mit Fragen der Ontologie, der Beschreibung und der Erklärung. Diese Fragen hängen in verschiedenen Hinsichten zusammen. Und sie sind drängend.

5 Die hier entwickelten Überlegungen schließen an folgende Vorarbeiten an: Daniel M. Feige: »Handlung. Improvisation und Handlungstheorie«, in: ders., Philosophie der Musik. Musikästhetik im Ausgang von Adorno, München: Edition Text+Kritik 2024; ders.: Kritik der Digitalisierung. Technik, Rationalität und Kunst, Hamburg: Meiner 2025, v.a. Kapitel 2.2; sowie ders.: »Gegen-Politik. Eine Verteidigung der Autonomie der Kunst«, in: Daniel M. Feige/Michael Lüthy (Hg.), Die Autonomie der Kunst. Positionen zu einer Kontroverse, Bielefeld: transcript (im Erscheinen).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Denn alles kann auf verschiedene Weisen beschrieben werden – »der Gegenstand vor mir ist ein Mann, ein Schwarm von Atomen, ein Zellkomplex, ein Fiedler, ein Freund, ein Verrückter und vieles mehr«.[6] Nicht alle Beschreibungen von Prozessen und Ereignissen sind allerdings Beschreibungen von Handlungen. Das lässt sich an einem ganz alltäglichen Beispiel illustrieren: Ich steige in den Bus, um zur Kunstakademie zu fahren. Ich kann hier einzelne Körperbewegungen beschreiben, meine Hirnzustände und die der Busfahrerin, genealogische Stammesforschung zu meinen Ahnen machen oder die Gesetze der Physik in ihrer mesokosmischen Geltung bestimmen: All diese Beschreibungen treffen nicht das, was ich hier tue. Selbst wenn es richtig sein mag, dass es Handeln nicht ohne physikalische Gesetze und Hirnzustände gibt, folgt daraus nicht, dass Handeln auf die Sprache der physikalischen Gesetze oder der Neurophysiologie reduzibel ist.

Um eine Handlung als Handlung zu beschreiben, ist gemäß Anscombes Überlegungen zentral, was eine Person absichtlich tut und was nicht. Ohne damit rationalitätskritische Positionen wie etwa die Psychoanalyse oder die Kritische Theorie zu deflationieren, ist an diesem Gedanken richtig, dass wir zum Verständnis der Begriffe, die wir zum Beschreiben von Handlungen im Unterschied von bloßen Ereignissen in der natürlichen wie kulturellen Welt benötigen, den Unterschied zwischen absichtlichen Handlungen und sonstigem Tun und seinen Konsequenzen verständlich machen müssen. Selbst wenn so etwas wie Verantwortlichkeit und Zurechnungsfähigkeit historische Errungenschaften sein sollten (wofür Hegel argumentiert hat), depotenziert das nicht die entsprechenden Unterscheidungen, sondern lässt sie vielmehr robuster werden.[7] Damit etwas eine Handlung ist, reicht es nicht, die betreffende Person (oder gar ihre Körperbewegungen) irgendwie als Ursache eines Geschehens zu begreifen – sie muss als jemand begriffen werden, der etwas absichtlich tut.

6 Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 17f.

7 Vgl. dazu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, § 115ff.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Anscombe führt vor dem Hintergrund des bislang Gesagten die Redeweise ein, dass das, was eine Person als handelnde Person tut, nur unter einer Beschreibung eine Handlung ist – aber eben nicht unter beliebigen Beschreibungen. In einem Universum, das erschöpfend in Begriffen der Physik, aber auch der Biologie beschreibbar wäre, gäbe es keine Handlungen. Damit kann Anscombe folgender Tatsache Rechnung tragen: Ich kann durch mein langsames Einsteigen in den Bus zur Kunstakademie einen ungeliebten Nachbarn (ein kontrafaktischer Fall) ärgern oder ihn gar vom Einsteigen abhalten. Eine Handlung ist das aber nur, insofern ich absichtlich so langsam einsteige, um den Nachbarn am Einsteigen zu hindern. Anders gesagt: Wenn der Grund meines Tuns die Verwirklichung der Absicht ist, ihn daran zu hindern, dann können wir sinnvoll sagen, dass das hier tatsächlich meine Handlung war. Denn in jedem Moment meines Tuns tue ich ganz verschiedene Dinge – aber davon eben nur einige absichtlich. In physikalischen oder neurophysiologischen Beschreibungen von Handlungen geht verloren, dass ich durch mein Tun meine Absicht besser oder schlechter verwirklichen kann (das kann auch handgreiflich instrumentell gemeint sein: Wenn ich meine Fahrkarte vergessen habe und das Busticket versuche mit 1 Cent Münzen zu bezahlen, treibe ich wahrscheinlich nicht nur die Busfahrerin zur Weißglut, sondern ich handele auch unklug, wenn ganz zeitnah meine Vorlesung beginnt).

Programmatisch gesagt: Handeln können nur Lebewesen, die Gründe *als* Gründe für das haben, was sie tun, und damit Lebewesen sind, die vernünftig sind. Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass wir etwa mit Hunden und Katzen über ihr Verhalten nicht sprechen (Vernunft hängt in bestimmter Weise an Sprachfähigkeit).[8] Es ist durchaus verständlich zu sagen, dass sie Gründe für das haben, was sie tun – und dass diese Gründe in der Art von Lebensform, die sie charakterisiert, fundiert sind. Aber das gesamte Bild ändert sich, wenn ein Lebewesen nicht allein über Gründe, sondern über Gründe als Gründe verfügt. Es ist dann ein freies, vernünftiges und rationales Wesen; es ist nicht so, dass es bloß noch Zugang zu seinen Gründen

8 Vgl. dazu auch Charles Taylor: »Bedeutungstheorien«, in: ders., Negative Freiheit. Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 52–117.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

hätte, die dadurch dieselben bleiben würden. Ist es ein Wesensmerkmal der entsprechenden Lebensform, für Gründe als Gründe ansprechbar zu sein, so haben die entsprechenden Lebewesen nicht allein andere Gründe und Gründe in formal anderer Weise als Lebewesen, deren Lebensform nicht derart zu charakterisieren ist. Vielmehr sind ihre Gründe in Reichweite einer kritischen Thematisierbarkeit gerückt.[9] Ein handelndes Wesen zu sein heißt dementsprechend einen Begriff seiner selbst als eines solchen Wesens zu haben.

Ausgehend von der Tatsache, dass Handlungen die Wirklichkeit verändern, ist im Kontext von Handlungserklärungen die Frage gestellt worden, wie sich der Begriff des Grundes zu dem Begriff der Ursache verhält. Mit Sellars und McDowell lässt sich hier einleitend sagen, dass Gründe nicht auf Ursachen reduziert werden können;[10] eine Erklärung im Raum der Gründe ist etwas anderes als eine Erklärung im Reich der Gesetze. Anscombe kann ein entspanntes Verhältnis hinsichtlich der Ursachen-Gründe-Unterscheidung zugeschrieben werden: Manchmal können wir bei Handlungserklärungen sinnvoll den Begriff der ›Ursache‹ verwenden, häufig nicht – aber es gibt für sie hier kein größeres systematisches Problem. Davidson hingegen hat die Frage nach dem Verhältnis von Ursachen und Gründen ins Zentrum seiner handlungstheoretischen Überlegungen gestellt.[11] Davidson möchte verständlich machen, wie Handlungen gleichermaßen

9 Das hat John McDowell anhand seines berühmten Gedankenexperimentes des vernünftigen Wolfs gezeigt. Vgl. John McDowell: »Zwei Arten von Naturalismus«, in: ders., Wert und Wirklichkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 30–73. Vgl. zu den anthropologischen Überlegungen auf diesen Spuren zudem Matthew Boyle: »Wesentlich vernünftige Tiere«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 78–119.

10 Vgl. John McDowell: Mind and World, Cambridge, MA: Harvard University Press 1996, v.a. Lecture I; Wilfrid Sellars: Empiricism and the Philosophy of Mind, Cambridge, MA: Harvard University Press 1997, S. 75ff.

11 Das liegt nicht zuletzt auch an seinen Festlegungen im Kontext von Fragen der Philosophie des Geistes. Vgl. v.a. Donald Davidson: »Geistige Ereignisse«, in: ders., Handlung und Ereignis, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 291–320.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Teil der vernünftigen wie der (erst-)natürlichen Welt sein können. Dazu schlägt er vor, Handlungserklärungen sowohl als Rationalisierungen wie auch als Kausalerklärungen zu begreifen: Der Grund, aus dem jemand etwas tut (er versteht ihn als Kombination von Wunsch und Überzeugung), ist zugleich die Ursache der Handlung.

Das Problem seiner Position ist gleichwohl, dass er Handlungen dezidiert als Ereignisse begreift (die dann durch Ziehharmonikaeffekt weitergehende Auswirkungen haben können). Mit Anscombe lässt sich dagegen sagen: Paradigmatischerweise sind Handlungen gerade keine einzelnen Ereignisse, so wie meine Fahrt zur Kunstakademie nicht eine Körperbewegung oder ein Handgriff ist (der dann noch irgendwelche entfernten oder nahen kausalen Auswirkungen hat, die entweder intendiert oder nicht intendiert sind). Davidsons Handlungstheorie identifiziert Handlungen mit Punkten in der Zeit, was zu kritischen Fragen der Art veranlasst, was denn nun von all den Dingen, die ich getan habe, meine Handlung war. Anscombe macht hingegen geltend, dass die einzelnen Dinge, die ich hier, tue, *zeitliche Teile* meiner Handlung sind: Mein Einsteigen in den Bus und mein Aussteigen an der Kunstakademie sind unter der Beschreibung, dass ich zur Kunstakademie fahre, nicht zwei Handlungen, sondern zwei Phasen ein und derselben Handlung. Davidson bekommt anders als Anscombe aufgrund seiner Sorge, ein physikalistisches Weltbild zu verletzen, die Rationalität der Bewegungsform, die Handlungen verkörpern, nicht in den Blick – eine Addition von Punkten ist keine Linie und kein Prozess. Deshalb ist für Anscombe die für Handlungserklärungen zentrale Frage die Frage danach, warum jemand etwas getan hat – und die einzelnen Dinge, die die Person tut, sind im Regelfall als zeitliche Teile der Verwirklichung ihrer Absicht, nach der die Warum-Frage fragt, zu begreifen.

Somit weisen Handlungen eine spezifische logische Struktur auf, die auf die Erklärung der zeitlichen Gliederung bezogen ist. Sie lässt sich ausgehend von einer Kette von Warum-Fragen verständlich machen, die anhand unseres Beispiels wie folgt aussehen könnte: Warum gehst Du aus dem Haus? Ich gehe zum Bus. Warum gehst Du zum Bus? Ich fahre zur Kunstakademie. Mein Verlassen des Hauses ist ein zeitlicher Teil meiner Fahrt zur Kunstakademie. Zentral ist die Irreversibilität dieser

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Kette von Fragen: So fahre ich Bus, um zur Kunstakademie zu kommen – ich komme aber nicht zur Kunstakademie, um Bus zu fahren. Das wäre logisch nicht unmöglich, wenn ich zum Beispiel jemand bin, der sehr gerne und zu allen Gelegenheiten Bus fährt – aber es wäre nicht dieselbe Handlung wie diejenige, die ich hier beschreibe, weil sich die Mittel-Zweck-Relation umkehren würde. Diese Zweck-Mittel-Relation lässt sich so angeben, dass man sagt: Ich tue etwas, indem ich etwas anderes tue.[12]

Etwas zu tun heißt somit zugleich zu wissen, dass ich etwas tue – und dieses Wissen habe ich ohne Beobachtung, wie Anscombe sagt.[13] Damit ist nicht die verrückte These gemeint, dass auch ein Wesen ohne Sinnlichkeit handeln könnte, und auch nicht die ebenso verrückte These, dass nicht in den meisten Dingen, die ich tue, Wahrnehmungsprozesse involviert sind. Die These lautet vielmehr, dass ich nicht durch Beobachtung dessen, was ich tue, herausfinden kann, was ich tue – ich weiß es schlicht und einfach, indem ich es tue. Wogegen sich Anscombe mit dieser These wendet, ist der Gedanke, dass ich etwas tue und dann etwa durch Beobachtung der Bewegung meiner Glieder herausfinde, was ich tue; wenn ich zum Bus gehe, um zur Kunstakademie zu fahren, muss ich das nicht durch irgendwelche theoretischen Schlüsse aus der Beobachtung herausfinden – ich weiß es praktisch, mein Wissen ist mit meinem Tun identisch (auch wenn es hier zweifelsohne zu Unfällen und Privationen kommen kann).[14]

Anscombe versteht somit, wie diese letzten Bemerkungen anzeigen, den Unterschied zwischen theoretischen und praktischen Schlüssen im Anschluss an Aristoteles als einen Unterschied der Form und nicht des Inhalts. Praktisch sind Schlüsse (und das heißt schlicht und

12 Diese Position hat vor allem Michael Thompson in seinen handlungstheoretischen Überlegungen weiter ausformuliert; Michael Thompson: Leben und Handeln. Grundstrukturen der Praxis und des praktischen Denkens, Berlin: Suhrkamp 2011, zweiter Teil.

13 Vgl. G.E.M Anscombe: Absicht, v.a. §§ 8–16.

14 Vgl. dazu weitergehend auch Sebastian Rödl: »Selbsterkenntnis des Selbstbewegers«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 209–225.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

einfach: sind Handlungen) nicht deshalb, weil sie anders als theoretische Schlüsse einen besonderen Inhalt, etwa ein Wollen oder Wünschen haben; praktisch sind Schlüsse deshalb, weil sie eine andere Form als theoretische Schlüsse aufweisen. Ein Beispiel für einen theoretischen Schluss wäre folgender klassischer Syllogismus: Alle Menschen sind sterblich. Sokrates ist ein Mensch. Also ist Sokrates sterblich. Ein Beispiel für einen praktischen Syllogismus wäre hingegen folgender Schluss: Vitaminreiche Nahrung zu essen ist wünschenswert. Dieses Stück Obst ist vitaminreich. Dieses Stück Obst zu essen ist wünschenswert. Der Obersatz ist hier anders als im Fall des theoretischen Schlusses ein wertender Satz, er gibt etwas an, was der Betreffende oder die Betreffende, der oder die handelt, als ein Gutes sieht; die Konklusion ist die Handlung selbst. Wie Anscombe in ihrem Aufsatz *Modern Moral Philosophy* explizit geltend gemacht hat,[15] sind damit Fragen der Handlungstheorie von Fragen der Moralphilosophie zu trennen: Auch Menschen, die etwas Unmoralisches tun, sind handelnde Wesen (und nur deshalb können wir sie auch zum Beispiel für ihre Handlungen verantwortlich machen). Und Handeln heißt, für rationale Gesichtspunkte potenziell ansprechbar zu sein, nicht aber per se einen guten Gebrauch von der eigenen Rationalität zu machen. Schließlich könnte auch das Austrinken eines Farbeimers die Verwirklichung eines entsprechenden ›Guten‹ sein (wenn ich zum Beispiel der Meinung bin, dass Farbe vitaminreich ist).

II. Das Hervorbringen von Kunstwerken als Gegen-Handeln: Zum Verhältnis ästhetischer und praktischer Rationalität

Das, was Arthur Danto wirkmächtig als *The Artworld* bezeichnet hat,[16] nämlich ein je historisch situierter und von bestimmten Theorien geprägter Praxiszusammenhang, besteht offenkundig nicht ausschließlich aus Handlungen. Das gilt zumindest für die Produkte der Kunstwelt

15 Vgl. G.E.M. Anscombe: »Modern Moral Philosophy«, in: Philosophy 33 (1958), S. 1–19.

16 Vgl. Arthur C. Danto, „The Artworld", in: The Journal of Philosophy 19 (1964), S. 571–584.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

und die Gegenstände ihrer Wertschätzung: Sehr viele Kunstwerke sind keine Handlungen, sondern Objekte, Ereignisse oder Prozesse. Es ist aber offenkundig so, dass wir nicht verstehen können, was es heißt, eine musikalische Interpretation eines musikalischen Werks zu hören, einen Film zu sehen oder ein Gemälde zu betrachten, ohne die dichte Schicht von Handlungen in Praxiszusammenhängen in den Blick zu nehmen, die in einer Lebensform gründen. In ein Konzert zu gehen ist genauso eine absichtliche Handlung wie ein Museum zu besuchen. Auch wenn es hier ein charakteristisch passives Moment in der ästhetischen Erfahrung gibt (ein Gemälde oder eine Skulptur oder eine Installation kann uns bestechen und uns zum längeren Innehalten veranlassen und insgesamt gilt: wer sich nicht von der Struktur des entsprechenden Werkes bestimmen lässt,[17] verpasst es in seinem Eigensinn), ist es so, dass wir es auch hier mit einem Reich menschlichen Tuns zu tun haben. Aber es handelt sich hier nicht allein um andere Formen des Tuns, sondern es taucht etwas anderes in unserem Tun auf als das, was in Begriffen einer absichtlichen Handlung explizierbar wäre. Das möchte ich jetzt zeigen und zwar primär aus produktionsästhetischer Perspektive.

Wenn ich als Musiker ein Konzert spiele oder als Künstler an einer Installation arbeite, so ist diese Tätigkeit nicht ohne einen Begriff absichtlicher Handlungen verständlich zu machen. Aber was ich hier tue, geht nicht auf in einer Erläuterung absichtlicher Handlungen. Das lässt sich anhand der Frage erörtern, was es heißt, dass ein solches Konzert oder eine solche Installation gelingt. Überlegungen dazu werden mich zu der These führen, dass das Hervorbringen von Kunstwerken eine andere zeitliche Struktur hat als das absichtliche Handeln. Von hier aus werde ich Kants Begriff des Genies erläutern, um den Gedanken zu formulieren, dass künstlerisches Handeln ein Gegen-Handeln gegenüber absichtlichem Handeln ist.

Die Erfolgsbedingungen meiner Busfahrt zur Kunstakademie stellen uns nicht vor große kognitive Herausforderungen: Die Teile meiner Handlung haben dann ihre

17 Vgl. dazu auch Martin Seel: »Aktive Passivität. Über die ästhetische Variante der Freiheit«, in: ders., Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 240–268.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Bestimmung erfüllt, wenn ich am Zielort in richtiger Weise angekommen bin. Die Qualifikation ›in richtiger Weise‹ ist nicht deshalb angezeigt, weil es unter bestimmten Bedingungen der Fall sein kann, dass sich zwar das, was ich beabsichtige, verwirklicht, aber nicht ich es war, der es verwirklichte, oder es in so exotischer Weise verwirklicht wird, dass es nicht länger Ausdruck meiner Handlung ist. Das gilt sicher nicht für den Fall, in dem ich die S-Bahn anstatt des Busses nehme (hier sind die Mittel andere, aber die Wahl der Mittel bestimmt hier wahrscheinlich nicht in einer handlungstheoretisch interessanten Weise den Zweck), wohl aber für den Fall, dass ich durch eine Verkettung von Verkehrsunfällen, die mich am Ende vor die Akademie schleudern und mich wie durch ein Wunder unverletzt dort stehen lassen, am Ziel ankomme. Es kann aber auch sein, dass sich meine Absicht schlicht deswegen nicht in einer Handlung verwirklicht, weil ich meine Absicht ändere, weil etwas Dringendes dazwischenkommt oder ich daran gehindert werde, sie zu verwirklichen (wir würden hier nicht sagen, dass sich meine Absicht im letzten Fall geändert hat, sondern allein, dass ich sie nicht habe verwirklichen können durch den Gang der Dinge). Dabei habe ich nicht meine Absicht unvollkommen verwirklicht, denn Absichten sind keine Prognosen über den zukünftigen Gang der Dinge. Ich kann zum Bus gegangen sein und dann beschlossen haben, doch erst einkaufen zu gehen. In diesem Sinne sind Absichten nicht etwas im Kopf, sondern Bewegungsformen in der Welt. Um ein Beispiel Davidsons aufzugreifen und im Lichte einer Kritik Thompsons zurückzuweisen: Wenn ich mit Hilfe von Kohlepapier versuche, siebzehn Durchschläge eines Schriftstücks herzustellen, kann es sein, dass die letzten Seiten nicht mehr sichtbar sind. Davidson würde den Fall so beschreiben, dass ich im Prozess des Kopierens gar nicht weiß, ob auf den letzten Seiten ein Abdruck entstanden ist. Er führt dieses Beispiel an, um zu zeigen, dass ich etwas absichtlich tun kann, ohne zu wissen, ob ich das, was ich tun will, tatsächlich tue. Michael Thompson hat dieses Gegenbeispiel allerdings überzeugend im Geiste Anscombes gekontert: Ich weiß *direkt* und im Akt *selbst*, dass ich siebzehn Kopien mache. Wenn hier etwas scheitert, gilt: »Ich hatte schon angefangen, siebzehn Kopien zu machen, als ich anfing, auf den ganzen Stapel zu schreiben, ich war immer

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

noch dabei, siebzehn Kopien zumachen, als ich die unbeschriebenen unteren Seiten herausnahm, und ich fuhr mit der Herstellung der siebzehn Kopien fort, als ich schließlich diese beschrieb.«[18] Handlungen sind also keine einzelnen Punkte, die der Bewegung vorausliegen, sondern vielmehr Prozesse, die verschiedene Phasen kennen und im Erreichen des Beabsichtigten sich erschöpfen; wenn ich daran gehindert werde, den Prozess abzuschließen, so war ich beim Gang zum Bus dennoch nicht dabei, zu einem Freund zu fahren, ins Krankenhaus zu gehen oder zum Bahnhof zu fahren: Ich war dabei, zur Kunstakademie zu fahren.

Auch in Anscombes Modell gibt es verschiedene Arten von Privationen und Scheitern. Aus der Perspektive ihrer Theorie müsste, so möchte ich sagen, ästhetisches Produzieren in bestimmter Weise als ein durchgängiges Scheitern verstanden werden, was nicht richtig sein kann. Warum? *Weil die Frage, ob ein Kunstwerk ästhetisch gelungen ist oder nicht, nicht vor seinem Hervorgebrachtwerden beantwortet werden kann*. Auch wenn künstlerisches Hervorbringen vielfältige Formen des praktischen wie theoretischen Wissens voraussetzt, ist es selbst doch nicht einfach ein Fall eines solchen Wissens. *Wenn es das wäre, könnte man schon sagen, ob das Werk gelungen ist, bevor es hervorgebracht worden ist*. Das aber kann man nicht sagen, denn dann gäbe es gewissermaßen ästhetische Blaupausen oder konstitutive Regeln,[19] die das Gelingen eines Werks verbürgen würden, und diese gibt es nicht. Es ist kein Zufall, dass im Kunststudium (und selbst im Musikstudium mit seinen stark technischen und habitualisierten Dimensionen) kein einheitlicher und richtiger Weg gelehrt werden kann, den gibt es nämlich hier gar nicht; gelehrt wird eher, in die Lage versetzt zu werden, einen eigenen Weg zu finden und zu gehen. *Dennoch gibt es Gelingen und Misslingen in der Kunst, und somit gibt es eine Form teleologischer Struk-*

18 Michael Thompson: »Formen der Natur: erste, zweite, lebendige, vernünftige und phronetische«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 29–77, hier S. 46.

19 In dem terminologischen Sinne, in dem Searle von solchen Regeln spricht; vgl. John Searle: Speech Acts. Cambridge: Cambridge University Press 1969, S. 33–42.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

tur auch hier. Zwar müssen nicht alle Werke zu einem Abschluss gebracht werden und manchmal ist das Werk der Prozess selbst (der damit aber paradoxerweise doch zu einem Abschluss gebracht wird in seiner konstitutiven Unabgeschlossenheit) – aber was es heißt, dass ich (oder im Kollektiv ein Wir) ein gelungenes Werk hervorgebracht habe/n, ist nicht zu vergleichen mit der teleologischen Struktur absichtlicher Handlungen.

Der Grund ist, dass das Hervorbringen keine projektive Zeitlichkeit hat, wie es absichtliche Handlungen haben. Um ein weiteres Beispiel von Anscombe aufzugreifen: Wenn ich dabei bin, im Garten Bretter zu sägen, um ein Vogelhaus zu bauen, so ist es klar, was es heißt, dass ich das tue, auch wenn ich vielleicht im Prozess Materialien ersetzen muss und improvisieren muss. *Der Begriff dessen, was es heißt, ein Vogelhaus zu bauen, ändert sich nicht durch mein Bauen des Vogelhauses*. Und das ist mit Blick auf das Hervorbringen von Kunstwerken anders: Ich weiß nicht, was es heißt, ein gelungenes Gemälde zu malen, bevor ich es getan habe. Und ich kann aus meinem gelungenen Gemälde nicht wiederum zukünftige gelungene Gemälde ableiten. Natürlich steht mein Tun hier in einer Kontinuität, so dass mein letztes Gemälde mein derzeitiges (ob ich will oder nicht) informiert. Aber ich kann nicht einfach das wiederholen, was ich getan habe, um ein neues im Sinne eines erneuten Gelingens herzustellen.

Das zeigt an, dass die im Hervorbringen von Kunstwerken involvierte Zeitlichkeit eine andere Zeitlichkeit ist gegenüber der Zeitlichkeit absichtlicher Handlungen. Ich möchte das hier noch etwas allgemeiner und formaler sagen, und zwar wie folgt: Während im Fall absichtlichen Handelns die Form insofern eine *gegebene* Form ist, als sie durch verschiedene Inhalte exemplifiziert, aber nicht transformiert wird, steht die Form ästhetischen Hervorbringens in einem *dialektischen* Verhältnis zu den Materialien und Inhalten, an denen sie sich betätigt. *Die Form ästhetischen Gelingens ist anders als die Form absichtlichen Handelns keine logisch gegebene Form, sondern eine im Handeln erst zu erarbeitende Form*. Während die Zeitlichkeit der absichtlichen Handlung eine projektive Teleologie aufweist (die freilich Unfälle, Abbrüche oder Ähnliches nicht ausschließt), ist die Zeitlichkeit ästhetischen Hervorbringens in Begriffen einer retroaktiven Teleologie zu erläutern.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Auch das Hervorbringen von Kunstwerken hat eine teleologische Struktur, gleich wie sehr es am Ende nicht in einen Gegenstand münden mag. Womit im Kontext der Kunst gearbeitet wird, sind Materialien der Künste (verstanden in einem sehr offenen Sinne; von Bewegungen über Töne bis zu Worten und – in der Concept Art – sogar Begriffen). Charakteristisch ist, dass das Material eines Werks erst im Prozess seines Hervorbringens konkretisiert wird. Das gilt selbst für Werke, die deutlich einer Kunst zuzuordnen sind: Was Farbe heißt, wird erst im Hervorbringen des Gemäldes erarbeitet. Das heißt nun nicht, dass der Begriff der Farbe nicht ein Grundbegriff zur Bestimmung dessen, was ein Gemälde ist, sein kann oder der Begriff des Tones ein Grundbegriff zur Bestimmung dessen, was Musik ist. Es heißt allerdings, dass der *Sinn* dieses Grundbegriffs erst in und durch das jeweilige Hervorbringen geklärt wird.[20] Anders kann man auch sagen: Während in absichtlichen Handlungen das, was ich tue, eine gegebene Form exemplifiziert, reflektiert das Hervorbringen des Werks der Kunst notwendigerweise, was es ist. Mit dieser Reflexion meine ich nicht einen Akt des Redens oder des gründlichen Nachdenkens (den mag es geben, aber den gibt es nicht notwendigerweise) – ich meine die Art und Weise des Hervorbringens selbst. Wenn ein Gemälde nicht einfach unter den Begriff des Gemäldes fällt, so erarbeitet es das, was ein Gemälde ist, in seinem Hervorbringen allererst. Das heißt auch: Es kann keine Kriterien des ästhetischen Gelingens geben, die unabhängig von dem Hervorgebrachtsein des Werks auf dieses Anwendung finden können; eine externe Kritik der Kunst ist albern und kategorial verfehlt. Das Hervorbringen des Werks bringt die Maßstäbe seiner Kritik mit hervor (die dann in der Rezeption wirkungsgeschichtlich weiterbestimmt werden).

Der Gedanke, dass Kunstwerke in der Produktion wie Rezeption nicht als bloße Fälle eines allgemeinen Typs hervorgebracht bzw. beurteilt werden, kann sich auf

20 Vgl. dazu programmatisch auch Daniel M. Feige: »Die geschichtliche Dynamik der Künste«, in: Georg W. Bertram/Stefan Deines/Daniel M. Feige (Hg.), Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 190–208.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Kants Analyse des ästhetischen Urteils stützen.[21] Kant ist der Auffassung, dass jede Art der Beurteilung begrifflicher Natur ist, da Sinnlichkeit und Vernunft im Sinne von passivem sinnlichem Affiziertwerden (Rezeptivität) und aktiver begrifflicher Festlegung (Spontanität) und Rezeptivität beim Menschen nicht additiv, sondern transformativ im Spiel sind.[22] Wir sind dadurch sinnliche Wesen einer besonderen Art, dass wir vernünftige Wesen sind, und wir sind dadurch vernünftige Wesen einer bestimmten Art, dass wir sinnliche Wesen sind. Der Gedanke, dass wir in der ästhetischen Beurteilung das Reich der Begriffe überschreiten und gewissermaßen mit einer rohen Sinnlichkeit konfrontiert sind, ist unverständlich. Das ästhetische Urteil zeichnet sich vielmehr als spezifische Form der Ausübung unserer begrifflichen Vermögen aus, für die eben gilt, dass wir hier den Gegenstand in seiner jeweiligen (logischen) Besonderheit nachvollziehen. Dasselbe gilt aus produktionsästhetischer Perspektive: Ich kann keine Skulptur im Allgemeinen hervorbringen, sondern immer nur eine spezifische Skulptur. Das Verhältnis ästhetischer und praktischer Rationalität lässt sich unter produktionsästhetischer Perspektive mithilfe von Kants Geniebegriff erläutern. Dazu muss man sich von grassierenden Klischees, die mit diesem Begriff verbunden sind, verabschieden:[23] Es geht hier nicht um besonders begabte weiße Männer, die alleine der Kunst qua Geburt fähig seien, sondern um eine besondere Form des Produziertwerdens.

Das Genie bestimmt Kant als »das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt«.[24] Bereits der Begriff der Natur an dieser Stelle sollte stutzig machen: Natur kann hier nicht einfach verstanden werden als das, was die Naturwissenschaften analysieren, noch als das, was in jüngeren Debatten zur zweiten Natur darunter verstanden worden ist, nämlich unsere Rationalität. Was Kant hier vielmehr entwickelt, ist der Gedanke, dass in unserer vernünftigen Natur (die in ihrer Einheit mit Selbstbe-

21 Vgl. dazu den ersten Teil von Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.

22 Vgl. McDowell: Mind and World, Lecture I.

23 Vgl. in diesem Sinne auch Andy Hamilton: Art and Entertainment: A Philosophical Enquiry, London: Routledge 2023, Kapitel 5.

24 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 241.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

wusstsein und Freiheit gedacht werden muss) etwas anderes als diese vernünftige Natur im Spiel ist; in unserer rationalen Natur ist eine Gegen-Natur am Wirken.

Kant schreibt weiter: »An einem Produkte der schönen Kunst muss man sich bewusst werden, dass es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muss die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.«[25] Das Genie bringt Gegenstände hervor, von denen es in bestimmter Weise nicht weiß, was sie sind. Sie sind nicht das selbstbewusste Produkt seiner theoretischen oder praktischen Vernunft. Was das Genie hervorbringt, sind vielmehr Gegenstände, die in ihrer Zweckmäßigkeit (sie sollen von ›willkürlichen‹ Regeln frei sein, das heißt solchen Regeln, die nicht wesentlich sind, sondern der Logik der entsprechenden Gegenstände heterogen bleiben) dennoch keinen bestimmten Zwecken gehorchen. Zweckmäßig sind Kunstwerke, weil in ihnen alles an seinem Platz zu sein scheint, so dass es scheinbar nicht anders geht. Und dennoch sind sie zu nichts da, und es lässt sich auch kein Zweck angeben, dem sie dienen und dessen Begriff die Zweckmäßigkeit verständlich machen würde. Kant schreibt, dass »die Natur durch das Genie […] der Kunst die Regel vorschreibe«.[26] Das Argument lautet dabei wie folgt: Kein Kunstwerk ist als Ergebnis von Handlungen regellos. Zugleich ist ein gelungenes Kunstwerk derart exemplarisch, dass es die von ihm erarbeiteten Regeln verkörpert, die nicht für andere Werke gelten können. Werke stehen in Traditionen künstlerischen Produzierens, aber ihr Verhältnis zu diesen ist das Verhältnis eines dialektisch verstandenen Bruchs.

Wenn wir nach dem Verhältnis von praktischer Vernunft und ästhetischer Vernunft fragen, können wir festhalten, dass das Hervorbringen von Kunstwerken keine bloße Handlung ist; es ist nicht einfach das selbstbewusste, freie und vernünftige Tun von uns, denn wenn es so wäre, könnte es maximal – mit Anscombe gesagt – zu Unfällen oder Absichtsänderungen kommen. Es ist aber unplausibel, den künstlerischen Schaffensprozess so zu deuten, dass mir in jedem Schritt etwas dazwischen-

25 Ebd., S. 240.
26 Ebd., S. 243.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

kommt nach dem Vorbild des Straßenunfalls oder eines Anrufs, der mich veranlasst, etwas anderes zu tun, oder dass ich andauernd meine Absicht ändere. Das gilt auch für Werke, die Ereignisse oder Prozesse sind und in kalkulierter Weise mit dem Unkalkulierbaren rechnen. *Vielmehr gilt, dass erst in und durch den Prozess meines Tuns geklärt wird, was das Werk gewesen sein wird.* Der Prozess ist nicht abkürzbar und es ist auch nicht gewährleistet, dass er in einem Werk resultiert. Der Prozess des künstlerischen Hervorbringens klärt überhaupt erst, was es heißt, das entsprechende Kunstwerk hervorzubringen; er bringt erst die Form seines Tätigseins im Sinne ihrer Klärung hervor, wohingegen der Fall des Handelns eine gegebene Form exemplifiziert.

Aus diesem Grunde lässt sich sagen, dass unter handlungstheoretischer Perspektive das künstlerische Hervorbringen (wie spiegelbildlich die Erfahrung von Kunstwerken) *eine mediale Reflexion dessen darstellt, was es überhaupt heißt, dass wir handelnde Lebewesen sind*. Medial deshalb, weil der Prozess die Reflexion selbst ist (und nicht etwa etwas, was sich in Satzform angeben lässt). Während wir sagen können, dass mein Fahren zur Kunstakademie unter den Begriff des Busfahrens fällt und nicht die Bedeutung des Begriffs des Busfahrens bestimmt (es gibt hier keine Dialektik von Form und Inhalt), fällt eine kraftvolle musikalische Improvisation nicht nur unter das Konzept der musikalischen Improvisation, sondern bestimmt gleichzeitig, was die Bedeutung des Begriffs der musikalischen Improvisation selbst ist. Nehmen wir eine Praxis in den Blick, die nicht unter einen bestimmten Begriff fällt, sondern sich selbst ihren Begriff gibt, so handelt es sich um eine Praxis, die in Bezug auf den entsprechenden Begriff *reflexiv* ist (es gibt also keine Kunst, die eine Form eines Werkes hervorbringt, die nicht gleichzeitig ihren Begriff von Kunst hervorbringt). Und diese Reflexion ist handlungstheoretisch negativistisch zu erläutern: Indem Kunstwerke ästhetisch reflektieren, was sie sind, artikulieren sie durch ihre spezifische Art und Weise, dies zu tun (im Gegensatz zur begrifflichen Reflexion), eine Dimension in unserer rationalen Natur, die selbst nicht einfach in Begriffen der Rationalität zu erläutern ist. Insofern sie keine begrifflichen Reflexionen über diese Dimension unserer Auseinandersetzung mit der Welt sind, sondern künstlerische Reflexionen (d.h.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

identisch mit einer bestimmten Organisation des jeweiligen Kunstwerks), artikulieren sie diese Dimension in nichts anderem als in der spezifischen Form des Kunstwerks. Anstatt unter die logische Form des Handelns zu fallen, artikuliert das künstlerische Hervorbringen einen anderen Modus des Produzierens als das rationale Handeln. Daraus folgt zunächst, dass wir die Grenze zwischen Kunsthandeln und Handeln als Ausdruck praktischen Wissens nicht einreißen dürfen. Das Kunsthandeln zeigt aber, dass der Begriff des praktischen Wissens nicht ganz bei sich selbst ist; es artikuliert ein Weltverhältnis, dessen philosophische Pointe so zu erläutern ist, dass es erlaubt, eine Passivität in unserer Aktivität,[27] eine Unbestimmtheit in unseren Bestimmungen und ein Gegen-Handeln in unserem Handeln zu erfahren. Im Hervorbringen der Kunst ist es nicht allein so, dass ich hier das tue, was geschieht, sondern in meinem Tun ist ein Geschehen am Wirken, das kein Tun mehr ist.

Literatur

Annas, Julia: »Davidson and Anscombe on ›the same Action‹«, in: Mind 85/338 (1976), S. 251–257.

Anscombe, G.E.M.: Absicht, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011.

Anscombe, G.E.M.: »Modern Moral Philosophy«, in: Philosophy 33 (1958), S. 1–19.

Boyle, Matthew: »Wesentlich vernünftige Tiere«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 78–119.

Danto, Arthur C.: »The Artworld«, in: The Journal of Philosophy 19 (1964), S. 571–584.

Davidson, Donald: »Geistige Ereignisse«, in: ders., Handlung und Ereignis, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 291–320.

Feige, Daniel M.: »Gegen-Politik. Eine Verteidigung der Autonomie der Kunst«, in: Daniel M. Feige/Michael Lüthy (Hg.), Die Autonomie der Kunst. Positionen zu einer Kontroverse, Bielefeld: transcript (im Erscheinen).

Feige, Daniel M.: »Die geschichtliche Dynamik der Künste«, in: Georg W. Bertram/Stefan Deines/Daniel M. Feige (Hg.), Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 190–208.

27 Vgl. nochmals Seel 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Feige, Daniel M.: »Handlung. Improvisation und Handlungstheorie«, in: ders., Philosophie der Musik. Musikästhetik im Ausgang von Adorno, München: Edition Text+Kritik 2024.

Feige, Daniel M.: Kritik der Digitalisierung. Technik, Rationalität und Kunst, Hamburg: Meiner 2025.

Ford, Anton/Hornsby, Jennifer/Stoutland, Frederick (Hg.): Essays on Anscombe's Intention, Cambridge, MA.: Harvard University Press 2011.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.

Haddock, Adrian/Wiseman, Rachael (Hg.): The Anscombian Mind, New York/London: Routledge 2022.

Hamilton, Andy: Art and Entertainment: A Philosophical Enquiry, London: Routledge 2023.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.

Lipscomb, Benjamin J.B.: The Women Are Up to Something. How Elizabeth Anscombe, Philippa Foot, Mary Midgley, and Iris Murdoch Revolutionized Ethics, Oxford: Oxford University Press 2022.

McDowell, John: Mind and World, Cambridge, MA: Harvard University Press 1996.

McDowell, John: »Zwei Arten von Naturalismus«, in: ders., Wert und Wirklichkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 30–73.

Rödl, Sebastian: »Selbsterkenntnis des Selbstbewegers«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 209–225.

Schwenkler, John: Anscombes Intention. A Guide, Oxford: Oxford University Press 2019.

Searle, John: Speech Acts. Cambridge: Cambridge University Press 1969.

Seel, Martin: »Aktive Passivität. Über die ästhetische Variante der Freiheit«, in: ders., Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 240–268.

Sellars, Wilfrid: Empiricism and the Philosophy of Mind, Cambridge, MA: Harvard University Press 1997.

Taylor, Charles: »Bedeutungstheorien«, in: ders., Negative Freiheit. Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 52–117.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Thompson, Michael: »Formen der Natur: erste, zweite, lebendige, vernünftige und phronetische«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 29–77.

Thompson, Michael: Leben und Handeln. Grundstrukturen der Praxis und des praktischen Denkens, Berlin: Suhrkamp 2011.

Wiseman, Rachael: Anscombe's Intention, New York, London: Routledge 2016.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Für eine Ästhetik der Produktion. Produktionsästhetische Begriffe bei Baumgarten und ihr Potential für die rezente Ästhetik

Elisabeth Makovec & Bernd Haberl

In unserem Beitrag orientieren wir uns an einer für die philosophische Ästhetik so naheliegenden wie ungewöhnlichen Perspektive auf die ästhetische Produktion: an der Introspektion der Produzent:in. Während beispielsweise in der Geschichte der Erkenntnistheorie der Introspektion immer wieder eine grundlegende Bedeutung als Fundament menschlicher Erkenntnis zugestanden wurde,[1] fehlt in der Geschichte der Ästhetik ein Pendant aus der Sicht der Produzierenden weitgehend, insbesondere seit rezeptions- und werkästhetische Ansätze zu den dominierenden Theorien innerhalb der philosophischen Ästhetik avancierten. Das liegt nicht (nur), wie man meinen könnte, daran, dass nur wenige Philosoph:innen sich auch künstlerisch betätigen, während die meisten wohl auf die eine oder andere Weise Erkenntnistheorie betreiben, sondern ist (auch) Resultat einer historischen Entwicklung, die im 18. Jahrhundert ihren Ausgang ge-

1 Wenn auch mit teils konträren Schlussfolgerungen: Während z.B. Descartes den eigenen Sinneseindrücken letztlich misstraut, bilden die unmittelbare Erfahrung im Empirismus bzw. die sinnliche Erscheinung in der Phänomenologie das Fundament der Erkenntnis.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

nommen hat. Das Aufkommen der Autonomie-Ästhetik hat diese Tendenz verstärkt, insofern die Philosophie sich zunehmend von dem Anspruch verabschiedet hat, Intentionen und Gründe für künstlerische Expression verstehen zu wollen – oder auch zu können.

Diese Weichenstellung ästhetischer Theoriebildung stellen wir im Folgenden zur Diskussion. Wir beziehen uns dazu auf Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik,[2] in der die Sicht der Produzent:in noch eine zentrale Rolle spielt. Wir möchten mit Baumgarten einen theoretischen Ansatz vorstellen, der für die Schnittstellenfunktion zwischen ästhetischer Theorie und konkreter ästhetischer Praxis vielleicht auch heute noch eine interessante Alternative zum etablierten Kanon[3] bietet. Im Besonderen werden wir den Fokus auf Baumgartens Blick auf die Produzent:in als Wissende, als bewusst Handelnde legen.[4] Und wir möchten daran die Frage anschließen: Welche Anforderungen muss eine rezente ästhetische Theorie erfüllen, um eine solche Innensicht auf Produktion begrifflich erfassen zu können? Wir möchten untersuchen, ob Leitprinzipien, die der Produzent:in bewusst sind, für eine Theorie der ästhetischen Produktion not-

2 Baumgarten bietet in der frühen Ästhetik die, wie wir meinen, ausgearbeitetste Position einer Produktionsästhetik, die systematisch in eine allgemeine Ästhetik als Gesamttheorie integriert ist und die sich gleichzeitig (noch) nicht scheut, die Perspektive der Produzent:in methodisch zentral zu verankern.

3 Wir beziehen uns, wenn wir hier von Kanon schreiben, auf europäische Ästhetiken, die in affirmierender oder kritischer Absicht in Kant den eigentlichen Beginn der modernen Ästhetik sehen. Vgl. dazu auch Jacques Rancière, der sogar postuliert, Kants Ästhetik markiere den Beginn eines neuen ästhetischen »Regimes«, das bis heute unsere wissenschaftlichen und auch alltäglichen Vorstellungen dominiere. Vgl. Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. und übers. von Maria Muhle, Berlin: b_books 2008.

4 Wie beispielsweise auch Judith Siegmund formuliert: »Es ist […] unausweichlich, den Intentionen der Künstler:innen einen entscheidenden Platz innerhalb einer Philosophie der Künste einzuräumen, auch wenn es keinen eineindeutigen Weg der Übermittlung des Intentionalen gibt, sondern materiale Verkörperungen erzeugt werden.« Judith Siegmund: Zweck und Zweckfreiheit, Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert, Berlin: Metzler 2019, S. 185.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

wendig sind; konkreter: ob es notwendig ist, dass die Produzent:in eines ästhetischen Werks oder die Ausführende einer ästhetischen Handlung weiß oder bewusst fühlt, was passend ist und was nicht, was ein guter Schritt oder eine schlechte Entscheidung ist, und was das im Prozess Angestrebte ist – v.a. wenn wir Kants Schlussfolgerung vermeiden wollen, dass das künstlerische Genie »wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht *beschreiben, oder* wissenschaftlich anzeigen könne [...].«[5] Wir kommen damit zu einer ersten programmatischen These.

1. Die introspektive Sicht der Produzent:in auf ästhetische Produktion

Produktionsästhetik, als ihrem Gegenstand angemessene Theorie, muss, wenn sie die Sicht der Produzent:in als bewusst Agierende im Produktionsprozess ernst nehmen will, Kant (und den ihm in dieser Frage verwandten Positionen) hier die Gefolgschaft verweigern.

Es sollte eigentlich eine Selbstverständlichkeit sein, dass die Ästhetik als Theorie die Intentionen, Vorstellungen und Motive jener Menschen in Betracht zieht, deren Profession oder Tätigsein darin besteht, Gegenstände zu erzeugen oder Handlungen zu setzen, die von ästhetischer Relevanz sind.[6] De facto aber fehlt vielen theoretischen Positionen diese Schnittstelle zur bewussten Praxis.

5 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, in: ders., Werkausgabe in zwölf Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 10, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [13] 1994, §46, S. 242. Das ist eine Ansicht, die auch heute noch sinngemäß vertreten wird. Vgl. z.B. Christoph Menke, Die Kraft der Kunst, Berlin: Suhrkamp 2013 als ein rezentes Beispiel, das die künstlerische Produktion eher als Produkt einer unbewussten Kraftentfaltung begreift denn als bewusste professionelle Tätigkeit.

6 Es geht uns um ästhetische Handlungen in einem weiten Sinn. Elaboriertes künstlerisches Handeln ist mitgemeint, doch möchten wir unser Verständnis von ästhetischen Handlungen nicht an einen wie auch immer gearteten (historischen oder rezenten) Kunstbegriff binden, zumal Baumgarten, auf den wir uns hier beziehen, ein solcher Begriff von Kunst (im Singular) noch gar nicht zur Verfügung stand.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Dabei scheut sich die Philosophie nicht, ihre eigene Praxis introspektiv zu reflektieren. Vor den Praktiken der Künste schreckt sie aber zurück. Das ist etwas unverständlich, denn was hindert Philosoph:innen daran, sich auch zu fragen, was Künstler:innen oder andere ästhetisch Praktizierende leitet und motiviert?[7] Ein Beispiel ist das Kapitel zur Kunst in Gilles Deleuzes und Felix Guattaris *Was ist Philosophie?*. So detailreich die beiden Autoren im Kapitel zur Philosophie ihr eigenes Handwerk beschreiben, das, wie sie meinen, in der Erschaffung von Begriffen besteht,[8] so unkonkret wirkt dazu im Kontrast die Begriffsbildung, die in Hinblick auf die Kunstproduktion vorgeschlagen wird. Künstler:innen würden Perzepte herstellen, aber was dabei genau geschieht, bleibt im Vergleich zur Begriffsproduktion, die aus der Innenperspektive zweier professioneller Begriffsproduzenten beschrieben wird, vage und vor allem intransparent. Während Begriffe und »Begriffs-Komponenten«[9] reichlich binnendifferenziert vorgestellt werden, erscheinen Per-

7 Rüdiger Bubner führt dafür als Grund die Selbstbefreiung der Kunst ins Feld: »Die radikale Selbstbefreiung der künstlerischen Produktion aus dem herkömmlichen ontologischen Gehege und die planmäßige Überwindung eines jeden Kanons hat die Möglichkeiten der Theorie hoffnungslos hinter sich gelassen. Das Publikum hat sich so sehr daran gewöhnt, daß die Philosophie zu dem, was in den Künsten aktuell vor sich geht, nichts mehr zu sagen weiß, daß die Verwirrung und das rätselhafte Staunen bereits zu einer festen Erwartungshaltung geronnen ist« (Bubner, Ästhetische Erfahrung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 9).

8 »Im strengen Sinn ist die Philosophie die Disziplin, die in der Erschaffung der Begriffe besteht. […] Stets neue Begriffe erschaffen ist der Gegenstand der Philosophie. […] Man kann nicht einwenden, daß die Schöpfung eher für das Sinnliche und die Künste gilt, so sehr verleiht die Kunst spirituellen Entitäten Existenz, und so sehr sind die philosophischen Begriffe auch ›Sensibilia‹. Eigentlich sind die Wissenschaften, die Künste, die Philosophie gleichermaßen schöpferisch, obwohl einzig der Philosophie die Erschaffung von Begriffen im strengen Sinne zukommt. Die Begriffe warten auf uns nicht als schon bestehende, wie etwa Himmelskörper. Es gibt keinen Himmel für die Begriffe. Sie müssen erfunden, hergestellt oder vielmehr erschaffen werden und wären nichts ohne die Signatur derer, die sie erschaffen« (Gilles Deleuze/Félix Guattari: Was ist Philosophie?, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [8] 2000, S. 9–10).

9 Ebd., S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

zepte geradezu bildlich als monolithische Blackboxes, die keines handelnden und empfindenden Menschen mehr bedürfen.[10]

Doch der Verzicht auf eine detailreiche Beschäftigung mit der Produktion als bewusster Tätigkeit hat einen hohen Preis: Man kann sagen, eine solche Ästhetik ist in ihrer Ausblendung der Entstehungsprozesse der Kunstwerke (als Perzepte) unvollständig, denn die bewusste Produktion ist wohl in den meisten Fällen entscheidend dafür, dass es überhaupt Werke gibt, die rezipiert werden können. Ohne Produktion, ohne Produzent:in keine Werke, keine Rezipient:innen.[11]

Ästhetiken, die den Produktionsprozess mitberücksichtigen, benötigen allerdings eine andere Theoriearchitektur, andere Methoden und Begriffe als Ästhetiken, die diesen Schwerpunkt nicht haben, das heißt sie benötigen bestimmte Begriffe, die etwa eine reine Rezeptionsästhetik nicht berücksichtigen müsste.[12] Sie benötigen Perspektiven, Mittel und Wege, die ihnen auf die eine oder

10 »Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist ein Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten« (ebd., S. 191).

11 Es mag für eine Theorie, die sich für ein besonderes Teilgebiet interessiert, legitim sein, andere Aspekte ihres allgemeineren Gegenstandsbereichs (bewusst) auszublenden. Eine Ästhetik, die sich spezifisch für das Naturschöne interessiert, kann auf Intentionalität in der Genese ihrer Gegenstände verzichten, und auch eine spezifisch am Werk oder an der Rezeption interessierte Ästhetik kann die Intentionen und das Wissen der Produzierenden ausblenden, um andere Aspekte umso stärker beleuchten zu können. Doch für eine allgemeine Ästhetik – und für eine Ästhetik, die auf die Produktion fokussieren will, erst recht – erscheint ein solcher Verzicht auf Information unverständlich.

12 Kants Kritik der Urteilskraft steht im Folgenden prototypisch für eine solche Rezeptionsästhetik ohne elaboriertes Begriffssystem zur Thematisierung der Produktion. Wenn wir in diesem Zusammenhang von »Unvollständigkeit« sprechen, unterstellen wir einer Theorie wie Kants Ästhetik nicht Inkonsistenz. Wir stellen lediglich fest, dass wir in ihr eine nachvollziehbare Produktionsperspektive vermissen. Denn selbst dort, wo Kant auf die Produktion zu sprechen kommt, nämlich in den Paragraphen zur Kunst des Genies (§§ 46–50), bleibt die Produktion erklärtermaßen unbegreifbar – selbst dem Genie.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

andere Weise Einblicke in den Produktionsprozess ermöglichen. Wir möchten diesen Gedanken anhand einer Frage weiterführen und konkretisieren:

2. Vollkommenheit als Leitprinzip ästhetischer Produktion

Ist ästhetische Produktion ohne Orientierung an einem Maßstab, anhand dessen die Produzent:in abschätzt, ob ihr Tun angemessen ist, plausibel beschreibbar? War es nicht ein Irrtum der Ästhetikgeschichte, den Begriff der Vollkommenheit, der diese Stelle einer Richtschnur des Handelns einst besetzt hat, ersatzlos aufzugeben?

Wir fragen nach einem Maßstab für die konkreten Schritte und Etappen in der Produktion, aber auch nach einem Maßstab im Sinne einer Zielvorstellung, der die Arbeit vom Beginn zu einem (wie auch immer festgelegten) Ende führt. Ein solcher Maßstab für die ästhetische Produktion war zur Zeit der Etablierung der Ästhetik als Wissenschaft, konkret bei Baumgarten,[13] die Vollkommenheit.

Vollkommenheit hatte allerdings einen doppelten Sinn. Vollkommenheit in einem allgemeinen Sinn referierte auf die bestmögliche Ordnung der Welt, die sich in den Einzeldingen widerspiegelt (Met § 436–447). Doch neben dieser kosmologischen, ontologischen und nicht zuletzt ethischen Bedeutung war Vollkommenheit auch als Maßstab für das konkrete ästhetische Handeln gedacht, um das es hier geht[14] – Vollkommenheit als Vorstellung, die

13 Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: Metaphysik/ Metaphysica. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann holzboog 2011, *§* 94–100. Im Folgenden werden Belegstellen aus Baumgartens *Metaphysica* mit der Abkürzung »Met« und der Paragraphenangabe parenthetisch direkt in den Text eingefügt. Für Baumgartens *Aesthetica* wird entsprechend die Sigle »Aest« verwendet, vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik: lateinisch-deutsch, hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg: Meiner 2007, Bd. 1: §§1–613; Bd. 2: §§614–904.

14 Vgl. Dagmar Mirbach: »Einführung zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens Aesthetica (1750/58)«, in: A. G. Baumgarten: Ästhetik, S. LIX-LXV (Kap. 10 der Einführung: Die Ästhetik als Kunsttheorie).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

eine Produzent:in im Arbeiten vor Augen hat.

Der Vollkommenheitsbegriff hat im weiteren Verlauf der Geschichte der philosophischen Ästhetik grundlegend an Bedeutung verloren. Und zwar in beiden Bedeutungen, als Idee einer vollkommenen Weltordnung, aber auch als Richtschnur für ästhetisches Handeln. Dieser Bedeutungsverlust lässt sich ganz konkret in Kants *Kritik der Urteilskraft* nachvollziehen, insofern Kant dem Vollkommenheitsbegriff dort die soeben beschriebene Bedeutung als Maßstab für die Produktion nimmt, um diese Bedeutung durch eine andere zu ersetzen, die den Vollkommenheitsbegriff gewissermaßen abwertet. Diese Abwertung hatte wiederum zur Konsequenz, dass bei Kant der Kunstproduzent:in ein bewusstes Wissen über ihr (schöpferisches) Tun regelrecht abgesprochen wird.

Wie kam es bei Kant dazu? Was war das Problem am Vollkommenheitsbegriff und warum hat *das* zu dem Schluss geführt, die Künstler:in könne nicht wissen, was sie wolle und nach welchen Maßstäben sie arbeitet – dass sie also, wie Kant sinngemäß behauptet, nicht beschreiben könne, was sie tut, wenn sie ein ästhetisches Werk zustande bringt?[15]

Es geht uns mithin – bevor wir zu Baumgarten kommen – zunächst darum, nachzuzeichnen, wie Kant den Begriff der Vollkommenheit für seine Sicht auf die Produktion umgestaltet und welche neue Bedeutung er dem Begriff gibt: Vollkommenheit wird bei Kant zu einem Maßstab für die Umsetzung eines Produkts umgedeutet, von dem die Produzent:in bereits einen Begriff hat. Vollkommenheit spielt damit in der Ideenfindung keine Rolle mehr, sondern ist nur noch relevant, wenn die Idee bereits begrifflich fassbar ist. Was bei Kant zum Rätsel wird, ist die Ideenfindung. Für diese spielt die Vorstellung von Vollkommenheit – anders als bei Baumgarten – keine Rolle mehr.

Dass dies keineswegs notwendig und sogar kontraproduktiv für eine (philosophische) Ästhetik der Produktion ist, möchten wir zeigen. Dazu bedarf es zunächst einer expliziten Gegenüberstellung der Positionen Kants und Baumgartens.

15 Nochmals I. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 46, S. 242.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Die Künstler:in weiß – per expliziter Festlegung Kants – nicht mehr, wie sie zu ihren Ideen und Maßstäben kommt, sondern nur noch, was konkret zu tun ist, wenn sie schon einen Begriff von ihrem Werk hat.

Der Begriff der Vollkommenheit wurde von Kant in seiner ersten, den Gesamtaufbau der Welt betreffenden Bedeutung als metaphysische Konstruktion verworfen; und zwar schon in der *Kritik der reinen Vernunft*.[16] Für das individuelle ästhetische Arbeiten – und nur um das geht es hier – hat er den Vollkommenheitsbegriff später in der *Kritik der Urteilskraft* anders besetzt. Er schließt ihn zunächst aus seiner Erkenntnistheorie im Rahmen der ersten Kritik aus, um ihn dann aber in seiner Theorie der Produktion (innerhalb der dritten Kritik) in abgeschwächter und modifizierter Form als Maßstab für eine vorstellungsgetreue Umsetzung wieder auf die Produktion zu beziehen, jedoch so, dass er für den künstlerischen Ideenfindungs- und Schaffensprozess jede Erklärungskraft verliert.[17]

Betreffend sein Konzept ästhetischer Erfahrung hat Kant eine klare Vorstellung davon, was er vermeiden will, dass sich nämlich »die Schönheit in den Begriff der Vollkommenheit auflösen lasse«; das sei auch dann noch unrichtig, wenn Schönheit »verworren gedacht wird«.[18]

Diese Stelle ist ein Hinweis, dass Kant hier direkt gegen Baumgarten anschreibt, bei dem »verworren« gleichbedeutend für konkrete Vorstellungen der sinnli-

16 Vgl. Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, in: ders., Werkausgabe in 12 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. III: Kritik der reinen Vernunft 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [13] 1995, S. 123–125.

17 Genauer gesagt nimmt Kant dem Vollkommenheitsbegriff – abgeschwächt auf einen Vollständigkeitsbegriff – den Bezug zum Objekt: »So ist das Kriterium der Möglichkeit eines Begriffs (nicht des Objekts derselben) die Definition, in der die *Einheit* des Begriffs, die *Wahrheit* alles dessen, was zunächst aus ihm abgeleitet werden mag, endlich die *Vollständigkeit* dessen, was aus ihm gezogen worden, zur Herstellung des ganzen Begriffs das Erforderliche desselben ausmacht«, vgl. I. Kant: Kritik der reinen Vernunft 1, S. 124 (Kursivierungen im Original gesperrt).

18 Vgl. I. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 15, S. 143 (Zusatz in eckigen Klammern von uns).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

chen Erkenntnis oder der Einbildungskraft verwendet wird (Met § 510).[19] Kant wollte für die ästhetische Erfahrung ausschließen, dass Vollkommenheit in den Dingen (ob sie nun verworren oder deutlich erkannt wird) der Grund für unser Schönheitsempfinden ist.

Was nun im Zusammenhang mit der Produktionsästhetik wichtig ist zu betonen, ist, dass Kant auf den Begriff der Vollkommenheit dennoch nicht vollständig verzichtet. Der Begriff behält sogar eine bestimmte Funktion in Kants Auffassung von der Herstellung ästhetischer Gegenstände. Was Kant tatsächlich ändert, ist die Bedeutung des Vollkommenheitsbegriffs, indem er ihn im Grunde auf einen Vollständigkeitsbegriff reduziert.

Was versteht Kant unter Vollkommenheit? Ein Gegenstand oder Sachverhalt ist dann vollkommen, wenn er seinem Begriff vollständig entspricht, wenn alle Merkmale, die seinem Begriff zukommen, ihm auch selbst tatsächlich zukommen.[20] Für das zielgerichtete materielle

19 Kants starker Baumgarten-Bezug ist bekannt und gut belegt. Kant hat Baumgartens *Metaphysica* und *Ethica* seinen Vorlesungen über seine gesamte Lehrtätigkeit hinweg zugrunde gelegt. Seine »zunehmend kritischer werdenden Kommentare« zu Baumgartens Texten sind in der Akademieausgabe seiner Werke abgedruckt (vgl. A. G. Baumgarten: Metaphysik, Einleitung von Günter Gawlik und Lothar Kreimendahl, S. XXXIX). Frühe Notate sind in einer 2019 erschienenen eigenen Ausgabe einzusehen (Immanuel Kant: Neue Reflexionen. Die frühen Notate zu Baumgartens »Metaphysica« mit einer Edition der dritten Auflage dieses Werks. Herausgegeben von Günter Gawlick, Lothar Kreimendahl und Werner Stark, Stuttgart: Frommann-Holzboog 2019). Bemerkenswert an der starken Verbindung Kants zu Baumgarten ist, dass diese Beziehung in der Forschung kaum thematisiert wurde und wird. Schwaiger attestiert Kant »regelrechte Baumgartenfixiertheit« bei »unverhohlenem Desinteresse« vor allem der Kant-Forschung an diesem Umstand (Clemens Schwaiger: Alexander Gottlieb Baumgarten – ein intellektuelles Porträt: Studien zur Metaphysik und Ethik von Kants Leitautor, Stuttgart: Frommann-Holzboog 2011, S. 128–129). Siehe dazu auch: Courtney D. Fugate/John Hymers (Hg.): Baumgarten and Kant on Metaphysics, Oxford: Oxford University Press 2018.

20 Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 15, S. 143–145. Die gedachte begriffliche Bestimmung aller Merkmale, die ein Ding braucht, um vollständig zu sein, nennt Kant die qualitative Vollkommenheit, im Unterschied zur quantita-

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Herstellen eines Artefaktes ist Kant zufolge die Orientierung an Vollkommenheit in diesem neuen Sinn wichtig – nur, dass solch eine Vollkommenheit herzustellen, sofern lediglich bereits begrifflich vorgegebene Merkmale realisiert werden, laut Kant keine Kunst ist, sondern nur noch schulgerechte Umsetzung. Also weiß die Produzent:in, wenn sie einen Begriff davon hat, was sie beabsichtigt, sehr wohl, was sie tut. Die Unwissenheit der Künstler:in über ihr eigenes Tun kommt erst ins Spiel, wenn Kant zwischen dem Genie und schulmäßig gebildetem Talent unterscheidet: »Das Genie kann nur den reichen *Stoff* zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die *Form* erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent […].«[21]

Die »Verarbeitung« des »reichen Stoffs«, diese materiell herstellende Seite der Produktion, ist für Kant nicht das Wesentliche an der Kunstproduktion, sondern das Wesentliche ist die Idee: »den reichen Stoff« zu finden. Und erst wie die Idee zustande kommt bzw. gefunden wird, wird zum großen Rätsel – auch für die Künstler:in selbst. Die Künstler:in weiß Kant zufolge nicht, wie sie zu ihren Ideen kommt, wie sie zuallererst zu einer Vorstellung von ihrem Werk gelangt. Kant führt aus, dass »der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken […].«[22]

Und er schließt dabei auch aus, dass die Produzent:in im Ideenfindungsprozess auf Basis ästhetischer Urteile Ideen auswählt. Die Urteilskraft ist der Rolle der Rezipient:in vorbehalten: »Zur *Beurteilung* schöner Gegen-

tiven Vollkommenheit, die den Maßstab bildet, wie sehr ein Ding seinem Ideal nahekommt, d.h. in welchen Merkmalen ein Ding seinem qualitativen Vollkommenheitsbegriff entspricht und in welchen nicht. Die Verhältnisse zwischen Begriff und Begriffsmerkmalen bleiben dabei innerbegriffliche Beziehungen, denen gegenüber sich das empirische Objekt als mangelhaft oder vollständig erweisen kann. So bleibt Kant seiner rein formalen Bestimmung des Vollkommenheitsbegriff – als Vollständigkeit aller zu einem Begriff gehörenden Merkmale – aus der Kritik der reinen Vernunft (S. 123–125) treu.

21 Kant, Kritik der Urteilskraft, § 47, S. 245 (Kursivierungen im Original gesperrt).

22 I. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 46, S. 243.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

stände, als solcher, wird *Geschmack*, zur schönen Kunst selbst aber, d.i. der *Hervorbringung* solcher Gegenstände, wird *Genie* erfordert.«[23] Die Produktion zerfällt so in zwei Teile: Wie die Hervorbringung der Idee (durch das Genie) gelingt, bleibt unerklärt. Zur Umsetzung der Idee, sobald sie als Begriff deutlich wird, ist nur noch handwerkliches Geschick bzw. erlerntes Wissen gefordert. Der Übergang von der Idee zum Begriff bleibt ebenso rätselhaft wie die Ideenfindung selbst.

Damit implodiert die Idee als mögliches Leitmotiv für die ästhetische Produktion in Kants Geniebegriff. Und der Vollkommenheitsbegriff, der diese Funktion einst hatte, bleibt zwar zentral für die Herstellung von Artefakten, allerdings nur noch als Begriff für den planmäßigen Herstellungsakt.[24]

4. Baumgartens Vorstellung von etwas Vollkommenem als Ziel, Beweggrund und Maßstab ästhetischen Handelns

In der Attraktivität vorgestellter zukünftiger Vollkommenheiten liegt der Grund, der von der Vorstellung zum Handeln und damit in die konkrete Produktion führt.

Wir haben für eine Ästhetik der Produktion die Frage nach der Notwendigkeit transparenter Leitmotive und Maßstäbe aus der Sicht der Produzent:in gestellt und eine detaillierte Beschreibung dieser Elemente für eine Produktionstheorie eingefordert. Was lässt sich dazu bei Baumgarten finden?

23 Ebd., § 48, S. 246 (Kursivierungen im Original gesperrt).

24 Für Kant gibt es theorieimmanente Gründe, sicherzustellen, dass das Genie in der Hervorbringung seiner Ideen keine Zwecke verfolgen, keinen Begriff vom Zustandekommen seiner Ideen haben darf. Diese Gründe haben damit zu tun, dass die Produkte des Genies nur der ästhetischen Urteilskraft zugänglich sind, während sie durch begriffliches bzw. zweckorientiertes Denken nicht zu fassen sind (wie Kant in den §§1–17 der *Kritik der Urteilskraft* ausführt). Analog muss die Idee zum Produkt für Kant wohl auch für die Produzent:in jenseits des begrifflichen Erkenntnishorizonts liegen. Wenn man Kant in diesem Punkt folgt, hat man allerdings bereits akzeptiert, dass es jenseits praktischer und begrifflicher Urteile keine weiteren Erkenntnisformen mehr gibt, denkt also bereits im Rahmen der kantischen Urteilstheorie.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Der Begriff, der bei Baumgarten genau das leistet – eine Richtlinie im ästhetischen Produzieren zu sein – ist der Begriff der sinnlichen Vollkommenheitserkenntnis (Met § 607). Was versteht nun Baumgarten unter sinnlicher Vollkommenheitserkenntnis? Um diesen zusammengesetzten Begriff transparent zu machen, ist es notwendig, etwas auszuholen und zunächst den Begriff der sinnlichen Erkenntnis und anschließend den der Vollkommenheit – so wie ihn Baumgarten versteht – zu umreißen.

Zur sinnlichen Erkenntnis: Baumgarten geht, das ist einer der bekanntesten Teile seiner Theorie, von zwei verschiedenen Erkenntnisvermögen aus: (erstens) der Ratio und (zweitens) der Sinnlichkeit als eigenständiger Erkenntnisform.

Die Ratio, die rationale Erkenntnis des Verstandes, ist ein Resultat des Denkens in Begriffen. Begriffliches Denken ist verallgemeinernd, fasst Individuelles über herausgegriffene Merkmale zu Allgemeinheiten zusammen und gliedert in dieser Weise unser Wahrnehmen und Denken.

Sinnliche Erkenntnis dagegen, als eigenständige Erkenntnisfähigkeit, ist nicht auf Verallgemeinerung ausgerichtet. Sie ist die Gegenbewegung zur Verallgemeinerung. Im Sinnlichen kann Merkmalsfülle – Detailreichtum – simultan erfasst und verarbeitet werden. Der Begriff, der diese Fähigkeit im sinnlichen Erkennen bei Baumgarten präzisiert, ist der Begriff der extensiven Klarheit:

> Man setze zwei klare Gedanken mit gleichermaßen klaren Merkmalen, drei in dem einen, sechs in dem anderen, so wird letzterer klarer sein […]. Also wird die Klarheit durch die Menge der Merkmale vermehrt […]. Größere Klarheit aufgrund der Klarheit der Merkmale kann *intensiv*, aufgrund der Menge der Merkmale *extensiv größer* heißen (Met § 531, Herv. im Orig. in Großbuchstaben).[25]

Auch im sinnlichen Erkennen wird die Überkomplexität des Erfahrbaren mittels Merkmalsdifferenzierung

25 Diese kurze Passage ist zentral für die von Baumgarten vorgenommene Aufwertung der Sinnlichkeit gegenüber Leibniz, welcher der Sinnlichkeit lediglich untergeordnete Erkenntnisrelevanz zugesteht. Vgl. Gottfried W. Leibniz: Philosophische Werke in vier Bänden, hg. von Ernst Cassirer, Hamburg: Meiner 1996, Teil I, S. 9–15.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

erfasst, aber auf andere Weise als in der Ratio. Das Vermögen des sinnlichen Denkens besteht nicht darin, Merkmale zu isolieren und zu Allgemeinheiten zusammenzufassen, wie beim Verstandesdenken, sondern zu fokussieren: auf Elemente in der Fülle zu fokussieren, sie aber dabei im Kontext der Gesamtvorstellung zu belassen – ohne Abstriche, ohne »Abstraktion«, ohne »Verlust« (Aest § 560). Dagmar Mirbach führt in ihrem Vorwort zur *Aesthetica* Baumgartens sehr prägnant aus:

> Die sinnliche Erkenntnis ist mithin ›keine Vorstufe zur Deutlichkeit‹ […] der Vorstellungen der logischen Erkenntnis, sondern ihre ›Zielrichtung‹ ist gerade umgekehrt: Während sich die deutliche Erkenntnis – abstrahierend und analysierend – ›auf die mehreren Dingen zukommenden, gleichen Merkmale‹ konzentriert, ›um aus der Menge der Gleichen die Spezies zu bilden‹, achtet die sinnliche Erkenntnis – konkretisierend und synthetisierend – ›auf die möglichst reichhaltige Menge von Merkmalen, die das Eigentümliche und nicht Vergleichbare‹ des Gegenstands […] ausmachen.«[26]

Nun zum zweiten Teil des Begriffs der sinnlichen Vollkommenheitserkenntnis: Wie definiert Baumgarten Vollkommenheit und was bedeutet Vollkommenheitserkenntnis im Speziellen?

Im Unterschied zu Kants Vollkommenheitsbegriff ist jener Baumgartens nicht als Verhältnis zwischen einem Begriff und seinem Gegenstand konzipiert, sondern als intrinsische Eigenschaft einer denkbaren Sache. Das eröffnet Baumgarten die grundsätzliche Möglichkeit, nicht nur begrifflich beschreibbaren, sondern auch bloß sinnlich gegebenen Gegenständen oder Vorstellungen der Einbildungskraft Vollkommenheit zuzuschreiben.[27] Vollkommenheitserkenntnis gibt es demzufolge konsequenterweise in beiden Erkenntnisformen.

Baumgartens Vollkommenheitsbegriff (Met § 94–

26 D. Mirbach: »Einführung«, S. XLII.

27 Rein sinnlich erkannte Vollkommenheit ist also eine Erkenntnisform, die ohne Begriff auskommt. Für Kant wäre eine solche Erkenntnisform unmöglich, da für ihn jede Erkenntnis mit Begriffen verbunden ist. Vgl. I. Kant, Kritik der reinen Vernunft 1, S. 98.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

100) ist komplex. Zunächst eine Annäherung: Wenn etwas in sich stimmig ist, einer inneren Logik gehorcht und zugleich ein möglichst reichhaltiges Ganzes ergibt, dann ist dieses Etwas vollkommen. Vollkommen ist, was in sich gut begründet ist, eine denkbare Sache, an der jeder erkennbare Baustein Sinn ergibt, etwas, bei dem jeder Teil etwas zum Ganzen beiträgt, etwas, das in seiner gesamten Vielfalt konsistent ist oder so erscheint.

Nun genauer: Der Gegenstandsbereich, auf den sich Baumgartens Vollkommenheitsbegriff beziehen kann, ist nur durch das Widerspruchsprinzip begrenzt. Es ist unerheblich, ob es sich um einen existierenden Gegenstand, einen Gedankengegenstand oder um ein Wahrnehmungs- oder Imaginationsphänomen handelt. Der Gegenstand muss nur denkbar, das heißt ohne Widersprüche sein. Vollkommenheit kann sich also (auch) – wie bei Kant – auf das Verhältnis von Begriffen und Begriffsmerkmalen beziehen, darüber hinaus jedoch auch noch auf jede andere (widerspruchsfrei denkbare) Vorstellung des Verstandes oder der Sinnlichkeit. Der Begriff ist wesentlich breiter angelegt.

Vollkommenheit ist zudem graduell bestimmt: Dinge oder Gedankengegenstände können mehr oder weniger vollkommen sein. Das ist ungewöhnlich, versteht man doch gewöhnlich unter Vollkommenheit etwas Absolutes; doch ermöglicht die graduelle Definition Baumgarten in weiterer Folge, nuanciert zwischen mehr oder weniger vollkommenen Vorstellungen zu unterscheiden und auf dieser Basis auch Entscheidungen im Produktionsprozess zu reflektieren. Die Produzent:in trifft nicht in jedem Fall eine Entscheidung des Typs: ›Dies ist ästhetisch anstrebenswert oder wertvoll, jenes nicht.‹ Es braucht kein Alles-oder-nichts-Prinzip, wenn man Graduierungen zulässt.

Und Vollkommenheit ist auch nicht an einen Gesamtgegenstand gebunden, sondern kann auch nur Teilen, räumlichen oder zeitlichen Abschnitten einer Sache, zukommen (wobei letztlich begrifflich zu bestimmen wäre, was ein Gesamtgegenstand und was ein Teil ist).

Was kennzeichnet nun spezifisch sinnliche Vollkommenheitserkenntnis? Darunter versteht Baumgarten die Wahrnehmung oder Imagination einer komplexen Sache, der man ansieht oder von der man sich lebhaft vorstellt, dass sie einer vollkommenen Ordnung oder Logik folgt,

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

die als Gesamteindruck erfasst wird – ohne notwendigerweise schon einen Begriff von der vorgestellten Sache haben zu müssen. ›Stimmiges Erscheinen‹ wäre vielleicht ein passender zeitgemäßerer Ausdruck für sinnliche Vollkommenheitserkenntnis bei Baumgarten.[28] Ein Beispiel für den Unterschied zwischen begrifflich und sinnlich erkannter Vollkommenheit wäre die Unterscheidung zwischen der Partitur eines Musikstückes (verstanden als deren begriffliche Beschreibung[29]) und seiner klanglich erlebten Umsetzung. Wir können die Stimmigkeit und in ihr den Aufbau des Musikstückes auch sinnlich erkennen, ohne einer zusätzlichen Kenntnis der Struktur als Partitur zu bedürfen. Zusätzlich und gleichzeitig zur Struktur erfassen wir im Sinnlichen all das, was eine sinnliche Wahrnehmung einzigartig macht, was sich der Verallgemeinerung entzieht: die besondere Ausdrucksart der Interpret:in, den speziellen Klang der individuellen Instrumente, die Akustik des Aufführungsraumes, die Nebengeräusche des Publikums und vieles weitere mehr. Baumgartens Punkt ist vor allem der: Wir erfassen dieselbe Vollkommenheit, die wir in begrifflicher Kenntnis einer Sache erfassen können, wenn wir aufmerksam sind, auch sinnlich als Stimmigkeit. Um Vollkommenheit in diesem Sinn als Phänomen anzuerkennen, bedarf es weder der Bindung an einen Begriff (wie bei Kant) noch der Unterstellung eines wohlgeordneten Universums. Es genügt das subjektive sinnliche Erleben oder die individuelle Vorstellungsgabe.

Damit ist der Begriff der sinnlichen Vollkommenheitserkenntnis ausreichend skizziert, um den nächsten Theoriebaustein von Baumgartens Produktionsästhetik in Augenschein zu nehmen: Baumgarten vertritt die Ansicht, dass Menschen Lust empfinden, wenn sie auf sinnlichem Wege Vollkommenheit erkennen (Met § 655). Und

28 Sinnliche Vollkommenheitserkenntnis als subjektive Erscheinung wird von Baumgarten mit Schönheit gleichgesetzt (Met §662). Zwecks Abgrenzung von Kants Schönheitsempfinden, das keinerlei Erkenntnisfunktion besitzt, bleiben wir beim Ausdruck »Sinnliche Vollkommenheitserkenntnis«.

29 Man könnte die Partitur, sofern sie konkret vor Augen liegt, natürlich auch als sinnlich gegebenen Gegenstand betrachten, aber gemeint ist hier das verallgemeinernde Prinzip (die Partitur als Type, nicht als Token).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

hier setzt der entscheidende Schritt für eine Produktionsästhetik an: Ein schönes Vorstellungsbild in der Gegenwart können wir genießen. Wir können aber auch zukünftige Vollkommenheit imaginieren, uns mögliche Vollkommenheit vorstellen, wir können uns zukünftige Vollkommenheiten bildlich machen. Exakt solche sinnlichen Vorstellungen von zukünftigen Vollkommenheiten sind es, die mit Baumgarten in der ästhetischen Produktion leitend sind, denn sie sind der Grund für ein Begehren. Und dieses Begehren ist der Antrieb, der von der bloßen Imagination zur Umsetzung führt. »Das Gesetz des Begehrungsvermögens lautet: *Ich bemühe mich, dasjenige hervorzubringen, von dem ich vorhersehe, dass es gefallen wird, und erwarte, dass es durch meine Anstrengung zukünftig existieren wird*.« (Met § 665)

Baumgarten setzt also das Begehren als Handlungsmotiv, als Beweggrund. Sinnliches Erkennen und Handeln sind an dieser Stelle der Theorie unmittelbar miteinander verbunden. Die sinnliche Vorstellung einer erreichbaren, greifbaren, herstellbaren Vollkommenheit erzeugt Begehren und leitet das Handeln.

Damit zeichnet sich nun ab, wie sich bei Baumgarten der Begriff jenes Maßstabs gestaltet, der eingangs für eine Ästhetik der Produktion gefordert wurde: Die sinnliche Vorstellung einer zukünftigen Vollkommenheit steht zu Beginn der Tätigkeit. Sie ist der Impuls für die ästhetische Tätigkeit, bleibt über den Prozess hinweg präsent, verändert sich vielleicht auch während des Tätigseins (und verändert sich womöglich entscheidend, weil erst im Tun ein klares Bild entsteht).[30] Solche Vorstellungen zu Beginn ästhetischer Produktion können vage sein, nur Ahnungen von dem, was erreicht werden soll. Oder sie können schon konkreter sein und den weiteren Verlauf in einem höheren Maß mitgestalten.

Dabei ist die bestimmende Rolle des bewusst agierenden Subjekts in Relation zu sehen zu dem, was nicht oder nur teilweise in der Macht der Produzent:in liegt. Baumgarten geht explizit nicht allein und ausschließlich von einem planenden und aktiven Subjekt im Produktions-

30 Und sie ist schließlich der Grund dafür, dass wir mit unserem Tun zufrieden sind, dass wir an einem bestimmten Punkt aufhören, wenn die Vorstellung zufriedenstellend realisiert ist.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

prozess aus. Gerade weil die Produzent:in bewusst sinnlich handelt, mit gedanklichem oder konkretem Material interagiert und nicht bloß plant, stößt sie auf Widerstände, reagiert sie auf Materialität, interagiert sie mit anderen Kräften im Prozess. Es gibt in Baumgartens Theorie das bewusst handelnde Subjekt, aber zugleich spielt die Umwelt eine entscheidende Rolle. Das Material, die umgebende Materie[31] und natürlich auch die soziale Umgebung spielen mit. Und nicht zuletzt spielt auch das Unbewusste, das Baumgarten den »Grund der Seele«[32] nennt (Met § 510–511), eine wichtige Rolle. Es bildet die Basis für die bewussten Entscheidungen.[33]

5. Grenzen des Vollkommenheitsbegriffs in der ästhetischen Produktion

Wie weit ist sinnliche Vollkommenheitserkenntnis begrifflich nachvollziehbar und sprachlich – via Theorie oder Selbstbetrachtung der Produzent:in – beschreibbar? Baumgartens Ästhetik bietet durch eine weitere Ausdifferenzierung des Vollkommenheitsbegriffs Ansätze für eine Theorie der Produktion, setzt der begrifflichen Beschreibbarkeit ästhetischer Produktion aber auch eine klare Grenze.

Den im vorangegangenen Abschnitt skizzierten ›Motor‹ für die Produktion, nämlich die Erzeugung von begehrenswerten sinnlichen Vorstellungsbildern, entwirft Baumgarten bereits im Rahmen der *Metaphysica*. In der *Aesthetica* lotet Baumgarten die Grenzen aus, wie weit verschiedene Formen sinnlicher Vollkommenheitserkenntnis unterschieden werden können und wie viel sich vom Standpunkt der Theorie aus über konkrete Ausgestaltungen sinnlicher Vollkommenheit sagen lässt.

31 Baumgarten zufolge handelt auch die unbelebte Materie. Den Hintergrund für diese Auffassung bildet die Monadenlehre, die er von Leibniz übernimmt. Demnach ist die gesamte Materie, einschließlich der scheinbar leblosen Materie, sowohl durch Aktivität als auch durch Passivität gekennzeichnet (Met §210), wenn auch manche Dinge aktiver sind als andere.

32 Im Original durch Großbuchstaben hervorgehoben.

33 Das Unbewusste wird allerdings von Baumgarten nicht weiter beschrieben bzw. differenziert.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Baumgarten mutet also seiner Theorie zu, Begriffe für nicht-begriffliche sinnliche Erkenntnisphänomene zu bilden, konkret für verschiedene Weisen, wie Vollkommenheit sinnlich erkannt und auch hergestellt werden kann. Dieses Anliegen wurde oft mit dem Versuch verwechselt, eine Regelästhetik zu entwickeln.[34] Doch geht es Baumgarten nicht um konkrete Anleitungen zur Herstellung von (Dicht-)Kunst, sondern um einen begrifflichen Rahmen ihrer Möglichkeiten.

In der *Aesthetica* (bzw. seinen Vorlesungen zur *Aesthetica*) unterscheidet Baumgarten sechs Dimensionen, die zur Hervorbringung vollkommener Vorstellungen im Rahmen der Rede- und Dichtkunst notwendig sind: »Reichtum«, »Adel«, »Wahrheit«, »Licht«, »Gründlichkeit« und »Leben«.[35] Diese Dimensionen lassen sich als Leitlinien für die ästhetische Produktion lesen, aber eben nur, wenn man sie als Spielraum für die Produktion begreift und nicht als starre Anweisungen im Sinne einer Regelästhetik. In ihrem Gebrauch müssen sie nämlich aufeinander abgestimmt werden. Man kann sich Baumgartens Dimensionen der Vollkommenheit wie Schieberegler eines Mischpults vorstellen: Wenn alle sechs auf den Maximalwert gestellt sind, übertönen sie sich gegenseitig und es entsteht nur Lärm. Worum es geht, ist die richtige Abmischung zu finden. Das impliziert, dass sinnlich erkennbare Vollkommenheit graduell variabel sein muss: Mehr oder weniger ist jeweils möglich. Es hängt vom konkreten sinnlichen Vorstellungsbild ab, was angebracht ist.

Es ist hier nicht der Raum, Baumgartens detaillierte Ausdifferenzierung der Vollkommenheitsdimensionen, die er im Zuge der *Aesthetica* entwickelt, nachzuzeichnen. Wir beschränken uns auf ein Beispiel aus der *Aesthetica*, betreffend die Dimension der (ästhetischen) Wahrheit:

Gerade in der Dichtung kann Wahrheit nicht Faktizität bedeuten, sondern Wahrheit in der Dichtung ist bei Baumgarten mit Plausibilität im Rahmen dessen, was in der

34 Vgl. D. Mirbach: »Einführung«, S. LIX.

35 Bernhard Poppe: Alexander Gottlieb Baumgarten seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens, Borna/Leipzig: Noske 1907, Koll § 22, S. 83.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Dichtung behauptet wird, gleichzusetzen: So gehört es zur Wahrheit der Aeneis Vergils, dass Aeneas der Sohn der Venus ist. Aber ebenso gehört es zur Wahrheit der Aeneis, dass Aeneas, wenn er nicht mit beiden Füßen gleichzeitig italienischen Boden betreten hat, entweder zuerst den linken oder den rechten Fuß an Land gesetzt hat (Aest § 430). Beide fiktiven Sachverhalte, die Abstammung des Aeneas und das Detail zur Landung in Italien, würde Baumgarten zur Wahrheit der Aeneis zählen, aber zur ästhetischen Wahrheit nur den ersteren. Denn die Herkunft des Aeneas wird für den Fortgang des Epos relevant, das Detail, mit welchem Fuß er zuerst an Land gegangen ist, jedoch nicht. Ästhetische Wahrheit als eine Dimension sinnlicher Vollkommenheit (in einer Erdichtung) betrifft also die Möglichkeiten der Auswahl, was überhaupt erzählt und dargestellt wird. Die Frage, mit welchem Fuß Aeneas Italien zuerst betritt, liegt, wie Baumgarten es formuliert, »unter dem ästhetischen Horizont« der Aeneis (Aest § 430).

Baumgarten buchstabiert im Zuge der *Aesthetica* weitere Facetten der Dimension der ästhetischen Wahrheit aus: Zur ästhetischen Wahrheit gehören nicht nur Relevanz und Widerspruchsfreiheit, sondern auch die »bedingte Möglichkeit« (Aest § 432) im Sinne einer Angabe nachvollziehbarer Gründe für erzählte Ereignisse (z.B. Aest § 438, 438), die ästhetische Wahrscheinlichkeit (u. a. Aest § 483) als Begriff für Wahrheiten, »derer wir nicht vollständig gewiß sind, in denen wir aber dennoch keine Falschheit irgendeiner Art erblicken« (Aest § 483).

Wie das Beispiel aus der Aeneis zeigt, wagt sich Baumgarten als Theoretiker weit in die Details künstlerischer Entscheidungen. Heute würde man derartige Einmischungen eher noch von Kunstkritiker:innen oder Lehrenden im Rahmen einer künstlerischen Ausbildung erwarten, doch ist dies wohl ein Effekt der Dominanz der Autonomieästhetik, die solche Einmischungen als Überschreitung des philosophischen Kompetenzbereichs betrachtet. Nimmt man von dieser Denkgewohnheit Abstand, so zeigt die Detailliertheit der Überlegungen im Rahmen der *Aesthetica*, wie sehr die künstlerische Produktion im Konkreten Baumgarten ein systematisches Anliegen war. Die begriffliche Systematik reicht von den allgemeinen Festlegungen der *Metaphysica* bis hin zu so speziellen Begriffen wie dem ästhetischen Horizont.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Doch gibt es auch einen Punkt, an dem Baumgarten haltmacht und nicht mehr die Begriffe, sondern die konkrete Dichtung selbst sprechen lässt. In den unzähligen Beispielen aus der römischen und griechischen Dichtkunst in der *Aesthetica* werden die verschiedenen Dimensionen der Vollkommenheit exemplarisch vorgeführt. Auf diese Weise macht sich Baumgarten – wie Frauke Berndt es formuliert – selbst zum Dichter,[36] lässt die Allgemeinheit der Begriffe hinter sich und vollzieht das konkrete Vorstellungsbild des jeweiligen Dichters nach. Die Beispiele sind in diesem Fall also nicht als Texte zu begreifen, sondern als Impulsgeber für die eigenen sinnlichen Vorstellungen der Leser:in, die durch das Beispiel evoziert werden sollen. Baumgarten kann so auf ganz einfache Weise von der rationalen Erkenntnisebene auf die sinnliche wechseln, kann erklären, was er tut, und gleichzeitig seine Leser:in in die Vorstellungswelten der Dichtungen mitnehmen. Er kann dies tun, weil er sich der Imaginationsfähigkeit seiner Leser:innen gewiss ist.

Wir möchten zusammenfassen, was uns an der fein granulierten Begrifflichkeit der Baumgarten'schen Produktionsästhetik instruktiv erscheint: Sie macht einen Dialog mit den Kunstproduzierenden (wieder) auf Augenhöhe möglich. Baumgarten selbst hat sein Interesse an den Entscheidungen und Vorstellungen der Produzent:in noch in der erklärten Absicht verteidigt, die sinnliche Erkenntnis (der Künste) für die Philosophie zu erschließen und damit den künstlerischen Wahrheiten einen gleichberechtigten Platz neben den Wahrheiten der Wissenschaften zuzugestehen:

> »Man mag gegen unsere Wissenschaft einwenden, […] daß Sinnliches, Einbildungen, […], die Wirrnisse der Leidenschaften […] den Philosophen unwürdig seien […] Ich antworte: a) Ein Philosoph ist ein Mensch unter Menschen, und er tut nicht gut daran, wenn er glaubt, ein so großer Teil der menschlichen Erkenntnis sei ungehörig für ihn […]«. (Aest § 6)

Nach Kant und mit dem Aufkommen der Autonomie-

36 »It is in this moment, in using examples, that the philosopher himself becomes a poet.« Vgl. Frauke Berndt: Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature, Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 118.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

ästhetik hat sich das Problem jedoch verändert: Die Sinnlichkeit ist nicht mehr der Philosophie unwürdig, sondern die Gründe und die Details ästhetischer Entscheidungen erschienen der philosophischen Zurückhaltung nicht mehr angemessen. Es besteht jedoch unserer Ansicht nach kein guter Grund, sich systematisch der produktionsästhetischen Begriffsbildung zu enthalten. Sinnliche Vollkommenheitserkenntnis scheint grundsätzlich ein brauchbarer, wenn auch lange Zeit unbeachteter Begriff zu sein.[37]

Wenn diese Tür wieder offen ist, wenn also sinnliche Erkenntnis in der Produktion grundsätzlich als tauglicher Gegenstand der Ästhetik (wieder) akzeptiert ist, kann die ästhetische Forschung ins Detail gehen und sich mit der Frage beschäftigen, was heute unter sinnlicher Vollkommenheitserkenntnis als Beweggrund und Motiv ästhetischer Produktion verstanden werden könnte – ob der Begriff, so wie ihn Baumgarten konzipiert hat, immer noch sinnvoll ist beziehungsweise ob er modifiziert werden muss oder modifiziert werden kann, um auf rezente Fragen besser antworten zu können.

Wir möchten nun einen Ausblick geben, was das Potenzial einer Ästhetik im Baumgarten'schen Sinne sein könnte:

6. Potenzial einer Aktualisierung des Vollkommenheitsbegriffs im Sinne Baumgartens für die ästhetische Produktion

Nachdem wir die Spezifika, die Baumgartens Ansatz für eine Produktionstheorie bietet, nachgezeichnet haben, lauten die entscheidenden Fragen: Welcher Gewinn ließe sich aus einer derartigen Renaissance einer auf sinnlicher Erkenntnis aufbauenden Produktionsästhetik für die Gegenwart ziehen? Was ist mit Baumgarten im Vergleich zu Kant gewonnen?

Kant verfehlt die eigentliche Stärke der Baumgarten'schen Ästhetik, wenn er vorschnell urteilt, dass sich »die Schönheit [nicht] in dem Begriff der Vollkommenheit

37 Und wenn es bei Kant Gründe für eine solche Zurückhaltung gibt, so sind sie jedenfalls in der Auseinandersetzung Kants mit Baumgarten nicht nachvollziehbar.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

auflösen lasse«.[38] Mit dem Begriff der Vollkommenheit hat Baumgarten ein Werkzeug in der Hand, den Begriff der Schönheit im Begriff der Vollkommenheit zu entfalten, anstatt ihn im Vollkommenheitsbegriff »aufzulösen«. Was meint Kant hier mit »auflösen«? Kant will vermeiden, Schönheit auf eine bestimmte intrinsische Eigenschaft des betrachteten Gegenstands zurückzuführen – auf seine Vollkommenheit. Doch legt er dabei seinen eigenen Vollkommenheitsbegriff an, der, wie beschrieben, so definiert ist, dass ein vollkommener Gegenstand in allen Eigenschaften seinem Begriff entspricht. Doch Baumgartens sinnlicher Vollkommenheitsbegriff ist ein ganz anderer: Dieser beschreibt keine Relation zwischen einem Begriff und seinem Gegenstand, sondern eine erkennbare Struktur aus Beziehungen zwischen sinnlichen Phänomenen, die wir als Stimmigkeit empfinden. Solche Strukturen können vielgestaltig sein (aus einem Guss, komplex, reduziert auf das Wesentliche, selbsterklärend, konsequent, sogar ein gewisses Maß an Hässlichkeit oder abstoßender Wirkung kann Baumgarten zufolge aus einer in sich vollkommenen Struktur entstehen[39]), und diese Pluralität lässt sich – und hier kommen die Begriffe wieder ins Spiel – differenzieren und beschreiben.

Das bringt einige Vorteile – für die Theorie und darüber hinaus:

1.) Baumgartens differenzierter Vollkommenheitsbegriff erlaubt es ihm, mit begrifflichen Mitteln so nah wie möglich an die nicht mehr begrifflich erfassbaren sinnlichen Phänomene des ästhetischen Handelns und Erlebens in ihrer Vielgestalt heranzukommen.

2.) Damit geht einher, dass – neben der Differenzierung – auch eine Pluralisierung des Vollkommenheitsbegriffs denkbar wird. Darin liegt vielleicht einer der größten Vorteile seiner Theorie für die rezente Anwendung: Schönheits- oder besser Stimmigkeitsbegriffe (im Plural) als höchst verschiedenartige Ausformungen von sinnlich erlebbaren oder herstellbaren Vollkommenheiten nebeneinander gelten zu lassen und begrifflich erfassen zu können.

In Anbetracht der Umdeutung, die Baumgartens ursprünglicher mit dem Vollkommenheitsbegriff so eng

38 I. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 15, S. 143.

39 Aest § 18.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

verwobener Ästhetik-Begriff im weiteren Verlauf der Geschichte erfahren hat, könnte man das Programm einer solchen Wieder-Erweiterung der philosophischen Ästhetik als *aisthetische Ästhetik* begrifflich markieren,[40] um es von den später dominant gewordenen Ästhetiken abzugrenzen.

3.) Für die Produktion würde die Orientierung an einer empirisch ausgerichteten aisthetischen Ästhetik bedeuten, den Produktionsprozess ohne Bruch zwischen Idee und Umsetzung aus der introspektiven Sicht der Produzent:in phänomenal erfassbar zu machen. Die Produktionsästhetik könnte, in Dialog mit den Produzent:innen, auf Basis eigener Praxis oder im (imaginativen) Nachvollziehen der bewussten Beweggründe und Ziele eines Produktionsprozesses, diesen als bewusste Praxis begreifen. Mit anderen Worten: Sie könnte ästhetische Produktion als professionelle Praxis begreifen, die Wissen und Erkenntnis voraussetzt und im Handeln gleichzeitig auch erzeugt. Die Produktionsästhetik könnte auf ein weitaus größeres Begriffsinventar zur Beschreibung der vielgestaltigen Facetten ästhetischer Produktion zurückgreifen und zwischen deskriptiv-analytischen und introspektiv-verstehenden Perspektiven wechseln.

4.) Ein weiterer Vorzug einer an Baumgarten orientierten Sicht auf ästhetische Produktion liegt in der starken Verschränkung von Erkennen und Handeln als sinnlich erfahrbarer Interaktion mit der Umgebung. Wahrnehmen, Erleben und Handeln gehen in der Konzeption Baumgartens fließend ineinander über.

Damit ginge einher, Ästhetik wieder in jenem umfassenden Sinn zu begreifen, wie sie von Baumgarten konzipiert wurde: nämlich als eine eigenständige Erkenntnisform, die alle Bereiche menschlichen Erkennens und Handelns durchzieht, die in allen gesellschaftlichen Bereichen von Relevanz ist. Als eine universale Fähigkeit,[41]

40 Trotz der Redundanz, die sich ergibt, wenn man Baumgartens vom Begriff Aisthesis hergeleiteten Ästhetikbegriff zugrunde legt, wäre eine solche präzisierende Attribution zweckmäßig, um Baumgartens weiter gefassten Begriff zu markieren.

41 Universalitätsansprüche sind zu hinterfragen: Die Formulierung, die sinnliche Erkenntnisfähigkeit im Sinne Baumgartens sei eine universale menschliche Anlage, muss insofern relativiert werden, als die Beschäftigung mit und die

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

eine menschliche Anlage, aber auch als eine Neigung, der zu folgen stets zur Disposition steht. Immer noch wäre das sinnliche Handlungs- und Erkenntnisvermögen auch eine Fähigkeit, die zur Perfektion gebracht werden kann. Doch wäre sie nicht mehr auf die Kunst (als besonders elaborierte Form ästhetischer Produktion) konzentriert, sondern in allen Bereichen, in denen sinnliche Fähigkeiten erweitert und verfeinert werden können, von Bedeutung.

Wir verlassen damit den Fokus auf Produktionsästhetik in Richtung einer allgemeinen Ästhetik, die auch eine Erfahrungsästhetik mit einschließt – für Baumgarten sind beide Aspekte ohnehin untrennbar. Die angesprochene Erweiterung des Ästhetikbegriffs würde darüber hinaus aber auch eine Öffnung ästhetischer Begriffe in Richtung empirischer Soziologie zulassen. Die Diskussion darüber, was für wen als Kunst oder als ästhetisch wertvoll gilt, wäre über den Kunstkontext hinausgehend genereller zu führen. Die Kriterien, warum etwas von manchen als schön oder ansprechend empfunden wird und von anderen nicht, können mit Hilfe eines pluralisierten Vollkommenheitsbegriffs differenzierter zur Sprache gebracht werden. Unzählige Artefakte, die gemeinhin nicht als Kunstwerke gelten, werden – zumindest auch und in manchen Fällen sogar überwiegend – nach ästhetischen Kriterien produziert. Allein um dieser einfachen Feststellung gerecht zu werden, empfiehlt sich die begriffliche Differenzierung ästhetischer Erfahrungen und ästhetischer Herstellungsprozesse nach breiteren Kriterien. Für das Verständnis von Produktionsprozessen in derart breit aufgefasster ästhetischer Absicht bietet Baumgartens ungewöhnlicher – pluraler und graduier-

Verfeinerung von ästhetischen Fähigkeiten natürlich privilegierte Tätigkeiten sind, die nur für eine Minderheit von Personen realisierbar sind. Hier gilt dieselbe Kritik, wie sie beispielsweise auch am Universalitätsanspruch der Ästhetik Kants vorgebracht wird; vgl. dazu Ruth Sonderegger: »Zum kolonialen double bind der europäischen Ästhetik«, in: María do Mar Castro Varela/Leila Haghighat (Hg.), Double Bind postkolonial, Bielefeld: transcript 2023, S. 73–96. Auf der anderen Seite – ohne diese Kritik abschwächen zu wollen – gibt es Elemente der Theorie Baumgartens, die, gerade weil sie auf der Sinnlichkeit aufbauen und gerade weil ästhetisches Handeln nicht mehr nur an den (westlichen) Kunstkontext gebunden ist, in dieser Hinsicht interessante Ansätze bieten.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

barer – Vollkommenheitsbegriff eine systematische Basis.

Im Vergleich dazu schafft das »interesselose Wohlgefallen« Kants als Kriterium für wahrhaft ästhetische Urteile einen exklusiven, »reinen« Geschmacks- und in Folge Kunstbegriff, der andere Möglichkeiten ausschließt und abwertet:

> »Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der *Reize* und *Rührungen* zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht.«[42]

So bleibt, sobald Kant seinen reinen Ästhetikbegriff auf die »Kunst des Genies« (§46) bezieht (und vom Naturschönen und Erhabenen absieht), eine theoretische Leerstelle übrig, die gerade durch ihre explizit formulierte Unerklärbarkeit des Produktionsprozesses Exklusivität schafft, die sich später im Zuge der Rezeption Kants auf das gesamte, erst nach Kant neu entstehende Kunstfeld ausbreiten wird.[43]

Mit der Baumgarten'schen Transparenz des Schönheitsbegriffs in seiner Orientierung an sinnlicher Vollkommenheit wird es dagegen möglich, Schönheit in verschiedensten Varianten, Schattierungen und Ausformulierungen zu denken. Diese – bereits angesprochene – empirische Öffnung hat folgenden Vorteil: Sie öffnet das Feld für einen empirischen, soziologischen Blick auf die Frage nach den Maßstäben des Ästhetischen, statt zu

42 I. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 13, S. 138 (Kursivierungen im Original gesperrt). Dem Imperativ, die eigenen universalen (auch ästhetischen) Anlagen selbstbestimmt und frei einzusetzen, stehen andere Aussagen Kants entgegen, die diese Fähigkeit zur Befreiung des Denkens einer Vielzahl von Menschen absprechen. Vgl. auch dazu Ruth Sonderegger: »Zum kolonialen double bind der europäischen Ästhetik«.

43 Wie und in welchem Ausmaß es bereits in der kantischen Theorie angelegt ist, dass auf Produktionsseite die »Kunst des Genies« und auf Rezeptionsseite das ›reine‹ Geschmacksurteil einer exklusiven Gruppe von ›Nicht-Barbaren‹ vorbehalten bleibt, ist eine strittige Frage. Kants Aussagen über die ästhetische Urteilskraft »savoyischer Bauern«, »Irokesen« und anderer außereuropäischer Völker lassen jedoch den Schluss zu, dass Kant nicht nur de iure, sondern auch de facto einen sozial exklusiven Ästhetikbegriff seiner Theorie zugrunde legt (vgl. nochmals Ruth Sonderegger, »Zum kolonialen double bind der europäischen Ästhetik«).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

definieren, was beispielsweise ästhetische Produktion von anderen Formen der Produktion unterscheide – oder anders gesagt – was Kunst sei.[44]

Seit Bourdieu 1979 *Die feinen Unterschiede* veröffentlicht hat, ist es soziologisch betrachtet obsolet, von einem einheitlichen Geschmacksbegriff bzw. Kunstbegriff auszugehen. Bourdieu belegt dort die soziale Bedingtheit und Unterschiedlichkeit von Geschmack überzeugend und auf breiter empirischer Basis.[45] Bourdieu zeigt: Vieles von dem, was in einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe, zum Beispiel unter höher gebildeten (und ökonomisch bessergestellten) Menschen im Frankreich der 1970er Jahre als ästhetisch gilt, gilt Angehörigen der unteren Gesellschaftsschichten (zur selben Zeit im selben Land) als hässlich, unverständlich oder schlicht sinnlos. Die von Kant geforderte Befreiung der ästhetischen Urteilskraft von Lust und Begehren, von praktischen Zwecken oder von Erkenntnisinteressen wird etwa im Arbeiter:innenmilieu tendenziell abgelehnt, und speziell von der Kunst wird dort gefordert, dass sie (auch) einen Vorteil bringen solle, sei es Erkenntnisgewinn, Lustgewinn oder einen praktischen Nutzen. Ein derartiger Zugang bildet geradezu die empirisch vorfindbare Negation des kantischen Ästhetikbegriffs bzw. seiner »Kunst des Genies«, wie Bourdieu in seiner Studie – die durchaus explizit als Kant-Kritik geschrieben ist – bemerkt.[46] Auch wenn Bourdieus empirisches Material dem Kontext der 1970er Jahre in Frankreich entstammt, bleiben seine Be-

44 Eine lesenswerte Analyse zur Frage, was Kunst ist, findet sich in der erst kürzlich auf Deutsch erschienenen *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis* von Władysław Tatarkiewicz (Berlin: Suhrkamp 2023, im polnischen Original schon 1976). Tatarkiewicz konstatiert für den modernen Kunstbegriff eine doppelte Unbestimmtheit, die sich im 19. Jahrhundert entwickelt und bis dato fortwirkt: Weder ist seither der Begriffsumfang des Kunstbegriffs (was darunter fällt) klar bestimmt, noch dessen Begriffsinhalt (was mit Kunst gemeint ist) (ebd., S. 48).

45 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp ^{22}2012. Wir gehen davon aus, dass die wesentlichen Erkenntnisse Bourdieus auf aktuelle westliche Gesellschaften immer noch zutreffen.

46 Ebd., S. 81f.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

funde überzeugend und für die philosophischen Ästhetik von Relevanz, wenn sie sich nicht – soziologisch gesehen – auf eine Akademie- oder reine Aventgarde-Ästhetik beschränken will.

Eine für den empirischen, sozialwissenschaftlichen und historischen Blick offene philosophische Ästhetik wäre in der Lage, derartig konträre Geschmacks- und Kunstvorstellungen innerhalb desselben theoretischen Rahmens zu begreifen, ohne dabei den systematischen Anspruch aufzugeben, das Ästhetische in seiner ganzen Breite zu erfassen.

Literatur

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik:* lateinisch-deutsch, hg. von Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner 2007. Bd. 1: *§§*1–613. Bd. 2: §§614–904.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Metaphysik/Metaphysica. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2011.

Berndt, Frauke: Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature, Berlin/Boston: De Gruyter 2020.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. 22. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.

Bubner, Rüdiger. Ästhetische Erfahrung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Was ist Philosophie? Übersetzt von Joseph Vogl und Bernd Schwibs. 8. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

Fugate, Courtney D./Hymers, John /Hg.): Baumgarten and Kant on Metaphysics, Oxford: Oxford University Press 2018.

Kant: Immanuel: Werkausgabe in 12 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. III: Kritik der reinen Vernunft 1. 13. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.

Kant, Immanuel: Werkausgabe in 12 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. X: Kritik der Urteilskraft. 13. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

Kant, Immanuel: Neue Reflexionen. Die frühen Notate zu Baumgartens »Metaphysica« mit einer Edition der dritten Auflage dieses Werks, hg. von Günter Gawlick, Lothar Kreimendahl und Werner Stark, Stuttgart: Frommann-Holzboog 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Leibniz, Gottfried W.: Philosophische Werke in vier Bänden, hg. von Ernst Cassirer, übers. von Artur Buchenau. Hamburg: Meiner 1996.

Menke, Christoph: Die Kraft der Kunst, Berlin: Suhrkamp 2013.

Mirbach, Dagmar: »Einführung zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens Aesthetica (1750/58)«, in: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, Bd. 1, hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg: Meiner 2007, S. XV–LXXX.

Poppe, Bernhard: Alexander Gottlieb Baumgarten seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens, Borna-Leipzig: Buchdruckerei Robert Noske 1907.

Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. und übers. von Maria Muhle, Berlin: b_books 2008.

Schwaiger, Clemens: Alexander Gottlieb Baumgarten – ein intellektuelles Porträt: Studien zur Metaphysik und Ethik von Kants Leitautor, Stuttgart: Frommann-Holzboog 2011.

Siegmund, Judith: Zweck und Zweckfreiheit: Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert, Stuttgart: Metzler 2019.

Sonderegger, Ruth: »Zum kolonialen double bind der europäischen Ästhetik«, in: María do Mar Castro Varela/Leila Haghighat (Hg.), Double Bind postkolonial, Bielefeld: transcript 2023, S. 73–96.

Tatarkiewicz ,Władysław: Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis, Berlin: Suhrkamp 2023.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Künstlerisches Handeln in der Ästhetik von John Dewey

Florence Borggrefe

»Alle Kunst ist ein Prozess, die Welt, in der man lebt, in eine andere zu verwandeln.«[1]

Einleitung

Im Denken von John Dewey nimmt das Handeln einen zentralen Platz ein, wie seine umfangreichen pädagogischen, psychologischen, wissenschafts- und demokratietheoretischen Schriften zeigen.[2] Das pragmatistische Anliegen, das Wissen um die Welt als untrennbar vom Handeln in ihr zu verstehen,[3] äußert sich bei Dewey in seiner Theorie der Erfahrung. Beeinflusst vom darwinistischen Paradigma des Lebewesens, welches sich permanent mit seiner Umwelt auseinandersetzen muss, bestimmt er die Interaktion zwischen einem Organismus und seiner Umwelt als *Erfahrung*.[4] Die handlungstheoretische Betrachtung seiner ästhetischen Theorie, auf die dieser

1 John Dewey: Erfahrung und Natur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 342.

2 Vgl. ders.: Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik, Weinheim/Basel: Beltz 32000; Die menschliche Natur. Ihr Wesen und Verhalten, Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1931; Die Suche nach Gewissheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handeln, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 sowie ders.: Die Öffentlichkeit und ihre Probleme, Berlin: Suhrkamp 2024.

3 Vgl. Dorstewitz, Philipp: »Handlung«, in: Michael G. Festl (Hg.), Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018, S. 44–51, hier S. 44.

4 Vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [9] 2018, S. 9–28.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Beitrag zielt, muss daher einen Umweg nehmen.[5] Denn jedes Handeln, auch das zu bestimmende künstlerische Handeln, findet im Kontext von Deweys naturalistischer Erfahrungstheorie statt. Erfahrungen können – bildlich gefasst – als Medaille verstanden werden, deren eine Seite das Hinnehmen (*undergoing*) darstellt, während die andere Seite für das Handeln (*doing*) steht.[6] Seine zentrale Pointe dabei ist, dass beide Seiten der Medaille ontologisch untrennbar sind und sich wechselseitig durchdringen. Er geht also immer von einem hinnehmenden Handeln in Beziehung zu einem handelnden Hinnehmen aus.[7] Dewey kritisiert also nicht nur dualistische handlungstheoretische Konzepte,[8] sondern lehnt auch die sukzessive Triade von Erfahrung, Planung und Ausführung zugunsten eines Konzepts kontinuierlicher Handlungsprozesse ab.[9] Ihm zufolge werden frühere und aktuelle

5 Vgl. ebd., S. 10.

6 Aufgrund der handlungstheoretischen Schwerpunktsetzung dieses Beitrags wird im Folgenden die in der Übersetzung ins Deutsche häufige Übersetzungsvariante »Handeln« und »Hinnehmen« verwendet. Vgl. ebd., S. 57., 67f., 71 sowie Dewey: Art as Experience, New York: Penguin 2005, S. 47. Ein ähnlicher Gedankengang findet sich in Schillers Konzept der »leidenden Tätigkeit«. Vgl. Andreas Dörpinghaus: »Die letzte Dankbarkeit gegen die Kunst: Friedrich Schillers Briefe ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen‹«, in: Birgitta Fuchs/Lutz Koch (Hg.), Schillers ästhetisch-politischer Humanismus: Die ästhetische Erziehung des Menschen, Würzburg: Ergon-Verlag 2006, S. 49–62, hier S. 53.

7 J. Dewey: Kunst als Erfahrung, Frankfurt a.M. 2018, im Folgenden zitiert mit der Sigle KE, S. 57; 67f.; 121 und P. Dorstewitz: »Handlung«, S. 44.

8 Diese Bestimmungen bewegen sich, wie Stefan Deines mit Bezug auf die Handlungstheorien von Elizabeth Anscombe und Donald Davidson zusammenfasst, »im Spannungsfeld der Gegensätze von Aktivität und Passivität, Bewusstsein und Unbewusstem, Freiheit und Unfreiheit, Kontrolle und Unverfügbarkeit, Intentionalität und Unabsichtlichkeit«. Vgl. Stefan Deines: »Kreativität und Kritik. Spielräume des Handelns nach Dewey und Gadamer«, in: Hans-Herbert Kögler/Alice Pechriggl/Rainer Winter (Hg.), Enigma Agency. Macht, Widerstand, Reflexivität, Bielefeld: transcript 2019, S. 55–80, hier S. 55.

9 Vgl. Hans Joas: Die Kreativität des Handelns, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 216f. und Matthias Jung: »John Dewey on action«, in: Molly Cochran (Hg.), The Cambridge Companion to Dewey, Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 145–165, hier S. 147.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Wahrnehmungen, Gefühle und Wünsche in eine einheitliche und zyklische Darstellung der Situation integriert.[10] Diese geht einer propositionalen Artikulation von Zielen voraus und eröffnet und determiniert zugleich den Spielraum für das Handeln. Deweys ebenso komplexe wie zeitgemäße Handlungstheorie[11] unterläuft damit herkömmliche theoretische Prämissen. Aktuelle Debatten heben Deweys umweltliche und soziale Situierung des Handelns insgesamt hervor. Zudem zeigen sie auf, wie er Begriffe der Zwecksetzung, Verkörperung, Gewohnheit und Imagination aktiviert, um eine grundlegend interaktive und offene Struktur des Handelns zu entwickeln.[12]

Was allerdings fehlt und in diesem Beitrag geleistet werden soll, ist eine umfassende Untersuchung des *künstlerischen Handelns* und seiner Rolle in Deweys größerem, bereits skizzierten Bild eines dynamischen und situierten Handelns. Diese Verschränkung von Deweys pragmatistischer Ästhetik und Handlungstheorie unternimmt den Versuch, einen ›Ort‹ in seinem Denken zu beleuchten, der bislang wenig Beachtung erfährt.[13] Denn während das entwickelte Konzept künstlerischen Handelns in Analysen seiner Ästhetik zumeist vernachlässigt wird,[14] findet wiederum das Handeln in den Künsten in

10 Vgl. Ingo Schulz-Schaeffer: »Praxis, handlungstheoretisch betrachtet«, in: Zeitschrift für Soziologie 39/4 (2010), S. 319–336, hier S. 325–328.

11 Philip Dorstewitz weist hier beispielsweise auf das Analysepotenzial von Deweys Handlungstheorie im Kontext aktueller digitalmedialer Gefüge hin. Vgl. P. Dorstewitz: »Handlung«, S. 54. Vgl. auch M. Jung: »John Dewey on action«, S. 156.

12 Vgl. Deines, Stefan: »Kreativität und Kritik«. Vgl. ebenso P. Dorstewitz: »Handlung«; M. Jung: »John Dewey on action« und Judith Siegmund: »Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst«, in: Dies./Daniel Martin Feige (Hg.), Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld: transcript 2015, S. 119–142 sowie dies.: Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert, Berlin: Metzler 2019.

13 Judith Siegmund widmet sich in ihrer umfassenden Untersuchung zum Zweckbegriff in den Künsten unter anderem dem künstlerischen Handeln bei Dewey. Dies ist ein wichtiger Anknüpfungspunkt für die eingenommene Perspektive, nimmt allerdings nicht die hier durchgeführte Analyse zum künstlerischen Handeln vorweg.

14 Vgl. Michael Räber: »Philosophie der Kunst«, in: Michael G. Festl (Hg.), Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

handlungstheoretischen Beiträgen wenig Beachtung.

In seiner ästhetischen Theorie, die Dewey nach verschiedenen kleineren Einlassungen[15] vor allem in seinem Spätwerk entfaltet, kommt dem Handeln eine zentrale Bedeutung zu. In *Erfahrung und Natur* (1925) und *Kunst als Erfahrung* (1934)[16] wird das viel rezipierte Konzept der ästhetischen Erfahrung entwickelt. Von zentraler Bedeutung für die Fragestellung dieses Beitrags ist jedoch, dass Dewey die Künste grundlegend als Handeln, Machen oder Tun expliziert (EN: 13f.; 335–337; KE: 60). Er wendet sich damit gegen ästhetische Theorien, die eine handlungstheoretische Bestimmung der Künste vernachlässigen oder gar negieren (EN: 335; KE: 63; 121). Hier möchte diese Betrachtung künstlerischen Handelns bei Dewey ansetzen.

Ausgangspunkt für die Befragung der Werke *Erfahrung und Natur* und *Kunst als Erfahrung* aus handlungstheoretischer Perspektive bildet Deweys Kunstverständnis, das als anti-elitär und demokratisch beschrieben werden kann. Dieses wirkt sich sowohl auf seine Auffassung von Ästhetik aus als auch auf seinen Werkbegriff (1). Im zweiten Teil lege ich dann dar, weshalb künstlerisches Handeln unter erfahrungstheoretischen Prämissen nur im Verhältnis zu Deweys Konzept der ästhetischen Erfahrung bestimmt werden kann (2). Hierbei und auch im folgenden Teil nehme ich Bezug auf eine Arbeit der Textilkünstlerin Kaoru Hirano.[17] Deweys Theoriebil-

2018, S. 171–177. Vgl. auch Richard Eldridge: »Dewey's Aesthetics«, in: Molly Cochran (Hg.), The Cambridge Companion to Dewey 2010, S. 242–246.

15 Vgl. John Dewey: The Early Works 1882–1898, Bd. 2: 1887. Psychology, Carbondale: Southern Illinois University Press 1975. Zur Imagination und zum ästhetischen Gefühl siehe insbesondere S. 167–176, 267–280 und zu den Künsten S. 274–277. Zur »Logik künstlerischer Konstruktion« vgl. ders.: Philosophie und Zivilisation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 104–106.

16 J. Dewey: Erfahrung und Natur, Frankfurt a.M. 1995, im im Folgenden im Text zitiert mit der Sigle EN; ders.: Kunst als Erfahrung, Frankfurt a.M. 2018, im Folgenden zitiert mit der Sigle KE.

17 Vielen Dank der Künstlerin Kaoru Hirano für ihre freundliche Erlaubnis, mich auf ihre Werke beziehen zu dürfen. Mein Dank geht auch an das Takamatsu Art Museum für die Erlaubnis, die Abbildungen der Werke zu verwenden. Da der

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

dung soll nämlich nicht nur rekonstruiert werden, sondern auch mit einem gegenwärtigen künstlerischen Beispiel ins Gespräch gebracht und somit auf den Prüfstand gestellt werden. Im dritten Teil wird die prozesshafte, logisch und chronologisch verwobene Struktur künstlerischen Handelns anhand zentraler Termini erörtert: *Ausdruck*, *Medialität* und *Fürsorge* (3). Während Deweys Konzepte des Ausdrucks und der damit zusammenhängenden Medialität in die ästhetische Debatte Einzug hielten,[18] fehlt eine Auseinandersetzung mit der fürsorgenden Dimension seines künstlerischen Handlungsbegriffs bislang. Zwar vermag dieser Beitrag nicht, diese Lücke systematisch zu schließen. Ich möchte aber das Potenzial des Feldes an der Schnittfläche von künstlerischem Handeln und Fürsorge (Care)[19] zumindest aufzeigen. Dies erscheint mir insbesondere für den abschließenden Teil dieses Beitrags vielversprechend: Dort steht die (auch zeitdiagnostisch gewendete)[20] Frage im Mittelpunkt, inwiefern künstlerisches Handeln als para-

Fokus auf kunstphilosophischen Fragestellungen zum künstlerischen Handeln liegt, kann leider keine kunstwissenschaftlich angemessene und umfangreiche Beschreibung der Werke geleistet werden. Vgl. auch die Homepage von Kaoru Hirano: http://www17.plala.or.jp/hiranokaoru/ (abgerufen am 18.03.2025).

18 Vgl. M. Jung: »John Dewey on action«, S. 159 und R. Eldridge: »Dewey's Aesthetics«, S. 248–251.

19 Care wird hier als Fürsorge und nicht als Sorge übersetzt, da die handelnde Dimension hervorgehoben werden soll. Zu dem weiten Bedeutungsspektrum und den Übersetzungsproblematiken von ›care‹ vgl. Helen Kohlen: »Sorge als Arbeit und Ethik der Sorge – Zwei wissenschaftliche Diskurse«, in: Elisabeth Conradi/Frans Vosman (Hg.), Praxis der Achtsamkeit. Schlüsselbegriffe der Care-Ethik, Frankfurt a.M.: Campus 2016, S. 115–128, hier S. 115f. und Jasmin Degerling/Maren Haffke: »Medien der Sorge. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 1 (2021), S. 10–17, hier S. 11.

20 Dies ist bewusst doppeldeutig formuliert. Primär ist der Verfassungszeitraum der Werke *Erfahrung und Natur* und *Kunst als Erfahrung* und damit Deweys eigene Gegenwart in den USA der 1920er und 1930er-Jahre gemeint. Allerdings lässt sich seine Zeitdiagnose und Gesellschaftskritik zu großen Teilen auch auf das digitalmediale 21. Jahrhundert übertragen, was jedoch Thema eines eigenen Beitrags sein müsste und in diesem Rahmen nicht weiter ausdiskutiert

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

digmatisches Handeln verstanden werden kann (4).[21]

Handeln, Künste und Werk im Kontext einer naturalistischen Ästhetik

Der Prozess der wechselseitigen, verkörperten und akkumulativen Umwandlung von handelnder Instanz und Umgebung (KE: 80f.) mündet Dewey zufolge in der Erfahrung als »Resultat, […] Zeichen und […] Lohn einer jeden Interaktion von Organismus und Umwelt, die, wenn sie voll zum Tragen kommt, die Interaktion in gegenseitige Teilnahme und Kommunikation verwandelt« (KE: 32). In *Erfahrung und Natur* und *Kunst als Erfahrung* entwickelt Dewey ein graduelles Konzept der Erfahrung anhand der Parameter Erfahrungs*quantität* und Erfahrungs*qualität*.[22] Je höher die Qualität der gemachten Erfahrung ist, desto geringer ist ihre Quantität, desto seltener wird sie also gemacht. Auf die alltäglichen und quantitativ vorherrschenden Erfahrungen folgen die bereits selteneren ganzheitlichen Erfahrungen [*an* experience] (KE: 47f.).[23] Hier finden Erfahrungen zu einer Ganzheit, durch die sie aus dem alltäglichen Erfahrungsstrom heraustreten und zu einer Erfahrung ästhetischen *Charakters* werden (KE: 47f.; 69).

werden kann. Vgl. das Symposium zum Thema »Künste, Bildung, Politik. Wie aktuell ist John Deweys Ästhetik heute?« an der Zürcher Hochschule der Künste, https://www.zhdk.ch/veranstaltung/54199 (abgerufen am 18.03.2025).

21 Der Begriff ›Paradigma‹ umfasst verschiedene Bedeutungsvarianten wie Beweis, Beispiel, Muster, Modell und Urbild. Im Kontext dieses Beitrags ist die Bedeutung eines Paradigmas als »ein prägnantes Beispiel, […] [und als ein] besonders charakteristische[r] Fall«, hier der Erfahrung, relevant. Vgl. Thomas Rentsch: [Art.] Paradigma, exemplar, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie online, https://doi.org/10.24894/HWPh.2932 (abgerufen am 18.03.2025).

22 Erfahrungsquantität und Erfahrungsqualität können sowohl deskriptiv als auch normativ gewendet werden. Vgl. auch die Ausführungen im letzten Teil dieses Beitrags zum künstlerischen Handeln als Paradigma, S. 158–163.

23 Herv. i. Orig., vgl. J. Dewey: Art as Experience, S. 36. Diese unterschiedlichen Erfahrungsformen sind nicht kategorial konzipiert, sondern gehen fließend ineinander über und auseinander hervor. Vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 70.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Nach der alltäglichen und der ganzheitlichen Erfahrung kommt auf der dritten Ebene von Deweys Erfahrungstheorie die ästhetische Erfahrung ins Spiel.[24] Im pragmatistischen Sinn bezeichnet sie »allgemein die Freude am Vollzug gelingenden Tuns, das erfüllende Erlebnis von Ganzheit, Integration und Vollendung, wobei die Handlungen [...] keinesfalls zweckfrei zu sein brauchen«.[25] Zentrales Merkmal einer vorwiegend oder eindeutig ästhetischen Erfahrung ist, dass (im Unterschied zu den vorangehenden beiden Erfahrungsstufen) in der ästhetischen Erfahrung diejenigen Eigenschaften leitend sind, die es ermöglichen, dass die Handlung zu ihrer Einheit findet (KE: 70f.).[26] Dies verwirklichen nur ausgezeichnete Handlungen, die weder unschlüssig noch mechanisch sind, sondern durch und in den verschiedenen Materialien der Erfahrung ausbalanciert, rhythmisch und akkumulierend die sinnlichen Qualitäten und Bedeutungen alltäglicher Erfahrungen manifestieren (KE: 51). Damit hängt Deweys Verständnis der Ästhetik zusammen. Diese definiert er als »geläuterte und verdichtete Entwicklung von Eigenschaften, die Bestandteil jeder normalen, ganzheitlichen Erfahrung sind« (KE: 59). Seine Auffassung der Ästhetik zeichnet sich also dadurch aus, dass sie über die Kunsterfahrung hinausgeht. Dewey verwendet den Singular *Kunst*[27] und versteht diese als

24 *Eine* Erfahrung und ästhetische Erfahrungen haben bei Dewey zwar Gemeinsamkeiten, fallen jedoch explizit nicht in eins. Erstere haben nur ästhetischen *Charakter*, wohingegen letztere eindeutig und vorwiegend ästhetisch sind, unter anderem, weil hier Erfahrungseigenschaften leitend sind, die in allen anderen Erfahrungsformen marginalisiert werden (vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 69–71).

25 Emmanuel Alloa/Christoph Haffter: »Ästhetische Erfahrung«, in: Judith Siegmund (Hg.), Handbuch Kunstphilosophie, Bielefeld: transcript 2022, S. 357–371, hier S. 359.

26 Dewey spricht von einem Mischungsverhältnis von Praxis, Intellekt und Ästhetik, das hier zugunsten der Ästhetik akzentuiert ist (KE: 51; 70f.).

27 Im Folgenden werden indirekte Zitate oder Paraphrasen Deweys im Fließtext durch die Kursivschreibung *Kunst* markiert. Die Verfasserin selbst verwendet den Plural „Künste" und ist dabei an Überlegungen zum künstlerischen Handeln interessiert, die verschiedene künstlerische Tätigkeitsbereiche und Handlungsformen, etwa auch in Musik und Literatur, mit einschließen. Zur Debatte zu „Kunst" und den „Künsten" vgl. Georg W. Bertram/Stefan Deines/Daniel

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> »höchste, weil vollständigste Verkörperung natürlicher Kräfte und Tätigkeiten in der Erfahrung [...]. [Kunst ist] ein Produktionsprozess, in dem natürliche Materialien durch die Regulierung von Ereignisfolgen, die in einer weniger regulierten Weise schon auf niedrigeren Ebenen der Natur vorkommen, in einem Entwurf zum Zwecke einer finalen Erfüllung neu geformt werden« (EN: 13).

Ästhetik und Künste sind demnach zwar beide im umweltlichen und sozialen Kontext der Erfahrungstheorie verwurzelt, fallen aber nicht in eins (KE: 77; 122). Das museale Kunstverständnis seiner Zeit weckt ebenso Deweys Widerspruchsgeist wie die damit korrespondierenden ästhetischen Theorien, die die Kontinuität von alltäglicher und ästhetischer Erfahrung sowie von Leben und *Kunst* negieren. Diese Abtrennungen versteht er als kritikwürdiges Ergebnis historischer Prozesse und Gegebenheiten (nicht zuletzt als Ergebnis der in der westlichen Philosophie vertretenen dualen Denkstrukturen), das es zu überwinden gilt (EN: 13, 337, 343; KE: 9–28, 122).[28] Die ästhetische Theorie sollte sich Dewey zufolge stattdessen der Aufgabe widmen, die Kontinuität zwischen der alltäglichen und der ästhetischen Erfahrung sowie zwischen den Künsten und ihrer umweltlichen und sozialen Verwurzelung herzustellen (KE: 9f.).[29] Auch die mit hierarchischen Wertungen verbundene dualistische Aufteilung der *Kunst* in »schöne« und »nützliche« ist nach Deweys Auffassung aufzuheben, da beide ihre »Qualitäten und Merkmale mit vielen anderen Handlungen« teilen (EN: 337; 343).

Doch damit nicht genug: Auch die Kunstwerke selbst müssen nach Dewey wieder mit dem Prozess ihrer Herstellung verbunden werden, damit ihre Rolle in der Erfahrung verstanden werden kann (KE: 9f.; 19). Dewey unterscheidet zwischen dem rezipierten Kunst*objekt*

Martin Feige (Hg.): Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur KunstVgl. Georg W. Bertram/Stefan Deines/Daniel Martin Feige theorie der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2021.

28 Vgl. J. Dewey: Die Suche nach Gewissheit, S. 7–29.

29 Vgl. Annette Langner-Pitschmann: »John Dewey«, in: Michael G. Festl (Hg.): Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018, S. 18–26, hier S. 25.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

(auch -produkt oder -gegenstand) und dem eigentlichen Kunst*werk*. Ersteres wird etwa auch wegen des sozialen Distinktionswertes erworben und ausgestellt (KE: 15). Letzteres besteht aus dem, »was das Produkt mit und in der Erfahrung macht« (KE: 9, Herv. FB).[30] In diesem Sinn *führen* Kunstwerke nicht zu einer Erfahrung, sondern bedeuten selbst eine Erfahrung, da sie die Erfahrung als Erfahrung erlebbar machen (KE: 101; 148). Daher sollten Kunstwerke auch allen zugänglich sein (KE: 397). Die Bedeutungen von Kunstobjekten und Kunstwerken in Deweys Sinn sind immer umweltlich, sozial und kulturell bedingt (KE: 382).[31] Kunst*werke* haben dabei das Vermögen, »direkt nachfolgende Handlungen [zu befreien] und [...] [sie] fruchtbarer bei der Schöpfung von mehr Bedeutungen und mehr Wahrnehmungen« zu machen (EN: 349).[32] Warum und wie dies möglich ist, beschreibt Dewey in seiner Konzeption künstlerischen Handelns.

Künstlerisches Handeln und ästhetische Erfahrung

Eine Analyse des künstlerischen Handelns bei Dewey sieht sich vor die Herausforderung gestellt, dass er – wie bereits skizziert – für ein Bild des Handelns plädiert, das herkömmliche handlungstheoretische, meist dualistisch bestimmte Grenzen[33] verschwimmen lässt: »Die Handlung selbst ist das, *was* sie ist, aufgrund dessen, *wie* sie getan wird. In der Handlung gibt es keine Unterscheidung, sondern die völlige Integration von Methode und Inhalt, Form und Substanz« (KE: 129, Herv. FB). Doch wie lassen sich nun die Konturen von Deweys künstlerischem Handlungsbegriff herausarbeiten, wenn die genannten logischen Kategorien und auch chronologischen Phasen systematisch miteinander verschränkt werden?

Der erste Anhaltspunkt ist die bereits benannte über-

30 Dieses nicht an ein dingliches Objekt gebundene Werkverständnis ermöglicht es, auch aktuelle Kunstprojekte, die kein dingliches Objekt erzeugen, bearbeiten oder hinterlassen, definitorisch zu erfassen und einzuschließen.

31 Vgl. Robert B. Pippin: Kunst als Philosophie, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 93f.

32 Dies wird im letzten Teil zur Interpretation künstlerischen Handelns als Paradigma weiter ausgeführt.

33 Vgl. S. Deines: »Kreativität und Kritik«, S. 55f.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

greifende Struktur, die alle Erfahrungen prägt und die von Dewey geforderte Kontinuität zwischen *Kunst* und Leben belegt, nämlich die erfahrungstheoretische Medaille mit ihren beiden Seiten *Handeln* und *Hinnehmen*. Sein Konzept der ästhetischen Erfahrung kann in dieser relationalen Konstellation dem Hinnehmen zugeordnet werden; das künstlerische Tun dem Handeln (EN: 336; KE: 61).

Das künstlerische Handeln definiert Dewey als »ein Handeln, das mit Materialien und Energien außerhalb des Körpers zu tun hat, das sie sammelt, verfeinert, kombiniert, bearbeitet, bis deren neuer Zustand eine Befriedigung ermöglicht, die ihr Rohzustand nicht gewährt« (EN: 335). Er besteht darauf, die Unterschiede zwischen den handelnden und den hinnehmenden Momenten der Erfahrung in den Künsten nicht zu verschleiern (EN: 335f.).[34] Damit verfolgt er aber gerade das Ziel, beide Seiten in ihrer Beziehung zu fassen (KE: 61). Diese Beziehung erreicht in der ästhetischen Erfahrung und im künstlerischen Handeln nämlich eine neue Stufe: Das Handeln und das Hinnehmen stehen nicht nur (wie bereits in den ganzheitlichen Erfahrungen) zueinander in einer Beziehung (KE: 57), sondern diese Beziehung wird in ihren sinnlichen Qualitäten als solche und um ihrer selbst willen manifestiert (KE: 57f.; 70f.).[35] Was dies bedeuten könnte, soll das folgende Beispiel zeigen.

Die japanische Textilkünstlerin Kaoru Hirano (*1975) fertigt Arbeiten an, indem sie Secondhand-Kleider in monatelangen Prozessen bis auf die letzten Fäden aufknüpft, diese teilweise neu verknüpft und im Raum drapiert. Die *Berliner Family*[36] ist eine Werkgruppe aus drei textilen und äußerst filigranen Skulpturen, die jeweils aus einem Kleidungsstück eines Mitglieds einer Berliner Familie gefertigt wurden und nach ihren ehemaligen Träger:innen (siehe Abb. 1, v. l. n. r. Großmutter, Vater,

34 Vgl. Maria-Sibylla Lotter: »Erfahrung als Kunst. Dewey über die Funktion der Kunst im Alltagsleben«, in: Michael Hampe (Hg.): John Dewey: Erfahrung und Natur, Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 143–158, hier S. 152.

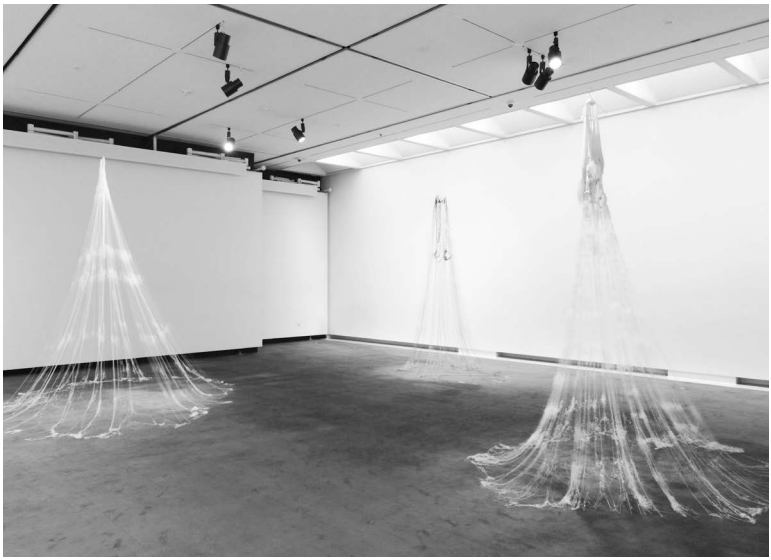
35 Vgl. R. Eldridge: »Dewey's Aesthetics«, S. 248.

36 Die Werkgruppe wurde auch in Deutschland ausgestellt: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg, http://www.timbayern.de/wp-content/uploads/2016/02/TEXTILE-ERINNERUNGEN-REMEMBERING-TEXTILES-Pressemappe-tim.pdf (abgerufen am 18.03.2025).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Tochter) benannt sind.[37]

Hirano spürt mit ihren »ätherisch schwebenden Wesen«[38] einerseits diesen Träger:innen und ihrer in die aufgelösten Kleidungsstücke eingeschriebenen und zugleich räumlich ausgedehnten individuellen Aura nach.



untitled -Berliner Family-, Year: 2011, Material: negligee (grandmother), shirt (father), polo shirt, miniskirt (daughter), dimensions variable, photos courtesy: Takamatsu Art Museum, Photo by Keizo Kioku.

Andererseits stehen die Figuren aber auch für die kollektive Geschichte, da sie die historischen Systeme Weimarer Republik, Nationalsozialismus, DDR und BRD in sich tragen.[39]

Der Versuch eines Dialoges von Hiranos Werk mit Deweys Begriff des künstlerischen Handelns kann bei seiner Basisdefinition ansetzen, die unabhängig vom gewählten Material oder den konventionell getrennten Kunstgattungen für jeden künstlerischen Prozess gilt: Kunst ist ein Handeln (EN: 335) und »bezeichnet einen Vorgang des Machens oder Tuns« (KE: 60).

37 Vgl. Murr, Karl Borromäus: »Eine Ästhetik der Auflösung und der Erinnerung. Überlegungen zur Textilkunst von Gali Cnaani und Kaoru Hirano«, in: Ders. (Hg.), Kaoru Hirano/Gali Cnaani. Textile Erinnerungen. Remembering textiles, Augsburg: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg 2016, S. H 6-H 21.

38 Ebd.: S. H 8.

39 Vgl. ebd., S. H 18.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Hirano *tut* zweifelsohne etwas »mit einem bestimmten stofflichen Material«, hier handelt es sich wortwörtlich um Stoff (KE: 60, Herv. FB). Ihr Handeln kann anhand der von Dewey genannten Tätigkeiten nachvollzogen werden: Sie *sammelt* getragene Kleidung, *wählt* geeignete Stücke aus, *bearbeitet* und *verfeinert* diese im Auflösungsprozess und *kombiniert* sie neu, auch um die Beziehungen ihrer Träger:innen zu reflektieren (EN: 335). Ihre Hände, Teil ihres Körpers, knüpfen von anderen Körpern getragene Kleidung (also Material außerhalb ihres Körpers) »im Hinblick auf die Schöpfung von etwas Sichtbarem, Hörbaren oder Fühlbaren« auf (KE: 60). Diese verschiedenen, von Dewey genannten Handlungsmodi müssen nicht mechanisch in einer bestimmten Reihenfolge aufeinander folgen, sondern sind auf vielfache Art miteinander verflochten: Sie gehen organisch ineinander über und zugleich auseinander hervor (KE: 51), sie überlappen sich, durchlaufen Rückkopplungsschleifen[40] und formen erst in ihrer fluiden Ganzheit das künstlerische Handeln selbst. Wichtig ist dabei, dass Hirano ihr künstlerisches Handeln performativ selbst mit ausstellt, da die Künstlerin teils während ihrer Ausstellungen an den Werken arbeitet. Damit lässt sie die Besuchenden nicht nur am Prozess der Werkentstehung teilhaben. Sie legt auch den Handlungsprozess selbst mit seinen Widerständen, in seiner Vulnerabilität und Unvorhersehbarkeit offen. Damit stellt sie, so die mit Dewey vorgeschlagene Lesart, die Beziehung von Handeln und Hinnehmen nicht nur aus, sondern auch zur Disposition.[41]

40 Vgl. P. Dorstewitz: »Handlung«, S. 44; M. Jung: »John Dewey on action«, S. 154.

41 Hier geht es nicht darum, ob die Manifestation der Beziehung von Handeln und Hinnehmen als Grundbedingungen der Erfahrung *tatsächlich* Hiranos Ziel war oder ist, denn dies könnte nur die Künstlerin selbst beantworten. Stattdessen wird darauf aufgebaut, dass ihr performatives künstlerisches Handeln mit Dewey als Manifestation dieser erfahrungstheoretischen Struktur gelesen werden kann. Dies deutet Alva Noë (inspiriert von Dewey) als ›Zur-Disposition-Stellen‹ alltäglichen Handelns in den Künsten. Vgl. Alva Noë: Strange Tools. Art and Human Nature, New York: Hill and Wang 2015, S. 29 und 101.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Jedes künstlerische Handeln zielt (und auch hier ist Deweys Perspektive zentrale Linse dieser Analyse) nicht nur auf die ästhetische Erfahrung anderer (KE: 125), sondern die Künstlerin erlebt selbst im Prozess ihres künstlerischen Handelns Momente der ästhetischen Erfahrung. Im mehrfachen und bewusst vollzogenen Wechsel von Handeln und Hinnehmen (KE: 68) muss sie nicht nur die Eigenschaften und Grenzen des Materials hinnehmen (wie die Beschaffenheit der Fäden oder die integrierten nicht-textilen Materialien wie Manschettenknöpfe), sondern ist selbst die erste Wahrnehmende der herausgeschälten ästhetischen Qualitäten und Bedeutungen und damit die erste Rezipierende ihrer Werke (KE: 71; .).

Doch nicht nur die Künstlerin handelt Dewey zufolge, sondern auch die Rezipierenden (in diesem Falle die Besuchenden der Ausstellung) handeln, denn: »Rezeptivität bedeutet nicht Passivität. Auch sie ist ein Prozess, der aus einer Reihe von aufeinander bezogenen *Handlungen* besteht, die sich in Richtung auf eine objektivierte Erfüllung akkumulieren« (KE: 66, Herv. FB). Betrachtende schöpfen demnach ihre eigene ästhetische Erfahrung partiell und dennoch substantiell selbst, da ihr handelnder Beitrag für die Erfahrung konstitutiv ist.[42] In diesem spezifischen Sinne baut das Handeln bei Dewey eine Brücke zwischen dem Produktions- und dem Rezeptionsprozess in den Künsten.[43]

42 Kunstwerke können Dewey zufolge von ihren Rezipierenden emotional abgelehnt werden, wenn die Auswahl und Anordnung des dargestellten Materials durch die Künstler:innen nicht mit ihrem persönlichen Gefühl übereinstimmt (vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 83). Diese Perspektive bietet sich an, um aktuell die teils fundamentalen Ungerechtigkeiten im Kunstmarkt sowie die damit einhergehende Kritik von künstlerischen Handlungen, die explizit einen gesellschaftlichen Wirkungsanspruch verfolgen, zu erklären. Vgl. Kathrin Hassler: Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld, Bielefeld: transcript 2017. Zur Kritik an Kunstprojekten, die sich auf ein Handlungsparadigma beziehen, vgl. beispielsweise Hanno Rauterberg: »Wir! Wir! Wir!«, in: Die Zeit Nr. 43/2021, https://www.zeit.de/2021/43/kunstkollektive-kunst-documenta-turner-preis-kunstmarkt-identitaetspolitik-kapitalismus (abgerufen am 28.03.2025).

43 Vgl. M.-S. Lotter: »Erfahrung als Kunst«, S. 152.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Bereits hier zeigt sich meines Erachtens, dass eine Analyse des künstlerischen Handelns die Richtung kunstphilosophischen Denkens zu verändern vermag: Zum einen eröffnet diese Perspektive neue Sichtweisen auf die ästhetische Erfahrung. Diese wird bei Dewey bekanntlich (und auch in der hier vorgeschlagenen Lesart) keinesfalls abgewertet, sondern unter anderem in ihren aktiven Dimensionen und in ihrer Verwobenheit mit dem Handeln selbst verständlich gemacht – eine Auffassung, die insbesondere auch für (gegenwärtige) partizipative oder kollektive künstlerische Formate produktiv erscheint.[44] Zum anderen kann – wie ich im Folgenden genauer zeigen möchte – der (meist aus theoretischer Perspektive auferlegte) »Schleier« über künstlerischem Handeln als dunkles »Geschehen, das die Vermögen des Subjekts übersteigt«[45] gelüftet werden: Künstlerisches Handeln lässt sich (wie Dewey zeigt) durchaus aus kunstphilosophischer Perspektive beschreiben.[46]

Ausdruck, Medialität und Fürsorge. Struktur und Merkmale künstlerischen Handelns

Das künstlerische Handeln folgt nach Dewey der Verlaufsform, die Erfahrungen grundsätzlich prägt, und durchläuft daher drei Phasen: Anfang, Entwicklung und Vollendung. Es setzt eine Phase voraus, in der gedanklich entwickelte »Tätigkeiten und Empfindungen aufeinander einwirken

44 Vgl. beispielsweise die Arbeit *Crochet Coral Reef*, die Margaret und Christine Wertheim verantworten: margaret-wertheim.com/crochet-coral-reef (abgerufen am 29.03.2025).

45 S. Deines: Kreativität und Kritik, S. 71. Deines setzt sich hier kritisch mit der Position Christoph Menkes auseinander (siehe beispielsweise C. Menke: Kraft der Kunst). Er aktiviert vorrangig den Kreativitätsbegriff, bezieht sich jedoch ausdrücklich auch auf die »künstlerische Produktion«. Vgl.: S. Deines: Kreativität und Kritik, S. 70.

46 Vgl. hier auch Judith Siegmund: Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation, Bielefeld: transcript 2007; dies.: Zweck und Zweckfreiheit. Vgl auch dies. und D. Feige: Kunst und Handlung, sowie Dorothea von Hantelmann/Bernhard Schieder/Michael Lüthy/Karen Gludovatz (Hg.), Kunsthandeln, Berlin: Diaphanes 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

untitled -Berlin Family-,
Year: 2011, negligee
(grandmother), dimen-
sions variable (detail),
photos courtesy:
Takamatsu Art Museum,
Photo by Keizo Kioku.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

und sich wechselseitig modifizieren« (KE: 66).[47] Tritt nun eine Inspirationsquelle hinzu, die mit der Rolle des Antriebs [impulsion] (KE: 72) für das Zustandekommen einer ganzheitlichen Erfahrung verglichen werden kann, wird der künstlerische Handlungsprozess in Gang gesetzt. Diese Inspirationen sind nicht überirdisch, angeboren oder uneinsehbar (KE: 80).[48] Stattdessen geht Dewey davon aus, dass durch die Inspirationsquelle häufig nicht mehr bewusst zugängliches oder willentlich aktivierbares »›innere[s]‹ Material«[49] (KE: 90) – also Erinnerungen, Vorstellungen, Empfindungen, gesammelte Erfahrungswerte und deren Bedeutungsinhalte – entflammt wird (KE: 80; 86). Dewey schreibt also dem Erfahrungshorizont des Selbst im künstlerischen Handeln eine bedeutende Rolle zu. Er besteht darauf, dass diese inneren Handlungsdispositionen und -vorgänge nicht mit einer äußeren Perspektive auf eine Handlung übereinstimmen (KE: 75f.).

Mit der gegenseitigen Aktivierung inneren und äußeren Materials ist die zweite Phase künstlerischen Handelns eröffnet, die Dewey auch als »Verbrennungszustand« bezeichnet (KE: 80). Hier findet ein dynamischer Prozess der wechselseitigen, unvorhersehbaren, rhythmischen und akkumulativen Umwandlung des (immer sozial geformten) inneren und äußeren Materials statt (KE: 91; 377).

47 Karl Murr betont mit Bezug auf Hiranos Arbeiten beispielsweise den kulturellen japanischen Einfluss der Vorstellung beseelter Objekte auf ihre Werke. Vgl. K. B. Murr: »Eine Ästhetik der Auflösung und der Erinnerung«, S. H 20. Diese Haltung stehe einer westlich geprägten »Wegwerfkultur« entgegen.

48 Dewey wendet sich hier implizit gegen einen kantisch geprägten Geniebegriff. Vgl.: Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Darmstadt: WBG 1983, S. 405–410 (B 180, 181; A 178, 179). Eine genauere Analyse von Deweys Kant-Lesart kann in diesem Rahmen nicht geleistet werden.

49 Im Folgenden werden die attributiven Adjektive des »inneren« und »äußeren« Materials in Deweys Sinn und ohne Anführungszeichen verwendet. Inneres und äußeres Material sind beide sowohl umweltlich als auch sozial, weshalb Dewey sie in letzter Instanz nicht trennt. Vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 73 und 377. Hier kann an sein Bild eines Organismus erinnert werden, der *de facto* Dinge in seinem Körper hat, die ihm fremd sind, sowie auf Dinge außerhalb seines Körpers angewiesen ist, die ihm gewissermaßen *de jure* angehören (vgl. ebd., S. 73).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Diese Handlung kann, wie bei Hirano, eine durchaus ausgedehnte temporale Struktur aufweisen. Hirano benötigt Wochen bis Monate für das Aufknüpfen der Kleidungsstücke. Angesichts der Fast Fashion, die sie häufig verwendet, heißt dies: Sie kehrt die investierten Prinzipien einer möglichst kurzen und effektiven Herstellungsdauer von Kleidung in ihr Gegenteil.[50] Ihre sich scheinbar unendlich wiederholenden Bewegungsmuster erfordern eine außerordentliche Geduld und münden in eine monotone und meditative Tätigkeit.[51] Diese stellt die Zeit als Ordnungs- und Referenzmuster mindestens infrage, was in einer produktiven Spannung zur Vergänglichkeit der dargestellten Kleidungsstücke und ihrer individuellen Träger:innen sowie zur (im biologischen Sinn kollektiven) Vergänglichkeit allen Seins steht. Zugleich wohnt dem Aufknüpfen als Umkehr der alten und gewissermaßen universalen Kulturtechnik der händischen Herstellung von Kleidungsstücken[52] ein Rhythmus inne, der für Dewey einer der wesentlichen Belege für die Verbindung von *Kunst* und Leben darstellt (KE: 47f.; 70f.).[53] Ist ein Prozess rhythmisch, ist er weder willkürlich noch routiniert, sondern trägt eine Bedeutung in sich, die im relationalen Wechsel von Handeln und Hinnehmen extrahiert und konserviert wurde (KE: 70f.).

Während ihres rhythmischen Handelns geht Hirano nicht unerhebliche Risiken ein. Verschiedene Handlungsszenarien kommen hier infrage, beispielsweise das Scheitern des Aufknüpfens der Maschen, das Reißen von Fäden oder deren unabsichtliches Verknäulen bis zur Unauflösbarkeit. Derartige Widerstände treten nach Deweys Auffassung zwangsläufig auf und übernehmen

50 Vgl. K. B. Murr: »Eine Ästhetik der Auflösung und der Erinnerung«, S. H 10.

51 Vgl. ebd. Mit Bezug auf Hiranos Werke könnte daher, so Murr, zumindest die Sinnhaftigkeit ihres repetitiven und monotonen Tuns angefochten werden.

52 Vgl. Schmidt, Sabine Maria: »Den Faden wieder aufnehmen. Von der Universalität des Textilen«, in: Kunstforum International 297 (2024), S. 46–59.

53 Der sich lebenszyklisch rhythmisch bewegende und bewegte Körper ist dabei, so Matthias Jung, immer in Sorge um das menschliche Schicksal und daher sozial, weil er permanent mit anderen (menschlichen) Körpern und physikalischen Eigenschaften der Umgebung verbunden ist. Vgl. M. Jung: »John Dewey on action«, S. 159.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

eine bedeutende Funktion im künstlerischen Handeln.[54] Hindernisse ermöglichen Weiterentwicklung, da sie nicht nur überwunden werden müssen, sondern zu einer bestimmten, neuen Ausrichtung auf ein Ziel führen (KE: 58). Dabei kommen nun die Mittel einer künstlerischen Handlung ins Spiel, denn »die einzige Art, in der er [der Handlungsauslöser] sein Wesen und Ziel erkennen kann, ist die Überwindung von Hindernissen und der Einsatz der Mittel« (KE: 74).

Wird ein spontanes, absichtsloses Tun zu einem Mittel für ein bewusst angestrebtes Ziel, ist dies nach Dewey »Kunst im frühesten Stadium« (KE: 77). Seine Begründung hierfür ist die nun vorherrschende gelungene Beziehung von Mitteln und Zwecken, die als *Mittel-Zweck-Relation* gelesen werden soll.[55] Im künstlerischen Handeln sind finale und instrumentelle Phasen besser ausbalanciert als in anderen Handlungsformen (EN: 13f.). Dewey geht sogar so weit, dass er die Ansicht vertritt, künstlerisches Handeln zeichne sich dadurch aus, dass Mittel immer zugleich auch Folgen sind (EN: 340). Konsequenterweise ist ein Zweck nicht länger nur ein Schlusspunkt einer Handlungsabfolge,

> »der den Bedingungen äußerlich ist […]; [sondern] er ist die kontinuierliche, sich entwickelnde Bedeutung gegenwärtiger Tendenzen – genau das, was wir, wenn es eine Richtung zeigt, ›Mittel‹ nennen. […] [Dieser] Prozess ist Kunst und sein Produkt, gleich auf welcher Stufe es betrachtet wird, ist ein Kunstwerk« (EN: 351).

Dewey schlägt zwei miteinander zusammenhängende begriffliche Konzepte vor, um die dualistische Struktur von Mitteln und Zwecken zu überwinden und zugleich neu zu prägen: *Medium* und *Ausdruck*. Werden nämlich »Dinge der Umgebung […] zu Mittel[n], zu Medien« (KE: 75), spricht Dewey vom Ausdruck. Der Ausdruck ist – ausgehend vom handelnden und hinnehmenden Organismus

54 Auch hier kann an den Ausgangspunkt des Handelns im Organismus erinnert werden, der infolge seiner Lebendigkeit und der damit zusammenhängenden (körperlichen) Bedürftigkeit interaktiv mit Hindernissen umgehen muss.

55 Siegmund fasst dies als »Mittel-Zweck-Mittel-Relationen«. Vgl. J. Siegmund: Zweck und Zweckfreiheit, S. 143–154.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

untitled -Berliner Family-, Year: 2011, shirt (father), dimensions variable (detail), photos courtesy: Takamatsu Art Museum, Photo by Keizo Kioku

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

in einer Umwelt – eine besondere Form der in allen Erfahrungen stattfindenden wechselseitigen Umwandlung des inneren und äußeren Materials. Das Konzept des Ausdrucks umfasst »sowohl eine Handlung als auch ein Ergebnis« (KE: 98). Die Ausdruckshandlung (KE: 89) definiert Dewey als Gleichklang zwischen verallgemeinerten Erfahrungswerten und den gegenwärtigen Umständen (KE: 87).[56] Dies geschieht durch die Einbeziehung von innerem und äußerem Material, das »im Hinblick auf seinen Ort und seine Rolle eingesetzt« und damit zum Medium wird (KE: 75; 78). Dabei geht es nicht zwingend um ein physisches oder dingliches Medium, auch die künstlerische Handlung selbst kann nach Dewey zum Medium werden (KE: 90).[57] Entscheidend ist der richtungsgebende Bezug zur übergeordneten Ganzheit (KE: 69). Diese kann nur erreicht werden, wenn ästhetische Gefühle, also gewöhnliche Gefühle, die in der wechselseitigen Umwandlung im Material geläutert und verändert wurden, involviert sind (KE: 47; 71; 90f.).[58]

In Hiranos Arbeit wird die sinnstiftende Einheit des unversehrten Textils in einem prekären und zugleich keinesfalls beliebigen Prozess in eine neue, ausgedehnte Ganzheit der textilen Skulptur transformiert, die einen narrativen Resonanzraum mit Bezug auf die früheren Träger:innen, deren Körper und Geschichte(n) eröffnet.[59]

Die einzelnen, gleichsam befreiten Fäden sind erst durch die Zerlegung des ursprünglichen Textils als solche sichtbar gemacht worden. Sie legen das »Innere der jeweiligen textilen Matrix«[60] frei und verraten neue Infor-

56 Der von Dewey verwendete Begriff »Ausdrucksakt« [the act of expression] wird in der deutschen Übersetzung in einigen Fällen durch den Begriff *Ausdruckshandlung*, in anderen Fällen durch den Begriff *Ausdrucksakt* wiedergegeben. Vgl. J. Dewey: Art as Experience, S. 60–84.

57 Diese Unterscheidung wird auch getroffen in: D. Hantelmann et al. (Hg.), Kunsthandeln.

58 Mit dem ästhetischen Gefühl hängt auch eine Möglichkeit des Scheiterns künstlerischer Handlungen zusammen. Fehlt dieses gereifte, ästhetisch gewordene Gefühl nämlich, »gibt es Handwerk, aber kein Kunstwerk« und die künstlerische Handlung wird nicht zum Möglichkeitsraum einer ästhetischen Erfahrung. Vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 85.

59 Vgl. K. B. Murr: »Eine Ästhetik der Auflösung und der Erinnerung«, S. H 17.

60 Ebd., S. H 21.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

mationen über Form und Muster der Kleidung sowie über die Spuren ihrer Träger:innen. Die zu Medien der künstlerischen Handlung gewordenen Mittel, also die ausgewählten Kleidungsstücke, treten in eine wechselseitige Interaktion mit dem beständig tätigen Körper der Künstlerin sowie mit ihrem inneren Material. Die inneren und äußeren Medien stehen dabei in einer intensiven und ausbalancierten Beziehung zum Zweck dieser künstlerischen Handlung.[61] Dieser Zweck ist auf den ersten Blick der (auch performativ gewendete) offene Auflösungsprozess der Kleidungsstücke und die Ausstellung der Ergebnisse dieser Auflösung. Darin manifestieren sich kollektive Eigenschaften der Erfahrung wie die Eingebundenheit in historische, soziale und kulturelle, aber auch umweltliche Kontexte. So erinnert die Werkgruppe an eine Familienaufstellung und damit an die ontologische Sozialität allen (künstlerischen) Handelns (KE: 377).[62] Aber auch der Austausch der Träger:innen und ihrer Kleidungsstücke mit ihrer Umwelt hallt im Anschluss an ihre vollendete Auflösung nach, da die Skulpturen nicht nur im Ausstellungsraum weiträumig und spinnennetzartig drapiert werden und somit, teils vermittelt über die Künstlerin, auf die Gegebenheiten reagieren, sondern etwa auch vom (beispielsweise durch Besuchende verursachten) Luftzug bewegt werden.

Auf einen zweiten Blick wird aber auch klar, warum für Dewey das Ergebnis des künstlerischen Handelns vielmehr eine andauernde Funktion darstellt (KE: 69) und sich Hiranos Werk in jedem Stadium ihrer Handlung bereits »im Prozess der Vollendung« befindet (KE: 71). Hiranos Werkgruppe wartet nämlich darauf, Kunstwerk zu sein, also in der Erfahrung anderer zu wirken und »um ihrer selbst willen« lebendig zu werden (KE: 71). In seiner Vollendung ermöglicht das künstlerische Handeln dann Erfahrungen anderer und zielt zugleich auf diese. Bei dieser grundlegenden Verkopplung der künstlerisch Handelnden mit den Rezipierenden ihrer Werke möchte

61 Vgl. L. Raters-Mohr: Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys »Art as Experience«, Bonn: Bouvier 1994.

62 Vgl. F. Nungesser: Die Sozialität des Handelns. Eine Aktualisierung der pragmatistischen Sozialtheorie. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2021.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

ich ansetzen, um zu der fürsorgenden Dimension künstlerischen Handelns zu kommen.

Dewey zufolge ist künstlerisches Handeln von einer fürsorgenden Struktur geprägt, die, so könnte man mit Virginia Held sagen, zugleich »cluster of activities and cluster of values« ist.[63] Dies zeigt sich erstens an den zu Handlungsmedien gewordenen Materialien. Mit diesen wird im künstlerischen Handeln liebevoll [loving] und fürsorglich [caring] umgegangen: »Um im letztgültigen Sinne als künstlerisch zu gelten, muss Künstlertum ›liebevoll‹ sein. Es muss ein tiefes Interesse für den Gegenstand hegen, an dem sich die künstlerische Fertigkeit entfaltet« (KE: 61).[64] Diese fürsorgliche Zuwendung zum Material (so möchte ich Deweys Gedanken gerne zuspitzen) eignet demnach allen künstlerischen Handlungen, auch denjenigen, die auf den ersten Blick nichts mit Fürsorge zu tun haben. Dies möchte ich an Hiranos Arbeit belegen.

Das Aufknüpfen der Kleidungsstücke könnte als Prozess des Auftrennens, Zerfaserns, Auflösens oder gar als Zersetzung und Zerstörung der Textilien mit nahezu gewaltvollem Potenzial, kurzum: als das Gegenteil von Fürsorge gedeutet werden. Dem liegt allerdings eine unterkomplexe Vorstellung von Care zugrunde.[65] Denn – so möchte ich aus der Perspektive einer postkolonialen Ästhetik mit der:dem non-binären brasilianischen Performer:in Jota Mombaça argumentieren: Hier zeigt sich eine zersetzende Form der Sorge, die nicht auf Vernichtung,

63 Vgl. V. Held: The Ethics of Care, S. 4 (zitiert nach J. Thompson: Care Aesthetics. For Artful Care and Careful Art, Abingdon/New York: Routledge, 2022, S. 52).

64 Vgl. J. Dewey: Art as Experience, S. 49. Im Original verwendet Dewey den Ausdruck »craftsmanship«, was auch als »Kunstfertigkeit« übersetzt werden kann.

65 Feministische Care-Theorien haben von Beginn an asymmetrische Machtverhältnisse in Fürsorgepraktiken und -beziehungen sowie Möglichkeiten paternalistischer Formen der Sorge mitdiskutiert. Gegenwärtige Untersuchungen erweitern dies um neue Schwerpunkte. Sie widmen sich beispielsweise ästhetischen Praktiken kolonialer Machtausübung unter dem Deckmantel der Fürsorge (vgl. B. S. B. Ndikung: The Delusions of Care) sowie Formen der sogenannten »dark care«, womit die Aktivierung von Fürsorgenarrativen durch rechtskonservative und rechtsextremistische Bewegungen gemeint ist. Vgl. Degerling/Haffke: »Medien der Sorge«, S. 16f.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

sondern auf eine Rekonfiguration des Materials und auf die »Neuformierung der Bedeutungsfläche als ganze[…] [*sic!*]« zielt.[66] Indem Hirano sich sorgfältig und achtsam der zu Medien der Erinnerung und Reflexion gewordenen Kleidung zuwendet, erleben die Textilien zugleich eine von den Gegebenheiten der Fäden und Maschen ebenso wie von der Künstlerin gelenkte Neukomposition, durch die (mit Dewey gesprochen) die Erfahrungsqualitäten der Kleidungsstücke um ihrer selbst willen »hoch über die Schwelle der Erfahrung [gehoben werden]« (KE: 71). Hiranos Arbeit kann so sogar in ihrer ökologischen Dimension gewürdigt werden. Die (westliche) Fast Fashion wird in einem äußerst aufwendigen künstlerischen Prozess zerfasert, um in ephemerer und verletzlicher Form vielfach vergrößert und mit schwebender Leichtigkeit zur umso bedeutungsschwereren textilen Skulptur zu werden. Damit löst die *Berliner Family* Deweys Vorstellung einer ebenso synthetischen wie vollkommenen Bedeutungsextraktion und -intensivierung des Materials der Erfahrung im künstlerischen Handeln und in der ästhetischen Erfahrung eindrucksvoll ein.[67]

Die zweite fürsorgende Dimension zeigt sich bei Dewey in der gleichwertigen Beziehung von Mitteln und Zwecken, die nur im künstlerischen Handeln ihre vollständige Realisierung findet. Mittel und Zwecke treten hier in eine gleichwertige, durch liebevolle und sorgfältige Handlungen getragene, intrinsisch verbundene Beziehung: »Irgend etwas als Zweck oder Konsequenz in Erwägung zu ziehen, zu wählen und zu verwirklichen, heißt, sich allen Ereignissen und Akten [also Teilhandlungen], die seine Mittel sind, mit gleicher Liebe und Sorgfalt zuzuwenden« (EN: 345). Auch dieser Aspekt kommt in Hiranos zeitintensiver textiler Arbeit zum Tragen. Sie besteht aus repetitiven (man könnte sagen gleichwertigen) Teilhandlungen, die kontinuierlich der Aufmerksamkeit, Sorgfalt und Zuwendung bedürfen.

Drittens ist (und hier kann an bereits Erwähntes angeknüpft werden) das künstlerische Handeln bei Dewey

66 Vgl. Jota Mombaça: »Für einen ontologischen Schlag«, in: Gabi Ngcobo (Hg.), We don't need another hero, Berlin: DISTANZ 2018, S. 46–53, hier S. 52 und K. B. Murr: »Ästhetik der Auflösung«, S. H 10.

67 Vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 206.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

immer auch ein Handeln *für* jemanden:[68] »Um im wahren Sinn künstlerisch zu sein, muss ein Werk auch ästhetisch sein, d.h., es muss auf eine genussvolle [...] Perzeption ausgerichtet sein« (KE: 61).[69] Während Künstler:innen arbeiten, so fährt Dewey fort, verkörpern sie in sich die Haltung der Betrachtenden. Der Wechsel der Perspektive ist für ihr Handeln richtungsweisend, was nach der Care-Theoretikerin Nel Noddings eines der Schlüsselmerkmale fürsorgender Handlungen ist.[70] Auf liebevolle und fürsorgende Weise adressiert Hirano mit ihrer Werkgruppe aber nicht nur mögliche Rezipierende, sondern auch die in ihrer Abwesenheit anwesenden Träger:innen als Individuen mit ihren persönlichen Schicksalen und (Körper-)Geschichten.

Die fürsorgende Dimension des künstlerischen Handelns erhellt und illustriert damit einen zentralen Zugriff Deweys auf das Handeln insgesamt, der (wie im nun folgenden letzten Teil des Beitrags erläutert wird) auch normatives Potenzial in sich birgt. Im künstlerischen Handeln stimmt nämlich das, *was* getan wird, mit dem *Wie* der Handlung, also ihrer Art und Weise überein; Form und Substanz der Handlung fallen zusammen (KE: 129). Wenn also mit den Medien einer künstlerischen Handlung fürsorglich umgegangen wird und die reziproke Mittel-Zweck-Relation ermöglicht, dass jeder Teil des künstlerischen Prozesses von einer fürsorgenden Haltung auch gegenüber den Rezipierenden geprägt ist, scheint dies ganz im Sinne einer care-ethischen Praxis der Achtsamkeit zu sein, wie sie beispielsweise Elisabeth Conradi entwickelt.[71] Die relationale Grundstruktur künstlerischen

68 Vgl. M. Jung: John Dewey on action, S. 159. Vgl. auch Ruth Sondereggers Vortrag »Handeln ist nicht genug« an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart: https://campusgegenwart.de/ruth-sonderegger/ (abgerufen am 29.03.2025).

69 Hier kann auch an Deweys Verständnis von Kunstwerken erinnert werden, die erst in der Erfahrung anderer vollständig werden (vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 125).

70 Vgl. Nel Noddings: Caring. A Relational Approach to Ethics & Moral Education, Berkeley: University of California Press 2013, S. 24.

71 Vgl. Conradi, Elisabeth: »Ethik der Achtsamkeit zwischen Philosophie und Gesellschaftstheorie«, in: dies./Frans Vosman (Hg.), Praxis der Achtsamkeit: Schlüsselbegriffe der Care-Ethik, Frankfurt am Main/New York: Campus 2016, S. 53–86.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

untitled -Berliner Family-, Year: 2011, polo shirt, miniskirt (daughter), dimensions variable (detail), photos courtesy: Takamatsu Art Museum, Photo by Keizo Kioku

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Handelns, dessen erfahrungstheoretische und ontologisch verflochtene Kehrseite die ästhetische Erfahrung anderer ist, weist indessen mehr auf deren strukturelle Verbindung mit Fürsorgepraktiken (wie sie Yuriko Saito in *Aesthetics of Care* beschreibt) hin.[72]

Künstlerisches Handeln als Paradigma[73]

In diesem Beitrag stand eine rekonstruierende und anhand der Werkgruppe *Berliner Family* von Hirano exemplifizierende Analyse des künstlerischen Handelns bei John Dewey im Mittelpunkt. Deweys Bestreben, trennende Dualismen und elitäre Kunstauffassungen durch dynamisch verflochtene Gedankenfiguren zu ersetzen (KE: 17, 29f.), zeigte sich auf verschiedenen Ebenen. So wurde das künstlerische Handeln im Rahmen des erfahrungstheoretischen Wechselverhältnisses von Handeln und Hinnehmen, die zwei Seiten einer Medaille bilden, eingeführt. Das künstlerische Handeln und die ästhetische Erfahrung wurden dabei in ihrer manifestierten Beziehung als zwei sich stützende Seiten der höchsten, man könnte sogar sagen idealtypischen Form der Erfahrung identifiziert. Deweys Vorstellung der wechselseitigen und ausgezeichneten Umwandlung des immer sozialen und umweltlichen inneren und äußeren Materials als Herzstück einer künstlerischen Handlung wurde im Zusammenhang mit den Konzepten des Ausdrucks, der Media-

72 Vgl. Yuriko Saito: Aesthetics of Care. Practice in Everyday Life, London: Bloomsbury 2022.

73 Dewey selbst verwendet den Begriff des Paradigmas meines Wissens nicht. Ich knüpfe hier an Stefan Deines, Maria-Sibylla Lotter und Judith Siegmund an, die alle dem künstlerischen (bzw. bei Deines dem kreativen) Handeln bei Dewey einen paradigmatischen Status zuschreiben. Vgl. S. Deines: »Kreativität und Kritik«, S. 70. Vgl. auch: M.-S. Lotter: »Erfahrung als Kunst«, S. 144. Vgl. des Weiteren J. Siegmund: »Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst«, S. 132. Später verwendet Siegmund nicht mehr den Terminus des Paradigmas, sondern bezeichnet *Kunst* angelehnt an Hans Joas als »Prototyp« für sinnerfülltes Handeln. Vgl. J. Siegmund: Zweck und Zweckfreiheit, S. 143–154. Michael Räber bezeichnet die Künste bei Dewey als Modell für die Verbesserung gesellschaftlicher Umstände. Vgl. Michael Räber: »Philosophie der Kunst«, S. 25.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

lität und der Fürsorge eingeführt. Insbesondere die bislang in der Forschung unterbelichtete fürsorgende Dimension erwies sich dabei als aufschlussreich, um Deweys Handlungsbegriff in den Künsten neu zu perspektivieren und das Potenzial einer Verbindung seiner ästhetischen Überlegungen mit feministischen Care-Theorien aufzuzeigen.[74] Aufbauend auf diese vorrangig rekonstruierend-deskriptive Analyse möchte ich nun ebenso abschließend wie ausblickend skizzieren, inwiefern dem künstlerischen Handeln bei Dewey ein paradigmatischer Status zukommt beziehungsweise zugeschrieben wird.

Es lassen sich mindestens zwei theoretische Deutungsversuche ausmachen, die allerdings eher nur angerissen als erschöpfend diskutiert werden können. Auf der einen Seite kann das künstlerische Handeln in seiner dynamischen und intrinsischen Zweckhaftigkeit, die hier als Mittel-Zweck-Relation gefasst wurde, als paradigmatische Handlungsform in einer demokratischen Gesellschaft betrachtet werden.[75] Die offene, prozesshafte und reziproke Struktur allen Handelns, die sich insbesondere im künstlerischen Handeln zeigt, ist bei Dewey in diesen Lesarten grundlegend mit einer demokratisch organisierten Gesellschaft verbunden, da sich nur hier die aktive Teilhabe im wechselseitigen Anpassungsprozess an, mit und in sozialen und umweltlichen Kontexten entfalten kann.[76] Diese These, dass künstlerisches Handeln und ästhetisches Erfahren als Paradigmen wirksam werden und somit »*nützlich* für die demokratische Gesellschaft«

74 Dieser Brückenschlag wird teilweise in rezenten Beiträgen angelegt, wobei der spezifische Einsatz dieses Beitrags, künstlerisches Handeln selbst und mit Dewey als Fürsorge zu verstehen, fehlt. Vgl. J. Thompson: Care Aesthetics und Y. Saito: Aesthetics of Care. Auch die 2025 an der *University for Humanistic Studies* stattfindende Tagung des *Care Ethics Research Consortium* widmet sich der Verbindung von Care und Ästhetik und konstituiert damit im internationalen Rahmen dieses Forschungsfeld: https://cerc2025.com/ (abgerufen am 29.03.2025).

75 Vgl. J. Siegmund: »Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst«, S. 132; Dies., Zweck und Zweckfreiheit, S. 154–161.

76 Vgl. S. Deines: »Kreativität und Kritik«, S. 61f. Vgl. auch M. Räber: »Philosophie der Kunst«, S. 173.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

seien,[77] geht allerdings über Deweys eigene ästhetische Theoriebildung hinaus. Weder in seinem ästhetischen Hauptwerk noch im Kapitel zu den Künsten in *Erfahrung und Natur* stellt Dewey selbst die Verbindung zu demokratietheoretischen Fragen her.[78] Er mag sich zwar dessen bewusst gewesen sein, dass der Bezug auf ein utopisches oder »kommunitaristisches«[79] Potenzial der Künste eine Steilvorlage für eine argumentative Verbindung von Kunst- und Demokratietheorie darstellt. Aber er nimmt diese Herausforderung nicht an und lässt dieses auch zeitdiagnostisch produktive theoretische Potenzial brachliegen, was als eine der Schwächen seiner Theorie ausgelegt werden kann. Zu seiner Verteidigung ließe sich zumindest argumentieren, dass er diesen Brückenschlag schlicht nicht explizit ausformulieren möchte, da seine schwerpunktmäßige Rahmung in den beiden genannten ästhetisch relevanten Werken weniger eine demokratietheoretische als eine erfahrungstheoretische ist.

Ein zweiter Deutungsversuch schließt an die Rolle der Künste beim Erlernen einer Lebenskunst an, in der die

77 J. Siegmund: Zweck und Zweckfreiheit, S. 188 (Herv. i. Orig) sowie dies.: Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst, S. 132.

78 In *Kunst als Erfahrung* werden die Termini *Demokratie* oder *demokratisch* nur zwei Mal und im Zusammenhang mit Zitaten verwendet. Hier rekurriert Dewey auf die Begriffe *Universum* (vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 226) und *Zivilisation* (ebd., S. 384). Damit ist der Bezug zu einer übergreifenden Ganzheit (oder besser: zur Einbettung allen Handelns) zwar hergestellt, aber weniger demokratietheoretisch, sondern mehr im Sinn einer Sozialität des Handelns, die wiederum von einem anthropologisch akzentuierten Naturalismus gerahmt wird. Im neunten Kapitel von *Erfahrung und Natur* kommen die Begriffe *Demokratie* oder *demokratisch* nicht vor. Vgl. ders., Erfahrung und Natur. Die (als solche in diesem Kontext durchaus einleuchtenden) Primärbelege, die beispielsweise von Siegmund für eine explizite Verbindung von ästhetischen und demokratietheoretischen Überlegungen herangezogen werden, stammen dementsprechend auch aus den Schriften *Demokratie und Erziehung* und *Die Suche nach Gewissheit*. Vgl. J. Siegmund: Zweck und Zweckfreiheit, S. 156–158.

79 Brunkhorst, Hauke: »Demokratischer Experimentalismus«, in: ders. (Hg.), Demokratischer Experimentalismus. Politik in der komplexen Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 22015, S. 7–12, hier S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Erfahrung selbst zur Kunst wird (EN: 340; KE: 388).[80] Als Zuspitzung dieser Lesart kann das künstlerische Handeln (so der hier unterbreitete Vorschlag) als Mittel zum Erlernen einer *Kunst des Handelns* verstanden werden (KE: 388). Um dies zu verstehen, ist der anfangs genannte Bezug auf Deweys zeitdiagnostische Perspektive wichtig, denn: Die Vernachlässigung der handelnden Dimension der Künste und deren Verweis in einen vom alltäglichen Leben getrennten Bereich (auch durch die Dewey zufolge fehlgeleitete ästhetische Theorie) ist für ihn Ausdruck und Symptom derselben Problematik (EN: 341; KE: 15f.; 377). Letztere, so lautet Deweys Zeitdiagnose, ist unter anderem historisch gewachsenen und dualistischen (Denk-)Strukturen geschuldet[81] und äußert sich in einer »Verengung, Verbitterung, Verkrüppelung des Lebens, eines vollgestopften, übereilten, verworrenen und extravaganten Lebens« (EN: 341). Handlungen verfolgen nach Dewey mithilfe rein instrumenteller (oder besser: instrumentalisierter) Mittel oberflächliche und im falschen Sinne nützliche Zwecke ohne Bedeutung (EN: 341). Erfahrungen können so (zugespitzt gesagt) nicht *gemacht*, sondern nur gesammelt werden (KE: 58). Vor diesem Hintergrund kommt dem künstlerischen Handeln eine zentrale Bedeutung zu. Es reißt

> »die Hüllen herunter, die den Ausdruck der Dinge der Erfahrung verbergen. Stumpf durch Routine werden wir […] neu belebt und fähig uns selbst zu vergessen, indem wir uns in dem Vergnügen wiederfinden, die Welt um uns in ihren verschiedenartigen Eigenschaften und Formen zu erfahren. […] Wirkliche Künstler sind um Kommunikation mit ihrem Publikum bemüht, schließlich sind Kunstwerke die einzig möglichen Mittel zur vollständigen und ungehinderten Kommunikation von Mensch zu Mensch in einer Welt voller Klüfte und Mauern, die die Gemeinsamkeit der Erfahrung einschränken.« (KE: 123f.)

Das künstlerische Handeln realisiert also bereits eine von Dewey vermisste *Kunst des Handelns*, infolge derer

80 Vgl. M.-S. Lotter: »Erfahrung als Kunst«.

81 Vgl. J. Dewey: Die Suche nach Gewissheit, S. 8–10 und ders.: Erfahrung und Natur, S. 337.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

wiederum Erfahrungen selbst zu Kunst werden können. Denn nur »wenn das Regelmäßige, sich Wiederholende und das Neue, Kontingente in der Natur einander [...] in einer produktiven *Tätigkeit*, die einen immanenten und direkt genossenen Sinn besitzt, stützen und durchdringen«, kann die Erfahrung zu Kunst werden (EN: 340, Herv. FB). Demnach wird im künstlerischen Handeln zugleich manifestiert und gelernt, was es bedeutet, ein handelndhinnehmendes Lebewesen in einer (immer auch sozial bestimmten) Umwelt zu sein, das sich seiner Einbettung und Verbundenheit nicht nur bewusst ist, sondern gerade hieraus das Potenzial der Mitgestaltung und Veränderung schöpft.[82]

Hier schließt sich nun der Kreis zum ersten vorgestellten Deutungsversuch des künstlerischen Handelns bei Dewey als demokratieförderndes und zugleich nur in einer demokratischen Gesellschaft im vollen Sinne mögliches Handeln. Dies möchte ich abschließend an die hervorgehobene fürsorgende Dimension künstlerischen Handelns rückbinden. Denn dass Dewey als Pragmatist gesellschaftstheoretisch auf eine Veränderung zum »Guten« oder zumindest Besseren[83] hofft, wird und wurde auch in seinem künstlerischen Handlungsbegriff offenbar. Insbesondere dessen fürsorgende Dimension zeigt auf, dass Kunst »eine Art der Voraussage ist, wie sie nicht in Tabellen und Statistiken anzutreffen ist, und sie gibt *Möglichkeiten menschlicher Beziehungen* zu verstehen, die nicht in Regel und Vorschrift, Ermahnung und Verwaltung anzutreffen sind« (KE: 402, Herv. FB). Wie diese Beziehungen fürsorgend und im demokratischen Sinn aussehen könnten, beschreibt beispielsweise die feministische Politikwissenschaftlerin Joan Tronto.[84] In diesem Sinne ist das künstlerische Handeln selbst ein Prozess, die Welt, in der man lebt, in eine andere zu verwandeln« (EN: 342).

82 Vgl. S. Deines: »Kreativität und Kritik«, S. 62f.

83 Zur gesellschaftstheoretisch melioristischen Stoßrichtung bei Dewey und im Pragmatismus insgesamt vgl. Festl, Michael: »Einleitung«, in: ders., Handbuch Pragmatismus (2018), S. VII-X, hier S. IX; zu ihrer handlungstheoretischen Relevanz vgl. P. Dorstewitz: »Handlung«, S. 49.

84 Vgl. J. Tronto: Caring Democracy. Markets, Equality, and Justice, New York: New York University Press 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Alloa, Emmanuel/Haffter, Christoph: »Ästhetische Erfahrung«, in: Judith Siegmund (Hg.), Handbuch Kunstphilosophie, Bielefeld: transcript 2022, S. 357–371.

Bertram, Georg W./Deines, Stefan/Feige, Daniel Martin (Hg.): Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2021.

Cochran, Molly (Hg.): The Cambridge Companion to Dewey, Cambridge: Cambridge University Press 2010.

Conradi, Elisabeth/Vosman, Frans (Hg.), Praxis der Achtsamkeit: Schlüsselbegriffe der Care-Ethik, Frankfurt a.M./New York: Campus 2016.

Conradi, Elisabeth: »Ethik der Achtsamkeit zwischen Philosophie und Gesellschaftstheorie«, in: dies./Frans Vosman (Hg.), Praxis der Achtsamkeit: Schlüsselbegriffe der Care-Ethik, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2016, S. 53–86.

Degerling, Jasmin/Haffke, Maren: »Medien der Sorge. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 1 (2021), S. 10–17.

Deines, Stefan: »Kreativität und Kritik. Spielräume des Handelns nach Dewey und Gadamer«, in: Hans-Herbert Kögler/Alice Pechriggl/Rainer Winter (Hg.), Enigma Agency. Macht, Widerstand, Reflexivität, Bielefeld: transcript 2019, S. 55–80.

Dewey, John: Die menschliche Natur. Ihr Wesen und Verhalten, Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1931.

Dewey, John: The Early Works 1882–1898, Bd. 2: 1887. Psychology, Carbondale: Southern Illinois University Press 1975.

Dewey, John: Die Suche nach Gewissheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handeln, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

Dewey, John: Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik, Weinheim/Basel: Beltz-Taschenbuch ^{3} 2000.

Dewey, John: Erfahrung und Natur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.

Dewey, John: Philosophie und Zivilisation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

Dewey, John: Art as Experience, New York: Penguin 2005.

Dewey, John: Kunst als Erfahrung, Berlin: Suhrkamp^{9} 2018.

Dewey, John: Die Öffentlichkeit und ihre Probleme, Berlin: Suhrkamp 2024.

Dörpinghaus, Andreas: »Die letzte Dankbarkeit gegen die Kunst: Friedrich Schillers Briefe ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen‹«, in: Birgitta Fuchs/Lutz Koch (Hg.), Schillers ästhetisch-politischer Humanismus: Die ästhetische Erziehung des Menschen, Würzburg: Ergon 2006, S. 49–62.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Dorstewitz, Philipp: »Handlung«, in: Michael G. Festl (Hg.), Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018, S. 44–51.

Eldridge, Richard: »Dewey's Aesthetics«, in: Molly Cochran (Hg.), The Cambridge Companion to Dewey, Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 242–246.

Festl, Michael G. (Hg.): Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018.

Festl, Michael G.: »Einleitung«, in: ders. (Hg.), Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018, S. VII-X.

Hantelmann, Dorothea von/Schieder, Bernhard/Lüthy, Michael/Gludovatz, Karen (Hg.), Kunsthandeln, Berlin: Diaphanes 2018.

Hassler, Kathrin: Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld, Bielefeld: transcript 2017.

Joas, Hans: Die Kreativität des Handelns, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Jung, Matthias: »John Dewey on action«, in: Molly Cochran (Hg.), The Cambridge Companion to Dewey, Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 145–165.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983.

Kohlen, Helen: »Sorge als Arbeit und Ethik der Sorge – Zwei wissenschaftliche Diskurse«, in: Elisabeth Conradi/Frans Vosman (Hg.), Praxis der Achtsamkeit. Schlüsselbegriffe der Care-Ethik, Frankfurt a.M.: Campus 2016, S. 115–128.

Langner-Pitschmann, Annette: »John Dewey«, in: Michael G. Festl (Hg.): Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018, S. 18–26.

Lotter, Maria-Sibylla: »Erfahrung als Kunst. Dewey über die Funktion der Kunst im Alltagsleben«, in: Michael Hampe (Hg.), John Dewey: Erfahrung und Natur, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017, S. 143–158.

Mombaça, Jota: »Für einen ontologischen Schlag«, in: Gabi Ngcobo (Hg.), We don't need another hero, Berlin: DISTANZ 2018, S. 46–53.

Murr, Karl Borromäus: »Eine Ästhetik der Auflösung und der Erinnerung. Überlegungen zur Textilkunst von Gali Cnaani und Kaoru Hirano«, in: ders. (Hg.), Kaoru Hirano/Gali Cnaani. Textile Erinnerungen. Remembering textiles, Augsburg: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg 2016, S. H 6–H 21.

Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng: The Delusions of Care, Berlin/Mailand: Archive books 2021.

Noddings, Nel: Caring. A Relational Approach to Ethics & Moral Education, Berkeley: University of California Press 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Noë, Alva: Strange Tools. Art and Human Nature, New York: Hill and Wang 2015.

Nungesser, Frithjof: Die Sozialität des Handelns: Eine Aktualisierung der pragmatistischen Sozialtheorie. Frankfurt a.M./New York: Campus 2021.

Pippin, Robert B.: Kunst als Philosophie, Berlin: Suhrkamp 2012.

Räber, Michael: »Philosophie der Kunst«, in: Michael G. Festl (Hg.), Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018, S. 171–177.

Raters-Mohr, Luise: Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys »Art as Experience«, Bonn: Bouvier 1994.

Rentsch, Thomas: [Art.] »Paradigma, exemplar«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie on-line, https://doi.org/10.24894/HWPh.2932

Saito, Yuriko: Aesthetics of Care. Practice in Everyday Life, London: Bloomsbury 2022.

Schmidt, Sabine Maria: »Den Faden wieder aufnehmen. Von der Universalität des Textilen«, in: Kunstforum International 297 (2024), S. 46–59.

Schulz-Schaeffer, Ingo: »Praxis, handlungstheoretisch betrachtet«, in: Zeitschrift für Soziologie 39/4 (2010), S. 319–336.

Siegmund: Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation, Bielefeld: transcript 2007.

Siegmund, Judith: »Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst«, in: dies./Daniel Martin Feige (Hg.), Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld: transcript 2015, S. 119–142.

Siegmund, Judith: Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert, Berlin: Metzler 2019.

Thompson, James: Care Aesthetics. For Artful Care and Careful Art, Abingdon/New York: Routledge, 2022.

Tronto, Joan: Caring Democracy. Markets, Equality, and Justice, New York: New York University Press 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Handeln als Haltung[1]. Der Handlungsbegriff in der aktivistischen Kunstpraxis

Marie Rosenkranz

Einführung

Thematisiert man das Tun von Künstler:innen, tauchen der Begriff der Praxis und der Handlungsbegriff häufig beide nebeneinander auf, manchmal synonym. Das trägt nicht gerade zur Übersichtlichkeit der Theoriediskussionen bei, zu denen dieser Band einige Positionen versammeln möchte.

Im Folgenden möchte ich daher versuchen, hier etwas Übersichtlichkeit herzustellen. Und ich möchte zeigen, wie sich die soziologischen Begriffe der Praktik, der Praktiken und der Praxis in ein komplizenhaftes Verhältnis zu den Handlungsbegriffen der Kunstphilosophie bringen lassen.

Dies wird sich auch deshalb nicht gleich nach gelungenen Aufräumarbeiten anfühlen, weil dabei noch ein dritter, etymologisch verwandter Begriff ins Spiel kommt:

1 Der Titel ist eine Umkehrung des Titels von Raimar Stange/Miriam Rummel/Florian Waldvogel: Haltung als Handlung – das Zentrum für Politische Schönheit, München: Schreiber 2018. Dieser Beitrag basiert auf meiner Dissertation Umkämpfte Kunst. Aktivistische Kunstpraktiken im Kontext des Brexits. Wiesbaden: Springer VS 2024.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

der des künstlerischen Aktivismus. Ich werde jedoch darlegen, dass sich am Beispiel dieses für das Verständnis des Kunstfelds gegenwärtig zentralen Phänomens des Aktivismus wichtige Unterschiede aufzeigen lassen und allen drei Begriffen – Praxis, Handlung und Aktivismus – hier eine eigene Rolle zukommt.

In der Kunstphilosophie wird mit dem Handlungsbegriff eine »Veränderungsqualität«[2] des Handelns betont und dieses so vom bloßen Verhalten oder dem Geschehen unterschieden. Im Aktivismus wird diese Veränderungsqualität des künstlerischen Handelns besonders stark in den Vordergrund gestellt – im Hinblick auf politische Verhältnisse. Vom Aktivismus geht eine *Haltung des Handelns* aus; völlig entgegen stünde es Aktivist*innen, die politischen Verhältnisse einfach auszuhalten. Mein Beitrag erläutert dies anhand eines künstlerischen Beispiels: dem »Activation Weekend for the Arts« des Kollektivs *Keep it Complex, Make it Clear!*, das sich im Nachgang des Brexit-Referendums bildete. In diesem Beitrag untersuche ich am Beispiel des Kollektivs, wie aktivistische Künstler:innen den Begriff des Handelns einsetzen und wie sie dabei reflektieren und gestalten, was die politischen Handlungsmöglichkeiten der Kunst ausmacht – doch zunächst zu den Begriffen.

Praxis, Handlung, Aktivismus

Der Versuch, den Praxisbegriff auf aktuelle Entwicklungen in der Kunst anzuwenden, ohne Verwirrung auszulösen, ist nicht ganz trivial. Denn der Begriff wird im künstlerischen Feld selbst verwendet und ihm kommen dort spezifische Funktionen zu. Künstlerische Praxis, *artistic practice*, und Künstler:innen als *practitioner* – diese Variationen des Praxisbegriffs erlaubten es angesichts einer in den 1970er Jahren durch Lucy Lippard konstatierten »Dematerialisierung von Kunst«,[3] den engen Be-

2 Eva Schürmann: »Sagen, Zeigen, Handeln«, in: Daniel M. Feige/Judith Siegmund (Hg.): Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld: transcript 2015, S. 53–72, hier S. 56.

3 John Chandler/Lucy Lippard: »Dematerialization of Art«, in: Lucy Lippard (Hg.): Changing. Essays on Art Criticism, New York: Dutton 1971, S. 255–267.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

griff des materiellen Kunstwerks um künstlerische Verfahren und Prozesse zu erweitern. Um beispielsweise dieser Bedeutung nicht in die Quere zu kommen, soll zunächst erklärt werden, wie sich der soziologische Begriff der Praktik bzw. der Praktiken vom Praxisbegriff im Feld unterscheiden lässt. Andreas Reckwitz definiert eine Praktik als eine wiederholbare »Art von Verhalten, die körperliche und geistige Aktivitäten, Dinge und deren Verwendung sowie Wissen verbindet und umfasst: in Form von Verständnis, Know-how, Gefühlszuständen und Motivationen«.[4] Als »routinemäßige Art und Weise, wie Körper bewegt, Objekte gehandhabt, Subjekte behandelt, Dinge beschrieben und die Welt verstanden«[5] werden, wohnt Praktiken ein Wissen inne, das sie in einer bestimmten Zeit situiert.

Praktiken geschehen insofern nicht einfach, sondern ihnen liegt eine Intentionalität zugrunde: »bestimmte Dinge zu wollen oder zu wünschen und andere zu vermeiden«[6]. Diese lose Form der Intentionalität ist ein häufig angeführtes Kriterium, durch das sich der Begriff der Praktiken vom soziologischen Handlungsbegriff[7] unterscheidet. Zudem geht Praktiken kein starres Subjekt voraus, sondern es wird davon ausgegangen, dass eine bestimmte Form aktivistischer Subjektivität durch die Ausführung von Praktiken temporär erzeugt und vollzogen wird. Praktiken sind also immer auch Subjektivierungsweisen.

Praktiken zeichnen sich weiterhin durch Relationalität aus. Einerseits in der Zeit: Praktiken sind immer »Folgepraktiken«, »sie ereignen sich im Anschluss an bereits geschehene Praktiken und erzeugen nun gerade dadurch eine Praxis als Vollzugswirklichkeit, die sich aus der Ver-

4 Andreas Reckwitz: »Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing«, in: European Journal of Social Theory 5/2 (2002), S. 243–263, hier S. 249.

5 Ebd., S. 250.

6 Ebd., S. 254.

7 Der Handlungsbegriff der Soziologie beschreibt im Anschluss an Parsons häufig ein »Moment des Verhaltens, das zielgerichtet ist, in Situationen der Orientierung stattfindet, normativer Regelung unterliegt und der Motivation des Akteurs folgt«. Klimke et al. (Hg.): Lexikon zur Soziologie, 6. Auflage, Wiesbaden: Springer 2020, S. 300.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

kettung von Einzelpraktiken als Ereignisse bildet«.[8] Andererseits im Raum des Sozialen: Praktiken stützen sich auf »praktische Wissensformen«[9] und beziehen sich auf Körper, Artefakte und Diskurse und integrieren sie. Verstanden auf diese Weise hat der Begriff der Praktiken in der Soziologie unter anderem den Nutzen, scheinbar homogene soziale Phänomene in ihren vielgestaltigen Aufführungen analysierbar zu machen. Er schreibt einer Vielzahl von Akteuren eine Beteiligung am Zustandekommen und der Auflösung sozialer Ordnungen zu.

Dass Handlungs- und Praxisbegriff im Diskurs über aktivistische Kunst trotzdem häufig synonym verwendet werden, liegt nicht zuletzt an der hybriden Natur des Gegenstands. Er bewegt sich zwischen Kunst und Politik und ist so auch ein Gegenstand, der durch verschiedene Wissenschaften betrachtet wird.[10]

Während die Soziologie den Handlungsbegriff inzwischen eher meidet, weil er gegenüber dem Praxisbegriff ein zu starkes, dem Handeln vorausgehendes Subjekt suggeriert, währt der Handlungsbegriff in den Kunstwissenschaften (und der Kunstpraxis) interessanterweise entgegen dieser Theorieentwicklung fort. Hier scheint mit dem Begriff des Handelns nämlich etwas Bestimmtes betont zu werden: die Kontingenz einer sich im Kunstfeld verbreitenden Zwecklogik,[11] die in Form eines autonomiekritischen künstlerischen Gestus das Handeln affirmiert. Der Pappkamerad, gegen den sich dieser offene Handlungsimperativ richtet, ist die Kunstautonomie – im Sinne Kants, aber auch im Sinne der Frankfurter Schule. Sie vertrat die gesellschaftliche Funktion

8 Frank Hillebrandt: »Was ist der Gegenstand einer Soziologie der Praxis?«, in: Franka Schäfer/Anna Daniel/Frank Hillebrandt (Hg.): Methoden einer Soziologie der Praxis, Bielefeld: transcript 2015, S. 15–36, hier S. 17.

9 Andreas Reckwitz: »Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler«, in: Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hg.): Doing culture: neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld: transcript 2004, S. 40–54, hier S. 45.

10 Für einen Forschungsstand vgl. Marie Rosenkranz: Umkämpfte Kunst. Aktivistische Kunstpraktiken im Kontext des Brexits. Wiesbaden: Springer VS 2024.

11 Judith Siegmund: Zweck und Zweckfreiheit: Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert, Stuttgart: Metzler 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

von Kunst als Funktionslosigkeit: Erst als »Absage an den Markt«, im »Dasein des Nutzlosen«,[12] komme der Kunst ein gesellschaftlicher Nutzen zu. Das Postulat, das kritische Potenzial der Kunst sei in einer solchen Verweigerungsgeste am ehesten verwirklicht, wird durch die heute sehr verbreiteten aktivistischen Ansätze grundlegend in Frage gestellt.

Obwohl längst von einer »aktivistischen Wende«[13] im Kunstfeld die Rede ist, ist eine genauere Auseinandersetzung mit dem Begriff des Aktivismus noch im Gange.[14] Es gibt eine Vielzahl an alternativen Begriffen, mit denen eine Veränderung der künstlerischen Praxis hin zu einer stärkeren Einmischung in soziale und politische Verhältnisse beschrieben wurde: *relational aesthetics*[15], *participatory art*[16], *social practice art*[17], *collaborative art*[18], *new genre public art*[19], *socially engaged art*[20], von Claire Bishop zusammengefasst als ein »expanded field of post-studio practices«.[21]

In dieser Begriffslandschaft betont die Bezeichnung ›aktivistisch‹ meist den Anspruch von Künstler:innen,

12 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 23. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2017, S. 192.

13 Gregory Sholette: The Art of Activism and the Activism of Art, London: Lund Humphries 2022.

14 Marie Rosenkranz: Umkämpfte Kunst; Annika Weinert-Brieger: Akteur-Kunst-Theorie. Übersetzungen zwischen Akteur-Netzwerk-Theorie, Kunst und Visueller Kultur, Wiesbaden: Springer VS 2024.

15 Nicolas Bourriaud: »Relational Aesthetics. Art of the 1990s«, in: Stedelijk Museum Amsterdam/Universiteit van Amsterdam (Hg.): Right About Now. Art & Theory since the 1990s, Amsterdam: Valiz 2008, S. 45–57.

16 Claire Bishop: Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, London: Verso 2012.

17 Gregory Sholette: »After OWS: Social Practice Art, Abstraction, and the Limits of the Social«, in: E-Flux Journal, 2012.

18 Grant H. Kester: The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context, Durham: Duke University Press 2011.

19 Suzanne Lacy (Hg.): Mapping the Terrain. New Genre Public Art, Winnipeg: Bay Press 1994.

20 Nato Thompson: Living as form: Socially Engaged Art from 1991–2011, New York: Creative Time Books 2012.

21 C. Bishop: Artificial Hells, S. 1.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

direkt – das heißt nicht über den Umweg einer den Betrachter:innen ermöglichten ästhetischen Erfahrung[22] – auf politische und soziale Verhältnisse Einfluss zu nehmen.[23] Das Prinzip der direkten Aktion, das der anarchistischen Bewegung entstammt,[24] suggeriert eine Absage an das, was häufig unter dem Begriff *politische Kunst* gefasst wird: Kunst ›über‹ Politik, die sich auf die Darstellung und Reflexion politischer Verhältnisse beschränkt.[25] Wie dieses direkte Handeln aussehen kann und mit welchen Gesten es einhergeht, zeige ich im folgenden Teil.

Keep it Complex, Make it Clear!

Im Folgenden möchte ich diese nun unterschiedenen Begriffe auf ein künstlerisches Beispiel anwenden und dabei zeigen, wie Künstler:innen, die im Zuge eines kontingenten politischen Ereignisses wie des Brexits zu Aktivist:innen wurden, zum künstlerischen Handeln aufrufen. *Keep it Complex*, *Make it Clear!*, die ich in diesem Beitrag als *Keep it Complex* abkürze, sind ein Kollektiv, das aus einer durch Künstler:innen initiierten

22 Karen van den Berg, Philipp Kleinmichel und Cara M. Jordan sprachen in diesem Zusammenhang von Künstler:innen, die ihre Rolle als »supplier of an aesthetic experience« hinterfragten. Vgl. Karen van den Berg/Philipp Kleinmichel/Cara M. Jordan: »Introduction: From an Expanded Notion of Art to an Expanded Notion of Society«, in: dies. (Hg.): The Art of Direct Action: Social Sculpture and Beyond, Berlin: Sternberg Press 2019, S. vii–xiv.

23 Eine der ersten, die ihre künstlerischen Arbeiten als aktivistisch bezeichnete, war Lucy Lippard in ihrem Essay *Trojan Horses: Activist Art and Power* von 1984. Lippard argumentierte darin: Während politische Kunst »sozial betroffen« sei, sei aktivistische Kunst »sozial involviert«. Lucy Lippard: »Trojan Horses. Activist Art and Power«, in: Brian Wallis (Hg.): Art after Modernism: Rethinking Representation, 6. Aufl., New York/Boston: MIT Press 1984, hier S. 349.

24 David Graeber: Direct Action. An Ethnography, Edinburgh: AK Press 2009.

25 Karen van den Berg: »Socially Engaged Art and the Fall of the Spectator since Joseph Beuys and the Situationists«, in: Karen van den Berg/Cara M. Jordan/Philipp Kleinmichel (Hg.): The Art of Direct Action: Social Sculpture and Beyond, Berlin: Sternberg Press 2019, S. 1–40, hier S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Remain-Kampagne im Vorfeld des Referendums hervorgegangen ist.[26] *Keep it Complex* sind somit ein Beispiel dafür, wie aus einzelnen aktivistischen Aktionen langfristig agierende künstlerisch-aktivistische Netzwerke wurden. Das Kollektiv versteht sich als eine »kollaborative und sich entwickelnde Organisation, die politische Probleme durch Ideen und Aktionen konfrontiert«. Ein Format der Organisation sind die jährlich stattfindenden »Activation Events«, die am Anfang des Jahres dazu dienen sollen, aktivistisch-künstlerische Aktionen zu planen und Kooperationen zwischen den weiteren teilnehmenden Künstler:innen des Netzwerks anzustoßen. Der Versuch des folgenden Abschnitts ist es, anhand einer Analyse des »Unite Against Dividers – Activation Weekend for the Arts« (2017) darzustellen, mit welchem Begriff künstlerischen Handelns Künstler:innen selbst operieren, wenn sie einer aktivistischen Praxis nachgehen.

Das »Unite Against Dividers – Activation Weekend for the Arts«

Das »Activation Weekend for the Arts« fand im Januar 2017 in einem leerstehenden Kongressgebäude in East London statt. Unter dem Titel »Unite Against Dividers« sollten Künstler:innen aus der sozial engagierten Kunstpraxis für die politischen Folgen des Brexit-Referendums sensibilisiert werden. Denn der Brexit, so das Kollektiv in seinen Ankündigungsmaterialien, produziere ein »toxisches Umfeld« für die sozial engagierte Kunstproduktion. Das Kollektiv richtete sich damit aber nicht nur gegen die sich durch den Brexit verschlechternden Produktionsbedingungen, sondern auch gegen ein allgemeineres kulturelles Klima, in dem insbesondere Migrant:innen das

26 Die Grassroots-Kampagne war bereits wenige Monate später offline, weshalb ich an dieser Stelle nicht auf die Website verweisen kann. EU-UK war der Versuch einer Bündelung von künstlerischem Engagement für einen Verbleib in der EU. Dazu gehörte das Pooling von Postern, klassische Kampagnenarbeit in Fußgängerzonen, bei denen Sticker ausgegeben und Gespräche geführt wurden, aber auch die Vereinfachung der Stimmabgabe durch aufgestellte Laptops, bei denen man sich für die Wahl registrieren konnte.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Leben im UK erschwert wurde und das die Initiator:innen mit Sorge betrachteten.

Da es sich um eine rekonstruierende Analyse handelt, habe ich mich dem Ansatz von *Keep it Complex* anhand dokumentarischer Materialien angenähert. Hierzu wurden vielfältige öffentliche Materialien herangezogen, darunter die Mission des Kollektivs, Programmhefte, Poster, Fotos, Videos, Presseartikel und Interviews. Auch einige Artefakte, die im Zuge des Wochenendes vor Ort eine Rolle spielten, wurden im Hinblick auf ihre Inhalte und Funktion betrachtet, etwa ein Handbuch für die teilnehmenden Künstler:innen. Zudem wurde auf einige Daten aus einem persönlichen Interview mit einer der Protagonist:innen des Kollektivs, Kathrin Böhm, zurückgegriffen, welches ich im Zuge der Arbeit an meiner Dissertation geführt habe.[27]

Das Wochenende begann mit einem Abendessen in einem Kunstraum, bei dem 30 Politiker:innen, Aktivist:innen und Künstler:innen zusammentrafen. Auch das Programm am Samstag, an dem rund 130 Personen teilnahmen, begann mit einem Essen: einem Frühstück, bei dem nationale Frühstückspezialitäten unterschiedlicher europäischer Länder als Karte von Europa auf einem Tisch arrangiert wurden. Es folgte eine »assembly«, eine plenare Vorstellungsrunde, bei der – so Böhm im Interview – auch einige »Grundregeln« für den Umgang miteinander präsentiert wurden. So sollten Prinzipien des »Zuhörens, des sich gegenseitig Platzgebens« vermittelt werden, die im anschließenden Workshop-Programm umgesetzt wurden.

Die physische Versammlung in London wurde am Sonntag zu einem Arrangement dezentraler Satellit-Veranstaltungen. An unterschiedlichen Orten in London und dem gesamten UK fanden kleinere Events statt, die sich einigen künstlerisch-aktivistischen Praktiken widmeten: Es gab einen Gesangsworkshop zum Thema der politischen Stimme, einen Workshop, bei dem Flaggen designt wurden, eine Manifesto-Schreibwerkstatt sowie dezentrale Mittagessen in Kunstinstitutionen in Birmingham, Middlesborough, Margate, Glasgow und Nottingham.

Was an dem Beispiel für die hiesige Fragestellung interessant erscheint, ist der Umstand, dass es sich nicht

27 Marie Rosenkranz: Umkämpfte Kunst.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

um bloße Mobilisierung handelt – also einen bloßen Aufruf zum Handeln –, sondern auch das Handeln selbst reflexiv zum Thema wurde. So gingen die Namen der einzelnen Künstler:innen im Titel des Kollektivs auf. Damit wurde kommuniziert, dass sich aus dem künstlerischen Handeln im Kontext dieser aktivistischen Initiative kein Kapital für eine künstlerische Karriere schlagen lassen solle. Im Interview erklärt Böhm zudem das Prinzip der »Selbstorganisation«[28] als zentral für ihren Ansatz kollektiven Handelns: Die Künstler:innen schufen einen Rahmen, in dem die Teilnehmenden einigen Spielraum zur Ausgestaltung der Programmpunkte hatten und eingeladen wurden, selbst Beiträge anzubieten. Auch Inklusivität und Niedrigschwelligkeit war den Organisator:innen wichtig; es wurde »safe-guarding« betrieben, der Versuch, einen geschützten Raum für die Teilnehmenden zu schaffen, in dem »niemand beurteilt wird«.[29] Dies gelte auch im Hinblick auf Handlungsressourcen: Wenn aus dem Wochenende – etwa aufgrund von Care-Arbeit – kein aktivistisches Engagement in Vollzeit hervorgehen könne, dann sei das eben so.

Durch diese Elemente wird deutlich, dass *Keep it Complex* nicht nur ein politisches Ziel verfolgt – die Kunstszene zum Engagement gegen den Brexit und seine Folgen zu mobilisieren –, sondern auch darauf abzielt, die Art und Weise, wie Aktivismus ausgeführt wird, sprich das Handelns selbst unter bestimmten politischen Gesichtspunkten zu gestalten. Dabei stellen die Künstler:innen heraus, dass aktivistisches Handeln sowohl notwendig erscheint als auch ein Privileg darstellt. Notwendig erscheint es deshalb, weil gerade sozial engagierte Künstler:innen, die mit sozialen Beziehungen künstlerisch arbeiten, den anti-migrantischen Hass, welchen die Brexit-Debatte befeuerte,[30] nicht mehr ignorieren können. Um

28 Kathrin Böhm, Persönliches Interview, 27. November 2020, S. 3.

29 »Also wenn jemand sagt ich bin nur heute da und nie mehr: Auch okay. Genauso ok, wie wenn jemand sagt ich schmeiß meine Karriere hin und werde Vollzeitaktivistin. Also dieses nicht ausschließende Bewerten war total wichtig.« K. Böhm: Persönliches Interview, S. 4.

30 Magdalena Nowicka: »Cultural Precarity: Migrants' Positionalities in the Light of Current Anti-Immigrant Populism in Europe«, in: Journal of Intercultural Studies 39/5 (2018), S. 527–542.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

ein Privileg handelt es sich deshalb, weil es auch zuvor schon anti-migrantisches Ressentiment gegeben habe, dem aber noch kein derart offen artikuliertes Engagement entgegenstand. Im Interview erklärt Kathrin Böhm: »Bloß weil zum ersten Mal weiße deutsche Künstlerinnen Xenophobia erlebt haben, heißt das nicht, dass es das vorher nicht gab.« Die Frage »Wer darf hier sein in Großbritannien?« sei mit dem Brexit »total wichtig« geworden, allerdings sei die breite Reaktion der Kulturszene auch selbstentlarvend, weil es auch vorher schon Solidaritätsbedarf gegeben habe.[31] Auch wird zwar zum Aktivismus animiert, allerdings werden die Grenzen eines solchen markiert: »don't fetishise exhaustion, take time off«, was auf das Phänomen des *activist burnout* verweist.[32]

Insgesamt findet hier also nicht bloß eine blinde aktivistische Mobilisierung innerhalb des Kunstfelds statt, sondern es gibt auch ein selbstreflexives Moment, ein Bewusstsein für die Gestaltbarkeit der Praxis, die ich an dieser Stelle als eine exemplarische Form künstlerischen Handelns einbringen will. Gerade Aktivismus von Künstler:innen, so die Haltung des Kollektivs, muss seine kontingenten politischen Bedingungen reflektieren und offenlegen: die Ungleichheit von Ressourcen, die Politisierungsmomente, aber auch den ökologischen Impact derartiger Versammlungen. All das sei von sozialen Bedingungen abhängig.

Ein weiterer Aspekt, den ich anführen und mit demselben Beispiel illustrieren möchte, ist die Dimension des *kollektiven* Handelns. Schon seit einigen Jahren erleben kollektive und kooperative Ansätze im Feld der Kunst einen Aufschwung, besonders im Kontext des Aktivismus.[33] Es entstehen immer häufiger Bündnisse zwischen unterschiedlichen künstlerischen Akteur:innen. Im Kontext des Rechtsrucks ist hier etwa das Bündnis *Die Vielen*[34]

31 K. Böhm: Persönliches Interview, S. 2.

32 Vgl. hierzu beispielhaft Paul C. Gorski: »Fighting Racism, Battling Burnout: Causes of Activist Burnout in US Racial Justice Activists«, in: Ethnic and Racial Studies 42/5 (2019), S. 667–687.

33 Maria Lind: »The Collaborative Turn«, in: dies./Johanna Billing/Lars Nils (Hg.): Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices, London: Black Dog 2007, S. 15–31.

34 Die Vielen, https://dievielen.de (Zugriff am 09.11.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

zu nennen, das angesichts der Wahlerfolge rechter Parteien und antidemokratischer Entwicklungen in Deutschland und Europa unterschiedliche Handlungsoptionen und Strategien der Künste diskutiert. Auch bei den Kürzungen in der Berliner Kulturpolitik zeigte sich zunächst die vereinende Kraft eines politischen Eingriffs ins Kunstfeld: Über 2500 Kulturakteure gingen im November 2024 gemeinsam auf die Straße.[35] Bei Bündnisbildungen geht es einerseits um kulturpolitische Interessenvertretung und eine Verständigung innerhalb der Künste, wie mit sich teils drastisch wandelnden politischen Bedingungen für die Kunst umzugehen ist. Andererseits verfolgen Bündnisse häufig auch das Ziel, die Künste zu mobilisieren, um die politische Debatte zu beeinflussen.

In dem Ansatz von *Keep it Complex* zeigen sich zwei Ausprägungen kollektiven Handelns: erstens in der Organisationsform von *Keep it Complex* selbst, in der die individuellen Künstler:innen als Organisator:innen einer konkreten physischen Versammlung agieren, und zweitens in der Initiative eines über den Termin des »Activation Weekends« hinausweisenden größeren Netzwerks. Bei *Keep it Complex* gibt es keine Arbeit am gemeinsamen Kunstobjekt, sondern am Kollektiv sind mehrere Individuen beteiligt, die außerhalb des kollektiven Zusammenhangs einer eigenen sozial engagierten Kunstpraxis nachgehen. Dieses Verhältnis von individueller Praxis und kollektivem aktivistischem Handlungszusammenhang wird durch ein konkretes Identifikationsangebot des Kollektivs geordnet. So wird im Kontext des »Activation Weekends« der Charakter Zella/Flo Kennedy aus dem feministischen Science-Fiction-Film »Born in Flames« zitiert:

> »There's always talk about unity; we need unity, unity, unity. But I always say, if you were the army and the school and the head of the health institution and the head of the government, and all of you had guns, which would you rather see

35 Tagesschau: »Berlin: Berliner Kulturschaffende demonstrieren mit ›Trauermarsch‹ gegen Haushaltskürzungen«, https://www.tagesschau.de/inland/regional/berlin/rbb-berliner-kulturschaffende-demonstrieren-mit-trauermarsch-gegen-haushaltskuerzungen-100.html (Zugriff am 02.12.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

come through the door: one lion, unified, or five hundred mice?«

Anstatt einer starken singulären Figur wird hier die Strategie der Vielen als Ideal abgerufen. Der Kern dieses Kollektivitätsverständnisses ist es, dass es kein institutionalisiertes oder essentialistisches Verständnis von Gemeinschaft geben muss und dass sich Macht auch über Praktiken der »Synchronisierung«[36] individueller, kleiner Aktionen herstellen lässt.

Eine Abkehr von singulärer Autorschaft ist in einem solchen Projekt nicht nur eine Gegenbewegung zur modernen Künstlerfigur des »solitären Genies«,[37] sondern auch eine Abkehr von essentialistischen Gemeinschaftskonzepten. Denn im Kontext des Brexits wiesen Pro-Brexit-Politiker:innen der Kunst häufig eine die Nation verbindende Rolle zu. Im Jahr 2018 kündigte die Premierministerin Theresa May etwa ein »Festival of Brexit Britain« an, mit dem Ziel, angesichts der zunehmenden Spaltung der Gesellschaft eine positive Stimmung zu verbreiten.[38] Der Kunst wurde dadurch die Rolle zugeschrieben, zu einem nationalen Gemeinschaftsverständnis beizutragen.

Vor diesem Hintergrund gewinnen fluide Kollektivitätskonzepte, wie sie bei *Keep it Complex* sichtbar werden, auch symbolischen Wert. Anstatt Einheit zu beschwören, wird hier ein kollektives, loses, niedrigschwelliges politisches Handeln inszeniert und im Rahmen von Aktionen wie dem »Activation Weekend« als kritische Praxis hervorgehoben.[39]

Die politischen Aspekte dieser Praxis, die sich bei *Keep it Complex* zeigt, gewinnen ihren spezifischen Sinn für die Debatte um künstlerisches Handeln insbesonde-

36 Kai van Eikels: Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie, Paderborn: Fink 2013.

37 G. H. Kester: The One and the Many, S. 3.

38 Vgl. Buchan, Lizzy: »Britain to Hold Post-Brexit Festival Celebrating Culture, Sport and Innovation, Theresa May Announces«, in: The Independent vom 29. September 2018, https://www.independent.co.uk/news/uk/politics/brexit-latest-theresa-may-the-festival-culture-innovation-sport-great-exhibition-queen-victoria-a8561021.html (Zugriff am 14.04.2025).

39 K. Böhm: Persönliches Interview, S. 6.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

re dann, wenn man sie nicht nur in ihrem politischen Kontext, sondern auch vor dem Hintergrund einiger Konzepte aus der Kunst betrachtet, von denen sich diese Praxis performativ abgrenzt, darunter singuläre Autorschaft, aber auch Originalität. Besonders deutlich werden diese Abgrenzungen im Handbuch zu dem Aktivierungswochenende, in dem es ein »Glossary of common art activist types«[40] gibt, welches unterschiedliche Typen von Kunstaktivist*innen mit ihren Selbstverständnissen ironisch kommentiert. Das Handbuch wurde zu Beginn des Wochenendes verteilt, das heißt das Glossar bot auch den Teilnehmenden eine Art Kontrasthintergrund, vor dem sie ihr eigenes aktivistisches Selbstverständnis entwickeln konnten. In dem Glossar schwingt deutliche Kritik an bestimmten künstlerisch-aktivistischen Selbstverständnissen mit, etwa an dem Verständnis von engagierter Künstlerschaft als »male ego response unit«: »I'm going to make a VERY important and relevant art work about this.« Hier wird eine als vorwiegend männlich gesehene Haltung kritisiert, die eigene Kunst durch eine politische Aufladung zu überhöhen. Kritisch betrachtet wird auch die Figur des »romantic personal narrative activist«: »I feel like a French resistance fighter during the Vichy regime.« Damit distanziert sich *Keep it Complex* von einer Romantisierung von Protest, die zur eigenen Aufwertung dient. Die Figur »insecure organiser: Let's do something, but what?« scheint dabei am ehesten die Zielgruppe von *Keep it Complex* abzubilden. Das Glossar der Aktivist:innen zeigt auch, vor welchem Hintergrund das Kollektiv *Keep it Complex* selbst seine Arbeitsweise entwickelte bzw. welche Typen von Aktivist:innen im Feld zuvor beobachtet wurden. Das Kollektiv setzte sich zum Ziel, denjenigen Hilfestellung zu leisten, die denken: »Let's do something, but what?« Es wurden Ressourcen und Kontakte für ein über das Wochenende hinausweisendes Handeln zur Verfügung gestellt, und zugleich wurde anerkannt, dass eine Fortsetzung des Engagements auch mit Privilegien zu tun hat.

40 Keep it Complex, Make it Clear: »Programme ›Unite Against Dividers – An Activation Weekend for the Arts‹«, 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Mindestens zwei Aspekte an dem Beispiel *Keep it Complex* halte ich im Hinblick auf die eingangs aufgeworfenen Fragestellungen nach Zusammenhang und Differenz von Praxis-, Handlungs- und Aktivismusbegriff für interessant: erstens den Umstand, dass es bei dem Beispiel nicht nur um politische Ziele geht, sondern häufig auch eine besondere, unter politischen Gesichtspunkten gestaltete Aufführungsweise derjenigen Praktiken, mit denen diese erreicht werden sollen.

Zweitens gibt es ein vorausgesetztes Einverständnis, dass gehandelt werden müsse: Nicht die Frage, ob, sondern wie gehandelt werden muss, ist Gegenstand der untersuchten Versammlungen. Die beteiligten Künstler:innen entwerfen dazu nicht nur Kampagnen und Aktionen, sondern sie handeln auch miteinander die Prinzipien aus, denen diese unterliegen, und reflektieren die politischen Bedingungen ihres aktivistischen Handelns selbst. Künstlerisches Handeln in einem politischen Kontext wird als etwas verstanden, das einen hohen Reflexionsbedarf mit sich bringt: Welche politischen Anlässe bringen Künstler:innen überhaupt zum Handeln? Wer kann sich leisten, aktivistisch zu handeln, wer nicht? Und woher kommen die Praktiken, welche die Aktivist:innen nutzen?

Dabei steht nicht nur eine Vorstellung von Autonomie im Fokus der Kritik, sondern damit verbunden auch eine Vorstellung singulärer Künstlerschaft. Es gibt einen kollektiven Zusammenhang, in dem gehandelt wird, und dies wird betont. Dennoch wird nicht einfach eine gemeinsame, geschlossene Handlungsform inszeniert, sondern gerade Wert gelegt darauf, Raum zu lassen für individuelle Praxen, Bedürfnisse und Ressourcen sowie lose statt institutionalisierte Verbindungen.

Dieser Beitrag hat sich dem Begriff des künstlerischen Handelns aus der Perspektive des Aktivismus genähert, unter differenzierender Bezugnahme auf zwei vermeintliche Synonyme: Praxis und Handlung. Handeln wurde in diesem Kontext als ein bestimmtes Ethos beschrieben, eine in Praktiken performte politische Haltung – gegen das passive Aushalten von Politik, und damit auch gegen eine passive Rolle der Kunst. Die in dem Beispiel des »Activation Weekends« sichtbare Affirmation dieses

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Handelns geht mit einer Verschiebung einher: von einem künstlerischen Handeln, das sich über die Erzeugung einer bestimmten Rezeptionserfahrung bei einem Publikum definiert, hin zu einer Betonung des Aktivwerdens von Künstler:innen. Im Kontext scheint künstlerisches Handeln *geboten*, Nichtstun hingegen als Zustimmung zu dem, was im politischen Feld geschieht.

Künstlerischer Aktivismus ist aus soziologischer Perspektive eine sich im Feld der Kunst ausbreitende, auf Politik bezogene soziale Praxis, die das Handeln zum eigenen Ethos, aber auch zum Imperativ für andere macht. An ihr geht gegenwärtig kein Weg vorbei, weder für Museumsbesucher:innen noch für Kritiker:innen – und vor allem nicht für diejenigen, die sich für die Art und Weise interessieren, wie Künstler:innen handeln. Denn im Aktivismus zeigt sich, wie Künstler:innen selbst *Handeln* verstehen. Der Handlungsbegriff ist aktuell besonders politisch aufgeladen, nicht nur durch sein Auftreten im Kontext politischer Krisen, sondern auch aufgrund einiger kritischer Fragen an die Kunstpraxis, die mit dem Aufruf zum Handeln aufkommen: Fragen nach Handlungsträger:innenschaft und Positionalität, nach Ressourcen und Privilegien, nach individuellen und kollektiven Einsätzen.

Zu Beginn des Beitrags hatte ich angekündigt, dass die soziologische Perspektive einer philosophischen Diskussion des Handlungsbegriffs »komplizenhaft« zur Seite stehen könne. Auch wenn ich zu diesem Zweck etwas Begriffsarbeit vorgetragen habe, kommt eine sinnvolle Zusammenarbeit von Soziologie und Philosophie vielleicht auch noch durch etwas anderes zustande: Die Soziologie blickt auf die sozialen und politischen Kontexte, in denen der Handlungsbegriff durch Künstler:innen selbst aufgerufen wird, und erinnert daran, wie diese das soziale Verständnis und die Bewertung von Begriffen mitprägen. Die Philosophie kann dann auf diese Verwendungen im Feld antworten: mit ihren eigenen Unterscheidungen.

Literatur

Bishop, Claire: Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship, London: Verso 2012.

Böhm, Kathrin: Persönliches Interview, 27. November 2020. Einsehbar im elektronischen Zusatzmaterial zu Rosenkranz,

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Marie: Umkämpfte Kunst. Aktivistische Kunstpraktiken im Kontext des Brexits, Wiesbaden: Springer VS 2024.

Bourriaud, Nicolas: »Relational Aesthetics. Art of the 1990s«, in: Stedelijk Museum Amsterdam/Universiteit van Amsterdam (Hg.), Right About Now. Art & Theory since the 1990s, Amsterdam: Valiz 2008, S. 45–57.

Buchan, Lizzy. »Britain to Hold Post-Brexit Festival Celebrating Culture, Sport and Innovation, Theresa May Announces«, in: The Independent vom 29. September 2018, https://www.independent.co.uk/news/uk/politics/brexit-latest-theresa-may-the-festival-culture-innovation-sport-great-exhibition-queen-victoria-a8561021.html (Zugriff am 14.04.2025).

Chandler, John/Lippard, Lucy: »Dematerialization of Art«, in: Lucy Lippard (Hg.), Changing. Essays on Art Criticism, New York: Dutton 1971, S. 255–267.

Die Vielen, https://dievielen.de (Zugriff am 09.11.2020).

Gorski, Paul C.: »Fighting Racism, Battling Burnout: Causes of Activist Burnout in US Racial Justice Activists«, in: Ethnic and Racial Studies 42/5 (2019), S. 667–687.

Graeber, David: Direct Action: An Ethnography, Edinburgh: AK Press 2009.

Hillebrandt, Frank: »Was ist der Gegenstand einer Soziologie der Praxis?« In: Franka Schäfer/Anna Daniel/Frank Hillebrandt (Hg.), Methoden einer Soziologie der Praxis, Bielefeld: transcript 2015, S. 15–36.

Horkheimer, Max/ Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 23. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2017.

Keep it Complex, Make it Clear: »Programme ›Unite Against Dividers – An Activation Weekend for the Arts‹«, 2017.

Kester, Grant H.: The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context, Durham: Duke University Press 2011.

Klimke, Daniela/Rüdiger Lautmann/Urs Stäheli/Christoph Weischer/Hanns Wienold (Hg.): Lexikon zur Soziologie, 6. Aufl., Wiesbaden: Springer Fachmedien 2020.

Lacy, Suzanne (Hg.): Mapping the Terrain. New Genre Public Art, Winnipeg: Bay Press 1994.

Lind, Maria: »The Collaborative Turn«, in: Maria Lind/Johanna Billing/Lars Nils (Hg.), Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices, London: Black Dog 2007, S. 15–31.

Lippard, Lucy: »Trojan Horses. Activist Art and Power«, in: Brian Wallis (Hg.), Art after Modernism: Rethinking Representation, 6. Aufl., New York/Boston: The MIT Press 1984, S. 341–348.

Nowicka, Magdalena: »Cultural Precarity: Migrants' Positionalities in the Light of Current Anti-Immigrant Populism in Europe«, in: Journal of Intercultural Studies 39/5

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

(2018), S. 527–542.

Reckwitz, Andreas: »Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing«, in: European Journal of Social Theory 5/2 (2002), S. 243–263.

Reckwitz, Andreas: »Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler«, in: Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hg.), Doing culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld: transcript 2004, S. 40–54.

Rosenkranz, Marie: Umkämpfte Kunst. Aktivistische Kunstpraktiken im Kontext des Brexits, Wiesbaden: Springer VS 2024.

Schürmann, Eva: »Sagen, Zeigen, Handeln«. In: Daniel M. Feige/Judith Siegmund (Hg.), Kunst und Handlung: ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld: transcript 2015, S. 53–72.

Sholette, Gregory: »After OWS: Social Practice Art, Abstraction, and the Limits of the Social«, in: E-Flux Journal, 2012.

Sholette, Gregory: The Art of Activism and the Activism of Art, London: Lund Humphries, 2022.

Siegmund, Judith: Zweck und Zweckfreiheit: Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert, Stuttgart: Metzler 2019.

Stange, Raimar/Miriam Rummel/Florian Waldvogel. Haltung als Handlung - das Zentrum für Politische Schönheit. München: Verlag Silke Schreiber, 2018.

Tagesschau: »Berlin: Berliner Kulturschaffende demonstrieren mit ‚Trauermarsch' gegen Haushaltskürzungen«, https://www.tagesschau.de/inland/regional/berlin/rbb-berliner-kulturschaffende-demonstrieren-mit-trauermarsch-gegen-haushaltskuerzungen-100.html (Zugriff am 02.12.2024).

Thompson, Nato: Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011, New York: Creative Time Books 2012.

van den Berg, Karen/Kleinmichel, Philipp/Jordan, Cara M.: »Introduction: From an Expanded Notion of Art to an Expanded Notion of Society«, in: dies. (Hg.), The Art of Direct Action: Social Sculpture and Beyond, Berlin: Sternberg Press 2019, S. vii–xiv.

van den Berg,Karen: »Introduction: From an Expanded Notion of Art to an Expanded Notion of Society«, in: dies. (Hg.), The Art of Direct Action: Social Sculpture and Beyond, Berlin: Sternberg Press 2019, S. 1–40.

van Eikels, Kai: Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie, Paderborn: Fink 2013.

Weinert-Brieger, Annika: Akteur-Kunst-Theorie. Übersetzungen zwischen Akteur-Netzwerk-Theorie, Kunst und Visueller Kultur, Wiesbaden: Springer VS 2024.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Mehr als menschlich: Der Handlungsbegriff in der Kunst des Anthropozäns

Eva Backhaus

Handeln in einer Umwelt

Seit geraumer Zeit wird im Bereich der bildenden Kunst, der Musik, des Theaters, der Architektur, aber auch der Literatur und Theorie das mehr-als-menschliche Handeln diskutiert. Offensichtlich führt die zunehmende Bedrohung unserer gemeinsamen Lebensgrundlage zu einem verstärkten Interesse an Formen des nachhaltigen Zusammenlebens mit unserer Umwelt. Dieses Interesse und die disziplinenübergreifende Beschäftigung mit einem mehr-als-menschlichen Handeln stehen in einem starken Kontrast zu klassischen philosophischen Texten der Handlungstheorie. Gegenstand der philosophischen Handlungstheorie ist zumeist ausschließlich das menschliche Handeln.[1] Typischerweise werden Handlungen in entsprechenden Theorien folgendermaßen charakterisiert: 1. Handeln ist das Tun einer einzelnen Person. 2. Das

1 Dies gilt zumindest im Hinblick auf klassische Handlungstheorien. Der Historiker Ghosh stellt z.B. fest, dass es ein Charakteristikum westlichen Denkens der vergangen drei Jahrhunderte ist, der Natur im Allgemeinen und auch einzelnen Existenzen jede Form von Agency abzusprechen. Vgl. Amitav Ghosh: The Great Derangement, Chicago: Chicago UP 2016, S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Handeln wird aus Gründen vollzogen. 3. Das Handeln ist auf ein Ziel ausgerichtet. 4. Dem Handeln geht ein bestimmtes mentales Geschehen voraus oder begleitet es.[2] In dieser Charakterisierung steckt die Idee, dass sich menschliches Handeln von bloßen Ereignissen und damit von allen anderen Ereignissen grundlegend unterscheidet. Zu diesen ›bloßen Ereignissen‹ gehören z.B. alle nicht-rationalen Prozesse und Ereignisse, also etwa das, was uns nur widerfährt, was ein Prozess der Natur ist oder was die Tiere tun.

Donald Davidson ist ein Philosoph, der oft als Vertreter der kausalen Handlungstheorie herhalten muss, wenn es das Ziel ist, die kausale Handlungstheorie zu kritisieren. Für ihn sind Handlungen Körperbewegungen, denen ein bestimmtes mentales Geschehen vorhergeht. Sie sind intentionale Prozesse, insofern sie durch das Vorliegen von Gründen erklärt werden können, und diese Gründe sind zugleich die mentalen Ursachen für die sich anschließenden Körperbewegungen. Eine gute Charakterisierung der kausalen Handlungstheorie ist die folgende: »[A]ccording to ›causalists‹, intentional action is explained in terms of mental states that are the causal antecedents, or concomitants, of the agent's behaviour or bodily movement.«[3] Wer Handlungen so versteht, also als ein Ereignis, das eine besondere, nämlich mentale Ursache hat, stellt sich Handlungen oft punktförmig vor, oder als zumindest recht kurze Episoden. Die Beispiele

2 Bei dieser Liste handelt es sich um eine Charakterisierung dessen, was viele Theorien des Handelns in dieser oder ähnlicher Form behaupten. Ich denke nicht, dass diese Beschreibung notwendig oder hinreichend ist. Diese Einschätzung gilt zumindest im Hinblick auf westliche Handlungstheorien; in der östlichen Philosophie, besonders im Buddhismus, werden Formen des Handelns diskutiert, für die diese Kriterien nur eine untergeordnete Rolle spielen. Interessanterweise geht es sowohl in buddhistischen Traditionen wie auch etwa in der Handlungstheorie von Hubert L. Dreyfus insbesondere um Formen der Meisterschaft oder des spezialisierten Tuns. Vgl. Juan S. Pineros Glasscock/Sergio Tenenbaum: »Action«, in: Edward N. Zalta/Uri Nodelman (Hg.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2023 Edition), https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/action/ (abgerufen am 16.12.2025).

3 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

von Davidson sind: das Heben eines Arms, das Drücken eines Schalters. Davidson schreibt ganz explizit: »We must conclude, perhaps with a shock of surprise, that our primitive actions, the ones we do not by doing something else, are mere movements of the body – these are all the actions there are. We never do more than move our bodies; the rest is up to nature.«[4]

Aus dem Blick gerät in einer solchen Konzeption, dass Handlungen Prozesse sind. Es sind Prozesse, die kurz sein können, aber oftmals sehr lange dauern, unabgeschlossen bleiben, deren Ziele sich im Vollzug ändern, die phasenweise kollektive Unternehmen sind, die ganz allgemein im Widerspiel mit anderen und anderem geschehen. Davidson ist für seine Handlungstheorie umfassend kritisiert worden, insbesondere von Vertretern teleologischer Handlungstheorien, welche Handlungen nicht durch ihre besondere Ursache, sondern ihre auf ein Ziel ausgerichtete Struktur definieren. Diese Kritik, welche ich in früheren Arbeiten ausführlich diskutiere,[5] lässt sich für die Frage, die ich in diesem Text diskutieren möchte, auf den Aspekt herunterbrechen, dass Handlungen keine separierbaren, punktförmigen Körperbewegungen sind, sondern teleologisch strukturierte Prozesse, die in eine Umgebung eingebettet sind.[6]

Der Grundgedanke der meisten philosophischen Handlungstheorien ist der, dass wir das menschliche Handeln als grundsätzlich verschieden von allen anderen Ereignissen verstehen sollten. Während alle anderen Ereignisse der Natur durch ihre Ursachen und also durch die Naturgesetze vollständig erklärt werden, gehen solche Theorien davon aus, dass menschliches Handeln nicht allein durch die Kette der Naturgesetze erklärt werden kann. Ein weiterer Gedanke philosophischer Handlungstheorie ist, dass es eine Art Standardfall des

4 Davidson, Donald: »Agency«, in: Marras, A. et al (Hg.), Agent, Action, and Reason, Toronto: University of Toronto Press 1971, S. 3–25, hier S. 23.

5 Backhaus, Eva: Der menschliche Blick. Über den Zusammenhang von Wahrnehmen und Handeln, Frankfurt a.M.: Universitätsbibliothek 2022, Kapitel 1 und 2.

6 Vergleiche für eine Übersicht aktueller Handlungstheorien: Christoph Horn/Guido Löhrer (Hg.): Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

menschlichen Handelns gibt, der bestimmte Eigenschaften aufweist – und dass alle anderen Fälle des Handelns von diesem Standardfall her verstanden werden müssen. So herrscht etwa die Annahme vor, dass menschliches Handeln zunächst das Handeln eines Individuums ist und kollektives Handeln von diesem her erklärt und verstanden werden muss. Auch Handlungen, die kein oder kein klar definiertes Ziel verfolgen, wie etwa kreative Prozesse oder Improvisationen, erscheinen angesichts eines Standards, der Handeln als zielorientierte Tätigkeit versteht, defizitär oder zumindest erläuterungsbedürftig.

Handeln der Umwelt

Fokus dieses Beitrags ist die Verschiebung dieses Standards unter spezifischer Berücksichtigung des künstlerischen Handelns. Es ist offensichtlich wahr, dass es eine Form des Handelns gibt, die dem entspricht, was in jenen Handlungstheorien im Fokus steht: das Handeln aus Gründen beziehungsweise zu einem bestimmten Zweck eines Individuums, welches diese Gründe explizit machen kann. Es ist jedoch angesichts der zahllosen anderen Formen des menschlichen Tuns eine berechtigte Frage, warum dieses – gewissermaßen theorieinformierte – Handeln in philosophischen Handlungstheorien jeder Couleur so eine Prominenz entwickelt hat. Dies ist umso erstaunlicher, als es zahllose Fälle des Handelns gibt, die sich nicht eindeutig in dieses Schema einordnen lassen, wie etwas das gedankenverlorene Handeln, stark habitualisierte Tätigkeiten, kreative Handlungen oder das gemeinsame Handeln von Kollektiven.[7] Außerdem wird mit solchen Theorien jede Form des Handelns nicht-menschlicher Lebewesen aus der Handlungstheorie ausgeschlossen. Dies mag beabsichtigt sein, wenn wir an einer Theorie des menschlichen Handelns interessiert sind, doch scheint der Ausschluss des nicht-menschlichen Handelns oftmals eher eine Prämisse philosophischer Handlungs-

7 Rosalind Hursthouse: »Arational Actions«, in: The Journal of Philosophy 88/2 (1991), S. 57–68.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

theorien zu sein.[8] Oftmals haben klassische handlungstheoretische Positionen auch Schwierigkeiten damit, improvisatorisches oder kreatives Handeln zu erklären, weil dieses kein eindeutiges Ziel verfolgt.[9] Dasselbe gilt für gemeinschaftliches Handeln oder das Handeln mit anderen und anderem ganz generell, wenn sich dort Urheberschaft, Subjektivität und Verantwortung nicht klar abgrenzen lassen.[10] Diese generelle Einschätzung bezieht sich nun nicht allein oder nicht einmal hauptsächlich auf kausale Handlungstheorien, sondern auch auf teleologische Handlungstheorien. Im Gegensatz zu diesen beiden Hauptströmungen gibt es im Bereich der Phänomenologie und des (neuen) Materialismus sowie in 4E-Theorien durchaus Vorschläge, die für einen erweiterten Handlungsbegriff anschlussfähig sind und entsprechend rezipiert werden.[11]

Was in Bezug auf die einzelne Person ärgerlich ist, weil es nicht vollständig ist oder weil es unangemessenes Gewicht auf das Erreichen von Zielen oder das Vorliegen

8 Tatsächlich gibt es mittlerweile zahlreiche Autor:innen, die für eine Erweiterung des Handlungsbegriffs argumentieren, so dass dieser auch das nicht-menschliche Handeln einschließen kann. Autoren, die eine solche Theorie vertreten, sind zum Beispiel: Michael Marder, Robin Wall Kimmerer, Stefano Mancuso, Amitav Ghosh, Jane Bennett, Donna Haraway und andere.

9 Vgl. für einen Vorschlag, der sich dem Zusammenhang von Rationalität und Improvisation/improvisatorischem Handeln widmet: Alessandro Bertinetto/Georg W. Bertram: »We Make Up the Rules as We Go Along: Improvisation as an Essential Aspect of Human Practices?«, in: Open Philosophy 3/1 (2020), S. 202–221. https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0012.

10 Wie eine Theorien des Handelns und der Kognition aussehen kann, die das Handeln mit anderen und anderem in den Mittelpunkt stellt, wird, unter dem Begriff *embeddedness*, u.a. von James Gibson, Tim Ingold, Alva Noë, Hubert Dreyfus diskutiert.

11 Unter dem Begriff 4E werden Theorien zusammengefasst, die den Geist oder geistige Prozesse als *embedded, extended, enacted* und *embodied* verstehen. Für eine gute Charakterisierung siehe Lawrence Shapiro/Shannon Spaulding: »Embodied Cognition«, in: Edward N. Zalta/Uri Nodelman (Hg.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2024 Edition), https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/embodied-cognition/ (abgerufen am 16.12.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

von Gründen legt, wird, wenn wir das Modell auf das menschliche Handeln im Allgemeinen übertragen, zu einer Katastrophe. Eine Katastrophe deswegen, weil es ein Bild des tätigen Menschen in einer passiven Umwelt zeichnet, die ihm lediglich der Hintergrund oder das Material für sein Handeln ist. So schreibt Eva von Redecker: »Vielleicht beginnt der Fehler schon damit, die Natur für den Hintergrund zu halten. Als sei uns Menschen eine unverrückbare Bühne gebaut worden, als seien wir gar nicht aus demselben Holz.«[12] Relevanz erhält die Umwelt in solch einer Konzeption vor allem als Material für etwas anderes, als Teil einer verwertenden Logik, die dazu beiträgt, die lebendige Natur in totes Material zu verwandeln. Sie gibt aber auch dem Menschen keine Möglichkeit, sich anders zu begreifen und zu verstehen als handelnd in einem Sinn, dessen Wert sich am Produkt und am Umsatz, an der Veränderung oder der Zerstörung bemisst. Wie wir unser Handeln charakterisieren, hat einen unmittelbaren Einfluss darauf, wie wir unser Wesen verstehen, mit wem wir uns gemein fühlen, wer oder was etwas anderes ist.

In der philosophischen Handlungstheorie ist Handeln durch eine gewisse Innerlichkeit gekennzeichnet, insofern es durch Überzeugungen und Wünsche, also mentale Zustände erklärt wird[13] – doch es mehren sich Stimmen, die unsere Existenz und unser Handeln als verflochten verstehen, also in räumlicher Ebene verbunden mit anderen und anderem.[14] So schreibt die Philosophin Jane Bennett: »Theories of democracy that assume a world of active subjects and passive objects begin to appear as thin descriptions at a time when the interactions between human, viral, animal, and technological bodies are beco-

12 Eva von Redecker: Revolution für das Leben, Frankfurt a.M.: Fischer 2020, S. 115.

13 Eva von Redecker zitiert in diesem Zusammenhang Hannah Arendt, die das Desinteresse an der geteilten Welt auf die abendländische Innerlichkeit zurückführt (E. von Redecker: Revolution für das Leben, S. 108).

14 Eine ausführliche Studie zu den in unterschiedlichsten Weisen verbundenen Lebensformen von Pilzen, Pflanzen, Tieren, Menschen hat Anna L. Tsing mit dem Buch *Der Pilz am Ende der Welt* vorgelegt. Die Faszination dieser Studie liegt – so denke ich – im minutiösen Aufarbeiten der ökologischen Verflechtungen allen Lebens, auch oder gerade dort, wo die Ökologie massiv gestört wird.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

ming more and more intense.«[15]

Nicht nur in räumlicher Hinsicht reicht unser Handeln weiter, als wir meinen – auch in zeitlicher Hinsicht geht unser Handeln über die Handlung, über unser Leben oder über alles Leben hinaus.[16] Wie weitläufig die Folgen unseres Tuns sind, verdeutlichen die aktuellen entfesselten geologischen und klimatischen Ereignisse. Sie zeigen das fundamentale Missverhältnis zwischen unserer menschlichen Zeit und derjenigen der uns umgebenden Umwelt an. Die Idee, dass wir unsere Handlungen vollständig überblicken können, ist eine Hybris, die uns die katastrophalen Folgen unseres Handelns zunehmend vor Augen führen. Die Unfähigkeit, das Ende einer Handlung abzusehen und also auch die Folgen zu kalkulieren, liegt für Hannah Arendt in einer Eigenschaft der Handlungen selbst begründet, dass sie nämlich kein Ende haben: »Der Grund, warum wir unfähig sind, das Resultat und das Ende einer Handlung mit Sicherheit im Voraus zu bestimmen, ist einfach der, daß ein Getanes kein Ende hat. Der durch eine einzige Tat entfesselte Prozess kann buchstäblich in seinen Folgen durch die Jahrhunderte und Jahrtausende dauern, bis die Menschheit selbst ein Ende gefunden hat.«[17] Ein Grund, aus dem Handlungen nicht an ein Ende kommen, liegt in eben jener Verflochtenheit. Wenn unser Tun nur eines unter vielen in einem ökologischen Gefüge ist, setzt sich unser Tun und Unterlassen in den Wechselbeziehungen zwischen belebter und unbelebter Umgebung fort und tritt uns – womöglich nach vielen Jahren oder in einer anderen Weltgegend – in anderer Gestalt wieder entgegen.

Ein Charakteristikum des Anthropozäns ist für Dipesh

15 Jane Bennett: Vibrant Matter. A Political Ecology of Things, Durham: Duke University Press 2010, S. 108.

16 Ich bin mir nicht sicher, ob »räumlich« und »zeitlich« als Charakterisierung unseres *entanglement* mit anderen und anderem die beste Bezeichnung ist. An andere Stelle habe ich von einer »vertikalen« und »horizontalen« Verflechtung gesprochen. Gemeint ist in beiden Fällen eine mehrdimensionale Verflechtung des Handelns mit Strukturen, die weit über den Nahbereich der handelnden Person herausreichen. Vgl. hierzu auch: Jan Slaby: »Habits of affluence: Unfeeling, enactivism and the ecological crisis of capitalism«, in: Mind & Society 2024.

17 Hannah Arendt: Vita activa oder Vom tätigen Leben, München: Piper 2020, S. 297.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Chakrabarty eben jenes Aufeinandertreffen unterschiedlicher Zeitskalen: der menschlichen Zeit und der geologischen oder planetarischen Zeit. Die »ontologische Sicherheit«, die angesichts der (vermeintlichen) Stabilität der Erde unser Denken und Handeln – also die menschliche Zeitskala – prägt, trifft zusehends auf Ereignisse aus der geologischen Zeitrechnung. Das Aufeinandertreffen dieser beiden Rhythmen schlägt sich einerseits in schwer begreifbaren Prognosen und andererseits in Extremereignissen nieder, ohne dass wir den Zusammenhang wirklich begreifen können: »The Anthropocene disturbs that certainty [innate assurance that the earth provides a stable ground] by bringing the geological into the everyday.«[18]

Ökologische Handlungsbegriffe in der Kunst und Literatur

In den letzten Jahren gibt es in der Kunst und in der Literatur ein vermehrtes Interesse an Formen des Handelns, die einen ausschließlich am Menschen orientierten Standard in der Beschreibung und Theoriebildung ganz generell infrage stellen. Formen des Lebens, des Handelns und Wahrnehmens werden vermehrt unter Einbezug nichtmenschlicher Lebensformen diskutiert. Dies geht mit einer grundlegenden Skepsis an einem vornehmlich instrumentellen Handlungsverständnis einher, welches Formen von Care-Arbeit, freier Zeit, Nichtstun, kreativer Arbeit und künstlerischem Handeln nicht gut abbilden kann. Das Interesse gilt also unserer räumlichen und zeitlichen Verstricktheit mit einer Welt, die in beiden Hinsichten über uns hinausgeht. Im Folgenden möchte ich der Verbindung zwischen künstlerischen Praktiken und einer De-Zentralisierung des Menschen nachgehen. Aus unterschiedlichen Gründen, die im Verlauf dieser Untersuchung deutlich werden sollten, sind künstlerische Verfahren und Praktiken oftmals besonders geeignet, einen nicht-instrumentellen Bezug zur Umwelt und einen inklusiveren Handlungsbegriff zu etablieren.

Ein erstes Beispiel für eine solche künstlerische Pra-

18 Dipesh Chakrabarty: The Climate of History in a Planetary Age, Chicago: Chicago UP 2021, S. 180.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

xis gibt uns der Philosoph und Musiker David Rothenberg. Er arbeitet seit vielen Jahren an der Schnittstelle zwischen künstlerischer und theoretischer Forschung. Rothenberg ist durch seine musikalisch-improvisatorische Praxis mit anderen Tieren, z.B. Walen, Nachtigallen und Leierschwänzen bekannt geworden. Für mich sind vor allem jene musikalischen Stücke interessant, bei denen Rothenberg mit anderen Tieren musikalisch improvisiert. Rothenberg spielt, auch aus praktischen Gründen, auf der leicht transportierbaren Klarinette an den Orten, wo sich die jeweiligen Tiere befinden, er besucht sie also zuhause. Damit ist schon ein erster Schritt unternommen, den nicht-menschlichen Kollaborateur als gleichen zu behandeln, zudem nutzt Rothenberg nicht die aufgenommenen Töne, um daraus eine musikalische Collage zu erstellen, sondern spielt live und nimmt diese Interaktionen auf. Das daraus entstandene Gesamtkunstwerk ist in mehreren Hinsichten für einen Handlungsbegriff des *more-than-human* interessant. Zunächst improvisiert Rothenberg: Es kann für den Fortgang der Handlung keinen festen Plan geben, vielmehr muss er sich auf die Gegebenheiten der Situation und das Tun der nichtmenschlichen Kollaborateure einlassen. Aus einer gegebenen Situation »etwas zu machen« ist das Kernstück der Improvisation – ob die Improvisation dann eher in einen Standard abgleitet oder etwas Neues und Kreatives schafft, sind einfach zwei unterschiedliche Gebrauchsweisen der Improvisationsfähigkeit.[19] Der künstlerische Wert einer Improvisation bemisst sich an der geschickten Mischung aus beidem: Was wir hören, sollte an Hörgewohnheiten und musikalische Traditionen anschlussfähig sein und zugleich einen neuen oder kreativen Aspekt beinhalten.[20] Die Improvisationen Rothenbergs weichen damit in zwei relevanten Hinsichten von klassischen Ver-

19 In Kontexten der Kunst ist der Aspekt der generativen Improvisationsfähigkeit relevanter als in alltäglichen Kontexten, wo wir oftmals improvisieren, um eine Störung oder ein Problem zu beheben.

20 Vgl. zur Improvisation G.W. Bertram/A. Bertinetto: »We Make Up the Rules as We Go Along«, und für ein Verständnis der wechselseitigen Dynamik von Innovation und *habit* in der Musik: Noë, Alva: Varieties of Presence, Harvard: Harvard UP 2012, S. 20.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

ständnissen des Handelns ab: Sie sind ein Tun ins Offene[21] und folgen gerade keinem detaillierten Plan, und sie sind ein kollaboratives Handeln. Nun könnte man einwenden, dass es hier gar kein kollaboratives Tun gibt, denn die Tiere reagieren bei weitem nicht alle auf die Musik Rothenbergs – manche tun es, andere sind völlig unbeeindruckt von seiner Klarinette. Hier handelt, so könnte man meinen, nur einer, und zwar der Mensch. Andererseits ist das Kunstwerk oder die Improvisation klarerweise das Produkt des gemeinsamen Tuns von mindestens zwei Akteuren – bei der Bestimmung des musikalischen oder künstlerischen Wertes lassen sich die Beiträge der einzelnen eben gerade nicht voneinander trennen.[22] Damit machen Kunstwerke, hier musikalische Improvisationen, explizit, was im alltäglichen Handeln oft nicht bemerkt wird: dass unser menschliches Tun nicht nur menschliches Tun ist. Rothenberg schreibt über diesen Zusammenhang das Folgende: »But there is no humanity without the surrounding nature that has made us possible. We imagine we have free will, but there is an environment that

21 »Ein Tun ins Offene« ist immer relativ zu verstehen, denn vieles an dem, was Rothenberg tut, ist natürlich geplant und verfolgt durchaus auch Ziele, z.B. eine musikalische Interaktion mit anderen Lebewesen aufzunehmen. Der Fokus auf Improvisationen verdeutlicht lediglich den offenen gegenüber dem geplanten Aspekt. Klarerweise sind Handlungen immer durch das Wechselspiel von Bestimmen und Bestimmtwerden gekennzeichnet. Vgl. hierzu Martin Seel: Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.

22 Genau diesen Ansatz verfolgt auch das MOTH Project, welches eine improvisatorische, musikalische Performance, in der Geräusche des Waldes »Los Cedros« zu hören sind, als kollaborative Arbeit zwischen Menschen und Wald versteht und entsprechend Los Cedros als kreativen Ko-Autor bei den ecuadorianischen Urheberrechtsbehörden anerkennen lassen möchte. Für eine ausführliche Beschreibung dieses »Green Deals« siehe: https://www.cbc.ca/radio/asithappens/ecuador-forest-song-1.7368497 (abgerufen am 06.11.2024). Beim Musikstreamingdienst Spotify wird »Los Cedros« übrigens schon als eigenständige:r Künstler:in geführt. Die Idee, den gesamten Wald als Künstler:in zu betrachten, geht noch etwas weiter als Rothenberg, insofern das Kollektiv von Vogel-, Insekten-, Wind- und Blättergeräuschen als kreativer Akteur verstanden wird.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

is necessary for our survival. We are bounded, enjoyed, devoured, by the world. We owe it respect and involvement.«[23] Seine Interspezies-Musik ist insofern ästhetischer Ausdruck eines ethischen Vorschlags, wie wir anders miteinander leben können: »[T]hese music as landscapes can also be listened to as *examples* of how we might live differently in the world, as models of a way of living and moving where all breathes together and where one part does not fight against the other parts.«[24] Interessanterweise ist diese andere Form, miteinander zu leben, nicht allein durch anderes Handeln gekennzeichnet, sondern durch das Nicht-Handeln, das Abwarten und Zuhören. Und genau diesen Aspekt betont Rothenberg: »But for this kind of playing to work, we have to learn to listen to the environment, to its sounds.«[25] Jede Improvisation ist auf das genaue Hören angewiesen, damit aus dem, was ist, etwas Neues und Anderes werden kann. Die musikalische oder tänzerische oder gestische Reaktion soll das Geschehen in einer gelungenen Improvisation weitertragen und gleichzeitig anschlussfähig an das zuvor Getane bleiben. In der Interspezies-Musik wird diese Aufmerksamkeit auf Aktanten gelenkt, denen wir diese spezifische Form der Aufmerksamkeit meistens nicht zukommen lassen: Vögel, Wale, Teiche, Ökosysteme.

Aufmerksamkeit für andere Lebensformen ist ein zentrales Motiv aktueller Ausstellungspraktiken, und dies lässt sich zum Beispiel an dem Werk »Pollinator Pathmaker« (2023) verdeutlichen. Die Künstlerin Alexandra Daisy Ginsborg nutzt dabei ein Computerprogramm, mithilfe dessen sich Lebensräume für Insekten entwerfen lassen. Nachdem man verschiedene Fragen nach Größe, Ausrichtung und Exposition des zu bepflanzenden Stücks Land beantwortet hat, präsentiert das Programm eine Pflanzanleitung und eine Visualisierung der Bepflanzung, die von Insektengeräuschen untermalt wird. Die Auswahl der Pflanzen richtet sich dabei nach den Bedürfnissen der lokalen Insektenbevölkerung im Jahreslauf und geht auf

23 David Rothenberg/Martha Ulvaeus: The Book of Music and Nature, Middletown: Wesleyan University Press 2009, S. 5.

24 David Rothenberg: Sudden Music. Improvisation, Sound, Nature, Athens, GA: University of Georgia Press 2016, S. 106.

25 Ebd., S. 104.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

die spezifischen Standorteigenschaften ein.[26] Ich habe das Kunstwerk vor dem Naturkundemuseum in Berlin gesehen und es scheint sehr gut zu funktionieren: Ich habe noch nie so viele Insekten in Berlin auf einmal gesehen. Für mein Anliegen ist das Werk von Ginsberg relevant, weil es eine Bewusstwerdung über die Lebensform der Insekten – wie nehmen sie einen Ort wie denjenigen vor dem Naturkundemuseum wahr, was sind ihre Bedürfnisse in einer zunehmend dicht besiedelten Welt – mit der Praxis des Gärtnerns verbindet. Zugleich sind die für eine gestaltete Bepflanzung durchaus ungewöhnlichen Pflanzen entscheidender Teil des Werks. Das Wachstum der Pflanzen und die sich im Jahresverlauf verändernden Ansichten erweitern die Relation zwischen Computeralgorithmus, Menschen und Insekten um einen vierten Aktanten, der im Werk wie in den realen ökologischen Beziehungen die Grundlage für alles weitere Leben ist. Auch wenn vermutlich längst nicht jeder, der sich am Bildschirm ausmalt, wie sein Vorgarten demnächst erblühen wird, die Pflanzanleitung tatsächlich umsetzt, besteht das Werk in einer zeitlich und räumlich ausgedehnten Tätigkeit der einstigen Betrachter:innen des Computerprogramms von »Pollinator Pathmaker«. Die Struktur des Werks verbindet also ökologische Fragen mit einer Aufweichung alltäglicher Dichotomien wie derjenigen zwischen Kunstproduktion und Rezeption, zwischen Tier, Pflanze und Mensch in der Frage, für wen das Kunstwerk gestaltet ist oder wer es gestaltet, wer für wen handelt und wie gemeinsam etwas entstehen kann, das allen nützt. Auch für dieses Werk ist der Aspekt des Abwartens relevant (bis die Pflanzen gewachsen sind, die Insekten kommen); damit verschiebt die Arbeit unsere Aufmerksamkeit auf die zeitlichen Rhythmen der uns umgebenden Welt, die vielfach unbemerkt bleiben und sich einer menschlichen Direktive zu großen Teilen entziehen. Das Handeln, sowohl das der Künstler:in als auch das der Betrachter:innen und Ko-Produzent:innen, ist hier vor allem eine Sache der Aufmerksamkeit und der Pflege (des

26 Hier findet sich eine Online-Version des Pollinator Pathmakers: https://pollinator.art/de.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Bodens, der Pflanzen) und des Geschehenlassens.[27]

Zu einer ganz ähnlichen Einschätzung über die grundsätzliche Verflochtenheit menschlichen Tuns kommt auch Anna Lowenhaupt Tsing in ihrer Monografie *The Mushroom at the End of the World*. Darin geht es ausführlich um den Matsutake-Pilz – also ein Lebewesen, das emblematischerweise mit seiner Umgebung verflochten ist. Im Laufe ihrer Darstellung der Welt des Matsutake kann man sich zunehmend weniger der Idee verwehren, dass wir Menschen wie die Pilze sind – verflochten mit einer Welt von Bedingungen und Möglichkeiten, die über uns hinausgeht, die wir nicht kontrollieren und ohne die es uns nicht gäbe. Eine solche Darstellung kontrastiert scharf mit der Vorstellung eines autonomen Subjekts, welches rationale Entscheidungen aufgrund seiner eigenen Ziele und der gegebenen Fakten trifft. So schreibt Tsing: »We change through our collaborations both within and across species. The important stuff for life on earth happens in those transformations, not in the decision trees of self-contained individuals. […] The evolution of our selves is already polluted by histories of encounter, we are mixed up with others before we even begin any new collaborations«.[28] Diese De-Zentralisierung der menschlichen Handlungsmacht bleibt in *The Mushroom*

27 Für eine ausführliche Beschreibung des Werks und seiner Umsetzung in Berlin siehe auch: https://www.las-art.foundation/de/programme/pollinator-pathmaker (abgerufen am 17.12.2024).

28 Anna L. Tsing: The Mushroom at the End of the World. On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins. Princeton: Princeton UP 2021, S. 29. Die grundsätzliche Verflochtenheit der menschlichen Existenz wurde im Hinblick auf andere Menschen und Praktiken schon von anderen Autor:innen diskutiert. Spezifisch für die Diskussionen im Kontext des Anthropozäns ist aber die Ausweitung auf nicht-menschliche Lebensformen und Ökosysteme. Vgl. zur grundsätzlichen Verflochtenheit und ihrer Relevanz für Begriffe wie Freiheit und Verantwortung z.B. Beate Rössler: Autonomie. Ein Versuch über das gelungene Leben, Berlin: Suhrkamp 2017 und Eva von Redecker: Bleibefreiheit, Frankfurt a.M.: Fischer 2024. Eine schöne Formulierung für die Verflochtenheit vor der Verflochtenheit stammt von Iris Murdoch: »Man schaut nicht einfach hin und wählt etwas und schaut, wo man hingehen könnte, man steckt immer schon bis zum Hals in seinem Leben, oder ich zumindest« (aus dem Roman *Nuns and Soldiers*, hier zitiert nach B. Rössler: Autonomie, S. 15).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

at the End of the World optimistisch, weil zugleich aufgezeigt wird, wie resilient solche menschlichen Myzelien sind – selbst in den »kapitalistischen Ruinen« eines Ökosystems, das bereits mehrfach an ein Ende gekommen ist, findet das gemeinsame Leben einen Weg.

Wir sollten uns aber davor hüten zu glauben, dass das Zusammenhandeln, die mutuellen Beziehungen und die freundliche Anrede der uns umgebenden Welt die Natur zu einem Garten macht. Dass die Natur nicht nur freundliche Umwelt für uns ist, sondern eine Eigenlogik besitzt, betont Amitav Ghosh.[29] Für ihn ist das moderne westliche Denken, welches die Natur, so könnten wir sagen, als Umwelt auffasst, vor allem durch das völlige Fehlen der Vorstellung einer selbst handelnden Natur gekennzeichnet. Im Angesicht der jüngsten Ereignisse wie Überschwemmungen, Erdbeben und Dürren können auch wir uns, so Ghosh, zumindest der Verlockung, die Natur als handelndes Subjekt zu verstehen, nicht mehr entziehen. Ghosh schreibt in dem Buch *The Great Derangement* über das Lebendigwerden der Erde das Folgende:

> »I would like to return, [...], to the images I started with: of apparently inanimate things coming suddenly alive. This, as I said earlier, is one of the uncanniest effects of the Anthropocene, this renewed awareness of the elements of agency and consciousness that humans share with many other beings, and even perhaps the planet itself. But such truth as this statement has is only partial: for the fact is that a great number of human beings had never lost this awareness in the first place.«[30]

Für Gosh ist es also nicht die Idee einer handelnden Natur per se, die Erstaunen hervorruft, sondern die Tatsache, dass in der westlichen Welt so lange vergessen oder verdrängt wurde, dass die Natur eine Handlungsmacht besitzt.[31]

29 Eine Kritik des Begriffs der Umwelt findet sich auch bei Timothy Morton: Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics, Harvard: Harvard UP 2009, und Gustav Metzger: Nature Demised Resurrects as Environment, in: ders., »Damaged nature, auto-destructive art«, London: Coracle 1996.

30 A. Ghosh: The Great Derangement, S. 63f.

31 Vgl. für eine ausführliche Diskussion der grundsätzlichen

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Was genau ist nun aber die Aufgabe der Kunst? Ist es die, uns über die genannten Zusammenhänge zu informieren? Oder soll sie uns das, was wir schon längst wissen oder wissen sollten, in einer irgendwie affektiv aufgeladenen Weise präsentieren, damit wir (endlich) ins Handeln kommen? Meiner Meinung nach kann die Kunst beides nicht leisten, oder auch nicht besser leisten, als andere Formate und Kontexte dies könnten. Wir sollten die Kunst angesichts einer überwältigenden Biodiversitäts- und Klimakrise vielleicht nicht vorrangig als »Instrument für etwas« betrachten. Rothenberg hatte schon darauf hingewiesen, dass seine Kunst einen Spielraum gibt, in dem eine andere Praxis eben nicht nur gezeigt, sondern ausgeübt wird; seine Kunst besteht in einer geteilten Praxis, die unser Verhältnis zur einer mehr-als-menschlichen Welt neu kalibriert. Das performative Erfahrbarmachen einer anderen Form von Praktik, die mit einer anderen Form von Einstellung gegenüber dem Mensch-Natur-Verhältnis korrespondiert, ist eine erste Weise, in der künstlerische Praktiken zu einer Verschiebung eben jenes Verhältnisses beitragen.

Künstlerische Praktiken der Produktion und Rezeption sollten dabei jedoch nicht allein als ein Übungsfeld für anderes – auch nicht für eine bessere Welt – verstanden werden. Sie sind auch Raum, um sich konkreten Vereinnahmungen zu entziehen und sich auf etwas anderes einzulassen, ohne ein bestimmtes Ziel anzustreben.[32] Daher sind Praktiken des Bleibens, des Nichtstuns, des Abwartens, des Zuhörens, der Langsamkeit für viele künstlerische Praktiken so relevant. Die Künstlerin Jenny Odell zeigt in ihrem Buch *Nichts tun*, inwiefern die Verweigerung, sich von bestimmten Praktiken vereinnahmen

Verflochtenheit des Lebens und eine Überführung dieser Ideen in politische Repräsentationsformen Bruno Latour: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

32 Ich möchte an dieser Stelle keinesfalls definieren, welche Verfahren oder Ziele der Kunst »gemäß sind« – denn einen vorformulierten Begriff der Kunst kann es gar nicht geben; gerade deswegen sehe ich die Verweigerung, sich von konkreten Zielen oder Anforderungen vereinnahmen zu lassen, als zentral für künstlerische Praktiken.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

zu lassen, selbst eine erlernbare Praktik ist, die den Raum öffnet, sich auf anderes einzulassen. Ihrer Analyse zufolge wird unser Leben in einem umfassenden Sinne rationalisiert und technologisiert – nahezu jeder Lebensbereich ist im Hinblick auf seine Produktivität ausgerichtet und wird als prinzipiell optimierbar verstanden. Unser Fokus auf die Verbesserung und Steigerung von Potenzialen im beruflichen wie privaten Kontext, und zwar unter den Bedingungen einer umfassend technologisierten Welt, die permanente Sichtbarkeit und Kontrolle bedingt, kolonisiert zunehmend unsere Aufmerksamkeit. Die zunehmende Kolonisierung unserer Aufmerksamkeit durch digitale Geräte und Technologien kapitalistisch agierender Firmen thematisiert Odell unter dem Begriff »Aufmerksamkeitsökonomien«. Was wir tun und erleben, ist insofern zunehmend weniger Ausdruck dessen, was wir tun wollen, dessen, was uns einfach geschieht oder was dem Zufall geschuldet ist, sondern steht in instrumentellen Ketten einer Logik, die sich an einer – recht einseitig verstandenen – Produktivität, nämlich derjenigen kapitalistischer Produktionsprozesse orientiert.[33] Das Nichtstun, welchem Odell ihr Buch widmet, ist insofern vor allem ein Anhalten, Verweilen und Zur-Seite-Treten, um »unseren Fokus der Aufmerksamkeitsökonomie zu entreißen und ihn im öffentlichen, physischen Raum neu zu verankern«.[34] Diese Pause, oder der Ausstieg aus einer Produktivitätslogik, wird falsch verstanden, wenn wir sie zu etwas gebrauchen. Nichtstun geschieht nicht, damit wir später wieder anderes besser oder ausgeruhter oder mit neuer Kreativität tun können. Den spezifischen Wert des Nichtstuns sieht sie darin, dass es sich nicht um vereinnahmte Zeit handelt. Das Nichtstun ist deswegen nicht vorrangig eine Pause von etwas, sondern ein Zwischenraum oder Spielraum, der uns andere Formen des Handelns als die des alltäglichen Tuns oder des instrumentellen Handelns ermöglicht. Nur da, wo dieser Spielraum besteht, können andere Formen des Handelns und insbesondere widerständige Formen des Handelns entstehen. Den Wert von künstlerischen Praktiken sehe ich

33 Siehe hierzu auch Odells Buch zum Zusammenhang von Zeit und Produktivität: Zeit finden. Jenseits des durchgetakteten Lebens, München: Beck 2023.

34 Odell, Jenny: Nichts tun, München: Beck 2022, S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

entsprechend darin, dass sie Räume bereitstellen, wo eben solche Aufmerksamkeitsökonomien unterbrochen werden können. Betont werden muss an dieser Stelle, dass Kunst zwar das Potenzial besitzt, sich den Aufmerksamkeitsökonomien zu widersetzen oder zu entziehen, dass die Kunst aber andererseits selbst oftmals Teil von eben jenen Ökonomien ist. Insofern muss man vielleicht eher davon sprechen, dass die künstlerische Praxis, wie andere Praktiken auch, sowohl Widerstand gegen als auch Kollaborateur der Aufmerksamkeitsökonomien sein kann. Das Schöne bei der Kunst ist aber, dass sie es uns oft leicht macht, unsere Aufmerksamkeit neu auszurichten. Das aufmerksame Teilhaben an künstlerischen Praktiken ist im Sinne Odells bereits ein Heraustreten aus den Aufmerksamkeitsökonomien: Die Intervention ist schon das Lesen, das Tanzen, das Musizieren oder auch das Besuchen einer Ausstellung oder Aufführung. Es ist aber auch kein Zufall, so denke ich, dass seit geraumer Zeit – wieder einmal – auch innerhalb der Kunstpraktiken eine Verschiebung stattfindet, die die Produzent-Rezipient-Beziehung aufweicht und kollektives Handeln, Workshops, Eat Art Events etc. zum Gegenstand und nicht Begleitprogramm zeitgenössischer Kunstpraxis macht. Zu den entsprechenden Verfahren gehören beispielsweise auch das bereits beschriebene Deep Listening, Körperpraktiken oder Erfahrungen von Community.[35]

35 Vgl. hierzu das kuratorische Programm der Documenta fifteen und insbesondere den Leitbegriff des *lumbung*, https://documenta-fifteen.de/lumbung/. Ebenfalls im Rahmen der Documenta, allerdings Documenta 13, wurde die Möglichkeit einer demokratischen Partizipation von Pflanzen und Tieren diskutiert, siehe hierzu: https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-leiterin-carolyn-christov-bakargiev-ueber-die-politische-intention-der-erdbeere-1.1370514. Siehe auch Judith Siegmunds Beschreibung aktueller Kunststudierender und ihre Kritik an einem Kunstbegriff, der das Werk und das ästhetische Urteil in den Mittelpunkt stellt: Judith Siegmund: »What Are Artistic Actions in Everyday Life?«, in: Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, im Erscheinen. Und vgl. auch Nicolas Bourriaud: Relational Art, Dijon: Le Presses du Reél 1998. Diese vergleichsweise aktuellen Beiträge sollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass es ein solches Kunstverständnis und die entsprechenden Praktiken schon sehr viel länger oder schon immer gibt. Hier gilt vielleicht etwas

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Eva von Redecker betont aus einer philosophischen Perspektive die freie, ungezwungene Zeit, die wir haben (oder nicht haben), um jenes kreative, schöpferische oder widerständige Potenzial zu entfalten.[36] Ihre philosophische Arbeit buchstabiert aus, inwiefern eine umfassende Verflechtung mit anderen und anderem zu einer Form der Freiheit und einem Widerstand gegen Prozesse der Aufmerksamkeits- und Arbeitsökonomie führt. Der räumlich verstandenen Freiheit, die analog zur freien Bewegung verstanden wird, setzt sie eine zeitliche Freiheit entgegen, die in der ›Möglichkeit zu bleiben‹ besteht. »Ungezwungene Zeit, das wäre die Alternative zur vermeintlich negativen Freiheit als störungsfreiem – also eigentumsförmigen – Raum. Bleiben als erste Instanz der Freiheit. Und eine Fülle an Zeit als ihre Verwirklichung.«[37] Zu bleiben, also einen Ort zu haben, der langfristig bewohnbar ist, der uns mit dem versorgt, was wir brauchen, bedeutet, sich mit diesem Ort und seinen menschlichen und anderen Bewohnern zu verbinden. Es bedeutet insbesondere auch, ihn lebendig zu erhalten und seine Aufmerksamkeit und Arbeitskraft auf Prozesse zu lenken, die die ökologischen Beziehungen lebendig halten. Diese Form der Verbindung mit einem Ort, die auch für Odell zentral ist, ist nur möglich, wenn man über seinen Aufenthaltsort und über Zeitökonomien zumindest teilweise verfügen kann. Wer nur in vereinnahmter Zeit lebt oder seines Aufenthaltsorts nicht sicher ist, kann sich nicht in die Rhythmen und Bedürfnisse einer lebendigen Welt einfügen oder an sie anpassen.[38] Das Heraustreten aus der vereinnahmten Zeit, das Pausieren, Warten, Bleiben, Bemerken und Kümmern sind insofern Akte der Freiheit, die durch eine Verflechtung mit

Ähnliches wie das, was Ghosh über die handelnde Natur sagt: Erstaunlich ist, dass ein relationales Kunstverständnis immer noch so viel Erstaunen hervorruft.

36 E. von Redecker: Bleibefreiheit, S. 63.

37 Ebd.; vgl. für eine Kritik an der Analogie zwischen leerem Raum und Freiheit/Aufklärung in Bezug auf die Abholzung von Wäldern auch Michael Marder, Plädoyer für ein Friedensabkommen mit den Pflanzen, https://www.schirn-peace.org/post/michael-marder-for-a-peace-treaty-with-plants/ (abgerufen am 07.11.2025).

38 Siehe für ein Bewusstsein von natürlichen Rhythmen und ihren Bezug zur Solastalgie E. v. Redecker: Bleibefreiheit, S. 19–24.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

anderem gesteigert und nicht reduziert wird. Diese Freiheit geht mit einem doppelten Widerstand einher: dem Widerstand gegen die Vereinnahmung der Zeit auf der einen Seite, und auf der anderen Seite der Bereitschaft, die Umwelt widerständig sein zu lassen, der räumlichen Vereinnahmung zu widerstehen.[39]

Am Ende dieses Textes möchte ich auf eine dritte Weise zu sprechen kommen, in der künstlerische Praktiken dafür geeignet sind, zu einem Handlungsbegriff des Anthropozäns beizutragen, und zwar indem wir ihr widerständiges Potenzial betrachten. Dazu gehören zum einen Formen des direkten Widerstandes als Interventionen in den politischen und öffentlichen Raum.[40] Ich interessiere mich hier jedoch für das widerständige Potenzial der ästhetischen Erfahrung bzw. ästhetischen Praxis unabhängig vom konkreten Inhalt des Werks. Kunstwerke, oder zumindest solche, die uns im Gedächtnis bleiben, sind oftmals zunächst unzugänglich. Bei einem ersten Kontakt erscheinen sie nichtssagend, langweilig, unverständlich oder verstörend. Für Alva Noë ist diese Form des Widerstands charakteristisch für die Erfahrung mit Kunst, da künstlerische Verfahren unsere etablierten Gewohnheiten, z.B. diejenigen der Wahrnehmung, unterbrechen.[41]

39 Die Freiheit, »bleiben zu können« und »Zeit zu haben«, sich (wieder) mit dem Ort, an dem man sich befindet, zu verbinden, kann als (materielles) Privileg verstanden werden. Was jetzt ein Privileg ist, wendet von Redecker in eine Forderung nach einer Bleibefreiheit für alle. Damit verbunden ist der Auftrag, Bedingungen zu schaffen, die ein Bleiben ermöglichen, also für gesunde Luft und gesunde Böden, erträgliche Temperaturen, einen Lebensunterhalt etc. zu sorgen.

40 Einer Untersuchung solcher Kunstpraktiken widmet sich zum Beispiel der SFB 1512 »Intervenierende Künste« in Berlin. Ausgangspunkt dieses Forschungsverbandes ist die Re-Politisierung der Künste, welche in ihren transitiven und intransitiven Formen im Zentrum der Forschung steht.

41 Hier mag man berechtigterweise fragen, ob Widerstand tatsächlich die geeignete Kategorie ist, um ästhetische Erfahrungen zu kennzeichnen. Ist es nicht vielmehr so, dass Kunstwerke uns begeistern, zu uns sprechen und uns faszinieren? Haben wir nicht vielmehr oft einen unmittelbaren Zugang zu ihnen? Klarerweise sind unsere Reaktionen gegenüber Kunstwerken sehr divers. Eine anhaltende Faszination für Kunstwerke liegt jedoch in ihrer Fähigkeit, immer wieder zu einer anderen und neuen Beschäftigung

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Der Widerstand, den Kunstwerke unserem Verstehen entgegensetzen, ist für Noë jedoch nicht spezifisch für Kunstwerke, vielmehr wiederholen Kunstwerke unsere ursprüngliche Erfahrung des In-der-Welt-Seins, deren wir uns aufgrund unserer umfassenden Habituation oftmals nicht gewahr sind.[42] Dass wir uns nicht auskennen, ist also keine kontingente Erfahrung im Bereich der Ästhetik, sondern vielmehr eine Grundbedingung des menschlichen Weltverhältnisses, welches den Widerstand in der Welt und in sich selbst vorfindet. Es ist dementsprechend nicht allein der Widerstand der Welt, mit dem wir uns auseinandersetzen, sondern wir selbst verweigern uns den uns organisierenden Praktiken und geläufigen Ansichten. Die Freiheit, das Bekannte in einem anderen oder neuen Licht zu sehen, sich von der Art und Weise, wie wir es bisher gesehen und getan haben, zu distanzieren, ist eine spezifisch menschliche Form der Wahrnehmung, deren spezifische Bedeutung eine Freiheit von uns selbst ist. Diese Freiheit gibt es allerdings nicht per Dekret – wir entscheiden uns nicht einfach, jetzt mal alles anders zu machen –, sondern sie ergibt sich aus der Teilnahme an bestimmten Praktiken. Die Kunst und die Philosophie sind dabei jene menschlichen Praktiken, in denen unser kreativer und reflexiver Widerstand gegenüber der Art und Weise, wie wir uns vorfinden, einen speziellen Ort hat. Dieser Widerstand ist aber nicht der Philosophie und der Kunst vorbehalten, sondern prägt uns als Wesen, deren Natur es ist, das Verhältnis zur Natur und zu uns selbst nicht als gegeben zu nehmen.

Ich habe drei Aspekte beleuchtet, die deutlich machen sollten, inwiefern künstlerische Verfahren in besonderer Weise dazu geeignet sind, ein anderes Verständnis des Menschlichen und insbesondere des menschlichen Handelns zu untersuchen. Künstlerische Praktiken sind erstens Verfahren, in denen eine andere Praxis ausgeübt wird. Zweitens stellen künstlerische

einzuladen. Diese Unabgeschlossenheit oder Offenheit, die für ästhetische Erfahrungen typisch ist und die sich in Kants Formulierung des »freien Spiels« der Erkenntnisvermögen widerspiegelt, liegt darin begründet, dass sich Kunstwerke eben nicht vollständig verstehen lassen, sondern widerständig bleiben.

42 Alva Noë: The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are, Princeton: Princeton UP 2023, S. 255.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Praktiken einen Raum oder Spielraum von nicht vereinnahmter Zeit bereit. Und drittens legen sie einen Fokus auf Praktiken des Widerstandes gegenüber der Art und Weise, wie wir uns vorfinden. Alle drei Aspekte gemeinsam tragen – zumindest für den Moment – dazu bei, zu verstehen, warum künstlerische Praktiken geeignet sind, andere Formen des Miteinanders des Menschlichen und Mehr-als-Menschlichen zu etablieren und zu diskutieren.[43]

Literatur

Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben, München: Piper 2020.

Backhaus, Eva: Der menschliche Blick. Über den Zusammenhang von Wahrnehmen und Handeln, Frankfurt a.M.: Universitätsbibliothek 2022.

Bennett, Jane: Vibrant Matter. A Political Ecology of Things, Durham/London: Duke University Press 2010.

Bertinetto, Alessandro/Bertram, Georg W.: »We Make Up the Rules as We Go Along: Improvisation as an Essential Aspect of Human Practices?« in: Open Philosophy 3/1 (2020), S. 202–221. https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0012 (abgerufen am 23.03.2025).

Bourriaud, Nicolas: Relational Art, Dijon: Le Presses du Reél 1998.

Chakrabarty, Dipesh: The Climate of History in a Planetary Age, Chicago: Chicago UP 2021.

Davidson, Donald: »Agency«, in: A. Marras et al (Hg.), Agent, Action, and Reason, Toronto: University of Toronto Press 1971, S. 3–25.

Ghosh, Amitav: The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable, Chicago: Chicago UP 2016.

Horn, Christoph & Löhrer, Guido (Hg.): Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.

Hursthouse, Rosalind: »Arational Actions«, in: The Journal of Philosophy 88/2 (1991), S. 57–68.

43 Ich danke meinen Leser:innen Bernd Haberl, Sissi Markovec, Marie Rosenkranz, Judith Siegmund, Vera Schamal und Norbert Richter für ihre wertvollen Hinweise und kritischen Nachfragen. Judith Siegmund danke ich für die Einladung zu dem Workshop »Künstlerisches Handeln« an der ZHdK im Oktober 2023. Meinen Beitrag für den vorliegenden Sammelband habe ich im Rahmen meiner Tätigkeit für den SFB 1512 Intervenierende Künste verfasst.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Latour, Bruno: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

Marder, Michael: Plädoyer für ein Friedensabkommen mit den Pflanzen, https://www.schirn-peace.org/post/michael-marder-for-a-peace-treaty-with-plants/ (abgerufen am 07.11.24).

Metzger, Gustav: »Nature Demised Resurrects as Environment«, in: ders., ›Damaged nature, auto-destructive art‹, London: Coracle 1996.

Morton, Timothy: Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics, Harvard: Harvard UP 2009.

Noë, Alva: Varieties of Presence, Harvard: Harvard UP 2012.

Noë, Alva: The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are, Princeton: Princeton UP 2023.

Odell, Jenny: Nichts tun, München: Beck 2022.

Odell, Jenny: Zeit finden. Jenseits des durchgetakteten Lebens, München: Beck 2023.

Pineros Glasscock, Juan S./Tenenbaum, Sergio: »Action«, in: Edward N. Zalta/Uri Nodelman (Hg.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2023 Edition), https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/action/ (abgerufen am 30.03.2025).

Rössler, Beate: Autonomie. Ein Versuch über das gelungene Leben, Berlin: Suhrkamp 2017.

Rothenberg, David/Ulvaeus, Martha (Hg.): The Book of Music and Nature, Middletown: Wesleyan University Press 2009.

Rothenberg, David: Sudden Music. Improvisation, Sound, Nature, Athens, GA: University of Georgia Press 2016.

Seel, Martin: Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.

Shapiro, Lawrence/Spaulding, Shannon: »Embodied Cognition«, in: Edward N. Zalta/Uri Nodelman (Hg.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2024 Edition), https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/embodied-cognition/ (abgerufen am 30.03.2025).

Siegmund, Judith: »What Are Artistic Actions in Everyday Life?«, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, im Erscheinen.

Slaby, Jan: »Habits of affluence: Unfeeling, enactivism and the ecological crisis of capitalism«, in: Mind & Society 2024.

Tsing, Anna L.: The Mushroom at the End of the World. On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins. Princeton: Princeton UP 2015.

Redecker, Eva von: Revolution für das Leben, Frankfurt a.M.: Fischer 2020.

Redecker, Eva von: Bleibefreiheit, Frankfurt a.M.: Fischer 2024.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Systemfehler – Vorüberlegungen zu einem revidierten Begriff künstlerischen Handelns

Vera Schamal

Hastiges Mausklicken und Tastaturtippen, das zunehmende Surren der überlasteten Computerlüftung, dann der scharfe Klang einer Fehlermeldung – die filmische Inszenierung der mühevollen Entstehung eines Animationsfilms beobachten wir vom Standpunkt der Produzentin als Figur (*Raise an Animation*, USA 2022, R: Lydia Wang). Die Fehlermeldung und der darauffolgende Absturz der Software ist die Folge der scheiternden Bemühungen der diegetischen Figur der Künstlerin, während auch an den tatsächlichen Bemühungen der Filmemacherin etwas nicht so richtig gelingen wollte und sich in den Bildern zu erkennen gibt. Der Film ist das Ergebnis intentionaler, zielgerichteter und kontrollierter Handlungen, die nicht vollends glücken: Fehlversuche und materielle Widerstände haben sich in die Bilder eingeschrieben und werden zugleich an ihnen abgehandelt.

Beim Versuchen trifft intentionales, systematisches und meist wiederholtes Handeln auf materielle Um- und Widerstände. Das gilt für jegliche Bedingungen und Kontexte, in denen Experimente stattfinden, für künstlerische etwa ebenso wie für wissenschaftliche Versuche. Das Misslingen fordert dabei Erklärungen ein, die das gelungene Experiment auch, aber in der Regel weniger drin-

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

gend verlangt: Neben der praktischen Kompetenz der Produzentin des Versuchs müssen unweigerlich und oft auch vorrangig die materiellen Bedingungen des Versuchs in Rechnung gestellt werden. Warum sich die Frage nach der Beteiligung der verwendeten Materialien, Instrumente oder Programme nicht ausschließlich, aber in besonderer Weise für Fehlversuchen stellt, hat mit deren iterativer Zeitlichkeit zutun: Im Hinblick auf einen voraussichtlichen Neuversuch und eine entsprechende Neukalibrierung der Versuchsanordnung gilt es das, was nicht funktioniert hat oder zum Nichtfunktionieren beigetragen hat, zu identifizieren, um es gegebenenfalls anzupassen, auszutauschen, umzustellen, wegzulassen etc. Oder die nicht intendierten, unerwarteten Versuchsergebnisse führen zu einer Neukalibrierung der Erfolgskriterien, das heißt zu einer Umwertung des Experiments und seiner Gelungenheitsnorm(en). In jedem Fall muss also erwogen werden, dass neben dem, was wir als handelnde Subjekte verstehen, noch anderes am (erfolglosen) Ausgang des Versuchs beteiligt gewesen sein könnte.

Mit dieser Erwägung der am Fehlversuch beteiligten Handlungsaspekte, die nicht hinreichend auf menschliche Handlungssubjekte zurückgeführt werden können, möchte ich mich im vorliegenden Beitrag befassen. Dabei gehe ich davon aus, dass der theoretische Nachvollzug von Fehlversuchen, die im Rahmen künstlerischen Handelns statt- und bisweilen bis ins ausgestellte, publizierte, projizierte Werk hineinfinden, tendenziell auf das Zugeständnis einer Beteiligung nichtmenschlicher Einflussgrößen hinführt und damit – je nach Sichtweise – auf ein Zugeständnis ihres Handlungspotenzials, das heißt ihrer *Agency*.[1] Die Zentrierung menschlicher, handlungsmächtiger und aktiver Subjekte steht dabei zumindest vorläufig zur Debatte. Die wesentliche Frage bezieht sich darauf, wie dieser Wirkungsanteil materieller Faktoren beschrieben werden könnte und wie in dieser Beschreibung über die letztlich hinfällige Formel eines »Zusam-

1 Der Begriff wird fürs Erste im weitesten Sinne verstanden als »verändernde Wirksamkeit« oder »Anteil an Handlungen«, vgl. Michael Cuntz: »Agency«, in: Christina Bartz et al. (Hg.), Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen, München: Fink 2012, S. 28–40, hier S. 28.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

menwirkens« (oder einer »Ko-Produktion«[2]) menschlicher und nicht-menschlicher Aspekte hinausgegangen werden kann. Das Nachdenken über materielle Handlungsanteile an Fehlversuchen in der künstlerischen Praxis fordert herkömmliche Handlungsbegriffe heraus und lässt sich gleichwohl nicht in einer Dezentrierung menschlicher Subjekte auflösen, da Versuche gerichtete Handlungen im emphatischen Sinne darstellen.

Die nachfolgenden Erörterungen bieten eine erste Annäherung an die Auseinandersetzung mit Fehlversuchen als spezifischer Konstellation des künstlerischen Handelns und die Rolle nichtmenschlicher Variablen in ästhetischen Produktionsprozessen. In einem ersten Schritt wird dabei das begriffliche Feld abgesteckt, innerhalb dessen ich eine Befragung herkömmlicher Vorstellungen von Handlung und Handlungspotenzial (Agency) im Kontext künstlerischer Praxis vornehmen möchte. In einem zweiten Schritt wird erläutert, inwiefern die Beschäftigung mit scheiternden Versuchen neue Perspektiven eröffnet, die unter anderem eine Problematisierung von Können bzw. von Kompetenz zu ermöglichen versprechen. Zur Veranschaulichung dieser Zusammenhänge wird das eingangs genannte Beispiel hinzugezogen. Dabei gilt es herauszuarbeiten, was unter Fehlversuchen genau zu verstehen ist und welche besonderen Schwierigkeiten sich in deren Beschreibung andeuten.

Nichtmenschliche Handlungsanteile und ihr theoretisches Feld

Von der Erdrotation und der durch sie bestimmten Tageszeit über abstrakte Regelwerke, Architektur, Luftfeuchtigkeit, Akkuladestatus, Werkzeug bis zur Brillenkorrektur – nichtmenschliche Sachverhalte haben einen Einfluss darauf, ob, wann und wie Menschen handeln. Das lässt sich widerspruchsfrei und unbestritten feststellen. Sobald aber die Aufgabe wahrgenommen wird, diesen »Ein-

2 Vgl. Olga Moskatova: »Co-Production. Towards a Relational Ontogenesis of Media-Aesthetic Objects«, in: Stephan Schmidt-Wulffen/German A. Duarte (Hg.), The Object as Process. Essays Situating Artistic Practice, Bielefeld: transcript 2022, S. 85–99.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

fluss« zu benennen und konkrete Dinge und die Situationen, in die sie verwickelt sind, angemessen wiederzugeben – also zum Beispiel künstlerische Tätigkeit zu beschreiben –, drängen sich nuancierte Entscheidungen auf, die weder unbestritten noch widerspruchsfrei zu treffen sind: Ist das Wirken nichtmenschlicher Faktoren auf eine Art von Intentionalität zurückzuführen (die »technologische Intentionalität« von Artefakten etwa),[3] tragen Dinge ein Handlungsangebot im Sinne der Affordanz,[4] oder müssen wir von ihrem »Mit-Handeln«[5] ausgehen? Diese Beschreibungsvarianten lassen sich mehr oder weniger treffend dem Sammelkonzept *Material Agency* zuordnen, das grundsätzlich wie folgt zusammengefasst werden kann: »Material agency denotes the possibility that things can act. The defining criterion for such agency has varied between theoretical strands, but generally entails the notion that material objects have an effect on the course of action that is irreducible to direct human intervention.«[6] An dieser grundsätzlichen Fassung von *Material-Agency*-Konzepten wäre jedoch zu beanstanden, dass Handeln-Können (»things can act«) und Sich-auf-Handlungsablauf-Auswirken (»material objects have an effect on the course of action«) nicht deckungsgleich sind. Nur der zweite Teil der Definition gibt ein Merkmal an, das den vielfältigen entsprechenden Konzepten gemeinsam ist. Der erste Teil der Definition hingegen bedingt eine Vorentscheidung zugunsten eines schwachen

3 Vgl. Don Ihde: Technology and the Lifeworld, Bloomington: Indiana University Press 1990.

4 Vgl. James J. Gibson: The Ecological Approach to Visual Perception, Boston: Houghton Mifflin 1979.

5 Vgl. Werner Rammert/Ingo Schulz-Schaeffer: »Technik und Handeln. Wenn soziales Handeln sich auf menschliches Verhalten und technische Artefakte verteilt«, in: Technical University Technology Studies Working Papers 4 (2002), S. 3–17.

6 Astrid Van Oyen: »Material Agency«, in: Sandra Lorena López Varela (Hg.), The Encyclopedia of Archaeological Sciences, Oxford: Wiley 2018, S. 1–5, hier S. 1. Das Konzept der *Material Agency* geht laut Van Oyen mit dem Material Turn einher. Dieser setzt Objekte in den Fokus von Geistes- und Sozialwissenschaften und handelt sie nicht länger als passive Instrumente oder mit sozialen Symbolen und Bedeutung befüllbare Hülsen ab. Im Zuge dessen kommt es zu einer generellen Infragestellung ontologischer Kategorien wie Natur und Kultur, aktiv und passiv, Menschen und Dinge.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Handlungsbegriffs, die durchaus nicht alle Konzepte von *Material Agency* teilen.[7] Noch grundlegender könnte *Material Agency* mit Michael David Kirchhoff als ontologische und epistemologische Zuordnung der herkömmlicherweise als menschliche Kapazität verstandenen *Agency* zu materiell-kulturellen Phänomenen definiert werden.[8]

Weshalb neben menschlichen auch nichtmenschliche Handlungsanteile – gefasst durch ihre *Material Agency* – bei der Betrachtung und Beschreibung künstlerischen Handelns zu berücksichtigen sind, wurde einleitend angedeutet. Besonders hinsichtlich (scheiternder) Versuchspraxis drängt sich eine solche Betrachtung auf, so die These. Denn der Versuch ist eine gewollte und gerichtete Handlung, deren Ausgang zwar tentativ entworfen wird, die aber zugleich signifikant ungewiss ist und angesichts der materiellen Bedingungen der Versuchsanordnung immer auf dem Spiel steht. Versuche verweisen ausdrücklich auf eine menschliche Absicht, zugleich aber auch auf eine Widerständigkeit oder gar Gerichtetheit nichtmenschlicher (oder mehr-als-menschlicher)9 Handlungsanteile, die – im Falle erfolgloser Versuche – mit der menschlichen Handlungsrichtung kollidieren. Weil der Fehlversuch eine zielgerichtete, aber das Ziel verfehlende Handlung ist, stellt er viele herkömmliche Handlungsmodelle (und entsprechende Modelle handlungsmächtiger Subjekte) vor Herausforderungen: Intentional verursachte Ereignisse, die sich in einer abweichenden Handlungskette (das heißt in einem abwegigen Handlungsablauf) fortsetzen, sind weder von kausalen noch von teleologischen Erklärungen

7 »Material Agency« kann entweder die Fähigkeit von materiellen (oder nicht-menschlichen) Faktoren bezeichnen, sich Handlungen zu widersetzen, Handlungen zu beeinflussen oder selbst zu handeln. Vgl. Michael David Kirchhoff: »Material Agency. A Theoretical Framework for Ascribing Agency to Material Culture«, in: Society for Philosophy and Technology Quarterly Electronic Journal 13 (2009), S. 1–31.

8 Vgl. ebd.

9 Der Ökologe und Philosoph David Abram hat den normativen Gehalt menschlich-nichtmenschlicher Verschränkung und Bezogenheit herausgestellt und den Begriff des *more-than-human* dabei wesentlich geprägt. Vgl. David Abram: The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-than-human World, New York: Pantheon Books 1996.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

zufriedenstellend abgedeckt[10] und es ist etwa denkbar, die Lücken in abweichenden Kausalketten durch materielle Widerstände zu erklären.

Dass die materiellen Gegebenheiten der Versuchsanordnung, die verwendeten Dinge, Werkstoffe oder Hilfsmittel (auch »Dinge« digitaler, virtueller Prägung) sich den Absichten der Experimentierenden entziehen oder ihnen sogar entgegenwirken können, ist im Grunde sinnfällig. Die Frage ist allerdings, wie dies konzeptuell gefasst werden kann. Wie dieser »Anteil an Handlungen«[11] des Nichtmenschlichen beschrieben, wie dessen konkrete Wirksamkeit in Prozessen nachvollzogen und in deren Verlauf verfolgt werden kann und welche revidierten Ontologien denkbar werden, wenn dieser Handlungsmacht theoretisch stattgegeben wird, wurde etwa von der Akteur-Netzwerk-Theorie[12] oder von Ansätzen des Neuen Materialismus und Posthumanismus ins Feld geführt.[13] Der Fehlversuch ist so gesehen eines von unzähligen Paradigmen, wenn auch ein durchaus exemplarisches, anhand dessen diverse Formen der »Agentialität«, ihre praktische, beschreibbare Wirksamkeit und die aus ihr ableitbaren Ontologien befragt werden können. Beachtlicher als die Feststellung, dass im künstlerischen Handeln und besonders im Rahmen von Fehlversuchen die Handlungsmacht des Nichtmenschlichen – *Material Agency* –

10 Vgl. Guido Löhrer: »Abweichende Kausalketten, abwegige Handlungsverläufe und die Rückkehr teleologischer Handlungserklärungen«, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 54 (2006), S. 785–800.

11 Vgl. M. Cuntz: »Agency«, S. 28.

12 Z.B. John Law/Annemarie Mol: »Notes on Materiality and Sociality«, in: The Sociological Review 43 (1995), S. 274–294. Oder Bruno Latour: Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford: Oxford University Press 2005. Und zur Übersicht: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld: transcript 2006.

13 Z.B. Nancy Katherine Hayes: How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics, Chicago: The University of Chicago Press 1999. Oder Karen Barad: »Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: Signs 28 (2003), S. 801–831. Und zur Übersicht: Rosi Braidotti: The Posthuman, Cambridge: Polity Press 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

eine Rolle spielt, ist daher die Frage, welche Einsichten sich eröffnen, wenn diese Feststellung auf die Praxis des Versuchens zurückgeworfen wird. In Bezug auf künstlerische Praxis ist folglich zu fragen, was damit gewonnen wäre, wenn wir künstlerisches Handeln, spezifischer künstlerische Fehlversuche und deren Inszenierung beziehungsweise deren ostentative Reflexion *innerhalb* des Kunstwerks unter Bezugnahme auf Konzepte von *Material Agency* betrachten? Welche Auswirkungen könnten sich für einen theoretischen Handlungsbegriff eröffnen, der sowohl die Beteiligung nichtmenschlicher Akteure als auch Scheitern und Unvermögen (*inability* und *disability*) berücksichtigt? Zudem stellt sich die Frage, wie bestehende Konzepte von »Handlungsinitiative« angepasst oder erweitert werden müssten, um den möglichen Nivellierungen fundamental verschiedener Kategorien von Akteuren und Verfahren durch den *Agency*-Begriff entgegenzutreten. Denn ein starker *Agency*-Begriff, wie ihn die Ansätze der oben genannten Denkschulen (ANT, Posthumanismus oder Neuer Materialismus) grosso modo einsetzen, bringt laut Christoph Ernst die Gefahr mit sich, »den Unterschied zwischen Operationen, Praktiken und Handlungen einzuebnen oder die epistemologischen Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Formen der Verkettung von materiellen (natürlichen) und semiotischen (kulturellen) Praktiken zu kaschieren«.[14]

Insofern Handlungen üblicherweise als Ausdruck von Willen (und damit von Vernunft)[15] verstanden werden, muss der von der Idee einer nichtmenschlichen Handlungsinitiative (*Material Agency*) abgeleitete Handlungsbegriff aus philosophischer Sicht unmittelbar zweifelhaft sein. Dies stellt etwa Sven Grampp fest und möchte daher »den Handlungsbegriff im engeren Sinn […] für mensch-

14 Christoph Ernst: »Imaginary/Agency. Zur Imagination zukünftiger Interaktionen mit autonomen Waffensystemen«, in: Berenike Jung/Klaus Sachs-Hombach/Lukas R. A. Wilde (Hg.), Agency postdigital. Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern, Köln: Halem 2022, S. 88–115, hier S. 100.

15 Vgl. Daniel Martin Feige: Design. Eine philosophische Analyse, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 146.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

liche Akteure und deren Intentionalität«[16] reservieren. Wird die Vorstellung einer Handlungsträgerschaft des Nichtmenschlichen konsequent (in jedem Fall) und kategorisch (also für alle und nicht nur für bestimmte Dinge wie etwa hochentwickelte Technologie) angenommen, muss zwangsläufig von einem »schwachen« Handlungsbegriff ausgegangen werden, »der auf den Aspekt des Bewirkens von Veränderungen eingeschränkt ist und sowohl die Frage des Anders-handeln-Könnens wie auch die der Intentionalität des Handelns ausklammert«.[17] Die ausgewiesene Differenzierung des Handlungsbegriffs im engeren Sinn gegenüber einer nicht auf menschliche Akteure beschränkten *Agency* scheint daher ebenso erforderlich wie schwierig. Ich kann und möchte eine solche Differenzierung im vorliegenden Beitrag nicht leisten, sondern im Sinne der titelgebenden »Vorüberlegungen« erste Trittsteine in diese Richtung legen.

Fatal Error – Künstlerische Fehlversuche und Material Agency

Der Cursor bewegt einen pixeligen Fisch in einem Computerprogramm. Gerahmt sind die Eingriffe am Fisch vom Fenster der Programmoberfläche (mit Menüleiste, Schaltflächen etc.), das seinerseits umfasst ist vom beigen Kunststoffgehäuse eines PC in einem dunklen Raum, wiederum gerahmt vom Bildausschnitt und schließlich vom Monitor, auf dem dieses Bildkonstrukt für uns wiedergegeben wird. Diese mehrstufige Cadrage schließt uns als Zuschauer:innen insofern in ihre Konstruktion ein, als sie die realweltliche Rahmung der Bildwiedergabe (auf unserem Monitor, auf der Leinwand im Ausstellungsraum etc.) mehrfach spiegelt. Dies aktualisiert sich innerhalb des Bildes zudem darin, dass sich auf der Bildschirmoberfläche des abgebildeten Computers ein Gesicht spiegelt (siehe Abb. 1): das Gesicht der Person, die das Computer-

16 Sven Grampp: »Die Agentur für Medien. Plädoyer für eine Medium-Netzwerk-Wissenschaft«, in: Berenike Jung/Klaus Sachs-Hombach/Lukas R.A. Wilde (Hg.), Agency postdigital. Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern, Köln: Halem 2022, S. 227–256, hier S. 230 f.

17 W. Rammert/I. Schulz-Schaeffer: »Technik und Handeln«, S. 13f.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

programm bedient, deren Perspektive wir als Betrachtende momentan einnehmen. Wir hören währenddessen das mechanische Surren des Computers und ungeduldiges Mausklicken (es scheint offenbar nicht so zu funktionieren, wie gewünscht), dann plötzlich einen grellen Warnton, während auf dem Bildschirm ein Fenster erscheint mit der Fehlermeldung »Fatal Error. Attempting to Save in C:/Users/Fish/AppData/Local/Temp/Fish20890402.1001.ma«. Die Ansicht der Szene zerbricht abrupt und alles verschwindet, als wäre nicht nur die auf dem Computer bearbeitete Datei korrupt, sondern der gesamte mehrschichtige Bildkomplex.

In der nächsten Einstellung des Kurzfilms *Raise An Animation* der in Shanghai und Kalifornien tätigen Künstlerin und Gameplay-Animatorin Lydia Wang von 2022 kommt die Programmnutzerin, deren Perspektive wir zuvor innehatten, in einer ungewöhnlichen Welt zu sich: Eine Art Schachbrett unter Wasser erinnert an das Rasterfeld von Grafikprogrammen, Befehlssymbole wie in einer digitalen Nutzerschnittstelle treiben in der Strömung. Wir sind mit der Figur (der Computernutzerin bzw. Künstlerin) offenbar in eine begehbare, subaquatische Version des Programms eingetaucht und haben damit neben dem oben beschriebenen mehrfachen, die Bildfläche betreffenden Rahmungsgebilde einen weiteren Rahmen nachgewiesen und zugleich überwunden: die Rahmenerzählung (über eine Künstlerin, die am Bildschirm sitzt). Durch die fiktionsinterne Binnenwelt (Metadiegese) mit eigenen Regeln und Hindernissen wird die Rahmenerzählung als solche bekundet. Fortan beobachten wir die zumeist erfolglosen Versuche der Nutzerin, besagten Fisch zu animieren – im eigentlichen Sinne (Leben einhauchen) und zugleich im technischen (in Bewegung versetzen). Mit dem »Material« müht sich die Künstlerin ähnlich ab wie ihre fiktionale Stellvertreterin – beiden gelingt die Animation nur bedingt, darauf komme ich gleich zurück. Dieses Material ist zugleich formbar und widerspenstig, die Operationen sind einmal intuitiv, dann wieder vertrackt und somit ausgesprochen fehleranfällig. Im metaleptisch erzählten Handlungsraum werden die Operationen der Künstlerin – das Bedienen einer Nutzeroberfläche – zum verkörperten Tun ihrer virtuellen Stellvertreterfigur, die Prozesse des Programms werden zu berührbarer, plastischer Materie. Die Oberfläche des Monitors, die davor

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Screenshots aus Lydia Wangs Kurzfilm
Raise An Animation.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

noch Tun und Wirkung (das Bedienen der Maus und das Erfolgen der Rechnerleistung) getrennt hatte und damit auch Aktivität und Passivität als vermeintlich differenzierbare Qualitäten ausgewiesen hatte, ist nun im wahrsten Sinne durchbrochen.

Obwohl der Figur das Animieren des Fisches nach und nach gelingt (der Künstlerin muss es folgerichtig auch gelungen sein), bleibt der Eindruck bestehen, dass hier etwas scheitert, im Versuch verhaftet bleibt und nicht eingelöst wird. Es fehlt nach wie vor etwas: Die Bewohner dieser Unterwasserwelt, die die Figur mit ihrem Tun heraufbeschwört, wirken weiterhin hohl und künstlich, ihre Bewegungen ungelenk. Eine solche Unzulänglichkeit computergenerierter Bilder kann sicher allgemein konstatiert werden, sie wird in Wangs Arbeit aber eindeutig als künstlerischer Fehlversuch aufgezeigt und dabei verhandelt. Wenn die Figur zum Schluss von den Fesseln ihres mühseligen Handwerks befreit mit einem bunten Schwarm von Meereslebewesen mitschwimmt und im Gegenlicht des Sonnenaufgangs nun selbst in der Form des Fisches auftaucht, wird das Animieren als pathetische Geste der Verlebendigung ausgewiesen, das heißt als formelhafte Geste mit ausgeprägter Affektwirkung, deren Artikulation manchmal (wie hier) mehr Gewicht hat als der Inhalt, den sie befördert.[18] Pathetisch ist sie auch aufgrund der ungeklärten Authentizität der hier in Erscheinung tretenden Bewegung bzw. Lebendigkeit: Laut Allen Cholodenko scheitert *und* gelingt Animation immer gleichermaßen, sofern animierte Bilder immer zwischen Stillstand und Bewegung suspendiert, in der Schwebe zwischen Leben und Nichtleben aufgehoben sind.[19]

18 Im Abspann des Films wird das plakative, plump-rührselige Bild der Verwandlung der Künstlerin in den endlich wahrhaftig zum Leben erwachten, in den Sonnenuntergang springenden Fisch wiederum gewendet: Mit realfilmischen Aufnahmen wird ihm etwas Authentisches, Rührendes hinzugefügt. Videoaufnahmen der Künstlerin als Kleinkind zeigen diese bei ihren ersten erfolglosen Gehversuchen, während sie ihren Eltern in einer Bildunterschrift auf Englisch und Chinesisch dafür dankt, sie großgezogen zu haben. Der Titel des Films lautet ja auch *Raise An Animation*, also: eine Animation großziehen.

19 Zur Suspension von Nicht/Leben im Animationsfilm vgl. Alan Cholodenko: »Speculations on the Animatic Automaton«, in: ders. (Hg.), The Illusion of Life 2. More Essays on Animation.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Dieses unüberwindbare Fehlen beschreibt auch der britische Künstler Ed Adkins, der wie Wang fast ausschließlich mit computergenerierten Animationen arbeitet. Die Figuren seiner Filme seien aus einer Leere generiert, sagt er in einem Interview mit der Kunst- und Museumsplattform *Louisiana Channel*. Und er erläutert weiter: »There's something missing from that world, and from the characters that are in that world […]. The thing that is missing sort of defines it.«[20] Die mit diesem *Fehlen* in Verbindung stehenden Gefühle von Verlust, Unvermögen, Unfähigkeit und Versagen hält Atkins dabei für »the absolut bedrock of making things«. Dem unüberwindbaren Mangel kann selbst mit unzähligen Versuchen nicht endgültig beigekommen werden und in diesen letztlich nie vollends erfolgreichen Versuchen besteht die künstlerische Praxis zu einem großen Teil (nachweislich zumindest bei Wang oder Atkins). Das scheint Atkins hier auch anzudeuten, wenn er Unvermögen, Versagen etc. als Fundament des Tuns und Herstellens bezeichnet. Das *Fehlen* und die resultierenden *Fehler* – im beschriebenen Beispiel sind es Systemfehler (»Fatal Error«) ebenso wie auf menschliche Unzulänglichkeit angesichts ungeeigneter Werkstoffe und Instrumente zurückzuführende Fehler – sind konstituiert durch die materiellen Bedingungen, das »Material«, mit dem die Künstler:innen arbeiten, während deren Handlungen zwar zentral sind und als zentral thematisiert werden, aber gegen diese materiellen Widerstände letztlich oft nicht ankommen und »Fehlversuche« bleiben.

Hinsichtlich des eben beschriebenen Beispiels können die künstlerischen Absichten und das entsprechende künstlerische Handeln nicht ohne Weiteres eindeutig einem der beiden Pole des Dualismus von Erfolg und Misserfolg zugeordnet werden. Das gilt wohl für alle Fehlversuche, die ins »fertige« Werk Einzug finden, denn wir haben es in solchen Fällen zugegebenermaßen mit einer erfolgreichen Darstellung des Versuchs als erfolglos zu

Sydney: Power Publications 2007, S. 486–528; sowie Vera Schamal: »Somehow alive: Animationsforschung und Lebensbegriff«, in: dies., Very Evidently in Motion. Eine Begriffserweiterung des Animationsfilms anhand der Erforschungsgeschichte bewegter Materie. Zürich/Berlin: Diaphanes 2024.

20 https://channel.louisiana.dk/video/ed-atkins-something-missing von Oktober 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

tun (werkintern oder durch Titelgebung etc.), was nuancierter beschrieben werden muss als mit dem besagten Dualismus. Ich gehe davon aus, dass ein Werk als solches durchaus gelungen sein kann, während es zugleich (teilweise) auf offensichtlich scheiternde Handlungen zurückgeht. Meinen Begriff des Fehlversuchs möchte ich konzeptuell in diese unsichere Zone einsetzen, was in den folgenden Abschnitten erläutert wird.

Die künstlerischen Absichten sind schon in der Ausgangslage eines Versuchs zu differenzieren: Es gibt auf die narrative und visuelle Gestaltung des Versuchs bezogene Absichten (beim Film etwa die Mise en Scène, die Inszenierung) und daneben Absichten, die auf den Versuch selbst bezogen sind (bei Wang zum Beispiel die Absicht, einen computergenerierten Fisch zu animieren). Diese Absichten überschneiden sich zwar vielfach, unterliegen aber nicht unbedingt denselben Gelungenheitsmaximen (eine gelungene Inszenierung ist wie gesagt manchmal auf misslungene Handlungen des oder der Künstler:in zurückführbar). Das heißt, dass Künstler:innen nicht nur einen Werkprozess in Gang bringen, also die Gestaltung betreffende Absichten haben, etwa Ansprüche in Bezug auf die Bildkomposition. Außerdem bringen sie auch einen (gegebenenfalls zweitrangigen oder sogar weitestgehend belanglosen) Prozess der Erkundung in Gang und hegen dabei auf den Versuch bezogene Absichten, haben also den Ausgang des (ästhetischen) Experiments betreffende Intentionen. Im rudimentärsten Fall bezöge sich die Erkundung auf das Nicht/Funktionieren des Versuchs oder von Aspekten des Versuchsereignisses (zum Beispiel: »Ich kann einen Fisch (nicht) lebensnah animieren«). Besonders letztere, auf das Versuchsergebnis gerichtete Absichten werden jedoch wie angedeutet wiederum fraglich, wenn gescheiterte Versuche in irgendeiner Form Eingang ins »fertige«, das heißt ausgestellte, veröffentlichte oder projizierte Werk finden. Sie müssen in Zweifel gezogen werden, gerade durch die Tatsache der Inszenierung des Versuchs: Wenn wir ihm als Betrachter:innen beiwohnen, muss der Versuch entsprechend zu einem *er*wünschten (wenn auch nicht ursprünglich *ge*wünschten) Ergebnis geführt haben. Das Ergebnis war entweder tatsächlich beabsichtigt – der Versuch war darauf ausgerichtet, das *angebliche* Scheitern herbeizuführen, das also eigentlich kein Scheitern ist. Oder aber

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

das Ergebnis ist tatsächlich unbeabsichtigt erfolglos und spricht sich damit sogar potenziell selbst die Qualifikation ab, Kunst zu sein,[21] was etwa dann geschieht, wenn ein rezipierter Gegenstand als bloße Vorarbeit oder Skizze interpretiert wird und damit vom Werk-Status in die Produktionsphase zurückgebannt wird.

Gerade angesichts solcher komplexen Sachlagen scheint es unumgänglich, eine produktionsästhetische Perspektive einzunehmen und sich vorrangig mit dem künstlerischen Handeln zu befassen. So wird es möglich, über Fehlversuche im Rahmen künstlerischer Praxis nachzudenken und davon das Scheitern von Kunst *als Kunst* bzw. von Kunst als »guter« Kunst prinzipiell zu unterscheiden. Fehlversuche als Werkbestandteil verstehe ich unter dieser Prämisse als künstlerische Reflexionen über die Ambiguität des künstlerischen Handelns – und des Handelns überhaupt – in Bezug auf dessen Gelingen und dessen Gelungenheitsnormen. Dabei zeichnet sich erneut ab, dass die mit dem Fehlversuch in Zusammenhang stehenden Handlungsformen – unwillentliches Nichthandeln (nur noch zuschauen können, was sich entfaltet) oder unwillentliches Handeln (aktives Tätigsein, das der Zielsetzung aber entgegenläuft) oder schließlich, wie eben beschrieben, Handeln mit ambivalenter Willensgebundenheit (als Scheitern inszeniertes Handeln) – von einem herkömmlicherweise »substanzialistisch« gefassten Verständnis intentionalen Handelns[22] nicht vollumfänglich erfasst werden kann.

Anders gesagt: Das, was ich unter Fehlversuchen verstehe, kann sich nicht im »ästhetischen Misslingen« erschöpfen, sondern steht mit einem produktionsästhetisch verstandenen Handeln in Zusammenhang: Es geht nicht um das Scheitern von etwas *als Kunst* und auch nicht um dessen Scheitern als gelungene, »gute« Kunst. Unter künstlerischem Handeln verstehe ich entsprechend nicht ein Handeln, das Kunst hervorbringt, sondern ein Handeln, das im Kontext einer spezifischen Praxis

21 Künstlerische Fehlversuche (failed art-attempts) als Fall von Nicht-Kunst (non-art) diskutiert etwa Christopher Mag Uidhir: »Failed-Art and Failed Art-Theory«, in: Australasian Journal of Philosophy 88 (2010), S. 381–400.

22 Vgl. Ingo Schulz-Schaeffer: Zugeschriebene Handlungen. Ein Beitrag zur Theorie sozialen Handelns, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2007, S. 434.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

verortet ist. Was hier potenziell nicht gelingt, ist also nicht das Kunstwerk *als gelungenes* oder *als solches*, sondern die Handlung an sich *und* im Kontext der spezifischen künstlerischen Praxis. Diese Setzung kann in produktiven Dialog gebracht werden mit Positionen wie etwa derjenigen Daniel Feiges, der vorschlägt, das künstlerische von sonstigem Handeln gerade darin zu unterscheiden, dass es auf eine andere Art misslingt, etwa in »Privationen« dessen, was es eigentlich ist.[23] Das heißt im Scheitern wird den künstlerischen Handlungen abgesprochen, ebensolche zu sein. Ich würde demgegenüber die These aufstellen, dass sich im künstlerischen Handeln dieselbe Art von Scheitern ereignet wie in jeder anderen Praxis auch, dass aber die Reflexion über die eigene Praxis als scheiternde in besonderer Weise vollzogen werden kann. An Feiges Argumentation ist daher der Gedanke für mich interessant, wenn auch fraglich, dass künstlerisches Handeln der Form nach anders ist als anderes Handeln, gerade weil es uns Handeln insgesamt erschließt: »[K]ünstlerisches Handeln [macht] Aspekte dessen, was es überhaupt heißt, dass wir handelnde Lebewesen sind, explizit.«[24] Wenn künstlerisches Handeln das Handeln expliziert, meine ich, expliziert es auch das Versuchen und eben auch das Scheitern, das dabei aber gerade *nicht* dem Wesen oder der Art nach anders ist. Der Fehlversuch im Rahmen der künstlerischen Praxis »expliziert« das Scheitern *per se* mit dem Scheitern der künstlerischen Handlung.

Fazit und Ausblick: Künstlerisches Nicht/Handeln

Versuchen heißt Erkunden, Erproben, Prüfen, In-Erfahrung-Bringen. Es handelt sich um eine ausdrücklich gewollte und gerichtete Handlungsform, deren Absichten nicht selten in irgendeiner Form festgehalten werden (in Anleitungen, Protokollen, Drehbüchern, Storyboards)

23 Vgl. Daniel Martin Feige: »Die Form künstlerischen Handelns. Eine Analyse aus dem Geiste ästhetischen Gelingens«, in: Daniel Martin Feige/Judith Siegmund (Hg.), Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld: transcript 2015, S. 173–191, hier S. 175.

24 Ebd., S. 177.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

oder nachträglich rekonstruierbar sind (auf die Schwierigkeit einer eindeutigen Rekonstruktion von Direktiven des Gelingens habe ich oben hingedeutet). Das Versuchen als von einer konkreten Intention geleitetes und bewusst entworfenes Handeln bildet im Gegensatz zu Routinen und Gewohnheiten gerade keine vorherrschende Form alltäglicher sozialer Aktivität,[25] sondern eine verhältnismäßig selten anzutreffende Form. In ihrer geradezu ostentativen Intentionalität scheint sich diese Handlungsform einwandfrei – oder einwandfreier als etwa habituelles Handeln oder unkontrollierbar-intransparente Handlungsformen – in klassische, subjektzentrierte Handlungskonzepte einsetzen zu lassen. Der Versuch impliziert also immer eine zugrundeliegende Absicht, die im Versuchsereignis oftmals hervortritt, indem sie beispielsweise eingelöst oder negiert wird. Obwohl eine Absicht im Versuch per Definition immer mehr oder weniger eindeutig identifizierbar ist – und gerade deshalb –, ist es möglich, ein angeblich im Voraus definiertes Bestreben nachträglich anzupassen oder umzuwandeln, oder dem Experiment gar eine vermeintlich vorab fixierte Absicht nachträglich hinzuzudichten. Diese Absicht tritt mit den materiellen Gegebenheiten, oder genauer: mit den nichtmenschlichen Faktoren des Versuchs bisweilen in Konflikt, was die Intentionalität der bewusst initiierten Handlung wiederum von der »anderen Seite«, nämlich unter Berücksichtigung eines Handlungspotenzials nichtmenschlicher Akteure fraglich werden lässt.

Das heißt: Erfolglose Versuche stellen sowohl *Material Agency* als auch *Human Agency* in mehrerlei Hinsicht zur Debatte. Da absichtsvolle menschliche Praxis und der Handlungsanteil nichtmenschlicher Einflussgrößen gleichermaßen berücksichtigt werden wollen, provoziert die Auseinandersetzung mit Fehlversuchen eine Verknüpfung von Erwägungen zu Material Agency mit handlungstheoretischen Überlegungen und konfrontiert hierin beide Denkansätze mit wesentlichen Problemlagen. Die Dezentrierung des Subjekts (in Anbetracht von Material Agency) mit an ein Subjekt gekoppelter Intentionalität (im Sinne vieler Handlungstheorien) zusammenzudenken,

25 Vgl. Anthony Giddens: The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration, Berkeley: University of California Press 1984.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

verspricht produktive Widersprüche und Schnittflächen zu generieren, die anschlussfähig sind an breitere und aktuelle Debatten. In dieser Perspektive stellt sich die Frage, inwiefern es das theoretische Fundament der meisten herkömmlichen Handlungsbegriffe zu überdenken gilt, das auf Intentionalität, Souveränität, Aktivität, Kontrolliertheit, Freiheit etc. rekurriert. Welche Konsequenzen ergeben sich allenfalls für einen Handlungsbegriff, der die Mitwirkung des Nichtmenschlichen (oder Mehr-als-Menschlichen) gleichermaßen wie menschliches Unvermögen, Scheitern und Einschränkungen der Handlungsfähigkeit einfassen soll? Und umgekehrt: Wie müssen gängige Konzepte von »Handlungsinitiative« bzw. *Agency* verfeinert werden, um die kategorische Verschiedenheit von Akteuren und Prozessen einzubeziehen und so möglichen Nivellierungen durch den *Agency*-Begriff entgegenzuwirken, das heißt der Spezifik der menschlichen Handlungsleistung – seiner »difference of embodiment«[26] – stattzugeben?

Wie erläutert, erschöpft sich der Fehlversuch nach meinem Verständnis nicht im ästhetischen Misslingen: Nicht das Gelingen des Kunstwerks als gutes oder wertvolles oder als solches steht angesichts von Fehlversuchen auf dem Spiel, zumindest nicht in erster Linie, sondern das Gelingen von künstlerischen, das heißt in einer spezifischen Praxis verorteten Handlungen. Wenn wir davon ausgehen, dass künstlerische Praxis in Kontinuität zu anderen menschlichen Praktiken steht[27] und sich das Scheitern im künstlerischen Fehlversuch eben nicht prinzipiell vom Scheitern als solchem unterscheidet,[28] lässt es sich also unter denselben theoretischen Bedingungen, das heißt mit den Konzepten der Praxis- und Handlungstheorie beschreiben.

Aktivität und Passivität können menschliche und nichtmenschliche Faktoren gleichermaßen betreffen und werden darin auch fraglich (von passivem Material und

26 Vgl. M. D. Kirchhoff: »Material Agency«, S. 13.

27 Vgl. Georg W. Bertram: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 11.

28 Zur entgegengesetzten Ansicht, das Misslingen von Kunstwerken sei »eine andere Art des Misslingens« als dasjenige anderer Handlungen, etwa weil es das Kunstwerk als solches negiere, siehe D. M. Feige: »Die Form künstlerischen Handelns«, S. 175.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

aktiven Künstler:innen kann nicht ausgegangen werden). Künstler:innen gehen anlässlich von Fehlversuchen und im Rahmen der spezifischen Zeitlichkeit des Fehlversuchs gerade nicht in die Position der wartenden Beobachtenden, sondern bleiben durch ihr Wagnis involviert und werden »affiziert«. Das besprochene Beispiel *To Raise an Animation* verhandelt diese Affizierung auf verschiedenen Ebenen. Die Frustration der Hauptfigur spiegelt die Frustration der Künstlerin, die zur Erstellung des Films mit derselben Aufgabe betraut ist wie die Figur (mit dem Animieren), und sie spiegelt sich auch auf dem Bildschirm im Film (durch den bestürzten Gesichtsausdruck der Figur, s. Abb. 1). Infolge des Systemfehlers wird die Figur sogar so weit affiziert, dass sie regelrecht absorbiert wird und fortan in einem unter anderen Bedingungen funktionierenden Handlungsraum agieren muss. Ihr »Material« verändert sich dabei: Die spiegelnde, undurchlässige Bildschirmoberfläche, die ein striktes Gegenüber von handelndem Subjekt und materiellen Handlungsbedingungen suggeriert, eine vermeintliche Differenz von Handlung (Bewegen einer Computermaus) und Wirkung (Wiedergabe auf dem Display bzw. Arbeitsleistung des Computers), weicht einer anderen Welt. In dieser Welt werden Berührungen möglich, der Fisch lässt sich nicht mehr nur anklicken, sondern ermöglicht unmittelbare Handlungen (anfassen, hochheben, biegen etc.), die Befehle sind nicht mehr in einer Oberfläche verhaftet, sondern flottieren in der Strömung, Material ist nun plastisch und wirkt zurück.

Die Idee einer Affizierung menschlicher und nichtmenschlicher Handlungsanteile im gesamten Verlauf einer Versuchshandlung (nicht nur in deren Initiation) steht herkömmlichen Modellen zur Beschreibung von künstlerischen Versuchen teilweise entgegen. In der Regel werden Versuche mit einer vorübergehenden Inaktivität und Abgabe von Kontrolle in Verbindung gebracht, die ich infrage stellen möchte. Oft ist die Rede von einer zeitweilig (wenn auch noch so kurz) wartenden, beobachtenden und dabei mehr oder weniger unbeteiligten Haltung des Künstlers oder der Künstlerin. In ihrer Abhandlung zum Experiment in der zeitgenössischen Kunst hält Nicole Vennemann etwa fest, dass der Künstler im Versuchsereignis »zu einem Beobachter von Prozessen [wird], die er zwar als Konzept angestoßen hat,

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

aber die er gleichzeitig ohne weitere Einflussnahme auf den Handlungsablauf verfolgt«.[29] Wenn durchaus auch eine betroffene Beobachtung denkbar ist und Einflussnahme nicht Anteilnahme gleichkommt, wird hier dennoch eine klare Trennung gemacht zwischen vorgängiger Aktivität und anschließender Passivität angesichts des »angestoßenen« Prozesses. Die künstlerische Kontrolle falle weg »zugunsten des Neuen als Überraschungsmoment«, so Vennemann.[30] Dieser Sichtweise zufolge gibt der oder die Künstler:in Autorität, Einflussvermögen und Intention vorübergehend ab und tritt in die Beobachter:innenrolle: Temporäre Inaktivität und eine bewusste Abgabe der Kontrolle werden geltend gemacht, wobei an Theorien der Interaktivität, Prozesskunst oder Kontingenz angeknüpft wird.[31] Künstlerische Strategien und Produktionsanordnungen, die auf absichtlicher Absichtslosigkeit und Zufall beruhen, werden dementsprechend beschrieben als »disempowerment of the artist and as desubjectivation of aesthetic activity. They explore the limits of human control and capacities.«[32] Eine solche Beschreibung hebt laut Olga Moskatova zwar richtigerweise Delegation und Warten als Aspekte künstlerischer Praxis in den Fokus und stehe somit im Einklang mit einer posthumanistischen Dezentrierung des Subjekts, es sei aber fraglich, inwiefern damit »Passivität« angemessen umschrieben sei.[33] Die aktive Dimension des Wartens hervorzuheben, es als absichtsvollen »Unterlassungsakt« zu verstehen, geht Moskatova entschieden nicht weit genug. Denn weiterhin bleiben Willen und Autonomie des Subjekts, das souverän über sein Nicht/Handeln entscheidet, selbstverständlich in entsprechende Erklärungen eingebunden. Hier setzen auch meine Überlegungen an. Im

29 Nicole Vennemann: Das Experiment in der zeitgenössischen Kunst. Initiierte Ereignisse als Form der künstlerischen Forschung, Bielefeld: transcript 2018.

30 Ebd., S. 117.

31 Vgl. z.B. Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, oder Dieter Mersch: Epistemologien des Ästhetischen. Zürich: Diaphanes 2015.

32 Olga Moskatova: »In the Event of Non-Happening. On the Activity and Passivity of Materials«, in: Marcel Finke/Friedrich Weltzien (Hg.), State of Flux. Aesthetics of Fluid Materials, Berlin: Reimer 2017, S. 105–120, hier S. 114.

33 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Fehlversuch steht zugleich die Souveränität des handelnden Subjekts und die vermeintliche Passivität des bearbeiteten Materials infrage: Künstler:innen bleiben im Versuchsereignis auch unfreiwillig involviert, werden zuweilen blockiert, sind überfordert oder handlungsunfähig gegenüber dem verwendeten Material, gegenüber Benutzeroberflächen etc. – und zwar nicht nur in der Entwurfsphase, sondern bis ins Werk hinein. Künstlerische Tätigkeit ist daher meines Erachtens gerade *nicht* »immer als eine ›skillful performance‹ von kompetenten Körpern zu verstehen«,[34] oder Können bzw. Kompetenz muss grundsätzlich neu und vielleicht eher epistemisch gedacht werden, sowohl spezifisch menschliche Verkörperung als auch materielle Wirksamkeit umfassend.

Literatur

Abram, David: The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-than-human World, New York: Pantheon Books 1996.

Barad, Karen: »Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: Signs 28 (2003), S. 801–831.

Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld: transcript 2006.

Bertram, Georg W.: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik, Berlin: Suhrkamp 2014.

Braidotti, Rosi: The Posthuman, Cambridge: Polity Press 2013.

Cholodenko, Alan: »Speculations on the Animatic Automaton«, in: ders. (Hg.), The Illusion of Life 2. More Essays on Animation. Sydney: Power Publications 2007, S. 486–528.

Cuntz, Michael: »Agency«, in: Christina Bartz et al. (Hg.), Handbuch der Mediologie, Signaturen des Medialen. München: Fink 2012, S. 28–40.

Ernst, Christoph: »Imaginary/Agency. Zur Imagination zukünftiger Interaktionen mit autonomen Waffensystemen«, in: Berenike Jung/Klaus Sachs-Hombach/Lukas R. A. Wilde (Hg.), Agency postdigital. Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern, Köln: Halem 2022, S. 88–115.

34 Andreas Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: Zeitschrift für Soziologie 32 (2003), S. 282–301, hier S. 290.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Feige, Daniel Martin: »Die Form künstlerischen Handelns. Eine Analyse aus dem Geiste ästhetischen Gelingens«, in: Daniel Martin Feige/Judith Siegmund (Hg.), Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld: transcript 2015, S. 173–191.

Feige, Daniel Martin: Design. Eine philosophische Analyse, Berlin: Suhrkamp 2018.

Gibson, James J.: The Ecological Approach to Visual Perception, Boston: Houghton Mifflin 1979.

Giddens, Anthony: The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration, Berkeley: University of California Press 1984.

Grampp, Sven: »Die Agentur für Medien. Plädoyer für eine Medium-Netzwerk-Wissenschaft«, in: Berenike Jung/Klaus Sachs-Hombach/Lukas R. A. Wilde (Hg.), Agency postdigital. Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern, Köln: Halem 2022, S. 227–256.

Hayes, Nancy Katherine: How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics, Chicago: The University of Chicago Press 1999.

Ihde, Don: Technology and the Lifeworld, Bloomington: Indiana University Press 1990.

Jung, Berenike/Sachs-Hombach, Klaus/Wilde, Lukas R. A. (Hg.): Agency postdigital. Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern, Köln: Halem 2022.

Kirchhoff, Michael David: »Material Agency. A Theoretical Framework for Ascribing Agency to Material Culture«, in: Society for Philosophy and Technology Quarterly Electronic Journal 13 (2009), S. 1–31.

Latour, Bruno: Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford: Oxford University Press 2005.

Law, John/Mol, Annemarie: »Notes on Materiality and Sociality«, in: The Sociological Review 43 (1995), S. 274–294.

Löhrer, Guido: »Abweichende Kausalketten, abwegige Handlungsverläufe und die Rückkehr teleologischer Handlungserklärungen«, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 54 (2006), S. 785–800.

Mag Uidhir, Christopher: »Failed-Art and Failed Art-Theory«, in: Australasian Journal of Philosophy 88 (2010), S. 381–400.

Mersch, Dieter: Epistemologien des Ästhetischen, Zürich: Diaphanes 2015.

Moskatova, Olga: »In the Event of Non-Happening. On the Activity and Passivity of Materials«, in: Marcel Finke/Friedrich Weltzien (Hg.), State of Flux. Aesthetics of Fluid Materials, Berlin: Reimer 2017, S. 105–120.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Moskatova, Olga: »Co-Production. Towards a Relational Ontogenesis of Media-Aesthetic Objects«, in: Stephan Schmidt-Wulffen/German A. Duarte (Hg.), The Object as Process. Essays Situating Artistic Practice, Bielefeld: transcript 2022, S. 85–99.

Oyen, Astrid Van: »Material Agency«, in: Sandra Lorena López Varela (Hg.), The Encyclopedia of Archaeological Sciences, Oxford: Wiley 2018, S. 1–5.

Rammert, Werner/Schulz-Schaeffer, Ingo: »Technik und Handeln. Wenn soziales Handeln sich auf menschliches Verhalten und technische Artefakte verteilt«, in: Technical University Technology Studies Working Papers 4 (2002), S. 3–17.

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003

Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: Zeitschrift für Soziologie 32 (2003), S. 282–301.

Schamal, Vera: »Somehow alive: Animationsforschung und Lebensbegriff«, in: dies., Very Evidently in Motion. Eine Begriffserweiterung des Animationsfilms anhand der Erforschungsgeschichte bewegter Materie. Zürich/Berlin: Diaphanes 2024.

Schulz-Schaeffer, Ingo: Zugeschriebene Handlungen. Ein Beitrag zur Theorie sozialen Handelns, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2007.

Vennemann, Nicole: Das Experiment in der zeitgenössischen Kunst. Initiierte Ereignisse als Form der künstlerischen Forschung, Bielefeld: transcript 2018.

Filmverzeichnis

Raise an Animation (USA 2022, R: Lydia Wang).

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Reihe Praktische Kunstphilosophie 01 Handeln in den Künsten

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Prof. Dr. Judith Siegmund, Philosophin und bildende Künstlerin, ist Professorin für philosophische Ästhetik an der Zürcher Hochschule der Künste.

Florian Klinger ist außerordentlicher Professor für Germanistik an der University of Chicago.

Dr. Marie Rosenkranz ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsschwerpunkt Ästhetik der Zürcher Hochschule der Künste.

Dr. Eva Backhaus arbeitet als Postdoc am Sonderforschungsbereich 1512 »Intervenierende Künste« an der Freien Universität Berlin.

Dr.in Elisabeth Makovec lehrt ästhetische Theorie und Praxis an der Kunstuniversität Linz.

Dr. Bernd Haberl ist freischaffender Philosoph, Softwareentwickler und Grafikdesigner.

Florence Borggrefe ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Zürcher Hochschule der Künste und Doktorandin an der Leuphana Universität Lüneburg.

Prof. Dr. Daniel Martin Feige lehrt Philosophie und Ästhetik an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart.

Prof. Dr. Anke Haarmann lehrt Theorie und Praxis der Künste und ihrer Forschung an der Universität Leiden und Designtheorie sowie Designforschung an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg.

Prof. Dr. Marita Tatari lehrt Philosophie mit dem Schwerpunkt Kunstphilosophie und Kulturtheorie an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle.

Dr. Vera Schamal ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsschwerpunkt Ästhetik der Zürcher Hochschule der Künste.

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Judith Siegmund, Florian Klinger,
Marie Rosenkranz (Hg.)
Handeln in den Künsten

Gefördert durch die Förderlinie Gold Open Access und den Forschungsschwerpunkt Ästhetik der Zürcher Hochschule der Künste sowie das Zentrum für Designforschung der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de/ abrufbar.

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY-ND 4.0 lizenziert.

Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© Judith Siegmund, Florian Klinger, Marie Rosenkranz (Hg.)

transcript Verlag
Hermannstraße 26
D-33602 Bielefeld
live[at]transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND

Lektorat
Norbert Axel Richter (DE)
Ben Young (EN)

Reihengestaltung
Jan Vincent Dufke
Stefan Stefanescu

Druck (Umschlag)
Jan Vincent Dufke
Julian Fiebach

Druck (innen)
Memminger MedienCentrum

Papier
Munken Lynx Rough

ISBN (Print/PDF)
978-3-8376-6957-2
978-3-8394-0090-6

Buchreihen-ISSN/eISSN
3052-9069
3052-9077

https://doi.org/10.14361/9783839400906 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-ND