

Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst

Judith Siegmund

EINLEITUNG

Die ästhetischen Diskurse der letzten Jahrzehnte im deutschsprachigen Raum sind vom Gedanken der Zweckfreiheit der Kunst geprägt. Der Terminus der Zweckfreiheit stellt sich hierbei als eine Art informelle Modifikation der Kantischen »Zwecklosigkeit ohne Zweck« dar und ist der letzteren gegenüber eine Vereinfachung, insofern er zumeist (entgegen Kants Intentionen) mit einer absoluten Funktionslosigkeit der Kunst zusammengedacht worden ist. Funktionslosigkeit der Kunst als ihre »absolute Funktion« ist dabei zumeist unausgesprochen mit Handlungsabstinenz bzw. mit einem Handeln, das seine Intentionen verfehlt, gleichgesetzt worden.¹ Aus einer solchen Perspektive betrachtet ›handelt‹ Kunst nicht, sondern unterbricht zum Beispiel Sinnerwar-

1 | Vgl. z.B. Friedrich Kambartel: »Zur Philosophie der Kunst. Thesen über zu einfach gedachte begriffliche Verhältnisse«, in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 15–26, hier S. 16: »Eines der wichtigsten Probleme, welche dem gegenwärtigen Gebrauch des Wortes ›Kunst‹ (einen praktisch bestimmten) Sinn verleihen, besteht darin, daß wir den Situationen und Mitteln unseres Lebens eine Gestalt geben (müssen), welche nicht durch Zwecke unseres Lebens festgelegt (festlegbar) ist ...« Sowie ebd., S. 23: »Einen Gegenstand herzustellen, der die ästhetische (und d.h. insbesondere: nicht funktionale) Einstellung paradigmatisch ermöglicht – dies können wir, paradox, als die ›absolute‹ Funktion bezeichnen.« Eine Ausnahme stellen die sittlich orientierten Lesarten der *Kritik der Urteilskraft* von Kant dar, in denen aus rezeptionsästhetischer Perspektive Kunst als Handeln thematisiert wird. Vgl. Birgit Reckl: »Das Schöne als Symbol der Freiheit. Zur Einheit der Vernunft in ästhetischem Selbstgefühl und praktischer Selbstbestimmung bei Kant«, in: Hermann Parret (Hg.), *Kant's Ästhetik. Kant's Aesthetics. L'esthétique de Kant*, Berlin/New York 1998, S. 386–402, hier S. 401: »Es [das ästhetische Gefühl] stimmt uns zum Handeln.« Reckl bestimmt die versinnlichte Idee der Freiheit im Kunstwerk als das Vermögen, Zwecke zu setzen. Vgl.

tungen, die sich typischerweise mit zielgerichtetem Handeln verbinden. Ihr Verhältnis zur Sphäre des Handelns ist generell negativ oder ironisch.²

Indessen verfolgen die konkreten Produzentinnen und Produzenten von Kunst in aller Regel irgendwelche konkreten Intentionen, wenn sie arbeiten; das heißt, was sie tun, ist etwas Intendiertes. Bei dem Gedanken der Zweckfreiheit handelt es sich daher in erster Linie um eine ›theoretische Deutung‹ künstlerischen Handelns seitens der Wissenschaft, nicht unbedingt um eine Selbstbeschreibung künstlerischer Praxis. Ästhetischer, wissenschaftlicher Diskurs und ästhetisches Selbstverständnis fallen in diesem Punkt auseinander. Entweder wurde den Künstlerinnen und Künstlern eine unbewusste, ja nicht-intendierte Handlungsweise zugeschrieben, oder es wurde das Übersteigen aller ihrer Absichten durch das ›von ihnen abgelöste Kunstwerk‹ konstatiert. Beiden Aspekten der Beschreibung künstlerischen Handelns kann man zwar zustimmen, jedoch stellt sich die Frage, ob Unbewusstheit, Responsivität, Prozesshaftigkeit und Überschuss über Handlungsintentionen nicht auch in vielen anderen Handlungsformen regelmäßig auftreten. Das Eigenartige dieser Deutung liegt also nicht im Konzedieren einer Bedeutungsoffenheit und des Überstiegs von Handlungsresultaten über Autoren- bzw. Akteursintentionalität, sondern in der Zuschreibung solcher Handlungsformen *allein* an die Kunst. Die Distinktion der Kunst in der ästhetischen Theorie beruhte und beruht somit zu einem nicht unwesentlichen Teil auf impliziten Annahmen über ihre distinkten Handlungsformen.³

Vermutlich sind die Handlungen von Künstlern in den meisten Fällen unterscheidbar von Handlungen der Akteure in anderen Praxisfeldern, jedoch stellt sich die Frage, *anhand welcher Kriterien* sie unterschieden werden können. Die damit verbundene Frage, ob die Differenz von Kunst und Nichtkunst auf einer Entgegenseitung von künstlerischem und nichtkünstlerischem Handeln beruhen muss oder ob nicht vielmehr künstlerisches Handeln zunehmend als eine Handlungsoption unter mehreren zu bestimmen wäre, soll

auch Klaus Düsing: *Die Teleologie in Kants Weltbegriff*. Kantstudien, Ergänzungsheft 96, Bonn 1968.

2 | Einer solchen Zweckfreiheit wären noch am ehesten künstlerische Absichten, zu stören oder zu verstören, bzw. Intentionen der Verweigerung von etwas vergleichbar.

3 | Vgl. die eben erschienene Analyse von Andreas Reckwitz, der aus solchen Gründen eine Überarbeitung der »sozial- und kulturwissenschaftlichen Analytik« fordert: »Es existieren auch ästhetisch-zweckrationale Mischtypen, die man ästhetisch imprägnierte Praktiken nennen kann.« Reckwitz geht es ganz allgemein um ästhetische Praktiken, er bezeichnet aber die Kunst als deren »Paradigma«. Andreas Reckwitz: »Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen«, in: Andreas Reckwitz/Sophia Prinz/Hilmar Schäfer (Hg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*, Berlin 2015, S. 13-54, hier S. 30 u. S. 28.

in dem vorliegenden Text zur Debatte stehen. Ein Fokus des Nachdenkens über die Rolle der Kunst liegt häufig in einer Art soziologischer ›Draufsicht‹ aufs Gesellschaftliche, also z.B. in dem Versuch, der Kunst eine bestimmte gesellschaftliche Position zuzuweisen und dabei vom Handeln der produzierenden Subjekte abzusehen. Der vorliegende Text ist ein Versuch, diese soziale bzw. gesellschaftliche Bestimmung der Kunst mit handlungstheoretischen Überlegungen zusammenzudenken. Ich beziehe mich dabei im Folgenden auf für diese Fragestellung einschlägige Arbeiten von Robert Pippin, John Dewey und Hans Joas. In der Lektüre der Hegelschen Ästhetik durch Robert Pippin wird bereits sehr deutlich, dass und wie sich Kunsthändeln als eine Handlungsform verstehen lässt, die – so wie andere Handlungen auch – immer ein Handeln im Öffentlichen ist. Der Sinn bzw. die Bedeutung von Handlungen und so auch der von künstlerischen Handlungen steht immer im Licht der Reaktionen anderer Menschen. Pippin vergleicht die Intentionalität der produzierenden Subjekte und die Interpretation der Werke in der Rezeption vor allem mit der Intentionalität und Interpretation (körperlicher) Handlungen. Während in Pippins Hegel-Lesart die Ungesichertheit, ja Prekarität von Bedeutungen, die Handlungen in der Moderne auszeichnet, im Vordergrund steht, bestimmt John Dewey in einer zwar verwandten, aber gegenläufigen Denkbewegung die Kompetenz künstlerischen und anderen spielerischen Handelns anhand der Möglichkeit, sich reaktiv auf einen unsicheren Bedeutungsrahmen einzustellen. Nicht nur in seiner Erfahrungstheorie der Kunst, sondern auch in seinen pädagogischen Texten geht es ihm um die Erläuterung einer spezifischen Handlungsstruktur anhand eines dynamischen Verhältnisses von anvisierten Zwecken und eingesetzten Mitteln. Die pragmatistische Idee einer durch große Anschaulichkeit und vorreflexive Körperlichkeit mitbestimmten Handlungsfähigkeit baut Hans Joas aus und entwickelt aus ihr unter dem Stichwort des kreativen Handelns eine nicht-rationalistische (oder genauer: nicht-nur-rationalistische) Handlungstheorie des Gesellschaftlichen. Abschließend wird zu fragen sein, wie sich eine solche Verankerung künstlerischer Handlungsformen im Gesellschaftlichen (die auch bei Pippin und Dewey ein zentraler Gedanke ist) auf eine mögliche Funktionalität der Kunst im heute neu zu bestimmenden sozialen Kontext auswirkt. Alle diese Fragen müssen aktuell auch im Rahmen jener gesellschaftlichen Entwicklungen diskutiert werden, die derzeit häufig als ›neoliberaler Ökonomisierung‹ beschrieben werden.

Der Diskussion der drei Autoren möchte ich einige empirische Beobachtungen neuerer Phänomene und Debatten voranstellen, die auf einen funktionalen Wandel in den bildenden und performativen Künsten hindeuten. Es handelt sich um Phänomene einer Entautonomisierung der Kunst, die in den Debatten unterschiedlich bewertet werden. Weder geht es mir um eine pauschale Ablehnung solcher Entwicklungen noch darum, das Aufgezählte schon

deshalb zu affirmieren, weil es stattfindet. Die kurze Auflistung ist zunächst – im Sinne einer feststellenden Beobachtung – deskriptiv gemeint.

Die Absicht, die dem vorliegenden Beitrag als ganzem zugrunde liegt, ist also die, einen Blick auf Theorien zu werfen, an die sich im Nachdenken über aktuelle Entwicklungen eventuell anknüpfen ließe. In der philosophischen Theorie der Kunst, so die Intuition, gibt es bereits Konzepte, mit deren begrifflichen Mitteln die beobachtbaren Tendenzen einer zunehmenden Integration der Kunst ins Gesellschaftliche beschrieben und diskutiert werden können.

INTEGRATIVE TENDENZEN

Folgende Beobachtungen lassen sich als Indizien für eine solche Integrations-tendenz anführen:⁴ Erstens arbeiten viele Künstler explizit und implizit mit einem politischen Anspruch. Ich meine damit den Anspruch, direkt, kritisch und ungeschützt in gesellschaftliche und politische Vorgänge einzugreifen und so Einfluss auszuüben. Als Beispiel lassen sich hier aktivistische künstlerische Aktionen im sogenannten arabischen Frühling nennen; generell gilt aber diese Beobachtung für einen nicht unbeträchtlichen Teil der Kunst, die in gesellschaftlichen Unterdrückungs- und Umbruchsituationen geschaffen wurde. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann direkt von einer »Ästhetik des Aufstands« spricht.⁵ Wichtig für die Bestimmung dieser Kunstformen sind nicht nur Überschreitungen von Gattungsgrenzen, konstitutiv für ihre Bestimmung ist vielmehr auch die politische Situation, in denen sie jeweils entstehen.

Zweitens haben sich ganze Kunstmännen herausgebildet, deren Wirkungen eher im Sozialen und Regionalen liegen. Im englischsprachigen Diskurs hat sich für sie die Bezeichnung *Community Arts* oder *Social Arts* herausgebildet, im deutschen Kontext spricht man lieber von partizipativer Kunst oder Kontextkunst.⁶ Die Performancetheoretikerin Shannon Jackson beispielweise

4 | Diese Gedanken habe ich bereits (in leicht veränderter Form) geäußert in: Judith Siegmund: »L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff«, in: Uta Karstein/Nina Tessa Zahner (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden 2015.

5 | Vgl. Hans-Thies Lehmann: »Ästhetik des Aufstands«. Vortrag zu den Berliner Festspielen am 16.10.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=X2KeX-Jp0Ug>, abgerufen am 7.11. 2014.

6 | Vgl. Shannon Jackson: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York/London 2011; Nato Thompson (Hg.): *Living as Form*, New York 2012; Karin Gludovatz/Dorothea Hantelmann/Michael Lüthy/Bernhard Schieder (Hg.): *Handeln als Kunst und Kunst als Handeln*, Zürich 2010.

erklärt, dass es viele Wege für Künstler gebe, sich zu einer Heteronomie zu bekennen; diese Heteronomie kann laut Jackson beides zugleich sein: »ästhetisch präzise und sozial effektiv«.⁷

Drittens schlagen immer mehr Akteure aus der Kunst, der Kunstvermittlung, aber auch aus der Politik vor, man möge Kunst – gerade im Zeitalter ihrer Massenproduktion – eher als kulturelle Arbeit oder als Bildungsarbeit verstehen. So verstanden wäre die Kunst ein kulturelles Feld, das durch seine Existenz eine Art Humus bildet, auf dem im Sinne einer demokratischen kulturellen Atmosphäre viel wachsen kann. Das wäre zugleich eine Art der Demokratisierung der künstlerischen Praxis.⁸

Viertens sollte in diesem Zusammenhang auch kurz auf den kreativen Imperativ hingewiesen werden, dem heute viele, man könnte sagen, fast alle Menschen ausgesetzt sind. Freiheit als Aufforderung, ja als Zwang, kreativ und frei zu handeln, um überhaupt wettbewerbsfähig zu bleiben, bestimmt nach der Darstellung vieler Autorinnen und Autoren den Alltag der meisten Menschen.⁹ Damit hat eine eigentümliche Aneignung von Strategien stattgefunden, die ehemals für die Kunst und das künstlerische Handeln reserviert gewesen sind. Die Zweckfreiheit des Künstlerischen oder Ästhetischen ist hier – auf den ersten Blick gesehen – instrumentalisiert im Sinne eines problemlosenden Handelns.

Fünftens wird Kunst vonseiten der Künstler immer mehr als gesellschaftliche Arbeit ausgegeben. Wenn tatsächlich künstlerisches Handeln als gesellschaftliche Arbeit aufzufassen wäre, dann hätte sich historisch sehr viel geändert. Denn Kunst und Arbeit sind in der Geschichte der Moderne als Gegensatz aufgefasst worden. Dies bedeutete für die Kunst, dass sie gerade nicht den Gesetzen der Entlohnung und Bewertung, den Gesetzen der Nützlichkeit und des Warentauschs unterworfen werden konnte. Künstlerisches (und handwerkliches) Tätigsein lieferte vielmehr die Kontrastfolie für die in der Moderne im Allgemeinen ›entfremdete‹ Arbeit. Vermutlich geht es Künstlerinnen und Künstlern bei der Rede von ›gesellschaftlicher Arbeit‹ um mehr als nur um Anerkennung; es geht um Wirkungen und Auswirkungen der Kunst in die Gesellschaft hinein, und das begriffliche Instrument zur Formulierung eines solchen Wirkungsanspruchs ist der Arbeitsbegriff.

⁷ | S. Jackson: *Social Works. Performing Art*, S. 74.

⁸ | Vgl. Sabine Baumann/Leonie Baumann (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen Konformität und Widerständigkeit*, Wolfenbüttel 2009.

⁹ | Vgl. z.B. Axel Honneth (Hg.): *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus*, Frankfurt a.M. 2002; Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*, Frankfurt a.M. 2000; Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010.

Sechstens wird Kunst in jüngeren Debatten häufig als Wissensproduktion oder als Forschung beschrieben. Man kann in diesem Zusammenhang eine institutionell geplante und durchgeführte Angleichung künstlerischer Projektarbeit an wissenschaftliche Forschungsprojekte beobachten, bei der eine Vergleichbarkeit beider in Bezug auf ihre Planung, Finanzierung, Durchführung und Evaluierung intendiert ist. Diese Umstrukturierung vollzieht sich ungeachtet mancher Kritik, die sie begleitet.¹⁰ Im Gegenzug nehmen aber auch einige Künstler die Begriffe des Wissens und Forschens in einem universellen Verständnis für ihre Arbeiten in Anspruch. In diesem Sinne beschäftigen sich zurzeit viele Autorinnen und Autoren mit Fragen wie der nach dem künstlerischen Wissen.¹¹

Alle aufgezählten Entwicklungen, Debatten und Phänomene verweisen auf die Notwendigkeit, den Distinktionsmodus und den Autonomiegrad der Kunst neu zu überdenken. Liefse sich künstlerisches Handeln als eine Handlungsoption unter mehreren beschreiben, so könnte man auch der in jüngsten Kunstentwicklungen auftretenden Verwischung der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst Rechnung tragen. Die Notwendigkeit einer genaueren Bestimmung des Verhältnisses von künstlerischem und nichtkünstlerischem Handeln ist damit aber nicht ausgeräumt, sondern stellt sich lediglich in einer neuen Art und Weise.

ROBERT PIPPIN: KUNST ALS HANDLUNG

Ein grundlegendes Angebot, Kunst als das Ergebnis einer Handlung zu verstehen, die sich »in der Beziehung zwischen dem vom Künstler Angestrebten und der Antwort der Betrachter« vollzieht, präsentiert Robert Pippin in seinen Vorlesungen über die Hegelsche Ästhetik.¹² Damit nimmt Pippin eine wesentliche Akzentuierung innerhalb der Handlungstheorie vor: Die Resultate von Handlungen, so Pippin, hängen grundsätzlich nicht allein von Zweck und Mittel ab; vielmehr sind sie mit Hegel als etwas aufzufassen, dessen Sinn sich erst im Zuge der Reaktion Anderer bildet. Hegels »großes Projekt« be-

10 | Vgl. Tom Holert: »Unmittelbare Produktivkraft? Künstlerisches Wissen unter Bedingungen der Wissensökonomie«, in: Sybille Peters (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld 2013, S. 225–238.

11 | Die Debatten zu diesem Thema sind zu weitläufig, als dass sie im Rahmen dieses Aufsatzes dargestellt werden könnten. Stellvertretend sei genannt: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germán Toro Pérez (Hg.): *Künstlerische Forschung – Ein Handbuch*, Zürich/Berlin 2015.

12 | Robert Pippin: *Kunst als Philosophie*, Berlin 2012, S. 193.

steht laut Pippin in der Beschäftigung mit der Frage, »wie das Denken die Sinnlichkeit beeinflussen kann und wie das Denken in Körperbewegungen, die wir als zuschreibbare Handlungen ansehen, sein bzw. [...] am Werk sein könnte.«¹³ Ästhetische Intelligibilität wird von ihm als »eine bestimmte sinnlich-affektive Modalität der Intelligibilität« bestimmt, die sich in Kunstwerken, vor allem in den Werken der bildenden Künste, verkörpert. Unter Intelligibilität der Kunst versteht Pippin also nicht allein begriffliches Wissen – dies dürfte all jene interessieren, die sich bemühen, den Begriff des Wissens der Kunst als eines spezifisch künstlerischen Wissens zu erläutern. Die Manifestation eines Sinns durch seine Verkörperung in Kunstwerken ist bei Pippin aber durchaus nicht als eine spezifische Form der Intelligibilität angezeigt, die sich *allein* in Kunstwerken finden lässt; und deshalb kann die Intelligibilität der künstlerischen Praxis (deren Telos künstlerische Werke sind) nach Pippin mit derjenigen anderer Handlungen verglichen werden.¹⁴ So wie sich in einer Handlung »wahrhaft manifestiere, wer eine Person *wirklich* ist«¹⁵, so haben Kunstobjekte »für uns einen besonderen Sinn«.¹⁶ Der Kunst soll hier ein paradigmatischer Status zukommen, jedoch wird nicht ganz klar, was es ist, das diesen Status legitimiert.¹⁷ Künstlerische Handlungen sind also nicht als eigene Handlungen, die durch eine ästhetische Differenz zu bestimmen wären, anzusehen. Vielmehr baue »Hegels Auffassung der Intelligibilität von Kunstwerken parasitär auf seiner allgemeinen Auffassung der gesellschaftlichen Intelligibilität auf, unserer Intelligibilität füreinander, und zwar besonders parasitär auf seinem Verständnis der Intelligibilität unserer körperlichen

13 | Ebd., S. 63.

14 | Pippin sagt genau genommen mit Hegel: Es gibt verschiedene »Formen« des Begrifflichen – die Kunst hat eine andere als die Philosophie. Das hängt natürlich mit Hegels unüblichem Begriff des Begriffs zusammen.

15 | Ebd., S. 162f.

16 | Ebd., S. 205. Vgl. auch G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Frankfurt a.M. 1986, Bd. 1, § 140: »Was der Mensch tut, das ist er« (S. 277). »Wenn dann aber ein stümperhafter Maler und ein schlechter Poet sich damit trösten, daß ihr Inneres voll hoher Ideale sei, so ist solches ein schlechter Trost, und wenn sie die Forderung machen, man solle sie nicht nach ihren Leistungen beurteilen, sondern nach ihren Intentionen, so wird solche Prätention mit Recht als leer und unbegründet von der Hand gewiesen« (S. 278): Der Mensch ist wesentlich nichts als »die Reihe seiner Taten«.

17 | Vgl. R. Pippin: *Kunst als Philosophie*, S. 217: »Trotz aller Eingeschränktheit von Hegels Position gegenüber den schönen Künsten ist es doch die Kunst, die den unvermeidlich »amphibischen« Status des Menschen am besten manifestiert und daher, ihm zum Trotz, den Kampf um eine wechselseitige Intelligibilität und eine vereinbare Freiheit ohne Herren und Knechte, Experten und Patienten bezeugt.«

Bewegungen als Handlungen.«¹⁸ Dass Pippin bereit ist, die Distinktionsfigur der Kunst, die z.B. dem »ästhetischen Urteil« Kants und seinen Lesarten im 20. Jahrhundert eingeschrieben ist, einzuschränken, wenn nicht gar aufzugeben, wird anhand seiner kurzen Auseinandersetzung mit Adornos Ästhetik klar. Adorno wirft Hegel vor, »die Rettung der sinnlichen Besonderheit der Kunst oder der Erinnerung an [die Sinnlichkeit, J. S.] als angemessene Aufgabe moderner Kunst« geopfert zu haben. Pippin bezeichnet diesen Anspruch Adornos, das Utopische im Sinnlichen aufzuheben und der Kunst als Statthalterin zu übertragen, als einen »romantischen Rückschritt [, der] durch die Entwicklungslinie der modernen Kunst nicht bestätigt wird«.¹⁹ Erkenntnistheoretisch gedacht basiere Adornos »Antinomie« von historischer Kontextualität und formaler Reinheit der Kunst »auf der Voraussetzung der Trennbarkeit der sinnlichen und intellektuellen Fähigkeiten«, die »von Hegel heftig und nachhaltig angegriffen wurde«.²⁰ Wichtig ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass Pippin eine verbreitete Hegel-Lesart zurückweist, nach der »das Bedürfnis nach Kunst von der Philosophie befriedigt worden, die Kunst also in der Philosophie aufgegangen sei«.²¹ Kunst geht nach der Pippinschen Lesart Hegels nicht auf im Begrifflich-Philosophischen, ist aber auch nicht dessen sinnliches Gegenteil.

Kunst als eine Handlung anzusehen, bedeutet für Pippin, sich »auf dieselbe logische Struktur« zu beziehen, wie Hegel sie für die Darstellung der »Beziehung zwischen subjektiver Gesinntheit und Tat« im Allgemeinen in Anspruch nimmt. Die Intentionalität und Entäußerung der Künstlerin in die Verkörperung des Werks steht – wie jede Handlung – im kontextuellen ›Rahmen‹ einer (immer historisch verstandenen) Öffentlichkeit.

»Ich denke es wird deutlich, daß Hegel in Handlungen ebenso eine öffentliche, performative und daher gesellschaftshistorische Dimension sieht [...]. Dieses Merkmal beinhaltet, daß Handelnde in vollem Ernst Intentionen angeben können, die nicht ›in‹ der Tat erkennbar sind oder denen gar von dieser widersprochen wird (da die Tat für andere eine bestimmte Bedeutung zu einer bestimmten Zeit erhält), und daß individuelle Handelnde genausowenig über die angemessene Beschreibung dessen, was sie getan haben, verfügen, wie Künstler über eine urheberrechtlich geschützte Beziehung zur Bedeutung dessen, was sie hervorgebracht haben.«²²

18 | Ebd., S. 206.

19 | Ebd., S. 90.

20 | Ebd., S. 107f.

21 | Ebd., S. 153.

22 | Ebd., S. 93.

Maßgeblich an dieser Formulierung ist, dass Pippin nicht unterscheidet zwischen einer besonderen ›künstlerischen‹ Intentionalität und der Intentionalität eines zielgerichteten Handelns, das beispielsweise seine Ziele kennt und durchsetzt, wie z.B. im praktischen täglichen Handeln. Wenn wir also von einer Verkörperung der »Intentionen des Künstlers« reden, meinen wir damit eine Verkörperung, die nicht »notwendig an die expliziten Intentionen gebunden ist, die der Künstler selbst zu formulieren vermochte«.²³ Pippin spricht in diesem Zusammenhang auch von der »Phänomenologie der ersten Person, die uns erst in die Lage versetzt, auf adäquate Art und Weise »darüber zu diskutieren, was Gelingen oder Scheitern für ein Darstellungsprojekt bedeuten«.²⁴ Es besteht eben kein »bloß funktionaler« Zusammenhang zwischen einer Epoche und ihren künstlerischen Werken, die diese Epoche zeigen; sondern es ist ein je individuelles »Verständnis [...] der Welt, in der man lebt, ihrer Normen, Gebräuche, Ideale«, das sich anhand der künstlerischen Handlung verkörpert.

Diese intentionale Verkörperung sei Teil eines Narrativs, das in der »Antwort der Betrachter« entsteht. »[J]edes Erbe, egal wie ›abhängig‹ es von einer zuvor gemeinsam geteilten ›Gestalt des Geistes‹ ist«, muss ›herausgearbeitet werden‹, »und zwar in einer vorläufigen Weise und mit einer performativen Dimension, die auch seine mögliche Rezeption und Revision durch eine Öffentlichkeit von Betrachtern impliziert«.²⁵ Es zeigt sich also, dass dieses ›Herausarbeiten‹, das sich nicht im Geben von Gründen erschöpft, als Verkörperung gedacht ist. Verkörpertes kann ein Narrativ erzeugen oder verändern; der ›Antwortcharakter‹ des Narrativs bedeutet zugleich, dass sich ein solches Narrativ nicht von selbst forschreibt, sondern dass seine Fortschreibung ein fortwährendes Reagieren auf Herausarbeitungen darstellt. Umgekehrt formuliert ist öffentlich geteilte Bedeutung immer auch als sinnliche Verkörperung zugänglich und nicht allein als eine Argumentationsstruktur des Grundegebens.

Von beiden Seiten aus gesehen – von der Seite derjenigen, die etwas ›herausarbeiten‹, indem sie sich in dieses entäußern, als auch von der Seite der fragenden Reaktion als Interpretation desselben – sind die Anerkennungsbedingungen für das Getane und Befragte »nicht stabil«.²⁶ Generell werden »in unserer Zeit unter den Bedingungen der Moderne«, wie Pippin sagt, soziale Anforderungen unklar, und ästhetische Verbindlichkeit wird problematisch.²⁷ Das »Versprechen auf Bedeutung« steht im Allgemeinen unter einem größeren Druck,²⁸ Skepsis und Ungewissheit prägen unser Selbstverständnis. Ist es

23 | Ebd., S. 92f.

24 | Ebd., S. 127.

25 | Ebd., S. 193.

26 | Ebd., S. 80 u. 150.

27 | Ebd., S. 83.

28 | Ebd., S. 94.

überhaupt noch möglich, »sich selbst in seinen Taten zu erkennen«?²⁹ Jedenfalls bleibe es »ein modernes Schicksal«, es immer wieder zu versuchen und »auf einer Verbindung mit den objektiven Bedingungen« zu beharren.³⁰ Bedeutung ist nach Hegel von allgemein sozialer Natur, auch wenn sie heute prekär geworden ist.³¹ Dies manifestiere sich nicht allein in der Kunst. Aber wenn es um die »Verkörperung von Bedeutung« geht, dann sei die bloße Existenz der Kunst eine »Annahme über die Möglichkeit einer öffentlich geteilten Bedeutung«.³² Das könne als ein Versprechen auf Verstehen und Verständigung ausgelegt werden. Pippin spricht von einer »gewissen Vorwegnahme der Antwort des Betrachters«, die wiederum selbst historischen Modifikationen (Veränderungen im Lauf der Zeit) ausgesetzt ist.³³

Welche Konsequenzen ergeben sich aus Pippins Hegel-Lesart nun für die Distinktion der Kunst? Eine Unterscheidung, die Hegel noch traf, nämlich die zwischen der ›Prekarität‹ künstlerischer Praxis und einer ›echten wechselseitigen Anerkennung, die sich in Institutionen der Gesellschaft objektiv verwirklichen‹ würde, revidiert Pippin. Hegel habe sich nicht geirrt über die Kunst, deren Bedeutung im Einzelnen instabil bleibe, aber er irrte sich über die »Verwirklichung der Freiheit« in den anderen Institutionen.³⁴ Pippin begründet das damit, dass Hegel »insbesondere nicht voraussah, daß die Institutionen, von denen er glaubte, sie würden echte wechselseitige Anerkennung objektiv verwirklichen, eben dabei versagen und damit die Verwirklichung der Freiheit, die den Kern seines Narrativs darstellt, problematisch machen würden.« Nach Pippins Einschätzung kann die künstlerische Praxis »am besten manifestieren [...], wie dieses jetzt unendliche ›Problem‹ der Instabilität aller Bedeutung »zu verstehen ist«.³⁵ Kunst als eine Praxis unter oder neben anderen Praktiken (»wie der Dekoration, der politischen Selbstglorifizierung, den religiösen Ritualen usw.«)³⁶ ist deshalb eine distinkte Praxis, weil sie möglicherweise genauer zeigt, was alle Handlungen sind bzw. was sie (im Zeitalter der Moderne) ausmacht. Das hieße, Kunst ist die *reine* Verkörperung von etwas, das in anderen Praxen nur in Vermischung mit anderem mitgeführt wird. Die Distinktion liegt also in der Reinheit der Verkörperung.

29 | Ebd., S. 96.

30 | Ebd., S. 98.

31 | Ebd., S. 103.

32 | Ebd., S. 152.

33 | Ebd., S. 152.

34 | Ebd., S. 104.

35 | Ebd., S. 217.

36 | Ebd., S. 69.

DEWEYS HANDLUNGSTHEORIE DER WISSENSCHAFT, KUNST UND ERZIEHUNG

Nicht Instabilität und Verunsicherung steht in Deweys pragmatistischer Theorie des denkenden Handelns im Vordergrund, sondern die menschliche Fähigkeit, mit Instabilitäten umzugehen, auf sie individuell problemlösend zu reagieren. Besonders in seinen pädagogischen Schriften macht Dewey klar, dass es nicht ausreicht, etablierte Handlungsmuster zu befolgen oder Gewohnheiten zu übernehmen. Gerade das, was Kindern problematisch erscheint oder sie irritiert, macht sie fähig, denkend und handelnd neue Ziele zu entwerfen.³⁷ Einen ähnlichen »Wandel von der Beobachter- zur Teilnehmerperspektive« versucht Dewey auch in den philosophischen Wissenschaften zu etablieren.³⁸ Und auch seine Überlegungen zum Status der Kunst sind geprägt von der Idee des Experimentierens, das Dewey als eine menschliche Aktivität auffasst, die reflexiv, ja erfängerisch und problemlösend eingreift in Situationen, die zunächst als unzureichende, d.h. als problematische Situationen erfahren worden sind. »Das Ziel, wie es zunächst auftaucht, ist nicht mehr als ein ›versuchsweiser Umriß‹. [...] In den meisten Fällen [...] bringt das Handeln aufgrund dieses Umrisses Bedingungen zutage, die bisher übersehen worden waren.«³⁹ Deweys Darstellung der Offenheit und Dynamik solcher Handlungen widerspricht »älteren Formen des Determinismus, der das Handeln zur bloßen Wirkung von Ursachen in Situationen [...] macht«. Sowohl vom Reiz-Reaktions-Schema des Behaviorismus als auch von der Auffassung, Handlungen seien als »Exekution von Absichten eines überpersonalen Geistes« aufzufassen, distanziert sich Dewey.⁴⁰ Diese Distanzierungen sind für Überlegungen zum Kunsthandeln von Bedeutung, wurden künstlerische Handlungen doch oft unter ähnlichen wie den hier zurückgewiesenen Prämissen dargestellt – z.B. wurde die »Idiosynkrasie« der Künstler als eine Art von Seismografie beschrieben, die lediglich das aufzeichnet, was sie verursacht hat, und die oben genannte, auch von Robert Pippin betonte Differenz zwischen einem kulturellen Erbe und dessen »Herausarbeitung durch die Künstler« vernachlässigt. Denkendes Handeln als die »Herstellung einer inneren Verbindung von Erkennen und Tun«⁴¹ wird von Dewey bei weitem nicht nur für die Kunst in Anspruch ge-

37 | Anna Kreysing: *Prozesse und Funktionen des Erkennens in ästhetischer Erfahrung*, Münster 2015, S. 80.

38 | Michael Hampe: *Erkenntnis und Praxis. Zur Philosophie des Pragmatismus*, Frankfurt a.M. 2006, S. 242. Vgl. dazu auch John Dewey: *Die Suche nach Gewißheit*, Frankfurt a.M. 2001, S. 7-53.

39 | John Dewey: *Demokratie und Erziehung*, Braunschweig 1964, S. 143.

40 | Hans Joas: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M. 1992, S. 219.

41 | J. Dewey: *Die Suche nach Gewißheit*, S. 10.

nommen, und es stellt sich die Frage, ob künstlerisches Handeln mit Dewey als eine Option unter anderen Optionen verstanden werden muss.

Gutes und richtiges Handeln ist sinndurchströmtes Handeln, ist Handeln, das inneren und nicht äußereren Zwecken folgt.⁴² Ganz selbstverständlich nimmt Dewey damit für die Bestimmung gelingender Praxis die Kategorien Zweck und Mittel in Anspruch, nicht aber ohne sie zu modifizieren und von falschen Verständnissen des Zweck-Mittel-Verhältnisses abzugrenzen. Dewey unterscheidet dabei Handlungsziele von Handlungsergebnissen. Ähnlich wie Aristoteles geht er davon aus, dass ein zu erreichendes Ziel (*telos*) als Intention strukturell an das Handlungsende gesetzt wird, und ähnlich wie Aristoteles erläutert er die Annahme von Zielen als notwendige Voraussetzung von Handlungen. Jedoch weist er darauf hin, dass das Vorausschauen eines Ziels in der Gegenwart liegt, und das heißt, das Ziel gibt als »vorhergesehenes Endergebnis der Handlung die *Richtung*« und »beeinflußt die Schritte, die getan werden, um es zu erreichen«.⁴³ Ziele können somit immer wieder modifiziert werden: »Das Ziel ist genau ebenso ein *Mittel* zur Durchführung einer Tätigkeit wie irgendein anderer Teil derselben.«⁴⁴ Dewey spricht daher »von einer reziproken Beziehung zwischen Handlungszielen und Handlungsmitteln«.⁴⁵ Handlungsziele können einerseits unbestimmt sein, sie können aber auch durch die Konkretheit von zur Verfügung stehenden Mitteln spezifiziert werden. »Indem wir erkennen, daß uns bestimmte Mittel zur Verfügung stehen, stoßen wir erst auf Ziele, die uns vorher gar nicht zu Bewußtsein kamen. Mittel spezifizieren nicht nur Ziele, sie erweitern auch den Spielraum möglicher Zielsetzung.«⁴⁶

Geht man davon aus, dass den Handlungen von Künstlern und Künstlerinnen Intentionen zugrunde liegen (und vieles spricht dafür, dies zu tun), dann hieße dies, dass sich gerade durch die Auseinandersetzung mit Form- und Materialqualitäten Absichten und Ziele auch im künstlerischen Machen immer wieder ändern können. Das Verfolgen von Intentionen durch Künstler wäre somit nicht nach Art eines rationalistischen Handlungsmodells zu begreifen, in dem ein feststehendes Ziel durch einen korrekten Mitteleinsatz erreicht wird. Vielmehr modifizieren die eingesetzten Mittel die Zwecke; und Zwecke im Sinne von Zielsetzungen provozieren eine erneute Prüfung und Erprobung anderer Mittel.

42 | Ich gehe davon aus, dass die Handlungstheorie, die Dewey in *Demokratie und Erziehung* entwickelt, auch seiner Kunsttheorie zugrunde liegt. Zur Legitimation dieser Lesart seiner Kunsttheorie kann z.B. John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1988, S. 325-328 herangezogen werden.

43 | J. Dewey: *Demokratie und Erziehung*, S. 139f. (Herv. im Orig. gesperrt).

44 | Ebd., S. 145 (Herv. im Orig. gesperrt).

45 | H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 227.

46 | Ebd., S. 227.

Dewey wendet sich auch »gegen die gängige Tendenz, das Spiel durch seine Zweckfreiheit von der Arbeit zu unterscheiden. Das Spielen enthält, so Dewey, durchaus Zwecke im Sinne einer inneren Handlungsregulation; es besteht nicht in beliebigen Bewegungen, sondern erfordert oft höchste Konzentration [...].«⁴⁷ Spielen, Arbeiten und künstlerische Praxis sind daher bei Dewey eng verwandt. Sie sind gekennzeichnet durch die Freiheit, Zwecke zu etablieren und sie auch wieder fallenzulassen. »Arbeit, die von der Spielhaltung durchdrungen bleibt, ist Kunst [...] ihrem Wesen nach.«⁴⁸ Die wesentliche Unterscheidung, die Dewey trifft, ist nicht die zwischen einer Zweckfreiheit künstlerischer Handlungen und der Zweckgerichtetheit anderer Handlungsformen, sondern er unterscheidet zwei Arten von Zwecken bzw. Zielen – innere und von außen gesetzte. Handlungen verlaufen nach Dewey anders, je nachdem, ob sie im Sinne eigener Zielsetzungen als zweckhaft erfahren oder durch äußere Ziele erzwungen sind; erstere begleitet eine dynamische »Auffassung vom Wesen des Ziels«, letztere hingegen spiegeln den statischen Charakter des Ziels wider.⁴⁹ Über das von außen gesetzte Ziel schreibt Dewey:

»Es wird immer als fest angesehen; es ist etwas, das man erreichen und besitzen muß. Bei dieser Auffassung ist die *Tätigkeit* nur ein unentbehrliches *Mittel* zu etwas anderem, sie ist nicht um ihrer selbst willen wichtig oder bedeutsam. [...] [D]as von außen gesetzte Ziel führt zu einer Trennung von Mittel und Zweck, während das innerhalb einer Handlung erwachsende Ziel (im Sinne eines Planes für die Leitung einer Tätigkeit) stets zugleich Mittel und Zweck ist [...].«⁵⁰

Das bedeutet nichts anderes, als dass im Falle des »gelingenden«, weil intrinsisch motivierten Handelns die Handlung und ihre Resultate von der Handelnden selbst gerechtfertigt werden, während im Falle des von außen gesetzten Handlungsziels auch die Rechtfertigung der Handlung von außen gegeben ist, also nicht von der Handelnden selbst vorgenommen wird.⁵¹ Künstlerisches Handeln ist in diesem Sinne gelingendes Handeln, wenn man davon ausgeht, dass in ihm Ziele selbst gewählt, verfolgt und revidiert werden.

Es wäre zu überprüfen, inwieweit der Rahmen der Kunst heute eine solche Handlungsweise zulässt. Aber gehen wir einmal davon aus, dass Deweys Beschreibung der Dynamik einer intrinsischen Zweckhaftigkeit

47 | Ebd., S. 228.

48 | J. Dewey: *Demokratie und Erziehung*, S. 274.

49 | Ebd., S. 145.

50 | Ebd. (Herv. im Orig. gesperrt).

51 | Vgl. Niklas Luhmann: *Zweckbegriff und Systemrationalität. Über die Funktion von Zwecken in sozialen Systemen*, Tübingen 1968. Vgl. hierzu auch H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 218ff.

auf künstlerisches Handeln heute zutrifft, dann stellt sich die Frage nach der Vermittlung einer solchen Handlungsweise in ihren Resultaten und Wirkungen. In seinem in sich etwas widersprüchlichen Buch »Kunst als Erfahrung« geht Dewey davon aus, dass Kunst dem »Ziel der unmittelbaren Erfahrung« dient.⁵² Unmittelbare Erfahrung, im Sinne einer großen Intensität, bedeutet auch die Möglichkeit, neue Erfahrungen zu machen und sich so von Etabliertem abzusetzen – dies ist ein kollektiver Einfluss, den Kunst und künstlerische Werke ausüben. Freilich ist künstlerisches Handeln nicht die einzige Form des Handelns, die solche Resultate einer letztendlich kollektiven Neubesinnung hervorbringen kann – aber eine hervorragende, die sich durch einen hohen imaginären Anteil auszeichnet. Dewey fasst eine solche Imagination, die im Rahmen der ästhetischen Erfahrung von Kunst bzw. in der »Interaktion« mit Kunstwerken freigesetzt wird und im Sozialen ihre Anwendung findet, als Triebkraft gesellschaftlicher Veränderungen auf. Der Begriff Imagination steht bei Dewey für bildhaft-anschauliches Denken, das von ihm als ganzheitliche Erfahrung vor anderen Weltzugängen (wissenschaftlicher Erkenntnis, Handeln, sprachlichen Aussagen) ausgezeichnet wird. Aus dieser privilegierten Stellung der Imagination in der Kunsterfahrung lässt sich laut Dewey die allgemeine gesellschaftstransformierende Kraft der Kunst ableiten. Denn im imaginären Vorgriff auf Noch-nicht-Existierendes stecke die Triebkraft jeder demokratischen Entwicklung. »Die ersten Bewegungen der Unzufriedenheit und die ersten Ankündigungen einer besseren Zukunft sind immer in Kunstwerken zu finden.«⁵³ Auch hier scheint die paradigmatische Bedeutung der Kunst in ihrer ›herausragenden‹ Vorbildrolle zu liegen; die Frage nach der Distinktion der Kunst scheint in Bezug auf die ihr eigenen Handlungsformen, aber auch in Bezug auf die Spezifität ihrer Erfahrungsformen letztendlich unbeantwortet zu bleiben. Kunst – ihre Handlungs- und Erfahrungsformen – stehen paradigmatisch für gelingendes Handeln in einer demokratischen Gesellschaft.

Deweys Vorschlag sollte auch an aktuellen Debatten zu ›neoliberalen‹ Auffassungen kreativen gesellschaftlichen Handelns gemessen werden. Problem-lösendes kreatives Handeln, das einen hohen imaginativen Anteil in sich birgt, ist längst zum Leitbild kreativer Ökonomien geworden, in denen der Kunst, aber auch der Wissenschaft eine eher dubiose Vorbildfunktion zugesprochen wird. »Es ist die Freude, an den vielen Herausforderungen der Erfahrung zu wachsen und sich den Anforderungen der Situation kreativ zu stellen.«⁵⁴ Stellt man eine »geglückte Handlung als erfolgreiche Anpassung an Umweltansprüche«

52 | J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 157.

53 | Ebd., S. 398.

54 | Jörg Volbers: »Zur Performativität des Sozialen«, in: Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hg.), *Theorien des Performativen*, Bielefeld 2011, S. 141-160.

dar, ist damit auch jedem künstlerischen Handeln zunächst sein kritisches Potential entzogen – dieser Einwand scheint auf den ersten Blick berechtigt.⁵⁵ Horkheimers Einwand gegen Dewey, dieser behauptet, »dass unsere Ideen [...] wahr sind, weil unsere Erwartungen erfüllt werden und unsere Handlungen erfolgreich sind«⁵⁶, ließe sich als der Vorwurf reformulieren, Dewey habe eine Theorie der »Bestätigung durch Erfolg« entworfen.⁵⁷ Auch in Bezug auf diesen Einwand lässt sich mit Deweys Differenzierung von »inneren« und »äußeren Zwecksetzungen« argumentieren. Jeder inneren Zielsetzung kann ein kritisches Potential innewohnen – in dem Sinne, dass das zu lösende Problem erst innerhalb eines in einer konkreten Situation verankerten Prozesses entsteht und Bemühungen, es zu lösen, viel weniger instrumentalisierbar sind, als das zunächst erscheint. Anders formuliert: Nicht der Erfolg wäre das Ziel, denn dieser ist extern als Wert gesetzt. Eine Wahrheitsforderung, wie sie implizit in Horkheimers Kommentar zu Dewey als normativer Maßstab enthalten ist, ist ebenfalls immer extern im Sinne bereits geltender Regeln und Normen. Vielmehr ginge es um »intelligente« Lösungen »sozialer Herausforderungen«, solcher Herausforderungen, die zuerst einmal erlebt und gefunden werden müssen.⁵⁸ In künstlerischen Handlungen – so wie in anderen demokratischen Prozessen – geht es um das Erzeugen neuer Erfahrungen, um die Herausbearbeitung von Nicht-Anerkanntem und Nicht-Etabliertem. Dass die Kunst so nicht Teil kreativer Ökonomien werden kann, ließe sich eventuell darstellen, geht es in deren Rahmung doch immer um ökonomischen (also extern verordneten) Erfolg sowie um die Bestätigung von Anerkanntem mit Hilfe neuer Mittel und Wege.

Ähnlich wie in Robert Pippins Lesart von Hegels Ästhetik ist Kunst hier doch letztendlich als gesellschaftlich nicht gesichert bzw. prekär gedacht, denn sie ist ihrem Wesen nach nicht auf externe Zwecke ausgerichtet, so Dewey. Sie ist begründet in der Intentionalität Einzelner, die nicht nur die Intention im Beginnen meint, sondern ebenso eine Rechtfertigung des Getanen, dessen soziale Anerkennung nicht gesichert ist. Ebenfalls als prekär deutet Dewey letztendlich die Situation politischer demokratischer Institutionen, für die die Dynamik künstlerischen Handelns eine Vorbildrolle darstellen kann. Diese institutionelle Prekarität in der Epoche der Moderne hatte Pippin gegen Hegels

55 | Thomas Noetzel: »Die politische Theorie des Pragmatismus«, in: A. Brodocz/G. S. Schaal (Hg.), *Politische Theorie der Gegenwart*, Band I, Opladen 2002, S. 157-183.

56 | Max Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1967, S. 49.

57 | Vgl. Th. Noetzel: »Die politische Theorie des Pragmatismus«, S. 167.

58 | Axel Honneth: »Demokratie als reflexive Kooperation. John Dewey und die Demokratietheorie der Gegenwart«, in: ders., *Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie*, Frankfurt a.M. 2000, S. 282-310, hier S. 298.

Verständnis von »Institutionen der Gesellschaft, in denen sich Anerkennung objektiv verwirklichen« sollte, geltend gemacht. Kunst führt bei Hegel in Pippins Lesart ihre prinzipielle Ungesichertheit vor, bei Dewey liegt der Schwerpunkt ihrer Bestimmung auf ihrer reaktiven Intelligenz und Intensität infolge des offenen Ausgangs ihrer Handlungen im unsicheren gesellschaftlichen Rahmen.

HANS JOAS: KREATIVITÄT ALS NICHTRATIONALES HANDELN

Hans Joas hat 1992 anknüpfend an John Deweys Handlungstheorie eine Theorie des kreativen Handelns entworfen und sie rationalen sowie normativ orientierten Handlungstheorien in Philosophie und Soziologie entgegengesetzt – oder besser gesagt: beiden Handlungstypen einen dritten Handlungstyp, den des kreativen Handelns, hinzugefügt. Joas macht sich Deweys Kritik an der Trennung von Erkennen und Handeln zu eigen und wirft rationalen Handlungstheorien vor, sie teilten implizit die »Annahme, daß das menschliche Erkennen vom Handeln unabhängig sei oder sich doch zumindest von diesem unabhängig machen könne und solle«.⁵⁹ Besagte Trennung sei die Voraussetzung dafür, überhaupt nach dem Zweck-Mittel-Schema einen Akt der Zwecksetzung vorzunehmen. Er nennt dies »eine teleologische Deutung der Intentionalität des Handelns«, womit er den Teleologiebegriff problematisiert.⁶⁰ Die Thematisierung der *Situation*, aus der heraus jedes Handeln stattfindet, wird von Joas einer Teleologie entgegengesetzt.⁶¹ »Handlungen sollen damit als Antworten auf Situationen gedacht werden [...].«⁶²

Worauf es Joas in seiner weit ausholenden und kenntnisreichen Darstellung ankommt, ist, eine Handlungstheorie zu entwerfen, die sowohl in dem Begehen der Einzelnen verankert ist, ihre »sozialen Ordnungen anzuerkennen, als wären sie ein Werk ihres Willens«, als auch ihre kreativen Handlungen als im Sozialen fundiertes Handeln darstellt.⁶³ Kreative individuelle Handlungen sind laut Joas nicht unter funktionalistischen Prämissen subsumierbar.

59 | H. Joas: *Kreativität des Handelns*, S. 231. Vgl. auch J. Dewey: *Die Suche nach Gewißheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handeln*, Frankfurt a.M. 1998.

60 | Meines Erachtens ist die Zurückweisung des Teleologiebegriffs nicht notwendig für Joas' Entwicklung des kreativen Handlungsmodells, er benutzt diesen Begriff zur akzentuierten Kennzeichnung rationaler und normistischer Handlungstheorien.

61 | Vgl. H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 235.

62 | Ebd.

63 | Ebd., S. 347.

Die Kritik an Theorien des rationalen Handelns bezieht sich dabei im Wesentlichen auf drei implizite Unterstellungen, die diese mit sich führen, »und zwar eben unabhängig davon, ob sie Rationalität enger oder weiter, utilitaristisch oder normativistisch fassen«: »Sie unterstellen den Handelnden erstens als fähig zum zielgerichteten Handeln, zweitens als einen Körper beherrschend, drittens als autonom gegenüber seinen Mitmenschen und seiner Umwelt.«⁶⁴ Alle drei Punkte werden von Joas problematisiert – in der Absicht, eine kreative Dimension allen Handelns aufzuzeigen, die in anderen Handlungsmodellen konstitutiv vernachlässigt bleibt. »Selbst innerhalb eines als Nutzenverfolgung gedachten Handelns tritt ja Kreativität auf, da die geeigneten Handlungsmittel oft nicht zuhanden sind, sondern erst geschaffen werden müssen, und da auch zur Konzipierung einer geschickten Strategie schöpferische Eigenleistungen erforderlich sind.«⁶⁵ Empirischer Beleg für eine solche Allgegenwart des Kreativen ist für Joas eine kulturelle Vielfalt, die einer Subsumtion durch »übergreifende Deutungssysteme« entgegensteht.⁶⁶ Ausgehend von der ›postmodernen‹ Kritik, die er teilweise für berechtigt hält, korrigiert Joas nicht zuletzt die Handlungstheorie des Habermasschen Typs. Den durch die Postmoderne eingeforderten Versuch der Revision soziologischer Theorie nimmt Joas aus der Perspektive pragmatistischer Tradition vor. Ein weiteres Argument für die Notwendigkeit einer solchen Revision ist, dass Schemata teleologischer Handlungstheorien weder anwendbar seien auf »routiniertes noch sinnerfülltes, weder kreatives noch existenziell reflektiertes Handeln«.⁶⁷

Joas will nicht behaupten, alle gesellschaftlichen Prozesse seien als intentionale zu verstehen, noch meint er, »unintendierte Handlungsfolgen würden latent zur Erfüllung eines funktionalistischen Systems beitragen«.⁶⁸ »Wenn funktionalistische Modelle damit gerechtfertigt werden, daß sie den Nutzen und das regelmäßige Auftreten solcher unintendierten Folgen systematisch ins Kalkül ziehen, dann läßt sich dem entgegenhalten, daß gerade auf die-

64 | Hans Joas: »Die Kreativität des Handelns«. Sozialanthropologische Arbeitspapiere Nr. 65, hg. v. Peter Probst (FU Berlin, Institut für Ethnologie, 1995), S. 2;

http://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/publikationen/saap/SAAP_065_Hans_Joas_1995.pdf, abgerufen am 4.3.2015.

65 | H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 342.

66 | Ebd., S. 343.

67 | Ebd., S. 230. Damit widerspricht Joas in gewisser Weise seiner eigenen Darstellung von Deweys Handlungstheorie, die doch in einem modifizierten Zweck-Mittel-Deutungsschema operiert; Deweys Theorie nennt Joas nicht-teleologisch und unterscheidet sie somit von teleologischen Handlungsmodellen.

68 | Ebd., S. 336ff.

sem Wege das gemeinte Phänomen seiner Sprengkraft beraubt wird.«⁶⁹ Die Pluralität verschiedenster Akteure mit unterschiedlichen Intentionen sowie ihre unintended Handlungsfolgen widersprechen also »holistischen« oder funktionalistischen Modellen von Gesellschaft. Die Sozialität der Gesellschaft muss anders gedacht werden – als eine Synthese verschiedener Handlungen. »Integrierte Kreativität« ist laut Joas hierbei als eine fundamentale Kategorie zu berücksichtigen.

Zwei Nachfragen drängen sich vor dem Hintergrund heutiger Kreativitätsdebatten auf. Erstens: Ist problemlösendes Handeln überhaupt noch genuin kreatives Handeln? Oder ist die Kreativität darin derart in den Dienst genommen, dass sich gar nicht mehr von einer solchen sprechen lässt? Und zweitens: Lässt sich die Rolle, die kreatives Handeln in der Gesellschaft spielt, heute noch affirmativ bestimmen? Auch wenn es so erscheint, als seien die Hauptargumente in Bezug auf die erste Frage erst nach dem Erscheinen von *Die Kreativität des Handelns* in der Debatte entwickelt worden, leistet Joas doch bereits in seinem Buch eine systematische, theoriegeschichtlich begründete Positionierung. Die Verwirrung, die der Kreativitätsimperativ heute im Rahmen institutionalisierter Forderungen, die an die Subjekte herangetragen werden, stiftet, entsteht unter anderem daraus, dass Kreativität weithin als etwas aufgefasst wird, das sich weder mit problemlösendem Denken noch mit intentionalem Handeln verträgt.⁷⁰ Hier zeigt Joas – in gewisser Weise schon vor dem Entstehen der kritischen Debatten zur Kreativitätsanmutung – zwei Theorietraditionen des Begriffs auf: eine nietzscheanisch-lebensphilosophische Tradition einerseits und eine pragmatistische andererseits.⁷¹ »[D]er Pragmatismus verortet die Kreativität im alltäglichen menschlichen Handeln und sieht in der Wissenschaft eine Ausformung dieses Potentials; die Lebensphilosophie dagegen setzt Kreativität dem Alltag und der normalen Wissenschaft scharf entgegen.«⁷² Während pragmatistisches Denken laut Joas vornehmlich in den USA vorzufinden sei, habe sich in Deutschland und Frankreich eher die lebensphilosophische Lesart des Kreativitätsbegriffs durchgesetzt. Und hier scheint auch ein Schlüssel für unterschiedliche Zuordnungen künstlerischen Handelns zu Gesellschaft und Wissenschaft zu liegen. Denn in der lebensphilosophischen Auffassung der Kreativität »wird der Nexus zwischen Kreativität und Handeln durchschnitten« und »Kreativität wird als willkürliche Produktion von Bedeutungen und unkontrolliertes Spiel verstanden statt

69 | Ebd., S. 338. Als ein Beispiel funktionalistischer Handlungsmodelle nennt Joas die soziologische Systemtheorie Niklas Luhmanns, gegen die er sich (ebenfalls) wendet.

70 | Vgl. z.B. A. Honneth (Hg.): *Befreiung aus der Mündigkeit*; U. Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*; Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, Berlin 2012.

71 | H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 290.

72 | Ebd., S. 367.

als ständige Reorganisation unserer Verhaltensgewohnheiten und Institutionen«.⁷³ Mit einem Zitat von Jochen Schmidt macht Joas klar, dass die Kunst innerhalb ihres Genialitätsdispositivs nichtfunktional gedacht werden muss und von künstlerischem *Handeln* nur in einem sehr eingeschränkten Sinn die Rede sein kann. Kreativität im Sinne von Genialität ist dann

»nicht schöpferisch im Sinne positiven Hervorbringens. Sie lebt aus einer negativen Dialektik, die erst in der Vernichtung aller konkreten Positionen das Gefühl schöpferischer Freiheit vermittelt, erst durch die Abschaffung bestehender Wirklichkeiten und Werte das schöpferische All der Möglichkeiten eröffnet und nicht mehr als dieses will. Es ist eine Genialität, die in einem abstrakten Absolutheitsanspruch sich selbst zum Ziele hat. Sie verzichtet der uneingeschränkten Potentialität zuliebe auf jede Aktualität.«⁷⁴

Der hier formulierte Verzicht auf Aktualität und die Konzentration auf das Gefühl schöpferischer individueller Freiheit sind es, die die Forderung, Kreativität in ökonomische und gesellschaftliche Abläufe zu integrieren, als eine in sich widersprüchliche Programmatik kennzeichnen, in der die Subjekte dauerhaft mit einer Überforderung konfrontiert sind.⁷⁵ Joas' eigenes Projekt, das sich auf einen pragmatistischen Kreativitätsbegriff beruft, wird vor der Folie dieser Unterscheidung verschiedener Kreativitätsauffassungen sehr deutlich, und die Erläuterung von Kreativität als problemlösendem Handeln bekommt so ihren theoriegeschichtlichen Kontext.

Aber lässt sich Kreativität ohne schlechtes Gewissen heute noch so uneingeschränkt affirmativ bestimmen? Dies war die zweite Frage. Sehr wichtig ist es, in diesem Zusammenhang auf Deweys Unterscheidung von internen und externen Zwecken zurückzukommen. Denn in einem Setting extern festgelegter Zweck- und Zielvorgaben kann Kreativität zwar auf den ersten Blick als problemlösend angesehen werden; es handelt sich dann nicht mehr um diejenige Kreativität, die Dewey meint und auf die Joas sich berufen möchte. Handlungsintentionalität wird von Joas daher auch nicht als ein Hinarbeiten auf Motive bestimmt oder als Durchführung von zuvor gefassten Plänen, sondern die eigene »Setzung von Zwecken [...] ist Resultat einer Reflexion auf die

73 | Ebd., S. 290.

74 | Ebd., S. 367f. Vgl. Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, 2 Bde. Darmstadt 1985, S. 165.

75 | Vgl. Alain Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2008; U. Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*; Judith Siegmund: »Was ist das Andere des Prekären? Überlegungen zu prekärer Arbeit heute«, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 53/Juni 2012, S. 52-62.

in unserem Handeln immer schon wirksamen, vor-reflexiven Strebungen und Gerichtetheiten«.⁷⁶ Unter Intentionalität versteht Joas, dass wir unser Verhalten laufend steuern und uns hierbei auf der einen Seite ständig auf unintendierte Handlungsfolgen rückbeziehen wie auch auf der anderen Seite »Werte und ideale Vorstellungen über eine gelungene Persönlichkeit oder gelungene Gemeinschaft« als Maßstäbe einbeziehen.⁷⁷ Diese »kontinuierliche Revision«⁷⁸ versteht Joas zuletzt auch mit Abraham Maslow als eine Synthese von Rationalität und Kreativität: »[A]uf das Spontane folgt das Überlegte, auf die totale Akzeptierung folgt Kritik; auf die Intuition folgt strenges Denken; nach dem Wagnis kommt Vorsicht; nach der Phantasie und Imagination kommt die Wirklichkeitserprobung.«⁷⁹ Es müsste überlegt werden, warum der Begriff der Kreativität hier noch allein als Stichwortgeber fungiert, handelt es sich doch eher um eine Synthese von Ordnung und Unordnung, von rationalem und kreativem Handeln. Ganz deutlich wird indessen, dass ein solcher Handlungsmodus sich nicht mit extern gesetzten und starren Zwecksetzungen vertragen kann. Die Tatsache, dass sich uns die Welt im Rahmen unserer Handlungen erschließt, bedeutet eben im Rahmen einer solchen Theorie der integrierten Kreativität auch, dass die Handelnden im Zuge ihrer Handlungen verschiedene Deutungen anwenden und wieder verwerfen; das sind im Sinne des Versuchs der Anerkennung von Ordnungen auch teleologische Deutungen. Nicht nur Fremdzwang, sondern auch »Selbstzwang« kann ein kreatives Verhalten verunmöglichen, nämlich dann, wenn er eine starre Zwecksetzung nach sich zieht.⁸⁰

Nach diesem längeren Exkurs in die Sozialtheorie des kreativen Handelns lässt sich nun die eingangs gestellte Frage nach der Sozialität künstlerischen Handelns neu thematisieren. Joas stellt ganz richtig fest: »Jede Handlungstheorie, die beim rationalen Handeln einsetzt, produziert ja notwendig ein Gegenbild des Nicht-Rationalen. Sie wirft über die phänomenale Vielfalt des Handelns sogleich ein wertendes Raster.«⁸¹ Und als ein Gegenbild galten bzw. gelten zweifelsohne die Kunst und ihre Handlungsformen. Ändert sich die allgemeine Handlungstheorie der Gesellschaft in dem Sinne, wie Joas das ausführt, wird dem Handlungsmodell also gleichberechtigt eine kreative Dimension eingeschrieben und diese sogar mit rationalen Handlungsformen

76 | H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 232, vgl. S. 237.

77 | Ebd., S. 238.

78 | Ebd., S. 237.

79 | Ebd., S. 373, vgl. Abraham Maslow: *Psychologie des Seins*, München 1986, S. 148.

80 | Ebd., S. 228.

81 | H. Joas, »Die Kreativität des Handelns«, Sozialanthropologische Arbeitspapiere Nr. 65 (s.o. Anm. 64), S. 1.

›versöhnt‹, so muss sich auch das Gegenbild der Kunst und ihrer Handlungen verändern. Zu erwarten ist daher, dass künstlerisches Handeln nicht länger als das schlechthin Andere oder als ein ›Außen‹ rationalen Handelns angesehen werden kann, da das spezifisch künstlerische Handlungsmodell nun – Joas sagt: konstitutionstheoretisch – Teil einer allgemeinen Handlungslogik geworden ist. Eine solche Umstrukturierung hat zur Folge, dass sich künstlerisches Handeln nun (mit Deweys Handlungstheorie) als ein Handeln verstehen lässt, das von inneren Zwecken und Zielen geleitet ist, die einer ständigen Revision unterliegen. In diesem Sinne lässt sich von einer Funktionalität der Kunst sprechen, die freilich nicht in den ›funktionalistischen‹ rationalen Handlungsmodellen aufgeht, von denen Joas sich in seinem kreativen Handlungsmodell abgrenzt. »Deweys Kritik des Zweck/Mittel-Schemas für die Deutung menschlichen Handelns ist [...] motiviert von seiner Weigerung, ein unter Fremd- oder Selbstzwang stehendes (Arbeits)Handeln als Prototyp für eine Handlungstheorie zu akzeptieren.«⁸² Das Eigene des künstlerischen Handelns wäre also gekennzeichnet durch eine solche Weigerung, die zugleich »auch Passivität, Sensibilität, Rezeptivität, Gelassenheit umschließt. Dies bedeutet einen Handlungsbegriff, der nicht die ununterbrochene Aktivität als Hervorbringung einzelner Akte bezeichnet, sondern eine bestimmte Struktur des Verhältnisses zwischen dem Organismus Mensch und seiner Umwelt.«⁸³ Kreatives Handeln, welches sich weigert, externe Zwänge als leitend anzuerkennen, wäre aber nicht genuin der Kunst vorbehalten.

VORLÄUFIGES FAZIT

Der Vorstellung, die Kunst sei von anderen Tätigkeitssphären aufgrund spezifischer Handlungsformen unterschieden, die unter anderem auf der Annahme distinkter und für die Kunst spezifischer Handlungsformen beruht, lassen sich Handlungstheorien gegenüberstellen, die eine ›Nichtdistinktion der Kunst‹ von anderen Handlungsformen konzipieren. Robert Pippin, John Dewey und Hans Joas haben je auf ihre Weise Handlungstheorien entwickelt, auf die das zutrifft. Mit Hilfe dieser Theorien lässt sich eine zu beobachtende Verwischung der Grenze zwischen künstlerischem und nichtkünstlerischem Handeln beschreiben. John Deweys Unterscheidung von internen und externen Zwecken als eine wesentliche Differenzierungsstrategie zur Unterscheidung instrumentellen und nichtinstrumentellen Handelns stellt dabei eine Begrifflichkeit zur Verfügung, mit deren Hilfe sich eine Instrumentalisierung der Kunst im Sinne ihrer Indienstnahme vor der Folie einer solchen nichtdis-

⁸² | Ebd., S. 9.

⁸³ | Ebd., S. 11.

tinkten Handlungstheorie zurückweisen lässt. Der Verzicht auf eine strenge handlungstheoretische ›Autonomie‹ der Kunst führt also nicht zwingend zu einer Affirmation ihrer Instrumentalisierung. Die genannte Unterscheidung von internen versus externen Zwecken von Handlungen wird auch von Hans Joas aufgegriffen, dessen Theorie des kreativen Handelns gleichwohl unter dem Aspekt befragt werden muss, inwiefern sie eine ›neolibrale‹ Instrumentalisierung des kreativen Handelns denkbar macht oder nahelegt. Vielerlei Handlungen aber – auch innerhalb der Kunst – stehen nach wie vor unter Fremd- und Selbstzwang; auch hier lässt sich eine Verwischung der Grenze zwischen künstlerischem und nichtkünstlerischem Handeln wahrnehmen.

LITERATUR

- Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke/Mersch, Dieter/Rey, Anton/Schenker, Christoph/Toro Pérez, Germán (Hg.): *Künstlerische Forschung – Ein Handbuch*, Zürich/Berlin 2015.
- Baumann, Sabine/Baumann, Leonie (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen Konformität und Widerständigkeit*, Wolfenbüttel 2009.
- Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst*, Frankfurt a.M. 2000.
- Dewey, John: *Demokratie und Erziehung*, Braunschweig 1964.
–: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1988.
–: *Die Suche nach Gewißheit*, Frankfurt a.M. 2001.
- Düsing, Klaus: *Die Teleologie in Kants Weltbegriff*. Kantstudien, Ergänzungsheft 96, Bonn 1968.
- Ehrenberg, Alain: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2008.
- Gludovatz, Karin/Hantelmann, Dorothea/Lüthy, Michael/Schieder, Bernhard (Hg.): *Handeln als Kunst und Kunst als Handeln*, Zürich 2010.
- Hampe, Michael: *Erkenntnis und Praxis. Zur Philosophie des Pragmatismus*, Frankfurt a.M. 2006.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Frankfurt a.M. 1986.
- Holert, Tom: »Unmittelbare Produktivkraft? Künstlerisches Wissen unter Bedingungen der Wissens-ökonomie«, in: Sybille Peters (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld 2013, S. 225–238.
- Honneth, Axel: »Demokratie als reflexive Kooperation. John Dewey und die Demokratietheorie der Gegenwart«, in: ders., *Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie*, Frankfurt a.M. 2000, S. 282–310.
– (Hg.): *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus*, Frankfurt a.M. 2002.

- Horkheimer, Max: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1967.
- Jackson, Shannon: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York/London 2011.
- Joas, Hans: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M. 1992.
- : »Die Kreativität des Handelns«. Sozialanthropologische Arbeitspapiere Nr. 65, hg. v. Peter Probst (FU Berlin, Institut für Ethnologie, 1995), http://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/publikationen/saap/SAAP_065_Hans_Joas_1995.pdf, abgerufen am 4.3.2015.
- Kambartel, Friedrich: »Zur Philosophie der Kunst. Thesen über zu einfach gedachte begriffliche Verhältnisse«, in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunsthfilosophie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 15-26.
- Kreysing, Anna: *Prozesse und Funktionen des Erkennens in Ästhetischer Erfahrung*. Diss., ETH Zürich (erscheint 2015 im mentis-Verlag, Münster).
- Lehmann, Hans Thies: »Ästhetik des Aufstands«. Vortrag zu den Berliner Festspielen am 16.10.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=X2KeX-JpoUg>, abgerufen am 7.11.2014.
- Luhmann, Niklas: *Zweckbegriff und Systemrationalität. Über die Funktion von Zwecken in sozialen Systemen*, Tübingen 1968.
- Maslow, Abraham: *Psychologie des Seins*, München 1986.
- Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010.
- Noetzel, Thomas: »Die politische Theorie des Pragmatismus«, in: A. Brodbeck/G. S. Schaal (Hg.), *Politische Theorie der Gegenwart*, Band I; Opladen 2002, S. 157-183.
- Pippin, Robert: *Kunst als Philosophie*, Berlin 2012.
- Recki, Birgit: »Das Schöne als Symbol der Freiheit. Zur Einheit der Vernunft in ästhetischem Selbstgefühl und praktischer Selbstbestimmung bei Kant«, in: Hermann Parret (Hg.), *Kant's Ästhetik. Kant's Aesthetics. L'esthétique de Kant*, Berlin/New York 1998, S. 386-402.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität*, Berlin 2012.
- : »Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen«, in: Andreas Reckwitz/Sophia Prinz/Hilmar Schäfer (Hg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*, Berlin 2015, S. 13-54.
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. 2 Bde. Darmstadt 1985.
- Siegmund, Judith: »Was ist das Andere des Prekären? Überlegungen zu prekärer Arbeit heute«, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 53/Juni 2012, S. 52-62.
- : »L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff«, in: Uta Karstein/Nina Tessa Zahner

- (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden 2015.
- Thompson, Nato (Hg.): *Living as Form*, New York 2012.
- Volbers, Jörg: »Zur Performativität des Sozialen«, in: Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hg.), *Theorien des Performativen*, Bielefeld 2011, S. 141-160.