

Praxisästhetik

Anke Haarmann

»Im Atelier war ich auf mich selbst gestellt«, notiert der Künstler Bruce Nauman. »Das warf dann die grundlegende Frage auf, was ein Künstler tut [...]. An diesem Punkt rückte die Kunst als Tätigkeit gegenüber der Kunst als Produkt in den Vordergrund. Das Produkt ist nicht wichtig für das eigene Bewusstsein.«¹ Diese Erklärung aus dem Innern des Ateliers legt die Vermutung nahe, dass aus der Perspektive von Künstlerinnen und Künstlern die Praxis und nicht das Werk oder die ästhetische Erfahrung des Publikums im Zentrum dessen steht, was wir in einem vergegenständlichenden Sinne ›Kunst‹ zu nennen gewohnt sind. Die Kunst müsste mithin von ihrem Tätigsein her verstanden werden – eine Praxisästhetik wäre dem Phänomen angemessen. Doch was tun Künstlerinnen und Künstler tatsächlich in ihren Ateliers, und können wir dieses Tun als konstitutiv für die Kunst denken?

Gerade Atelierbesuche im 20. und 21. Jahrhundert lehren uns auf irritierende Weise, dass nicht mehr nur schöpferische Handlungen an den Produktionsstätten der Kunst stattfinden, sondern Praktiken angewendet werden, die jenen von Buchhaltern ähneln. Nicht feuchter Ton, nicht dicke Farbe, nicht sperriges Holz werden bearbeitet, sondern Konzepte. Das Atelier ist kein Ort gestischer Schaffensakte. Es ist Büro und Archiv, Präsentationsstätte und Ver- sammelungsraum. Das Arrangement von Dingen, die auf Tätigkeiten verweisen, welche zur Kunst führen, muten gewöhnlich an. Die Auslegeordnung der Dinge verweist auf Kommunikation – doch dabei auch auf die Beziehung von Dingen und Zeichen. Die künstlerische Produktion scheint abgemischt aus diversen Sequenzen des Fern- und Nahsehens, dem Ergreifen und Ergriffen- sein von Bildern und Situationen, dem Lesen in kulturellen Traditionen und Ermessen von gesellschaftlichen Räumen, dem Kommunizieren durch das

1 | Bruce Nauman: »Kunst, die eigentliche Tätigkeit: Ein Interview mit Ian Wallace und Russel Kezire«, in: Christine Hoffmann (Hg.), *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*, Amsterdam 1996, S. 102-117, hier S. 113, zitiert nach Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin 2009, S. 11.

Filmen, Zeichnen, Fotografieren, dem Austauschen von Bildern, Verschicken von Texten oder Agieren im Kontext. Ein stetes und mitunter kleinteiliges Geben und Nehmen von immateriellen und materiellen Symbolen, die sich im Prozess des Bearbeitetwerdens zu Kunst als einer Position verklumpen. Während der Austausch mit der Welt in den Ateliers durch verschiedene Mittel und Handlungsweisen vonstattengeht, bilden sich in der künstlerischen Arbeit Darstellungen, Bilderserien, performative Ideen. Im künstlerischen Produktionsprozess »bildert« sich gleichsam eine künstlerische Position im Prozess der Bildproduktion durch das Erstellen, Prüfen, Herausstellen, Verwerfen, Entwickeln, Arrangieren, Modifizieren, Verbinden und Präsentieren von Darstellungselementen. So könnten wir – auch ohne handwerkliche Schaffensgesten annehmen zu müssen – das Tätigsein im Atelier herausschälen und in seinen materiellen und immateriellen Komponenten beschreiben.

Entgegen dieser Atelierbeobachtung, die das künstlerische Tun zu fassen versucht, und entgegen der Selbstdiagnose des Künstlers Nauman wurde die Kunst allerdings in der Philosophie seit der Antike tendenziell von den Werken her gedacht oder die ästhetischen Erfahrungen des Publikums standen häufig im Mittelpunkt der Betrachtung. Die künstlerischen Arbeitsweisen spielten gegenüber den werkhaften Dingen und den ästhetischen Erfahrungen eine eher marginale Rolle in der Ästhetik. Erst die Kunsttheorie des 21. Jahrhunderts scheint eine praxologische Wende² zu vollziehen und reagiert damit auf das zeitgenössische künstlerische Selbstverständnis, aber auch auf eine offensichtliche Verschiebung im Kunstfeld der Gegenwart. Die Kunst ist durch per-

2 | Einige kurze Anmerkungen zum Begriff und zur Schreibweise des ›Praxologischen‹ sollen hier Missverständnisse vermeiden helfen: Die ›praxéologie‹ wird als Fachbegriff dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu zugeschrieben, der diesen Terminus jedoch im Gegensatz zu seinen Begriffen des ›Feldes‹ oder des ›Habitus‹ nicht systematisiert und eher von einer ›Theorie der Praxis‹ (*théorie de la pratique*), dem ›praktischen Sinn‹ (*sense pratique*), den ›praktischen Gründen‹ (*raisons pratiques*) oder einer ›Theorie des Handelns‹ (*théorie de l'action*) schreibt. Bourdieus Reflexionen zu den Praktiken menschlichen Handelns sind dabei der Erklärung der Reproduktion sozialer und symbolischer Räume gewidmet. Sehr viel ausdrücklicher als Bourdieu, aber weniger bekannt entwickeln die Autoren Ludwig von Mises und Tadeusz Kotarbiński den Begriff der ›Praxeologie‹ bzw. ›Praxiologie‹. In beiden Fällen geht es unter den sehr verschiedenen Gesichtspunkten der Effizienz oder der Rationalität des Handelns um Theorien im Kontext der Arbeits- und Wirtschaftswissenschaften. Demgegenüber verwendet der vorliegenden Text den Begriff der ›Praxiologie‹ (ohne é, e oder i) weder mit soziologischen noch mit ökonomischen Erklärungsabsichten, sondern um Charakteristika der Kunst (bzw. praxologisch formuliert: des Kunstens) unter praxischen Gesichtspunkten beschreibbar zu machen – gewissermaßen in einem schwachen ontologischen Sinne, um das Sein der Kunst als ein Tätigsein zu verstehen.

formative Arbeiten prozessorientierter geworden, was ein an der Praxis orientiertes Nachdenken über das Phänomen motiviert.

Bei genauerer Betrachtung der Theoriegeschichte war allerdings eine praxologische Ausrichtung der Kunstphilosophie durchaus schon 1750 bei Alexander Gottlieb Baumgarten, dem Begründer der Ästhetik als philosophischer Disziplin, zumindest angelegt, wenn dieser die Ästhetik als eine »Kunst des schönen Denkens« bezeichnet und vorhat, in seiner »praktischen Ästhetik« die Tätigkeit dieses schönen Denkens als Praxis der Kunst zu beschreiben.³ Baumgarten bedurfte zu diesem praxologischen Verständnis der Kunst keiner aktionistischen Performancekunst. Doch leider wurde der praktische Teil seiner Ästhetik nie vollendet, und so heftete sich keine praxisästhetische Denktradition an diese besondere Ausrichtung seiner Theorie. Mit Baumgarten kann allerdings eine philosophische Fährte aufgenommen werden, um die verschiedenen praxisästhetischen Spuren in der Geschichte der Kunstphilosophie aufzuspüren. So denkt neben Baumgarten auch Konrad Fiedler die Kunst von der Tätigkeit der Künstler her, und sein Text »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« aus dem Jahre 1887 ist mit dem Begriff der »Ausdrucksbewegung« als theoretischer Bestimmung des künstlerischen Tuns für die Künstler seiner Zeit zentral geworden. Eine weitere praxisorientierte Linie in der Ästhetik führt von Georg Wilhelm Friedrich Hegels Kunstbegriff zu den schon erwähnten praxologisch ausgerichteten Kunsttheorien der Gegenwart. Hegel legt seiner Ästhetik zugrunde, dass das Kunstwerk kein Naturprodukt sei, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht wird, um an der Arbeit der Künstler die Versöhnung von sinnlichem Schaffen und geistigem Tun auseinanderzusetzen. Im Feld der gegenwärtigen Kunsttheorien hallt dieser Hegelsche Theorieansatz in Analysen wider, die in der Gegenwartskunst die performative Arbeit am Gewordensein von Wirklichkeit hervorkehren. Hans-Georg Gadamer denkt schließlich die Kunst in ihrem spielenden Sein als eine kontinuierlich tätige Praxis und entwickelt auf diese Weise eine praxologische Werktheorie. Es scheint so zu sein, dass die bei Baumgarten aufgenommene Fährte tatsächlich zu praxisästhetischen Spuren bei Hegel, Fiedler, Gadamer oder Kunsttheorien der Gegenwart führt – Spuren, deren detaillierte Verfolgung sowohl produktionsorientierte wie werkorientierte Aspekte einer Praxisästhetik zusammenzutragen verspricht.

»Das Kunstwerk sei kein Naturprodukt, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht.«⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel vertritt in seinen Vorlesungen über die Ästhetik diese wie es scheint banale Auffassung, dass die

3 | Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, Teil 1, übers. und hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007.

4 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 13: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1970, S. 44.

Kunst weder vom Himmel falle noch aus dem Boden wachse, sondern das Resultat humaner Aktivitäten sei. Die Feststellung findet entsprechend ihrer vermeintlichen Trivialität Niederschlag unter der Rubrik der »gewöhnlichen Vorstellungen von der Kunst« in der Einleitung der Ästhetik, und sie dient Hegel im Wesentlichen dazu, eine Zäsur zum Naturschönen zu markieren. Das Naturschöne und das Kunstschöne unterscheiden sich durch die Differenz ihrer Ursprünge; dieses ist in bewusster menschlicher Tätigkeit erzeugt, jenes ist im geistlosen Prozessen geworden.⁵ Auch der Kunstdenktheoretiker Konrad Fiedler beginnt ein halbes Jahrhundert später seine »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst« mit dieser wesentlichen Unterscheidung zwischen gefundener Natur und gemachter Kunst, wenn er schreibt, »die Beurteilung eines Kunstwerks, als eines Erzeugnisses menschlicher Kraft, muß von anderen Voraussetzungen ausgehen, als die Beurteilung eines Naturproduktes«.⁶ Es scheint, dass in der Ästhetik die praxologische Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit der Künstler in dem Maße erwacht, wie sich der Fokus verschiebt von der Kategorie des wahrnehmbaren Schönen hin zur Kategorie der Herkunft der Objekte. Hegel wie Fiedler interessieren sich dafür, wie etwas wird, und nicht nur, wie wir es erfahren, weil die Genese dessen, was wir erfahren, der Sache nicht äußerlich bleibt. Ästhetische Erfahrung wird zu einem Faktor zweiter Ordnung, die hinter den Faktor der Entstehungsweise des zu Erfahrenden zurücktritt. Warum kommt es zu dieser Perspektivverschiebung, in deren Folge sowohl die Natur wie auch die Schönheit in der Ästhetik an Bedeutung verlieren, zugleich aber die künstlerische Praxis und die epistemologischen Qualitäten des Kunstwerks an Gewicht gewinnen? Hegel wie Fiedler interessieren sich für Ästhetik unter dem Gesichtspunkt einer produktiven Epistemologie. Beide gehen davon aus, dass der Mensch sich und die Welt nicht durch passive Anschaugung erkennt, sondern durch das produktive Herausarbeiten. Es ist daher die intentionale Arbeit als Wahrheitspraxis, welche diese Theoretiker an der Ästhetik fesselt und damit die Kunst und nicht die Natur sowie die Tätigkeit und nicht die Schönheit in Betracht ziehen lässt.

Bleiben wir einen Moment bei Hegel. Dem Architekten des absoluten Geistes geht es in seiner Ästhetik um die Darstellung von eben diesem. Den Geist aber findet Hegel in der Kunst insofern, als diese als humanes Produkt erkannt wird. Anders als die (schöne) Natur, die ein materiell Gegebenes ist, erweist sich die schöne Kunst für Hegel als ein aus dem Geiste gemachtes Materielles.

5 | Für Hegel bedeutet dies, »daß das Kunstschöne höher stehe als die Natur. Denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit [...]« (ebd., S. 14).

6 | Konrad Fiedler: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst« (1876), in: ders., *Schriften zur Kunst*, hg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, München 1991, Bd. 1, S. 1.

Was uns an dieser Hegelschen Grundauffassung zum geistig durchwirkten Charakter der materiellen Kunst interessiert und was für eine gegenwärtige praxologische Ästhetik inspirierend wirkt, ist zweierlei: die Aufmerksamkeit auf das Tätige im Künstlerischen im Allgemeinen und die Bestimmung dieses Tätigens als eines Reflexiven im Besonderen. Hegel geht es bei seiner Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit in der Kunst nicht um die gleichsam gedankenlose intuitive schöpferische Begeisterung von Kunstschaffenden, die sich vom Genius besessen am Material dynamisch abarbeiten. Es geht ihm ausdrücklich nicht um die handwerklichen Tätigkeiten im Künstlerischen. Anders gesprochen: Die Kunst wird nicht zur Praxis durch die »bloße bewußtlose Fertigkeit«⁷ des Künstlers in seiner Betätigung an feuchtem Ton, dicker Farbe oder sperrigem Holz. Hegel geht es um die Kunst als ein Produkt geistiger Tätigkeit, in deren Folge das Werk als sinnlich wahrnehmbares Ergebnis in Erscheinung tritt. Es geht ihm um die Idee im Kunstwerk. Im künstlerisch gewordenen Erzeugnis schlägt sich geistige Anschauung sinnlich nieder. Mit der Kunst wird eine Praxis namhaft, die als Wahrheitspraxis für Hegel relevant ist. Das Werk ist nicht einfach da, sondern Effekt geistiger Arbeit, darin aber Verkörperung kultureller Anschauungen, die sich in ihm sinnlich kommunizieren.⁸ Kunst ist – unter diesem Blickwinkel betrachtet – eine epistemologisch gehaltvolle Praxis, die nicht allein physisch, sondern auch geistig wirkt und die durch die Tätigkeit des Kunst-Machens humanes Selbstverständnis auszdrücken vermag.⁹ In den Worten Hegels, der damit schon im 19. Jahrhundert die rein sinnliche Dimension des materiellen Werks zurückweist und das Konzept in den Mittelpunkt der ästhetischen Betrachtung rückt: »[D]ie Seite äußerlicher Existenz ist es nicht, die ein Werk zu einem Produkt der schönen Kunst macht; Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, die Taufe des Geistigen erhalten hat und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklangen des Geistes gebildet ist.«¹⁰ Aus dem Geiste aber »springt« das Werk und »bildet sich« durch das tätige Ins-Werk-Setzen der Künstlerinnen und Künstler – so könnte man den

7 | G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, S. 62.

8 | Vgl. ebd., S. 21: »In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständnis der Weisheit und Religion macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie alleine, den Schlüssel aus. Diese Bestimmung hat die Kunst mit der Religion und Philosophie gemein, jedoch in der eigentümlichen Art, daß sie auch das Höchste sinnlich darstellt und es mit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung näher bringt.«

9 | Vgl. ebd., S. 28: Der Kunst »ihre wahrhafte Aufgabe [ist es], die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein zu bringen.«

10 | Ebd., S. 48.

praxisästhetischen Effekt von Hegels Kunsttheorie zusammenfassen. Kunst ist human gebildeter, sinnlich wahrnehmbarer, materialisierter Ausdruck des kulturellen Geistes. Insofern bringt die Kunst kulturelles Selbstverständnis und damit die Wahrheit einer gegebenen Zeit handelnd zum Ausdruck.

Die hier vorgestellte Lektüre der »Vorlesungen über die Ästhetik« will vor allem zwei Gedanken Hegels fruchtbar machen für ein gegenwärtiges Verständnis von Kunst als einer Tätigkeit: erstens den Gedanken, dass sich Konzept, Idee oder auch Geist im Kunstwerk kommunizieren, dass mithin die Kunst Anteil an der kulturellen Wahrheitsartikulation hat, und zweitens den Gedanken, dass dieses spezifische kommunikative Material, das da als Kunstwerk aus der künstlerischen Praxis entsteht, ein wesentlich erarbeitetes, gewordenes, produziertes ist. Dieser Produktcharakter, der auf die Verfahren der künstlerischen Werkerzeugung verweist, erlaubt es letztlich, abzusehen vom ausschließlichen Blick auf die Werke als Objekte und hinzusehen auf die Tätigkeiten der Akteure der Kunst, die als Wahrheitspraktiker kenntlich werden.

Wenn mit Hegels praxischem Kunstverständnis geistige Arbeit und körperliche Tätigkeit in der Gestaltung von Materie zusammenfallen, tritt schon im 19. Jahrhundert eine bemerkenswert konzeptuelle Anforderung an die Form-Inhalt-Relation der Kunst zutage. Kunst bestimmt sich für Hegel nicht durch irgendeine besondere Materie, wie etwa die Farbe auf Leinwand oder den Marmor als Figur. Obwohl Hegel die Phantasie zu einem erweiterten Kunstbegriff fehlte, ist doch aus der Logik der Hegelschen Bestimmung heraus die Kunst nicht als Malerei, Bildhauerei oder Klangwerk bestimmt, sondern durch das formal angemessene *Ins-Werk-Setzen* einer Idee – Konzeptkunst gewissermaßen. Entsprechend dieser konzeptuellen Form-Inhalt-Relation des Künstlerischen

»ergibt sich sogleich nach der Seite des *Inhalts*, daß die schöne Kunst nicht könne in wilder Fessellosigkeit der Phantasie umherschweifen, denn die geistigen Interessen setzen ihr für ihre Inhalte bestimmte Haltepunkte fest, mögen die Formen und Gestaltungen auch noch so mannigfaltig und unerschöpflich sein. Das gleiche gilt für die Formen selbst. Auch sie sind nicht dem bloßen Zufall anheimgegeben. Nicht jede Gestaltung ist fähig, der Ausdruck und die Darstellung jener Interessen zu sein, sie in sich aufzunehmen und wiederzugeben, sondern durch einen bestimmten Inhalt ist auch die ihm angemessene Form bestimmt.«¹¹

Für Hegel führt dieser Anspruch an ein »wahrhaftes« Entsprechungsverhältnis von Idee und Darstellung zu der bekannten Diagnose, dass in der klassischen griechischen Antike die Kunst zu ihrer Vollendung kam, weil die figürliche Form der antiken Skulptur dem kulturellen Selbstverständnis der Zeit entsprach und mithin die antike Idee der Humanität als Figur mit der Materie

11 | Ebd., S. 28f.

der Figurine zusammenfiel. »Der menschliche Körper gilt in der klassischen Kunstform nicht mehr bloß als sinnliches Dasein, sondern als Dasein und Naturgestalt des Geistes.«¹² Übertragen auf die Gegenwart des 21. Jahrhunderts, in der wir es mit einer umfassenden visuellen Kultur zu tun haben, könnte die Frage gestellt werden, inwiefern diese gegenwärtige und fundamentale Kultur des Ikonischen gleichsam als »Dasein und Naturgestalt des Geistes« angesehen werden könnte und ihren formal angemessenen Darstellungsraum in der visuellen Kunst findet. Inspiriert von Hegels Konzept einer gegenseitigen Durchdringung von Idee und Darstellung könnte es der gegenwärtigen bildenden Kunst darum gehen, durch menschliche Tätigkeit die Idee der visuellen Kultur mittels der Bearbeitung und Formierung von Materie herauszuarbeiten. Die Wahrheitspraxis der Kunst ist in der Hegelschen Auffassung allerdings eine Tätigkeit, in der die Wahrheit nur sinnlich reformuliert und nicht eigens erforscht wird. Für Hegel entdeckt der künstlerisch Tätige durch sein Schaffen nichts, sondern er hat sein Wissen über das humane Selbstverständnis von woanders her und bringt es nur in Form. Die dargestellte Idee wird in der künstlerischen Arbeit geformt – nicht entdeckt. Eine praxologische Ästhetik kann auf Hegel aber insofern zurückgreifen, als dessen Vorlesungen das Augenmerk auf die tätigen Verfahren der Kunst lenken und diese Verfahren als wesentlich für die Kunst bestimmen. Die reflexiv-physische Arbeit im Atelier kennzeichnet die Kunst und differenziert sie von Dingen, die vielleicht ästhetisch, nicht aber humanen Ursprungs sind.

Konrad Fiedler geht weiter: Für ihn ist Kunst nicht alleine durch die humane Tätigkeit bestimmt, sondern diese erweist sich als ästhetischer Erkenntnisprozess. »Die Kunst tritt ebenso notwendig wie die Wissenschaft in dem Augenblick auf, in dem der Mensch für sein erkennendes Bewußtsein die Welt zu schaffen gezwungen ist.«¹³ Kunst, Daseinsgestaltung und Erkenntnis fallen in Fiedlers praxologischer Kunsttheorie zusammen. Der Kunsttheoretiker, der so viele Künstler seiner Zeit beeinflusst hat, aber wenig Einfluss auf die Geschicke der Ästhetik hatte, weist in der Bestimmung dessen, was Kunst ausmacht, nicht nur die Werk- oder Rezeptionsästhetiken zurück, die von den Produktionsprozessen in der Kunst absehen. Fiedler pariert auch die bourgeoise Vorstellung von der Kunst als einer überschüssigen Dekoration. Bildende Kunst ist nicht Ornament, sondern humane Notwendigkeit als Wahrheitspraxis.

Intensiver noch als Hegel setzt sich Fiedler tatsächlich im Detail mit dem spezifischen Charakter der Kunst als einer Tätigkeit auseinander. Er versucht zu bestimmen, warum die Kunst als tätige kulturelle Praxis verstanden werden muss – weil sie nämlich einem notwendig gestaltenden menschlichen Er-

12 | Ebd., S. 110.

13 | K. Fiedler: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst«, S. 31.

kenntnisbedürfnis entspringt –, und was das Besondere dieser künstlerischen Tätigkeit ausmacht – nämlich ihre »psychophysische« Qualität. Fiedlers zentrale Schriften beanspruchen, die bildende Kunst¹⁴ insgesamt auf die sinnstiftenden Aktivitäten der Kunstschaffenden zurückzuführen und abzusehen von den Werken oder den Erfahrungen der Betrachter. In den Aphorismen fasst er seinen praxistheoretischen Ansatz zusammen, wenn er schreibt: »Die Missverständnisse der bisherigen Kunstphilosophie kommen daher, daß die Kunst von der Seite der Wirkungen aufgefasst worden ist und man aus der Wirkung auf die Art der Entstehung zurückgeschlossen hat [...]. Im Gegensatz dazu muß eine besondere Kunstphilosophie die Kunst von der Seite ihrer Entstehung fassen [...].¹⁵ Kunst ist die künstlerische Tätigkeit der Künstlergemeinde – so ließe sich die Argumentation zum Charakter der Kunst zusammenfassen –, während die ästhetischen Erfahrungen der Betrachter – die Wirkungen der Kunst – zweitrangig werden. Auch die Werke stellen sich für Fiedler vor dem Hintergrund des Prinzipiats der künstlerischen Handlung nur als momenthafte Kristallisierungspunkte des gestaltenden Ausdrucks dar. Die Kunstdinge markieren nicht das Wesen der Kunst: »Die geistige künstlerische Tätigkeit hat kein Resultat, sondern sie ist das Resultat.«¹⁶ Der fortlaufende Prozess künstlerischer Tätigkeiten ist im Rahmen dieser Betrachtungsweise das praxische Wesen der Kunst.

Fiedlers Beurteilung der bildenden Kunst kulminiert in der bekannten Vokabel der »Ausdrucksbewegung«. Die Idee zur »Ausdrucksbewegung« greift er aus philosophischen Theorien zur Wirkungsweise der menschlichen Sprache auf¹⁷ und entwickelt anhand dieses Begriffs eine Theorie zum spezifischen Charakter des künstlerischen Tuns als einer zugleich geistigen wie körperlichen und produktiven Artikulation. Die Ausdrucksbewegung ist eine innere Arbeit des Bewusstseins und ein körperliches Verfahren, das sich äußerlich wahrnehmen lässt. Sie manifestiert sich in Dingen und steigert dabei zugleich die Vorstellungswelt des Bewusstseins. Die Ausdrucksbewegung ist dabei nicht als Abfolge von zunächst geistiger Reflexion und anschließender physischer Handlung zu verstehen, denn: »der Sinn der Ausdrucksbewegung kann [...] nicht der sein, daß sich ein Inhalt geistiger Herkunft in seiner Bewegung körperlicher Organe ein Zeichen seines Daseins, einen Ausdruck seiner Bedeutung verschaffte, vielmehr können wir in der Ausdrucksbewegung nur

14 | Fiedlers Schriften beziehen sich nur auf die bildende Kunst.

15 | Konrad Fiedler: »Aphorismen«, in: ders., *Schriften zur Kunst*, hg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, München 1991, Bd. 2, S. 48, § 82.

16 | K. Fiedler: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst«, S. 34.

17 | Vgl. Konrad Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (1887), in: ders., *Schriften zur Kunst*, hg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, München 1991, Bd. 1, S. 115 bzw. die einleitenden Anmerkungen von Boehm, »Ausdruck als Sprache«, in welcher der Einfluss Humboldts auf Fiedler hervorgehoben wird (ebd., S. XIII).

eine Entwicklungsstufe eines psychophysischen Prozesses anerkennen«¹⁸, so Fiedler. Die so bestimmte Ausdrucksbewegung transzendierte als prozessuale »Bewegung« und mentaler »Ausdruck« in der bildenden Kunst den Leib-Seele-Dualismus, indem sie als fortlaufende Entwicklung zugleich seelischer wie körperlicher Vorgänge angenommen wird. Entscheidend ist in diesem Prozess der Chiasmus, mit dem sich für Fiedler körperliches Gestalten und geistiges Bewusstwerden überkreuzen und dabei zugleich Sachen und Einsichten produzieren.

Für die Formulierung einer Praxisästhetik stellt sich durchaus die Frage, inwiefern die Vokabel der »Ausdrucksbewegung« nutzbar gemacht werden kann für ein gegenwärtiges Verständnis von künstlerischer Praxis, weil das Wort auf semantischer Ebene einen reflexiv-aktiven Charakter des künstlerischen Tuns artikuliert. Im Verhältnis zu den gegenwärtig gebräuchlichen, jedoch technisch klingenden Termini von »künstlerischen Verfahren« oder »Arbeitsweisen« bietet sich die »Ausdrucksbewegung« einerseits als Begrifflichkeit für eine gleichsam inhaltsschwere Praxis an. Andererseits konnotiert die Fiedlersche Vokabel mit dem »Ausdruck« eine eher idiosynkratische Expression, bei der sich vor allem das individuelle Bewusstsein des tätigen Künstlers selber erweitert.

Die für das Verständnis der Kunst so zentrale Tätigkeit der psychophysischen Ausdrucksbewegung kann für Fiedler aber in keinem Fall als zufälliger, persönlicher kultureller Luxus angesehen werden. In der Kunst habe sich ein menschliches Grundbedürfnis ausdifferenziert, nämlich das Bedürfnis, die sinnliche Welt in der Gestaltung zu klären. Kunst ist ein notwendiger psychophysischer Erkenntnisprozess, um die Welt zu verstehen – und mehr noch: Die Welt wird durch die künstlerische Tätigkeit überhaupt in ihr Dasein geführt. Jede Person, so Fiedler, hat ein Formungsbedürfnis als Erkenntnisreflex in sich, und Kunstschaffende sind mittels der Verfeinerung und Ausdifferenzierung ihrer Formungskompetenzen nur kulturelle Experten. Sie sind Spezialisten wie auch Wissenschaftler, deren Tätigkeit ihrerseits auf dem kulturellen Fundament forschender humaner Neugier fußt. »Die künstlerische Tätigkeit beginnt«, so Fiedlers Diagnose zum gestaltenden Welt-Vernstehen, »wo der Mensch sich der Welt ihrer sichtbaren Erscheinung nach, als einem unendlich Rätselhaften gegenübergestellt findet, wo er, von einer inneren Notwendigkeit getrieben, die verworrene Masse des Sichtbaren, die auf ihn einstürmt, mit der Macht seines Geistes ergreift und zum gestalteten Dasein entwickelt.«¹⁹

Fiedler stellt sich im Rahmen seiner Theorie zur Tätigkeit der Künstler durchaus die für eine praxologische Ästhetik des 21. Jahrhunderts relevante Frage, wodurch der tätige Verstehensprozess in der Kunst vonstatten geht und

18 | K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 116.

19 | K. Fiedler: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst«, S. 32.

in welcher Erkenntnis er mündet: Prämisste seiner ästhetischen Erkenntnistheorie ist die Produktivität des Verstehens, und diese epistemische Produktivität macht es plausibel, in der Kunst eine vorzügliche Praxis zu vermuten, die auf das verstehende Herausbilden von Welt ausgerichtet ist. Seiendes ist für Fiedler im Wesentlichen erst als Gebildetes verständlich, und das Kunstfeld ist die Werkstätte der verständigen Gestaltung von Welt:

»Der Blick in die innere Werkstatt, in der die Bestandteile des Weltbildes erst entstehen müssen, wenn sie ein Sein für uns gewinnen sollen, lässt uns nicht einen festen Besitz an fertigen Gestalten gewahren, vielmehr enthüllt sich ihm ein rastloses Werden und Vergehen, eine Unendlichkeit von Vorgängen, in denen die Elemente alles Seins in den mannigfaltigen Arten auf den mannigfachsten Stufen ihrer Verarbeitung erscheinen, ohne daß das flüchtige, sich immer erneuernde Material jemals zu festen, unveränderlichen Formen erstarre [...].«²⁰

Hier kommt ein weiterer Aspekt der Fiedlerschen Kunsttheorie zum Tragen, der neben die Feststellung, dass Welt als Gestaltete erst Sein für uns Menschen gewinnt, jene andere Diagnose stellt, dass nämlich dieser Gestaltungsprozess zugleich unendlich ist. Die auf uns einstürmende und zur Durcharbeitung einladende Welt verändert sich stetig, und mit ihr ist die künstlerische Gestaltungstätigkeit zu immer neuer Arbeit getrieben. Kein künstlerisches Verfahren bekommt die Welt abschließend zu fassen oder vermag endgültiges Bewusstsein zu schaffen. Kein Werk hat Dauer. Im Zentrum der künstlerischen Ausdrucksbewegung steht daher nicht das Werk als Ziel, sondern der Prozess, mit dem sich Kunstschaffende durch die veränderliche und mannigfaltige sinnlich Welt formend durcharbeiten. »Die Tätigkeit ist eine unendliche«, fasst Fiedler zusammen; »sie ist ein beständiges unablässiges Arbeiten des Geistes, die Welt der Erscheinungen im eigenen Bewußtsein zu immer reicherer Entfaltung, zu immer vollendetener Gestaltung zu bringen.«²¹ Matrix dieses stetigen Prozesses künstlerischer Tätigkeit ist die Annahme, dass alles Sein relationalen Charakters sei und entsprechend das humane Grundbedürfnis der erkennenden Gestaltung zu keinem abschließenden Kristallisierungspunkt komme. Vor dem Hintergrund dieser Grundannahmen zum produktiven und rastlosen Erkenntnisprozess tritt die künstlerische Tätigkeit als sowohl seins-verstehend wie auch seinsbildend auf. Kunst als Tätigkeit ist die notwendige Antwort auf das wahrnehmbare Sein als etwas Veränderliches. Künstlerische Tätigkeit generiert fortlaufend und notwendig bewusstseinsbildende Gestaltung. Kunst kann daher für Fiedler und entgegen der Tradition in der Ästhetik,

20 | K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 119.

21 | K. Fiedler: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst«, S. 35.

am Bild das Abbild zu betonen, auch niemals bloß Nachahmung sein, sondern schafft Neues.

»Der geheime Sinn dessen, was vorgeht, indem sich das innere Geschehen, welches unser Bewußtsein von sichtbaren Dingen bildet, gleichsam verbreitet auf die Ausdrucksorgane und etwas hervorbringt, was wiederum nur von dem Gesichtssinn wahrgenommen werden kann, ist ein ganz anderer, tieferer und weittragenderer, als der einer müßigen und unvollkommenen Nachahmung von etwas bereits Vorhandenem.«²²

Das geschaffene Neue tritt dann als »tieferer und weittragender« verstandenes Sein in das künstlerische Bewusstsein. Erkenntnis findet mithin durch diesen Prozess der formenden Erschaffung von physisch wahrnehmbarer Welt statt: »Was der Künstler im Fortschritt seiner Arbeit erlebt, ist, daß er in sich ein Bewußtsein entstehen und sich entwickeln sieht, wie er es sonst nicht kennen lernen kann.«²³ Es wird also auch deutlich, dass Fiedler nicht allein die Kunst als künstlerische Tätigkeit bestimmt, sondern auch dem Künstler durch dessen Arbeitsprozess einen Erkenntnisgewinn als Bewusstseinserweiterung zumutet. Jene durch die Kunstpraxis herausgearbeitete ›Wahrheit‹ erweist sich damit allerdings als subjektiv.

Fiedler will uns aber immerhin darauf aufmerksam machen, dass wir die Kunst nicht verstehen, wenn wir die Tätigkeit des Kunst-Machens nicht zur Kenntnis nehmen, die hinter jedem Werk als fortlaufender Einsichtsprozess zu finden ist. Bei ihm wird das Werk als zweitrangig erkannt, während die Praxis der Formungsarbeit als humaner Selbstverständigungsprozess im Zentrum steht. Mit den Positionen von Hegel und Fiedler ist der Schwerpunkt auf die praxisästhetische Bestimmung der Kunst als Tätigkeit oder Ausdrucksbewegung gelegt. Die Verfahren des sinnhaften und sinnstiftenden Tuns als Daseinsform der Kunst stehen im Zentrum des Kunstverständnisses. Diese praxisästhetische Aufbereitung der Kunst als einer Tätigkeit unterstützt unsere anfängliche Atelierbeobachtung, bei der das künstlerische Tun als eine kommunikative, reflexive sowie produktive Handlung aufgefallen war – und sie scheint in der Kunst der Gegenwart zu sich zu kommen.

Mit der performativen und prozessorientierten Gestalt der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts scheinen die praxologischen Aspekte der Kunsttheorien von Hegel und Fiedler ihren ausdrücklichsten Gegenstand gefunden zu haben. Ausgehend von den ereignishaften Kunstformen wie Aktionen oder Performances tritt die tätige Dimension des Künstlerischen in den Mittelpunkt der kunsttheoretischen Betrachtung und legt offensichtlich eine Theorie nahe, die

22 | K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 164/165.

23 | Ebd., S. 179.

den praxischen Aspekt der Werke selber wahrnimmt und festhält. Entsprechend erleben Kunsttheorien des 20. und 21. Jahrhunderts eine handlungstheoretische Neujustierung, die eigentlich in Beziehung gesetzt werden könnte zu den älteren praxologischen Ästhetiken des 18. und 19. Jahrhunderts. Doch werden in den Kunsttheorien der Gegenwart weniger die Prozesse des Schaffens in den Blick genommen wie bei Hegel oder Fiedler, sondern die Werke selber praxologisch gedacht. Eine Verschiebung im Denken hat stattgefunden von der Konzipierung der Kunst ausgehend von ihrem Produktionsprozess hin zur Konzipierung der Kunst ausgehend von ihren Werken, die jedoch nunmehr als ›performativ‹ beschrieben werden können, weil sie eine Prozessualisierung erfahren haben.²⁴ Diese Verschiebung ist für eine praxisästhetische Theorie der Kunst insofern relevant, als mit ihr auch das Werk als Handlung ins Blickfeld gerät – und zwar in grundsätzlicherer Weise, als es die Verschiebung im Kunstfeld auf den ersten Blick nahelegt. Die praxologische Wende in der Kunsttheorie ist zwar motiviert vom performativen Charakter der Werke des 20. und 21. Jahrhunderts, aber es sind nicht die performativen und aktionistischen Werkhandlungen allein, die einen praxologischen Werkbegriff zulassen. Die Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann macht entsprechend klar, dass es bei einem handlungstheoretischen Kunstbegriff nicht allein um jene Kunst gehen kann, die mit Performances oder Interventionen ganz offensichtlich als Handlung operiert. Das Kunstwerk sei nicht durch eine explizite Tätigkeit in der Präsentation als Praxis bestimmt. »Es gibt kein performatives Kunstwerk, genauso wenig, wie es ein nicht-performatives Kunstwerk gibt.«²⁵ Das Handelnde der Kunst sei vielmehr – wie auch das Performative des Sprechens – die Realität, die durch den Akt des Kunst-Machens geschaffen wird. »Das Performative eines Kunstwerks ist die Realität, die es – kraft seiner Existenz an einem Ort, in einer Situation, kraft seines Produziertseins, Rezipiertwerdens und Überdauerns – hervorzubringen vermag.«²⁶ Es ist die Setzungsmacht des Werks, die als Handlung Realität schafft und mithilfe derer Kunst in ihrem Werksein als Praxis erkannt wird – eine Praxis, die in Analogie zum Sprechakt als Akt künstlerischer Setzung zu verstehen ist. Im Hintergrund dieser handlungstheoretischen Kunsttheorie stehen die Performanzbegriffe von Judith Butler und John Langshaw Austin.²⁷ Von deren sprachtheoretischem Begriff der Performanz hin zu einem kunsttheoretischen Begriff der

24 | Vgl. Karin Gludovatz/Michael Lüthy/Bernhard Schieder/Dorothea von Hantelmann (Hg.): *Kunsthandeln*, Zürich 2010, S. 7.

25 | Dorothea von Hantelmann: *How to do Things with Art*, Zürich/Berlin 2007, S. 11.

26 | Ebd.

27 | Judith Butler entwickelt ihren Begriff der Performanz als Prozess der Materialisierung von Bedeutung im Rückgriff auf die von Austin formulierte Diagnose zur wirklichkeitsverändernden Wirkung »performativer Sprechakte«.

Performanz vollzieht sich allerdings eine Perspektivverschiebung. Butlers (und auch Austins) Hauptanliegen war, die Materialität und die Realitätseffekte der scheinbar immateriellen Sprechakte oder Diskurse herauszuarbeiten. Diskurse haben als Wirkungshandlungen Effekte für physische Körper, so die Butlersche These. Körper werden mittels der Sprechweisen über sie materiell konstituiert. Symbole erzeugen Welt, so die zusammengeschnürte Argumentation. Oder auch: Die Wiederholung des Sprechens bewirkt die Realisierung der Wahrheit des Gesprochenen. Mit der künstlerischen Praxis – auch wenn sie symbolischen Charakter hat – verhält es sich aber in der handlungstheoretischen Kunsttheorie umgekehrt: Nicht die immaterielle Welt der Diskurse wird vermittels der Sprechhandlungen als weltkonstituierend verstanden, sondern die plastische Werk-Welt erscheint als eine Handlung, mittels derer wirksam gesprochen wird. Das Kunstwerk ist in diesen Theorien als Kunsthandlung Realität, und als Praxis ist das Werk sprechend.

Vor dem Hintergrund dieser Diagnose werden nun aber Kunstwerke generell als verhandelnde, positionierte Sinngewebe verständlich. Sie können als aktive Setzungen begriffen werden. Das Kunstwerk wird als Praxis verständlich, nicht weil es im 20. und 21. Jahrhundert als aktionistische Performance in Erscheinung tritt, sondern weil an ihm eine Ebene der Bedeutungsproduktion kenntlich wird, die physische wie mentale Effekte zeitigt. Aktionen, Happenings, Performances wirken wie Katalysatoren des Gewahrwerdens einer praxisästhetischen Dimension der Kunst. Die erweiterten künstlerischen Verfahren des 20. und 21. Jahrhunderts intensiviert das praxiologische Verständnis von Kunstwerken, doch bezieht es sich nicht allein auf diese. Und im Grunde benötigt ein praxiologischer Werkbegriff nicht einmal die ephemerale Prozesskunst.

Auch Hans-Georg Gadamer schlägt eine generelle Bestimmung der Kunst als Praxis vor, und er trägt damit ebenso zu einem praxiologischen Verständnis des Werkes bei wie die jüngere Kunsttheorie. Gadamer erkennt im Kunstwerk eine Handlung, die in ihrem Tun besteht.²⁸ Kunst wird von ihm als Spiel bestimmt. In ihrem spielenden Sein ist Kunst für Gadamer ausdrücklich eine kontinuierlich tätige Praxis. Wie das Spiel nur anwesend ist, wenn die Spielenden spielen, so ist bei Gadamer – in einer ersten Bestimmung: darstellende – Kunst nur im

28 | Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, durchgesehene und erweiterte Auflage, Tübingen 1986. In Gadamers Buch steht die Kunsttheorie nicht eigentlich im Fokus, sondern die textbezogene Hermeneutik. Doch findet Gadamer den wesentlichen Hinweis auf die Verfasstheit des hermeneutischen Verstehens als Erfahrung nicht bei den geisteswissenschaftlichen Texten selber, sondern bei der Erfahrung der Kunst. Gadamers Theorie zur Kunst entspringt dieser gedanklichen Schleife, in der Kunsterfahrung als Vorbild für die Erfahrung des textuellen Verstehens herangezogen wird.

Moment und im Prozess der Aufführung da, wobei die Spielenden zwar Akteure sind, aber gegenüber dem Sein des so in die Welt gespielten Kunstwerks zurücktreten. »Das Sein alles Spieles ist stets Einlösung, reine Erfüllung, Energeia, die ihr ‚Telos‘ in sich selbst hat«, diagnostiziert er und schlägt den aristotelischen Praxisbegriff für die Seinsweise der Kunst vor. Das Aufgeführtheitsein des Werks im Spiel hat für Gadamer dabei bemerkenswerterweise zugleich den Charakter der Weltveränderung in der Aufführung, denn »die Welt des Kunstwerks, in der ein Spiel sich derart in der Einheit seines Ablaufs voll aussagt, ist in der Tat eine ganz und gar verwandelte Welt [...]. Der Begriff der Verwandlung soll also die selbständige und überlegene Seinsart dessen, was wir Gebilde nennen, charakterisieren.«²⁹ Gadamer nennt das Kunstwerk ein »Gebilde«, weil es ein Sein im Vollzug seines Aufgeführtheitwerdens hat, bei dem sich die Dynamik des Spiels als Werk manifestiert und damit »ablöst« vom darstellenden Tun der Spieler. Das Gebilde hat sein Sein in der Praxis dieses Dargestelltwerdens. Die Bestimmung des Werks als ein Spiel beschränkt sich bei Gadamer nicht auf die darstellende Kunst. Er entwickelt die praxisästhetische Perspektive mit Blick auf die bildende Kunst weiter, indem er den Spielbegriff auf die Farbigkeit von Bildern überträgt und von einem »Farbenspiel« schreibt. Gadamer meint dabei nicht, »daß da eine einzelne Farbe ist, die in eine andere spielt, sondern wir meinen den einheitlichen Vorgang oder Anblick, in dem sich eine wechselnde Mannigfaltigkeit von Farben zeigt«.³⁰ Auch die Produkte der bildenden Kunst sind in dieser Diagnose wie jene der darstellenden Kunst als ephemere Gebilde zu verstehen, deren Anwesenheit durch die Präsenz des Farbenspiels erst entsteht und nicht unabhängig von dieser Erfahrung der Vielheit von miteinander in Beziehung stehenden Farben existiert. Das Kunstwerk ist so gesehen kein Gegenstand, sondern die Erfahrung der Anwesenheit des Spiels. Und diese Erfahrung der spielerischen Farben und formenden Praxis etabliert eine Kunst, die auf die Betrachter einwirkt.

Auch die rezeptionsästhetische Seite von Gadamers Kunsttheorie ist praxisisch, insofern das betrachtende Subjekt die Kunst als solche in der Bewegung seiner Erfahrung und als Veränderung an sich selbst wahrnimmt. »Das Kunstwerk hat vielmehr sein eigentümliches Sein darin, daß es zur Erfahrung wird, die den Einzelnen verwandelt. Das ‚Subjekt‘ der Erfahrung der Kunst, das was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selber.«³¹ Gadamer identifiziert mit der Figur des Zuschauers ein Subjekt der Betrachtung, das sich durch ein Bei-der-Sache-Sein auszeichnet. Diese Versenkung in die Sache des Spiels ist die Haltung, innerhalb derer ein Verstehen stattfindet. Als versunkener ist der Zuschauer Teil des Gebildes,

29 | H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 118.

30 | Ebd., S. 109.

31 | Ebd., S. 108.

welches als Zusammenspiel das Kunstwerk ist. Gadamer denkt das künstlerische Werk als das eigentlich Tätige. Künstlerische Werke werden im Spiel ihrer Akteure und Elemente geboren und sie verwandeln als tätige die Welt.

In der Gadamer'schen Kunsttheorie artikuliert sich eine prozessual verstandene und dezentrierte Daseinsform der künstlerischen Werke. Es handelt sich um eine praxologische Werk- und Rezeptionsästhetik: Künstlerische Positionen zeigen sich danach in dem Maße, wie sie als tätige Gebilde aus dem Prozess ins Sein kommen. Das prozessuale Sein der Werke wäre eine Praxis zu nennen, insofern es auf einer Tätigkeit beruht, die ihren Sinn und Zweck in sich selbst hat: dem In-die-Welt-Bringen der künstlerischen Handlung um der künstlerischen Handlung willen, die das Werk wie ein Spiel dasein lässt. Dieses praxische Verständnis vom Charakter der Kunstwerke entspräche keinesfalls einem *l'art pour l'art*, mithin keinem monadischen Kunstverständnis, sondern einer Kontextkunst mit gesellschaftlichem Auftrag, auch wenn Gadamer dies vielleicht so nicht formulieren würde. Doch das Spiel, das die Kunst ist, tritt mit der humanen Welt in ein transformatives Zusammenspiel, und nur in diesem Zusammenspiel existiert die Kunst. Es handelt sich um ästhetische Doppelpässe, die das vermeintlich rezeptive Umfeld als aktiven Teil der künstlerischen Praxis benötigen und dabei sich und die soziale Welt kontinuierlich verändern. Bei Gadamer ist dieses transformative Zusammenspiel mit den Betrachtern ausdrücklich auch ein Verstehensprozess. Verstehend verändern sich die Betrachter im Zusammenwirken mit Werken, die ihrerseits nur existieren, indem das Ensemble ihrer materiellen Elemente für den Betrachtenden zusammenspielt.

Für eine praxologische Ästhetik, welche die Kunst als Tätigsein im Blick hat, bereitet Gadamer's Kunsttheorie das Feld für einen fundamental praxischen Werkbegriff, der das Interaktive und Kontextuelle ebenso wie das Prozessuale und Ephemere der Kunst auch in ihrer werkhaften Materialität betont. Ein solchermaßen praxischer und dezentrierter Werkbegriff transzendierte den Monumentcharakter von Kunstwerken. Nicht Undurchsichtigkeit und Singularität kennzeichnen dann künstlerische Arbeiten, sondern ein unabgeschlossener Spielcharakter und dezentrale Verständnisbewegungen. Anschlussfähig für eine praxologische Ästhetik ist daher Gadamer's Aufbereitung der Kunstwerke als einer Praxis, von der wir mitnehmen können, dass Werke das ebenso flüchtige wie tätige Spiel ihrer Elemente sind, an dem Verständigungsprozesse im Zusammenspiel von Werkformationen und Betrachterdispositionen einen wesentlichen Anteil haben.

Wenn wir also in Anschluss an Gadamer nicht nur die Tätigkeiten im Atelier als Kunst betonen, sondern auch die Kunstwerke selber als Praxis verstehen wollen, müssen wir uns allerdings auch die Frage stellen, ob tatsächlich – wie Gadamer vorschlägt – mit dem aristotelischen Praxisbegriff sinnvoll gearbeitet werden kann, wenn es darum geht, in der Bestimmung des prozessualen

Werks als eines spielerisch in der Welt seienden und weltverändernden weiterzukommen. Aristoteles bestimmt die Praxis als eine Handlung, die ihren Zweck in sich selbst hat. Diese formale Bestimmung der Selbstzwecklichkeit scheint für den spielerischen Werkbegriff in Gebrauch genommen werden zu können. In ihrer Bestimmung als flüchtige Aufführung oder als erfahrener Vorgang wäre die Kunst als eine Handlung zu verstehen, der es um das Vollzogenwerden ihrer selbst als Vorgang einer Darstellung geht. Doch im sechsten Buch der *Nikomachischen Ethik* positioniert Aristoteles die selbstzwecklich gedachte Praxis ausdrücklich in Abgrenzung zur Kunst. Denn Kunst sei eine hervorbringende *poiesis*, die »baut« und die das »Entstehen« betrifft. Diese *poiesis* als Hervorbringen »hat ein Ziel außerhalb seiner selbst, das Handeln nicht. Denn das gute Handeln ist selbst ein Ziel«³², schreibt Aristoteles und hält fest, dass die Praxis nicht auf Werke hinausläuft, gerade im Gegensatz zur *poiesis*. Diese *poiesis* habe ihren Ursprung im »Hervorbringenden«, und »da nun Hervorbringen und Handeln verschieden sind, so muß die Kunst zum Hervorbringen und nicht zum Handeln gehören«.³³ Weder um ihrer selbst willen ist diese Kunst bei Aristoteles gedacht, weil nämlich auf physische Werke ausgerichtet, noch handelnd sind die Werke und können mitnichten als Praxis bestimmt werden. In einer zentralen Passage seiner Schrift konkretisiert Aristoteles, worum es ihm mit dem Praxisbegriff in Abgrenzung zur *poiesis* geht, wenn er resümiert, dass insbesondere »das rechte Verhalten«³⁴ das Ziel der selbstzwecklichen Praxis sei. Korrekt könnte man bei Aristoteles zur Verdeutlichung der Differenz von *poiesis* und *praxis* mithin von einer Tätigkeit als Produzieren einerseits und einer Tätigkeit als Verhalten andererseits sprechen. Mit dem ›Produzieren‹ im Unterschied zum ›Verhalten‹ wird semantisch die Differenz dieser Tätigkeiten verdeutlicht, zugleich aber auch der wesentlich politisch-ethische Charakter der handelnden Praxis bei Aristoteles betont. Praxis ist nicht nur ein selbstzweckliches, sondern auch ein tugendhaftes Verhalten. Dieses Verhalten pflegen Individuen um ihrer selbst willen als edle Bürger im Rahmen einer politischen Gemeinschaft der Freien.

Was bedeutet aber dieser aristotelische Kontext, aus dem heraus der Praxisbegriff geboren wurde, für dessen Brauchbarkeit im Rahmen einer praxologischen Ästhetik, der es um die Kunst als tätiges Forschen geht? Anders als bei Aristoteles, der die Kunst als *téchne* vom Gebauten oder Gemeißelten her denkt und dabei das Endprodukt fokussiert, das ihm als konstitutiv für die Charakterisierung der Tätigkeit des Herstellens gilt, geht es unserer praxologischen Ästhetik letztlich um einen symbolischen Kunstbegriff – es geht mithin nicht

32 | Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übersetzt und eingeleitet von Olof Gigon, Darmstadt 1967, Sechstes Buch 1140b 5-6.

33 | Ebd., Sechstes Buch 1140a 10-20.

34 | Ebd., Sechstes Buch 1139b 1-5.

um *téchne*, sondern um *signe*. Aristoteles denkt über angewandte Kunst nach und über den Charakter der Tätigkeit, die zu dieser führt. Er hat ein Feld der Hervorbringung im Blick, das im 20. und 21. Jahrhundert vom Design, der Architektur oder Ingenieurskunst besetzt wird und dessen Ziel in der Tat die Objekte als Beweggründe der Herstellung sind. Man stellt Werke in der Ingenieurskunst, dem Bauwesen oder der Gestaltung her, weil sie für die Lebensvollzüge des Alltags benötigt werden. Ihre Herstellung hat keinen Zweck in sich, sondern eine Gebrauchsfunktion für die Menschen. Kunstwerke, wie wir sie für eine praxologische Ästhetik als Handelnde verstehen wollen, sind demgegenüber nicht hervorgebrachte Gegenstände des Gebrauchs, sondern Reflexionsvehikel, Kommunikationsmedien oder Erfahrungskatalysatoren – materiell gewordene Kristallisationen der Auseinandersetzung mit Welt. Wenn Gadamer vom Farbenspiel schreibt, aus dem heraus das Kunstwerk für den Be trachter zu existieren beginnt, charakterisiert er die Kunst als eine über ihren Objektcharakter hinausgehende symbolhaltige Entität, die Verstehen evoziert.

Die entscheidende theoretische Bewegung, die hier zwischen den beiden Kunstbegriffen des Aristoteles und Gadamers stattfindet, ist jene von einer gegenständlichen Werkästhetik, die auf Objekte schaut, zu einer praxologischen Ästhetik, welche die Materialität der Kunst im Kontext eines ephemeren Geschehens verortet, das auf Weltverstehen und Weltverändern ausgerichtet ist. Für eine praxologische Ästhetik muss sich die Rede vom praxischen Werk sein daher eher an jenem aristotelischen Verständnis von Praxis orientieren, das unter selbstzwecklichem Handeln auch das philosophische Betrachten versteht und nicht nur das ethisch gute Verhalten, das in Abgrenzung zur kunst fertigen Produktivität bestimmt ist. Auch das kontemplative Philosophieren ist bei Aristoteles bekanntlich ein Tun, das sich als Praxis auf sich selbst bezieht. Für den Denker der Antike muss das betrachtende Leben der Philosophen sogar als die beste aller Praxisformen bestimmt werden, weil diese kontemplative Tätigkeit sich selbst in der Beschäftigung mit dem Geistigen erfüllt. Dem *bios theoretikos* geht es um das Reflektieren als Selbstzweck. In Hinblick auf dieses reflektierende Verhalten kann von Aristoteles her die Praxis als eine Wahrheitshandlung angesprochen werden. Und es ist explizit dieser Begriff der Praxis als einer Wahrheitshandlung, welcher für die praxologische Ästhetik und das Verständnis von Kunst als Tätigkeit fruchtbar gemacht werden kann. Aristoteles selber reserviert die Wahrheitspraxis für die kontemplative, distanzierte und unstoffliche Handlung des theoretischen Räsonierens. Worüber Aristoteles – zumindest in diesem Zusammenhang – nicht nachgedacht hat, ist die Kristallisation der betrachtenden Reflexion im Spiel der Materie, weswegen er das Kunstwerk nur als Produkt, nicht hingegen als Verstehen evozierende Handlung denken kann. Die praxologische Ästhetik will demgegenüber die Handlung im Kunst-Machens als konstitutiven Prozess beschreiben, der ein tätiges In-Beziehung-Setzen und ausdrückendes Einsehen etablieren.

Während sich also die Kunst in unserer anfänglichen Betrachtung von Ateliers als ein Tun zeigte, lässt sich mit den Theorien von Gadamer, Hegel, Fiedler oder Hantelmann tatsächlich eine Praxisästhetik auch argumentativ auf den Weg bringen. Mithilfe dieser Theorien ist das Praxische der Kunst noch nicht abschließend begründet, aber es können werk-, rezeptions- und produktions-spezifische Elemente einer praxologischen Ästhetik versammelt werden, die es plausibel machen, dass bei der Kunst – zumindest auch – von einer Tätigkeit gesprochen werden kann. Kunst ist für Hegel wesentlich durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht. Mit Fiedler kann künstlerisches Tätigsein als Ausdrucksbewegung verstanden werden. Werke sind mit Gadamer in ihrem Spielcharakter als eine Praxis verständlich oder mit Hantelmann als performative Setzungen. Zusammenfassend formuliert: Die Kunst ist als Praxis durchaus bestimmbar.

LITERATUR

- Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übersetzt und eingeleitet von Olof Gigon, Darmstadt 1967.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik*, Teil 1, übers. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007.
- Bippus, Elke (Hg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin 2009.
- Boehm, Gottfried: »Ausdruck als Sprache«, in: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, eingeleitet von Gottfried Boehm, München 1991.
- Fiedler, Konrad: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst« (1876), in: ders., *Schriften zur Kunst*, eingeleitet von Gottfried Boehm, Bd. 1, München 1991.
- : »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (1887), in: ders., *Schriften zur Kunst*, eingeleitet von Gottfried Boehm, Bd. 1, München 1991.
- : »Aphorismen«, in: ders., *Schriften zur Kunst*, eingeleitet von Gottfried Boehm, Bd. 2, München 1991.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, durchgesehene und erweiterte Auflage, Tübingen 1986.
- Gludovatz, Karin/Lüthy, Michael/Schieder, Bernhard/Hantelmann, Dorothea von (Hg.): *Kunsthandeln*, Zürich 2010.
- Hantelmann, Dorothea von: *How to do Things with Art*, Zürich/Berlin 2007.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 13: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1970.
- Nauman, Bruce: »Kunst, die eigentliche Tätigkeit: Ein Interview mit Ian Wallace und Russel Kezire«, in: Christine Hoffmann (Hg.), *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*, Amsterdam 1996, S. 102-117.