

Einleitung

Judith Siegmund/Daniel Martin Feige

In der Geschichte ästhetischer Theorie wurde oft und in unterschiedlicher Weise auf eine *Prozesshaftigkeit* der Kunst als ein wesentliches Moment ihrer Seinsweise verwiesen. Für eine solche Prozesshaftigkeit stehen zum Beispiel die Eingebundenheit der Kunst in geschichtliche Zusammenhänge (Heidegger),¹ Prozesse der Auseinandersetzung mit künstlerischen Werken in Form der Erfahrung,² der Streit über ihre Interpretation (z.B. in der hermeneutischen Tradition bei Gadamer),³ die Auseinandersetzung mit ihrem gegenwändigen Wahrheitscharakter (z.B. bei Adorno) sowie künstlerische Wirkungen ins Gesellschaftliche und Politische hinein (thematisiert z.B. von Rancière).⁴ Tendenziell ins Hintertreffen gerieten dabei handlungstheoretische Erwägungen, die die Frage betreffen, welche Arten von Handlungen künstlerische Objekte und Ereignisse in die Welt bringen und in welcher Weise entsprechende Objekte und Ereignisse durch solche Handlungen bestimmt sind. Die Beiträge des vorliegenden Bandes widmen sich unter historischer, theoriegeschichtlicher, zeitdiagnostischer und systematischer Perspektive just dieser Frage.

Dass diese Frage heute besonders drängend ist, röhrt nicht zuletzt daher, dass auch aus den Künsten Impulse kommen, *Handlungen* als wesentlichen Aspekt künstlerischer Arbeit zu beschreiben. So werden vermehrt Alltagshandlungen Bestandteil künstlerischer Werke, und manche Künstlerinnen und Künstler verstehen ihre Kunst im Ganzen als ein Handeln, das in gesell-

1 | Vgl. Martin Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerks« (1935/1950), in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M. 2003, S. 1-74.

2 | Vgl. John Dewey: *Kunst als Erfahrung* (1934), Frankfurt a.M. 2010.

3 | Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), Tübingen 1990.

4 | Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973; Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.

schaftliche Wirklichkeit eingreift.⁵ Solche Entwicklungen werden vor allem in ästhetischen Theorien des Performativen aufgegriffen und in theaterwissenschaftlichen Theorien zu sozialen Künsten (Social Arts) thematisiert.⁶ Desgleichen steht ein Handeln in Formaten der künstlerischen *Partizipation* noch einmal auf eine ganz andere Art im Mittelpunkt. Charakteristisch für die Entwicklung in diesen Künsten ist, dass hier, auch wenn Fragen der Wirkung ebenso wie Zwecke der Kunst ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, die Kunst keineswegs auf externe Zwecke reduziert wird. Der vorliegende Band empfängt entsprechend wesentliche Orientierungen aus diesen Entwicklungen der künstlerischen Praxis, ohne sie bloß zu reproduzieren.

In der Kunstphilosophie führt eine solche Fragerichtung zum einen zurück zur theoriegeschichtlichen Tradition der Antike und dem Begriff der Poiesis sowie zum oft dazu in Opposition gesetzten Begriff der Praxis. Neben Fragen nach dem Verhältnis dieser zwei Handlungsformen gilt es auch zu prüfen, inwieweit aktuellere Handlungstheorien einen Beitrag zu Fragestellungen der Kunstphilosophie leisten können und wie sie sich mit bestehenden kunstphilosophischen bzw. kunsttheoretischen Debatten verbinden lassen. Im Rahmen dreier Sektionen werden diese Fragen in unterschiedlicher Weise in den Blick genommen.

I. GESCHICHTLICHE DIMENSIONEN

In den ersten vier Beiträgen, die die erste Sektion des Bandes bilden, thematisieren die Autorinnen und Autoren Formen des Handelns in verschiedenen Künsten und binden diese zugleich an etablierte historische Debatten zurück.

In ihrem an der Theoriegeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts orientierten Beitrag greift Bernadette Collenberg-Plotnikov Forschungen einer Bewegung wieder auf, die heute weitgehend vergessen ist – der Allgemeinen Kunstwissenschaft. Collenberg-Plotnikov stellt die Überlegungen zweier ihrer Vertreter – M. Dessoir und E. Utitz – zur Deutung der Kunst und ihrer Werke als spezifischer Form menschlicher Praxis dar und kontrastiert sie im Rahmen aktueller Bestimmungen mit einer eher kantisch orientierten Theorietradition.

5 | Vgl. auch die Beiträge in Karin Gludovatz/Michael Lüthy/Bernhard Schieder/Dorothea von Hantelmann (Hg.): *Kunsthandeln*, Berlin 2010.

6 | Vgl. z.B. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004; Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hg.): *Theorien des Performativen*, Bielefeld 2011; Shannon Jackson: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York/London 2011; Nato Thompson (Hg.): *Living as Form*, New York 2012; 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.

tion, die die (prinzipiell nicht auf die Kunst festgelegte) ästhetische Erfahrung als Paradigma der Praxis begreift. Mit dem Begriff der »sinnvollen Form«, der bei Utitz die Kunst als singuläre Weise der Praxis charakterisiert, ist, so Collenberg-Plotnikov, ein Vorschlag formuliert, die Intentionalität der Künstler mit der emotionalen und ganzheitlichen Rezeption des Werks sowie mit dessen kultureller Wirksamkeit zusammenzudenken.

Eva Schürmann greift in ihrer Auseinandersetzung mit Velázquez' Jahrhundertbild *Las Meninas* auf kunsthistorisches Material zurück, um künstlerisches Darstellen als Vermittlungsarbeit im »iterativen Raum der Deutungen« zu qualifizieren. Handlungen sind demzufolge »eine Dimension der Freiheit«, was nicht ausschließt, dass sich auch Unbeabsichtigtes und Unvorhergesehenes in ihnen zeigt – ein Moment, das nach Schürmann zur Eigentümlichkeit jeder Darstellung gehört. Sie macht deutlich, dass der künstlerische Handlungsbegriff nicht allein das Darstellungshandeln der Künstlerinnen und Künstler umfasst, sondern auch die Werke als »Agenten« zu verstehen sind, die im Raum der Deutungen »rezeptionsästhetisch mitwachsen«. An solchem »Deutungshandeln« sind zudem Kunsthistoriker, Kritiker, Kuratoren und Galeristen beteiligt.

Der Beitrag von Johann Kreuzer über die »Verfahrensweise des poetischen Geistes« stellt mit Hölderlin die Frage nach einer möglichen Gesetzlichkeit der Hervorbringung von Kunst, einer Kunst, die von Hölderlin als Dichtung gedacht ist. Demzufolge geht es Hölderlin um Sprache, und zwar um eine »intentionslose Sprache des hervorbringenden Subjekts«, um eine Sprache, die quasi »für das Subjekt redet«. Intentionslosigkeit bedeutet hier allerdings nicht, dass es nicht doch eine »Erinnerung eines Anspruchs« gibt, »dem durch hervorbringendes Tun entsprochen werden soll«, wie Adorno in seiner Hölderlin-Exegese betont. Aber in der Sprache genauso wie in anderen Künsten zeigt sich laut Hölderlin Produktivität in Formen der Verdinglichung – dies ist eine Feststellung, die auch in Adornos Ästhetischer Theorie zum Tragen kommt.

Niklas Hebing widmet sich in seinem Beitrag dem Fries des Pergamonaltars und dessen Darstellung in dem Roman *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss. Dabei erläutert er mit Hegel zunächst Kunst als »Vergegenständlichung geschichtlicher Handlungsprozesse« im Sinne eines »geschichtlichen Wissens«, welches als Subjektivität »aus den Kunstwerken befreit werden muss, damit sie zur Gegenwart zu sprechen vermag«. Unter Rückgriff auf die geschichtsphilosophischen Thesen von Walter Benjamin, der von einer Veränderlichkeit von Geschichte spricht, die sich nur anhand von »Ruinen« artikuliere, zeigt Hebing mit Peter Weiss, dass die dem Stein entrissene Narration nicht diejenige sein muss, die sich durch die »Einfühlung in den Sieger« der Geschichte bildet, sondern die Herausarbeitung eines »wahren Entstehungszusammenhangs« sein kann – eines Zusammenhangs, anhand dessen sich die eigene Erfahrung und Handlung als Widerstand gegen Bestehendes bildet.

II. KUNSTPHILOSOPHIE UND HANDLUNGSTHEORIE

Die zweite Sektion bilden drei Beiträge, in denen über systematische Zusammenhänge zwischen Kunstphilosophie und Handlungstheorie nachgedacht wird. Die grundsätzliche Fragestellung, die diese drei Aufsätze verbindet, lässt sich formulieren als die Frage, inwiefern der Begriff der Handlung überhaupt als ein Grundbegriff zur Erläuterung künstlerischer Arbeit geeignet erscheint.

In ihrem Beitrag zur Verhältnisbestimmung von künstlerischem und nichtkünstlerischem Handeln gibt Judith Siegmund zu bedenken, dass Bedeutungsoffenheit als ein wesentliches Moment der Kunst nicht allein als ein Merkmal *künstlerischen* Handelns verstanden werden kann, denn »Unbewusstheit, Responsivität, Prozesshaftigkeit und Überschuss über Handlungsinentionen« sind Merkmale vieler Handlungen. Anhand ästhetischer Handlungstheorien von Robert Pippin, John Dewey und Hans Joas möchte sie zeigen, »dass es in der philosophischen Theorie bereits Konzepte gibt, mit deren begrifflichen Mitteln [...] Einflüsse für eine zunehmende Integration der Kunst ins Gesellschaftliche diskutiert werden können«. Die dem Beitrag zugrundeliegende Diskussion einer veränderten Stellung der Kunst in der Gesellschaft ist nicht nur den veränderten Handlungsweisen der Künstlerinnen und Künstler geschuldet, sondern der kreativen Dimension allgemeinen Handelns, zu dem »künstlerisches Handeln nicht mehr als ein Außen [...] angesehen werden kann«.

Fabian Börchers beginnt seine Überlegungen mit einem Gedanken, der von Gottlob Frege aufgegriffen wurde, dass sich nämlich das Wort »schön« der Ästhetik so zuordnen lasse, wie sich das Wort »gut« der Ethik und das Wort »wahr« der Logik zuordnen lässt. Im Lichte der Logik Freges deutet Börchers diese Aufteilung »als Erläuterungen dreier formal verschiedener Weisen der Sinnhaftigkeit [...], der Sinnhaftigkeit des schlussfolgernden Denkens, des absichtlichen Handelns und der ästhetischen Stimmigkeit«. Börchers stellt im Zuge seiner von Aristoteles geprägten Überlegungen die Frage, »wie eine Handlung absichtliche Handlung und also auf ein Gut gerichtet und zugleich ästhetisch sein kann«. Diese Frage nach der Absichtlichkeit künstlerischen Handelns im Lichte einer durchweg ästhetischen Bestimmung der Kunst beantwortet er, indem er herausstellt, dass die einerseits durchaus zulässige Beschreibung einer teleologischen Vernünftigkeit des Kunsthändelns von ästhetischen Bewertungsmaßstäben für diese künstlerische Handlung dennoch strikt zu unterscheiden ist.

Daniel Martin Feige vertritt in seinem Beitrag über die »Form ästhetischen Handelns« die These, »dass künstlerisches Handeln Aspekte dessen, was es überhaupt heißt, dass wir handelnde Lebewesen sind, explizit macht«. In ästhetisch gelingenden künstlerischen Handlungen wird der Form nach thematisch, was es überhaupt heißt, zu handeln. Nach einer Unterscheidung

verschiedener Arten des Bezugs von künstlerischem Handeln zum Produkt dieses Handelns arbeitet Feige exemplarisch anhand der Improvisation im Jazz die besondere zeitliche Form künstlerischen Handelns heraus: Künstlerisches Handeln ist in der Weise retroaktives Handeln, dass der Sinn solcher Handlungen im Lichte zukünftiger Entwicklungen innerhalb wie außerhalb der Kunst prinzipiell immer wieder zur Disposition steht. In der Kunst tritt somit ein Moment der Unverfügbarkeit in allem Handeln explizit hervor.

III. PRAXEN DER KUNST

Die Beiträge der dritten Sektion widmen sich dem Verständnis zeitgenössischen Kunsthändelns und seinen konkreten Folgen für grundlegende kunstphilosophische Bestimmungen. Die Autorinnen (und ein Autor) entwerfen in jeweils unterschiedlicher Weise eine »Praxiologie« der Künste, im Rahmen derer die Intentionen der künstlerischen Akteure eine zentrale Rolle für das Verständnis der Produkte ihrer Handlungen spielen.

Im Zentrum von Anna Kreysings Beitrag über »Das Kunstwerk als verkörperte Intention« steht die Intentionalität der Herstellung künstlerischer Werke. Kreysing zeigt, dass man als Rezipientin »Kunstwerken gerechtfertigterweise mit dem Anspruch, sie verstehen zu können, gegenüberstehen kann«. Diesen Anspruch rechtfertigt sie durch die Bewusstheit künstlerischen Handelns. Die Spezifik der künstlerischen Intention provoziert eine eigene Art des Verstehens, welche über ein praktisches Benutzen der Kunstwerke hinausgeht. Eine »im Machen gefundene Intention« kann nicht im Rahmen bereits existierender Praxen erlernt werden, sondern »zeichnet sich [...] dadurch aus, dass hier keine konkreten Handlungsmuster, welche für alle Künstler gleichermaßen leitend sind, konstituiert werden«. Im Prozess einer Verkörperung im Material gehen dessen Qualitäten in die Praxis mit ein; der Künstler kann in dieser Dialogizität mit dem Material »sein zuerst nur vage vorhandenes Interesse justieren, verwerfen oder durchsetzen«.

Anke Haarmann entwirft eine Praxisästhetik der Kunst, die zunächst zeitgemäßes künstlerischen Arbeitsweisen gerecht zu werden versucht. Die »praxiologische Wende« vollziehe sich, so Haarmann, anhand prozessorientierter und performativer künstlerischer Arbeit, welche ein praxisorientiertes ästhetisches Nachdenken motiviert. Haarmann legt eine »praxisorientierte Linie« durch die Geschichte der Ästhetik, die von Alexander Gottlieb Baumgarten über Hegel, Konrad Fiedler und Gadamer zu jüngeren »handlungstheoretischen Kunstbegriffen« wie dem von Dorothea Hantelmann führt. Das Kunstwerk selbst wird in Haarmanns Ausführungen »als Praxis verständlich, nicht weil es im 20. und 21. Jahrhundert als actionistische Performance in Erschei-

nung tritt, sondern weil an ihm eine Ebene der Bedeutungsproduktion kenntlich wird, die physische wie mentale Effekte zeitigt«. »Die Werk-Welt erscheint als eine Handlung, mittels derer wirksam gesprochen wird.« Das »praxische Werksein« orientiert sich am aristotelischen Praxisbegriff, der von Haarmann im Sinne selbstzweckhaften Handelns gedeutet und damit bewusst von einem poetischen Begriff des Werks abgegrenzt wird.

Eberhard Ortland nähert sich der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Handlung von einer in der Kunsttheorie bisher wenig beachteten Seite, nämlich über eine Exploration des Kopierens und des Gebrauchs von Kopien in der Kunst und in kunstbezogenen Praktiken. Kopieren, so argumentiert er, ist allemal ein Handeln, ein absichtsvolles Tun: Kopien sind das Resultat – und mitunter selbst wiederum Gegenstand – von »Kopierhandlungen«. Im Hinblick auf unterschiedliche historische Entwicklungsstände, ästhetische Rollen und nicht zuletzt Funktionsweisen von Werken verschiedener Künste lotet Ortland aus, in welchem Sinne Kopierhandlungen gelingen oder scheitern können. Der Beitrag schließt mit Überlegungen zu der Frage, inwiefern und unter welchen Voraussetzungen Kopien überhaupt oder bestimmten Kopien so etwas wie eine Handlungsmacht (*agency*) zugeschrieben werden kann.

Im Lichte dieser drei Themenkomplexe und der verschiedenen Perspektiven, die die jeweiligen Beiträge erörtern, möchte der Band die Frage nach der Rolle, Logik und dem Sinn künstlerischen Handelns als philosophische Frage neu anstoßen.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973.
- Dewey, John: *Kunst als Erfahrung* (1934), Frankfurt a.M. 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), Tübingen 1990.
- Gludovatz, Karin/Lüthy, Michael/Schieder, Bernhard/Hantelmann, Dorothea von (Hg.): *Kunsthandeln*, Berlin 2010.
- Heidegger, Martin: »Der Ursprung des Kunstwerks« (1935/1950), in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M. 2003, S. 1-74.
- Hempfer, Klaus W./Volbers, Jörg (Hg.): *Theorien des Performativen*, Bielefeld 2011.
- Jackson, Shannon: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York/London 2011.

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.

Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.

Thompson, Nato (Hg.): *Living as Form*, New York 2012.

