

Anke Haarmann

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

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

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

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

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

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

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

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

Zur Rolle der Tätigkeit in der Theorie der Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Handlungen, Dinge, Wahrnehmungen und Sinn

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

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

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

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

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

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

12 Ebd.

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

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

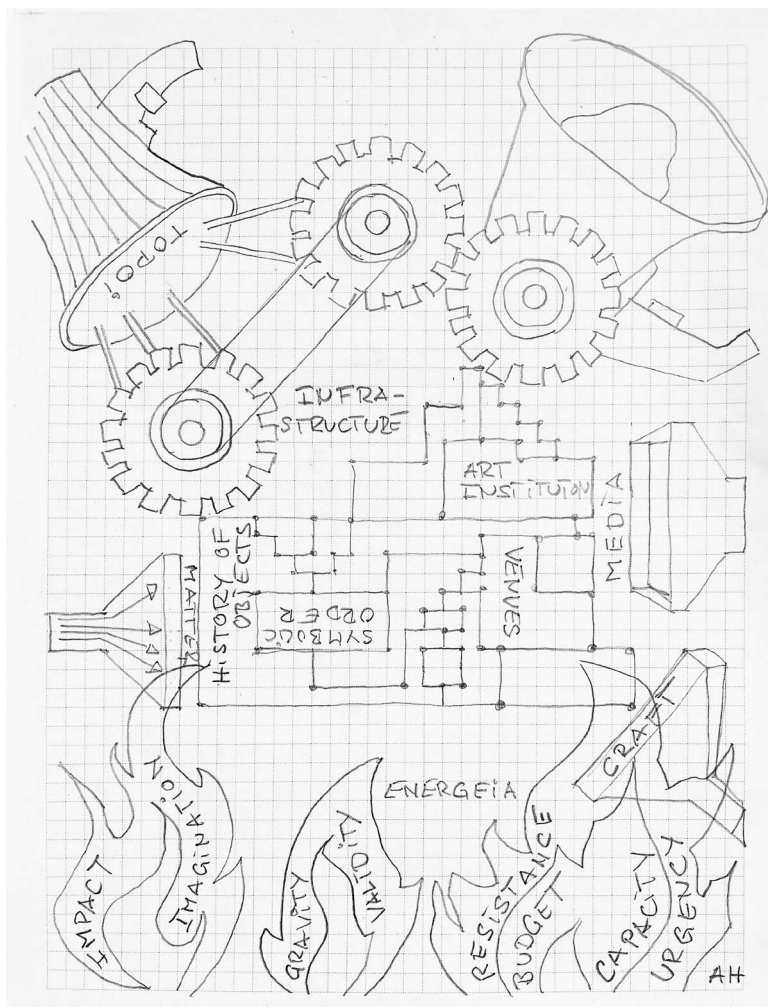
Körschkes arbeitet mit Halbzeugen wie Sprache und Papier, Fundstücken und Webcam-Aufnahmen. Er arbeitet damit an seinem Thema der »Chaos-Welt« vor dem Hintergrund einer ethisch-politischen Dringlichkeit, Räume zu erzeugen und zu denken, die jenseits identitärer Territorien und hierarchischer Ordnungen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

13 Ebd.

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

Kunsthandeln und Maschinenverkettung

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

bedeutsame Dimension der Dinge und der Medien.

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

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

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

Literatur

-
- Baumgarten Alexander Gottlieb: Ästhetik, übers. und hg. von Dagmar Mirbach, Bd 1: §§ 1–613, Hamburg: Meiner 2007.
-
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963.
-
- Gilles Deleuze und Félix Guattari: Was ist Philosophie? Aus dem Französisch übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a.M. 2000.
-
- Gilles Deleuze und Félix Guattari: Kapitalismus und Schizophrenie: Tausend Plateaus. Aus dem Französisch übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992.
-
- Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst. 2 Bde., Text nach der Ausgabe 1913/14, hg. von Gottfried Boehm, München: Fink 1991.
-
- Gludovatz, Karin/Hantelmann, Dorothea von/Lüthy, Urs/Schieder, Bernhard (Hg.): Kunsthandeln, Zürich: Diaphanes 2010.
-
- Haarmann, Anke: Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik, Bielefeld: transcript 2019.
-
- Hantelmann, Dorothea von: How to do Things with Art, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.
-
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden, Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
-
- Körschkes, Torben et al.: »Zones of Entanglement oder zur Intensivierung durch Anwesenheit«, in: Anke Haarmann et al. (Hg.): Specology: Zur ästhetischen Forschung, Hamburg: adocs 2023.

