

Handlung und Kunstbegriff

Marita Tatari

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

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

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

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

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

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

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

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

der begrifflichen Dualität von Natur und Technik.

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

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

Philosophie als antwortende Praxis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Poiein, prattein, dran

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Poiesis als dran: Was tun?

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

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

Gegenüber dem *prattein* und *poiein* habe ich im Anschluss an Bruno Snell¹³ einen weiteren Begriff des Tuns

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

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

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

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

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

Kunstwerk als Handlung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kunstpraktiken

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

Otobong Nkangas textile Skulpturen, Tomás Saracenos immersive Installationen mit Spinnennetzen, Carolina Caycedos recherchebasierte Werke über Wasserrechte und Umweltpolitik, Thijs Bierstekers KI-gesteuerte Installationen zu CO²-Emissionen sowie die Vielfalt kollektiver Praktiken seit der letzten Documenta: Auf einer Ebene setzen sich solche Arbeiten für Zwecke wie Nachhaltigkeit oder Gerechtigkeit ein. Auf einer anderen Ebene jedoch zoomen sie in Strukturen unserer Koexistenz hinein – Strukturen, die von der kapitalistischen Logik, die unsere Gesellschaften beherrscht, abgeblendet werden.

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

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

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

Literatur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Lacoue-Labarthe, Philippe: *Typographien II: Die Nachahmung der Modernen*, Basel: Engeler 2003.
- Lindberg, Susanna: *From Technical Humanity to Bio-technical Existence*, Albany: State University of New York Press 2023.
- Nancy, Jean-Luc: *Singulär plural sein*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2004.
- Snell, Bruno: *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig: Dieterich 1928.
- Taminiaux, Jacques: *Art et événement – Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Paris: Belin 2005.
- Tatari, Marita: »Die Doppelbindung ästhetischer Erfahrung als dran«, in: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik 8* (2009), S. 267–288.
- Tatari, Marita: Heidegger et Rilke: *Interpretation et partage de la poesie*, Paris: L'Harmattan 2013.
- Tatari, Marita Tatari: »Wirken der Wahrheit des Seins. Die Interpretation der Dichtung in Heideggers Rilke-Lektüre«, in: Alfred Denker/Holger Zaborowski/Jens Zimmermann (Hg.): *Heidegger und die Dichtung. (Heidegger-Jahrbuch, Bd. 8)*, München: Alber 2014, S. 152–159.
- Tatari, Marita (Hg.): *Orte des Unermesslichen – Theater nach der Geschichtsteleologie*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2014.
- Tatari, Marita: *Kunstwerk als Handlung – Transformationen von Ausstellung und Teilnahme*, Paderborn: Brill/Fink 2017.
- Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

