

Das ›Andere‹ der Technik, ein ›anderes‹ Technisches. Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Technik

Abstract

Der Beitrag entwickelt den Gedanken, dass es sich bei Kunst und Technik um kategorial getrennte Praxisformen handelt: Während die Technik praktischen Zwecken dient und insofern nicht selbstgenügsam ist, dienen Kunstwerke keinen solchen Zwecken. Um dies zu zeigen, wird im ersten Schritt deutlich gemacht, inwiefern Kunstwerke Ausdruck einer ästhetischen Rationalität sind, welche der praktischen und theoretischen Rationalität entgegengesetzt ist. Im zweiten Schritt wird dann ein Begriff der Technik skizziert, der diese im Kontext praktischer Vernunftausübung situiert. Dabei erweist sich die Kunst als das ›Andere‹ der Technik, sie bringt ein ›anderes‹ Technisches hervor.

The paper develops the idea that art and technology are categorically separate forms of practice: While technology serves practical purposes and is insofar not self-sufficient, works of art serve no such purposes. In order to show this, in the first step it is made clear to what extent works of art are expressions of an aesthetic rationality, which is opposed to practical and theoretical rationality. In the second step, a concept of technology is then sketched that situates it in the context of the practical exercise of reason. Thereby art proves to be the ›other‹ of technology, it brings forth an ›other‹ technical.

Der Grundgedanke zum Verhältnis von Kunst und Technik, den ich im Folgenden entwickeln werde, lautet: Kunst und Technik sind kategorial getrennte Praxisformen. Dient die Technik praktischen Zwecken und ist in dieser Hinsicht nicht selbstgenügsam, so handelt es sich bei Kunstwerken um Gegenstände, die keinen handgreiflichen Zwecken dienen. Eine solche These muss, wenn sie überzeugend sein will, dennoch eine bestimmte Dialektik zwischen Kunst und Technik in den Blick nehmen, die über den schlichten Gedanken hinausgeht, dass etwas dadurch, dass es sich von etwas anderem abgrenzt, dieses Andere zugleich als eines Anderen bedarf, um es selbst zu sein. Denn Kunstwerke können sich nicht allein technischer Medien bedienen (wie etwa Installationen) beziehungsweise viele bestehen in nichts anderem als einem bestimmten Gebrauch von technischen Medien (etwa fotografische und filmische Kunstwerke). Vielmehr ist der Prozess ihrer Hervorbringung durch Verfahrensweisen gekennzeichnet, die wir häufig als ›künstlerische Techniken‹ bezeichnen. Diese Redeweise legt aber gerade nicht nahe, dass Kunst einfach eine Unterkategorie ›des Technischen‹ ist und auch nicht, dass ›die Technik‹ in derselben Weise in der Kunst auftaucht, wie sie es in außerkünstlerischen Kontexten tut. Man kann vielmehr sagen: Wenn wir an das Action Painting als bestimmte Technik der Malerei oder an die Improvisation als Technik der Musik (oder anderer Künste) denken,

ist es so, dass sich das künstlerische Hervorbringen hier selbst auf ein bestimmtes strukturiertes Arbeiten festlegt und dabei mit bestimmten Materialien operiert (und seien es Begriffe als Material der Concept Art)¹. Nutzt die Kunst Gegenstände der Technik, so nutzt sie diese dennoch nicht so, wie sie in außerkünstlerischen Zusammenhängen Verwendung finden. Und ist sie mit Blick auf die Form ihrer Hervorbringung anhand des Begriffs der ›Techniken‹ beschreibbar, so bleibt die Kunst dennoch das Andere der Technik in dem Sinne, dass künstlerische Techniken ein anderes Technisches hervorbringen als das, was wir in außerkünstlerischen Kontexten mit dem Technischen meinen.

Um diesen Gedanken zu entwickeln, gehe ich in zwei Schritten vor. Im ersten Schritt werde ich ein Verständnis dessen, was Kunst auszeichnet, formulieren und hier geltend machen, dass Kunstwerke Ausdruck einer ästhetischen Rationalität und nicht der praktischen oder theoretischen Rationalität sind. Im zweiten Schritt werde ich daraufhin einen Begriff der Technik skizzieren, der Technik im Kontext praktischer Vernunftausübungen situiert und hier genauer auf der Ebene der Mittelrelation in Handlungserklärungen.

Kunstwerke als Ausdruck ästhetischer Rationalität (I)

Wenn man sagt, dass Kunstwerke selbstgenügsame Gegenstände sind, so ist damit der klassische Topos der Autonomie der Kunst adressiert. Den Gedanken der Autonomie der Kunst zu verteidigen ist nicht identisch mit der Verteidigung des Gedankens, dass diejenigen, die Kunstwerke erfahren, keine Gründe dafür haben, das zu tun.² Der Gedanken der Autonomie pocht nur zu Recht darauf, dass diese Gründe weder theoretischer noch praktischer Natur sind. Zweifelsohne können wir durch Kunstwerke Wissen erwerben – so zeigen viele Kunstwerke im Sinne einer externen symptomatologischen Lesart auch immer etwas über die historische Situation, in der sie entstanden sind, oder etwas über den Stil, dem sie angehören. Aber noch solche Kunstwerke, die in ihrem Rückgriff auf politische und soziale Themen einen Beitrag zur Aufklärung leisten wollen, entkommen gewissermaßen der Uneigentlichkeit nicht, verstanden als bloßes Sagen dessen, was ist: Bei einem Kunstwerk können und müssen wir immer die Frage stellen, worum es hier eigentlich geht, was zu der Arbeit dazu gehört und was nicht. Das ist bereits bei Performances und Installationen eine drängende Frage, sie verschärft sich aber noch einmal, wenn man an die Arbeiten der Atlas Group, die stark mit Logiken der Dokumentation

1 Vgl. dazu Dominic McIver Lopes: *Beyond Art*, Oxford 2014, S. 194ff.

2 Vgl. zu der Dialektik der Autonomie auch die Beiträge in Birgit Eusterschulte, Christian Krüger und Judith Siegmund (Hg.): *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, Berlin 2020 [= Ästhetiken X.0, Bd. 1].

operieren,³ oder von Forensic Architecture denkt, die unter anderem Verstöße gegen die Menschenrechte in einer Form thematisieren, die intensiv von Recherche und Dokumentation lebt. Es ergibt schlichtweg keinen Sinn zu sagen, wir hätten durch diese Werke Wissen erworben, ohne sagen zu können, was es ist, das wir nun wissen. Und selbst für die letztgenannten Arbeiten gilt, dass sie nicht unumwunden und simpliciter Erkenntnisse bereitstellen. Denn ein Erkennen, das dadurch konstitutiv unbestimmt gemacht wird, dass ihm immer wieder die Medien des Erkennens in den Weg geraten, ist kein Erkennen mehr. Anders gesagt: Kunstwerke, die nichts anderes wären als Wissensvermittlung, sind keine Kunstwerke, sondern würden eher in die Kategorie einer deflationistisch verstandenen Rhetorik gehören – sie würden nämlich keinen eigenständigen Beitrag für das, was hier erkannt wird, leisten. Lässt sich für alles Erkennen seine Medialität verteidigen,⁴ ist es doch nicht der Fall, dass diese im Erkennen selbst auffällig wird; im Fall der Kunst hingegen könnte man vielmehr sagen, dass die Medialität selbst hier gewissermaßen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Wenn wir sagen, dass theoretische Vernunft sich mit der Frage, was der Fall ist, beschäftigt, und sagen, dass sich praktische Vernunft mit der Frage beschäftigt, was zu tun ist, so können Kunstwerke aber auch nicht als Ausdruck unserer praktischen Vernunft gedeutet werden. So sehr jüngste Entwicklungen der Kunstwelt diese Grenze immer wieder verschieben; so sehr sie einen Beitrag – man denke etwa an die stark von postkolonialen Motiven geprägte letzte *Documenta* – zu politischen und sozialen Aushandlungsprozessen leisten, so darf dieser Beitrag doch nicht so verstanden werden, dass Kunstwerke uns schlichtweg zeigen könnten, was zu tun ist, oder gar es selbst tun würden. Weder der beliebte Topos, dass die Literatur uns in besonderer Weise das Innenleben von Personen zeigt, noch der Gedanke, dass es in der Kunst thematisch um ein Durchspielen der besonderen Regungen des menschlichen Geistes im Kontrast zu dem, was ihn in allgemeiner Weise auszeichnet, geht, vermag diese Vorstellung zu retten, denn beide Charakterisierungen haben, wenn überhaupt, nur Geltung für sehr spezifische und aufs Ganze gesehen partikuläre Bereiche der Kunst. So sehr die Kunstwelt seit den Avantgarden immer wieder versucht hat, in Form ihrer Werke die Ärmel hochzukrempeln: In *dieser* Weise ist Kunst gerade nicht praktisch; wenn sie es wäre, wäre sie keine Kunst, sondern vielleicht so etwas wie ein Personal Trainer in ethischen Fragen oder ein politisches Erziehungsprogramm. Zugespitzt gesagt: Es kann keine parteipolitische

3 Für Peter Osbornes einflussreiche Position, die er unter dem Schlagwort der postkonzeptuellen Kunst entwickelt hat, sind gerade die Arbeiten der Atlas Group von paradigmatischer Bedeutung. Vgl. Peter Osborne: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London 2013.

4 Vgl. als Entwicklung dieses Motivs Eva Schürmann: *Vorstellen und Darstellen. Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*, Paderborn 2018.

Kunst geben, sondern politisch ist Kunst gerade darin, dass sie keiner konkreten politischen Agenda gehorchen kann, ohne ihren Status als Kunstwerk zu verlieren.⁵

Wenn es so ist, dass die Kunst weder im Kontext theoretischer Vernunftausübungen, noch im Kontext praktischer Vernunftausübungen verortet werden kann, so ist erläuterungsbedürftig, was mit ästhetischen Vernunftausübungen gemeint sein könnte. Der Sinn dieser Redeweise lässt sich mit Kants Analyse des ästhetischen Urteils aufklären. Die besondere Leistung Kants in der Tradition der Ästhetik liegt meines Erachtens darin, dass er den vom Begründer der Ästhetik, nämlich Alexander Gottlieb Baumgarten, eingeführten Gedanken, dass das Ästhetische ein ›analogon rationis‹ sei,⁶ nicht als inhaltlichen Unterschied von Arten von Vorstellungen und auch nicht im Sinne einer spezifisch sinnlichen Erkenntnis erläutert. Das Ästhetische ist nicht durch bestimmte, unterhalb der Grenze der deutlichen Erkenntnis liegende Vorstellungen gekennzeichnet,⁷ sondern meint vielmehr eine bestimmte logische Form der Beurteilung von Gegenständen; zugleich ist es nicht eine genuin sinnliche Erkenntnis, weil Kant dem Ästhetischen insgesamt gar keine epistemische Rolle zuschreibt und auch das Sinnliche – anders als es ihm einige erfahrungsästhetische Lektüren im 20. Jahrhundert zugeschrieben haben –⁸ depotenziert ist. Dafür hat Kant gute Gründe: Beim Menschen ist bereits die scheinbar unschuldige Wahrnehmung durch seine begrifflichen Vermögen informiert und das Ästhetische nun zu einem besonderen, ›rohen‹ sinnlichen Weltbezug zu erklären, würde dazu führen, dass man eine Variante dessen vertritt, was James Conant in kritischer Absicht das »Schichtkuchen-Modell«⁹ der Wahrnehmung genannt hat: Ein solches Modell würde besagen, dass die Sinnlichkeit einen gegenüber der Vernunft isolierbaren Beitrag in unserem Wahrnehmen spielt und mittelbar auch, dass beide als einander fremde und nicht ineinander übersetzbare Ordnungen zu begreifen sind. Das Ästhetische würde dann vielleicht die sinnliche Seite meinen und das Theoretische die vernünftige. Solche Zerrbilder menschlicher Kognition kennt man, um eine andere Variante des Schichtkuchen-Modells zu nennen, in der Gegenüberstellung von Kognition und Emotion nur zur Genüge: Ein solches Modell kann nicht länger verständlich machen, wie beide Seiten zusammenhängen, und kann vor allem nicht länger die wechselseitige Information von Vernunft und Sinnlichkeit, ihre Interdependenz, in den Blick nehmen, sodass es zum Scheitern verurteilt ist. Entsprechend beginnt

5 Vgl. weitergehend zur Kritik an praktischen wie theoretischen Bestimmungen der Kunst auch Daniel M. Feige: *Computerspiele. Eine Ästhetik*, Berlin 2015, S. 133ff.

6 Vgl. bereits den ersten Paragraphen in Alexander G. Baumgarten: *Ästhetik*, Bd. 1, Hamburg 2007.

7 Vgl. ebd., § 17.

8 Vgl. dazu die Beiträge in Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2013.

9 James Conant: »Die Einheit des Erkenntnisvermögens bei Kant«, in: Andrea Kern und Christian Kietzmann (Hg.): *Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität*, Berlin 2017, S. 229–269, hier S. 229.

das Ästhetische dort, wo wir es mit einer bestimmten Form der Ausübung unserer begrifflichen wie sinnlichen Vermögen zu tun haben – nicht aber auf der einen oder der anderen Seite der Unterscheidung.

Kants Analyse des Geschmacksurteils lässt sich als Gestalt der Urteilskraft so explizieren,¹⁰ dass wir in einem solchen Urteil nicht Phänomene unter gegebene Begriffe bringen, sondern vielmehr die jeweiligen Phänomene in ihrer Spezifik nachvollziehen. Auch wenn Kants Analyse des Geschmacksurteils erst einmal keine kunsttheoretische Pointe hat, so steckt doch in dieser Charakterisierung bereits eine kunsttheoretisch unverzichtbare Einsicht: Wir können das jeweilige Werk nicht als austauschbaren Gegenstand behandeln, sondern es als Kunstwerk zu betrachten, heißt, es als das je besondere Kunstwerk zu begreifen, das es ist (>Sternennacht< von van Gogh als bloße Exemplifikation eines Stils des Malens oder besonderer ästhetischer Prädikate zu sehen, hieße hingegen, seine Aufmerksamkeit nicht in richtiger Weise auf diesen besonderen Gegenstand zu richten – wenn auch Wissen etwa um Stile des Malens wesentlich sein könnte, um Gemälde richtig zu sehen). Zwei Begriffe – und hier verlassen wir den begrifflichen Rahmen der Kantischen Theorie und bewegen uns hinüber zu Hegel und zu seinen Nachfolgern Adorno und Danto –, um diese Spezifik zu adressieren, sind der Begriff der Form und der Begriff des Materials.

Was der Begriff der Form im Kontext einer Analyse des Kunstwerks zu suchen hat, lässt sich gut mit Blick auf die Kritik an dem Gedanken explizieren, Kunst könne in Begriffen der theoretischen oder praktischen Vernunft erläutert werden: Sowohl die These, dass Kunst eine Quelle des Wissens ist, wie die These, dass Kunst uns gut handeln lässt oder gutes Handeln mustergültig verkörpert, übergeht die Formebene des Kunstwerks. Gerade weil Kunstwerke anders als andere Gegenstände durch eine spezifische Form ausgezeichnet sind, ist das, was sie artikulieren, nicht anders als in der Art und Weise, auf die sie es artikulieren, zu haben. Um nicht falsch verstanden zu werden: Alles, womit wir es zu tun haben, kann auch unter dem Aspekt der Form betrachtet werden; so macht die Redeweise von biologischen Formen, die durch die natürliche Evolution entstanden sind, vollkommen Sinn. Was solche Formen und andere von künstlerischen Formen unterscheidet, ist nicht allein (in diesem konkreten Beispiel), dass es sich bei künstlerischen Formen immer um Artefakte handelt (das gilt selbst für Werke der Land Art, weil die Umgrenzung und die Art der Begrenzung selbst nichts ist, was auf natürlichem Wege zustande gekommen wäre –¹¹ und es gilt selbst für den Akt der bloßen Taufe eines natürlichen Gegenstandes als ein Kunstwerk¹²). Vielmehr gilt, dass im Kunstwerk die Form

10 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1974, S. 87ff.

11 Vgl. dazu George Dickie: *The Art Circle. A Theory of Art*, Evanston, IL. 1997, S. 44.

12 Zu den Fragen, die sich angesichts eines solchen Manövers stellen, vgl. Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main 1991, vor allem Kapitel 2.

als Form selbst auffällig wird; Kunstwerke sind, um einen Gedanken Noël Carrolls zweckentfremdet zu verwenden, keine Wahrnehmungsprothesen;¹³ sie sind nicht transparent, wir schauen durch sie nicht auf etwas anderes, ohne dass dieses Andere zugleich durch die Art und Weise des Zugangs, den sie uns gewähren, bestimmt wäre. Just aus diesem Grund hat Arthur C. Danto den Sinn von Kunstwerken nach dem Vorbild intensionaler Kontexte zu erläutern versucht:¹⁴ Sie zeigen nicht allein etwas, sondern indem sie etwas zeigen, zeigen sie immer zugleich sich selbst und weitergehend, dass sie etwas in bestimmter (und nicht anderer) Weise zeigen.

Um diese Überlegungen noch einmal anders, unabhängig von den eben gebrauchten visuellen Metaphern zu verdeutlichen, kann man auf die Dialektik von Form und Inhalt hinweisen, die das Kunstwerk auszeichnet. In einer Bemerkung seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* hält Hegel mit Blick auf den Begriff des Kunstwerks fest: »Ein Kunstwerk, welchem die rechte Form fehlt, ist eben darum kein rechtes, d.h. kein wahres Kunstwerk [...]. Wahrhafte Kunstwerke sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen.«¹⁵ In seinen posthum veröffentlichten *Vorlesungen über die Ästhetik* schreibt er, dass »die Kunst jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus [macht], damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen werde.«¹⁶

Für Hegel hat zwar auch die Philosophie eine Form – aber das ist eine logische Form (von der er ein nicht-klassisches Verständnis hat). Von der Kunst unterscheidet sie,¹⁷ dass das Verstehen philosophischer Gedanken von Paraphrasen lebt; dass der Gehalt eines Gedankens, auch wenn er in einer Formulierung besonders prägnant zum Ausdruck gebracht werden kann, nicht identisch ist mit dieser Formulierung, sondern gegenüber ihr gewissermaßen unendlich ist (das gilt Hegel zufolge zumindest für derart wahre Gedanken, die die Struktur dessen, was er den Begriff nennt, verkörpern). Das ist im Kunstwerk anders: Was immer wir hier Inhalt nennen mögen, ist von der Form des Werks ununterscheidbar; eine Veränderung der Farbe, der Bewegungen, der Worte und so fort führt hier zu einer Veränderung des Ganzen. Freilich hat Hegel selbst noch nicht die treffende Konsequenz Dantos ziehen können, dass nämlich nicht alles zum Werk gehört (dann wären alle Werke in letzter Konsequenz ununterscheidbar), sondern dass das Werk zugleich durch eine Unterscheidung von solchen Aspekten, die seinen Kontext bilden oder die Eigenschaften bloß seines materiellen Trägers (wie in vielen Werken der Concept

13 Vgl. Noël Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, MA. 2008, S. 93ff.

14 Vgl. Danto: *Die Erklärung des Gewöhnlichen*, Kapitel 7.

15 G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1986, S. 265f.

16 G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1986, S. 203.

17 Vgl. dazu noch einmal Feige: *Computerspiele*, S. 133ff.

Art) sind, konstituiert wird; Kunstwerke sind auf Interpretationen angewiesen, die genau solche Unterscheidungen vornehmen.¹⁸

Hegels Gedanke lautet, dass Form und Inhalt im Kunstwerk derart in einem dialektischen Verhältnis stehen, dass jede Thematisierung des Inhalts auf die Formseite umschlägt, wie jede Thematisierung der Formseite inhaltlich geprägt ist (dass also sowohl eine formalistische wie eine ›inhaltistische‹ Betrachtung verkürzt sind) – bereits der Hinweis auf Dantos komplexere Bestimmung dessen, was eigentlich Teil eines Kunstwerks ist, zeigt an, dass diese Dialektik anders gedacht werden muss, als Hegel sie selbst konzipiert hat. Adorno hat in diesem Sinne darauf hingewiesen, dass der Gegenbegriff der Form nicht nur der Begriff des Inhalts ist, sondern auch – wenn man in der Form das Signum der Autonomie der Kunst sieht – die außerkünstlerische soziale Realität; das Werk ist gleichermaßen »autonom und fait social«.¹⁹ Dass Kunstwerke autonom sind, heißt nicht, dass sie sich gegenüber der gesellschaftlichen Realität abkapseln oder auch nur könnten, sondern dass die Autonomie selbst natürlich eine gesellschaftliche und soziale Kategorie ist. Daraus leitet Adorno aber weder ihre Irrealität ab, noch die Tatsache, dass man die Autonomie in gleichermaßen soziologischer wie ideologiekritischer Manier wegerklären könnte, sondern vielmehr ihre interne Porosität und Prekarität: Das Kunstwerk ist einerseits Teil der gesellschaftlichen Verwertungszusammenhänge, opponiert aber qua seiner Form zugleich gegen diese; es führt eine andere Rationalität gegenüber der (in Adornos Augen vor allem anhand des Begriffs der instrumentellen Vernunft ideologiekritisch adressierbaren) gesellschaftlichen Rationalität ins Feld und dabei zugleich ein Anderes der Rationalität. Der Inhalt eines Kunstwerks ist damit nicht so sehr das, was man etwa in propositionaler Form angeben könnte (das ist schon bei Romanen albern, bei den meisten Formen von Musik ist es unmöglich): Er ist vielmehr der Unterschied zwischen der gesellschaftlichen Realität und der Form des Kunstwerks. In dieser Weise muss jede Bestimmung der Autonomie der Kunst zugleich ihre heteronome Konstitution in den Blick nehmen. Anders als Hegel, bei dem die Dialektik von Form und Inhalt das notwendige ineinander Umkippen der beiden Beschreibungen meint (und letztlich damit höherstufig die Identität von Inhalt und Form), gibt es bei Adorno keine derartige Identität: Die Autonomie der Kunst ist durchkreuzt von ihrem Anderen; der Inhalt der Kunst kann damit nicht auf das reduziert werden, was wir interpretatorisch über Formen, Farben, Gesten und Bewegungen von Werken sagen können, sondern muss auch mit Blick auf das verstanden werden, was das Werk gerade nicht sagt und zeigt (nämlich seine heteronome Konstitution).

18 Vgl. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, v.a. Kapitel 4.

19 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973, S. 16. Zum Verhältnis von Form und Inhalt weitergehend auch ebd., S. 205ff.

Die Überlegungen Adornos zeigen (in diesem Punkt übrigens in Gemeinschaft mit Dantos späterer Position) an, dass das Werk selbst nicht allein durch spätere Werke, sondern eben auch durch sich verändernde gesellschaftliche Realitäten in Bewegung ist: Es ist, wenn man seine Autonomie in richtiger Weise versteht, kein abgeschlossener Gegenstand, sondern eher als Kräftefeld und sogar selbst im Fall statuarischer Kunstwerke prozessual zu erläutern.²⁰ Wenn es nämlich das Werk selbst ist, das hier im Lichte sich verändernder sozialer Verhältnisse wie auch späterer Kunstwerke immer wieder neue Konturen gewinnt, dann besitzt das Werk selbst ein wesentlich unbestimmtes Moment, das in seinen immer neuen wie erneuten Interpretationen je anders und neu konkretisiert wird. Nach Adornos Auffassung ist die Form des Kunstwerks deshalb im Sinne eines holistisch konstituierten Zusammenhangs von Elementen zu erläutern.²¹ Gegenüber einer atomistischen Deutung, die sowohl besagen würde, dass sich Elemente als gegebene Elemente isolieren lassen, wie auch implizieren würde, dass Elemente aus einem Kunstwerk in ein anderes verpflanzt werden könnten, ohne ihre Identität zu ändern, besagt dieser Gedanke, dass das, was jeweils ein Element eines Werks ist (etwa ein Ton, ein Klang, eine harmonische Folge, ein musikalischer Satz, ein Wort, ein Kapitel und so fort), sich erst im Lichte der anderen Elemente des entsprechenden Werks derart konkretisiert, dass die Elemente in einem Verhältnis wechselseitiger Konstitution stehen. Damit macht Adorno (wie später Rancière)²² geltend, dass Kunstwerke Elemente in anderer Weise versammeln als das Formen der Arbeit, des Zusammenlebens, der Politik – oder eben der Technik tun.

Elemente sind dabei für Adorno immer als Arbeit mit und genauer als Erarbeitungen von künstlerischen Materialien zu verstehen.²³ Erarbeitungen deshalb, weil das Material der Kunst (gleich, ob es Töne, Wörter, Farben, Bewegungen, Algorithmen, Worte oder Begriffe sind) mit der Erarbeitung von Elementen zugleich erst erarbeitet wird. An dem klassischen System der Künste in der Tradition Lessings, das die Künste sauber in Zeit- und Raumkünste einzuteilen versuchte,²⁴ ist damit zu problematisieren, dass das Material kein Gegebenes, Vorhandenes ist.²⁵ Was der Sinn des Materials der Farbe ist, lässt sich erst durch seine Verwendung in und durch das einzelne Werk verständlich machen. Dabei zeigt natürlich gerade ein

20 Einige Bemerkungen dazu finden sich etwa in Theodor W. Adorno: *Ästhetik (1958/59). Abteilung IV: Vorlesungen*, Bd. 3, Berlin 2017, v.a. Vorlesung 11 und 14.

21 Vgl. zu diesem Vorschlag weitergehend auch Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, Kapitel 3.

22 Vgl. etwa Jacques Rancière: »Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art«, in: *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2 (2008), Heft 1, S. 1–15.

23 Zu den zentralen Passagen gehören hier Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 221ff.

24 Vgl. Gotthold E. Lessing: *Laokoon*, Stuttgart 1987, vor allem XV und XVI.

25 Vgl. zu dieser Lesart Lessings weitergehend auch Daniel M. Feige: »Intermedialität«, in: Gerhard Schweppenhäuser (Hg.): *Handbuch der Medienphilosophie*, Darmstadt 2018, S. 256–263.

Begriff wie der Begriff der Farbe, der in besonders paradigmatischer Weise mit der Malerei verbunden ist, an, dass ein Material nicht allein einem Kunstwerk (und letztlich auch nicht nur einer Kunst) gehört. Mit dem Materialbegriff wird es auch möglich, diachrone Reihen von Kunstwerken zu denken, die vor allem unter dem Materialgesichtspunkt in einer Kontinuität stehen. Wenn es aber so ist, dass jedes Werk das Material neu erarbeitet, sind diese Reihen konstitutiv diskontinuierliche Reihen:²⁶ Jedes Werk steht in der Tradition vorangehender Werke, bestimmt aber den Sinn seiner Materialien in jeweils eigener Weise neu und weiter. In diesem Sinne lässt sich auf den Spuren von Adornos Kunstphilosophie ein komplexes Bild des Kunstwerks zeichnen, das einerseits ein dialektisches Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, andererseits ein ebensolches Verhältnis der Werke untereinander sichtbar werden lässt.

Diese Überlegungen lassen sich auch produktionsästhetisch konkretisieren und damit auch für einen Begriff der künstlerischen Techniken – und hierfür finden sich in Kants Paragraphen zum Genie eine Reihe weiterführender Überlegungen, wenn man sie retrospektiv im Kontext der eben entwickelten Überlegungen liest und zugleich vor ihren Karikaturen im Rahmen einer Kritik der Genieästhetik deziert in Schutz nimmt.²⁷ Kant hält hier Folgendes zu Recht fest: Jedes Kunstwerk ist qua Kunstwerk und insgesamt dadurch, dass es ein Artefakt ist, durch Regeln seines Hervorbringens bestimmt. Weitergehend macht er geltend, dass diese Regeln paradoxer Natur sind: Sie erschöpfen sich gewissermaßen mit dem Kunstwerk, sie haben keine kunstwerkübergreifende Geltung, sodass jedes gelungene Kunstwerk exemplarisch ist; eine bloße Kopie der immanenten Regeln eines anderen Kunstwerks ist dann auch für Kant anhand des Begriffs der ›Peinlichkeit‹ zu bestimmen, wohingegen die konsequente Übereinstimmung eines Werks mit den für es selbst charakteristischen Regeln anhand des Begriffs der ›Pünktlichkeit‹ zu bestimmen ist.²⁸ Solche kunstwerkimmanenten Regeln stehen den Künstler*innen nicht in abstrakter oder allgemeiner Weise zur Verfügung; sie sind, so sollen wir diesen Gedanken verstehen, vielmehr konstitutiv verkörpert in und durch die Arbeit mit Materialien, die die Elemente eines Werks hervorbringt.

Wenn wir auf dieser Grundlage nun noch einmal nach dem Begriff der ›künstlerischen Techniken‹ fragen, wird Folgendes deutlich: Es handelt sich bei solchen Techniken um etwas, was nicht wiederholbar ist, ohne dass sich der Sinn des Ganzen verändert. Künstlerische Techniken haben damit keine gegenstandsübergreifende Geltung, sondern gewinnen ihren Sinn aus dem Kontext dessen, wie sie im jeweiligen Werk in Anschlag gebracht worden sind. ›Techniken der Malerei‹ werden in

26 Vgl. dazu Daniel M. Feige: »Retroaktive Neuverhandlung. Zum Verhältnis von Vorbild und Nachbild in der Kunst«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 63 (2018), Heft 1, S. 127–137.

27 Vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 43ff.

28 Vgl. ebd., S. 241.

ihrem Sinn in und durch jedes neue gelungene Werk neu- und weiterbestimmt. Eine solche Explikation des Technischen außerhalb der Kunst schiene mir sehr kontraintuitiv; selbst wenn man den kreativen und vor einer eingespielten Nutzung offenen Charakter von Techniken anerkennt (diese Bemerkungen gelten hier natürlich nur für einen solchen Technikbegriff, der bestimmte Apparate, Medien und so fort meint), ist es doch nicht so, dass wir hier eine vergleichbar intern paradoxe Bestimmung der Regeln unseres Handelns behaupten sollten.

Bevor ich auf dieser Grundlage nun kontrastiv einige Explikationen des Technischen im Kontext praktischer Vernunftausübungen vornehme, noch eine Bemerkung zur besonderen Kraft der Gegenstände der Kunst, wenn man sie im Sinne der just skizzierten Form ästhetischer Rationalität rekonstruiert.²⁹ Im Anschluss an Motive der Tradition(en), die ich eben aufgerufen habe, könnte man sagen, dass die besondere Kraft der Kunst darin besteht, dass sie im Medium ihrer eigensinnigen Formen eine Reflexion auch unserer grundlegenden Orientierungen ermöglicht, die anders nicht zu haben ist als durch den mimetischen Nachvollzug des Werks selbst. Wie diese Traditionen betont haben, tragen die Kunstwerke nämlich qua ihrer jeweiligen Spezifik in bestimmter Weise schon selbst Züge der Subjektivität: Wir treten hier keinen natürlichen Gegenständen gegenüber, sondern Werken, die Ausdruck menschlicher Tätigkeit sind, aber keinen praktischen Zwecken dienen, sondern allein die Möglichkeit eröffnen, durch ihre Erfahrung eine Aussicht auf uns selbst zu gewinnen. Gehören sie nicht ins Register einer praktischen Vernunft und auch nicht ins Register einer theoretischen Vernunft, sondern vielmehr ins Register der ästhetischen Vernunft, lässt sich sagen, dass für Kunstwerke spezifisch ist, dass sie in ihrer Freiheit gegenüber praktischen wie theoretischen Zwecken als eine spezifische Form eines Reflexionsgeschehens zu erläutern sind. Genau deshalb hat Hegel sie als Gestalt des absoluten Geistes verstanden und Adorno, unter umgekehrten Vorzeichen, gegenüber dem Zugriff der Philosophie verteidigt: Die Kunst artikuliert nicht etwa andere Inhalte als die Philosophie (im Lichte der bisherigen Diskussion ist der Begriff des Inhalts in einem herkömmlichen Sinne mit Blick auf die Kunst eine problematische Kategorie), sondern sie artikuliert der Form nach in anderer Weise als die Philosophie – nämlich im Medium künstlerischer Formen. Wenn uns gelungene Kunstwerke eine Erfahrung ermöglichen, in der wir ganz bei uns und doch beim Gegenstand sind, so ist diese Erfahrung dadurch gekennzeichnet, dass wir hier zugleich die Unbestimmtheit in unserem Bestimmen, die Unselbstständigkeit wie Selbständigkeit in unserer Freiheit erfahren.³⁰

29 Vgl. dazu weitergehend auch noch einmal Feige: *Computerspiele*, S. 133ff.

30 Vgl. in unterschiedlicher Weise dazu Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, Kapitel 4 und Christoph Menke: »Das Kunstwerk: zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit«, in: Ders.: *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013, S. 17–40.

Die Redeweise von ›künstlerischen Techniken‹ meint üblicherweise nicht das, womit hier gearbeitet wird (also ›die Technik‹ im Sinne von Apparaten, Gegenständen oder Infrastrukturen); vielmehr adressieren wir, wenn wir vom Action Painting oder der Improvisation als ›künstlerischen Techniken‹ sprechen, zumeist eine spezifische Art und Weise des Hervorbringens im Sinne eines Verfahrens. ›Technik‹ kann, das wird aus dieser Unterscheidung ersichtlich, damit nicht allein im Sinne des ›was‹, sondern auch im Sinne des ›wie‹ verwendet werden. Klaus Kornwachs hat deshalb vorgeschlagen, zwischen einem »materialen« und einem »formalen«³¹ Begriff der Technik zu unterscheiden. Und im Fall der Kunst meint eine ›Technik‹ dabei ein spezifisches Verfahren, durch das das konkrete Kunstwerk allererst seine Kontur gewinnt. Wichtig ist es dabei noch einmal dezidiert festzuhalten, dass in der Kunst diese Verfahren keinem außer ihnen selbst liegenden Zwecken dienen; sie sind selbstgenügsam (das gilt in anderer Weise auch für den Fall, in dem sie in Form von Zitaten oder Appropriationen eingesetzt werden). Wenn wir in dem Gedanken der Spezifik eines Verfahrens ein Signum eines formalen Technikbegriffs sehen, ist es gerade die Selbstgenügsamkeit, die in der Kunst ein anderes Technisches der Technik realisiert: Wie kreativ und offen, dynamisch und ungesichert auch ›die Technik‹ sein mag, sie steht dennoch im Kontext unseres Handelns und ist damit Ausdruck nicht einer ästhetischen, sondern einer praktischen Rationalität. In diesem Sinne ist es unverzichtbar, einige Überlegungen dazu anzustellen, was Handlungen als Handlungen auszeichnet und welche Rolle der Technikbegriff im Kontext von Handlungserklärungen spielen könnte.

Die jüngsten Debatten der Handlungstheorie sind stark von neoaristotelischen Debatten geprägt, die mittelbar auf Anscombes Argumente zurückgehen. Ihr Versprechen, und das ist der Grund, warum auch ich sie an dieser Stelle aufgreife und ihnen bis zu einem gewissen Punkt folge,³² liegt darin, etablierte Unterscheidungen wie diejenige zwischen Geist und Materie oder Ursache und Grund zu unterlaufen. Diese Agenda lässt sich gut in Kontinuität wie Diskontinuität zu Donald Davidsons handlungstheoretischer Position explizieren. Er hat dafür argumentiert,³³ dass der Grund, aus dem jemand etwas tut (und gerade nicht: aus dem jemand etwas tun könnte, sollte oder würde) zugleich eine Kausalerklärung einer Handlung ist. In dieser Weise soll es möglich werden, Handlungen sowohl als Teil der Natur wie

31 Klaus Kornwachs: *Philosophie der Technik. Eine Einführung*, München 2013, S. 18f.

32 Vgl. dazu weitergehend Daniel M. Feige: *Die Natur des Menschen. Eine dialektische Anthropologie*, Berlin 2022, Kapitel 2.

33 Vgl. den Beginn von Donald Davidson: »Handlungen, Gründe und Ursachen (1963)«, in: Ders.: *Handlung und Ereignis*, übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt am Main 1985, S. 19–42.

als Teil der Vernunft zu begreifen, ohne dass letztere auf erstere reduzierbar wäre.³⁴ Den Grund, aus dem jemand etwas tut, nennt Davidson den primären Grund und er versteht ihn so, dass er als Kombination von Wunsch und Überzeugung zu erläutern ist: Jemand hat eine »Proeinstellung«³⁵ zu einer bestimmten Art von Handlung und glaubt zugleich, dass seine Handlung unter diese Art von Handlung fällt.

Wenn ich die jüngsten Debatten der neoaristotelischen Handlungstheorie richtig verstehe, setzen sie vor allem bei der Tatsache kritisch an, dass Davidsons Modell dem Gedanken verpflichtet ist, dass die Handlung noch etwas anderes ist als das, was die Handelnden faktisch tun. Das führt zu den aus der Antike bekannten Debatten um die Akrasia und man kann es für eine verständliche Option halten, dass man den Fall, dass jemand wider besseren Wissens nach wie vor zur Zigarette greift, eben nicht als etwas erläutern, dass er oder sie nicht tun wollte. Wenn er oder sie es tatsächlich nicht hätte tun wollen, hätte er oder sie es schlichtweg nicht getan. Die anscombianische Alternative zu Davidsons Position bestünde entsprechend darin, dass man vielleicht sagt, dass jemand zugleich gerne raucht und auch gerne mit anderen darüber redet, dass er oder sie gerne aufhören würde und es für schlecht hält. Weitergehend besteht sie darin, den Gedanken nicht vollwertig verwirklichter Intentionen in und durch das Handeln abzulehnen: In Anscombes Augen ist unsere Intention mit der Handlung identisch und erschöpft sich in ihr. Mehr noch: Wenn Anscombe die logische Reihenfolge gegenüber der Auffassung, dass die Absichten einer Person durch eine Ergründung von etwas, »dessen Existenz ausschließlich im mentalen Bereich liegt«³⁶ und nicht durch das, »was sich im physischen Bereich abspielt«,³⁷ umkehrt, plädiert sie dafür, Handlungen nicht ausgehend von Bewusstseinsinhalten oder etwas anderem, was primär mentaler Natur ist, zu erläutern, sondern als konkrete Bewegungsformen in der Welt. Handlungen sind nämlich Ereignisse in der Welt, aber eben einer Welt, die auch rationale Bewegungsformen kennt und nicht allein kausale im Sinne dessen, was die Naturwissenschaften zu beschreiben in der Lage wären. Aus Anscombes Perspektive würde Davidson damit dem, was er kritisiert, bereits zu viel zugestehen.

Was heißt es, dass Handlungen besondere Arten von Bewegungsformen in der Welt sind? Es heißt zunächst, dass Intentionen nicht im Kopf, sondern in spezifischen materiellen Vorkommnissen verkörpert sind, die uns in einer bestimmten Weise verständlich werden – als absichtsvolle Körperbewegungen. Von Bewegungsformen zu sprechen, verweist dabei auf die besondere zeitliche Struktur von Hand-

34 Vgl. als Grundlage dieser Überlegungen bei Davidson v.a. auch Donald Davidson: »Geiste Ereignisse (1970)«, in: Ders.: *Handlung und Ereignis*, übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt am Main 1985, S. 291–316.

35 Davidson: »Handlungen, Gründe und Ursachen (1963)«, in: Ders.: *Handlung und Ereignis*, S. 20.

36 G. E. M. Anscombe: *Absicht*, übers. v. Joachim Schulte, Berlin 2011, S. 22.

37 Ebd.

lungen:³⁸ Wenn ich Bretter säge, um ein Vogelhaus zu bauen, so muss das Sägen der Bretter eine bestimmte Phase in der Handlung des Bauens eines Vogelhauses sein. Entscheidend ist dabei, dass die Handlung selbst nichts ist, was ein neben ihren Phasen gesonderter oder eigenständiger Inhalt wäre; sie ist vielmehr nichts als die Form der Einheit dieser Phasen. Entscheidend ist weiterhin, dass diese Einheit eine selbstbewusste Einheit ist: Es ist nicht so, dass ich erst ein Brett säge und dann zufällig feststelle, dass ich gerade ein Vogelhaus baue. Vielmehr handelt es sich beim Sägen des Bretts gerade deshalb um eine Phase der Handlung, die sie ist (und nicht etwa um die Handlung, den Nachbarn absichtlich zu ärgern, oder eine Phase der Handlung, einen Tisch zu bauen), weil ich deshalb die Bretter säge, um ein Vogelhaus zu bauen und darum weiß, dass das Sägen der Bretter ein zeitlicher Teil dessen ist, was es hier heißt, ein Vogelhaus zu bauen. Wir müssen also Handlungen als Bewegungsformen in der Welt von anderen Bewegungsformen dadurch unterscheiden, dass sie wesentlich selbstbewusst sind und das heißt zugleich auch, dass sie Ausdruck unserer Vernunft und weitergehend damit eine normative Angelegenheit sind.

Dabei hat Anscombe die logische Struktur von Handlungen anhand von Aristoteles praktischem Syllogismus expliziert. In einem solchen Syllogismus ist anders als in einem theoretischen Syllogismus der erste Obersatz ein normativer Satz, so dass die Konklusion ebenfalls normativ ist. Praktisch ist er, weil die Konklusion kein mentaler Inhalt oder Ähnliches ist, sondern mit der Handlung selbst identisch ist. Anscombe schlägt damit vor, Handlungen ausgehend von einem formal verstandenen ›Guten‹, das im ersten Obersatz auftaucht, zu explizieren und vertritt damit die plausible These, dass Handlungserklärungen mit Fragen der Moralphilosophie erst einmal nichts zu tun haben sollten; auch eine unter moralischen Gesichtspunkten verurteilenswerte Handlung ist dennoch eine Handlung. Nicht entscheidend ist also, ob der erste Obersatz moralisch wünschenswert ist oder nicht und sogar auch nicht, ob er wahr oder falsch ist (schließlich könnte man der Auffassung sein, dass einen Farbeimer zu trinken ein geeignetes Mittel ist, um seine Gesundheit zu befördern); es ist allein entscheidend, dass derjenige oder diejenige, der oder die handelt, das im Lichte eines formal verstandenen ›Guten‹ tut.

Ein ausgesprochen attraktiver Zug an dieser hier natürlich nur cursorisch entwickelten Position scheint mir zu sein, dass sie Handlungen als wesentlich verkörpert begreift und als etwas, bei dem die in einer Handlung wirksame Intention nicht allein Teil der Welt ist, sondern sich in spezifischer Weise in der Welt realisiert; mit einem Gedanken Hegels gesagt, ist eine wahrhafte Idee nur diejenige, die sich verwirklicht. Auch wenn es sich meines Erachtens so verhält, dass sich ausgehend von einem an Anscombe orientierten Verständnis von Handlungen die Form ästhe-

38 Vgl. dazu Sebastian Rödl: *Kategorien des Zeitlichen. Eine Untersuchung der Formen des endlichen Verstandes*, Frankfurt am Main 2005 und hier vor allem Kapitel V und VI.

tischen Handelns, die ich im ersten Teil unter Rückgriff auf Kants Gedanken des Genies kursorisch zu erläutern versucht habe, keineswegs begrifflich in den Griff bekommen lässt,³⁹ scheint sie mir für eine Beschreibung nicht ästhetischer Rationalität, sondern praktischer Rationalität eine aufschlussreiche Rekonstruktion zu sein; zentrale Unterschiede der Ausübungen praktischer Rationalität zu solchen ästhetischer Rationalität müssten dabei nicht allein mit Blick auf die jeweils unterschiedliche Logik der Verkörperung erfolgen (kurz gesagt: Wir interpretieren Handlungen nicht wie Kunstwerke, es geht uns nicht um einen Nachvollzug der je besonderen Organisation von Elementen), sondern die Kunst müsste als eine Reflexionspraxis begriffen werden, was Handeln nicht ist (auch wenn die Möglichkeit der reflexiven Thematisierung des eigenen Tuns nicht als Handeln verständlich gemacht werden kann).

Welchen Ort können wir im Rahmen einer solchen handlungstheoretischen Position nun dem ›Technischen‹ zuweisen? Wenn wir diese Frage als Frage nach dem Ort des Technischen im praktischen Syllogismus stellen, so taucht das Technische hier in der Mittelrelation auf: Es betrifft zunächst nicht die Zwecke einer Handlung, also die Gründe, warum ich etwas tue, und damit die Angabe eines formal verstandenen ›Guten‹, sondern es meint die Mittel, also eine Angabe dessen, auf welche Weise ich ein ›Gutes‹ realisiere. Ich bediene mich bestimmter Gegenstände oder Infrastrukturen, um den Zweck meiner Handlung zu verwirklichen. Wenn ich etwa Verwandte besuche und eine Handlungsbeschreibung im Sinne der verschiedenen Phasen gebe, in und durch die sich diese Absicht verwirklicht, so kann hier unter anderem das Lösen eines Online-Tickets, die Benutzung der Straßenbahn, die Benutzung eines Zugs, das Schauen auf das Smartphone, auf dem mein Online-Ticket gebucht ist, das Vorzeigen des Smartphones und so fort auftauchen.

Noch einmal anschließend an Kornwachs' Unterscheidung des ›materialen‹ und ›formalen‹ Technikbegriffs lässt sich nun sagen, dass durch den Gebrauch von Techniken (im ›materialen‹ Sinne) meine Handlung zugleich eine bestimmte Struktur gewinnt; ich hatte das im ersten Teil schon im Kontext der Redeweise von ›künstlerischen Techniken‹ angedeutet: Entsprechende Gegenstände und Infrastrukturen bringen (trotz aller Angst des Versagens ›der Technik‹) eine Reproduzierbarkeit und Verlässlichkeit auf der Ebene der Mittelrelation mit sich. Dabei ist es so, dass entsprechende Gegenstände und Infrastrukturen, wenn sich ihr Gebrauch erst einmal eingespielt hat, in unserem Handeln tendenziell unsichtbar werden. Ohne den Fall der Neu- und Umnutzung damit zu bestreiten, scheint es mir so zu sein, dass paradigmatische Umgangsweisen mit technischen Gegenständen und Infrastrukturen solche sind, in denen wir auf etwas vermittels dieser Gegenstände und Infrastrukturen aufmerksam sind, ihre eigene Medialität aber nicht explizit hervortritt. Ob

39 Vgl. dazu weitergehend Feige: *Die Natur des Menschen*, Kapitel 3.

daraus folgt, dass unser Handeln selbst strukturell die Eigenschaften dieser Gegenstände und Infrastrukturen annimmt; ob unser Handeln selbst also in Begriffen der bekannten ideologiekritischen Lektionen Adornos und Horkheimers insgesamt als Ausdruck instrumenteller Vernunft zu explizieren ist,⁴⁰ kann an dieser Stelle offenbleiben (ich will allerdings festhalten, dass der dynamische und kreative Charakter des Technischen diese Diagnose noch nicht konterkariert). Wichtig ist für mich hier nur der Gedanke, dass das Technische seinen Ort in Handlungserklärungen als Ausübungen unserer praktischen Rationalität hat und dabei auf der Ebene der Mittel im praktischen Syllogismus auftaucht und somit im Kontext von Fragen, auf welche Weise ich etwas tue, und nicht, was ich tue.

Diese These gilt es gleichwohl nicht so zu verstehen, dass die Mittel austauschbar wären mit Blick auf die gegebenen Zwecke (auch Adornos und Horkheimers Kritik der Verselbstständigung instrumenteller Vernunft darf nicht, wie ich eben angedeutet habe, so schlicht gelesen werden). Vielmehr ist das Technische in seiner Produktivität zu würdigen. Christoph Hubig hat im Anschluss an Überlegungen zu Hegels Begriff der Teleologie zu Recht auf die wechselseitige Bestimmung von Mittel und Zweck verwiesen:⁴¹ Es ist nicht allein so, dass ich gemäß der Mittel, die mir zur Verfügung stehen, anderes tun kann. Vielmehr tue ich auch etwas in anderer Art und Weise, je nachdem, welcher Mittel ich mich bediene. Entscheidend scheint mir zu sein, dass wir gleichwohl nicht die überspitzte These vertreten müssen, dass der Zweck dadurch selbst ein anderer wird; ob mit Auto oder Bahn, wenn ich Verwandte besuche (oder in vergangenen Jahrhunderten Menschen mit der Kutsche Verwandte besucht haben) – in all diesen Fällen handelt es sich durchaus um die Handlung, Verwandte zu besuchen. Worauf die Dialektik von Mittel und Zweck allerdings verweist, ist die Tatsache, dass sich der Sinn dieser Handlung im Lichte der Mittel durchaus ändert; es heißt etwas anderes, Verwandte zu besuchen, je nachdem, in welcher Art und Weise ich das tue. Will man hier nun die ideologiekritischen Lektionen Adornos und Horkheimers eintragen, so bestünde der entscheidende Schachzug darin, auf die Problematik des Unsichtbar-Werdens der Mittel zu verweisen. Es droht gerade durch den regelförmigen, verlässlichen wie unsichtbaren Charakter der Technik eine Elimination einer Sicht auf die Vielfältigkeit der Mittel und damit auch eine falsche Identifikation eines Zwecks mit nur einem oder einer Art von Mittel(n).

Eine Betonung des kreativen, offenen und insgesamt relationalen Charakters von technischen Gegenständen und Infrastrukturen, auf den ich bereits hingewiesen hatte, scheint mir diese Dimension und Gefahr des Technischen (die allerdings eine Gefahr ist, die nicht allein das Technische betrifft) nicht auszuhebeln. Ein

40 Vgl. dazu Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1988.

41 Vgl. Christoph Hubig: *Die Kunst des Möglichen I. Technikphilosophie als Reflexion der Medialität*, Bielefeld 2006, Kapitel 4 und hier v.a. 4.2.

paradigmatisches Beispiel für eine Position, die einen entsprechenden Charakter des Technischen (freilich nicht unter diesem Begriff) überbetont, ist Latours Actor-Network-Theorie. Sie droht nicht allein, den Handlungsbegriff im Sinne eines praktischen Wissens selbst zu verabschieden (den er in Wahrheit in seinen Analysen durch die Hintertür dann doch wieder hereinholen muss, weil auch er nicht behauptet, dass Steine und Milchsäurefermente dasselbe tun und tun können und dasselbe auf dieselbe Art und Weise tun können wie Menschen). Vielmehr hat seine Position dadurch stark affirmative Züge, dass sie gar nicht länger in der Lage ist, die Arten von potentiellen Verselbstständigungen in den Blick zu nehmen, die ich eben adressiert habe.⁴² Mit anderen Worten: Dass das Verhältnis von Mittel und Zweck dialektisch ist, verunmöglicht nicht die Form der Kritik, die Adorno und Horkheimer vorgeschlagen haben.

Wenn die vorangehenden Überlegungen überzeugend waren, zeigen sie mit Blick auf das Verhältnis von Kunst und Technik Folgendes. In der Kunst als Ausdruck ästhetischer Rationalität und der Technik als Ausdruck praktischer Rationalität gewinnen die Objekte und Ereignisse, die Infrastrukturen und Dinge, einen anderen und gegenläufigen Sinn. Technik taucht im Rahmen praktischer Rationalität auf der Ebene der Mittelrelation auf und das heißt, sie hat instrumentellen Charakter mit Blick auf die Zwecke unseres Handelns. Wenn wir hingegen von künstlerischen Techniken sprechen, so adressieren wir damit Formen des Hervorbringens, die keinem außer dem in ihnen selbst liegenden Zweck verpflichtet sind.

Wenn wir dabei die Dialektik von Zweck und Mittel in Rechnung stellen, dass sich nämlich der Sinn der Zwecke durch die Art der Mittel, im Rahmen derer sie verwirklicht werden, ändert, so ließe sich weitergehend sagen: Eine entsprechende Dialektik kennzeichnet zwar das Verhältnis von technischen Gegenständen und Infrastrukturen mit Blick auf das, wozu sie verwendet werden, es wird in ihrer Verwendung aber nicht explizit thematisch. Im Rahmen von Praktiken der Kunst wird eine entsprechende Dialektik sich selbst durchsichtig, insofern hier der Zweck gar nichts anderes ist als das, was durch die Mittel und nur durch diese Mittel verwirklicht wird. In diesem Sinne wäre das Technische im Rahmen praktischer Mittelrelationen zu adressieren, wohingegen das Ästhetische in Form der Kunst als ein Reflexionsgeschehen zu explizieren wäre. Und als Ausblick ließe sich festhalten: Es könnte so sein, dass es nicht die Kunst ist, die mit der Technik in ein und dasselbe begriffliche Register gehört, sondern vielmehr das Design, das Gegenstände meint,

42 Das gilt bereits für Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main 2008.

die in ihrer ästhetischen Spezifik zugleich unmittelbar praktische Funktionen in unserem Handeln erfüllen.⁴³

43 Ich danke Tom Poljanšek sowie zwei anonymen Gutachter*innen für hilfreiche Kommentare zu einer früheren Fassung dieses Beitrags.

