

Judith SIEGMUND, Daniel Martin FEIGE (Hgg.): Kunst und Handlung: Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven. Bielefeld (transcript) 2015, 262 Seiten.

Gegenwärtig kommen aus den Künsten verstärkt Impulse, die Handlungen als wesentliche Aspekte künstlerischer Arbeit beschreiben. Vor diesem Hintergrund möchte der Sammelband die Frage nach der Rolle, Logik und dem Sinn künstlerischen Handelns als philosophische Frage neu anstoßen und beleuchtet diese aus historischer, theoriegeschichtlicher, zeitdiagnostischer und systematischer Perspektive. Herausgegeben wird der Band von der an der UdK Berlin arbeitenden Künstlerin und Philosophin Judith Siegmund und den Philosophen und Jazzmusiker Daniel Martin Feige von der FU Berlin.

Die ersten vier Beiträge des Bandes thematisieren Formen des Handelns in verschiedenen Künsten und binden diese an etablierte historische Debatten zurück, der nächste Block von Beiträgen widmet sich der Frage, inwiefern der Begriff „Handlung“ als Grundbegriff zur Erläuterung künstlerischer Arbeit geeignet erscheint. Die Beiträge der dritten Sektion entwerfen in jeweils unterschiedlicher Weise eine Praxeologie der Künste.

Angesichts der Entgrenzung der Künste plädiert Bernadette Collenberg-Plotnikov in ihrem Beitrag zu *Kunst als praxis* dafür, im Rückgriff auf die Anfang des 20. Jahrhunderts entstandene Forschungsbewegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft, Kunst als kommunikative Praxis zu bestimmen. Im Anschluss an die Positionen der beiden Hauptprotagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft – Max Dessoir und Emil Utitz – spricht sie sich dafür aus, Kunst als entgrenzte, spezifische Form der Kommunikation zu fassen und damit als gesellschaftlich wirksame Praxis jenseits von Interesselosigkeit bzw. Autonomie. Eva Schürmann veranschaulicht anhand von Velázquez' *Las Meninas*, dass Handeln „wesentlich eine Dimension der Freiheit“ (S. 56) umfasst. Im Rückgriff auf Joas, argumentiert sie, dass Intentionalität im kreativen Handeln dem Vollzug des Handelns nicht voraus, sondern aus diesem erst hervorgehe. Schürmann schlägt daher vor, neben der Handlungsdimension des Darstellens, auch dessen mediale Dimension zu betrachten, da Kunsthandeln „vermittelt, was es erzeugt“ (S. 68).

In einem nachfolgenden Beitrag geht Johann Kreuzer der Frage nach der Gesetzlichkeit der Hervorbringung von Kunst nach. Hierbei knüpft er an Hölderlins Überlegungen und Adornos Bezugnahme auf

Hölderlin an. Ziel ist es, anhand von Hölderlins Schriften die „Grammatik“ ästhetischen Tuns bzw. ästhetischen Handelns zu erhellen. In Anschluss an Hölderlin bestimmt Kreuzer die Verfahrensart poetischer Kreativität als die eines reflexionsfähigen Handelns, das „sowohl die Seite produktiven wie die Seite rezeptiven Vermögens“ (S. 90) betrafe und diese belebe.

Der Beitrag von Niklas Hebing arbeitet anhand der Ruine Pergamon die These heraus, dass sich in Kunstwerken geschichtliche Handlungsprozesse materialisierten, und so die Möglichkeit zu Selbstreflexion böten. In Anschluss an Walter Benjamin und Peter Weiss zeigt Hebing auf, dass sich aus der Auseinandersetzung mit Kunst die Möglichkeit ergibt, ein kritisches Verhältnis gegenüber der Gegenwart und der hier wirksamen Machtverhältnisse einzunehmen. So sei „die jetztzeitliche Aneignung“ eines Produktes künstlerischer Handlung

nicht Nachvollzug klassischer Bildung, sondern Stiftung eines Bewusstseins, das sich in die Kontinuität der Geschichte stellt und seine eigene Situation als eine der im Kunstwerk verdichteten Situation analoge erkennt (S. 112).

Künstlerische Handlung gebe „Materie geschichtlichen Zweck“, lasse „teilhaben an der Erfahrung mit der Welt und gegen diese Welt“ (S. 113).

Im ersten Beitrag der zweiten Sektion der Publikation, in dem über systematische Zusammenhänge zwischen Kunstphilosophie und Handlungstheorie nachgedacht wird, untersucht Judith Siegmund, inwieweit sich die philosophischen Konzepte von Robert Pippin, John Dewey und Hans Joas für die Untersuchung der von Siegmund beobachteten wachsenden Integration der Kunst ins Gesellschaftliche nutzbar machen lassen. Als diesbezüglich besonders gewinnbringend identifiziert Siegmund John Deweys Unterscheidung von internen und externen Zwecken. Diese stelle eine wesentliche Differenzierungsstrategie zur Unterscheidung instrumentellen und nichtinstrumentellen Handelns zur Verfügung, mit deren Hilfe sich eine Instrumentalisierung der Kunst im Sinne ihrer Indienstnahme zurückweisen ließe: „Der Verzicht auf eine strenge handlungstheoretische ‚Autonomie‘ der Kunst führt also nicht zwingend zu einer Affirmation ihrer Instrumentalisierung“ (S. 139f.).

Fabian Borchers anschließender Beitrag untersucht Fragen, die häufig unter den Schlagworten der „ästhetischen Autonomie“ oder der „ästhetischen Differenz“ diskutiert werden“ (S. 143) und zeigt am Beispiel von Gottlob Frege, dass Logik, Ethik und Ästhetik durch Wahrheit, das Gute und Schönheit erläuterbar wären. Als alternative, für ästhetische Überlegungen bedeutsame Sichtweise schlägt er vor, Schönheit nicht als „positive, wenn auch formale, Charakterisierung“ zu denken, sondern

als „eine Charakterisierung, in der etwas über die Art und Weise, wie wir denken oder handeln, aufgetan wird“ (S. 171f.).

Im anschließenden Beitrag fragt Daniel M. Feige nach der Besonderheit künstlerischen Handelns und argumentiert, dass sich in künstlerischem Handeln die Essenz des Handelns überhaupt zeige. Demnach unterscheide sich künstlerisches Handeln kategorial von sonstigem Handeln, da es in der Kunst keine vorgängigen Kriterien gebe, anhand derer das Produkt evaluiert werden könnte. Vielmehr etabliere jedes Kunstwerk zugleich die Kriterien, an denen es gemessen werden will. Damit aber mache künstlerisches Handeln explizit, was es überhaupt heißt zu handeln. Denn im künstlerischen Handeln sei die Offenheit von Sinn explizit, während sie im außerkünstlerischen Handeln implizit sei (S. 189):

Der handlungstheoretische Witz der Kunst wäre somit insgesamt darin zu sehen, dass im künstlerischen Handeln anders als im außerkünstlerischen Handeln die Unbestimmtheit und Offenheit dessen, was es überhaupt heißt zu handeln, offen zutage tritt (S. 190).

Die Beiträge der dritten Sektion zielen darauf ab, in je eigener Weise eine Praxeologie der Kunst zu entwerfen. Anna Kreysing fragt, welche Form der Erkenntnis durch ästhetische Erfahrung möglich ist und inwieweit es sich bei Kunst um Forschung handle. Sie argumentiert, dass ästhetische Erfahrungen vor allem in dem Sinne als erkenntnistheoretisch relevante Erfahrungen zu verstehen seien, als sie zeigten, dass „ein Erschließen oder Erfassen von etwas nicht immer mit der Sprache beginnt“ (S. 210). Kreysing insistiert nun darauf, dass Kunst jedoch zu keinen wissenschaftlichen Ergebnissen führe, sondern in hohem Maße persönlich und individuell bleibe (S. 212). Die These, dass Kunst Forschung sei, überstrapaziere vielmehr die ästhetische Erfahrung, die zu freier Reflexionen einladen wolle und hierbei nicht zu eindeutigen Ergebnissen komme: Ästhetische Erfahrungen

sind ergebnisoffen und haben damit ein Potential, das uns im Entwerfen neuer Welten, im Generieren neuer Blicke und dem Verständnis von Möglichem und Wirklichem helfen kann. Diese Prozesse sind weniger für die Wissenschaft als vielmehr für das Verständnis der Welt und des Lebens abseits von Wissenschaftlichkeit relevant (S. 213).

Der zweite Beitrag in diesem Block von Anke Haarmann unternimmt es aus der Theoriegeschichte der Kunstphilosophie eine argumentative Grundlage für eine Praxisästhetik zu entwickeln. Die Kunst werde in der Philosophie seit der Antike tendenziell von den Werken bzw. den ästhetischen Erfahrungen des Publikums her gedacht. Erst die Kunsttheorie

des 21. Jahrhunderts scheine eine praxeologische Wende zu vollziehen und reagiere damit auf das zeitgenössische künstlerische Selbstverständnis. Um Kunst als Praxis zu bestimmen, setzt sich Haarmann in ihrem Beitrag intensiv mit Hegel, Fiedler, Hantelman und Gadamer auseinander. Als besonders anschlussfähig für eine praxeologische Ausrichtung der Kunstphilosophie sieht Haarmann Gadamer, dessen Ästhetik „die Materialität der Kunst im Kontext eines ephemeren Geschehens verortet, das auf Weltverstehen und Weltverändern ausgerichtet ist“ (S. 231). Hieran anschließend könne praxeologische Ästhetik „die Handlung im Kunst-Machen als konstitutiven Prozess beschreiben, der ein „tätiges In-Beziehung-Setzen und ausdrückendes Einsehen etabliert“ (S. 231).

Abschließend stellt Eberhard Ortland in seinem Beitrag Überlegungen zur Relevanz von Kopien bzw. Kopierhandlungen für die Kunst an und geht hierbei von der Behauptung aus, „dass ohne Kopien alle Kunst nichts wäre“ (S. 233). Sein Beitrag mündet in die Frage nach der Ethik der Kopierens: Wer hat unter welchen Bedingungen ein Recht, etwas Bestimmtes zu kopieren – oder auch unter Umständen nur ein Recht, es in einer bestimmten Weise zu kopieren (S. 254)?

Der Sammelband thematisiert mit der Bearbeitung der Frage nach einem Verständnis von Kunst als Handlung bzw. Praxis eine hochaktuelle Thematik, die gegenwärtig im Kunstfeld durchaus Konjunktur hat. Es werden unterschiedlichste Perspektiven aufgezeigt und entwickelt und so ein äußerst interessanter Beitrag zur Theoretisierung des künstlerischen Schaffens vorgelegt. Vor allem die Beiträge von Judith Siegmund, Daniel Martin Feige und Anke Haarmann, präsentieren sich als äußerst anschlussfähig für ein Nachdenken über die Spezifik künstlerischen Handelns und die hieraus erwachsenden Anforderungen und Anregungen für das Kulturmanagement. Ein sehr lesenswertes, anregendes Buch, das für das Kulturmanagement sowohl einen Anschluss an aktuelle Fragestellungen der Ästhetik bzw. Kunsttheorie bietet, als auch zu einem vertieften Verständnis und Nachdenken über aktueller künstlerischer Praktiken einlädt, hierbei allerdings ein ausgeprägtes Theorieinteresse voraussetzt.

*Nina Tessa Zahner\**  
Universität Leipzig

\* Email: zahner@uni-leipzig.de