

JUDITH SIEGMUND (a cura di), *Stimme aus einer Debatte: Aufzeichnungen über Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Hrsg. Transcript Verlag, Bielefeld 2016, pp. 217.

Das Buch „*Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*“ (WKF) versammelt die Beiträge zu einem Symposium, das im Januar 2015 an der Universität der Künste in Berlin stattgefunden hat.

Die Kernfrage des Buches würde ich gerne in der folgenden Fragestellung zusammenfassen: *ob* durch die künstlerische Forschung als eine „neue hinzukommende Tätigkeit, die dabei ist, sich herauszubilden“ (S. 8), vielleicht die alte, aber offensichtlich immer noch nicht ganz überwundene *querelle* über die Wissenschaft als leitendes Modell des eigenen philosophischen *Episteme* erneut untersucht und leidenschaftlich debattiert wird. In diesem Zusammenhang sei hier vor allem an die Anfänge der Phänomenologie und ihren Anspruch erinnert, die Philosophie als eine strenge Wissenschaft zu etablieren, ein Anspruch, von dem sie zugleich motiviert und erschüttert worden ist.

Der Forschungsbegriff – das wird nach der Lektüre des Bandes klar – ist in der deutschsprachigen Debatte immer noch wissenschaftlich geprägt. Daher entspringt auch das allgemeine Interesse an der Debatte. Denn durch die Frage nach dem Wissen und dem Forschen als „Statthalter des Epistemischen der Kunst“ wird eine überaus prägnante Fragestellung eröffnet, die nicht nur die ästhetische Theorie, sondern die Philosophie *tout court* betrifft.

Die Frage nach dem Epistemischen der Kunst ist keine neue Frage, wie J. Siegmund und A. Calabrese in ihrem Vorwort aufzeigen. Allerdings ist sie in der heutigen deutschsprachigen Debatte – wenngleich, wie ich im folgenden aufzuzeigen versuche, unter einer sie belastenden Hypothek – wieder zentral geworden.

Die Begrifflichkeit, mit der in der deutschen ästhetischen Theorie in den letzten Jahren über die Frage nach dem Epistemischen der Kunst debattiert worden ist, verrät Siegmund und Calabrese zufolge eine auffällige Unterschätzung, wenn nicht gar Verkennung des Erkenntnispotentials der Kantschen Einbildungskraft, welche den Kant-Interpreten durchaus nicht entgangen ist.

Das, was die Verfasserinnen des Vorwortes als „Fundament für die Schwierigkeiten, die wir heute haben, Künste bzw. Künstler und Künstlerinnen als Produzenten von Wissen anzusehen“ bezeichnen, besteht in der aktuellen Ästhetik-Debatte vor allem in einem ungenügenden bzw. unangemessenen Verständnis der kantischen Trennung des bestimmenden von dem reflektierenden Urteilen. Denn die kantische Unterscheidung zwischen den zwei Urteilen endet nicht in der Ausschließung einer „Art der phantasievollen Erkenntnis“ (WKF, S.11). Wahr ist eher das Gegenteil, nämlich, dass die Bedingungen der Erkenntnis, *jeder Art* von Erkenntnis, an das reflektierende Urteilen gebunden sind.

Die im Vorwort befindliche Anspielung auf eine irrenführende Interpretation des Kantschen *sensus communis* im heutigen, deutschen Ästhetik-Diskurs (WKF, S.10-12) bietet sich hier als willkommene Gelegenheit an, um auf die in Italien sehr bekannte, in Deutschland aber leider bislang kaum wahrgenommene Kant-Lektüre von Emilio Garroni aufmerksam zu machen.

Emilio Garroni, der die Ästhetik als „*filosofia non speciale*“ versteht und der sich (wie in Deutschland H.R. Jauss) für ihren *nicht-fachwissenschaftlichen* Charakter eingesetzt hat, hat in seiner unermüdlichen Arbeit zu Kant mehrfach aufgezeigt, wie mit dem *sensus communis* in der Kritik der Urteilskraft nicht an einen normgebenden Horizont appelliert wird, unter jenen etwas einfach subsumiert werden kann. Das *sensus communis* ist ein anderer Name für die Urteilskraft selbst, die ihr Prinzip in dem reflektierenden Urteil findet. Was sich auf diese Weise zeigt, ist, dass jede

Erfahrungserkenntnis einen pulsierenden ästhetischen Kern birgt. Demgemäß aber zwingt uns die dritte Kritik, die Bedingungen der Möglichkeit, also das Transzendente selbst, wieder zu denken.

Das *sensus communis* nicht als Quelle einer subjektive Normbehauptung sondern eher als Wirkung des freien Spieles der Kräfte zu verstehen, setzt „nur“ das Funktionieren des reflektierenden Urteils aus; reflektierende Urteil, der seinerseits immer empirisch bedingt ist, an einem *-da* der Erfahrung gebunden und von dieser Erfahrung-*da* ausgelöst.

Diese Erfahrung-*da* ist in ihrem Beispielhaftigkeit-Potential als ästhetische Erfahrung erkannt, dass heißt sie trägt in sich und setzt die transzendentalen Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung überhaupt beispielhafterweise aus.

Der reflektierenden Urteil als Prinzip der Urteilskraft, also als *sensus communis*, bietet dann das Modell einer Ur-erfahrung: aus seinem Anspruch nach einer Ursprünglichkeit der Erfahrungserkenntnis erkennt die Urteilskraft eine Kraft (oder ein Vermögen), die immer wieder zusammen mit ihren Grenzen und Potentialen neu zu produzieren ist, die nie einmal und für immer bestimmt werden kann: eine künstliche Kraft. Eben aus dieser künstlichen Kraft, die immer neu zu definieren und zu produzieren ist und deren Grenze nie fixiert werden können, hängt die Sinnhaftigkeit *jeder* Erfahrungserkenntnis ab.

Die Apriorität des *sensus communis* bedeutet eben nicht, dass es die Quelle ist, aus der ein Prinzip der Allgemeingültigkeit hergeleitet werden kann. Das apriorische *sensus communis* besagt vielmehr im Gegenteil, dass das reflektierende Urteil am Herz der Produktion jedes Sinneshorizontes liegt. Jede Wissenschaft und jede Erkenntnistheorie und natürlich jede Forschungshaltung, die die Möglichkeit der Erkenntnis der Erfahrung voraussetzt, hat somit mit dem *sensus communis* als Antizipation des Horizontes ihrer Mittelbarkeit zu tun. Jede Bedingung eines Sinnes ergibt sich aus der Aktivität des reflektierenden Urteils und daher sind es die ästhetischen Erfahrungen, die den Sinnhorizont jeder wissenschaftlichen Praxis notwendigerweise bedingen. Die Möglichkeit „Sinn zu machen“ ist für die Kunst als auch für die Wissenschaft und die Erkenntnistheorie eine Bedingung, deren Apriorität aus ihrem ästhetischen Bedingtsein hergeleitet wird.

Das, was die *Kritik der Urteilskraft* demnach auftauchen lässt, ist vielmehr eine *Stimmung* als Bedingung der Möglichkeit des Epistemischen und des Ästhetischen: ein Sich-befinden, das sich als Bedingung des Urteilens überhaupt erweist.

Wenn aber die Bedingung der Möglichkeit des Urteilens, die Kant als Prinzip des Geschmacks in dem subjektiven Prinzip der Urteilskraft überhaupt erkennt, als ein Prinzip anerkannt wird, aus dem eine normativen Bestimmung des Epistemischen der Kunst deduziert werden kann, dann ist es natürlich auch sehr fraglich, was für eine Allgemeingültigkeit mit der Anerkennung des ästhetischen Bedingtseins des Gemeinsinnes von der künstlerischen Forschung verlangt wird. Es sieht so aus, als ob hier der aufgeklaffte Ab-grund der Urteilskraft mit dem Anspruch auf wissenschaftlichen Kriterien der künstlerischen Forschung mit einem Schlag verstopft und verdeckt würde.

Die Kant-Interpretation von Garroni könnte auch die Auffassung des Künstlers als Wissensproduzent unterstützen. Wenn in der ästhetischen Bedingtsein-Bedingung jeder Sinnproduktion die Instanz eines Subjektes zu hören ist, dann geht es hier für Garroni nicht um das Subjekt als Produzent eines schon kodifizierten sinnmachenden Wissens, nicht um das epistemologische Subjekt, sondern um jenes Subjekt, das aus seiner ästhetischen Erfahrung einen Sinnhorizont der Erfahrungserkenntnis überhaupt, die Sinnhaftigkeit des Wissens bzw. seine Sinnbedingungen produzieren und antizipieren muss und damit natürlich auch die schon wirkenden und etablierten Sinnbedingungen modifizieren kann.

Die Debatte über die künstlerische Forschung scheint für die Autorinnen des Vorwortes dabei aus folgendem Grund gehemmt zu sein: es wird versucht, die künstlerische Herangehensweise unter den Begriffen Forschung und Wissen institutionell zu etablieren, deren Gültigkeitsansprüchen noch dem wissenschaftlichen Kriterium der „nachvollziehbaren Methode und Anschlussfähigkeit“ verpflichtet bleiben und folglich die Ergebnisse des künstlerischen Forschens eben nach diesem Kriterium zu überprüfen verlangen.

Die Kuratorin des Bandes wünscht sich daher eine radikale Änderung der Prämisse der Debatte, die, wie es heißt, durch die „Befragung der Grundsätze, die sich hinter dem Forschungsparadigma verbergen“ (WKF, S.12) erzielt werden soll. Die Anerkennung der jetzigen Situation soll zum Legitimationsgrund werden, um einen Schritt in eine andere Richtung zu wagen.

In diesem Sinn scheint mir den Beitrag von K. Busch (Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstform der Theorie, SS. 163-178) von besonderem Interesse zu sein, indem sie die Frage des Symposiums im umfassenden *déplacement* des Wissensfeldes eingebettet sieht. Busch zufolge wäre die Rückkehr der Frage auf die kritische Untersuchung ihrer Prämisse innerhalb des weiter gefassteren Phänomens der Verschiebung des epistemischen Feldes zu verstehen, das die Theorie als solche seit Beginn des 20. Jahrhunderts betrifft. Hier wäre, wie die Autorin behauptet, dann zunächst der Prozess der Änderung der Prämisse anzusiedeln. In Buschs Aufsatz werden die notwendigen philosophisch-historischen Koordinaten gegeben, um die Debatte nicht in ein wissenschaftliches Paradigma der Forschung zurückfallen lassen. Denn Busch hat gute Gründe zu behaupten, dass Forschung als Leitbegriff der Debatte diese vielmehr verdeckt als zur Aufklärung beizutragen (WKF, S.163). Anstatt dieses Phänomen zu rationalisieren, sollten zuerst die Symptome eines viel weiteren Phänomens, das Busch die „ästhetische Amalgamierung“ nennt, anerkannt und gedeutet werden. Mit ästhetischer Amalgamierung bezeichnet Busch „das Theoretisch-Werden der Kunst“ und „das Kunst-Werden der Theorie“ (WKF, S.164). Für Busch wäre es daher wichtiger, zunächst die Nachbarschaft zur Theorie als jene zur Wissenschaft zu erforschen.

Die in der Kunst stattfindende Verschiebung vom Ästhetischen zum Epistemischen ist auf unmittelbare Weise mit der Bestimmung des postmodernen Wissens verwickelt, das sich auf die Kunst bezog, um das Unbewusste des Wissens aufzudecken.

Daher sieht Busch das andere Denken, das von ihr mit Rancières Begriff des „ästhetischen Unbewussten“ charakterisiert wird, als den eigentlichen Spieleinsatz der Debatte an. Es geht um ein unbewusstes Denken, das ein neues Bild des Denkens fordert und das mehrere Denker (Foucault, Deleuze, Blanchot) schon betont haben. Denn aus der Herausarbeitung eines künstlerischen Epistemes lassen sich auch neue Denkformen freilegen, wie sie sich auch im Essay als eine privilegierte Form des ästhetischen Denkens freilegen lassen. Der Essayist wäre so die neue Figur der Kunst-Werden-Philosophie. Busch beruft sich daher auf die von M. Bense vorgeschlagene Deutung des philosophischen Essays als „Kunstform der Theorie“.

Auch E.-M. Jung (*Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst. Zum epistemischen Status der künstlerischen Forschung*, SS.23-43) ist der Meinung, dass die Debatte über künstlerische Forschung das „formal-abstrakte und durch Sprache ausgedrückte Wissen als *einzigste* Form menschlicher Erkenntnis“ in Frage stellt. E.-M. Jung argumentiert dabei in ihrem Beitrag mit Polanys Begriff des „impliziten Wissens“, der in den „practical turn“ der letzten Jahrzehnte eingebettet werden kann. Von seinem *tacit knowledge* ist es wichtig zu begreifen, dass „das implizite Wissen (sich)

nicht als eine zu propositionalem oder theoretischem Wissen komplementäre Wissensform versteht, die ausschließlich in den kreativ-künstlerischen Bereich fällt“ (*WKF*, S. 33), denn auch „stark formalisierte Wissenschaften“ gründen sich auf implizites Wissen, indem dieses das Persönliche impliziert.

Das andere Denken wird im Dialog mit verschiedenen Philosophen in anderen Beiträgen des Bandes weiter dekliniert. Auf Adornos Negative Dialektik rekurriert R. Schmücker (*Künstlerisch forschen. Über Herkunft und Zukunft eines ästhetischen Programms*, SS. 123-143), der Adornos Weg der Kunst eine epistemische Funktion zuschreiben zu können glaubt.

Die Frage nach dem Epistemischen der Kunst betrifft schlechthin die Philosophie, indem sie den Zusammenhang berührt zwischen dem nicht-propositionalen Wissen und dem singulären Seienden, nämlich zwischen dem im Kunstwerk zu entschlüsselnden objektiven Sinn und dem Kunstwerk als Träger dieses Sinnes. Es scheint umso wichtiger, sich die Fokussierung über die Singularität, von dem das Epistemische der Kunst angesprochen wird, vor Augen zu halten, wenn man sich auf die Gründung der *Aesthetica* besinnt: damit wollte Baumgarten eigentlich auf Leibniz Ausschließung der Singularität als möglichen Wissensgegenstand der Philosophie antworten. Schmücker behauptet: „Wer Kunst als Forschung verstehen will, wird sich in diese Tradition stellen müssen“ (*WKF*, S. 136).

Der Akzent auf die Singularität, für die Kunst als Sache des Wissens und nicht nur des Gefühls, wird in dem Aufsatz von Collenberg-Plotnikov (*Forschung als Verkörperung. Zur Parallelisierung von Kunst und Wissenschaft bei Edgar Wind*, SS. 65-86) auch mit Edgar Wind thematisiert. Wind, „brillantester Vertreter der Warburg-Schule“, hat die Singularität als Verkörperung des prekären Gleichgewichts der immanenten Spannung zwischen Rationalität und Irrationalität verstanden, wobei für Wind, wie auch schon für Warburg, die Spannung „das Charakteristikum der Kunst ausmacht“ (S. 81). Der künstlerischen verkörperten Singularität wird in dem Sinn eine zentrale Funktion zugeschrieben, indem sie die Spannung als solche zu Bewusstsein kommen lässt. Die Reflexivität kennzeichnet das Bild selbst, und ist deswegen nicht etwas, das die Kunst wiederzugewinnen hätte. Daher schreibt die Autorin: „dass die Kunst sich grundsätzlich nicht verändert, wenn man sie als Forschung versteht, weil sie überhaupt nur unter der Voraussetzung, dass man sie als Forschung, also als eine Reflexionsform versteht, Kunst ist“ (S. 83).

Die Reflexivität (in) der Kunst wird von M. Schwab (*Walter Benjamins Theorie der Reflexion und die Frage der künstlerischen Forschung*, SS.179-197) thematisiert, der auf Benjamins „*Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*“ und auf die Interpretation der Frühromantik von Nancy und Lacoue-Labarthe in „*The literary Absolute*“ rekurriert.

Für Benjamin ließ sich das Projekt der Frühromantik als „die Erweiterung des Wissens durch Kunst“ verstehen, die in der frühromantischen Theorie der Reflexion ihre Grundlage fand. Die Reflexivität ist auch hier der Kunst selbst zugeschrieben, doch nicht nur, weil Kunst eine Reflexionsform ist, sondern weil Kunst auch kritikfähig ist, d.h. sie kann Werke schaffen, die ihre eigene Kritik in sich tragen. Die Reflexion wäre dann das, wodurch die Kunst zur Forschung wird. Diese Erkenntnis würde es verhindern, dass zuerst die Forschung das Kunst-objekt seiner Reflexivität beraubt, um im Anschluss indirekt der Kunst eine besser passende institutionelle Definition der Forschung zuzuerkennen (S.190). Deswegen ist Schwab der Meinung, dass nicht die menschliche Handlungsfähigkeit als Ausgangspunkt genommen werden sollte, um „basale und grundlegende Prozesse der Reflexion als Element künstlerische Praxis zu erklären“, sondern man zunächst verstehen sollte, inwiefern Kunst und Denken „denselben Ursprung teilen, sofern Kunst (und nicht nur Philosophie) als reflexiv angesehen wird“ (S. 185).

In dem Sammelband wird auch das institutionelle Subjekt thematisiert, womit der Kontext des Paradigmenwechsels in seiner ganzen Konkretheit wiedergegeben werden kann. Insbesondere zwei Aufsätze setzen sich mit ihm auseinander: R. Puffert (*Mit Abstand im Übergang. Perspektiven auf das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft*, SS.45-64) fokussiert das institutionelle Subjekt in ihrem Beitrag aus der Perspektive der Kulturwissenschaft heraus. Über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft hinaus hinterfragt sie, *wie* sich das institutionelle Subjekt, (das der Titel des Symposium anspricht, ohne es aber direkt zu nennen,) versteht: als „Anwalt der Kunst oder der Wissenschaft“ (S. 47)? C. Sollfrank (*A pervert's Guide to Artistic Research*, SS. 87-104) äußert auch ihre Zweifel über den Titel, da sie der Meinung ist, dieser könnte eine Hierarchisierung zwischen Kunst und Forschung suggerieren, während Kunst und Forschung doch vielmehr in eine „inhaltliche Beziehung zueinander gesetzt“ gehörten.

Während die bis hierhin erwähnten Beiträge ihre Aufmerksamkeit vor allem auf das ästhetische Unbewusste und die von der Kunst angesprochen Singularität gelenkt haben, widmet sich die Kuratorin des Bandes in ihrem eigenen Beitrag der künstlerischen Praxis.

Das ist ein Thema, das sie vielleicht auch persönlich näher anspricht, denn J. Siegmund arbeitet nicht nur als Philosophin, sondern auch als Konzept- und Videokünstlerin.

Siegmund hat bereits eine ästhetische Theorie entworfen, in der sie versucht, die zwei Instanzen der Theorie und der Handlung der Kunst zusammenzuführen, um dadurch das Spezifische der Kunst zu finden bzw. „die Kunsterfahrung von anderen ästhetische(n) Erfahrungen (zu) unterscheiden“ (vgl. *Die Evidenz der Kunst*, Transcript Verlag, Bielefeld 2007, S. 9, *EdK*).

Der Fokus auf die ästhetische Erfahrung hat in den letzten zwei Jahrzehnten die Konstanzer Schule verrückt, die eine rezeptionsästhetische Perspektive entwickelt hat, deren Grundbegriffe neben der ästhetischen Erfahrung die Gegebenheit des Kunstwerkes und seine auslösende Funktion für die Erfahrung sind. Die Theorie Siegmunds polemisiert mit dieser Position und entwirft eine „produktionsästhetische Perspektive“, dank derer ihrer Meinung nach das Eigene der Kunst besser berücksichtigt werden könne. Sehr verkürzt lautet Siegmunds Argument, dass jede Gegebenheit des Kunstwerkes, die das Kunstwerk wie im Fall der Rezeptionsästhetik als ursprüngliche Tatsache der Kunst betrachtet, ein Wissen des Rezipienten voraussetzt. Dieses Wissen ist jenes vom Evidenzanspruch des Künstlers, demgemäß die Produktion des Werkes organisiert und durchgeführt wurde („Kunstwerke sind ästhetisch zu erfahrende ästhetische Objekte, die durch ihr Gemachtsein vorbestimmt sind. Anders gesagt: Ihre Verfasstheit bestimmt als Hergestelltsein die Rezeption mit“, *EdK*, S. 27). Die von der Rezeptionsästhetik vertretene Gegebenheit der Kunst würde das Kriterium der Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst dem „berühmten kantischen interesselosen Wohlgefallen“ (*EdK*, S. 23) überlassen, infolge dessen die objektive Bestimmbarkeit eines Kunstwerkes, kraft derer für die Rezeptionsästhetik über Kunst etwas gesagt werden kann, an seinem *Was*-Gehalt anvertraut wäre. Mit diesem Argument stellt sich Siegmund nicht zufrieden.

Wenn Werke sich „einem für allemal bestimmbar objektiven Gehalten“ entziehen und daraus die Unbestimmbarkeit der Kunst sich als einziges Unterscheidungskriterium zwischen Kunst und Nicht-Kunst ergibt, wird das *wie* Kunst etwas evident darbietet, vollkommen verdrängt und verfehlt. Die Evidenz eher als die Wahrheit sollte Siegmund nach als Eigenschaft des Kunstwerkes anerkannt werden, denn sie scheint einen adäquateren Begriff zu geben, um ontologisch Kunstwerke als Phänomene zu begreifen („...die Evidenz des Kunstwerks ist die Gegebenheitsweise des produzierten materialen Gegenstandes, in der es sich der Rezipientin zeigt – falls es gelungen ist-, ohne seine Alterität zu verlieren“, *EdK*, S. 184).

So zeichnet sich die Evidenz als ein geeigneteres Feld, in dem eine Ästhetik zu Hause sein sollte, denn hier wäre der hermeneutische Zirkel zwischen Rezipientin und Werk nicht gezwungen, sich auf das Werk als eine Gegebenheit zu gründen.

Die Evidenz als spezifische ontologische Eigenschaft des Kunstwerks würde auf diese Weise ermöglichen „die Spezifität des Gemachtsein“ des Kunstwerks zu berücksichtigen und sie in der „*künstlerischen* Autorschaft, die sich von anderer Autorschaft durch den Evidenzanspruch der Künstler unterscheidet“ (EdK, S. 183) liegend zu sehen. Das vorausgesetzte Wissen der Rezipientin, dass die Rezeptionsästhetik in Form einer von Kunstobjekten angeregte „anderen Wahrnehmung“ erwähnt, verweist für Siegmund vielmehr auf die Erwartung der Rezipientin, die das Werk erlebend den Evidenzanspruch seines Produzenten durch ein adäquates Evidenzerlebnis geprüft werden kann. Kunstwerke sind eher als Produkte einer Handlung als eine Gegebenheit hervorzuheben, und damit setzt sich Siegmund in ihrem zu diesem Symposium verfassten Beitrag näher auseinander (*Poiesis und künstlerische Forschung*, in *WKF*, SS. 105-121).

Die Frage, auf die Siegmund nun antwortet, hat sie bereits in der von ihr entworfenen Evidenztheorie aufgeworfen: „In welcher Weise folgt aus der bisherigen Beschreibung des evidenten Kunstwerks eine generelle Bestimmung ästhetischer bzw. künstlerischer Praxis als einer Praxis, die in bestimmten Verhältnissen zu nichtästhetischen bzw. nichtkünstlerischen Praxen steht?“ (EdK, S. 189).

Nun setzt sie sich vertieft mit dem passiven Moment der künstlerischen Handlung auseinander, den sie aber nicht vom Unbewussten affiziert wissen will. Das Feld, in dem die künstlerische Forschung zu ihren evidenten Ergebnissen gelangt, bezeichnet Siegmund als Region des „direkten Umgangs mit dem Material“ (*WKF*, S. 111). Materialien sind dann als Bedeutungsträger des Kunstgegenstandes zu begreifen, die die Triftigkeit der Sinnunterstellung mit der Anschauung erleben lassen. Zunächst muss demnach den Materialien Geschichtlichkeit anerkannt werden. Vor diesem Hintergrund versteht man auch die in dem Aufsatz aufgezeigte Möglichkeit: Siegmund deutet auf eine mögliche Rückkehr der künstlerischen Praxis zur *poiesis* hin oder zumindest auf die fruchtbare Möglichkeit, die künstlerische Praxis als „eine mit der *poiesis* verbundene Praxis-Forschung“ zu verstehen.

Eine poetische Kunsttheorie wäre somit als ein der künstlerischen Forschung zugehöriges Feld anzusehen, denn mit Aristoteles lässt sich die *poiesis* von der *praxis* nicht nur nach ihren Produkten oder Resultaten differenzieren, sondern auch nach ihren Intentionen.

Das heißt, dass das auf das Werk ausgerichtete intentionale poetische Tun sich nicht auf die Hervorbringung eines Gegenstandes reduzieren lässt, da der Zweck eines künstlerischen poetischen Handelns nicht das Hervorgebrachte als solches ist: das poetische Tun kann selbst „durch etwas motiviert sein, das eine Praxis ist“ (*WKF*, S. 117). Andererseits kann auch die Praxis als selbstzweckhafte Tätigkeit nicht mit ihrer Werklosigkeit gleichgesetzt werden, da die Intentionalität des praktischen, wie z. B. des politischen Handelns, immer auch auf sein Werk bzw. sein Resultat hin intentional strukturiert ist. Das Urteilkriterium des Werkes als Kunstwerk wäre dann in der Intentionalität des Produzenten anzusiedeln. So sollten nicht „pauschal alle Produkte der Handlung von Künstlern und Künstlerinnen“ als Ergebnisse der künstlerischen Forschung anerkannt werden, sondern nur diejenigen, die mit „einer Absicht des Forschens entstanden sind – wenn sie den Kriterien der Kollektivität, Vermittlung bzw. Diskursivität genügen“ (*WKF*, S. 119).

Das Buch schließt mit einem Aufsatz von Roberto Nigro, der schon im Titel (*Wie verändert sich Kunst, wenn sie zur eine Tätigkeit ohne Werk wird?* SS. 199-213) auf die Wurzel des debattierten Problems direkt eingeht. Nigro fragt: „Woher kommt das Bedürfnis, ein neues ästhetisches Paradigma zu definieren (*WKF*, S. 206). Was Adorno unter der Unbegreiflichkeit des Kunstwerks verstanden hat, bezeichnet Nigro nun als das Unbehagen in der ästhetischen Erfahrung. So wird eine Perspektive eingenommen, aus der es möglich ist, den grundsätzlichen Gegensatz, aus dem sich das neuzeitliche ästhetische Paradigma heraus aufgestellt hat, aufzudecken: nämlich den Gegensatz zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren. Nigro fragt sich nun, ob wir uns noch in einer Zeit der Repräsentation, die Heidegger als Zeit des Weltbildes erläutert hat, befinden? Oder ob es nicht förderlicher geworden wäre, die moderne ästhetische Disposition als etwas, das „in dem Moment beginnt, in dem die Kunst aufhört“ zu verstehen?

Nigro stimmt mit der Analyse von Siegmund überein, indem auch er das Faktum, dass die Kunst die *poiesis* verlassen hat und sich in *praxis* verwandelt, als Ausgangspunkt der zu debattierenden Frage sieht. Da die Kunst nicht mehr hinlänglich als das Hervorbringen eines Werkes definiert werden kann, ist es nötig, zunächst die Verschiebung eines Paradigma zu erfassen, die sich als Ablegungsprozess der Zeit des Weltbildes manifestiert (wie auch Busch in ihrem Beitrag beleuchtet). Die Transformation der Kunst in *praxis* sagt, dass sie sich als Tätigkeit ohne Werk versteht. Nigro recurriert hier auf Virnos Begriff der Virtuosität, mit dem der italienische Philosoph den Charakter der heutigen kapitalistischen Produktion gekennzeichnet hat, die in der Erfüllung ihrer Tätigkeit unter Voraussetzung der Anwesenheit eines Publikums ihren letzten Zweck findet.

Wenn man aus dieser Perspektive heraus die Grundlinie einer neuen Definition des ästhetischen Paradigmas ableiten möchte, führt Nigro fort, sollte man auf das Unbehagen der ästhetischen Erfahrung zurückkommen und ihn anders deuten. Denn Sagbarkeit und Sichtbarkeit befinden sich nicht in Konkurrenz zueinander. Ihre Differenz und Heterogenität ist nicht aufzuheben, sondern im Gegenteil festzuhalten und zu „aktivieren“ und das eben gerade seit dem die Verschiebung des Paradigmas begonnen hat.

Nigro sieht in Guattaris Bestimmung der Aufgabe der ästhetischen Erfahrung eine unverzichtbare Erweiterung des ästhetischen Paradigmas: ein „ethiko-ästhetisches Paradigma“, dem es gelungen ist, die Produktion von Subjektivität mitzudenken, sodass die in der Ästhetik enthaltene ethische Instanz zur Sprache gebracht werden kann. So ist das Unbehagen in der ästhetischen Erfahrung genau das, was nicht domestiziert werden sollte, weil es die Differenz bewahren kann. Das Unbehagen wäre dann etwas, das mit der gegenwärtigen Zeit weder übereinstimmen kann *noch sollte*. Denn in ihm kündigt sich an, was Agamben als den „unzeitgemäßen Charakter der Gegenwart“ bezeichnet hat.

Wenn man mit der „Änderung der Prämisse“, den zu gewinnenden Einsatz der Debatte formuliert, frage ich mich nur, ob man eine solche Änderung nicht vielleicht eben mit einem radikalen Außer-kraft-stellen des erkenntnistheoretischen Referenzfeldes, dessen Wissenschaftlichkeit sich schon lange etabliert hat und die noch in der aktuellen Debatte die angewendete Begrifflichkeiten bestimmt, deuten könnte.

Ist es dann nicht eben die Selbstverständlichkeit dieser Referenz, die nicht zuletzt in das Beharren der Ästhetik als Kunsttheorie festgehalten wird, eigentlich in Frage zu stellen? Begriffen, deren Anwendung in den letzten Jahrzehnten von der Erkenntnistheorie und von der Philosophie als Wissenschaft (wenn auch des Geistes) etabliert wurden, sind nun einer radikalen Kritik zu unterziehen. Die kritische Erörterung von solchen Begriffen wie Wissen

Forschung, Reflexion, Ästhetik, Erfahrung u.a., richtet sich meistens auf die Suche nach einem möglichen anderen Potential dieser Begriffe. Ein Potential, das solche Begriffe in der Neunaufteilung des epistemischen Feldes freisetzen könnten. Der Leitfaden, das sich durch die Beiträge ergibt, ist nämlich die Suche nach einem Begriff der Forschung, durch welche die Wissenschaftskriterien, die die Welt der Forschung und ihre Gültigkeit bis jetzt definiert haben, selbst modifiziert bzw. in Frage gestellt werden können.

Nun frage ich mich, wenn die „Wette“ aus dem Herausfinden des Spezifischen der künstlerischen Forschung besteht, kraft der Kritik der Begrifflichkeiten die sie noch beherrscht, geht es hier nicht eher um eine Grundhaltung des Denkens wieder zu thematisieren, durch welche die Welt der Forschung sich von dem unheimlichen Charakter der gegenwärtigen Welt mehr angesprochen fühlen sollte? Hinter dem Forschen als „Statthalter des Epistemischen der Kunst“ birgt sich nicht vielleicht ein Vorposten, von dem aus es möglich sein könnte, die Ästhetik selbst zu dekonstruieren, bzw. sie aufzulösen und wie Garroni versuchte, sie als nicht-fachwissenschaftliche Disziplin zu verstehen? Ist mit der Festhaltung der Suche nach dem spezifischen der Kunst innerhalb der Ästhetik-Diskurse, sei es Rezeption-, Produktion-, Ereignis-, Evidenz-Ästhetik zuletzt nichts anders getan, als die Fachwissenschaftlichkeit der Philosophie noch einmal zu betonen?

Wenn die „*Destruktion* der Ästhetik“, wie Agamben in seinem von Nigro zitierten Aufsatz „*Der Mensch ohne Inhalt*“ erkennt, das Dringlichste überhaupt ist, ist es dann nicht möglich, sie innerhalb einer phänomenologischen Denkweise zu unternehmen, d.h. in einer Methode, die sich schon immer als Anfechtung der modernen Wissenschaftlichkeit verstanden hat?

Denn die phänomenologische Herangehweise heißt immer schon eine notwendige kritische *De(kon)struktion* zu üben, die sich aber in einer Doppelbewegung impliziert findet, die während sie ein Schritt zurück wagt, unterwegs zu der *Konstruktion* eines ent-wissenschaftlichen phänomenologischen Blicks ist. Ich frage mich, ob vielleicht die Betonung einer Einstellung unter Aufgabe jeden Ästhetik-Diskurses für den Versuch einer radikalen Änderung der Prämisse hilfreich sein könnte. Eine Einstellung, die sich aber eher als *künstlich* (und nicht nur künstlerisch) erweisen mag, die das Eigene einer Haltung sowie der Kunst als auch des Forschens bewahren könnte.

CAMILLA CROCE