

KUNST, TECHNIK, MEDIEN VON DER TECHNIKPHILOSOPHIE ZUR MEDIENÄSTHETIK

Peter Mahr (Wien)

1. Technikphilosophie

Kann die Technikphilosophie etwas zur Medienästhetik beitragen? Ja, aber dann muss sie weiter als bisher gefasst werden. Eine Theorie maschineller Technologie, wie sie insbesondere in Deutschland philosophisch-anthropologisch im früheren 20. Jhd. begründet (Ernst Cassirer, Walter Benjamin, Arnold Gehlen, Leroi-Gourhan) und bis in die 1980er Jahre wissenschaftstheoretisch und technikfolgenabschätzend betrieben wurde (Simon Moser, Hans Lenk, Günther Ropohl, Friedrich Rapp), hat aus welchen Gründen auch immer sich weder der computergestützten Medien anzunehmen noch das Verhältnis zur Ästhetik bzw. Kunstphilosophie zu adressieren gewusst. Daher geht es im Folgenden um eine klassische und eine moderne Position, wobei letztere die Ausnahme des genannten philosophischen Forschungsdefizits darstellt. Beide Positionen vermochten das jeweils historisch differenzierte Verhältnis von Kunst und Technik so zu denken, dass sogar ein gewisses Licht auf die Ästhetik der Medien fiel.

2. Aristoteles

Für Aristoteles gibt es ein Seiendes, das seinen Bewegungen selber Orte, Zwecke geben kann: den Menschen. Er handelt, ist dazu mit Fähigkeiten ausgestattet, insgesamt seine Natur zu verwirklichen. Man kann nun die Handlungen des Menschen – ob sie technisch, das heißt hier kunstvoll, gekonnt, bewusst sind oder nicht – einteilen in die, bei denen etwas Vorhandenes entsteht wie Getränke, Geräte oder Gebäude, und solche, bei denen das nicht der Fall ist wie Trinken oder Sprechen. Die erste Gruppe wird mit dem Begriff des Hervorbringens bezeichnet, der naturvollendenden *Poiesis* (Aristoteles 1831, 199). Diese – neben ihr gibt es praktische und theoretische *τέχναι* (1064) – kann der Kunst/*τέχνη* unterzogen werden (1140). Im Sonderfall kann sie etwas hervorbringen, das in der Natur schon da ist. Sie ahmt dann nach, ist *Mimesis*. Inso-

fern Nachahmungen, Darstellungen, Repräsentationen nicht äußeren Zwecken dienen, sind Nachahmungen für Aristoteles Gebilde mit Güte an sich (1282).

2.1. Mimesis, Techne, Poiesis

Genauer gesagt, wir freuen uns über Nachahmungen um ihrer selbst willen. Ihre Hervorbringnisse entstehen im Unterschied zur bloß repetitiven Arbeit aus der Freude an der Nachahmung selbst und an der Fähigkeit, Nachahmungen hervorzubringen (1448). Da sich der Mensch auch über Bilder von Unschönem freuen kann (1448), erstreckt sich die Mimesis auf den Erwerb von Kenntnissen. Durch die Ausbildung von Fähigkeiten und die Produktion von Mitteln in diesem Bereich – die Werkzeuge, Instrumente der Künste – liegt der Zusammenhang von τέχνη und ποιήσις auf der Hand. Die *Poetik* erhellt diesen Zusammenhang aber nur anhand einer bestimmten Art der Poiesis, eben der Mimesis, und sie tut das auch nur in Bezug auf die Dichtung. Dabei sind Darstellungen, deren Gegenstände nicht oder noch nicht wirklich sind, nur erlaubt, wenn sie wirklichkeitsbildend sind, das heißt, den Menschen bilden, seiner Natur zuführen. Aristoteles setzt hier auf die schauspielerische Darstellung einer Handlung speziell in der Tragödie. Sie ist für ihn ebenso erkenntnis- (1450, 1459) wie gefühlsmäßig und damit moralisch am eindrucksvollsten.

2.2. Mimetische Künste

Die Medien kommen ins Spiel mit der kunstontologisch unumgänglichen Unterscheidung (Mahr 2003, 30–40) der mimetischen Künste aneinander, die von den handelnden Künsten Ethik oder Politik und den theoretischen etwa der Mathematik abzugrenzen sind (Aristoteles 1831, 980f.) und nicht mehr dem Modell der Musen folgen (Mahr 2003, 40–43; Mahr 2002). Aristoteles zählt folgende auf: Tragödie, Komödie, Dithyrambendichtung, das Spiel der Flöte, insbesondere das der Panflöte, das Spiel der Kithara, weiters Tanz und Malerei (Aristoteles 1831, 1447, 1460). Wenn Aristoteles auch anderswo architektonische, d. h. anleitende (1141) oder nichtsklavische Künste (1237) gruppiert, so bekommen in der *Poetik* nur die mimetischen Künste die Poiesis als Kollektivsingular zugeschrieben. Noch ist es eine »Dichtung«, Sprach-Kunst ohne Namen, wie Aristoteles ausdrücklich sagt. Für das Tun der Mimen, für den sokratischen Dialog, für die Trimeter und die Wissenschaft von den Fabelwesen gibt es keinen gemeinsamen Titel, sie sind ἀνώνυμος, ὀνομάσαι κοινὸν (1447).

2.3. Kunstmedien

Die mimetischen Künste sind zur Unterscheidung auf das Andere verwiesen, auf das Heteron der Nachahmungsakte (1447). Während sich die Künste hinsichtlich des Werts des Gegenstands Mensch und durch die Weise der Darstellung Bericht oder reale Performance unterscheiden, ist das Unterscheidungsmerkmal der Nachahmungsmittel das medial relevante. Es geht um die Mittel, »durch welches, in welchem anderen« (τῷ ἐν ἑτέροις, meine Übersetzung) die Künste nachahmen, wobei sich »Mittel« durch διὰ τέχνης abstützen lässt (1447). Das τῷ ἐν ἑτέροις enthält ἐν, das Aristoteles mit ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ ergänzt (ebd.) und als »mit Hilfe bestimmter Mittel« aufgewertet werden kann. So werden Rhythmen, Wörter und Melodien zu Mitteln erkennbar, durch die hindurch nachgeahmt wird – womit der Priester-Künstler als Medium der Mitteilungen der Götter (Platon) formal-elementarisch säkularisiert wird. Dieses »durch« (μεταξὺ) kann Aristoteles nicht zum räumlichen μεταξὺ weiterbestimmen – μεταξὺ gibt es in der »Poetik« nur adverbial und im Sinne des grammatischen Neutrums (1453, 1458) –, weil es als vielfältiges *aisthēton* im Sinne der Aisthesis selbst nicht ihre räumlich materielle Bedingung bildet (Mahr 2004). Rhythmen, Wörter und Melodien werden also zum Anderen, Mittel der Nachahmung, sie werden durch die Künste hindurch neutralisiert, heißt in der Nachahmung aufgelöst. Kunst allgemein ist ein Vermögen über Prinzipien der Veränderung im Anderen (1046). Aristoteles weiß, dass Mittel oder Medien umso höher auflösen, je mehr sie, etwa durch Materialqualitäten, die Ähnlichkeit des Nachgeahmten bewirken (1325).

2.4. Bühnenbildmaschine

Es gibt zwar keine Ästhetik des präsenten Mediums, dafür aber eine Ethik. Aristoteles weist die Inszenierung (ὁ τῆς ὀπσεως κόσμος, 1449) in die Schranken. Mit der Kostümtechnik kommt sie nach dem Plot, seinen Figuren, der Erkennbarkeit des Nachgeahmten sowie der Mittel der Melodie und der Sprache (1450). Die Optik mag ergreifend sein (ψυχολογικόν, ebd.). Sie ist dennoch verzichtbar, weil am kunstlosesten (ἀτεχνότατον, ebd.) sowie der eigentlichen Darstellung der Handlung nicht dienlich, wie die Möglichkeit des Vorlesens eines Dramas zeigt (1450, 1453, 1462). Maschinelle Kunstgriffe wie der *deus ex machina*, von einem Kran auf die Bühne gehoben, dürfen nicht in die Bühnenhandlung eingreifen (1454).

3. Heidegger

Heideggers (1960) »Ursprung des Kunstwerks« ist von Anfang an auch eine Abhandlung über die Technik, also nicht nur über die Darstellung letzter Dinge wie des Todes, sondern auch über nächste Dinge wie Flugzeuge und Radiogeräte. Wenn das Kunstwerk so wie etwa auch eine Uhr ein anwesendes Ding mit Eigenschaften, ein Wahrgenommenes und ein Gebilde aus Stoff und Form ist – eine universell scheinende Dreiheit -, dann kann das unmittelbare Aussehen von Natur- wie Gebrauchsdingen über das Unzureichende der »Unterscheidung von Stoff und Form« als »Begriffsschema [...] für alle Kunsttheorie und Ästhetik« (21) nicht hinwegtäuschen. Kunst wäre nur Zeug, nur Mittel.

3.1. τέχνη

Dasselbe gilt für die Technik. Dabei öffnet sich unsere Existenz ihrem Wesen mit einem Entbergen dessen, was sich nicht selbst hervorbringen kann. Dabei sind »Kunst und mit wahrer Vernunft verbundener Habitus des Hervorbringens« eins (Heidegger 1956, 54). Gehört die Wirkursache dem Künstler-Handwerker an, der die *causae materialis, formalis und finalis* erst zum Vorschein bringt, dann ist generell Technik und nicht nur Kunst *Poiesis*. Ein so verstandenes Wirken kann der universellen, neuzeitlich mechanistischen Technik und Wissenschaft – ein bloßes Melden von Beständen – entrissen und der *Physis* als »Aufbrechen der Blüte ins Erblühen« zurückgegeben werden (Heidegger 1956, 53).

3.2. Schuhe als Medium

Das Zeug kann aber zum Wahrheitsgeschehen des Kunstwerks beitragen, indem es als eigenwüchsiges Ding in Kraft gesetzt wird (Heidegger 1960, 23) und – verschwindet! Das gilt für den realen Zweck von Sportschuhen heute wie einst für die Bauernschuhe van Goghs in Heideggers Interpretation. So sehr sie aufs Erste auffallen, umso mehr rücken sie im Gebrauch in den Hintergrund und werden durch Abnutzung gewöhnlich. Und je weniger man an sie »denkt oder sie gar anschaut oder auch nur spürt« (29), umso wirklicher werden sie. Sowohl in der Phänomenalität des Zeugs wie des Zur-Erscheinung-Bringens der Kunst geht es um das Andere (*ἄλλος*), wie es in der Allegorie, im Symbol ermittelt wird. Kann also das Zeug zum Kunstwerk umgeschaffen, umgedeutet werden? Wie können wir uns dem Seienden als Zeug zuwenden und es zu-

gleich auf sich beruhen lassen? Etwa, indem uns das »unscheinbare Ding« als das »vertrautere Seiende« (27) aufgrund seines Erzeugtseins so nah ist, dass es zum Kunstwerk führt. Genau deswegen geht Heidegger abrupt vom Zeug zu seiner Darstellung über, zu Bildern von Bauernschuhen. Doch Darstellungen zeigen etwas, eröffnen das Zeugsein aber erst, indem es »im Werk [...] des Zeuges eigens zu seinem Vorschein« gebracht wird (32). Dadurch wird der Schritt vom Zeug zum Schöpfen bewerkstelligt, zur »Wahrheit des Seienden ins Werk« (33). Das Zeug ist nun über die Wahrnehmung hinaus medial im Schöpfungsprozess aus dem Hintergrund herausgetreten.

3.3. Werk

Im Vergleich zum Zeug gehört das Werk allerdings in einen »Bereich, der durch es selbst eröffnet wird.« (40) So zeigt sich beim Tempel ein Aufgehen des Werks in die φύσις der Erde und in die Lichtung. Das Werk stellt situativ die Welt auf und die Erde her. Während das Zeug den Werkstoff Erde auf der Welt aneignet und verschwinden lässt – wie in »der technisch-wissenschaftlichen Vergegenständlichung der Natur« (48) –, erscheint er »im Offenen der Welt des Werkes« (47) zu ästhetischen Eigenschaften verwandelt. Im Streit von Welt und Erde im beide fundierenden Werk ist die Welt eine Offenheit im Geschick und die Erde ein Hervorgehen des Sichverschließenden. Die ἀλήθεια ist dabei in der lichtenden Mitte aufs Spiel gesetzt. »Lichtung und Verbergung« bilden somit »das Gegeneinander des ursprünglichen Streitens«, »in dem jene offene Mitte erstritten wird« (59).

3.4. Technik

So stellt sich das Dinghafte medial als wahrhaft Gewirktes heraus: »Insofern das Werk geschaffen wird und das Schaffen eines Mediums bedarf, aus dem und in dem es schafft, kommt auch jenes Dinghafte ins Werk.« (61) Damit ist anstelle des Zeugs das Schaffen der τέχνη als eine »Weise des Wissens« und »Hervorbringen des Seienden« mitten in die φύσις gerückt (65). In ihr treten Lichtung und Verbergung auseinander, womit der Riss zur θέσις als Hervorgebrachtes und Empfangenes glückt. Wenn dieser Riss zwischen Welt und Erde »sich in die ziehende Schwere des Steins, in die stumme Härte des Holzes, in die dunkle Glut der Farben« (71) zurückstellt, dann kann die Kunst in diesem Riss existieren. Gibt das Werk seine Grenze jenseits technischer Energien qua ἔργον und

jenseits der Gestalt im »Ge-stell« als das »Wesen der modernen Technik« frei (97), so vermag sich der Riss zur Gestalt der Gestaltung zu wandeln, während in der Technik das Sich-Entbergende nur gestellt und zum Bestand verfestigt wird. So könnte die Montage in Massenproduktion, Film, Installationskunst und digitalen Schnittstellen auch mehr als das Zentrum sein jener »technischen Arbeit, die stets nur der Herausforderung des Ge-stells entspricht, aber niemals dieses selbst ausmacht« (Heidegger 1956, 60). Wenn sich die Wahrheit des Werks im schaffenden Streit von Erde und Welt eröffnet, dann gilt es die Wahrheit aus dem »Ge-stell zu denken, als welches das *Werk* west, insofern es sich auf- und herstellt.« (Heidegger 1960, 72) Wenn die »Unverborgenheit des Seienden [...] geschehen ist« (73), dann durch den Stoß des Geschaffenseins im Gegensatz zum Zeug, das endgültig in den Hintergrund getreten ist, wenn es als virtuos verwendetes Symbolsystem das dienende Gewöhnliche vergessen macht (Mahr 2003, 59 zu Krämer 1998). »Im Werk dagegen ist dieses <Seiende zuletzt>, daß es als solches *ist*, das Ungewöhnliche.« (Heidegger 1960, 74)¹

LITERATUR

- Aristoteles (1831), *Aristoteles graece ex recensione Immanuelis Bekkeri. Edidit Academia Regia Borussica*, Berlin: Georg Reimer.
- Heidegger, M. (1956), Die Frage nach der Technik, in: *Die Künste im technischen Zeitalter*, 2. Aufl., München: R. Oldenbourg, 48–72.
- Heidegger, M. (1960), *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Mahr, P. (2002), Medien, mixolydisch. Zur Ästhetik der Mischung bei Aristoteles, Baumgarten und Serres, in: *sinn-haft* <Febr.> Nr. 12, 18–26.
- Mahr, P. (2003), *Einführung in die Kunstphilosophie. Das Ästhetische und seine Objekte*, Wien: Löcker.
- Mahr, Peter (2004), Das Metaxy der Aisthesis. Aristoteles' De anima als Ästhetik mit besonderem Bezug zu den Medien, in: *Wiener Jahrbuch für Philosophie* 35/2003, 25–58.

1. Die Arbeit an diesem Paper wurde durch mein Forschungsprojekt P 14688-G03 beim Österreichischen Wissenschaftsfonds gefördert.