

LUCA VIGLIALORO

Kunst und Produktionsästhetik: Zu Pareysons „Theorie der Formativität“

Ästhetische Besprechung von Luigi Pareyson: Ästhetik. Theorie der Formativität, Hg. v. Giovanni-Battista Demarta, mit einem Geleitwort von Gianluca De Candia und einem Belegaufsatz von Umberto Eco. Mimesis Verlag, Mailand 2024.

Die italienische Philosophie hat in den letzten Jahren im deutschen Sprachraum eine deutliche Steigerung an Interesse erfahren. Dies ist nicht allein dem Erfolg von mittlerweile weltweit bekannten AutorInnen wie Giorgio Agamben, Gianni Vattimo, Umberto Eco, Massimo Cacciari und neulich auch Roberto Esposito zu verdanken. In den letzten Jahren haben einige Publikationen, wie etwa der bei Merve erschienene Band *Italian Theory*,¹ dazu beigetragen, die Bekanntheit dieser philosophischen Tradition zu inkrementieren, obgleich dies nicht immer direkt Sinn und Zweck dieser Abhandlungen war.

Dasselbe gilt leider nicht für die italienischsprachige Ästhetik, die punktuell – zum Teil auch mit bemerkenswerten Resultaten – rezipiert wird, aber de facto kaum bekannt ist. Wenn man bedenkt, dass die letzte verfügbare Übersetzung von Benedetto Croce *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft (Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale)*² in fünf Jahren ihr hundertjähriges Jubiläum feiern wird, so muss man sich nicht wundern, dass diese philosophische Ausrichtung eine Art *littérature mineure* darstellt. Trotz der zunehmenden Versuche, dieser Tendenz entgegenzuwirken, handelt es sich bei der italienischen Ästhetik um ein noch zu erforschendes Forschungsfeld, das philosophiegeschichtlich neue Denkwege erschließen und Kontinuitäten produktiv in Frage stellen könnte.

Vor diesem Hintergrund ist es schon an sich begrüßenswert, dass die Übersetzung von Luigi Pareysons 1954 publiziertem Buch *Estetica. Teoria della formatività (Ästhetik. Theorie der Formativität)* vor Kurzem von Giovanni-Battista Demarta mit einem Vorwort von Gianluca De Candia im Verlag Mimesis herausgegeben wurde. Erwähnenswert ist dabei auch, dass das Buch Teil eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projektes zu *Philosophische Hermeneutik der religiösen Erfahrung in Luigi Pareyson und seiner Schule* ist, das Gianluca De Candia – Lehrstuhlinhaber für Gegenwartsphilosophie an der Katholischen Hochschule Köln – geleitet hat. Im Rahmen dieser anspruchsvollen und zweifelsohne sowohl für die Ästhetik als

¹ *Italian Theory*, hg. von Antonio Lucci, Esther Schomacher, Jan Söffner (2020), Merve, Berlin. Erwähnenswert sind diesbezüglich u.a. folgende Veranstaltungen: *Italian Theory. Subjekt, Geschlecht, Kunst* (Zürcher Hochschule der Künste, Zürich, 11.–12. April 2022; VeranstalterInnen: Camilla Croce, Michael Meyer) *Italian Theory. Leben, Politik, Konflikt* (Humboldt Universität zu Berlin/Universität Turin, Berlin, 23.–24. März 2023; VeranstalterInnen: Antonio Lucci, Esther Schomacher, Marie Guthmüller); „*Intuitive Erkenntnis*“ – *Ästhetik und Kunstbegriff Benedetto Croces (1866–1952)* (Zürcher Hochschule der Künste/Hochschule der bildenden Künste Essen, Zürich, 5.–6. Mai 2023; VeranstalterInnen: Judith Siegmund, Luca Viglialoro, Camilla Croce).

² Croce, Benedetto (1930): *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft* (Gesammelte philosophische Schriften, vol. 1), übers. von Hans Feist und Richard Peters, Mohr, Tübingen.

auch allgemein für die Philosophie verdienstvollen Arbeit wurde auch das 1971 erschienene Werk Pareysons *Verità e interpretazione*³ ins Deutsche übersetzt und herausgegeben. Kommen wir aber auf die fachwissenschaftliche Bedeutung der Veröffentlichung von Pareysons Ästhetik zurück.

Der Text stellt historisch eine Zäsur dar. Einerseits will die Abhandlung die Dominanz der Ästhetik Croces in Italien in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts dadurch in Frage stellen, dass sie das Phänomen Kunst nicht länger als Produkt – und damit als Projektion – des Bewusstseins betrachtet. Ein Bewusstsein, das sich in ein Medium, z.B. in eine Leinwand oder gedruckte Seite, überträgt. Diese idealistische Auffassung des Kunstwerks, die vor allem laut Pareyson von Croce herausgearbeitet wurde und die Vorrangigkeit der Erkenntnis gegenüber dem Schöpfungsakt voraussetzt, kann nur dann überwunden werden, wenn der Prozess des Kunstmachens als eine Erfahrung mit einigen Prinzipien und Regeln, mit einem Wort: mit einer eigenen Reflexivität, konzipiert wird. Um zu dieser Auffassung zu gelangen, bedarf der Fokus philosophischer Analyse ästhetischer Erfahrung einer Verlagerung auf die Produktionsbedingungen von Kunst. Dabei lässt sich Pareysons Reflexion auf Kunst als eine Produktionsästhetik auslegen. De Candia geht luzide auf diesen Punkt in seinem Vorwort zur *Ästhetik* ein: „Gegenüber Croces idealistischen Primat der Erkenntnis stellt Pareyson nun das des künstlerischen Schaffens; gegen die Verherrlichung der Form im Zeichen einer vorgegebenen Realität betont er den wesentlichen und unverzichtbaren Wert der Stofflichkeit sowie die Technik, des Stils und der Situation des Künstlers im Gestaltungsprozess.“ (S. XV) Es geht dabei um mehr als eine schlichte Rehabilitierung der Materialität des künstlerischen Schaffens. Die Ästhetik Pareysons setzt in die Mitte ihrer Argumentation den *Prozess* des Schaffens und somit jene Dimension der Kunst, die oft deswegen ausgeblendet wird, weil wir uns im ästhetischen Genuss zunächst auf das Dasein und das Hier und Jetzt des Kunstwerks konzentrieren. Weder also die RezipientInnen noch die Kunstwerke sind wirklich die ProtagonistInnen der ästhetischen Erfahrung im Sinne Pareysons, sondern der Prozess des Kunstmachens: „Diese Aktivität, die allgemein der gesamten Erfahrung innewohnt und [...] das konstituiert, was wir eigentlich ‚Kunst‘ nennen, ist die ‚Formativität‘, nämlich ein solches ‚Machen‘, das die ‚Machensweise‘ erfindet, während es macht: Es ist eine Produktion, die zugleich und untrennbar Erfindung ist.“ (S. 9). In diesem sehr dichten Satz, der quasi als Manifest für die gesamte Abhandlung gelten kann, wird Pareysons theoretische Zielsetzung ziemlich deutlich: Der Prozess des Kunstschaffens kann philosophisch nur dann erforscht werden, wenn man das Moment der Gestaltung nicht als etwas Präkonstituiertes auffasst. Das Kunstschaffen weist eine Normativität auf bzw. bildet eine *Norm-Aktivität*, die Regeln aus anderen Bereichen der Erfahrung in ihren Prozess gestaltend integriert und gleichzeitig neue prozedural erschafft. ‚Regel‘ bedeutet an der Stelle allerdings nicht (allein) ausformulierte Prinzipien, die sich in eine bestimmte Praxis überführen und konkretisieren lassen: Vielmehr geht es um kontingente Relationen zwischen materiellen Medien und Formen der Sinnlichkeit, die sich dynamisch bilden. Eine solche Relationsbildung materialisiert sich als eine schaffende Tätigkeit. „Formativität“ bedeutet daher eine Schaffensweise, die sich selbst reflexiv hinterfragt, aber nicht a posteriori und auf der Basis des Werkes, als ob dieses das Fenster zu einer tieferliegenden Bedeutung wäre, sondern während des Kunstmachens selbst. Pareysons Ästhetik wendet sich damit denjenigen Praktiken, Medien und Problemen zu, die sich bei der Produktion singulär bilden. Betritt man die Räume einer Kunstakademie, so wird der Sinn einer derartigen Theorie der Formativität auf einmal sinnfällig: Die Arbeit im Atelier sowie die unterschiedlichen Lösungsansätze, Pentimenti und Krisen, welche die Erschaffung eines Bildes begleiten, diese ja oft entscheidend beeinflussen, sind Teil einer künstlerischen Normativität, die ihre Regeln in dem Augenblick hinterfragt, in dem diese formuliert und in eine Kunstpraxis konkretisiert werden. Das Hinterfragen fällt dabei mit dem Schaffen zusammen. Unter dieser Perspektive ist Pareysons Ästhe-

³ Pareyson, Luigi (2023): *Wahrheit und Interpretation*, hg. v. Gianluca De Candia. Meiner, Hamburg.

tik von großem Interesse, weil sie in gewisser Weise eine andere Szene der Kunst rekonstruiert als jene, die eine Werkästhetik durch den aposteriorischen Bezug auf vermeintliche Bedeutungen oder Intentionen leisten kann. Die Formativität bietet vielleicht eine für ein elitäres Verständnis von Kunst weniger befriedigende Perspektive, weil sie nicht unmittelbar von der unermesslichen, nur durch das Studium erfassbaren Bedeutungsfülle des Werkes ausgeht, diese aber in keinsten Weise bestreitet. Pareysons theoretischer Ansatz ist eher kunstnah und zeigt, dass die Ästhetik die staubigen Räume einer Holzwerkstatt betreten kann, ohne dabei ihr reflexives Potential zu verlieren. Nietzsches Vorwurf an Kant in *Genealogie der Moral* (1887), dem zufolge dieser „gleich allen Philosophen, statt von den Erfahrungen des Künstlers (des Schaffenden) aus das ästhetische Problem zu visiren, allein vom ‚Zuschauer‘ aus über die Kunst und das Schöne nachgedacht und dabei unvermerkt den ‚Zuschauer‘ selber in den Begriff ‚schön‘ hinein bekommen [habe]“⁴, erscheint daher anhand der Ästhetik Pareysons als unzeitgemäß. Die eigentliche Frage, die sich im Geiste Nietzsches stellt, ist, ob Pareysons ästhetische Theorie eine Reformierung der Ästhetik mit sich bringt, bei der der Philosoph, der sich mit kunstphilosophischen Themen befasst, sich für seine Reflexion ein ganz anderes *setting* als den Vorlesungssaal aussuchen muss. Wo ist heute der Ort der Ästhetik?

Die Konsequenzen einer überwiegend praktizierten Produktionsästhetik wie etwa die Luigi Pareysons für die Ästhetik werden, blickt man auf die aktuelle akademische Landschaft Deutschlands, rasch sichtbar. Ästhetik wird nämlich vornehmlich an Kunsthochschulen unterrichtet. Obgleich diese Feststellung die Aktualität der Ästhetik Pareysons auf institutioneller Ebene zu bestätigen scheint, stellt sich die Frage, ob uns eine solche Ästhetik für Kunst und KünstlerInnen ausreicht. Ruft die produktionsästhetische Auffassung von Kunst letztlich nicht automatisch auch eine Form der Isolierung der Ästhetik von ihrem historisch sanktionierten, nicht-fachwissenschaftlichen⁵ Charakter hervor? Oder haben wir es mit einer glücklichen Synergie von Philosophie und Kunst zu tun, die deren historische Spannungsverhältnisse derzeit vergessen lässt?

Luca Viglialoro

Luca.viglialoro@hbk-essen.de

⁴ Nietzsche, Friedrich (1999): Zur Genealogie der Moral [1887], in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, De Gruyter, Berlin/New York, S. 346f.

⁵ Garroni, Emilio (1991): *Sinn und Paradox. Die Ästhetik, keine Fachphilosophie*. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Peter Lang.