

Melanie Sachs · Sabine Sander (Hrsg.)

Die Permanenz des Ästhetischen

Melanie Sachs
Sabine Sander (Hrsg.)

Die Permanenz des Ästhetischen

Unter Mitarbeit von
Sarah Linke, Stefan Niklas
und Robert Zwarg



VS VERLAG FÜR SOZIALWISSENSCHAFTEN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

1. Auflage 2009

Alle Rechte vorbehalten

© VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden 2009

Lektorat: Frank Engelhardt

VS Verlag für Sozialwissenschaften ist Teil der Fachverlagsgruppe
Springer Science+Business Media.
www.vs-verlag.de



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Umschlaggestaltung: KünkelLopka Medienentwicklung, Heidelberg

Umschlagbild: Christian Orendt

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Krips b.v., Meppel

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Printed in the Netherlands

ISBN 978-3-531-16231-7

Vorwort

Dieser Sammelband ist aus einer Ringvorlesung hervorgegangen, die unter dem gleichen Titel im Wintersemester 2007/08 am Institut für Kulturwissenschaften der Universität Leipzig stattfand. Da diese Vorlesungsreihe sowohl aus einem besonderen Anlass ins Leben gerufen als auch in einer besonderen Form verwirklicht wurde, sollen nun einige Worte dazu am Anfang dieses Buches stehen.

Die Vorlesungsreihe entstand anlässlich einer einschneidenden Kürzungsmaßnahme der Universität Leipzig: Im Wintersemester 2007/08 war die Stelle für Ästhetik am Institut für Kulturwissenschaften in Leipzig mit der Pensionierung von Prof. Dr. Uta Kösser endgültig gestrichen worden. Und dies ohne jede inhaltliche Begründung. Ausschließlich pragmatische Hochschulpolitik war es, die hier von nun an den Studierenden das Studium eines Teils ihrer gewählten Studienrichtung unmöglich machte. Um dieses „Ende der Ästhetik“ in Leipzig nicht einfach unkommentiert hinzunehmen und außerdem die Ästhetik und ihre Vielfalt noch ein letztes Mal in Leipzig zu präsentieren, wurde daraufhin von Studierenden der Plan gefasst, eine Ringvorlesung zu organisieren. Die Vorlesung sollte einerseits viele der möglichen Perspektiven innerhalb der Ästhetik aufzeigen und damit den Studierenden nochmals sozusagen in geballter Form die Möglichkeit geben, sich in dieser Disziplin zu orientieren und sich mit unterschiedlichen Positionen der Ästhetik auseinanderzusetzen. Andererseits sollte damit der große Verlust, den diese Streichung und Wegrationalisierung tatsächlich bedeutet, herausgestellt und kritisiert werden. Mit viel Engagement und Beharrlichkeit wurde aus dieser zunächst utopisch erscheinenden Idee Wirklichkeit, und es gelang, eine interessante und prominent besetzte Ringvorlesung zur Ästhetik in Leipzig zu veranstalten, die für alle Interessierten offen war und damit eine Gelegenheit zum interdisziplinären Dialog schuf. Dass die Veranstaltung im Allgemeinen, aber besonders auch von studentischer Seite auf sehr großes Interesse stieß, dokumentiert für uns eindrücklich, welche große Fehlstelle es in Leipzig durch die Abschaffung der Ästhetik in der universitären Lehre geben wird.

Umso erfreulicher ist es daher, dass dieser Verlust zumindest temporär durch die Ringvorlesung zur „Permanenz des Ästhetischen“ ausgeglichen wurde. Ebenso freuen wir uns sehr, dass es uns diese Publikation nun ermöglicht, der Vortragsrei-

he Dauer zu verleihen und die hier repräsentierten Perspektiven der Ästhetik einem größeren Publikum zugänglich zu machen.

Deshalb möchten wir an dieser Stelle die Gelegenheit nutzen, uns bei all denen zu bedanken, ohne die weder die Ringvorlesung noch die aus ihr hervorgegangene Publikation möglich gewesen wären. Für die finanzielle Unterstützung der Vorlesungsreihe danken wir dem Institut für Kulturwissenschaften der Universität Leipzig, vor allem Prof. Dr. Monika Wohlrab-Sahr, die unsere Idee vom ersten Moment an begrüßt, gefördert und mit Interesse begleitet hat. Freundliche Unterstützung erfuhren wir auch von Prof. Dr. Zöllner vom Kunstgeschichtlichen Institut, von Prof. Dr. Stekeler-Weithofer vom Institut für Philosophie in Leipzig sowie der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst. Weiterhin danken wir dem Verein der Freunde und Förderer der Universität Leipzig e.V., der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Cultura – Leipziger Absolventen- und Förderverein e.V. und der Stiftung Weiterdenken der Heinrich-Böll-Stiftung für die finanzielle Förderung unseres Projekts.

Allen unseren Referenten danken wir herzlich für die meist spontanen und begeisterten Zusagen, die spannenden Beiträge und Diskussionen und natürlich für ihre Bereitschaft, ihre Vorträge zu Aufsätzen für den Sammelband auszubauen. Zuletzt möchten wir uns noch beim VS-Verlag bedanken, der uns diese Veröffentlichung der Beiträge und damit die Dokumentation der Ringvorlesung möglich gemacht hat.

Leipzig, den 28. Dezember 2008

Sarah Linke, Stefan Niklas, Melanie Sachs, Sabine Sander und Robert Zwarg

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
Einleitung.....	9

I. Kunst

Reinold Schmücker

Wie ist Kunst? Eine ontologische Glosse zur Permanenz des Ästhetischen...	23
---	----

Judith Siegmund

Eine Frage der Angemessenheit. Ästhetik als Philosophie der Kunst.....	41
--	----

Gerhard Schweppenhäuser

„Das Recht des Kitsches“ Synthetische Kunst, populärer Widerschein und reflexive Pragmatik.....	55
---	----

II. Schönheit

Henning Tegtmeier

Die Idee des Schönen.....	75
---------------------------	----

Wolfgang Welsch

Von der universalen Schätzung des Schönen.....	93
--	----

Thomas Macho

Die Regel und die Ausnahme. Zur Kanonisierbarkeit des Schönen.....	121
--	-----

III. Begriffe, Theorien, Konzepte

Constanze Peres

Die Grundlagen der Ästhetik in Leibniz' und Baumgartens Konzeption
der Kontinuität und Ganzheit..... 139

Knut Ebeling

Jenseits der Schönheit. Sieben Thesen zum Verhältnis von
philosophischer Ästhetik und ästhetischer Theorie..... 163

Heinz Paetzold

Cultural Studies als Herausforderung für die philosophische Ästhetik..... 181

Sabine Sander

Ästhetik als Weise des Verstehens von Welt: Soziale und kulturelle
Implikationen..... 197

Stephan Günzel

Medienästhetik des Raums..... 217

Uta Kösser

Erfahrung und Erwartung. Zum Wandel ästhetischer Begriffe..... 231

Autorinnen und Autoren..... 245

Einleitung¹

I Die „Permanenz des Ästhetischen“

Auf zwei Pfaden soll hier in das Anliegen des Sammelbandes eingeführt werden: Zum einen auf der zielgeraden Straße über Begriffe und zum anderen auf dem etwas verschlungenen, dafür aber entdeckungsreicheren Pfad, der über sinnliche Anschauungen und Bilder führt, also über eine kurze Erläuterung des Titels „Die Permanenz des Ästhetischen“ und über einen möglichen Interpretationsansatz zum Verständnis unseres Titelbildes.

Der Titel des Sammelbandes, „Die Permanenz des Ästhetischen“, erinnert an Herbert Marcuses „Die Permanenz der Kunst“. Marcuses Aufsatz handelt unter anderem davon, dass der künstlerische Ausdruck dem Menschen zu eigen ist und dass die Kunst als eine mögliche Ausdrucksform auch bei sich wandelnden Inhalten bestehen bleibt; nicht zuletzt weist Marcuse der Kunst die Aufgabe eines gesellschaftlichen Korrektivs zu – ein Gedanke, der bekanntermaßen erstmals bereits im Aufklärungszeitalter, nämlich in Friedrich Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* virulent wurde. Mit Blick auf die blutigen Auswüchse der französischen Revolution konstatiert Schiller, das Zeitalter sei aufgeklärt und fragt, woran es läge, dass wir immer noch Barbaren seien. In der autonomen Kunst sieht er eine Möglichkeit, dem einseitigen Gebrauch der menschlichen Vermögen entgegenzuwirken und Vernunft und Sinnlichkeit in Einklang miteinander zu bringen.

Kunst aber ist freilich älter als der mit ihr verknüpfte Gedanke einer Gesellschafts- und Kulturkritik: Der Begriff Permanenz bedeutet Beständigkeit, ununterbrochene Dauer, Dauerhaftigkeit und Beharrlichkeit. Permanent ist, was immerwährend ist. Auch in der Geologie gab es interessanterweise bis in die sechziger Jahre hinein die Bezeichnung *Permanenztheorie*. Diese Theorie beruhte auf der Annahme, dass Kontinente und Ozeane über viele Jahrtausende hinweg eine weitestgehend gleiche Anordnung hatten wie heute. Auf unser Feld übertragen – nämlich

1 Die Zusammenfassungen der Beiträge basieren teilweise auf den abstracts der jeweiligen Autorinnen und Autoren.

auf die mit Ernst Cassirer gesprochenen *symbolischen Formen der Kultur* – meint Permanenz dann, dass sich zwar die Inhalte von Kunst, Religion, Mythen, Geschichte oder Wissenschaften ändern können, dass es aber dennoch gleichbleibende Strukturen in den jeweiligen symbolischen Ausdrucksformen gibt. Die Kunst beispielsweise bietet eine bestimmte Art und Weise der Wirklichkeitswahrnehmung und -gestaltung, die sich von anderen Weisen des Verstehens von Welt unterscheidet. Was aber nun unterscheidet die gleich bleibende Struktur von den sich wandelnden Inhalten? Den Unterschied von Struktur und Inhalt kann man einprägsam am Beispiel eines Wohnhauses mit mehreren Etagen illustrieren: Die Wohnungen darin haben den gleichen Grundriss oder die gleiche Grundstruktur – trotzdem können sie natürlich – je nachdem wie der jeweilige Bewohner diese möbliert – ganz verschieden aussehen, also unterschiedliche Inhalte haben. Themen und Sujets mögen sich wandeln, doch lassen sich Kunstwerke verschiedener Zeiten und Kulturen darüber zusammenklammern, dass diese empirische Daten von Welt in einer bestimmten Art und Weise gestalten und zu einer Form gerinnen. Geschichtlich betrachtet man die sich verändernden Inhalte, philosophisch interessiert vor allem die gleichbleibende Struktur. Bei Marcuse bedeutet die Rede von der „Permanenz der Kunst“ zweierlei: Zum einen, dass diese permanent da ist; Kunst gab es zu jeder Zeit, daran konnten auch verschiedentlich formulierte Endzeiterklärungen wie Hegels These vom Ende der Kunst oder Heinrich Heines Formulierung vom Ende der Kunstperiode nichts ändern. Sie ist aber nicht nur zeiten-, sondern vor allem auch völkerübergreifend. Der Mensch bedarf ihrer, sie ist notwendig, ja unhintergehbare Bestandteil der menschlichen Kulturalität.

Neben „Permanenz“ ist der andere zentrale Begriff unseres Titels „Ästhetik“. Etymologisch leitet sich „Ästhetik“ aus dem altgriechischen Substantiv *aisthesis* – übersetzt die Wahrnehmung oder die Sinne – und aus dem Adjektiv *aisthetikos* her – was soviel bedeutet wie wahrnehmend oder die Sinne betreffend. Das verwandte Verb *aisthanestai* schließlich beinhaltet ein großes Bedeutungsspektrum – fühlen, wahrnehmen, bemerken, empfinden, erkennen, einsehen und gewahrwerden. Ästhetik umfasst somit sowohl einen kognitiven wie auch einen emotionalen Aspekt. Als eine wissenschaftliche Disziplin begründet wurde die Ästhetik durch Alexander Gottlieb Baumgartens lateinisch verfasste Schrift *Aesthetica*, die alle Grundlagen und -fragen des Faches umfasst – weshalb Baumgarten heute zu Recht als Vater der Ästhetik gilt. Es mutet wie eine Ironie des Schicksals an, dass das knapp tausendseitige Werk erst rund 250 Jahre nach seiner Veröffentlichung 1750/58 in vollständiger deutscher Übersetzung erschienen ist – dafür aber, wie um den Schlaf des Vergessens endgültig auszutreiben – zugleich in zwei voneinander unabhängig entstandenen deutschen Übersetzungen: Zum einen von Dagmar Mirbach im

Hamburger Verlag Felix Meiner (2007), zum anderen von Constanze Peres im Fink-Verlag München (2008). Zuvor gab es jedoch eine deutsche Teilübersetzung von Hans Rudolf Schweizer. Auf Grundlage der genannten vollständigen Übersetzungen von Baumgartens opus magnum dürfte es in naher Zukunft zu einer kritischen Revision der Baumgarten-Rezeption und damit zugleich zu einer Renaissance der Ästhetik kommen, in der sich eine neue Vielfalt ästhetischer Perspektiven und Fragestellungen abzeichnen wird. Anliegen dieses Sammelbandes ist es, solche möglichen aktuellen und ausbaufähigen Perspektiven aufzuzeigen und erste Ansätze für eine fächerübergreifende Diskussion zu liefern. Auch diese interdisziplinäre Anschlussfähigkeit ästhetischer Fragen und Theorien sowie deren Aktualisierbarkeit sprechen für die im Titel geführte „Permanenz“ des Ästhetischen.

II Der Polyeder aus Dürers „Melencolia I“

„Permanenz“ als Abstraktum lässt sich schwer sinnlich sichtbar ins Bild setzen – um nicht zu sagen, es handelt sich dabei um etwas Undarstellbares. Unvergänglichkeit und Beständigkeit lassen aber – wenn wir in Bildern denken – eher etwas Massives in den Sinn kommen. Der archimedische Polyeder auf unserer Titelseite mag darum so etwas Beharrliches, immer Vorhandenes, Unzerstörbares symbolisieren; dies im schroffen Gegensatz zur Flüchtigkeit der ausgeworfenen Perspektiven des im Flug begriffenen Vogels, der den Polyeder zwar mit den Augen taxiert, dem das Erblickte aber in jedem Augenblick seines Fluges entgleiten respektive in einer neuen, veränderten Perspektive erscheinen muss. Der Polyeder auf dem Cover dieses Buches stammt aus Albrecht Dürers „Melencolia I“ aus dem Jahre 1514. Die „Melencolia I“ ist einer von drei Meisterstichen Dürers, zu denen auch „Ritter, Tod und Teufel“ sowie „Der heilige Hieronymus im Gehäus“ gehören. Die „Melencolia“, die sich einer vollständigen oder endgültigen Interpretation verschließt, erlaubt aufgrund dieses „Rätselcharakters“ einen weiten Deutungshorizont und eine große Perspektivenvielfalt – wodurch der Stich für andere Künstler zur Inspirationsquelle werden konnte: Jean-Paul Sartre wollte seinen Roman *La nausée* nach der Melencolia benennen und Thomas Mann erwähnt in seinem Roman *Dr. Faustus* das in diesem Stich ebenso vorkommende Zahlenquadrat.

Eine Vielfalt an möglichen Perspektiven auf die Ästhetik und über ästhetische Frage- und Problemstellungen zu dokumentieren war auch die Grundidee unserer Vorlesungsreihe – weshalb es auch Absicht ist, gegensätzliche Positionen und einander reibende Thesen in den verschiedenen Beiträgen nebeneinanderzustellen. In einer Fabel ruft ein im Sterben liegender Weinberggrundbesitzer seine

drei Söhne zu sich ans Sterbebett und kündigt ihnen davon, dass sich in seinem Acker ein Schatz verberge. Emsig machen die Söhne sich daran, den Acker umzu-graben – ohne jedoch die erhoffte Schatztruhe zu finden, worüber sie enttäuscht sind. Im nächsten Jahr aber trägt das so bearbeitete Feld dreifache Frucht. Mit dieser Geschichte illustriert Georg Simmel in der Einleitung zu seiner Schrift *Philosophische Kultur* – wohlgemerkt inhaltlich und formal – das Anliegen der Kulturphilosophie: „Den Schatz im Acker werden wir nicht finden, aber die Erde, die wir nach ihm durchgraben haben, wird dem Geist dreifache Frucht bringen“². Das Zitat ist ein Hinweis auf eine kulturelle Wende in der Philosophie: Wir finden nicht den Schatz im Sinne des ontologischen Wesens der Dinge, aber wenn wir das Umfeld der Begriffe, Sachverhalte und Gegenstände aufgraben – in der Tradition der philosophischen Hermeneutik würde man terminologisch präziser von einer „Kontextuierung“ sprechen – dann bereiten wir einen guten Boden für ein Wissen von Welt, in deren Mittelpunkt der Mensch steht, der seine Existenz aus sich selbst heraus begreifen muss. Es geht also um den kulturell vermittelten Sinn und nicht um eine ontologische Wesensschau. Doch nicht nur inhaltlich, sondern auch formal illustriert Simmel durch sein essayistisches Schreiben ein neues Denken – denn Metaphern, Tropen und andere rhetorische Figuren eröffnen einen Raum der vorbegrifflichen Erkenntnis, der diskursiv nicht eingeholt werden kann. Soweit die einführenden Assoziationen.

III Zusammenfassung der Beiträge

1. Kunst

„Aesthetica“ ist nicht nur Titel seines Buches, sondern zugleich der Begriff, der der Disziplin seinen Namen gab. Neben dem genannten opus magnum von Alexander Gottlieb Baumgarten zählen aber auch weitere, kleinere Schriften zu dem Programm einer Ästhetik – zu nennen wären die *Meditationes* (1735), die *Metaphysica* (1740) und eine in der Forschung immer noch und völlig zu Unrecht ein Schattendasein fristende Briefsammlung mit dem hübschen Namen *Aletheophilus* (1741), was soviel bedeutet wie der *Wahrheitsliebende* oder der *Wahrheitsfreund*. Wenngleich Baumgarten die Ästhetik in all diesen Schriften in erster Linie als Theorie der *aisthesis* konzipierte, zeichnete sich früh ab, dass ein bevorzugter Gegenstand ästhetischer Reflexion einerseits die Kunst, andererseits aber auch die Schönheitsauffassung

2 Siehe Georg Simmel (1998): *Philosophische Kultur* [1919]. Berlin: Wagenbach: 5f.

gen werden sollten. Dies ist durchaus einsichtig, denn an Kunst und Schönheit – die eine der bloßen Orientierung dienende Wahrnehmung aussetzen und dem Rezipienten wie dem Produzenten eine erhöhte Aufmerksamkeit und Sensibilität für den Gegenstand abfordern – lassen sich die produktiven und rezeptiven Vermögen des Menschen, und damit wiederum die *aisthesis*, besonders dezidiert studieren. Wurde Kunst in der Antike und im Mittelalter noch als Handwerk verstanden, so zeichnet sich mit der Renaissance eine Aufwertung der Kunst ab – der Künstler galt von da an als ein Genie – eine Auffassung, die bis heute ihre Blüten treibt. Einen weiteren wichtigen Meilenstein in der Entwicklung der Kunst setzt schließlich das Aufklärungszeitalter: Kant prägt den Kollektivsingulär *die Kunst* und beschreibt die Kunst als autonom, indem er sie von anderen Bereichen wie Wissenschaft oder Handwerk abgrenzt. Darin folgt ihm Friedrich Schiller, auf den auch der Grundgedanke einer Verkopplung von Kunst und Gesellschaftskritik zurückgeht – die ihm zufolge für das autonome Kunstwerk gilt. Noch Adorno im 20. Jahrhundert betont die doppelte Funktion der Kunst als „autonom“ und „fait social“.

Reinold Schmückers Beitrag *Wie ist Kunst? Eine ontologische Glosse zur Permanenz des Ästhetischen* untersucht, was wir meinen, wenn wir von Kunst sprechen und fragt, in welcher Weise Kunst existiert – es geht ihm also im ontologischen Sinne um die Existenz- und Seinsweise von Kunstwerken. Anhand einer kunstontologischen Theorie soll zum einen die eigentümliche Permanenz von Kunstwerken erklärt werden, zum anderen soll die *Kunstontologie* als kritisches Korrektiv einer allgemeinen Ontologie vorgestellt werden. Diese kunstontologische Betrachtungsweise kann einen Zugang zu ganz unterschiedlichen Fragen geben: Wie lässt sich verstehen, dass das, was wir Kunst nennen, den Augenblick, in dem wir das Kunstwerk als solches wahrnehmen, überdauert? Inwiefern kann man davon sprechen, dass sich mehrere Betrachter oder Interpreten auf ein- und dasselbe Werk beziehen, wenn sie unterschiedliche Deutungen vorlegen? Ist Kunst unvergänglich und wenn ja, in welchem Sinne? Ist ein Kunstwerk nach seiner Restauration noch dasselbe Werk wie zuvor? Und was bedeutet es, ein Kunstwerk zu kopieren, zu fälschen oder auch urheberrechtlich schützen zu lassen?

In scharfem Kontrast zu einer solchen ontologischen Betrachtung des Kunstbegriffs respektive des Kunstwerks geht Judith Siegmund in ihrem Beitrag *Eine Frage der Angemessenheit. Ästhetik als Philosophie der Kunst* von der philosophischen Unerfassbarkeit oder Unbestimmbarkeit des Kunstwerks aus – dies insbesondere vor dem Hintergrund der rezeptionsästhetischen Debatten der 70er Jahre, in denen die Frage nach der Wahrheit künstlerischer Objekte in die Frage nach der ästhetischen Erfahrung der kunstrezipierenden Subjekte transformiert wurde. Die rezeptionsästhetische Perspektive modifizierend geht sie jedoch auch davon

aus, dass es unerlässlich ist, die Perspektive des Produzenten in die ästhetische Theorie hereinzuholen, um eine der Praxis angemessene philosophische Bestimmung der Kunst vornehmen zu können. Kunstwerke gelten ihr somit als absichtsvoll geschaffene ästhetische Gegenstände, die Medium einer Kommunikation zwischen Produzenten und Rezipienten sind, ohne „Träger“ einer Botschaft zu sein.

Die Überlegungen von Gerhard Schweppenhäuser kreisen hingegen um einen Begriff, der gemeinhin als Gegenbegriff zur Kunst Verwendung findet, nämlich den Begriff des Kitsches. Sein Beitrag geht von der Frage aus, ob man den Kitsch-Begriff in der gegenwärtigen Ästhetik noch benötigt. Dazu stellt er in einem ersten Schritt philosophische und kulturtheoretische Typen der Kitsch-Theorie vor und veranschaulicht in einem zweiten Schritt die Ambivalenz dieser Thematik anhand von Kurzanalysen verschiedener Erscheinungsformen des Kitsches. Letztendlich plädiert er für das *Recht des Kitsches* sowohl auf der Ebene der Phänomene wie auf derjenigen der Begriffe. Deutlich wird damit zugleich, dass es die Kulturwissenschaften ebenso wie die *Cultural Studies* nicht mehr nur mit „hoher“ Kunst zu tun haben, sondern dass die gesamte Fülle menschlicher Ausdrucksformen und somit auch das, was als Kitsch, Kulturindustrie oder Triviale Kultur angesehen wird, Gegenstand einer kulturwissenschaftlich orientierten Ästhetik ist.

2. *Schönheitsauffassungen*

So ungreifbar wie der Begriff des Schönen im Alltagssprachlichen Verständnis schildert, ist auch seine etymologische Herkunft – denn die ursprüngliche Wortbedeutung ist nicht gesichert, sie erschließt sich vielmehr aus dem sprachlichen Umfeld. Grimms Wörterbuch der deutschen Sprache erwähnt als Begriffe des semantischen Kontextes das indogermanische *squeu*, das germanisch-gotische *scauni* und das althochdeutsche *sconi*; mit diesen Begriffen ist die Verbindung des Schönen zum sensitiv-affektiven, zum Wahrnehmen und Tätigsein, zur lebensbejahenden Wertgebung hergestellt.

Für die klassische Philosophie des Schönen ist das leitende Paradigma der menschliche Körper, für die moderne Philosophie das moderne Kunstwerk. Daher ergibt sich auch der Unterschied, dass die antike Theorie des Schönen von der Grundkategorie der Beschaffenheit ausgeht (Maß, Proportion, Schönheit, Farbe), die moderne Ästhetik dagegen meistens von derjenigen der Darstellung (Bedeutung, Begriff, Idee). Die antiken Auffassungen betrachteten das Schöne meist als Grenzgebiet zum Guten und bewerten es tendenziell moralisch (Kalogathia = Trias von Schönerem, Wahren und Gutem), die Moderne hingegen versteht das Schöne

meist als Grenzgebiet zum Wissen und bewertet es daher tendenziell kognitiv. Im Unterschied zu klassischen semiotischen Ansätzen, die das Symbol als Einzelzeichen oder Zeichenkomplex begreifen, versteht die kulturwissenschaftlich orientierte Ästhetik das Symbol als eine „Welt-Anschauungskategorie“ – dies besonders seit Goethes Symbolbegriff. Kunst- und Schönheitsauffassungen geben daher auch immer ideengeschichtliche Auskünfte – sie fragen danach, wie die Welt aufgefasst wird und welche Leitparadigmen die Erzeugnisse der Kultur konstituieren. „Carsten Zelle hat die Formulierung einer ‚doppelten Ästhetik der Moderne‘ geprägt und eine duale Struktur als ihr wesentlich entdeckt: Die Selbstaufklärung der Aufklärung über ihre eigene Geschichte vollziehe sich im Medium der Ästhetik als ‚Kritik des Schönen durch das Erhabene‘. [...] Die theoretische Attraktivität des Schönheitsbegriffs gründet wohl in der Balance zwischen sinnlicher Substantialität und sozialer Bestimmtheit. Die Bezogenheit des Schönen auf sinnliche Substrate des Wirklichen und die zugleich ontologische, wertgebende und anthropologische Bestimmbarkeit generieren das Charisma des Schönheitsbegriffs.“³ Wasser auf die Mühlen des Charismas des Schönheitsbegriffs ist freilich auch die in altorientalischen und mittelalterlichen Schriften virulente Identifikation von göttlicher Macht und Schönheit.

Henning Tegtmeier unternimmt in seinem Beitrag *Die Idee des Schönen* eine Rehabilitation der platonischen Ontologie des Schönen. Die platonische These nämlich, dass Schönheit eine Seinsbestimmung sei und keinesfalls nur als Projektion eines subjektiven Wohlgefallens auf ein gefälliges Objekt gedeutet werden könne, wurde spätestens seit David Humes *Of the Standard of Taste* und vor allem Kants *Kritik der Urteilskraft* als unhaltbar angesehen. Eine Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung und des ästhetischen Urteils jedoch – so Tegtmeier – könne diese neuzeitliche Schönheitsauffassung nicht bestätigen. Vielmehr stützt er die These, dass die beurteilten Gegenstände selbst schön oder hässlich sind. Auch moderne evolutionäre Erklärungen können ihm zufolge dem Phänomen der ästhetischen Erfahrung nicht gerecht werden – vielmehr skizziert er eine Ontologie der ästhetischen Eigenschaften in der Nachfolge Platons, die der Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung gerecht werden soll.

Im Kontrast zu dieser ontologischen Perspektive – zugleich aber auch in Distanz zu einer kulturalistischen Perspektive – geht Wolfgang Welsch der Frage nach, wie sich die universale Schätzung von Schönheit erklären lasse. Zwar könne die Auffassung, was im Einzelnen als schön angesehen wird, von Individuum zu

3 Vgl. zu den Thesen in den vorangegangenen beiden Abschnitten Renate Reschke (2003): Schön/Schönheit. In: Historisches Wörterbuch Ästhetischer Grundbegriffe Bd. 5 Hg. von Karl-Heinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar: Metzler 390-436, hier S. 391 und 393.

Individuum oder von Kultur zu Kultur variieren, dennoch gäbe es auch Schönes, das universal geschätzt werde und das alle Menschen fasziniere. Solche universalen ästhetischen Präferenzmuster ließen sich sowohl in der Natur (savannenartige Landschaften, menschliche Körperproportionen) als auch in der Kultur (Taj Mahal, Mona Lisa) finden. Welsch stellt eine neuronale Erklärung für die universale Schätzung von Schönheit vor und unterscheidet hier drei verschiedene Gruppen: Erstens evolutionsbiologisch erklärbare Schönheitsmuster – hier werden bestimmte Körpermerkmale oder Landschaftsszenarien unterbewusst von uns als „Fitness-Indikatoren“ interpretiert und damit für schön befunden, zweitens generellere Schönheitsmuster, die auf Selbstähnlichkeit und Symmetrie beruhen können, sowie drittens die „große, atemberaubende“ Schönheit. Auch diese Faszination für „große, atemberaubende“ Schönheit lässt sich Welsch zufolge neuronal erklären – nämlich über die integrale Aktivierung unseres Gehirns.

Weit entfernt von ontologischen oder evolutionären Erklärungen des Schönen ist hingegen der Beitrag von Thomas Macho mit dem Titel *Die Regel und die Ausnahme. Zur Kanonisierbarkeit des Schönen*. Macho untersucht das schwierige Verhältnis des Schönen zu seiner eigenen Normierbarkeit. Denn Schönheit beruhe keinesfalls – wie mit hereditärer Hartnäckigkeit angenommen werde – ausschließlich auf Symmetrie und Proportion, sondern es gäbe immer auch die Schönheit, die sich durch ihre Außergewöhnlichkeit auszeichne, weshalb vielleicht gerade die Ausnahme die Regel bestätigt und eine Kanonisierbarkeit des Schönen durchaus eine Herausforderung ist und bleibt.

3. *Begriffe, Theorien, Konzepte*

Die Tatsache, dass Kunst und Schönheit immer wieder bevorzugte Gegenstände der Ästhetik waren und „ästhetisch“ im alltäglichen Sprachgebrauch als Adjektiv für etwas Wohlgeformtes und als schön Empfundenes figuriert, darf nicht darüber hinweg täuschen, dass Ästhetik auch eine Wissenschaftsdisziplin ist, welche als Theorie der *aisthesis* Bedingungen und Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmungen, Empfindungen und Erkenntnisakte untersucht. Als solche soll sie im dritten und letzten Teil unseres Buches vorgestellt und diskutiert werden – anhand ganz unterschiedlicher Beiträge – die jedoch auch in vielerlei Hinsicht die Anschlussfähigkeit ästhetischer Perspektiven an andere wissenschaftliche Disziplinen verdeutlichen.

Die Übersetzerin von Baumgartens *Aesthetica* – Constanze Peres – untersucht in ihrem Beitrag *Leibniz' und Baumgartens Konzeption der Kontinuität und Ganz-*

heit als Grundlage einer Ästhetik vor allem die für die Ästhetik Baumgartens wegweisende Bedeutung von Leibniz' Konzeption von Erkenntnis in seiner Schrift *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* von 1683/84 – gewinnbringend ist dies vor allem, weil wir gewohnt sind, die Begründung der Ästhetik mit Baumgarten anzusetzen und dann darauf blicken, was nach ihm geschrieben wurde – doch auch Baumgarten bewegte sich nicht einem geistigen Vakuum. Für die Begründung der Ästhetik als einer wissenschaftlichen Disziplin übernahm er zentrale Termini von Leibniz und entwickelte sie dahingehend, dass er den „perceptiones clarae et distinctae“ eine eigenständige kognitive Funktion zuerkannte. Bis heute wurde nicht genau analysiert, inwiefern im Aufstieg von den dunklen zu den intuitiven Perzeptionen die epistemologische und ontologische Begründung für diesen Schritt liegt. Peres entwickelt die These, dass für diese Grundlegungsfunktion die Tatsache entscheidend ist, dass Erkenntnis bzw. Perzeptionalität als Ganzheit und Kontinuum aufzufassen ist. Nach einer Klärung der Charakteristika von Leibniz' Konzeption von Kontinuität wird deshalb ihre fundamentale Bedeutung für die Ästhetik dargelegt. Im zentralen Abschnitt ihres Beitrags rekonstruiert Constanze Peres die Feinstruktur des kontinuierlichen Charakters der Perzeptionalität innerhalb der *Meditationes* im Zusammenhang mit der Idee der Ganzheit und zeigt so abschließend auf, inwiefern auf dieser Basis eine ästhetische *cognitio sensitiva* und damit die Ästhetik zu begründen ist.

Neben dieser Retrospektive auf die Anfänge von Ästhetik unternimmt Knut Ebeling in seinem Beitrag *Jenseits der Schönheit* eine kompulatorische Sichtung neuerer ästhetischer Theorien und Debatten und unterscheidet diese nach ihrer Zugehörigkeit zu zwei unterschiedlichen Typen, entweder zum Typus der philosophischen Ästhetik oder zu demjenigen der ästhetischen Theorie. Dazu fragt er insbesondere nach dem „Ort“ der Ästhetik. Zu der begrifflichen und inhaltlichen Verwirrung angesichts der Frage, was Ästhetik eigentlich sei – Aisthesis, Sinnenlehre, Kunstphilosophie, philosophische Ästhetik oder ästhetische Theorie – trete eine institutionelle hinzu: Ästhetik friste ein Orchideendasein in philosophischen Seminaren, Kunstakademien oder kulturwissenschaftlichen Instituten, wo sie durchaus gefährdet sei, wie es sich an den Universitäten in Leipzig und Berlin gezeigt habe. Ausgehend von diesem konstatierten prekären inhaltlichen wie institutionellen Status von Ästhetik möchte der Beitrag von Ebeling Orientierungshilfen und Vorschläge zur Positionsbestimmung für die Neuansiedlung dieser gefährdeten akademischen „Spezies“ geben.

Eine solche neue Positionsbestimmung von Ästhetik legt auch Heinz Paetzold in seinem Beitrag *Cultural Studies als Herausforderung für die philosophische Ästhetik* vor, in dessen Herzmitte die vielfältigen Überlappungen – etwa im Begriff

des Symbolischen – aber auch die Grenz- und Scheidelinien zwischen der philosophischen Ästhetik und den *Cultural Studies* stehen. Die *Cultural Studies* können dann als Herausforderung für die Ästhetik angesehen werden – so die These von Paetzold – wenn Ästhetik eine Philosophie einbettet, welche den „cultural turn“ (Fredric Jameson) der Philosophie mitvollzieht. Eine solche kulturelle Wende der Philosophie hatte bereits die frühe Kritische Theorie der Frankfurter Schule im Ausgang der Weimarer Republik vollzogen – man denke an Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Leo Löwenthal oder Herbert Marcuse. Sie ist aber auch dem Pragmatismus nach John Dewey, Richard Rorty und Richard Shusterman eingeschrieben. Nicht zuletzt ist auch ein Denker wie Jean-François Lyotard diesem „cultural turn“ der Philosophie verpflichtet. Seinen Begriff der *Cultural Studies* entwickelt Paetzold in der Nachfolge von Raymond Williams und Richard Hoggart, deren Konzeptionen in der Birmingham School weiter entfaltet wurden.

Die kulturellen und sozialen Implikationen einer kulturwissenschaftlich orientierten Ästhetik stehen auch im Zentrum meines eigenen Beitrags mit dem Titel *Ästhetik als Weise des Verstehens von Welt. Kulturelle und soziale Implikationen*. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist Georg Simmels Aufsatz *Soziologische Ästhetik*, in dem einerseits deutlich wird, dass die sinnliche Wahrnehmung des Menschen auch sozial geprägt ist und dass sich andererseits gesellschaftliche Prozesse in Gegenständen manifestieren, die bevorzugt der ästhetischen Beurteilung unterliegen. Auf Grundlage der Ergebnisse Simmels sowie der Einfühlungstheorie von Edith Stein entwickle ich eine Ästhetik, deren Gegenstand das menschliche Ausdrucksleben und dessen Manifestationen in den materiellen und immateriellen Formen von Kunst und Kultur sind. Eine solche Ästhetik kann einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis der kulturellen Existenz des Menschen leisten. Denn sie beschreibt die ästhetische Erfahrung und ästhetische Beurteilung von Gegenständen als eine Weise des Menschen, die Welt zu verstehen. In einem letzten Schritt wird aufgezeigt, wie sich Kunst als Weise des Verstehens von Welt von anderen Erkenntnisformen unterscheidet.

Stephan Günzel macht es sich zur Aufgabe ein medienästhetisches Konzept von Raum zu entwickeln, wofür er auf Kants Auffassung der „transzendentalen Ästhetik“, welche die Kategorien Raum und Zeit umfasst, zurückgeht. Im Aufsatz *Medienästhetik des Raums* wird über Ästhetik also in einem Sinne gesprochen, der die grundsätzlichen Bedingungen der Wahrnehmung betrifft, was entlang der Begriffe Metapher, Form, Medium, Körper, Ort, Ordnung und Bild geschieht. Günzel begreift Raum dabei als Medium, wofür er den Medienbegriff Luhmanns fruchtbar macht. Raum existiert dann nicht als reiner Raum, er bestimmt nicht die Grenzen,

innerhalb derer Formungen stattfinden, sondern ist als Medium dann in jedem Moment gegeben, in dem Formung stattfindet. Somit entsteht Raum aus dem Handeln der Menschen, ist selbst nie Form, sondern stets Medium der Wahrnehmung dadurch, dass er Differenzen etabliert und wirkt somit als Ordnungsstruktur.

Uta Kösser untersucht anhand von Reinhart Kosellecks *Begriffsgeschichten*, dessen Ansatz sie auf das Feld ästhetischer Begriffe und Kategorien überträgt, Analogien in der begriffsgeschichtlichen Qualität zwischen politischen und sozialen Begriffen einerseits und zentralen ästhetischen Begriffen andererseits. Sie diskutiert zum einen *Begriffstypen* wie Kollektivsingulare, Ismen, Erfahrungs- und Erwartungsbegriffe u.a.m., zum anderen aber auch *Begriffswandlungen*. Für die ästhetischen Begriffe trifft in der Regel die Variante zu, dass der Begriff erhalten bleibt, sich aber die Sachverhalte ändern. Diesen Wandel dokumentiert Uta Kösser am Beispiel des Kunstbegriffs und des Schönheitsbegriffs – womit wir wieder die für diesen Band konstitutiven Themenfelder streifen. Anliegen ist es, einerseits den Wandel zentraler ästhetischer Begriffe aufzuzeigen und damit auch gegen sogenannte „ewige Kategorien“ zu polemisieren, andererseits wird die These entwickelt, dass einige Begriffe als ästhetische Begriffe offensichtlich nur eine bestimmte Zeit wirksam sind. Damit liefert Uta Kösser auch ein methodisches Instrumentarium, um die in der Geschichte der Ästhetik entwickelten mannigfaltigen Theorien und Begriffe, aber auch die in diesem Band vorgestellten Positionen in begriffsgeschichtlicher Sicht – quasi auf einer Metaebene – zu analysieren und zu diskutieren. Auf diese Weise setzt der Beitrag von Uta Kösser am Ende des Buches nicht einen Schluss- sondern einen Doppelpunkt. Was dahinter steht, mögen die Leserinnen und Leser dieses Buches selbst füllen.

I.

Kunst

Reinold Schmücker

Wie ist Kunst? Eine ontologische Glosse zur Permanenz des Ästhetischen

Mit der Permanenz des Ästhetischen ist es so eine Sache.¹ Im Fitzwilliam Museum in Cambridge ist vor zwei Jahren ein Besucher auf einer Treppe über seinen eigenen Schnürsenkel gestolpert. Die dramatischen Folgen dieses Ereignisses schilderte die Korrespondentin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* wie folgt: „Augenzeugen berichteten, der Mann sei wie in Zeitlupe die Stufen hinuntergefallen und vor einer Fensterbank gelandet, vor der seit vierzig Jahren drei Vasen der Qing-Dynastie standen, die in tausend Stücke zerbrachen. Eine mit dem Mobiltelefon eines Besuchers gemachte Aufnahme zeigt, wie der Unglückselige benommen inmitten eines Scherbenhaufens liegt. Das Universitätsmuseum will versuchen, die Vasen aus dem späten siebzehnten oder frühen achtzehnten Jahrhundert wieder zusammenzustückeln.“² Der Restaurationsversuch wird vermutlich gelingen, allerdings nur um den Preis der Ersetzung einzelner nicht mehr auffindbarer oder aufgrund allzu geringer Größe nicht mehr verwendbarer Partikel. Auch wird die Restauration neben der Verwendung spezieller Klebstoffe wahrscheinlich auch die restauratorische Abdeckung von Bruchkanten unter Benutzung weiterer Materialien einschließen, die der Restaurator zu den ursprünglichen Bestandteilen der Vasen hinzufügt. Ist eine solche Restauration legitim? Oder handelt es sich bestenfalls um die Vortäuschung der Wiederherstellung eines Kunstwerks, das aufgrund mangelnder Disziplin beim Schnürsenkelbinden unwiederbringlich verloren ist? Zumindest, wenn es sich bei den betroffenen Objekten um prominente Kunstobjekte der abendländischen Kulturtradition handelt, ist das keine rein akademische Frage. So ist die Entscheidung der Vatikanischen Museen, Michelangelos römische *Pietà*, die am 21. Mai 1972 von einem australischen Geologen mit einem Hammer teilweise zer-

1 Der vorliegende Beitrag resümiert und präzisiert die Theorie des ontologischen Status von Kunstwerken, die ich zuerst 1998 in meinem Buch *Was ist Kunst? Eine Grundlegung* (= Schmücker 1998: 163–269) entwickelt habe.

2 G[ina] T[homas]: „Vasensturz“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. Februar 2006, S. 41.

trümmert worden war, in integraler Weise restaurieren und zerstörte oder verlorengegangene Teile – darunter Teile eines Arms, der Nase, eines Auges und des Schleiers – durch Nachbildungen ersetzen zu lassen, seinerzeit in Fachwelt und Öffentlichkeit teils auf große Zustimmung, teilweise aber auch auf Ablehnung gestoßen. Anders als gewöhnliche materielle Objekte wie beispielsweise Autos, so wandte etwa der amerikanische Kunsttheoretiker Mark Sagoff (1975) gegen die *Pietà*-Restauration ein, seien Kunstwerke Gegenstände, die sich durch Authentizität auszeichneten und deren Teile deshalb nicht ersetzbar seien. Letztlich muss dieser Auffassung zufolge jede Restauration eines – und sei es durch nicht eliminierbare Umwelteinflüsse – in Mitleidenschaft gezogenen Kunstwerks fragwürdig erscheinen. Doch auch, wer so weit gar nicht gehen will, mag sich, wenn er für eine Sammlung zeitgenössischer Videokunst Verantwortung trägt, mit der Frage konfrontiert sehen, wie mit einer Monitorwand von Nam June Paik verfahren werden soll, wenn eines der Fernsehgeräte seinen Geist aufgibt: Darf man, wenn kein Exemplar jener vor über dreißig Jahren gefertigten Baureihe, der das defekte Gerät entstammt, mehr aufzutreiben ist, dieses gegen ein Gerät neueren Datums austauschen, selbst wenn dieses auf einer neueren Technologie beruht (und Paik ja nun nicht mehr gefragt werden kann)? Darf man elektronische Kunst, um sie gegen den Verfall zu sichern, der durch das Veralten von Speicher- und Wiedergabetechnologien droht, vom Magnetband auf DVD, auf die Festplatte des museumseigenen Servers oder auf einen Speicherstick umkopieren? Oder muss vielmehr umgekehrt ein Museum elektronischer Kunst neben den Werken selbst auch alle technischen Voraussetzungen der Präsentation seiner Schätze auf immer zu bewahren suchen? Darf man als Kurator oder Galerist, der elektronische Kunst präsentiert, Videokunst, die vor dreißig Jahren im Hinblick auf die Möglichkeiten entstand, die der damals handelsübliche Fernseh Bildschirm bot – man denke etwa an Bruce Naumans *Beckett Walk* –, im Zeitalter der leistungsstarken Beamer wandbreit projizieren?

Die Frage, auf die ich in diesem Beitrag eine Antwort suchen möchte, betrifft eine zentrale *Voraussetzung* der Beantwortung derartiger Fragen: den ontologischen Status von Kunst – die Art und Weise, in der Kunst existiert. Wie *ist* Kunst – diese Frage ist nicht so gemeint, dass man darauf antworten könnte: Kunst ist schön, oder: Kunst ist belanglos, oder: Kunst ist interessant. Die Betonung liegt nicht auf dem „Wie“, sondern auf dem „ist“. Wie *ist* Kunst? Wenn wir dies wissen – wenn wir zum Beispiel wissen, ob Kunst in Form von singulären physischen Objekten existiert –, dann können wir klarer erkennen, ob die integrale Restauration der *Pietà* oder der Austausch eines defekten Fernsehers in einer Videoinstallation sachgerecht ist oder nicht. Darüber hinaus lässt sich die Analyse des ontologi-

schen Status von Kunst aber auch als ein Filter benutzen, mit dessen Hilfe man aus der großen Vielzahl kunsttheoretischer Auffassungen einige Ansichten als inadäquat herauszufiltern vermag. Wenn es sich zum Beispiel als unplausibel erweisen sollte, dass Kunst in Form von Bewusstseinsinhalten existiert, dann besitzen Kunsttheorien, die behaupten, dass Kunstwerke von den Betrachtern bestimmter Gegenstände, den Lesern bestimmter Texte oder den Hörern bestimmter Klangfolgen hervorgebracht werden, keine Überzeugungskraft.

Manchem mag die Frage nach dem ontologischen Status von Kunst trotzdem überflüssig erscheinen. Denn wenn wir nicht an die Kochkunst, die Kunst des Zeichnens oder die des Klavierspiels denken, sondern nur über ästhetische Kunst sprechen, scheint es doch auf der Hand zu liegen, dass uns Kunst in Form von physischen Gegenständen gegeben ist, auf die wir uns in einer bestimmten Weise wahrnehmend, vielleicht auch deutend beziehen – in einer Weise, die man heute meist mit dem Ausdruck ‚ästhetische Erfahrung‘ bezeichnet. Was also gibt es mehr zu sagen zum ontologischen Status der Kunst als dies, dass es sich bei den Dingen, die wir Kunst nennen, um physische Gegenstände handelt, die sich in Raum und Zeit lokalisieren und die sich sinnlich erfassen lassen?

Die Antwort lautet schlicht, dass ebendiese Vorstellung zumindest für sehr viele Kunstwerke ganz unplausibel ist. Warum das so ist und wie eine plausible Auffassung aussehen könnte, möchte ich in sieben Schritten zeigen: Im *ersten* Teil des Beitrags werde ich kurz erläutern, warum man die Frage nach dem ontologischen Status von Kunst mit der Frage nach dem ontologischen Status von *Kunstwerken* gleichsetzen darf. Im *zweiten* Teil zeige ich dann, warum sich allenfalls einige Kunstwerke als physische Gegenstände auffassen lassen. Im *dritten* Teil erörtere ich verschiedene Möglichkeiten, Kunstwerke als Bewusstseinsinhalte zu begreifen. Im *vierten* Teil erläutere ich, was es heißt, Kunstwerke als Typ-Entitäten zu beschreiben, und stelle dar, inwiefern dies möglich erscheint. Die *letzten drei* Teile sind dann der Begründung und Präzisierung dieses Vorschlags gewidmet, den ich am Schluss in einer Weise ausbuchstabiere, von der ich meine, dass sie den ontologischen Status von Kunstwerken erhellt.

1. Kunst existiert in Form von Kunstwerken

In welcher Weise existiert Kunst? In einer ersten Näherung könnte man antworten: Kunst existiert in Form von Werken: Kunstwerken. Viele Kunsttheoretiker würden das heute zwar bestreiten. Sie verweisen zum Beispiel auf Ready-mades, „surrealistische Schocks“ (Bubner 1989: 33), Happenings, kurz: auf den „performative turn“

in der Kunst, der es heute nicht mehr erlaube, davon zu sprechen, dass Kunst werkhaften Charakter besitze. Solche Hinweise zeigen aber nur, dass man den Werkbegriff hinreichend weit fassen muss – so weit, dass er auch Performances, Inszenierungen der Land Art, Objets trouvés und selbst die suizidale Selbstpräsentation eines Rudolf Schwarzkogler einschließt. Dafür genügt es, als Werke alle Hervorbringungen menschlicher Subjektivität zu bezeichnen, die uns durch Wahrnehmung zugänglich sind.³

Es gibt aber noch einen anderen Grund für die Annahme, dass ästhetische Kunst in Form von Werken existiert. Denn das Wort ‚Kunst‘ lässt sich im Deutschen (und in einigen anderen Sprachen) immer dann, wenn es sich auf Gegenstände der ästhetischen Erfahrung bezieht, bedeutungsneutral gegen die Vokabel ‚Kunstwerk‘ (in der unbestimmten Singular- oder Pluralform) austauschen – und umgekehrt. Statt „Ich sammle *Kunst*“ kann man sagen: „Ich sammle *Kunstwerke*“. Und statt „Wie, das soll *Kunst* sein?!“ kann man sagen: „Wie, das soll *ein Kunstwerk* sein?“ Oder: „Wie, das sollen *Kunstwerke* sein?!“ Offenbar ist das Wort ‚Kunst‘ genau dann, wenn es sich auf mögliche Gegenstände ästhetischer Erfahrung bezieht, ein Synonym für das Wort ‚Kunstwerk‘ oder für dessen Pluralform ‚Kunstwerke‘. Das ist in meinen Augen ein starkes Indiz dafür, dass für ästhetische Kunst der Werkcharakter konstitutiv ist.

2. Manche Kunstwerke sind keine physischen Gegenstände

Kunstwerke, so scheint es, sind physische Dinge. Sie bestehen aus Holz, Stein, Stoff, Druckerschwärze, Farbpigmenten, Metall, Papier oder irgendeinem anderen Material. Man kann sie erwerben und verkaufen, verschenken und gegen Diebstahl versichern – wie immobile und mobile physische Dinge.

In vielen Künsten – zum Beispiel in der Literatur und in der Musik, im Film und in der Fotografie – tritt allerdings ein und dasselbe Kunstwerk oft in mehreren Exemplaren auf. Jedes dieser Exemplare ist zwar ein physischer Gegenstand. Wenn man an der Vorstellung festhalten will, dass Kunstwerke physische Gegenstände sind, stellt sich aber die Frage, welcher dieser verschiedenen physischen Gegen-

3 Wenn man einen solchen hinreichend weiten Werkbegriff voraussetzt, zeigen die Hinweise der Kritiker nicht, dass es falsch wäre, der Kunst werkhaften Charakter zuzusprechen. Im Gegenteil verstricken sich Kritiker wie Rüdiger Bubner in einen Selbstwiderspruch, wenn sie als Argument für die Überholtheit des Werkbegriffs die „Intention“ moderner Kunst anführen und sich darauf berufen, dass heute „das Werk selber wie ein Ding unter anderen zu erscheinen sich bemüht“ (Bubner 1989: 33). Vgl. dazu ausführlich Schmücker 1998: 40 f.

stände das Kunstwerk ist. Wenn ich einer Kollegin, die sich zum Geburtstag den Roman *Helden wie wir* gewünscht hat, ihren Wunsch erfülle, überreiche ich natürlich ein physisches Objekt. Aber verschenke ich tatsächlich das literarische Kunstwerk *Helden wie wir*? Was verschenkt dann mein Freund Martin, der seiner Frau ein anderes Exemplar desselben Romans überreicht?

Vier verschiedene Antworten liegen meines Erachtens nahe:

Erstens könnte man behaupten, das Kunstwerk *Helden wie wir* sei mit jedem einzelnen seiner Exemplare identisch. Martin und ich würden dann beide das Kunstwerk als solches verschenken. Diese These ist aber mit der Eigenart der Identitätsrelation unvereinbar. Denn Identität ist eine transitive Relation. Deshalb müsste, wenn jedes Exemplar eines Kunstwerks mit dem Kunstwerk selber identisch ist, jedes Exemplar eines bestimmten Kunstwerks mit jedem anderen Exemplar desselben Werks identisch sein. Das ist jedoch logisch ausgeschlossen. Denn kein physischer Gegenstand kann mit einem von ihm verschiedenen physischen Gegenstand identisch sein.

Zweitens könnte man behaupten, das Kunstwerk *Helden wie wir* sei mit der Klasse aller seiner Exemplare identisch. Keiner von uns würde dann das Kunstwerk als solches verschenken. Die beiden Exemplare, die wir verschenken, wären vielmehr Elemente dessen, was der Roman als Kunstwerk ist. Gegen diese These sprechen zwei Gründe: Zum einen hätte sie die absurde Konsequenz, dass ein Kunstwerk erst und nur dann vollendet wäre, wenn es nicht mehr reproduziert werden kann. Ein Künstler könnte also erst dann für sich in Anspruch nehmen, ein bestimmtes Kunstwerk geschaffen und nicht nur begonnen zu haben, wenn das Werk nicht mehr reproduziert werden kann. Zum anderen ließe sich nicht erklären, warum die verschiedenen Exemplare von *Helden wie wir* trotz der zwischen ihnen bestehenden Unterschiede Exemplare ebendieses einen Romans sind.⁴

Drittens könnte man annehmen, das Kunstwerk *Helden wie wir* sei mit der Summe derjenigen Wahrnehmungsgegenstände identisch, die wir als Exemplare

4 Man könnte zwar annehmen, das Kunstwerk *Helden wie wir* sei mit einer Klasse einander ähnlicher physischer Objekte identisch. Die verschiedenen Exemplare von *Helden wie wir* gleichen sich jedoch keineswegs in allen Aspekten. Man kann aber weder annehmen, dass die Unterschiede nur irrelevante Aspekte betreffen – denn wie sollte sich ohne Bezugnahme auf den Roman als solchen über die Relevanz oder Irrelevanz eines Unterschieds entscheiden lassen? –, noch davon ausgehen, die verschiedenen Exemplare von *Helden wie wir* seien einander ähnlicher als den Exemplaren irgendeines anderen Werks. Diese letzte Hypothese kann nämlich nicht erklären, warum wir nicht einige Exemplare von *Helden wie wir* als Exemplare eines anderen Werks auffassen.

des Romans ansehen. Auch nach dieser Auffassung würde keiner von uns das Kunstwerk als solches verschenken. Die beiden Bücher, die wir verschenken, wären vielmehr Teile des Romans *Helden wie wir*. Das aber würde bedeuten, dass meine Kollegin, wenn sie mein Geschenk – also ein einzelnes Exemplar des Romans – vernichtet, dadurch das Werk beschädigt. Außerdem träfe auch jedes Urteil, das irgendein Exemplar eines Kunstwerks provoziert, zugleich das Werk selbst. Heinrich Manns Roman *Der Untertan* hat aber als solcher selbst die nationalsozialistische Bücherverbrennung unversehrt überstanden; und ein Verriss einer Aufführung der *Hermannsschlacht* ist nicht notwendigerweise auch ein Verriss der *Hermannsschlacht* selbst.

Eine vierte Möglichkeit besteht darin, das Kunstwerk *Helden wie wir* mit seinem Original – in diesem Fall also mit dem Originalmanuskript des Verfassers – zu identifizieren. Weder mein Freund Martin noch ich würden demnach das Kunstwerk als solches verschenken. Was wir verschenken würden, wäre jeweils eine Reproduktion des Originalmanuskripts, das nach dieser Auffassung das Kunstwerk ist. Mit dieser Auffassung sind aber wiederum zwei grundlegende Schwierigkeiten verbunden.

Zum einen liefern unser Alltagssprachgebrauch und die Praxis unseres Umgangs mit Kunst eindeutige Indizien dafür, dass wir uns ein Kunstwerk und sein Original zumindest im Hinblick auf manche Künste als distinkte Entitäten vorstellen. Nehmen wir die Frage: „Hast du *Die Satanischen Verse* gelesen?“ Sie erfragt, ob der Angesprochene Rushdies Roman gelesen hat. Bejahen kann die Frage aber jeder, der irgendein Exemplar des Buches gelesen hat – welches auch immer. Und bejahen ließe sich die Frage auch dann noch, wenn es einem islamistischen Fanatiker gelungen wäre, Rushdies Originalmanuskript zu vernichten. Die ontologische Identifikation des Kunstwerks, das in der deutschen Übersetzung den Titel *Die Satanischen Verse* trägt, mit dem Originalmanuskript des Autors ist deshalb nicht plausibel. Diese Identifikation hätte auch zur Konsequenz, dass man mit der Möglichkeit rechnen müsste, dass ein Kunstwerk einerseits aufgehört hat zu existieren – weil beispielsweise das Originalmanuskript verbrannt ist –, dass aber andererseits ebendasselbe Kunstwerk weiterhin existiert – weil ebenjener Roman, dessen Originalmanuskript verbrannt ist, weiterhin gelesen und interpretiert, beschrieben und hochgeschätzt werden kann. Ein Roman lässt sich also nur um den Preis eines kontraintuitiven, unplausiblen Verständnisses von Existenz mit seinem Original identifizieren: Man müsste behaupten, dass er unter Umständen auch dann nicht mehr existiere, wenn er weiterhin gelesen, interpretiert, beschrieben, hochgeschätzt oder kritisiert werden kann. Und dies gilt nicht nur für Romane, Gedichte, dramati-