

Reinold Schmücker

Was ist Kunst?

Eine Grundlegung

KlostermannRoteReihe


Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Neuausgabe 2014

© 2014 · Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf Alster Werkdruck der Firma Geese, Hamburg, alterungsbeständig  ISO 9706 und PEFC-zertifiziert.

Satz: Axel Spree, Eichenberg

Druck und Bindung: Wilhelm & Adam, Heusenstamm

Printed in Germany

ISSN 1865-7095

ISBN 978-3-465-04197-9

Inhalt

Vorwort	9
Zur Neuausgabe	13
1 Einleitung	17
2 Die Notwendigkeit einer kritischen Grundlegung der Kunstphilosophie	23
2.1 Aporien der Wahrheitsästhetik	23
a) Die Wahrheitsästhetik als moderne Antwort auf die Frage nach dem Wesen der Kunst	23
b) Die vormodernen Wurzeln der modernen Wahrheitsästhetik	26
c) Kunstwahrheit als absolute Bedeutung	28
d) Drei Modelle wahrheitsästhetischer Theorie	31
e) Die unterbietungstheoretische Unterschätzung der Differenz von Kunst und Philosophie	35
f) Die überbietungstheoretische Antinomie	38
g) Die wahrheitsästhetische Unterbestimmung der ästhetischen Erfahrung	42
h) Drei erfolglose Strategien	46
i) Die Kommensurabilitätsthese, rationalitätstheoretisch transformiert	48
2.2 Das Ergänzungsverhältnis von Kunstphilosophie und Ästhetik	50
a) Die rationalitätstheoretische Deprivilegierung der Kunst	50
b) Ästhetische Erfahrung	52
c) Kunstästhetik als philosophische Theorie der kunstspezifischen Differenz	64
3 Gegenstand und Aufgabe kunstästhetischer Theorie	68
3.1 Ästhetische und mechanische Kunst	68
3.2 Kunstästhetik als explikative Theorie	75
3.3 Die essentialistische Prämisse kunstästhetischer Theorie	81

6 INHALT

4	Die Möglichkeit kunstästhetischer Theorie	83
4.1	Die Herausforderung der Kunstästhetik durch die zeitgenössische Kunst und Philosophie.	83
4.2	Kritik der kunstästhetischen Skepsis	87
	a) Deskriptivistische Skepsis	94
	b) Normativistische Skepsis	104
	c) Zwischenbilanz	111
4.3	Eine semantische Interpretation des kunstästhetischen Essentialismus	114
	a) Die doppelte Verwendbarkeit des Kunstbegriffs	114
	b) Das lexikalische Mißverständnis	115
	c) Das intentionalistische Mißverständnis	116
	d) Die Rolle des intersubjektiven Kunstverständnisses	118
	e) Drei Einwände	122
	f) Der semantische Status des Kunstbegriffs	130
	g) Kunstästhetik als Semantik des Kunstbegriffs	143
	h) Der Hypothesencharakter kunstästhetischer Theorie	152
5	Der ontologische Status von Kunstwerken	163
5.1	Eine zweite Vorfrage kunstästhetischer Theorie	163
	a) Was die Frage nach dem ontologischen Status von Kunstwerken erfragt	163
	b) Warum die Frage nach dem ontologischen Status von Kunstwerken eine kunstästhetische Vorfrage ist	166
	c) Warum die Frage nach dem ontologischen Status von Kunstwerken mit der semantischen Interpretation des kunstästhetischen Essentialismus vereinbar ist	168
5.2	Kritik des kunstontologischen Physizismus	169
	a) Pluralischer Physizismus	173
	b) Distributiver Physizismus	174
	c) Mereologischer Physizismus	175
	d) Originalistischer Physizismus	176
	e) Begeht die Physizismuskritik einen Kategorienfehler?	183
	f) Sind manche Kunstwerke physische Objekte?	186

5.3	Kritik des kunstontologischen Mentalismus.	206
	a) Produktionsästhetischer Mentalismus	207
	b) Rezeptionsästhetischer Mentalismus	219
5.4	Die ontologische Kommensurabilität	
	von Kunstwerken und Wörtern	235
	a) Die idealistische Hypothese	235
	b) Zwei Vorbehalte gegen die Type-Token-Theorie	239
	c) Was ist Werkidentität?	243
	d) Drei Unterschiede	254
	e) Die Nichtwirklichkeit von Kunstwerken	259
	f) Das intersubjektiv-instantiale Sein	
	von Kunstwerken	263
	g) Der ontologische Status	
	von Kunstwerken und Wörtern	267
6	Eine mögliche Ästhetik der Kunst	271
	Literatur	290
	Namenregister	313

Vorwort

Ob *Fettecke* oder *Flaschentrockner*, *Simultangedicht* oder *noise art* – wer um die Kunst der letzten hundert Jahre keinen Bogen macht, sieht sich vielfach mit Phänomenen konfrontiert, deren Kunstcharakter rätselhaft anmutet. Obwohl sie mit herkömmlichen Werken der Musik, Literatur, Malerei, Plastik oder einer der anderen Künste kaum etwas zu verbinden scheint, zweifeln wir nicht (mehr) wirklich daran, daß sie Kunstwerke sind. Inständig hoffen wir aber, daß uns beim Museumsbesuch die Kinderfrage erspart bleiben möge, warum sie es sind. Denn wir ahnen, daß wir darauf nur dann eine überzeugende Antwort geben könnten, wenn wir wüßten, was Kunst überhaupt ist. Das *Wesen der ästhetischen Kunst* – jene *kunstspezifische Differenz*, die Kunst von Nicht-Kunst trennt – scheint sich jedoch um so schwerer bestimmen zu lassen, je übermütiger die Kunst mit ihren Grenzen spielt.

Auch die Kunstphilosophie, die dafür zuständige Disziplin, traut sich (von wenigen bedeutenden Ausnahmen abgesehen) eine Definition heute weniger zu denn je. Sie zweifelt inzwischen sogar daran, daß sich über Kunst als solche überhaupt etwas aussagen läßt. Die Frage »Was ist Kunst?«, so behauptet ein analytischer Kunstphilosoph unter Berufung auf Wittgenstein, »verursacht einen geistigen Krampf«, denn es »gibt offenbar so viele verschiedene, sich widersprechende Verwendungsweisen des Kunstbegriffs, daß man davon vollkommen verwirrt wird.«¹

Träfe diese pessimistische Einschätzung zu, wäre der Versuch, die Frage zu beantworten, ebenso vermessen wie naiv. Dieses Buch fügt deshalb der Vielzahl konkurrierender Kunstdefinitionen nicht einfach eine weitere hinzu. Es klärt vielmehr zunächst, inwiefern Kunst als solche überhaupt definiert werden kann. Sein wichtigstes Anliegen ist die kritische Grundlegung kunstphilosophischer Theorie: der Nachweis, daß die Frage »Was ist Kunst?« sinnvoll und eine Antwort möglich ist. Wenn dieses Buch *davon* auch diejenigen zu überzeugen vermag, denen die Antwort, die es selber gibt, nicht einleuchten will, hat es sein Ziel erreicht.

¹ Lüdeking 1998, 204; vgl. Wittgenstein 1969, 1.

Kunstbegeisterte Leser wird es vielleicht überraschen, daß ich nur Theorien *über* Kunst, nicht aber Werke *der* Kunst interpretiere. Führt nicht der »Erkenntnisweg« der Kunstphilosophie über die »behutsame und zugleich anstrengende Anschauungsarbeit an sinnfällig konkreten Werken der Kunst«² Bedarf es deshalb nicht der »Tuchföhlung der Kunstphilosophie mit der kunsthistorischen Fachforschung«?³ Tatsächlich rufe ich Kunstwerke zwar als Beispiele zur Veranschaulichung, Widerlegung oder Beglaubigung kunsttheoretischer Argumente auf. Ich verzichte aber darauf, sie über das dafür erforderliche Maß hinaus zum Gegenstand kunsthermeneutischer Betrachtung zu machen. Zeigt sich deshalb in diesem Buch einmal mehr die so oft beklagte Ferne der Kunsttheorie von der Kunst?

Ich möchte mich dem Einwand nicht mit dem Argument entziehen, daß hier nur eine *Grundlegung* kunstphilosophischer Theorie beabsichtigt sei. (Dazu denke ich von der Bedeutung einer solchen Grundlegung zu hoch.) Ausdrücklich sei vielmehr betont: Wenn Nähe zur Kunst sich allein in der Nähe zu einzelnen Kunstwerken manifestierte, belegte auch dieses Buch die Kunstferne der Kunsttheorie. In meinen Augen ist die Distanz zu *einzelnen* Werken der Kunst allerdings kein Mangel, sondern ein Vorzug einer kunstphilosophischen Theorie, mehr noch: eine sachlich begründete Notwendigkeit. Wer über Kunst philosophiert, darf gerade nicht, wie es erst jüngst wieder gefordert worden ist, »die Erfahrung einzelner Werke zum Ausgangspunkt seiner Theorie [...] machen«.⁴ Obwohl nämlich das Staunen über das, was irgendein bestimmtes Kunstwerk auszulösen vermag, und der Versuch, den Grund seiner eigentümlichen Wirkung zu erfassen, die kunstphilosophische Reflexion initiieren, muß diese sich doch von der Liebe zu jenem bestimmten Werk emanzipieren, wenn sie ihren Gegenstand – Kunst als solche – nicht verfehlen will. Denn die Nähe zu *einem* bestimmten Werk entfernt die kunstphilosophische Theorie von den übrigen Werken. Und in allen Fragen, die die Interpretation einzelner Kunstwerke betreffen, kann der philosophische Kunsttheoretiker *als solcher* für sich keine

² Perpeet 1970, 40 (Herv. d. O. getilgt).

³ Ebd.

⁴ Scheer 1997, 113.

besondere Kompetenz reklamieren.⁵ So sehr der Traum verlocken mag: Der Philosoph ist kein Stuntman, der für den Kunsthistoriker, den Musik- oder den Literaturwissenschaftler einspringen kann, wo dieser sich mit Phänomenen konfrontiert sieht, die ihm mit den Methoden der eigenen Disziplin nicht bewältigbar erscheinen.

Umgekehrt wäre die Kunstphilosophie schlecht beraten, die Frage nach dem Wesen der Kunst an die kunsthermeneutischen Disziplinen zu delegieren. Daß diese ihr die Antwort zu soufflieren vermöchten, steht schon deshalb nicht zu erwarten, weil das Augenmerk des Kunsthermeneutikers stets dem Besonderen gilt: einer speziellen Kunst oder einem einzelnen Werk. Kein einzelnes Werk aber gibt, wie raffiniert auch immer es interpretiert werden mag, das Wesen der Kunst unmittelbar zu Protokoll. Zur Mode geworden sind zwar Kunstwerke über Kunst; doch handeln diese nicht in derselben Weise über sie wie die philosophische Kunsttheorie. Der kunsttheoretische Geltungsanspruch solcher Werke kann nämlich nur derjenige von Hypothesen sein, die jener kritischen Prüfung erst noch unterzogen werden müssen, die das Geschäft des Kunstphilosophen ist.

Im selben Maß, in dem solche Differenzen verdrängt worden sind, ist das Verhältnis der philosophischen Kunsttheorie zu den hermeneutischen Kunstwissenschaften in eine eigentümliche Schiefelage geraten. Die philosophische Kunsttheorie sucht nämlich mehr und mehr auch die Aufgabe der Interpretation einzelner Kunstwerke an sich zu ziehen, die traditionell den hermeneutischen Disziplinen vorbehalten war. Diese kontern die anmaßende Omnipotenzgeste der Philosophie mit dem angestregten Bemühen, interpretierend selbst immer schon zugleich Kunsttheorie zu betreiben. Gespreizte Untertitel wie »*Faust*«-*Studie zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie*⁶ künden von diesem wahrhaft faustischen Streben, beides zugleich zu sein: Werkinterpretation und Kunsttheorie. Das Ergebnis präsentiert sich oft genug als ein merkwürdiges Amalgam, das sich weder am vorgeblich interpretierten Werk noch im kritischen Vergleich mit anderen Theorien zu bewähren vermag. Demgegenüber möchte dieses Buch der Grundlegung einer Kunsttheorie

⁵ Darauf hat vor allem Karlheinz Lüdeking hingewiesen (vgl. das Interview in Rötzer 1991, 215).

⁶ Matussek 1992.

dienen, die in der Lage ist, die spezifische Kompetenz der hermeneutischen Kunstwissenschaften ebenso zu bestimmen wie deren Grenzen – ohne die eigenen Grenzen und ihre eigene spezifische Kompetenz als Kunsttheorie zu überschreiten.

Die Untersuchung, die diesem Buch zugrunde liegt, wurde im Wintersemester 1996/97 vom Fachbereich Philosophie und Sozialwissenschaften der Universität Hamburg als Dissertation angenommen. Lehrer und Freunde haben mich in allen Phasen ihrer Entstehung ermutigt und immer wieder neu zum Nachdenken gebracht: Von Ulrich Steinvorth habe ich gelernt, daß es in der Philosophie keine anderen Autoritäten gibt als überzeugende Argumente. Wolfgang Bartuschat hat mich als erster im »geheimen Kantianismus« meiner kunstphilosophischen Überlegungen bestärkt. Dorothea Frede hat das Projekt von Anfang an in vielfältiger Weise unterstützt. Teile des Buches mit mir diskutiert und mich vor einer Reihe von Irrtümern bewahrt haben Tobias Berben, Sabine Gürtler, Geert Keil, Wolfgang Künne, Birgit Recki, Andrea Rössler, Anke Thyen und Gertrud Weyers. Allezeit Verlaß war auf die Gesprächsbereitschaft von Dieter Burdorf. Er hat jede Version des Manuskripts mit gleicher Akribie kommentiert und mir aus mancher Aporie einen Ausweg gewiesen. Ihnen allen danke ich sehr.

Hamburg, 18. Oktober 1998

Reinold Schmücker

Hinweis zur Zitierweise:

Zitate werden, sofern nicht für einen bestimmten Autor im Literaturverzeichnis etwas anderes vermerkt ist, unter Angabe des Verfassernamens und des Erscheinungsjahrs der Zitatausgabe nachgewiesen. Wird statt des Erscheinungsjahrs eine (kursiv gesetzte) Kurzsigle benutzt, ist diese im Literaturverzeichnis aufgelöst.

Zur Neuausgabe

Was ist Kunst? Die Frage wird in diesem Buch so verstanden, daß sie nach dem Wesen der Kunst fragt: danach, was Kunst Kunst sein läßt, ihr als solcher eigentümlich ist. Die Antwort, die das Buch auf diese Frage gibt, läßt sich, in äußerster Grobzeichnung, in sechs Thesen zusammenfassen: Der Kunstbegriff ist – erstens – ein Beurteilungsbegriff, d.h. ein Begriff, mit dem sich semantisch eine spezifische Beurteilungshinsicht verbindet, unter der Gegenstände von unterschiedlichen Sprechern unterschiedlich beurteilt werden können. Die Frage nach dem Kunsthaften der Kunst läßt sich deshalb – zweitens – nicht durch eine Definition beantworten, die notwendige und hinreichende Bedingungen dafür, daß etwas Kunst ist, angibt, sondern nur, indem man die begriffsspezifische Beurteilungshinsicht rekonstruiert, an der sich kompetente Sprecher orientieren, wenn sie darüber urteilen, ob Gegenstände Kunst sind oder nicht. Eine der elementaren Aufgaben der Kunstphilosophie besteht daher – drittens – in der Rekonstruktion dieser Beurteilungshinsicht, d.h. der Bedeutung des Kunstbegriffs. Kunstphilosophische Theorien, die sich darum bemühen, können allerdings – viertens – nur die Geltung hypothetischer Erklärungen beanspruchen, die sich im Vergleich zu konkurrierenden Hypothesen bewähren müssen. Ontologisch betrachtet, sind Kunstwerke – fünftens – intersubjektiv-instantiale Entitäten und insofern den Wörtern natürlicher Sprachen ähnlich. Diese ontologische Ähnlichkeit von Kunstwerken und Wörtern legt – sechstens – die Annahme nahe, daß kompetente Sprecher, die darüber urteilen, ob Gegenstände Kunst sind oder nicht, diese im Hinblick darauf beurteilen, ob es sich um Medien einer besonderen Art von Kommunikation handelt, bei der einem Publikum etwas zu verstehen gegeben wird, ohne daß dieses mit Bestimmtheit in Erfahrung zu bringen vermöchte, *was* ihm mitgeteilt wird.

Das Buch, 1998 in der Reihe der *Uni-Taschenbücher* zum ersten Mal erschienen, war seit Ende des Jahres 2005 vergriffen. Weil ich damals nicht in der Fachphilosophie tätig war, habe ich mich seinerzeit nicht um eine Neuauflage bemüht. In den letzten Jahren erreichten mich aber immer wieder Anfragen, ob man das Buch nicht doch günstiger als zu den hohen Preisen der Versandantiquariate

beziehen könne. Da ich selber nicht einmal eine vollständige PDF-Datei besaß, konnte ich ihnen leider nicht entsprechen. Das Angebot von Vittorio Klostermann, das Buch in der *Roten Reihe* seines Verlags wieder zu einem erschwinglichen Ladenpreis zugänglich zu machen, hat mich deshalb sehr gefreut.

Auch wenn der Text für die Neuauflage neu gesetzt werden mußte, habe ich mich auf kleinere Korrekturen und Ergänzungen beschränkt (und bin bei der von mir geschätzten ›alten‹ Rechtschreibung geblieben). Denn die sechs Thesen, die den argumentativen Kern des Buches bilden, scheinen mir immer noch richtig zu sein: Die Frage nach dem Wesen der Kunst kann – davon bin ich nach wie vor überzeugt – nur insofern eine Antwort erfahren, als sich dem Kunstbegriff, d. h. dem deutschen Wort ›Kunst‹ und seinen Äquivalenten in anderen Sprachen, eine spezifische Bedeutung zuordnen läßt. Und wenn sich die Kunstphilosophie diese Bedeutung zu bestimmen bemüht, sollte sie den plausibelsten Analysen der spezifischen Seinsweise von Kunstwerken Rechnung tragen und die durch diese nahegelegte Annahme erwägen, daß wir als Kunstwerke solche Artefakte erachten, die uns einen besonderen Zeichencharakter aufzuweisen scheinen.

Umfangreichere Eingriffe in den Text schienen mir aber auch aus einem weiteren Grund nicht sinnvoll zu sein: Das Buch, das auch als eine systematische Einführung in die Kunstphilosophie gelesen werden kann, ist als ein komplexes Argument angelegt, von dem ich glaube, daß es seine Konzision eingebüßt hätte, wenn ein Element herausgebrochen oder die Behandlung eines Aspekts, der in der jüngsten Forschung besondere Aufmerksamkeit erfahren hat, die zu einer eingehenden Auseinandersetzung Anlaß geboten hätte, erheblich erweitert worden wäre.

Daß mir die Kernthesen des Buches immer noch zutreffend erscheinen, heißt freilich nicht, daß ich es heute noch einmal genau so schreiben würde. Zwei (kunst-)ontologische Grundfragen sind es vor allem, von denen ich heute glaube, daß sie einer eingehenden Analyse bedürfen, als sie in diesem Buch vorliegt. Zum einen scheint es mir zwar nach wie vor richtig zu sein, Kunstwerken den ontologischen Status intersubjektiv-instantialer Entitäten zuzuerkennen und so dem Umstand Rechnung zu tragen, daß sie das, was sie sind, nur relativ auf das intersubjektive Kunstverständnis einer Sprach- oder Kulturgemeinschaft sind. Zu untersuchen wäre jedoch,

ob nichtkünstlerische Artefakte, Werkzeuge zum Beispiel oder Maschinen, sich tatsächlich ontologisch derart von Kunstwerken unterscheiden, daß es gerechtfertigt erscheint, ihnen einen anderen ontologischen Status zuzuschreiben als jenen. Vieles scheint mir heute dafür zu sprechen, auch nichtkünstlerische Artefakte als instantiale Entitäten zu charakterisieren. Überdies könnte eine vergleichende Analyse der Funktionalität künstlerischer und nichtkünstlerischer Artefakte womöglich ergeben, daß auch die Existenz nichtkünstlerischer Artefakte von Faktoren abhängig ist, von denen die Existenz objektiv-nichtwirklicher Entitäten im Fregeschen Sinn unabhängig ist. Denn es könnte sein, daß alle Artefakte, die sich einem sie intendierenden Handeln verdanken, Existenz nur insofern besitzen, als ihnen von ihrem Urheber oder von Dritten explizit oder implizit eine Funktion zugeschrieben wird.

Zum anderen scheint es mir notwendig zu sein, die Kategorie des Werkvorkommnisses und den Begriff des Originals stärker auszudifferenzieren, als es in diesem Buch geschieht. Dabei gilt es, wie ich heute glaube, grundlegenden Unterschieden zwischen den Künsten in größerem Maße Rechnung zu tragen: Die Reinzeichnung des Architekten kann die ästhetische Erfahrbarkeit eines Werks der Architektur, das an dem vorgesehenen Ort auf Grund der Bodenbeschaffenheit gar nicht errichtet werden kann, offenbar nicht in gleicher Weise gewährleisten wie das Bühnentext-Manuskript die ästhetische Erfahrbarkeit eines Theaterstücks. Vor allem aber scheint mir für die Entscheidung darüber, welches Objekt oder welche Art von Objekt als Original eines Werks angesehen werden kann, der Intention des Urhebers eine maßgebliche Bedeutung zuzukommen, die in diesem Buch zwar implizit vorausgesetzt, aber nicht so differenziert erläutert wird, daß sich das Original eines Werks beispielsweise von der Manifestation einer Vorstufe desselben hinreichend klar abgrenzen ließe.

Die Desiderate, die damit bezeichnet sind, betreffen jedoch keine Fragen, die sich allein oder speziell der Kunstphilosophie stellen. Sie verweisen vielmehr auf Grundfragen einer Philosophie der Artefakte, die nicht nur Kunstwerke, sondern Artefakte aller Art in den Blick nimmt. Deren Grundlegung wird ein anderes Buch gewidmet sein, das die Ontologie kultureller Entitäten in einer über die Kunst hinausreichenden Perspektive behandeln wird.

Freunde, Mitarbeiter und Kollegen und das Team des Verlags haben mich bei der Vorbereitung der Neuausgabe tatkräftig und uneigennützig unterstützt. Axel Spree war es ein Anliegen, sie von inhaltlichen, sprachlichen und typographischen Fehlern jedenfalls so frei zu halten wie die Bände der Buchreihe *KunstPhilosophie*, deren Herausgabe uns seit zwölf Jahren freundschaftlich verbindet: Nur weil ich seiner unermüdlichen Hilfsbereitschaft (und seiner Nachsicht gegenüber unverbesserlichen Goodman-Skeptikern und bekennenden Essentialisten) gewiß sein konnte, konnte ich Vittorio Klostermanns Angebot im vergangenen Jahr ohne Zögern annehmen. Mit Ludger Jansen, der den gesamten Text kritisch revidiert hat, konnte ich im vergangenen Winter an langen Abenden manches Argument und manche Formulierung ausgiebig diskutieren. Seinen Hinweisen verdankt das Buch viele Verbesserungen im Detail. Claudia Güstrau hat die Textdatei für den Neusatz aufs sorgfältigste aufbereitet und mich während des Forschungssemesters, das mir die Westfälische Wilhelms-Universität in diesem Sommer gewährt hat und das ich teilweise für die Revision des Buches nutzen konnte, von allen administrativen Aufgaben, die dies erlaubten, in bewährter Weise entlastet. Teja Fricke hat das Namenregister aktualisiert. Anastasia Urban und Marion Juhas haben verlagsseitig mit hilfreichem Rat und peniblem Blick für typographische Details die ästhetische Qualität des Buches gefördert und Verzögerungen, die anderen Verpflichtungen oder einem (vergeblichen) Hang zum Perfektionismus geschuldet waren, stets mit charmanter Geduld quittiert. Ihnen allen und den Teilnehmerinnen und Teilnehmern meines Forschungskolloquiums, die mich in kritischen Debatten nicht geschont und mir so die Notwendigkeit vor Augen geführt haben, die Kunstphilosophie, deren Grundlegung dieses Buch gewidmet ist, weiterzuentwickeln, gilt mein großer, sehr herzlicher Dank.

Münster, 22. Juni 2014

Reinold Schmücker

1 Einleitung

»Die Ästhetik, welche ohne illegitime Voraussetzungen begründet werden soll, hat mit dieser Frage anzufangen: »es gibt Kunstwerke – wie sind sie möglich?« Mit dieser Fragestellung ist aber«, wie der junge Georg Lukács seiner Forderung nach einer kritischen Grundlegung der Kunstphilosophie sogleich hinzufügt, »die Möglichkeit ihrer Beantwortung noch nicht gegeben. Die Art, wie das Faktum der Kunst für uns da ist, ist selbst bei der Anerkennung dieser ihrer Faktizität und der Notwendigkeit der daraus entspringenden Fragestellungen noch durchaus ungeklärt. Alles folgende hängt nun davon ab, inwiefern es uns gelingen wird, das Dasein des Kunstwerks als erstes – und einziges – Faktum für die Ästhetik klarzumachen und damit dem Weg der weiteren Fragen die richtige Richtung zuzuweisen.«¹

Lukács' Forderung hat bis heute nichts von ihrer Aktualität eingebüßt. Im Gegenteil: Schien Lukács nur das Wie der Kunst, die Art und Weise des Daseins der Kunstwerke, klärungsbedürftig, steht heute auch das Ob, das »Faktum der Kunst« selbst, in Frage. Nicht nur legt manche Entwicklungstendenz zeitgenössischer Kunst die Annahme einer fortschreitenden Entgrenzung von Kunst und Lebenswelt nahe;² auch erscheint im Horizont des rezeptionsästhetischen Paradigmas gegenwärtiger Kunstphilosophie leicht jedes beliebige Sinnesding als Kunstobjekt, sofern es nur in einer ästhetischen Einstellung (*aesthetic attitude*) wahrgenommen wird. Vor allem aber nährt die sprachanalytische Reflexion den Zweifel, ob von Kunst als solcher überhaupt die Rede sein kann. Der Totenschein ist der philosophischen Kunsttheorie jedenfalls schon ausgestellt: »Mit dem Kunstbegriff (oder einer allgemeinen Berufung auf die Klasse der Kunstwerke) ist theoretisch kein Staat zu machen. Er bietet keine empfehlenswerte Basis für eine Ästhetik. Was – in einem gehaltvollen Sinn – Kunst ist, ist umstritten und unbestimmt. Eine Auseinandersetzung hierüber scheint [!] theoretisch müßig.«³

¹ Lukács *WW XVI*, 9; dazu Damjanovič 1983. Ähnlich Bense 1956, 24.

² Siehe etwa Bubner 1989, 121 ff.

³ Otto 1993, 108.

Auch wenn es keineswegs dasselbe ist, ob der Kunstbegriff umstritten ist oder unbestimmt, artikuliert sich in dieser These ein berechtigter Zweifel. Fraglich ist nämlich, ob das Wort ›Kunst‹ überhaupt etwas Bestimmtes bezeichnet. Gilt nicht jedem von uns jeweils etwas anderes als Kunst? Ist ›Kunst‹ deshalb nicht eine Vokabel, die beliebige Verwendung finden kann? Ist es dann nicht unmöglich, über Kunst als solche Aussagen zu treffen? Philosophie, die zu bestimmen sucht, was Kunst eigentlich ist, muß diesen Zweifel entkräften, wenn sie sich nicht dem Verdacht aussetzen will, grundlose Spekulation zu sein. Mit Recht hat deshalb Franz Koppe die Notwendigkeit eines ›begrifflichen Fundaments‹ betont, ohne das »keine Ästhetik als philosophische Disziplin möglich« sei.⁴ Damit die Kunstphilosophie ihr theoretisches Gebäude nicht auf ›illegitimen Voraussetzungen‹ errichtet, muß sie sich, bevor sie ihr eigentliches Geschäft aufnimmt, der propädeutischen Frage stellen, ob dieses Geschäft denn überhaupt mehr als bloßer Zeitvertreib sei. Bevor sie das Wesen der Kunst zu beschreiben sucht, muß sie deshalb nach ihrer eigenen Möglichkeit fragen: Es gibt Kunstphilosophie – wie ist sie möglich?⁵

In der deutschsprachigen Kunstphilosophie der Gegenwart wird diese Frage meist verdrängt.⁶ Wenn den kunstphilosophischen Studien, die in deutscher Sprache seit dem Erscheinen von Adornos *Ästhetischer Theorie* vorgelegt worden sind, bei aller Unterschiedlichkeit eines gemeinsam ist, dann ist es die Selbstverständlichkeit, mit der hier vorausgesetzt wird, was im englischen Sprachraum

⁴ Koppe 1983, 119.

⁵ Schon Schelling (*PhdK*, 364) hat so gefragt. Ihm schwebte unter dem Titel einer »Philosophie der Kunst« allerdings »nur die Wiederholung« seines »System[s] der Philosophie [...] in der höchsten Potenz« vor (ebd., 363) – eine Disziplin also, der es – im Unterschied zu einer »bloßen *Theorie* der Kunst« – nicht um die »besondere Kenntniß des Gegenstandes« (ebd., 368, Herv. i. O.), sondern um die Darstellung des *Absoluten* in der Kunst gehen sollte (siehe unten, 33 ff.).

⁶ Auch die historisch orientierten Einführungen und Überblicksdarstellungen von Gethmann-Siefert (1995), Schneider (1996) und Scheer (1997) bilden hier keine Ausnahme. Einzig Liessmann (1994, 245) streift das Problem, wenn er am Schluß (!) seiner *Philosophie der modernen Kunst* den verdutzten Leser mit der Feststellung konfrontiert, daß die »Sinnhaftigkeit einer philosophischen Thematisierung von Kunst« »dahingestellt bleiben« müsse.

längst als begründungsbedürftige Annahme bewußt geworden ist: daß von Kunst als solcher überhaupt sinnvoll die Rede sein kann.

Die im deutschen Sprachraum vorherrschende Geringschätzung der Frage nach der Möglichkeit einer kunstphilosophischen Theorie mag allerdings einem Reflex entspringen, der auf ihre Überschätzung im englischen Sprachraum reagiert. Dort verselbständigte sich die Diskussion dieser Frage seit den vierziger Jahren derart, daß man zumindest eine Zeitlang den Eindruck gewinnen konnte, als sei mit ihrer Behandlung das kunstphilosophische Geschäft schon getan. Entstehen konnte dieser Eindruck jedoch nur, weil einige einflußreiche sprachanalytische Kunsttheoretiker die Möglichkeit philosophischer Theorie über das Wesen der Kunst grundsätzlich in Abrede stellten. Kunstphilosophie sei, behaupteten sie, nur mehr als philosophische Analyse des *Kunstbegriffs* ein sinnvolles Unterfangen. Man konzentrierte sich deshalb für geraume Zeit auf begriffsanalytische Untersuchungen, deren lediglich propädeutischer Charakter so zunehmend aus dem Blick geriet.

Wollte man eine grobe Vereinfachung wagen, ließe sich die Situation, die dadurch entstand, so charakterisieren: Während im englischen Sprachraum die Möglichkeit einer kritischen Grundlegung kunstphilosophischer Theorie bestritten wird, wird im deutschen ihre Notwendigkeit übersehen. Gelangt man dort, metaphorisch gesprochen, selten über die Kellerdecke hinaus, neigt man hier dazu, auf den Keller zu verzichten – in der trügerischen Hoffnung, so lasse sich die Prüfung der Festigkeit des Untergrunds ersparen. Diese Formel veranschlagt vielleicht das Gewicht der Ausnahmen zu gering, die es zumal im englischen Sprachraum durchaus gibt und gab. Sie bezeichnet aber die doppelte Tendenz, der dieses Buch entgegenwirken möchte. Sein Ziel ist es, die Kunstphilosophie so zu fundieren, daß sie die Einwände derjenigen nicht länger fürchten muß, die sie verdächtigen, sie habe ihre stolzen Theoriegebäude auf Sand gebaut. Wie jene sprachanalytischen Skeptiker fragt deshalb auch dieses Buch nach der Möglichkeit einer Theorie der kunstspezifischen Differenz. Die Beantwortung dieser Frage bedeutet aber nicht, wie die Skeptiker glauben, das Ende der philosophischen Reflexion über das Wesen der Kunst, sondern deren Anfang. Denn die Diagnose, die meine Untersuchung stellt, ließe sich, in ähnlicher Grobzeichnung wie die eben bezeichnete Doppeltendenz, auf die Formel bringen: Die sprachanalytische Ästhetik hat zwar wichtige

Fragen gestellt, aber falsche Antworten gegeben. Aus der Analyse der Verwendungsweisen des Kunstbegriffs ergibt sich nämlich nicht die Unmöglichkeit, sondern die Möglichkeit einer Antwort auf die Frage, die eine Theorie der kunstspezifischen Differenz zu beantworten sucht: »Was ist Kunst?«

Eine kritische Grundlegung der Kunstphilosophie, wie sie hier unternommen wird, wäre natürlich überflüssig, wenn die Kunstphilosophie diese Frage bereits so überzeugend beantwortet hätte, daß ihre Antwort jeden Zweifel an der Möglichkeit kunstphilosophischer Theorie als absurd erscheinen ließe. Unnötig wäre sie auch, wenn es die Kunstphilosophie in Ästhetik – also in die philosophische Theorie ästhetischer Erfahrung – aufzuheben gälte, wie dies von rezeptionsästhetisch orientierten Autoren zwar selten ausdrücklich gefordert, um so häufiger jedoch implizit nahegelegt wird.⁷ Denn dann wäre es gleichgültig, ob sich der sprachanalytisch motivierte Zweifel an der Möglichkeit einer Theorie über das Wesen der Kunst entkräften ließe oder nicht.

Daß beides nicht der Fall ist, verdeutlicht die theoriegeschichtliche Vorerinnerung, die den konstruktiven Teilen des Buches vorangestellt ist (Kapitel 2). Diese *tour d'horizon*, die auf einige besonders wirkungsmächtige Theorien Schlaglichter wirft, kann, zumal bei der gebotenen Kürze, keine umfassende Würdigung oder gar Widerlegung der modernen Kunstphilosophie sein. Indem ich aber jene Hauptlinie der deutschsprachigen Kunstphilosophie, die Kunst als eine der diskursiven Vernunft grundsätzlich kommensurable Gestalt menschlichen Welt- und Selbstbezugs zu verstehen sucht, einer eingehenden Kritik unterziehe, möchte ich plausibel machen, daß sich die Kunstphilosophie keineswegs in der komfortablen Lage befindet, befriedigende Lösungen ihrer Probleme vorweisen zu können (2.1). In der *Ästhetik*, die als Theorie der ästhetischen Erfahrung von der oft unter demselben Namen operierenden *philosophischen Kunsttheorie* unterschieden werden muß, scheint mir die Lage zwar günstiger zu sein, weil Kants *Kritik der Urteilskraft* Kategorien be-

⁷ Dies scheint mir die Tendenz zu sein u. a. bei Bubner (1989), Menke-Eggers (1988), Szukala (1988), Rentsch (1991), Otto (1993), Bensch (1994), Löw (1994) und auch bei Seel (1991, vgl. insbes. 236), in dessen späteren Arbeiten die »Praxis der Künstler« allerdings eine genauere Würdigung erfährt (siehe z. B. Seel 1996, 139 ff.).

reitstellt, die instruktive Klärungen der Eigenart ästhetischer Wahrnehmung ermöglichen.⁸ Der Ausweg der Selbstaufhebung in eine allgemeine Ästhetik ist der Kunstphilosophie jedoch versperrt: Als Theorie ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Rationalität kann die allgemeine Ästhetik, so wichtige Klärungen ihr zu danken sind, die kunstphilosophische Reflexion nicht ersetzen, sondern nur anregen, befruchten und ergänzen. Die kritische Grundlegung einer philosophischen Theorie der kunstspezifischen Differenz – die, weil sie sich *per definitionem* auf die oft auch ›schön‹ genannte ästhetische Kunst beschränkt, auch als *Kunstästhetik* bezeichnet werden kann – ist deshalb unverzichtbar (2.2).

Zwei Fragen, die eine solche Grundlegung beantworten muß, klärt das 3. Kapitel. Bei der Abgrenzung des Gegenstandsbereichs einer kunstästhetischen Theorie, die an der von Kant präzisierten traditionellen Unterscheidung der ästhetischen von mechanischer Kunst nur eine geringfügige Korrektur vornehmen muß, bewährt sich zum ersten (und nicht zum letzten) Mal eine linguistische Perspektive (3.1). Ihre eigentliche Aufgabe kann die Kunstästhetik jedoch mit linguistischen Mitteln allein nicht erfüllen. Denn als explikative Theorie über das Wesen der Kunst fragt sie nicht danach, welche Phänomene Kunstwerke sind. Vielmehr sucht sie zu ergründen, warum Kunstwerke das sind, was sie sind (3.2). Eine kunstästhetische Theorie kommt deshalb nicht ohne eine Prämisse aus, die man – wenn auch nicht im herkömmlichen Sinn des Begriffs – essentialistisch nennen kann: Sie muß annehmen, daß von Kunst als solcher sinnvoll die Rede sein kann (3.3).

Ob sich diese unvermeidliche Basisannahme als legitim erweisen läßt, entscheidet über die Möglichkeit kunstästhetischer Theorie. Es sind, wie sich im 4. Kapitel zeigt, weniger die Entwicklungstendenzen moderner Kunst als vielmehr die eingangs bereits erwähnten skeptischen Argumente sprachanalytischer Philosophen, die die essentialistische Prämisse kunstästhetischer Theorie unbegründet erscheinen lassen (4.1). Ich setze mich deshalb ausführlich mit zwei grundsätzlichen Einwänden auseinander, die aus sprachanalytischer Sicht gegen sie erhoben worden sind (4.2), und skizziere die Grundlinien einer Theorie des Kunstbegriffs, die der Skepsis gegenüber dem impliziten Essentialismus einer Theorie über das Wesen der

⁸ Siehe etwa Prauss 1981, Seel 1985, Bubner 1989, Bartuschat 1995.

Kunst soweit wie nötig entgegenkommt, an der Möglichkeit einer solchen Kunstästhetik jedoch keinen Zweifel läßt (4.3).

Der Nachweis der Möglichkeit einer kunstästhetischen Theorie enthält freilich noch keine Auskunft darüber, wie eine solche Theorie aussehen könnte. Einen Hinweis darauf erbringt das 5. Kapitel, das nach dem ontologischen Status von Kunstwerken fragt. Ich kläre zunächst Umfang und Bedeutung dieser Frage und erläutere, wie sie sich mit der vorgeschlagenen Interpretation der essentialistischen Prämisse kunstästhetischer Theorie vereinbaren läßt (5.1). Sodann zeige ich, daß der ontologische Status von Kunstwerken weder physizistisch (5.2) noch mentalistisch (5.3) gedeutet werden kann. Mein Alternativvorschlag schließt nicht nur eine Theorie der Werkidentität von Kunstmanifestationen ein, sondern legt auch die ontologische Kommensurabilität von Kunstwerken und Wörtern frei (5.4).

Das 6. Kapitel zieht aus diesem Ergebnis der ontologischen Analyse Konsequenzen für die Bestimmung der kunstspezifischen Differenz. Es konturiert eine kommunikationstheoretische Kunstästhetik, die durch die ontologische Kommensurabilität von Kunstwerken und Wörtern nahegelegt wird. Kunstwerke erweisen sich dabei als kommunikative Zeichen eigener Art: als Produkte eines Zu-verstehen-Gebens, dem kein Verstehen, sondern nur ein Zu-verstehen-Suchen korrespondiert. Daß diese abstrakte Bestimmung den Ausgangspunkt einer Theorie bilden kann, die die Bedeutsamkeit der Kunst umfassend klärt, deute ich abschließend an.

2 Die Notwendigkeit einer kritischen Grundlegung der Kunstphilosophie

2.1 Aporien der Wahrheitsästhetik

Über das Verhältniß der Kunst zur Wahrheit
bin ich am frühesten ernst geworden.

Friedrich Nietzsche

a) Die Wahrheitsästhetik als moderne Antwort auf die Frage nach dem Wesen der Kunst

Kunstphilosophisch beginnt die Moderne mit einer Verengung des Gegenstandsbereichs kunsttheoretischer Reflexion¹: Wenn seit der Mitte des 18. Jahrhunderts philosophisch von Kunst die Rede ist, dann ist nur die – oft auch ›schön‹ geheiene – ästhetische Kunst gemeint. Das gilt auch für dieses Buch: Sofern nicht ausdrücklich anderes gesagt ist, wird auch hier unter Kunst nur die ästhetische Kunst verstanden. Die Kunstphilosophie der Moderne fat damit den Kunstbegriff zwar immer noch weiter als beispielsweise die Kunstgeschichte, die nur die bildende Kunst thematisiert. Zum Gegenstand hat sie Kunst gleichwohl nicht in jenem umfassenden Sinn des Begriffs, in dem etwa das erste Buch der Aristotelischen *Metaphysik* nach Wesen und Entstehung menschlicher Kunst fragt. Kunstdefinitionen, die aus vormoderner Zeit überliefert sind, können deshalb heute nicht mehr überzeugen. Soweit sie sich auf die ästhetische Kunst beziehen lassen, besitzen sie für die kunstphilosophische Reflexion der Gegenwart zwar immer noch große Anregungskraft. Weil sie auf einen Kunstbegriff zugeschnitten sind, der nicht speziell auf die ästhetische Kunst fokussiert ist, geben sie aber keine hinreichende Antwort auf die Frage nach der Eigenart der ästhetischen Kunst. Im übrigen werden Theorien, die Kunst als Nachahmung oder mit Hilfe des Schönheitsbegriffs definieren,

¹ Vgl. z. B. Batteux 1746; d'Alembert *Disc. prél.*, xxi ff.

vielen heutigen Erscheinungsformen ästhetischer Kunst nicht gerecht: Daß Kunst die Natur nachahme, Schönheit erfahrbar oder göttliche Vollkommenheit sinnfällig mache, sind im Zeitalter der Müll-Installationen und des Atheismus keine plausiblen Auskünfte mehr.² Erst recht lassen uns solche Antworten ratlos zurück, wenn wir begreifen wollen, warum selbst die suizidale Selbstpräsentation als Kunstphänomen rezipierbar ist.³ Weil die Vielfalt und Heterogenität moderner Kunstphänomene den Horizont der vormodernen Kunsttheorie übersteigt, fehlt es dieser auch da an Überzeugungskraft, wo sie modern, d. h. als Theorie *ästhetischer* Kunst, gelesen werden kann.

Unzulänglich muten jedoch auch viele moderne Kunsttheorien an. Denn die Philosophie der Moderne hat zwar oft nach dem Wesen der Kunst gefragt, dies aber selten genug um der Kunst willen getan.⁴ Oftmals dient ihr die Kunst bloß als Spiegel, reflektiert das Kunstverständnis der Philosophie vor allem deren Selbstverständnis.⁵ Auch wo sich die Philosophie seit dem 18. Jahrhundert ausdrücklich als Kunstphilosophie versteht, widmet sie sich nur allzugern narzißtischer Nabelschau. Denn das eigentliche Thema der modernen Kunstphilosophie – die oft auch unter dem Namen *Ästhetik* auftritt, der eigentlich auf eine andere Fragestellung verweist⁶ – ist zumeist die diskursive Vernunft, das originäre Medium

² Das belegt z. B. Reinhard Löws (1994) zirkulär argumentierender Versuch, eine am Schönheitsbegriff orientierte Ästhetik wiederzubeleben.

³ Man denke etwa an die Rudolf-Schwarzkogler-Retrospektive, die in den Jahren 1993/94 in der Prager Nationalgalerie, im Pariser Centre Pompidou und im Frankfurter Kunstverein zu sehen war.

⁴ Insofern ist die These von Lehnerer (1994, 153), daß »eine genuine Wissenschaft der Kunst [...] bisher kaum ernsthaft betrieben« worden sei, nicht ganz abwegig.

⁵ Freimütiger als die meisten seiner kunstphilosophischen Nachfahren hat Schelling seinen Hörern einbekannt, daß sein Interesse an der Kunst dieser nicht um ihretwillen galt: »Der Zusatz Kunst in ›Philosophie der Kunst‹ beschränkt bloß den allgemeinen Begriff der Philosophie, aber hebt ihn nicht auf. Unsere Wissenschaft soll Philosophie seyn. Dieß ist das Wesentliche; daß sie eben Philosophie seyn soll in Beziehung auf Kunst, ist das Zufällige unseres Begriffs.« (*PbdK*, 365) Daß sich die Kunstphilosophie auf diese Weise selbst ad absurdum führt, hat schon Theodor Wilhelm Danzel betont (1855, 50; vgl. ders. 1844, 62 f.).

⁶ Siehe unten, 50 ff.

der Philosophie. Von Baumgarten über Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer bis hin zu Heidegger, Gadamer, Adorno, Goodman und den jüngsten Untersuchungen zur Rationalität des Ästhetischen interessiert sich die Kunstphilosophie immer nur *auch* für die Kunst.⁷ Philosophische Aufmerksamkeit erfährt die Kunst nicht so sehr als menschliche Lebensäußerung *sui generis* als vielmehr in ihrem Verhältnis zu anderen Formen menschlicher Weltaneignung und Selbstbegegnung, insbesondere zum menschlichen Welt- und Selbstverstehen im Medium der Philosophie und Wissenschaft.

Die Frage nach dem Wesen der Kunst tritt deshalb nicht selten hinter die Frage nach ihrem Wahrheitsbezug zurück oder wird sogar mit dieser Frage identifiziert. Indem nämlich die Kunstphilosophie der Moderne den Wahrheitsbegriff in den Mittelpunkt rückt, sucht sie Kunst und Philosophie aufeinander zu beziehen: Weil Wahrheit nicht nur als Ziel philosophischen Fragens, sondern – in einem von verschiedenen Autoren unterschiedlich erläuterten Sinn – auch als Telos der Kunst betrachtet werden könne, seien beide kommensurabel. In dieser Überzeugung kann man das Credo der modernen Wahrheitsästhetik erblicken.

⁷ Die bedeutendste Ausnahme bildet im deutschen Sprachraum ausgerechnet jene psychologische Ästhetik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die zu ignorieren lange beinahe zum guten kunstphilosophischen Ton gehörte – den Versuch einer Wiedererinnerung hat Pauen (1995) gemacht, für einen Überblick vgl. Drüe 1983, Nachtsheim 1984 und vor allem die enzyklopädische Darstellung von Allesch (1987, 288–425) sowie dessen *Einführung in die psychologische Ästhetik* (Allesch 2006), die auch nach dem Beitrag fragt, den die Psychologie heute zur Ästhetik leisten kann. Das Bestreben der psychologischen Ästhetiker des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts war es, die Ästhetik »empirisch zu fundieren«, damit sie nicht länger ein »Tummelplatz ganz willkürlicher Spekulationen« sei (Lange 1907, 37; vgl. schon Fechner 1871, 557; ders. 1876 I, 1 ff.). Auch wenn ihre Lösungsvorschläge im ganzen nicht überzeugen können – vor allem, weil die kognitive Dimension der Kunst dabei unterbestimmt bleibt –, ist das methodische Problembewußtsein, das sich bei Lipps (1903), Lange (1907) und Volkelt (1905), aber auch bei Utitz (1914/20) und anderen dokumentiert, im Vergleich zu vielen Autoren des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts geradezu vorbildlich.

b) Die vormodernen Wurzeln der modernen Wahrheitsästhetik

Die Kunstphilosophie der Moderne nimmt damit ein altes philosophisches Thema auf. Als Rivalin der Philosophie findet die Dichtkunst schon bei Platon Erwähnung,⁸ dessen Abwertung der musischen Künste dazu beiträgt, die Philosophie als überlegene Form menschlicher Welterkenntnis zu profilieren. Nach der auf ihn zurückgehenden Auffassung, die die kontinentaleuropäische Kunsttheorie bis ins 18. Jahrhundert hinein bestimmte, verdankt die Kunst ihre Bedeutsamkeit ihren mimetischen Leistungen. Ihre Aufgabe ist jedoch nicht Nachahmung im strikt naturalistischen Sinn. Vielmehr verpflichtete man die Kunst auf ein idealistisches Mimesiskonzept: Um das Wesen der Dinge zu veranschaulichen, soll sie von der Kontingenz und Unvollkommenheit der empirischen Realität abstrahieren und statt des Tatsächlichen gegebenenfalls Wahrscheinliches oder Perfektioniertes zeigen.

Mit dieser Auffassung ist allerdings eine Schwierigkeit verbunden, aus der die vormoderne Kunsttheorie unterschiedliche Schlußfolgerungen gezogen hat: Sowohl am unbestreitbaren Wirkungspotential vieler mimetisch unzureichender Kunstwerke als auch an der mitunter geringen Resonanz solcher Kunst, die dem Mimesisideal in hohem Maße genügt, erweist sich, daß die Wirkung eines Kunstwerks von dessen mimetischer Qualität unabhängig ist. Folglich wäre, wenn die mimetische Qualität eines Kunstwerks über dessen Bedeutsamkeit entschiede, nicht nur ein Großteil der Rezipienten für den wahren Rang der Werke blind, sondern solche Blindheit auch durch Kunsterfahrung nicht zu heilen. Deshalb muß entweder die Kunst – all ihren mimetischen Bemühungen zum Trotz – unkräftig oder ihre Verpflichtung auf das Ideal ›richtiger‹ Nachahmung fragwürdig erscheinen. Platon entschied sich bekanntlich für die Geringschätzung der ästhetischen Kunst; ihm gelten Dichtung und Malerei als Formen einer sekundären mimetischen Praxis, die das Wesen der Dinge nicht unverstellt zu erfassen vermag. Aristoteles hingegen erteilt der Kunst die Lizenz, um bestimmter Wirkungen willen auch Unmögliches darzustellen, das Gebot ›richtiger‹ Nachahmung also aus rezeptionsästhetischen Motiven zu verletzen.⁹

⁸ Vgl. z. B. *Politeia* X, 607b.

⁹ Vgl. *Poetik*, Kap. 24f., bes. 1461b9ff.

Einen Ausweg aus dem Dilemma fand erst die spätantike und mittelalterliche Kunsttheorie. Sie erneuerte zwar die Platonische Verpflichtung der Kunst auf ›richtige‹ Nachahmung, die in der Aristotelischen *Poetik* wenigstens zum Teil überwunden worden war, konnte aber den Rückfall in die Platonische Geringschätzung der Kunst vermeiden, weil sie der Vorstellung, daß die Kunst die Natur nachahme, einen neuen, zusätzlichen Sinn zu geben verstand: Die Kunst ahme die Natur nicht nur nach, indem sie einzelne ihrer Elemente – wirklichkeitsgetreu oder idealisierend – imitiere, sondern vor allem, indem sie das Gleiche oder doch etwas Ähnliches tue wie die Natur. Diese Deutung der *imitatio naturae* der Kunst als »Strukturanalogie«¹⁰ ist zwar sowohl bei Platon¹¹ als auch bei Aristoteles¹² bereits angelegt; die Mimesistheorie der klassischen Antike stellt die strukturelle Homologie von Kunst und Natur aber noch nicht in derselben Weise in den Vordergrund, in der dies im Anschluß an die pseudoaristotelische Schrift *De mundo* und unter dem Einfluß des stoischen Naturbegriffs bei Plotin, vor allem aber bei Thomas von Aquin¹³ und bei Cusanus¹⁴ geschieht.

Von den frühmittelalterlichen *imitatio-naturae*-Lehren bis zur Kunsttheorie der Aufklärung prägt die Homologithese das kunstphilosophische Denken. Shaftesbury findet für sie 1710 die Formel vom Dichter als einem »second Maker: a just Prometheus, under Jove«. ¹⁵ Und noch Sulzer bestimmt in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* die Natur als »die wahre Schule«, in der der Künstler »die Maximen seiner Kunst lernen kann, und wo er durch Nachahmung ihres allgemeinen Verfahrens die Regeln des seinigen

¹⁰ Flasch 1965, 282.

¹¹ Vgl. die Parallelisierung ästhetischer Kunst, demiurgischer Technik und phyturgischen Schöpfungshandelns in *Politeia* X. Nicht umsonst bereitet Plotin die Deutung der Naturnachahmung der Kunst als Strukturanalogie vor, indem er die Kunst mit dem an Platon erinnernden Hinweis, daß es auch außerhalb der Kunst Nachahmung gebe, gegen ihre Platonische Geringschätzung verteidigt (*Enn.* V 8,1, Z. 32–34).

¹² Vgl. *Physik* II 2, 194 a 21 f.; II 8, 199 a 15 ff. Aristoteles denkt hier freilich nicht speziell oder auch nur in erster Linie an die ästhetische Kunst.

¹³ *In phys.* II, iv, n. 171.

¹⁴ *Comp.* 9, 26f.; *De docta ign.* II, 1, n. 94; *De con.* II, 12, n. 131 ff.

¹⁵ *Sol.* (I, 3), 110 (Herv. d. O. getilgt).

zu entdecken hat.¹⁶ Die Wendung der Homologithese ins Genie-ästhetische, die sich schon bei Shaftesbury andeutet und in der Folgezeit rasch vollzogen wird, untergräbt jedoch die Wurzeln einer Kunsttheorie, die sich an der Kategorie der Nachahmung orientiert. Je nachdrücklicher nämlich dem Künstler-Genie Schöpferebenenbildlichkeit und Originalität zugesprochen werden, desto mehr verliert die Verpflichtung der Kunst auf Nachahmung ihren Sinn.

c) Kunstwahrheit als absolute Bedeutung

Die Kunstphilosophie der Moderne rückt aus diesem Grund vom Leitbegriff ›Nachahmung‹ ab.¹⁷ Sofern sie nicht ohnehin wie Hume vom Geschmack, wie Kant vom ästhetischen Urteil oder wie die psychologische Ästhetik im Deutschland des ausgehenden 19. Jahrhunderts vom ästhetischen Gefühl und Erlebnis her argumentiert, erläutert sie das Wesen der Kunst in erster Linie mit Bezug auf den Wahrheitsbegriff. Anders als bei Platon und vielen seiner Nachfahren bis ins 18. Jahrhundert wird Wahrheit dabei allerdings nicht so verstanden, daß sie durch den Verweis auf mimetische Leistungen explizierbar wäre. Vielmehr trennt sich die moderne Wahrheitsästhetik, die, vorbereitet durch Baumgartens Lehre von der ›veritas aethetica‹,¹⁸ zuerst von Schelling und Hegel entwickelt wird, nicht nur von der Vorstellung eines essentiellen Wirklichkeitsbezugs der Kunst (die sich, gleichsam verschwistert mit der Homologithese, in den *imitatio-naturae*-Lehren bis in die Neuzeit durchgehalten hat-

¹⁶ Sulzer 1792–1794 III, 488 f. – Entsprechend betont Goethe in der *Einkleitung in die Propyläen*, »daß wir [...] beim Kunstgebrauche nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben« (WW XII, 44).

¹⁷ Auch im 19. Jahrhundert (vgl. z. B. Hebenstreit 1843, 492) und sogar am Ende des 20. Jahrhunderts (vgl. Cramer/Kaempfer 1992) finden sich zwar noch Belege für das Fortwirken der Homologithese; für die Kunstphilosophie der Moderne ist eine nachahmungstheoretische Kunstauffassung jedoch nicht mehr charakteristisch.

¹⁸ Baumgarten 1750, §§ 423 ff. Zur Bedeutung der ›veritas aethetica‹ bzw. ›veritas aestheticologica‹ für Baumgartens Konzept einer »scientia cognitio-nis sensitivae« (ebd., § 1; vgl. ders. 1739, § 533) vgl. Schweizer 1973, 40 ff.