

Einleitung

Seit Alexander G. Baumgartens Begründung der philosophischen Ästhetik beschäftigt sich diese mit einer Reihe von Grenzproblemen. Das grundlegendste Problem ist offensichtlich das der eigenen Grenze: Welche Grenze hat Ästhetik, um überhaupt als eine *eigenständige* Disziplin zu gelten? Was gehört zu ihrem Programm und was nicht? Wie ihr Herkunftswort *aisthesis* impliziert, bezieht sie sich nur auf die Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung? Aber auch auf ihre ganze Reichweite?

Mit der Begründung dieses Neubereichs der Philosophie wollte Baumgarten im Allgemeinen zeigen, dass sich die Erkenntnisfähigkeit von Menschen nicht allein auf rational-logische Urteile beschränken lässt, sondern es noch eine andere spezifische Art von Erkenntnis gibt, die aus unseren sinnlichen Vermögenskräften hervorgeht. Eine solche Erkenntnis wurde in der zu seiner Zeit prominent gewordenen Leibniz-Wolff'schen Schule als untere Stufe der Erkenntnis – d.h. eine klare, aber undeutliche Erkenntnis – diskreditiert und von den sogenannten höheren Stufen der Erkenntnis (deutlich-klares oder adäquates Wissen) stark abgegrenzt.¹ Gegenüber dieser einseitigen Erkenntnislehre behauptete Baumgarten, dass auch unser sinnliches Vermögen seine eigene Berechtigung hat, weil es solche Leistungen erbringt, die für das Wissen genauso konstitutiv sind wie andere rationalen Erkenntnisse.

Mit einer Umdeutung des Konzepts des *analogon rationis* argumentierte Baumgarten, dass die Ästhetik mit eigener Logizität als ein selbständiges Wissensfeld gelten sollte, ohne auf andere rationale Felder reduziert zu werden.² Gleichzeitig hatte er der Ästhetik eine für alle anderen Wis-

1 Vgl. Stefan Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 20f.

2 Vgl. Brigitte Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 1997, S. 57.

sensbereiche konstitutive Funktion zugeschrieben: Mit diesem neuen Wissensfeld könnte die Vollkommenheit des menschlichen Erkenntnisvermögen im Ganzen nachgewiesen werden, ohne eine einzige Quelle desselben auszulassen. Die Vervollkommenung aller Erkenntnisart, die man als ein gemeinsames Ziel des rationalistischen Zeitalters bezeichnen kann, könnte aber immer davon abhängig sein, dass zwischen Teilwahrheiten, die durch verschiedene Vermögen gewonnen werden können, keine strikten Trennungen bzw. Abgrenzungen, sondern fließende Übergänge existieren. Eben in einem solchen Grenzgebiet bzw. an einer Peripherie ist die neuzeitliche Ästhetik entstanden, durch die jene Übergänge bzw. Vermittlung zwischen den rationalen, mathematischen, moralischen oder theologischen Erkenntnisarten möglich sein sollten.

Da Ästhetik ihren Anspruch auf einen eigenen autonomen Wissensbereich scheinbar nur im Spannungsfeld mit anderen Wissensbereichen verwirklichen könnte, ist wegen ihrer relativen Freiheit, die von jenen Bereichen abhängt, eine Reihe von weiteren Grenzproblemen entstanden, die bis heute viele Diskussionen der philosophischen Ästhetik beherrschen. Neben dem Problem der disziplinären Autonomie trat vor allem auch die Frage nach ihrem Forschungs- oder Untersuchungsgegenstand auf: Geht es der Ästhetik um eine neue Erkenntnis, die man anhand von bis dahin geltenden Begriffen der Philosophie nicht analysieren kann und darum eines völlig anderen Vokabulars und neuer Methoden bedarf? Auf welche Phänomene, Praktiken und Gegenstände bezöge sich dann solch eine Erkenntnis? Nur auf bestimmte Phänomene der Kultur oder der Natur oder der Kunst?

Als Baumgarten Ästhetik als eine Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis bestimmte, ging er davon aus, dass das Schöne in den Phänomenen der Welt und der Kunst objektiv existiert und durch menschliche Erkenntnis- bzw. Vorstellungskräfte unmittelbar erkannt werden kann.³ Hingegen hat Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1781) – in der nächstgrößten systematischen Studie der philosophischen Ästhetik – die Möglichkeit einer Übereinstimmung des Gefühls des Schönen mit den Erkenntnisbegriffen vehement zurückgewiesen. Zwar ging auch Kant (wenn auch erst in der *Dritten Kritik*) von der wissenschaftlichen Würdigkeit der Untersuchung des Schönen aus und führte die Ästhetik als eine eigenständige Disziplin entscheidend fort. Jedoch könnten ihm zufolge die Prinzipien dieser Wissenschaft weder an den Dingen der Welt noch in den Er-

3 Vgl. Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, S. 55 u. 77.

kenntnisbegriffen gefunden werden. Vielmehr lassen sie sich in einer spezifischen Urteilsart entdecken, durch die uns das Schöne in seiner Form bzw. ohne Fremdinteresse gefällt. Während also Baumgartens Ästhetik von der objektiven Existenz des Schönen bis zu ihrer begrifflichen Erkennbarkeit reicht,⁴ grenzt Kant sie auf die Form und die Prinzipien der schönen Urteilpraxis ein. Allerdings geht es der kantischen Begrenzung der Ästhetik auf die ästhetischen Urteilspraktiken weniger um eine maßvolle Abgrenzung, sondern eher um eine qualitative *Verschiebung* ihres Gegenstandsbereichs. Denn das ästhetische Urteil bestimmt Kant – wie in dieser Studie eingehend diskutiert wird (vgl. II.1) – als eine wesentliche Reflexionsleistung des Subjekts, die einerseits – wie bei Baumgarten – mit den anderen Wissensarten zutiefst verbunden ist und andererseits einen grundlegenden Beitrag zur freien Konstitution des Subjekts leistet.

Das Moment des ästhetisch Reflexiven in der kantischen Ästhetik wurde anschließend von den Frühromantikern (besonders von Schlegel und Schelling) sowie später von Hegel kritisch fortgeführt und sein Wert unmittelbar auf die Werke und Gattungen der Kunst bezogen. Da die Kunst und die Kunstwerke – nach den deutschen Idealisten – eben durch die sich denkende und reflektierende Subjektivität produziert werden,⁵ sollte die Ästhetik nicht wie bei Kant als Wissenschaft des Naturschönen, sondern als ‚Philosophie der (schönen) Kunst‘ bestimmt werden.⁶ Dabei

4 Ästhetik war für Baumgarten nicht nur die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, sondern auch „Theorie der freien Künste“, „untere Erkenntnislehre“, „Kunst des schönen Denkens“ und „Kunst des der Vernunft analogen Denkens“. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik (1750)*, Dagmar Mirbach (Hrsg.), Hamburg 2007, S. 11. Für die Probleme in der Rezeptionsgeschichte dieser weiten Auffassung der Ästhetik vgl. Dieter Kliche, „Ästhetik/ästhetisch“, Karlheinz Barck (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, Weimar 2000, S. 308–400, hier S. 326f.

5 Vgl. Walter Jaeschke, „Ästhetische Revolution. Stichworte zur Einführung“, ders. (Hrsg.), *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805). Mit Texten von Schlegel, Schelling, Humboldt, Jacobi, Novalis u.a. und mit Kommentar*, Hamburg 1999, S. 1–11, hier S. 8.

6 Bei Hegel heißt es z.B.: „[Der] Gegenstand [der Ästhetik] ist das weite *Reich des Schönen*, und näher ist die *Kunst*, und zwar die *schöne Kunst* ihr Gebiet.“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke 13. Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt am Main 1986, S. 13. Vgl. auch den allerersten Abschnitt mit dem Titel „Begrenzung der Ästhetik [...]“, ebd. S. 13ff.

lässt sich aber eine andere Art von Abgrenzung erkennen: Der Ästhetik gehe es nicht mehr um den gesamten Kreis des Schönen und dessen Urteils- oder Wahrnehmungsbezug,⁷ sondern – vor allem bei Hegel – darum, dass das Kunstschöne in seiner historisch-kulturellen Veränderbarkeit begrifflich erkannt wird. Von dem philosophisch-ästhetischen Projekt Hegels wird dementsprechend sowohl das Naturschöne, das nach Kant der künstlerischen Produktion immer überlegen war, als auch *schöne* Gegenstände, Phänomene oder Momente des Alltags ausgeschlossen. Jedoch deutet auch diese Abgrenzung keineswegs auf eine geringe Funktion der Ästhetik für die menschliche Welt hin, sondern ihr wird im Gegenteil eine ganz wesentliche Rolle zugeschrieben: Zusammen mit Religion und Philosophie repräsentierte die Kunst nach Hegel eine höchst spezifische Form des Geistes, die „die tiefsten Interessen des Menschen“ in ausgezeichneter und reflexiver Weise erscheinen lässt.⁸

Im Hinblick auf die Akzentverschiebung der Ästhetik erst von den Wahrnehmungspraktiken (Baumgarten) zu den reflexiven Urteilspraktiken (Kant) und dann von diesen zu den Kunstpraktiken (Hegel) lässt sich behaupten, dass bereits mit der Entstehung und der Entwicklung der Ästhetik ein Streit um ihre eigenen Grundlagen und ihren Gegenstandsbereich einherging. Noch heute ist dieser Streit keineswegs entschieden.⁹ Die Reichweite und der Gegenstandsbezug der philosophischen Ästhetik werden auch von heutigen Theoretikern¹⁰ sehr unterschiedlich wahrgenommen. Einige grundlegenden Fragen, die die aktuellen ästhetischen Theorien direkt oder indirekt betreffen, sind darum immer noch: Was gehört zum Forschungsprogramm der Ästhetik heute und was nicht? An welchem Inhalt

7 Vgl. Jaeschke, „Ästhetische Revolution“, S. 8.

8 Hegel, *Werke 13*, S. 21.

9 Nicht zuletzt tragen zwei verschiedene Sammelbände, die sich auf völlig unterschiedliche Epochen und Traditionen der Ästhetik beziehen, den gleichen Namen: „Streit um die Grundlagen der Ästhetik“. Für den thematischen Bezug auf die Analytische Ästhetik vgl. Roland Bluhm, Reinold Schmücker (Hrsg.), *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, Paderborn³ 2013. Für den historischen Bezug auf die Frühromantik vgl. Walter Jaeschke (Hrsg.), *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805). Mit Texten von Schlegel, Schelling, Humboldt, Jacobi, Novalis u.a. und mit Kommentar*, Hamburg 1999.

10 In diesem Buch wird nur aus Gründen der sprachlichen Vereinfachung die männliche Funktionsbezeichnung verwendet. Es sind jedoch stets Personen männlichen und weiblichen Geschlechts gleichermaßen gemeint.

oder an welchem Gegenstand soll sich eine ästhetische Theorie orientieren: an unserer ästhetischen Erfahrungs- und Wahrnehmungsweise oder an den Gegenständen und Ereignissen, die wir gewöhnlich Kunst nennen? Sind die Erfahrungen primär oder die Kunstwerke? Zählen dazu auch besondere Gegenstände des Alltags oder ästhetisch-poetisch wirkende Sätze aus politischen oder sozialen Kontexten? Ist es nicht wieder notwendig, wie bei Hegel, die Philosophie der Kunst von der allgemeinen Ästhetik strikt zu trennen?¹¹ Der aktuelle Streit um die Abgrenzung des Ästhetischen hinsichtlich seines Gegenstandsbezugs kann an dieser Stelle zwar nicht vollständig ausgeführt werden. Jedoch wird sie – exemplarisch – mit Blick auf eine wichtige philosophische Richtung in der gegenwärtigen Ästhetik, auf die Theorien der *ästhetischen Erfahrung*, problematisiert, um daraus die methodologische Pointe der vorliegenden Studie klar zu bestimmen.

Vielen erfahrungstheoretischen Ansätzen geht es an erster Stelle um die Analyse der besonderen Weisen der Erfahrungen, die wir bei unserer Auseinandersetzung mit Kunstwerken oder anderen Gegenständen der Natur und der Kultur machen. Die Besonderheit einer solchen Erfahrung wird von jedem Autor freilich je anders verstanden: Ästhetische Erfahrungen können z.B. verstehend, krisenhaft, körperlich, existentiell, sprachlich-auslegend, sprachlos, schwellenhaft, gefühlserregend, selbstzweckhaft usw. vollzogen werden.¹² Obwohl bei den unterschiedlichsten Theorien der ästhetischen Erfahrung weder der Erfahrungsbummel noch der Begriff des Ästhetischen noch „die Reichweite der ästhetischen Erfahrung“¹³ ein-

11 Vgl. Daniel Martin Feige, „Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik: Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft* 56 (2011), S. 123–142.

12 Für verschiedene Auffassungen dieses Begriffs vgl. Joachim Küpper, Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003. Für einige frühe Entwürfe zur Theorie der ästhetischen Erfahrungen vgl. Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989; Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1991. Der Begriff der Erfahrung war auch im Kontext der analytischen sowie pragmatischen Ästhetik nicht unbedeutend. Vgl. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism*, Indianapolis 1981, S. 527f.; John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main 1988.

13 Martin Seel, „Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung“, Gert Mattenkrott (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemi-*

heitlich konzipiert wird,¹⁴ kann man wohl die Behauptung aufstellen, dass die Entstehung bzw. Reaktualisierung dieser Theorierichtung unmittelbar mit der Krise des Werkbegriffs im Einzelnen und generell mit der Krise der Kunst, die durch die vermeintlichen Tendenzen der künstlerischen Grenzüberschreitungen verursacht wurde, zu tun hat. So schreibt Rüdiger Bubner in seinem Aufsatz *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in dem einer der einflussreichsten erfahrungstheoretischen Ansätze in der Ästhetik entworfen wurde:

„Wenn [...] einer Ästhetik, in der die Philosophie die Kunst als eine markierte Gestalt ihrer selbst zu identifizieren meint, die Gefahr der Heteronomie droht und wenn weiterhin die massive Werkkategorie, die den ontologischen Träger einer in Kunst sinnlich erschauten Wahrheit abgibt, gerade im Blick auf zeitgenössische Phänomene kein Vertrauen verdient, so bleibt als methodischer Weg allein der Ausgang von der *ästhetischen Erfahrung* übrig.“¹⁵

Der Begriff der „ästhetischen Erfahrung“, den Bubner in weiteren Abschnitten seiner Schrift ausgehend von Grundeinsichten der kantischen Ästhetik entwickelt, wird heute zwar nicht direkt als der neue Gegenstandsbereich, sondern eher als „Grundbegriff“¹⁶ der philosophischen Ästhetik betrachtet. Jedoch hat sie sich bisher weniger nur auf spezifische Erfahrungsweisen im Umgang mit Kunstwerken begrenzt, als dass er zumeist eine größere, kunstdefinitorische Funktion erfüllte. Sie war in der Tat für Bubner und später für viele Theoretiker ein begriffliches Instrumentarium, um selbst Kunst zu bestimmen.¹⁷ Demnach lässt sich die Kunst nicht mehr durch die Struktur der Kunstwerke oder der einzelnen Künste, sondern durch unsere ästhetischen Erfahrungen bestimmen.

sche, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg 2004, S. 73–81.

- 14 Vgl. Stefan Deines u.a., „Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte“, dies. (Hrsg.), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2012, S. 7–37, hier S. 10f.
- 15 Rüdiger Bubner, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, ders. (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, S. 9–51, hier S. 34. Hervorhebung im Original.
- 16 Vgl. Joachim Küpper, Christoph Menke, „Einleitung“, dies. (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003, S. 7–15, hier S. 7.
- 17 Vgl. Küpper/Menke, „Einleitung“, S. 7f.

Bei solchen direkten oder indirekten Versuchen zur Definition von Kunst in der Ästhetik¹⁸ haben wir schließlich eine neue Version des oben diskutierten Abgrenzungsproblems. Auf der einen Seite führt eine erfahrungsästhetische Theorie der Kunst meistens zu einer sehr weiten Kunstdefinition, weil man *nicht nur* Kunstwerke, sondern sehr oft auch die Natur, schöne Gegenstände und Momente des Alltags, Design, Mode oder Kulinarisches ästhetisch erfahren kann.¹⁹ Werden also die Konturen des eigenen Erfahrungskonzepts mit dem Begriff oder der Reichweite der Kunst gleichgesetzt, hat man am Ende eine neue Form des Ästhetizismus, der dafür offen ist, das ganze Leben als Kunst aufzufassen. Auf der anderen Seite kann eine Erfahrungstheorie der Kunst tatsächlich ihr Konzept der ästhetischen Erfahrung modifizieren und es nur auf künstlerische Phänomene oder paradigmatische Werke in der Kunst begrenzen. Weil aber Kunstwerke (im klassischen Sinne) nicht immer als ästhetisch oder schön erfahren werden, sondern sehr oft auch anderen Tätigkeiten wie der Interpretation oder dem kunsthistorischen Wissen (wenn wir z.B. den Werken der Minimal Art oder *Ready-Mades* begegnen) bedürfen,²⁰ müsste eine solche Theorie mit einem relativ engen Kunstverständnis zufrieden sein, das viele Werke und Praktiken aus dem Kunstbereich ausschließt.

Mit dieser knappen Problematisierung der (Nicht-)Definierbarkeit der Kunst aus einer erfahrungstheoretischen Perspektive²¹ wird keineswegs darauf abgezielt, das Paradigma der ästhetischen Erfahrung im Ganzen in

18 Solche Definitionsversuche werden selbstverständlich nicht von allen oder auch nicht nur von Erfahrungsästhetikern unternommen. Auch bei vielen verschiedenen z.B. werkontologischen, produktions- und medienästhetischen oder analytischen Ansätzen der Kunst lässt sich von einem Streit um die Definierbarkeit und Nicht-Definierbarkeit der Kunst sprechen. Vgl. z.B. Petrus Klaus, „Was sind Kunstwerke? Grundzüge einer Konstitutionstheorie der Kunst“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft* 47/2 (2002), S. 217–236. Für diese Debatte im Allgemeinen vgl. Bluhm, Schmücker, *Kunst und Kunstbegriff*.

19 Vgl. Deines u.a., „Kunst und Erfahrung“, S. 22ff.

20 Paradigmatisch stehen für diese Debatte Arthur Dantos Überlegungen, vgl. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main 2003. Für Martin Seels Einwand gegen Danto vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 192ff.

21 Für die weiteren Diskussionen und Beiträge in dieser Hinsicht vgl. Deines u.a., „Kunst und Erfahrung“.

Frage zu stellen oder ihre wichtigen Leistungen zu übersehen.²² Vielmehr kommt es hier darauf an, auf ein dauerndes Abgrenzungsproblem der Ästhetik hinzuweisen, das uns zu den folgenden Fragen bringt: Wodurch ist die Grenze der Kunst zu bestimmen? Soll sie nur ästhetisch bestimmt werden oder ist eine außerästhetische Bestimmung der Kunst möglich bzw. notwendig? Soll man dafür eine allgemeine Ästhetik von der Philosophie der Kunst strikt trennen oder eher diese jener harmonisch unterordnen?²³ Soll man diese beide jeweils als völlig verschiedene oder (manchmal) einander überkreuzende Disziplinen verstehen? *Und noch wichtiger:* Wenn es sich in einem von diesen Bereichen um einen vermeintlichen Akt der Grenzüberschreitung handelt, wo ist dieser dann theoretisch zu verorten? Wenn es im weiteren Sinne Zwischenfälle und -praktiken gibt, die weder nur als Kunst noch als nur Alltagsschönes noch als nur Naturschönes klassifiziert werden können, in welchem Bereich sollen sie thematisiert werden? In der Kunstarteorie oder in der allgemeinen Ästhetik? Oder an der Grenze zwischen beiden? Dies sind einige wichtige Fragen auch an die vorliegende Studie, die versucht, angemessene Verständnisse der Grenzen und Überschreitungen (in) der Kunst zu gewinnen, aber notwendigerweise andere (Nachbar-)Grenzen berührt.

Bleiben wir aber zuerst noch einmal bei der (vermeintlichen) Krise des Werkes, die oben ausgehend von Bubner als eine der wichtigen Ursachen der gegenwärtigen Abgrenzungsprobleme der Ästhetik – bzw. als eine neue Akzentverschiebung in der gegenwärtigen Ästhetik – beschrieben wurde. Wenn wir uns mit Bubner an „den *Phänomenen der Kunst*“²⁴ orientieren, können wir diese Krise mit ihm so diagnostizieren: „Seit den Konstruktionen des Kubismus und Futurismus, seit den Ready-mades und den Materialbildern aller Art zielt eine der wesentlichen Tendenzen moderner Produktion auf Überwindung [...] der herkömmlichen Werkeinheit.“²⁵ Dazu kommen selbstverständlich weitere Beispiele wie die „dadaistischen Vexierbilder und surrealistischen Schocks“ sowie Praktiken aus der Aktionskunst und Happeningkunst, die ebenso „die Skepsis gegenüber

22 Die Leistungen von Kants Autonomie-Ästhetik werden im zweiten Teil dieser Studie eingehend diskutiert. Vgl. II.1.

23 Vgl. Feige, „Zum Verhältnis von Kunstarteorie und allgemeiner Ästhetik“.

24 Bubner, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, S. 10. Hervorhebung im Original.

25 Bubner, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, S. 33.

der Geschlossenheit des Werkes in ihr Zentrum auff[nehmen].“²⁶ Das Problem oder die Krise liegt anscheinend in den künstlerischen Praktiken, jedoch könnte man es bzw. sie nicht durch die „Hypostasierung“ von einzelnen Kunstwerken bzw. -ereignissen auflösen, weil dabei mit den Grenzen zwischen Werk und Nichtwerk permanent gespielt wird, die nicht mehr festzustellen seien. Vielmehr könnte man die Krise erst dann beseitigen, wenn man „von der ästhetischen Erfahrung“ ausgeht.²⁷

Anstatt die hier von Bubner beschriebene Krise der Werkeinheit weiter mit seinem Konzept der ästhetischen Erfahrung oder mit einem alternativen Werkkonzept zu überwinden,²⁸ treten wir als Nächstes einen Schritt zurück: zurück zum *Vor-Krisen-Zustand* des Kunstwerks. Freilich wurde die reale Existenz eines solchen Zustandes weder von Bubner noch von den anderen Kritikern des Werkbegriffs direkt erwähnt. Um aber die theoretische Pointe der vorliegenden Arbeit von einer Art des kunsthistorischen Empirismus klar zu differenzieren, ist es notwendig, die prinzipielle Unmöglichkeit eines solchen Zustandes geltend zu machen. Einem solchen Empirismus zufolge hieße es z.B., dass die Grenzüberschreitungen als Phänomene der einzelnen Kunstwerke und der Künste historisch ungefähr mit den Avantgardebewegungen beginnen und ihr Grad mit den Kunstrichtungen wie Konzeptkunst, Aktionskunst und heute auch mit der Digitalkunst oder Netzkunst weiter steigen. Zweifelsohne wandeln sich Kunstrichtungen, wodurch immer wieder neue künstlerische Richtungen, Stile, Traditionen, Formen und Gattungen entstehen. Die Bedeutung der Geschichte für die Kunst kann keineswegs bestritten werden – auch wenn man nicht immer von der gleichen Geschichtskonzeption ausgeht.²⁹ In diesem Sinne lassen sich die Ansicht der Kunsthistoriker sowie -kritiker, dass die Tendenz zu künstlerischen Grenzüberschreitungen im Verlauf der Geschichte immer deutlicher wahrzunehmen sei, und auch der Anspruch von einzelnen Künstlersubjekten und -gruppen, dass sie in ihren Praktiken Grenzen immer mehr überschreiten, möglichst ernst nehmen. Allerdings: Indem solche künstlerischen oder kunsttheoretischen Ansprüche auf Grenzüberschreitung ernsthaft berücksichtigt werden, sollen sie gleichzei-

26 Bubner, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, S. 33.

27 Bubner, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, S. 33f.

28 Verschiedene Werkkonzeptionen (von Adorno, Heidegger und Derrida) werden im zweiten Teil dieser Studie detailliert diskutiert. Vgl. II.2–4.

29 Die Rolle der Geschichte für die Grenzen der Kunst und der Künste wird mit Hegels und Adornos Philosophie zur Geltung gebracht. Vgl. II.1 u. II.2.

tig und permanent mit zwei grundlegenden Fragen konfrontiert werden: (1) Welche Grenzen werden mit welchen Mitteln und Praktiken überschritten? (2) Was wird daraus – welche Konsequenzen haben also Grenzüberschreitungen?

Stellt man sehr grob und beispielhaft diese zwei Fragen hinsichtlich einer der wichtigsten Bewegungen in der Geschichte der künstlerischen Grenzüberschreitungen, der Dada-Bewegung, lassen sich anhand von möglichen Antworten die Problemstellung sowie das methodische Vorgehen dieser Studie näher explizieren. Bekanntlich behaupteten Dadaisten, dass ihre Praktiken und Produktionen keinem Programm oder keinen Prinzipien unterliegen. Sie wollten – ihrem Anspruch nach – Anti-Kunst sein, keine Gattungsgrenzen, keine Grenzen zwischen Kunst und Leben bzw. Politik und Gesellschaft, keine Ländergrenzen, keine Sprachgrenzen usw. kennen und schließlich das Publikum stets provozieren. In ihren Schriften, Manifesten, Veranstaltungen sowie Messen haben sie immer wieder stark propagiert, dass sie sich nicht nur von der Kunst insgesamt, sondern auch von den einzelnen künstlerischen Richtungen wie dem Expressionismus und auch vom Futurismus und Kubismus deutlich absetzen.³⁰ Kurzum, es handelte sich bei ihren Akten (Dadaisten zufolge) um anti-künstlerische Reaktionen gegen die Kunst, gegen einzelne Kunstbewegungen sowie gegen Einteilungen der Künste.

(1) Mit welchen Mitteln und Praktiken konnten aber Raoul Hausmann, Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Max Ernst und viele andere das Publikum völlig irritieren oder provozieren und die zeitgenössische Kunstwelt als Ganze zum Narren halten? Offensichtlich konnten sie dies weniger mit rechtlichen, moralischen oder wissenschaftlichen Praktiken und Mitteln als vielmehr mit künstlerischen Intentionen und Interventionen, aber auch mit Lautgedichten und Collagen, Assemblagen und Zufallstechniken usw. tun. Kurt Schwitters, der selbst Dada-Anhänger war, hatte dies bereits erkannt: „Nur der fähigste Künstler kann dada machen“.³¹ Anders – oder dialektisch – ausgedrückt: *Gegen* die Kunst stand den Künstlern nichts anderes als selbst die Kunst zur Verfügung.³²

30 Vgl. Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin 2001, S. 214.

31 Zitiert nach: Wilhelm Duwe, *Die Kunst und ihr Anti von Dada bis heute. Gehalt und Gestaltprobleme moderner Dichtung und bildender Kunst*, Berlin 1967, S. 27.

32 Wie Peter Bürger aus dieser Perspektive eingehend analysiert hat: „Dada begreift sich als totale Negation der bürgerlichen Daseins- und Denkweise; aussprechen

(2) Und was wurde oder wird daraus? Wieder Kunst? Hier kann man ebenfalls eine dialektische Antwort nahelegen: Da Prinzipienlosigkeit selbst zu seinem verbindlichen Prinzip gemacht wurde, war Dada selbstverständlich am Ende keine Anti-Kunst, sondern wieder Kunst. Oder man meint wie Peter Bürger, dass das Dada-Projekt daran gescheitert sei, Nichtkunst zu sein, stattdessen eine „Selbstkritik der Kunst“ geworden sei.³³ Diese Antwort lässt sich dann fast für die gesamte Avantgarde-Kunst verallgemeinern: „Grenzüberschreitung“ ist selbst das Prinzip, die Konvention, die geltende Norm und damit *die Grenze* der künstlerischen Avantgarde geworden. Wer nicht nach der Norm „Grenzüberschreitung“ oder „Prinzipienlosigkeit“ handelte oder praktizierte, war kein Avantgarde-Künstler.

Allerdings bleiben diese Antworten, wie im Laufe dieser Studie gezeigt wird, nicht allein in Bezug auf die Avantgarde-Kunst, sondern allgemein hinsichtlich vieler anderen künstlerischen Praktiken, Formen, Werke oder Traditionen ziemlich verkürzt. Wenn man die Phänomene und Prozesse der Grenzüberschreitungen (in) der Kunst näher verstehen möchte, muss man meines Erachtens auf die binären Oppositionen wie ästhetisch/nicht-ästhetisch oder Kunst/Nichtkunst oder auch auf Fragen wie „Ist es Kunst oder Nichtkunst?“ möglichst verzichten. Denn der Begriff der Grenzüberschreitung hat ihren Sinn eben in dem Hinausgehen über diese oppositionellen Einteilungen. Erklärt man Grenzüberschreitungen mit einer impliziten oder expliziten Logik der Gegensätze oder mit einer Entweder-Oder-Logik, ordnet man immer wieder sie in einen Bereich, d.h. innerhalb einer Grenze fest ein, was schließlich zur Folge hat, dass sie sehr verkürzt bzw. unplausible verstanden werden. Dieser Logik folgend gehen auch viele Diskussionen in der heutigen Forschung öfters (implizit) davon aus, dass es einerseits grenzüberschreitende und andererseits auch nicht-

kann sich die totale Negation nur, indem sie etwas Bestimmtes verneint; die bestimmte Negation ist immer zugleich Affirmation des Gegenteils des Negierten.“

Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main 1996, S. 44.

33 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1980, S. 26. Nicht zuletzt wurden diejenigen Künstler, die gegen die Prinzipienlosigkeit gehandelt haben, von den anderen Dada-Anhängern stark kritisiert. Vgl. Raimund Meyer, „Kleine Dada-Kosmologie“, ders. (Hrsg.), *Dada global*, Zürich 1994, S. 11–40, hier S. 20.

grenzüberschreitende Kunstpraktiken gibt, die jedoch irgendwie gemeinsam zu einem Bereich (zur Kunst) gehören.

Dass der Debatte um die ästhetische Grenzüberschreitungen öfters eine feste Trennung von Kunst und Nichtkunst zugrunde liegt und damit sie sehr verkürzt analysiert wird,³⁴ kann an dieser Stelle im Hinblick auf die oben kurz angedeutete Diskussion zwischen Bubner und Bürger veranschaulicht werden: Während Bubner mit der Orientierung „an den *Phänomenen der Kunst*“ eine implizite Trennung zwischen Kunst und Nichtkunst bereits zu Anfang voraussetzt, nämlich so, dass die krisenhaften Phänomene in der Moderne, die sich entwickelt haben und sich bis heute weiterentwickeln, sicher Kunst seien, an der wir uns orientieren müssen – mit anderen Worten: sie seien nicht zu Politik oder zu Markt geworden, sondern sie seien irgendwie *Kunst* geblieben und wir alle wissen es und können uns an ihr orientieren –, schließt Bürger explizit diese Phänomene, die seiner Meinung nach daran gescheitert seien, Nichtkunst zu sein, in die Kunstpraxis ein, so dass diese ihre Legitimation wiederum in der Differenz bzw. Trennung von einer angeblichen außerästhetischen Sphäre bekommt. Beiden Autoren haben also die Annahme gemein, dass es einen ausdifferenzierten *Kunstbereich* gibt, in den wir grenzüberschreitende Phänomene einordnen können.

In der vorliegenden Studie werden stattdessen Grenzüberschreitungen (der Kunst, der Kunstwerke oder der einzelnen Künste) als solche Praktiken zur Geltung gebracht, die immer aus dem tiefsten Zusammenhang mit den anderen Lebenspraktiken hervorgehen, ohne dabei einen geschlossenen Bereich des Ästhetischen vorauszusetzen und ohne nachfolgend diesen herauszubilden. Ästhetisch-künstlerischen Praktiken manifestieren ihre Besonderheiten nach diesem Verständnis, das im Laufe dieser Studie als *praxisbezogene Ästhetik*³⁵ charakterisiert wird, nicht in den von diesen

34 Diese implizite oder explizite Voraussetzung einer ästhetischen Grenze wird von Georg W. Bertram in Begriffen der Autonomie-Paradigmen in der heutigen Ästhetik und mit einem exemplarischen Bezug auf die Philosophien von Christoph Menke und Arthur Danto ausführlicher diskutiert. In ähnlicher Weise, aber von der anderen Seite der Grenze her, wird an dieser Stelle diese Voraussetzung problematisiert. Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, S. 23ff.

35 Mit der Bezeichnung ‚praxisbezogene Ästhetik‘ wird in dieser Studie nicht beansprucht, eine völlig neue Theorie aufzustellen. Der Begriff ‚Praxis‘ hat vor allem im Rahmen der aktuellen kunstsoziologischen Ansätze seinen bedeutenden Platz.

abtrennabaren Zeichen- oder Erscheinungsstrukturen, sondern eben in ihrem tiefen lebenspraktischen Bezug. Mit einem richtigen Verständnis der ‚Grenzüberschreitung‘ im Hinblick auf verschiedene Kunstpraktiken wird also aufgezeigt, wie sich die (einheitliche) Logik von Gegensätzen sowie der Gedanke einer semiotisch oder ästhetisch ausdifferenzierbaren Sphäre der Kunst auflösen und stattdessen Dynamiken, Bewegungen sowie permanente Verschiebungen zum Vorschein kommen, die sich um einzelne Kunstpraktiken herum siedeln.

Im Diskurs und in der Praxis der Kunst lassen sich von zahlreichen Verwendungsweisen des Ausdrucks ‚Grenzüberschreitung‘ reden, die sich sowohl voneinander viel unterscheiden als auch miteinander überschneiden. Anna-Lena Wenzel führt z.B. in ihrem Buch *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst* in Anlehnung an Gerald Raunig „acht Bewegungen von Grenzüberschreitungen“³⁶ ein: Neben der erwähnten Debatte um die Kunst und Nichtkunst nennt sie Überschreitungen von Grenzen der einzelnen Künste, die Auflösung von Werkgrenzen, die Veränderung des Bildraums, Erweiterung der künstlerischen Materialien bzw. Formen, Ausweitung der künstlerischen Handlungszone, Verschwinden des Gedankens eines „Genie-Künstlers“ sowie die Verwischung zwischen „Anti-Kunst und Nichtkunst“.³⁷ Diese und mögliche weitere Überschreitungen seien nach Wenzel keineswegs voneinander getrennt und alle hinterfragen die Kategorien des Kunstbegriffs auf verschiedene Weise.³⁸ In diese Liste hätte man natürlich viele andere Aspekte mit einbeziehen oder sie einzeln noch weiter spezifizieren können, was den Thesen von Wenzel oder Raunig keineswegs widerspräche: die Verwischung der Grenzen zwischen industrieller und handwerklicher Kunst, zwischen der sogenannten Massen-

Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin, 2011. Vielmehr hat diese Bezeichnung hier eine methodische Funktion. Nach einer detaillierten Bearbeitung der Kriterien des praxisbezogenen Verständnisses von Grenzen und Überschreitungen (Vgl. I.2.3.) wird so vorgegangen, dass eine Herausarbeitung von ästhetisch-künstlerischen Grenzüberschreitungen ohne die Voraussetzung und ohne eine implizite Suche nach einer ästhetischen Differenz möglich wird.

36 Vgl. Anna-Lena Wenzel, *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen*, Bielefeld 2011, S. 54–77. Vgl. auch Gerald Raunig, *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung*, Wien 1999, S. 153–157.

37 Vgl. Wenzel, *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst*, S. 54f.

38 Vgl. Wenzel, *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst*, S. 54.

kunst und elitärer Kunst, zwischen den Künstlern und Zuschauern und deren Partizipation an den Kunstwerken bzw. -ereignissen.³⁹ Mit Gianni Vattimo lässt sich auch die Gegenrichtung der Grenzüberschreitung hervorheben: Bei der Debatte um die Grenzüberschreitungen der Kunst könne es demnach nicht nur um die Ästhetisierung des Lebens gehen, sondern auch – wie er ausgehend von Walter Benjamin erklärt – darum, dass selbst Kunst und Ästhetik politisiert werden.⁴⁰ Und schließlich führt auch die These von Wolfgang Welsch, die er generell mit Blick auf die Grenzüberschreitungen aufstellt, dass die Kunst mit solchen Tendenzen inhuman werde, zu einer anderen wichtigen Diskussion.⁴¹

In dieser Studie können nicht alle diese Arten Grenzüberschreitungen (in) der Kunst einzeln fokussiert werden; stattdessen werden zwei verschiedene Aspekte eingehend untersucht, so dass Grenzüberschreitungen aus einer praxisbezogenen Perspektive im oben kurz angedeuteten Sinne verstanden bzw. begründet werden können.⁴² Bevor aber die Züge und weiteren Merkmale einer praxisbezogenen Ästhetik von Grenzüberschreitungen entwickelt werden, sollen zunächst die zwei Begriffe ‚Grenze‘ und ‚Überschreitung‘ eingehend bearbeitet werden. Denn viele Probleme der ästhetischen Grenzüberschreitungen stützen sich in der Tat darauf, wie wir den Begriff der Grenze sowie dessen Relation mit der Überschreitung verstehen, definieren oder wahrnehmen. Deswegen widmet sich der erste Teil dieser Studie einer detaillierten Auseinandersetzung mit den Theorien der Grenze und der Überschreitung, die nicht nur in der Ästhetik, sondern allgemein in vielen philosophischen Kontexten diskutiert werden und sich anschließend für die ästhetischen Grenzüberschreitungen als fruchtbar erweisen können (I). Vor dem Hintergrund dieser Auseinandersetzung werden Grenzüberschreitungen der Kunst und der einzelnen Kunstwerke als

39 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.

40 Vgl. Gianni Vattimo, „Die Grenzen der Kunst“, Wolfram Hogrebe, Joachim Bromand (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23–27. September 2002: Vorträge und Kolloquien*, Berlin 2004, S. 752–758.

41 Vgl. Wolfgang Welsch, „Die Kunst und das Inhumane“, Wolfram Hogrebe, Joachim Bromand (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23–27. September 2002: Vorträge und Kolloquien*, Berlin 2004, S. 730–751.

42 Für die detaillierte Diskussion um ein praxisbezogenes Verständnis von Grenzen und Überschreitungen und der Ästhetik) vgl. I.2.

solche Momente der Kunstpraxis aufgezeigt, die aus den Überbordungs- bzw. Entgrenzungsdimensionen der grundlegenden Praktiken des Menschen hervorgehen sowie diese permanent verändern (II). Schließlich werden auch die Konvergenzen *zwischen* den Künsten nicht als beliebige, sondern als notwendige Dimensionen der einzelnen Kunstpraktiken nachgewiesen, weil diese sich nicht nur auf jene Dimensionen, sondern immer zugleich auf andere Kunstpraktiken konstitutiv beziehen (III).

Im ersten Teil (I) werden zunächst zwei zentrale Komponente des Begriffs ‚Grenzüberschreitung‘, ‚Grenze‘ und ‚Überschreitung‘, hinsichtlich der dialektischen und differenzphilosophischen Theorien sowie hinsichtlich ihrer relationalen, topologischen und funktionalen Aspekte eingehend untersucht (1). Durch das dialektische Verständnis (von Platon bis Hegel) wird als Erstes das konstitutive Einhergehen von Grenze und Überschreitung geltend gemacht. Jedoch haben sich bei diesem Verständnis einerseits eine als negativ gedachte Beziehung zwischen diesen beiden und andererseits die Symptome des Absoluten bzw. des Unbegrenzten als problematisch erwiesen (1.1). Als Nächstes wird ein alternatives Verständnis von Grenzen und Überschreitungen in Anlehnung an Foucaults und Derridas Schriften herausgearbeitet. Beide Autoren beheben die Probleme der dialektischen Konzeption – die der Negation oder des Absoluten – in ganz plausibler Weise und zugleich führen das fruchtbare Moment des dialektischen Verständnisses (das konstitutive Einhergehen von Grenzen und Überschreitungen) entscheidend fort (1.2). Mit Foucaults und Derridas Schriften lassen sich schließlich Beziehungen zwischen Grenzen und Überschreitungen als unabschließbare, *prozessuale* sowie *mehrdimensionale* Relationen charakterisieren, die im ästhetisch-künstlerischen Zusammenhang konstitutive Rollen spielen. Da aber Grenze und Überschreitung (sowohl für dialektische Theorien als auch für differenzphilosophische Ansätze) keine bloß theoretischen Konstrukte darstellen und stattdessen immer mit unseren Praktiken sowie den grundlegenden Weltorientierungen zutiefst verbunden sind, soll auch der Praxisbezug dieser Begriffe bearbeitet werden (2). Hierfür lässt sich zuerst der Gedanke einer *doppelten* Praxisbezogenheit der Grenze im Hinblick auf die Schriften von Kant, Hegel und Simmel formulieren. Grenzen zeichnen sich demnach einerseits dadurch aus, dass sie in und aus den Praxiszusammenhängen konstituiert werden, und andererseits dadurch, dass sie selbst Praxisformen sind, d.h. bestimmte (re-)flexive Züge aufweisen (2.1). Vor diesem Hintergrund wird dann noch einmal auf Foucaults und Derridas Schriften rekurriert, um die als prozessual und mehrdimensional nahegelegte Relation zwi-

ischen Grenze und Überschreitung auf der Ebene unserer Praktiken und vor allem mit Bezug auf unsere Sprache und Welterfahrung zu präzisieren (2.2). Durch den Dialog zwischen Foucault und Derrida wird deutlich, dass die Grenzüberschreitungen immer aus den Dimensionen unserer Denk-, Sprach- oder Schreibpraktiken *hervorgehen*, aber nicht über diese *hinausgehen*, sie stattdessen verschieben, verändern sowie transformieren. Dieses praxisbezogene Verständnis von Grenzen und Überschreitungen hat schließlich für unsere ästhetisch-künstlerischen Praktiken zumindest zwei entscheidende Implikationen, deren Thematisierung den Kern des zweiten Teils dieser Studie ausmacht: Ästhetisch-künstlerische Praktiken können niemals von anderen Praktiken mit festen Linien getrennt werden; sie weisen also keine besonderen Zeichen- oder Wahrnehmungsstrukturen auf. Stattdessen gehen sie mit den anderen Lebenspraktiken dynamisch-prozessual einher und gewinnen ihre Besonderheit erst in dieser Prozessualität (2.3). Versteht man Kunstpraktiken allgemein aus dieser praxisbezogenen Doppelperspektive, so die Herangehensweise am Ende dieses ersten Teils, treten viele Phänomene oder Werke aus der zeitgenössischen Kunst, die man als „grenzüberschreitende“ bezeichnet, weder als problematisch noch als Sonder- oder Ausnahmefälle auf, sondern als kunstkonstitutive Dimensionen, die bei jeder einzelnen Kunstpraxis auf unterschiedliche Weise merk- und sichtbar werden.

Um die Pointe der praxisbezogenen Doppelperspektive im ästhetisch-künstlerischen Zusammenhang geltend zu machen, werden im zweiten Teil (II) die Schriften von Kant, Adorno, Heidegger und Derrida behandelt. Kants Ästhetik stellt – wie im ersten Schritt (1) argumentativ dargelegt wird – ein sehr fruchtbare Modell für eine praxisbezogene Ästhetik dar, weil er die Grenzen des Ästhetischen aus den Überschreitungs- bzw. Überbordungsdimensionen unserer (reflexiven) Praktiken heraus versteht, ohne damit zu einem ästhetischen Außerhalb zu gelangen. Vor allem im Hinblick auf Renata Homann und Gilles Deleuze, die in ihren Schriften unterschiedlich auf den kantischen Begriff der „Heautonomie“ rekurrieren, werden die heteronomen sowie fruchtbaren Momente der kantischen Ästhetik herausgestellt, die dem Subjekt immer die Möglichkeit anbieten, seine reflexiv konstituierten Grenzen zu erkennen, zu verändern sowie neu zu bestimmen. Allerdings werden die zwei Momente der praxisbezogenen Ästhetik bei Kant nur dann erkennbar, dass man auf Kunst bzw. auf einen für verschiedene Kunstpraktiken anwendbaren Kunstbegriff verzichtet. Als Ergänzung und Weiterentwicklung ist im zweiten Schritt (2) Adornos Autonomie-Ästhetik zu verstehen, die auf wichtige Momente von Kants

Ästhetik einen *immanenten* Bezug nimmt. Indem Adorno die Grenzen der Kunst als selbstreflexive bzw. selbtkritische Norm- und Formbildungsprozesse begreift, transformiert er die Errungenschaften der kantischen Ästhetik in den Zusammenhang der Kunst. Gleichzeitig verknüpft er diese Selbstdimensionierungsprozesse der Kunst (mit und gegen Hegel) ganz plausibel mit den historisch-gesellschaftlichen Strukturen. Obwohl Adorno die Grenzen der Kunst auf diese Weise unmittelbar aus den Überbordungsdimensionen unserer gesellschaftlichen Praktiken und aus den geschichtlich-reflexiven Momenten der Kunstpraktiken nachvollziehbar macht, verlieren die (monadisch strukturierten) Kunstwerke in jedem Schritt ihren Bezug zu denjenigen Praktiken, aus denen sie zuallererst hervorgehen. Um den gesellschaftlichen Abstand, der vor allem bei Adornos Werkbegriff ersichtlich wird, zu verringern, wird im dritten Kapitel (3) Heideggers Kunstwerkaufsatzt eingeführt. Bei diesem Aufsatz, der aus einer praxisbezogenen Perspektive interpretiert wird, fällt eine spezifische Grenzfigur (der Riss) auf, die einzelne Kunstwerke mit den historischen und gesellschaftlichen Praktiken in eine dynamisch-prozessuale Relation versetzt. In dieser Relation lässt sich erkennen, wie die dargestellten Themen, die verwendeten Materialien oder Handlungen und wie die den Menschen bereits bekannten und grundlegenden Relationen zu ihrer Welt in einer dauerhaften Streit-Form und in ihrer jeweiligen Singularität in ihre Wahrheit (d.h. in die Unverborgenheit) heraustreten. Auch wenn Heidegger auf diese Weise das zweite Kriterium der praxisbezogenen Ästhetik im Zusammenhang der Kunst und der Kunstwerke in sehr starker Form erfüllen wird, ist er noch zu kritisieren, dass sein Ansatz auf einer falschen oder unbegründeten Voraussetzung beruht: Heideggers Theorie gelangt zwar nicht zu einem ästhetischen Außerhalb, aber setzt dieses – in Form eines in sich geschlossenen Werkkonzepts – von vornherein voraus. Das hat zur Folge, dass man die produktive (strittige) Relation zwischen Grenze und Überschreitung nur den Kunstwerken zuschreibt und sie von vielen anderen Gegenständen und Praktiken absondert. Die Voraussetzung von oder die Suche nach einem einheitlichen Werkkonzept, das immer von binären Oppositionen wie Werk/Nichtwerk oder Kunst/Nichtkunst geprägt ist, wird im vierten Kapitel (4) mit Derrida auf die traditionellen ästhetischen Theorien erweitert. Denn die Logik der Gegensätze betrifft für Derrida nicht allein Heideggers (und Adornos) Theorie, sondern stellt ein grundlegendes Grenz- bzw. Rahmenproblem des kunsttheoretischen Diskurses dar. In dieser Hinsicht wird mit Derrida die vermeintliche Grenze zwischen Kunstwerk und Nichtkunstwerk und Beiwerk (Parergon) kritisch

überprüft. Mit drei verschiedenen Beispielen aus der Kunst wird gezeigt, dass jene Grenze weder begrifflich noch sinnlich, weder diskursiv noch thematisch festgestellt werden können. Stattdessen bestehen Kunstwerke und Praktiken der Kunst – mit Derrida gesprochen – aus einer Reihe von Überschreitungen, die einerseits ihre zahlreichen Grenzen allererst sicht- und merkbar machen, aber andererseits diese permanent verschieben. Der Gedanke der Prozessualität der Grenze ermöglicht schließlich, dass grenzüberschreitende Kunstpraktiken oder -phänomene nicht als Ausnahmefälle, sondern als solche Praktiken verstanden werden, die bei jeder einzelnen Kunstpraxis auf unterschiedliche Weise auftreten und bei jedem Auftritt unzählbare Grenzen sicht- und merkbar machen. Obwohl diese Ergebnisse größtenteils mit Derridas Überlegungen zu erreichen sind, wird aber am Ende (Resümee) diskutiert, dass dies keineswegs von Anfang an oder nicht allein mit ihm möglich gewesen wäre. Stattdessen sollen seine Schriften in die kunsttheoretischen Diskussionen so eingesetzt werden, dass nicht nur die Defizite, sondern auch die Verdienste der traditionellen Kunsttheorien näher hervortreten.

Der dritte Teil der Studie (III) widmet sich einer vergleichsweise weniger behandelten, aber ebenso wichtigen Debatte: den Konvergenzen zwischen den Künsten. Die leitende These lautet, dass die Übergänge, Bewegungen sowie Kreuzungen zwischen den Künsten nicht beliebige Zusammkommen oder Aufeinandertreffen der einzelnen Künste darstellen, sondern sie – mit dem Hintergrund der Ausführungen zu den *mehrdimensionalen* Relationen zwischen Grenze und Überschreitung (vgl. I.1.2) – ebenfalls notwendige und konstitutive Momente der einzelnen Künste sowie der Kunstpraktiken sind. Methodisch wird im ersten Kapitel (1) wieder so vorgegangen, dass die bereits definierten oder wahrgenommenen Grenzen der einzelnen Künste mit Blick auf den Diskurs der Einteilungen zwischen ihnen einer Kritik unterzogen werden. Nach einer kurzen Problematisierung von verschiedenen Arten und Weisen der Einteilungen der Künste (1.1) wird eine der am meisten rezipierten und einflussreichsten Theorien, Lessings Klassifizierung der Künste, mit ihren geschichtlichen Hintergründen (wie Mimesis oder Paragone) kritisch rekonstruiert, so dass man ein allgemeines Verständnis der Pluralität und der Unterschiede der Künste gewinnen kann (1.2). Bei dieser Rekonstruktion fällt aber nicht nur Verdienste, sondern vor allem fragwürdige Motive bzw. Konzepte auf, die bis heute kaum etwas von ihrer Aktualität verloren haben: der Gedanke der Materialspezifität der Künste und eine einheitlich konzipierte Gattungslogik. Im nächsten Schritt wird zuerst die Aktualität der ersten Figur

(der Material- oder Medienspezifität der Künste) in den kunsttheoretischen Debatten ab dem 20. Jahrhundert mit Hilfe von Noël Carrolls Schriften gezeigt sowie problematisiert (1.3). Auch wenn Carroll mit seiner Alternative, d.h. mit der Kontra-Spezifitätsthese, das Medienspezifität-Denken mit einem praxisorientierten Ansatz plausibel widerlegt, wird am Ende dieses Kapitels festgestellt, dass das zweite Motiv durch diese Widerlegung weniger überwunden wird, als vielmehr es selbst seinen Überlegungen zugrunde liegt. Im zweiten Kapitel (2) wird diskutiert, dass dieses Einheitsmotiv nicht bloß ein ideologisches, sondern vor allem ein kunsttheoretisches Problem darstellt. Denkt man Gattungen (in impliziter oder expliziter Weise) als einheitlich strukturierte Formen oder Bereiche, existieren immer Probleme in Bezug auf die Grenzüberschreitungen zwischen ihnen. Die Voraussetzung einer einheitlichen Gattungslogik führt dazu, dass die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten gar nicht oder recht unplausibel erklärt werden. Exemplarisch sind hierfür zunächst die Schriften von Goethe und Hegel, in denen die ‚Vermischungen‘ der Künste normativ ausgeschlossen wurden. Dieses Problem lässt sich anschließend mit einem kritischen Blick auf Lopes‘ Theorie der Künste auf den aktuellen Kunstdiskurs beziehen und dann mit dem Beispielwerk *Crepusculum* noch stärker exponieren: Bereits beim Denken und Sprechen über die vermischten Kunstwerke oder -praktiken wird die Existenz von ungemischten oder puren Kunstformen vorausgesetzt, was öfters zur Folge hat, dass zahlreiche kunstkonstitutive Dimensionen sowie immanente Beziehungen zwischen den einzelnen Künsten außer Acht bleiben. Abschließend werden noch mal Carrolls Überlegungen thematisiert, um einerseits seine praxisbezogene Pointe für solche Phänomene positiv aufzunehmen, aber andererseits auch seine Antwort, die wiederum auf der einheitlich konzipierten Gattungslogik beruht, zu problematisieren. Im dritten Kapitel (3) werden auf die Schriften von Adorno und Derrida rekurriert, um unverkürzte und plausible Erklärungen für Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten zu gewinnen. Mit Adorno werden als Erstes (3.1) verschiedene Konvergenzformen zwischen den Künsten dargelegt, die man insgesamt als ein wichtiges Anzeichen für eine These der konstitutiven Pluralität der Künste denken kann. Anschließend wird Adornos Konvergenzmodell mit verschiedenen Phänomenen in der Kunst kritisch in Verbindung gebracht und dabei ihre geschichtliche Ausdifferenziertheit aufgezeigt. Obwohl Adornos Verständnis von Konvergenzen der Künste vielseitige Perspektiven auf die Ausdifferenziertheit der künstlerischen Phänomene in der zeitgenössischen Kunst eröffnet, enthält es zumindest zwei

wichtige Probleme, die in der Auseinandersetzung mit Derrida (3.2) näher diskutiert werden. Das erste Problem lautet, dass Adorno die Unübersetbarkeit von einzelnen Kunstwerken bzw. -praktiken grundsätzlich als eine Konsequenz von Gattungsdifferenzen ansieht und die Besonderheiten der einzelnen Kunstpraktiken hauptsächlich mit diesen Differenzen identifiziert – was zur Folge hat, dass die Besonderheiten einzelner Kunstpraktiken in den allgemeinen Gattungen aufgehen. Derrida legt hingegen ein alternatives Gattungskonzept nahe, durch das die Relation zwischen einer einzelnen Kunstpraxis und der Gattung wieder als eine prozessuale Relation auftritt. Er schreibt der einzelnen Praxis eine solche Dynamik zu, nach der sie niemals einer Gattung zuzuordnen ist, sondern notwendigerweise über die Gattungsgrenzen hinausgeht und bei diesem Hinausgehen diese Grenzen einerseits verschiebt, aber andererseits neu sicht- und merkbar macht. Das zweite Problem von Adornos Überlegungen zu Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten ist seine Unterscheidung zwischen den immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen. Hierfür wird Derridas Konzept der kontaminierten Gattungen aus einer praxisbezogenen Perspektive (sowie mit Nancys Überlegungen) so interpretiert, dass eine jede Kunstpraxis von Grund auf eine singulär-plurale Praxis ist, ohne auf eine Logik des Innen/Außen oder des Immanenten/Nicht-Immanenten reduziert werden zu können. Adornos Unterscheidung hat nach dieser Interpretation keine kunstkonstitutive Funktion. Jedoch bietet das, was er als immanent denkt und mit Derridas Überlegungen weiter als eine konstitutive Pluralität der Künste interpretiert wird, uns insgesamt ein unverkürztes und plausibles Verständnis von Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten.