

III. Grenzen und Konvergenzen der Künste

Der Begriff ‚Grenzüberschreitung‘ verweist im heutigen ästhetischen Diskurs nicht nur auf die Grenzbewegungen zwischen Kunst und Nichtkunst, sondern zugleich auf die Übergänge, die Kreuzungen oder die (inter-)medialen Vernetzungen zwischen den einzelnen Kunstformen bzw. Künsten. Wie soll man aber diese Übergänge und Kreuzungen genau beschreiben bzw. verstehen, so dass auch sie für eine Kunsttheorie und für einzelne Kunstpraktiken fruchtbar werden? Sind Vernetzungen, Übergänge, Figurationen oder Konvergenzen zwischen den Künsten bloß historische Tendenzen, die allgemein für die Kunst nur geringen oder einen sekundären Wert haben? Dieser Teil der Studie geht davon aus, dass auch diese Form von Grenzüberschreitungen, d.h. Konvergenzen *zwischen* den Künsten für die Produktion sowie Erfahrung der Kunst keine nachgeordnete Rolle spielen. Sie treten ebenfalls als konstitutive und notwendige Momente der Kunst sowie der einzelnen Kunstpraktiken auf, die schließlich ein Umdenken in den zeitgenössischen Theorien der Kunst erfordern.

Ausgehend von der im ersten Teil dargelegten methodischen Herangehensweise lässt sich die Figur der Grenzüberschreitung auch hier im Hinblick darauf untersuchen, wie die Grenzen im Diskurs über die einzelnen Künste bereits definiert, problematisiert und wahrgenommen werden. In diesem Sinne gliedert sich dieser Teil in drei Kapitel: Zuerst werden die Grenzen der Künste in einem historischen Exkurs über die Einteilungen der Künste sowie deren Aktualität in der heutigen Forschung thematisiert (1). Dann werden die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten mit Blick auf Beispielwerke und einige aktuelle Theorien problematisiert (2). Schließlich werden zwei plausible Antworten auf das Problem der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten gegeben, die am Ende produktiv aufeinander bezogen werden (3).

Im Kapitel (1) wird *als Erstes* ein kurzer Überblick über die Arten der Grenzbestimmungen zwischen den Künsten hinsichtlich ihrer unterschiedlichen Einteilungsformen, ihrer Probleme und ihrer Relevanz gegeben. *Als Zweites* wird eine der am meisten rezipierten und einflussreichsten Einteilungstheorien, Lessings Klassifizierung der Künste, mit ihren geschichtlichen Hintergründen (wie Mimesis oder Paragone) kritisch rekonstruiert.

Diese Rekonstruktion hat zweierlei Ziel: Einerseits wird durch sie ein allgemeines Verständnis von Pluralität und Verschiedenheit der Künste gewonnen. Aber andererseits werden dabei zwei Figuren herausgearbeitet, die sich im Nachhinein als problematisch erweisen und unmittelbar miteinander verbunden sind: Die Materialspezifität der Künste und das (noch wichtigere) Einheitsmotiv bei den tradierten Gattungsverständnissen. *Als Drittes* wird zuerst die Aktualität der ersten Figur (der Material- bzw. Medienspezifität der Künste) in den kunsttheoretischen Debatten ab dem 20. Jahrhundert mit Hilfe von Noël Carrolls Schriften gezeigt sowie problematisiert. Obwohl Carroll mit seinem Kontra-Spezifitätsthese sowie in praxisorientierter Absicht das Medienspezifitätsproblem plausibel beseitigen will, wird es sich am Ende dieses Kapitels zeigen, dass er die zweite Figur (das Einheitsmotiv) übersieht, gleichwohl selbst seine Überlegungen von ihr ausgehen.

Im Kapitel (2) werden hinsichtlich des zweiten Motivs, das also gewöhnlich vorausgesetzt, dass einzelne Gattungen der Kunst einheitlich strukturierte Formen und Gebilde haben, Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten problematisiert. Es wird gezeigt, dass dieses im Exkurs über die Einteilung herausgearbeitete Gattungsverständnis nicht nur ein ideologisches, sondern vor allem ein kunsttheoretisches Problem darstellt. Das Problem lautet: Erklärt man zahlreiche Phänomene der Grenzüberschreitungen *zwischen* den Kunstgattungen mit einer impliziten oder expliziten Annahme der einheitlichen Gattungslogik, gelangt man zu keinen oder zu unplausiblen Antworten. Entweder wurden wegen dieses Einheitsmotivs früher (bei Goethe oder bei Hegel) Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten strikt und normativ von der jeweiligen Kunsttheorie ausgeschlossen, oder sie werden (heute) theoretisch unplausibel oder sehr verkürzt behandelt. Wie man für die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten unplausible und gekürzte Antworten gibt, wird zuerst in Anlehnung an McIver Lopes' Theorie der Künste sowie an seine Erklärung eines einfachen Beispiels (William Blakes *Europe*) dargelegt. Dann wird dieses Problem anhand eines komplexeren Beispielwerks (*Crepusculum* der isländischen Künstlerin Gabriela Friðriksdóttir) auf viele andere Phänomene in der zeitgenössischen Kunst erweitert. Abschließend wird hinsichtlich dieses Beispiels noch einmal auf Carrolls Schriften rekurriert, um einerseits seine praxisbezogene Pointe für solche Phänomene positiv aufzunehmen, aber andererseits die Defizite bei seiner Theorie klar zu machen, so dass anschließend plausible Alternativen bearbeitet werden können.

Im Kapitel (3) werden zwei unverkürzte und überzeugende Antworten auf das Problem der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten mittels einer Interpretation von Adornos und Derridas Schriften bearbeitet. Indem Adorno und Derrida sich jeglicher Einheitsvorstellung in der Philosophie widersetzen und dabei die Figur der Grenzüberschreitung programmatisch immer als ein einheitszerstörendes Moment einsetzen, bieten sie zwei Alternativen, die zwar voneinander sehr verschieden sind, die man jedoch produktiv miteinander vermitteln kann. Mit Adorno werden *als Erstes* (3.1) Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten in verschiedene Konvergenzformen eingeteilt und dann das erste Anzeichen für eine These der konstitutiven Pluralität der Künste festgestellt. Anschließend wird Adornos Konvergenzmodell auf verschiedene Phänomene in der Kunst erweitert und dabei ihre geschichtliche Ausdifferenziertheit aufgezeigt. Durch diese Ausführungen wird es gelingen, Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten als konstitutive und notwendige Momente der Kunst zu verstehen. Obwohl Adornos Theorie der Konvergenzen der Künste vielseitige Perspektiven auf die Ausdifferenziertheit der künstlerischen Phänomene in der zeitgenössischen Kunst eröffnet, lässt sich dabei zugleich zwei Probleme erkennen, die *als Zweites* (3.2) bei der folgenden Alternative, d.h. bei Derrida, berücksichtigt werden sollen. Das erste Problem ist, dass Adorno – auch wenn er die Differenzen *zwischen* den Gattungen plausibel macht – Binnendifferenzierungsprozesse der Gattungen übersieht, was unmittelbar zur Folge hat, dass die Besonderheiten der einzelnen Kunstpraktiken in den Gattungen aufgehen. Dieses Problem wird mit einer Interpretation von Derridas Konzept der Teil-Habe gelöst, in dem die Relation zwischen der Praxis und der Gattung als eine prozessuale Relation verstanden wird. Mit dieser Relation – die im ersten Teil der Arbeit begrifflich bearbeitet wurde (vgl. I.1.2) – werden einzelne Kunstpraktiken nicht als durch die Gattungen eingeteilte Einzelfälle, sondern als solche Praktiken geltend gemacht, die notwendigerweise über die Grenzen der Gattungen hinausgehen, diese verschieben, aber zugleich sicht- und merkbar machen, weil sie in jeder einzelnen Praxis neu konstituiert werden. Das zweite Problem besteht in Adornos Unterscheidung zwischen immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen, welche ebenso bei der Derrida-Interpretation berücksichtigt wird. Mit Derridas Konzept der kontaminierten Gattungen (sowie in Anlehnung an Jean-Luc Nancys Philosophie) wird Adornos Einteilung dadurch aufgehoben, dass eine jede Kunstpraxis von Grund auf als eine singular-plurale Praxis gedacht wird, ohne auf irgendeine Logik des Innen/Außen oder des Immanenten/Nicht-

Immanenten reduziert zu werden. Am Ende werden Adornos und Derridas Überlegungen aus der Perspektive einer konstitutiven Pluralität der Künste miteinander vermittelt und insgesamt ein unverkürztes und plausibles Verständnis über die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten gewonnen.

1 Grenzen der Künste

Wenn sich die Grenzen der Kunst wie im vorangehenden Teil anhand eines kritischen Rekurses auf die Debatte über Autonomie und Heteronomie der Kunst angemessen verstehen lassen, kann man sich an ein Verständnis der Grenzen zwischen den Künsten am besten mit einem kritischen Blick auf den Diskurs über die Einteilung der Künste annähern. Denn im Hinblick auf zahlreiche Einteilungskriterien, -strategien, -formen und -methoden lassen sich einerseits die Differenzen und Unterschiede zwischen den einzelnen Künsten verdeutlichen, aber andererseits auch die Probleme der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten in den aktuellen Debatten miteinbeziehen, die aus jenen Einteilungen hervorgehen.

Zu diesen Zwecken wird im Folgenden zuerst ein kurzer Überblick über verschiedene Probleme und Methoden bei der Einteilung der Künste gegeben sowie die Relevanz derselben für ein allgemeines Verständnis der künstlerischen Pluralität thematisiert (1.1). Anschließend wird ein exemplarischer und kritischer Exkurs zu Lessings Einteilungen der Künste angeführt, wobei zuerst historisch wichtige Momente wie Mimesis oder Paragone und dann ihre Wirkung auf das Denken seiner Zeit erläutert werden. Bei diesem Exkurs werden einerseits die Unterschiede zwischen den Künsten (besonders der Malerei und der Poesie) näher zum Vorschein gebracht, andererseits auch zwei Motive herausgearbeitet, die bis heute in den kunsttheoretischen Debatten implizit oder explizit vorausgesetzt werden: die Medienspezifität der Künste und das Verständnis von einheitlich strukturierten Gattungen (1.2). Abschließend wird die Aktualität des ersten Motivs (der Medienspezifität der Künste) im Rahmen der kunsttheoretischen Diskussionen ab dem 20. Jahrhundert mit Hilfe von Noël

Carrolls Schriften problematisiert. Carrolls Überlegungen werden uns zwar dabei helfen, das Medienspezifitätsproblem plausibel zu beseitigen und ein praxisbezogenes Verständnis der Kunst zu verteidigen. Jedoch werden sie sich zugleich als problematisch erweisen, eben weil sie dem zweiten Motiv (dem einheitlichen Gattungsverständnis) verhaftet bleiben (1.3).

1.1 EINTEILUNGEN: PROBLEME, METHODEN UND RELEVANZ

Wenn man sich – zum Zwecke des Erkenntnisgewinns über die Grenzen der Künste – mit den im Kunstdiskurs geltenden Einteilungen beschäftigt, begegnet man bereits zu Beginn dieser Beschäftigung einer Reihe von Problemen. Sind die Einteilungen der Künste bloß theoretische Versuche, die den einzelnen Kunstpraktiken äußerlich bleiben, oder formieren sich die Künste, Kunstbereiche oder -gattungen tatsächlich aus den partikulären Kunstaktivitäten, -praktiken und -werken heraus?¹ Werden also die einzelnen Künste mit kunsttheoretischen Maßnahmen mit- und gegeneinander ins Verhältnis gebracht oder haben verschiedenste Kunstpraktiken und -werke in der Tat eine bestimmte Tendenz oder Bewegung, um sich so als unterschiedliche Kunstbereiche zu etablieren? Man kann sich weder einfach für die eine noch für die andere Alternative entscheiden. Denn wenn man einzelne Künste nur als rein theoretische Konstrukte denkt, tut man den zahlreichen Kunstpraktiken Unrecht, die sich ganz offensichtlich einem Kunstbereich oder einer Kunsttradition anschließen wollen, z.B. als Musik oder als ‚sensation novel‘ gelten wollen und zugleich gerne auf die dafür notwendigen Formen, Techniken, Medien sowie Verfahrensweisen, die in der Musik oder im Genre der ‚sensation novel‘ gebräuchlich sind, zurückgreifen. Denkt man aber andersherum, dass einzelne Künste kon-

1 Für den Anregungskontext vgl. Jean-Luc Nancy, „Die Künste formen sich im Gegeneinander“, Nikolaus Müller-Schöll, Saskia Reither u.a. (Hrsg.), *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, Schliengen im Markgräflerland 2005, S. 13–19, und auch Georg Kaufmann, „Zur Gattungsproblematik in der Kunstgeschichte“, Siegfried Mauser (Hrsg.), *Theorie der Gattungen*, Laaber 2005, S. 36–39, hier S. 39.

krete Ergebnisse der unterschiedlichsten Kunstpraktiken sein sollen, dann muss man jedoch genau erklären, wie es überhaupt möglich ist, dass unterschiedlichste Mitglieder eines Kunstbereichs eine solche Form- oder Gattungsbildung überhaupt zustande bringen. Wie können z.B. alle möglichen Lieder (von einem Kunstlied bis hin zu einem Hiphop-Track) die gleiche Tendenz haben, also eine Musikgattung bilden? Obwohl an dieser Stelle keine direkte Lösung für dieses Problem entwickelt werden kann, lässt sich der praxisbezogenen Ästhetik, die im vorigen Teil eingehend diskutiert wurde, eine Aufgabe stellen: Die geltenden Einteilungs- und Gattungsverständnisse sollen so überprüft werden, dass weder die Besonderheiten der einzelnen Praktiken in den Kategorien aufgehen noch diese sich für jene Praktiken als völlig nutzlos erweisen.

Ein zweites Problem betrifft die unzählbare Anzahl von Untergattungen, Genres, Stilen, Traditionen oder alle anderen Klassen. Es gibt nämlich nicht bloß die sogenannten großen Kunstgattungen wie Musik, Malerei, Literatur, Bildhauerei, Theater, Film usw., sondern auch zahlreiche Stile, Genres oder Künstlertraditionen, die man als Formen oder Klassen denkt, die ebenso über die einzelnen Kunstpraktiken hinausgehen und die man öfters in jene großen Gattungen einordnet. Zwar kann man mit Recht behaupten, dass die Einführung von solchen Klassen und Formen für einzelne Kunstpraktiken ein besseres Verständnis ermöglichen sowie das oben geschilderte Problem, nämlich den Unterschied zwischen dem Kunstlied und dem Hiphop-Track, ganz einfach lösen: Beide gehören in verschiedene Musikgenres. Jedoch bereiten diese weiteren Klassen bei genauer Betrachtung noch größere Probleme und verurteilen jeden Einteilungsversuch der Künste von Beginn an zum Scheitern. Denn wenn man Kunst zuerst in große Kunstgattungen, diese dann jeweils in zahlreiche Untergattungen und auch diese noch in viele weitere Stile, Formen, Genres usw. einteilt, wird man am Ende mit einer endlosen Aufgabe konfrontiert, deren Gewinn bei jedem Schritt geringer wird. Diese Schwierigkeit tritt vor allem in unserem praktischen Bezug auf die Kunstwerke deutlicher hervor, wie der Literaturwissenschaftler Gérard Genette für den Bereich der Literatur aufklärt:

„[P]oeticians have long been aware that certain literary genres are often harder to identify than is literature in general: I am hard pressed to say whether a certain text is a novel, but I have no doubt that it is literature.“²

Tatsächlich werden die Grenzen der einzelnen Künste immer komplexer und schwieriger zu erkennen, wenn man es wagt, die Bereiche oder Gattungen weiter und weiter bis in die kleinsten Entitäten (oder bis zur einzelnen Kunstpraxis) einzuteilen. Um den theoretischen Umfang der folgenden Ausführungen zur Einteilung der Künste zu begrenzen, werden nicht alle möglichen Kunstformen oder Genres im Einzelnen behandelt, sondern auf die am meisten diskutierten Einteilungsformen (wie Poesie oder Malerei) ein allgemeiner und kritischer Blick geworfen. Gleichzeitig werden dabei Begriffe wie Gattung, Genre, Stil, Form, Modus usw. aus der Perspektive ihres Klassenseins wechselhaft verwendet, ohne zu behaupten, dass sie gleichgesetzt werden müssen – auch wenn dies dem Willen vieler Gattungsforschern entgegensteht.³

Ein drittes Problem entsteht aus der Logik der *Einteilung* selbst. Denn bei dieser Logik spielt sich nicht nur das Motiv der Unterscheidung, sondern auch das der Vereinigung oder der Gemeinsamkeit ab. Auch wenn der jeweilige Einteilungsversuch grundsätzlich davon motiviert ist, die Differenzen, die Unterschiede und die Grenzen zwischen den Künsten aufzuzeigen, kann dieser Versuch nur unter der Voraussetzung vollzogen werden, dass alle Künste etwas Gemeinsames teilen. Sonst hätte man ja gar nicht damit begonnen, bereits ausdifferenzierte Bereiche noch einmal einzuteilen. Wir setzen also schon vor unserer Einteilung voraus, dass die Künste und Kunstwerke bestimmte Gemeinsamkeiten aufweisen. Was aber haben Filmkunst und Architektur, Poesie und der Tanz, Instrumentalmusik und expressionistische Malerei, Klaviersonaten von Schubert und Selbstporträts von Rembrandt oder noch spezifischer ein einzelnes plastisches Werk wie z.B. *Der Denker* (Rodin) und der Roman *Der Idiot* (Dostojewski), das abstrakte Gemälde *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II* (Newman) und die Performance *Imponderabilia* (Ulay/Abramović) gemeinsam? Kann man einfach sagen, dass sie alle Kunst sind oder alle

2 Gérard Genette, *The work of art. Immanence and Transcendence*, Ithaca, New York 1997, S. 3. Für Genette stellt dies ebenso für alle Kunstbereiche ein Problem dar. Vgl. ebd., 3ff.

3 Im letzten Kapitel dieses Teils wird diese wechselhafte Verwendung mit Blick auf Derridas Gattungsverständnis noch einmal thematisiert. Vgl. III.3.2.

zusammen eine Markierung wie ‚Kunst‘ tragen? Dann fallen aber sehr leicht erhebliche Unterschiede zwischen den genannten und weiteren Künsten, Werken sowie Kunstpraktiken sehr leicht auf. Eben dagegen hat Konrad Fiedler im ausgehenden 19. Jahrhundert mit Recht argumentiert: Es gibt nämlich „nicht eine Kunst im allgemeinen, sondern nur Künste“.⁴ Jedoch kann man auch nicht einfach auf jegliche Gemeinsamkeiten verzichten und im wahrsten Sinne des Wortes behaupten, dass es nur Künste gibt⁵ und diese ohne irgendeine Beziehung zueinander existieren können. Vielmehr muss man die Gemeinsamkeiten *anders* interpretieren und denken. Dieser Vorschlag bzw. diese Grundhypothese des vorliegenden Teils der Arbeit bedarf einer näheren Betrachtung und wird im folgenden Abschnitt kurz hervorgehoben – sie kann jedoch erst in den kommenden Kapiteln näher bearbeitet werden.⁶

Man darf sich die Gemeinsamkeit nicht wie einen Punkt vorstellen, durch den *alle* Künste und Kunstpraktiken hindurchgehen, aus dem sie schöpfen oder auf dem sie beruhen. Die Suche nach einer einheitlichen Form, in der alle Künste oder Kunstpraktiken oder ihre Produktions- und Erfahrungsweisen aufeinandertreffen, ist in diesem Sinne vergeblich. Stattdessen muss man auf die *verschiedenen* Gemeinsamkeiten der Künste und Einzelpraktiken fokussieren, die jeweils sehr unterschiedliche – agonale, negative, positive, kritische usw. – Relationen untereinander aufweisen können. Auf eine einfache Formel gebracht: Kunstpraktiken und einzelne Gattungen haben zwar *nicht zu allen*, aber *schon zu vielen* anderen Kunstpraktiken und -gattungen Beziehungen.⁷ Eine Kunstgattung oder eine Kunstpraxis, die sich von anderen Gattungen und Praktiken der Kunst völlig isolieren lässt, kann es nicht geben. Vielmehr wird sie uns immer nur in einem unauflösbaren Zusammenhang mit anderen Kunstpraktiken zugänglich. Diese Grundüberlegungen können an dieser Stelle nicht weitergeführt werden; sie bieten uns hier nur eine Möglichkeit, durch die man mit der genannten Grundvoraussetzung, d.h. mit den Gemeinsamkeiten

4 Konrad Fiedler, „Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“, Gottfried Boehm (Hrsg.), *Schriften zur Kunst I. Text nach der Ausgabe München 1913/14*, München²1991, S. 111–220, hier S. 112.

5 Dass *die* Künste wie *die* Literatur, *die* Malerei, *der* Film usw. nicht einfacher zu bestimmen sind, lässt sich ebenso aus Genettes Überlegungen folgern. Vgl. Genette, *The work of art*, S. 3f.

6 Vgl. insbesondere III.3.2.

7 Vgl. III.3.2.

der Künste, anders umgehen kann, so dass die Unterschiede und die Vielfalt im Rahmen des Einteilungsdiskurses in einem stärkeren Maß erkannt werden können.

Wie unterschiedlich die Künste und Kunstwerke miteinander in konstitutive Verhältnisse und Relationen treten, lässt sich mit einem allgemeinen Blick auf diesen Diskurs verdeutlichen. Betrachtet man die Einteilungen der Künste, die in der Geschichte der Kunst theoretisch unternommen wurden, fallen sehr verschiedene Herangehensweisen, Versuchen und Methoden auf. Wie anders die einzelnen Kunstformen in verschiedenen Epochen der Weltgeschichte voneinander abgegrenzt und ihre Grenzen wahrgenommen wurden, zeigt Władysław Tatarkiewicz in seinem Buch *Geschichte der sechs Begriffe*.⁸ Er führt eine Reihe von Kriterien, Einteilungsweisen und -verständnissen an, die in verschiedenen Zeiten geläufig waren: Von der antiken Unterscheidung zwischen den *freien* und *gemeinen* über die mittelalterliche Einteilung von *freien* und *mechanischen* bis hin zu der in der Aufklärung geltenden Unterscheidung zwischen den *schönen* und *mechanischen* Künsten.⁹ Innerhalb dieser grundsätzlichen und von der jeweiligen Epoche abhängigen Einteilungsformen lassen sich zahlreiche weitere Kriterien auflisten: Künste wurden auf spezifische Weise nach der Art der Nachahmung, nach ihren Funktionen, nach ihren Zwecken, nach den Werten, „nach der Art der Ausführung, nach der Art der Wirkung, dem Gebrauch, den Elementen“¹⁰ usw. eingeteilt. Auch Jan Mukařovský benennt eine Reihe von bekannten Einteilungskriterien in der Geschichte der Kunst. Die Künste wurden nach Mukařovský öfters eingeteilt:

„1. nach den Sinnen (Künste des Gesichtssinns, des Gehörs usw.); 2. nach dem Verhältnis der einzelnen Künste zu Zeit und Raum (Zeitkünste wie die Musik und die Dichtung – Raumkünste wie die Malerei, die Bildhauerei, die Architektur – Zeit-Raum-Künste wie das Theater, der Film, der Tanz); 3. nach dem Grad ihres Mitteilungsvermögens (thematische Künste wie die Dichtung, die Malerei – athematische Künste wie die Musik und die Architektur); 4. nach der Stofflichkeit oder Nichtstofflichkeit des Materials (musische Künste wie die Dichtung und plastische Künste wie die Malerei); 5. nach der Selbständigkeit bzw. Freiheit des Schaffens (selbstständig schaffende Künste“

8 Władysław Tatarkiewicz, *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis*, Frankfurt am Main 2003.

9 Vgl. Tatarkiewicz, *Geschichte der sechs Begriffe*, S. 79–110.

10 Tatarkiewicz, *Geschichte der sechs Begriffe*, S. 104.

te wie die Dichtung und reproduzierende Künste wie die Rezitation bzw. freie Künste wie die Malerei und angewandte Künste wie das Kunstgewerbe).“¹¹

Dieser Liste kann man noch aktuellere Überlegungen zur Einteilung hinzufügen: Man kann heute z.B. ausgehend von Walter Benjamin von den auratischen und reproduzierten Künsten,¹² mit Genette von den immanenten und transzendenten Regimen der Kunstwerke¹³ sprechen oder mit Blick auf Goodmans Symboltheorie die Kunst in autographische und allographische Künste¹⁴ einteilen. Die Vielfalt von Methoden, Einteilungsversuchen, -kriterien und -verständnissen, die früher oder heute unternommen wurden, soll allerdings nicht den Anschein erwecken, dass sie für unser Kunstverständnis völlig nutz- oder bedeutungslos seien. Es ist zwar richtig, dass der ständigen Pluralisierung der Künste, der Kunstformen sowie der einzelnen Werke keine feste Kategorisierung oder Klassifizierung gerecht werden kann: Kunstpraktiken werden immer über feste Taxonomien hinausgehen. Jedoch soll die prinzipielle Unmöglichkeit, die Künste vollständig zu klassifizieren, nicht dazu führen, dass man diverse Kunstpraktiken als eine Art nicht-unterscheidbarer oder völlig chaotischer Pluralität denkt. Wenn man stattdessen, wie Jean-Luc Nancy hervorhebt,¹⁵ selbst jene Unmöglichkeit als den Anfangspunkt eines jeden Einteilungsversuchs annimmt, wenn man also den sich permanent verändernden Relationen, Grenzbildungen und -überschreitungen zwischen den Künsten – wieder in praxisbezogener Hinsicht – theoretisch gerecht wird, lässt sich dabei tatsächlich eine solche Pluralität der Künste erkennen, die sich für unsere

11 Jan Mukařovský, „Kunst“, Květoslav Chvatik (Hrsg.), *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main 1989, S. 76–108, hier S. 86f.

12 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 2003. Für eine Interpretation von Benjamins Kunstwerkaufsatz im Rahmen der Einteilung der Künste vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 73f.

13 Genette, *The work of art*.

14 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main 1997.

15 Diesen methodischen Weg, der hier angenommen wird, schlägt Jean-Luc Nancy in seinem Essay *Die Künste formieren sich im Gegeneinander* vor. Vgl. Nancy, „Die Künste formieren sich im Gegeneinander“, S. 13f. Jedoch weichen die Überlegungen und Ziele in den kommenden Abschnitten der vorliegenden Arbeit von Nancys Essay größtenteils ab.

Kunstpraktiken als konstitutiv erweist.¹⁶ Diese konstitutive Pluralität der Künste und einzelner Kunstpraktiken manifestiert sich sogar bereits bei den oben gelisteten Einteilungsversuchen der Künste. Denkt man alle gelisteten und weiteren Einteilungsversuche zusammen, erkennt man, dass bei jedem Versuch andere Verhältnisse zwischen den Künsten in den Vordergrund treten. Während z.B. Malerei und Dichtung in Mukařovskýs Auflistung als thematische Künste in ein enges Verhältnis miteinander treten, werden sie zu Gegensätzen, wenn sie nach den Sinnen eingeteilt werden. Während Fotografie und Bildhauerei sich hinsichtlich ihres Bezugs auf die Sinne, nämlich auf das Auge,¹⁷ nicht besonders voneinander unterscheiden, haben sie im Hinblick auf Benjamins oder auch auf Goodmans Überlegungen ein ganz anderes und fast gegensätzliches Verhältnis zueinander. Die Ferne und die Enge, die Distanz und die Nähe, die Freundschaft und die Feindschaft, die Gemeinsamkeiten und die Unterscheide der einzelnen Künste haben in jedem einzelnen Einteilungsversuch verschiedene Grade und Werte.¹⁸ Und diese sich ändernden Relationen zwischen den Künsten sind, wie in den kommenden Kapiteln deutlich werden wird, keine arbiträre Relation, sondern ein konstitutiver Zug unserer Kunstpraktiken.

Um die sich permanent verändernde Nähe und Distanz oder die Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Künsten näher zu betrachten, wird im Folgenden ein detaillierter Exkurs zur Einteilung der Künste gegeben. Ein solcher Exkurs ist darüber hinaus vor allem in einer Zeit notwendig, in der immer wieder die Rede davon ist, dass die einzelnen Künste dazu tendieren, ihre Grenzen zu überschreiten, sich einander anzu-

16 Der Gedanke der konstitutiven Pluralität der Künste, der in den kommenden Kapiteln dieses Teils der Studie näher thematisiert wird (vgl. insbesondere III.3.1 u. III.3.2), stimmt mit dem Konzept *der generischen Konstellationen* (oder Formen) in vielen Hinsichten überein, das von Bertram detailliert ausgeführt wird. Vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, S. 157–170.

17 Herder würde einem solchen Zusammenkommen widersprechen, weil ihm zufolge plastische Kunstwerke nicht nur auf dem Sehsinn, sondern vor allem auf dem Gefühl beruhen. Vgl. Johann Gottfried von Herder, „Die Kritischen Wälder zur Ästhetik“, Gunter E. Grimm (Hrsg.), *Schriften zur Ästhetik und Literatur. 1767–1781*, Berlin [u.a.] 1990, S. 9–442.

18 Vgl. Mukařovský, „Kunst“, S. 87.

nähern, sich miteinander zu vermischen oder ineinanderzufließen.¹⁹ Damit solche Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten in den folgenden Kapiteln sinnvoller untersucht werden können, soll also zuerst auf die definierten und wahrgenommenen Grenzen und Differenzen rekurriert werden. Da in dieser Studie nicht alle genannten Einteilungen im Einzelnen behandelt werden können, wird auf eine der wichtigsten Einteilungstheorien der Künste, die lessingsche Theorie, exemplarisch, aber auch kritisch, eingegangen. Durch diesen Exkurs wird einerseits ein allgemeines Verständnis der bisher besprochenen Pluralität, Verschiedenheit sowie Gemeinsamkeit der Künste gewonnen, aber andererseits werden auch wichtige Probleme aufgedeckt, die bis heute aktuell geblieben sind und denen in weiteren Schritten dieser Studie besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

1.2 EXKURS ZUR EINTEILUNG DER KÜNSTE (LESSING)

Lessings Theorie der Künste gilt bis heute ein von wirkungsvollen Einteilungsversuchen in der Geschichte der Kunst. Eine Rekonstruktion seiner Theorie mit ihren geschichtlichen Hintergründen sowie Wirkungen hat mindestens drei Vorteile: Erstens wird mit dieser Rekonstruktion viele weitere Momente wie Mimesis und *ut-pictura-poesis* kritisch evaluiert, die den früheren Einteilungsdiskurs kennzeichnen. Zweitens lässt sich dadurch erkennen, wie er ganz deutlich über die anderen Einteilungsversuche, die in seiner Zeit unternommen wurden, hinausgeht, weil er die Künste nicht nur in ihrer jeweiligen Zeichen- und Medienkomplexität, sondern vor allem in ihrer ästhetisch-poetischen Eigenart voneinander differenziert. Drittens kann seine Einteilung (ähnlich wie Hegels System der Künste) unmittelbar mit dem Gedanken der sogenannten Medien- und Materialspezifität der Künste in Verbindung gebracht werden, der seit dem 20. Jahrhundert eine Aktualität besitzt. Im Folgenden werden zuerst – der

19 Spätestens seit Adornos viel diskutiertem Aufsatz *Die Kunst und die Künste* hat diese Debatte eine enorme Aktualität. Vgl. Theodor W. Adorno, „Die Kunst und die Künste“, Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main 1977, S. 432–453. Mit diesem Aufsatz wird sich erst im dritten Kapitel auseinandergesetzt. Vgl. III.3.1.

Reihe nach – Mimesis, ut-pictura-Poesis, Paragone und der Laokoon-Streit (Winckelmann) als einige historisch wichtige Hintergründe für Lessings Theorie behandelt. Dann wird seine Theorie mit ihren produktiven sowie problematischen Seiten detailliert bearbeitet, so dass abschließend auf ihre Wirkung in und nach seiner Zeit eingegangen werden kann.

Mimesis

Aristoteles definiert im ersten Kapitel seiner *Poetik* die verschiedenen Arten von Dichtung sowie alle anderen Kunstformen wie Musik, Tanz, Komödie, Malerei als „Nachahmungen“ von Naturereignissen sowie von menschlichen Handlungen.²⁰ Künstlerische Nachahmung, d.h. Mimesis, gilt dabei für ihn als ein alle Kunstarten bzw. -formen übergreifendes Prinzip.²¹ Diese Mimesis-Konzeption, die von Aristoteles als das für alle Künste gemeinsame Prinzip definiert wurde, beherrschte viele kunsttheoretische Überlegungen von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Mimesis heißt aber für ihn nicht bloß, wie öfters verstanden wurde, das Kopieren der wirklichen Natur oder der Schattenbilder bzw. der Scheinwelt der platonischen Ideen, sondern die Nachahmung der Verfahrensweise der Natur, nämlich *dessen, wie die Natur verfährt*, wie sie sich hervorbringt und wie sie sich gestaltet.²² Beim Vollzug einer bestimmten künstlerischen Praxis wird – unter dieser Perspektive – eine Sache oder eine Handlung (Mythos) entsprechend der Verfahrensweise der Natur und deren Gestaltungsweise produziert. Neben diesem gemeinsamen mimetischen Verfahren werden von Aristoteles im selben Paragraphen die Kriterien angegeben, die die Künste voneinander differenzieren sollen:

„Sie [die Künste] unterscheiden sich [...] voneinander in dreifacher Hinsicht: dadurch, dass sie in verschiedenen Medien nachahmen, dadurch dass sie Verschiedenes, oder

20 Aristoteles, *Poetik*, 1447a14f. Im Folgenden zitiert aus: Ders., „Poetik“, Argobast Schmitt (Hrsg.), *Poetik*, Berlin 22011.

21 Für verschiedene Rezeptionen des Mimesis-Konzepts vgl. Arbogast Schmitt, „Kommentar“, ders. (Hrsg.), *Poetik*, Berlin 22011, S. 193–742, hier S. 208ff. Vgl. auch: Gertrud Koch (Hrsg.), *Die Mimesis und ihre Künste*, Paderborn 2010.

22 Vgl. Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, S. 35.

dadurch, dass sie auf verschiedene Weise, d.h. nicht im selben (Darstellungs-)Modus nachahmen.“²³

Bei jeder künstlerischen Nachahmung fallen drei Verschiedenheiten auf, durch die sich die Kunstpraktiken als einzelne Kunstformen individualisieren: der Nachahmungsbezug auf den Gegenstand, auf das Medium und auf den Modus. Hinter diesen drei Aspekten von Nachahmung versteckt sich ein sehr einfaches Verständnis des Verhältnisses zwischen der Kunst (Nachahmung) und den einzelnen Künsten (verschiedene Modi der Nachahmung). Demzufolge ist nach Aristoteles ein künstlerischer Gegenstand nicht bloß der Gegenstand selbst, sondern – mit Arbogast Schmitt ausgedrückt – der „Gegenstand, der in einem – von ihm verschiedenen – Medium auf eine bestimmte Weise dargestellt wird.“²⁴ Als Medium bezeichnet Aristoteles in den nächsten Paragraphen Formen wie Farbe, Laute oder Sprache.²⁵ Verschiedene Gegenstände werden schließlich in verschiedenen Grundmedien auf verschiedene Weise nachgeahmt.

Ut pictura poesis

Während Aristoteles die Künste nach den drei Verschiedenheiten (Gegenstand, mediale Form und Darstellungsweise) klassifiziert und dabei hauptsächlich auf die poetischen Gattungen bzw. die Tragödie fokussiert, taucht in den Schriften der Spätantike der Gedanke *ut pictura poesis* [wie ein Bild ist das Gedicht] auf, der kunsttheoretische Diskussionen über die Verwandtschaft und Differenzen der Künste immer wieder – besonders ab den 16. Jahrhundert – stark beeinflusst hat.²⁶ Die zuerst von Simonides von Keos erwähnte innere Verwandtschaft beider Künsten, der zufolge

23 Aristoteles, *Poetik*, 1447a16ff. Das Wort „Darstellung“ sowie viele andere Wörter in Klammern wurden vom Übersetzer Arbogast Schmitt hinzugefügt, um Aristoteles' Schriften für heute verständlich zu machen.

24 Schmitt, „Kommentar“, S. 196.

25 „διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἐτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερον ἢ τῷ ἐτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.“ Aristoteles, *Poetik*, 1147a20ff. Nach Arbogast Schmitts Übersetzung meint Aristoteles mit dem Medium (oder den Medien) nicht die „Mitte“, sondern eher die „Mittel“ wie Farbe, Ton oder Wort.

26 Vgl. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, New York 1967, S. 3ff.

nämlich die Poesie eine sprechende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie sei,²⁷ lässt sich im Grunde genommen direkt aus Aristoteles' Nachahmungskriterium der Künste ableiten. Obwohl später das in *Ars poetica* formulierte Diktum „ut pictura poesis“ von Horaz beide Künste gleichzusetzen scheint, werden dabei zugleich mehrfach mediale Differenzen beider Künste hervorgehoben, die in den späteren Rezeptionen dieses Diktums immer unberücksichtigt bleiben.²⁸ Plutarch interpretiert die genannte Verwandtschaft zwischen beiden Künsten im Hinblick auf die aristotelische Philosophie: Verfahren die beiden Künste nach dem Nachahmungsprinzip, dann heißt bei ihm, dass sie eigentlich das gleiche Ziel haben, dies jedoch durch die Verwendung von verschiedenen Mitteln realisieren.²⁹

Paragone der Künste

Als die bildenden Künste (Malerei, Bildhauerei und auch Architektur) in der Renaissance nach und nach sozial und politisch als autonom bzw. als *artes liberales* anerkannt wurden, reagierten die Künstler bzw. Autoren auf die bis dahin geltende Analogie zwischen der Dichtung und Malerei. Leon Battista Alberti forderte z.B. in seinem Traktat *De Pictura*, dass die malerische Praxis weniger mit der aristotelischen Theorie der Naturnachahmung, sondern eher mit der „inventio“, d.h. dem phantasievollen Ausdruck, charakterisiert werden sollte.³⁰ Der Maler solle demzufolge nicht bloß naturgemäß malen bzw. nachahmen, sondern vor allem gemäß den geometrischen Proportionen zeichnen und dabei immer neu *erfinden* sowie belehren. Leonardo da Vinci führte in seiner Schrift *Il Paragone* diesen Gedanken über die Besonderheit der bildenden Kunst ins Extreme und

27 Vgl. Gabriele K. Sprigath, „Das Diktum Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei,“ in: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 36 (2004), S. 243–280.

28 Vgl. Irmgard Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg 2007, S. 1–35.

29 Vgl. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild*, S. 252f.

30 Vgl. Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004, S. 14f.

verlieh der Malerei den obersten Rang aller Künste.³¹ In dieser viel diskutierten Schrift wird die Malerei nicht nur von der Poesie unterschieden, sondern ihr auch stark entgegengesetzt sowie übergeordnet.³² Der höhere Status der Malerei lässt sich nach Leonardo zuerst im Hinblick auf die Hierarchie unserer Sinne und deren unmittelbare Bezüge auf die Künste rechtfertigen. Nach einem fiktiven Streitgespräch zwischen einem Dichter und einem Maler kommt er zum Schluss, dass

„die Malerei um so höher steht denn die Dichtung, als die Malerei einem besseren und wertvolleren Zweck dient denn die Dichtung, dieser Wert ist als dreimal so groß erwiesen, da er dem Wert von drei anderen Sinnen entspricht; denn es hat sich herausgestellt, dass man lieber das Gehör, den Geruch und den Tatsinn verliert als die Sehkraft.“³³

Neben dieser Unterscheidung der Künste nach ihrem jeweiligen Bezug auf die sinnlichen Wahrnehmungsqualitäten schließt sich Leonardo kritisch der *Ut-pictura-poesis*-Tradition an und stellt die Behauptung auf, dass die dichterische Nachahmung niemals den hohen Status der Malerei erlangen kann: „Die Malerei ist eine stumme Dichtung, und die Dichtung ist eine blinde Malerei, die eine wie die andere ahmt die Natur nach.“³⁴ Mit dem Adjektiv „blind“ bezieht er sich also negativ bzw. abwertend auf das Diktum von Simonides und stellt eine starke Hierarchie zwischen beiden Künsten auf.³⁵

Noch wichtiger ist aber ein anderer Punkt: Leonardo stützt sich bei dem Streit um die Rangordnung von Malerei und Dichtung schon vor Diderot oder Lessing auf die semiotischen Eigenarten beider Künste, auch wenn er dies nur mit einfachsten Worten formuliert:

31 Vgl. Leonardo da Vinci, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, André Chastel (Hrsg.), *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, München 1990, S. 127–155, hier S. 135ff.

32 Auch innerhalb der sogenannten bildenden Künste (Malerei, Bildhauerei und Architektur) hat die Malerei nach Leonardo den obersten Rang. Auf diese Diskussion wird aber im Folgenden nicht eingegangen. Vgl. Leonardo da Vinci, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, S. 147–153.

33 Leonardo, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, S. 138.

34 Leonardo, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, S. 139. Hervorhebung T.A.

35 Vgl. Leonardo, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, S. 138.

„In der Darstellung des Körperlichen durch den Maler und den Dichter besteht derselbe Unterschied wie zwischen zerstückelten und ganzen Körpern, denn, wenn der Dichter die Schönheit oder die Häßlichkeit irgendeines Körpers beschreibt, lässt er ihn Glied für Glied und *nacheinander* vor dir erstehen, der Maler dagegen zeigt ihn dir ganz und *gleichzeitig*.“³⁶

Zwei wichtige Begriffe, *Nacheinander-sein* und *Gleichzeitigkeit*, die von Leonardo als gattungseigene Spezifika von Dichtung und Malerei gedacht werden, sind die gleichen begrifflichen Instrumente für die Unterscheidung der beiden Künste, die in Lessings Zeit (von Diderot bis Herder) sehr geläufig waren. Anders als Lessing (oder Diderot, Mendelssohn, Goethe usw.) hält Leonardo allerdings die semiotische Eigenschaft „Gleichzeitigkeit“ für wichtiger und schreibt darum der Malerei den höchsten Rang und Wert zu.

Leonardos kunsttheoretische Überlegungen können hier zwar nicht weiter vertieft oder aktualisiert werden. Jedoch soll ein wichtiger Punkt betont werden, der nicht nur für Lessings Theorie eine wichtige Rolle spielt, sondern über sie hinausgeht und bis heute aktuell bleibt. Der direkte oder indirekte Einfluss von Leonardos *Il Paragone* lautet, dass es nach seiner Epoche in den kunst- bzw. literaturtheoretischen Kontexten weniger um eine Revision der *Ut-pictura-poesis*-Tradition als vielmehr um einen grundlegenden Fokus auf die Unterschiede, Differenzen bzw. Eigenarten der einzelnen Kunstbereiche ging – was zugleich offensichtlich mit dem Beginn der wissenschaftlichen Arbeitsteilung von Disziplinen als Literatur, Bildende Kunst, Musikwissenschaft usw. zusammenhängt. Die Verhältnisse der Künste untereinander werden bei diesem bereichsspezifischen Fokus auf die Künste (auch bis heute) nicht bloß als metaphorische oder analoge, sondern eher als (*par*)agonale Beziehungen charakterisiert.³⁷ Das agonale Verhältnis zwischen den Künsten ist jedoch nicht bloß

36 Leonardo, „Il Paragone oder Wettstreit der Künste“, S. 142.

37 Für den Bedeutungswandel, den das griechische Wort „Agon“ (ἀγών: Wettstreit) in der Renaissance erfahren hat, vgl. Sabine Heiser, Christiane Holm, „Einleitung“, dies. (Hrsg.), *Gedächtnisparagone – intermediale Konstellationen*, Göttingen 2010, S. 7–22, hier S. 9f. Für weitere wichtige Beiträge zu diesem Thema in der gegenwärtigen Forschung vgl. Andreas Schnitzler, *Der Wettstreit der Künste. Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin 2007; Hannah Baader u.a. (Hrsg.), *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, München 2007; Uta Degner (Hrsg.), *Der neu Wettstreit der*

als ein Streitgespräch unter den Kunstkritikern oder Künstlern zu verstehen, wie dies unmittelbar aus Leonardos Äußerungen zu folgern wäre. Stattdessen handelt es sich bei diesem Verhältnis, wie im Folgenden deutlicher sein wird, um einen *komparativen* Agon, der sich als eine wichtige und konstitutive Art von Relation zwischen den einzelnen Kunstpraktiken auszeichnet.

Der Laokoon-Streit (Winckelmann)

Die antike Marmorskulptur *Laokoon* bezeichnet Plinius der Ältere in seiner *Historia Naturalis* als ein Kunstwerk, das allen Bildern und Skulpturen vorzuziehen sei.³⁸ Diese erst im 16. Jahrhundert wiederentdeckte Skulptur hat nach ca. 250 Jahren einen für die Geschichte der Kunst- und Literaturtheorie wichtigen Streit ausgelöst. Verantwortlich dafür war Johann J. Winckelmanns Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*.³⁹ Gleich in den ersten Passagen seiner Schrift kündigte Winckelmann an: „Laokoon war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist; des Polyklets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst.“⁴⁰ Die Aufgabe des Künstlers sollte demnach – unabhängig davon, in welcher Gattung oder in welchem Kunstbereich er arbeitet – darin bestehen, die Werke der antiken Künstler nachzuahmen.⁴¹ Besonders strittig war zudem seine Beschreibung der Laokoon-

Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität, Bielefeld 2010.

38 „[...] S]icut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum.“ Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia* XXXVI 37.4ff. Zitiert nach Gaius Plinius Secundus, *C. Plinii Secundi naturalis historia*, Hildesheim 1992.

39 Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Ludwig Uhlig (Hrsg.), Stuttgart 1982.

40 Winckelmann, *Gedanken*, S. 2f.

41 „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“ Winckelmann, *Gedanken*, S. 2. „Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur.“ Ebd., S. 3.

Skulptur, in der er diese mit dem Gesang von Virgils Aeneis, dem es ebenso um die gleiche Geschichte gehen sollte, verglich:

„Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singt. Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. [...] Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktetes: sein Elend geht uns bis an die Seele, aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.“⁴²

Für Winckelmann heißt es also, dass sich die Kunst seiner Zeit an den beispiellosen Werken der Antike (wie der Laokoon-Skulptur) orientieren und diese als Vorbild nehmen sollte. Die richtige künstlerische Absicht besteht für ihn demnach nicht direkt in der Nachahmung des Naturverfahrens, wie dies in der Antike als gemeinsames Prinzip nahegelegt war, sondern in der Nachahmung des bereits in der Antike erreichten Kunstideals.

Winckelmanns Plädoyer für eine Rückkehr zum antiken Ideal war in seiner Zeit nicht nur aus der Sicht der bereits vor einigen Dekaden in der europäischen Welt verbreiteten *Querelle des anciens et des modernes* problematisch. Noch problematischer war seine kunsttheoretische Methode, der man auch heute noch in verschiedenen kunsttheoretischen Kontexten begegnet: Kann man ausgehend von einem paradigmatischen Kunstwerk oder von einem einzelnen Kunstbereich ein für alle Künste gültiges Prinzip postulieren? Während für Winckelmann der Ausgang von einem Einzelwerk⁴³ zum Zwecke einer allgemeinen Theorie der Künste möglich war, wendeten sich seine Zeitgenossen wie G. E. Lessing, M. Mendelssohn und J. G. Herder sehr schnell gegen seine Auffassung:⁴⁴ Verschiedene Künste und Kunstbereiche müssen nach diesen Autoren – und später für viele andere – spezifische Regeln und Gesetze haben, die normativ be-

42 Winckelmann, *Gedanken*, S. 18f.

43 Winckelmanns Ausgang vom Kunstwerk im Sinne einer inhaltlichen bzw. wissenschaftlichen Bestimmung von Kunst wurde später sehr von Hegel geschätzt. Jedoch hat Hegel nicht wie Winckelmann das Prinzip einer Kunst für alle Künste zu verallgemeinern versucht. Vgl. Hegel, *Werke* 13, S. 92.

44 Für eine ausführliche Analyse der Laokoon-Debatte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. Monika Schrader, *Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“*. *Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*, Hildesheim 2005.

stimmt sein müssen, nicht von einer Kunst in eine andere Kunst übersetzt werden können und nicht miteinander verwechselt werden dürfen.

Lessings Laokoon

Eine normative Bestimmung der Grenzen der Literatur und der bildenden Künste entwirft Lessing systematisch in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*,⁴⁵ die nicht nur in seiner Zeit viel diskutiert wurde, sondern auch bis heute immer wieder rezipiert wird.⁴⁶ Gleich im ersten Kapitel setzt er sich intensiv mit Winckelmanns Beschreibung der Laokoon-Skulptur auseinander. Lessing scheint zuerst Winckelmann darin zuzustimmen, dass in der Marmorskulptur der heftige Schmerzgrad im Gesicht des Laokoons nicht ausreichend dargestellt wurde, wie man ihn aus Virgils Geschichte kannte. Jedoch muss es für ihn „einen anderen Grund“⁴⁷ geben, warum die Künstler den Schrei oder das Leiden von Laokoon nicht dargestellt haben:

„Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er *mußte* ihn also *herabsetzen*; er *mußte* Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. [...] Die bloße weite Öffnung des Mundes, – beiseitegesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, – ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.“⁴⁸

Ausgehend von dieser Stelle wird im Folgenden argumentiert, dass Lessing die Malerei und die Poesie aus (mindestens) drei verschiedenen Per-

45 Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil“, Wilfried Barner (Hrsg.), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main 1990, S. 11–206.

46 Für die aktuelle Rezeption seiner Laokoon-Schrift vgl. III.1.3.

47 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 22.

48 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 29. Hervorhebung T.A.

spektiven voneinander unterscheidet.⁴⁹ auf der Grundlage von rezeptions-ästhetischen, materialästhetischen und semiotischen Aspekten, die unmittelbar miteinander verbunden sind. Erstens teilt er beide Künste – auf dem Hintergrund der aristotelischen Mitleidstheorie – nach ihren jeweiligen rezeptionsästhetischen Dimensionen ein.⁵⁰ Während poetische Gattungen (besonders die Tragödie) für Lessing ein Mitleidsgefühl zu erregen vermögen, sind die Werke der bildenden Künste für die Auslösung eines solchen Gefühls nicht geeignet. Denn das Mitleid versteht er ausgehend von Aristoteles nicht als ein einfaches Empfinden eines tragischen Geschehens und auch nicht als ein doppeltes Leiden, sondern als einen neuen und intersubjektiven Affekt, der sich *zwischen* Personen vollzieht und dabei eine Katharsis-Wirkung auslöst,⁵¹ die weder auf eine noch auf eine andere Person reduziert werden kann, sondern immer als neuer und gereinigter Affekt auftritt. Da aber das Leiden des trojanischen Priesters Laokoon in der Marmor-Skulptur von den Künstlern bloß „in Seufzen“ gemildert wird und damit diese bildliche Darstellung keine zwischenmenschliche Erfahrung bietet, vermag sie nach Lessing beim Betrachter keine Mitleidsemp-

49 Bei den folgenden Ausführungen zu Lessings Einteilung sowie seiner Aktualität wird sich teilweise auf einen früher von mir veröffentlichten Aufsatz bezogen. Vgl. Tufan Acil, „Affekte als Einteilungskriterium der Künste“, Johanna Zorn u.a. (Hrsg.), *produktion – AFFEKTION – rezeption. Tagungsband zum interdisziplinären Symposium für Nachwuchswissenschaftler im Rahmen des Promotionsprogramms ProArt der LMU München*, Berlin 2014, S. 193–217.

50 Vgl. Natalie Binzeck, „Das veränderliche Gewebe. Zur Empfindungstheorie in Lessings Laokoon“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 49/2 (2004), S. 219–235.

51 An dieser Stelle kann weder auf Lessings noch auf Aristoteles' Mitleid-Konzepte näher eingegangen werden. Jedoch verdient die Bezeichnung „Katharsis-Effekt“ an dieser Stelle eine kurze Erklärung. Dieser Effekt hat für Lessing und Aristoteles nicht bloß die Überwindung des Mitleidsgefühls zur Folge, sondern durch ihn wird die für eine tugendhafte Handlung nötige Mitte zwischen zu vielen und zu wenigen Mitleidsempfindungen gefunden. Das heißt schließlich, dass Lessings rezeptionsästhetische Unterscheidung von Poesie und Malerei immer eine ethische Implikation hat. Zu Lessings Rezeption des Mitleids vgl. Gotthold Ephraim Lessing, „Hamburgische Dramaturgie“, Klaus Bohnen, Wilfried Barner (Hrsg.), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main 1985, S. 181–694, hier S. 551ff. Für eine wichtige Untersuchung zum Thema Mitleid vgl. Käthe Hamburger, *Das Mitleid*, Stuttgart 1985 u. Schmitt, „Kommentar“, S. 341ff.

findung zu erregen. Die Marmor-Skulptur kann letztlich zwar ein heldenhaftes Aushalten des Leidens, aber nicht das Leiden des Helden darstellen, was nur die Werke der Poesie hervorzubringen vermögen.⁵²

Diese rezeptions- bzw. empfindungsästhetische Dimension, nämlich das Ungeeignetsein der bildenden Künste für die Auslösung eines Mitleidsgefühls (sowie dessen Katharsis-Wirkung), ist für Lessing unmittelbar mit dem zweiten, dem materialästhetischen Aspekt der Einteilung der Künste verbunden. Verschiedene Arten von Gefühlswirkungen beruhen Lessing zufolge in der Tat auf verschiedenen materialästhetischen sowie medialen Bedingungen der jeweiligen Künste. Nach Lessing können die Werke der bildenden Künste das Leiden vor allem wegen technischer Gründe bzw. Mängel nicht darstellen. Im Gegensatz zu Winckelmann behauptet er also, dass der heftige Schmerz Laokoons von den Künstlern nicht bloß zum Seufzen gemildert wurde, sondern gemildert werden *musste*, weil die *materiellen Schranken* der bildenden Kunst, die die Künstler gut kannten, sie dazu gezwungen haben, den Grad des Leidens entsprechend der Schönheitsregel der bildenden Kunst zu reduzieren. Dass verschiedene Künste sich nach den Schranken oder Besonderheiten von den verwendeten Materialien bzw. Medien einteilen, hat eine enorme Wirkung auf die Kunsttheorie, die über Lessings Zeit hinausgeht und auf die wir noch zurückkommen werden (vgl. III.1.3).

Die technische Mangelhaftigkeit der bildenden Künste wird für Lessing vor allem in ihrer zeitlosen Struktur auffällig. Anders als die Poesie, die Gegenstände oder Handlungen zeitlich aufeinanderfolgend zu zeigen in der Lage sei, könne die Malerei diese nur als ein gleichzeitiges Nebeneinander, d.h. nur im Raum und nur in „einem einzigen Augenblick“, darstellen.⁵³ Die Malerei muss „vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen“.⁵⁴ Denn die Werke der Malerei (und der bildenden Kunst) verwenden Mittel wie Figuren und Farben, die nur für simultane und nebeneinander stattfindende Darstellungen geeignet sind.

52 Vgl. Marie-Christin Wilm, „Laokoons Leiden. Oder über eine Grenze ästhetischer Erfahrung bei Winckelmann, Lessing und Lenz“, S.7. URL: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/wilm.pdf (Letzter Zugriff am 21.08.2015)

53 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 117.

54 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 116.

Aus heutiger Sicht kann Lessings Klassifizierung der Künste als Raumkünste (Malerei, Bildhauerei) und Zeitkünste (Poesie, Musik) freilich nicht als solche aufrechterhalten werden.⁵⁵ Bevor man das nächste, semiotische Moment der lessingschen Einteilungstheorie anführt, sei kurz erwähnt, warum man sich von den Kriterien der Zeitlichkeit und Räumlichkeit, die nicht nur bei Lessing, sondern insgesamt in der Einteilungsgeschichte der Künste eine lange Tradition besitzen, verabschieden muss.⁵⁶ Man muss nicht direkt die zeitgenössischen Bildtheorien⁵⁷ oder die Beispielwerke aus der neueren Geschichte der bildenden Kunst (wie Werke von Klee oder von Vasarely) im Einzelnen zur Diskussion bringen, um die Klassifizierung von Malerei als zeitlose Kunst für obsolet zu erklären. Nur drei Jahre nach Erscheinen von Lessings Laokoon-Schrift reagierte Johann Gottfried Herder in seinem anonym veröffentlichten Werk *Kritische Wälder, oder Betrachtungen die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend* (1769) auf diese Tradition. Die Werke der bildenden Künste haben, wie Herder es erkannte, selbstverständlich zeitliche Produktionsbedingungen und auch ihre Wirkungen gehen über jeden einzelnen Augenblick hin-

55 Besonders unter Zeitlichkeit versteht man heute in verschiedenen Kunstkontexten nicht direkt ein Kriterium, das nur auf bestimmte Kunstformen eingegrenzt werden könnte. Sie wird allgemein als eine notwendige Voraussetzung für die Rezeption sowie für die Produktion der Kunstwerke und -ereignisse gedacht. Für verschiedene Beiträge zum Thema Zeit in der Kunst vgl. Hannelore Paflik, Michel Baudson (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987.

56 Auch Lessings Vorgänger und Zeitgenossen wie Jean-Baptiste Dubos in *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) oder James Harris in *Three Treatises: The First Concerning Art the Second Concerning Music Painting and Poetry* (1744) haben versucht, die Künste auch mit diesen begrifflichen Instrumentarien voneinander zu unterscheiden.

57 Wie es z.B. mit Gottfried Boehm heißen würde: „Die Zeitlichkeit des Bildes ist [...] nur um den Preis der Sukzession zu haben, d.h. der Vereinzelung der Elemente, zugleich aber auch nur unter der Bedingung eines Potentials der Simultaneität. Dauer haben nicht die wiedererkennbaren Figuren, Dinge, Elemente. Dauer hat vielmehr das inverse Verhältnis von Simultaneität und Sukzession, wie es im jeweiligen Bild angelegt ist.“ Gottfried Boehm, „Bild und Zeit“, Hannelore Paflik, Michel Baudson (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 1–23, hier S. 20.

aus.⁵⁸ Gleichzeitig können für ihn die Werke der Poesie nicht bloß auf ein rein zeitliches Nacheinander reduziert werden. Herder bestimmt sie stattdessen mit dem Begriff „Kraft“, den er in Anlehnung an Aristoteles’ Unterscheidung zwischen *ergon* und *energia* neu umdeutet: „[D]as Wesen der Poesie ist die Kraft, die *aus dem Raum*, (Gegenstände, die sie sinnlich macht) in der Zeit (durch eine Folge vieler Teile zu Einem poetischen Ganzen) wirkt: kurz also *sinnlich vollkommene Rede*.“⁵⁹

Sieht man von diesen umstrittenen Kriterien der Zeitlichkeit sowie der Räumlichkeit ab, bleibt noch der dritte (semiotische) Aspekt der Lessingschen Theorie, der in der Einteilungsgeschichte der Künste einen besonderen Stellenwert einnimmt. Lessing geht tatsächlich einen Schritt weiter als seine Vorgänger und Zeitgenossen wie Diderot, Harris oder Dubos und unternimmt den schwierigen Versuch, die für die Poesie spezifischen Zeichen von den nicht-poetischen Zeichen zu unterscheiden. Zwar war es für das allgemeine Sprachverständnis im 18. Jahrhundert charakteristisch, dass man die sprachlichen Zeichen insgesamt in willkürliche und natürliche Zeichen einteilte und sie dadurch den bildlichen Darstellungen entgegensetzte, die nur aus natürlichen Zeichen bestehen.⁶⁰

„Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein *bequemes* Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.“⁶¹

58 Für Herders Auseinandersetzung mit Lessings Laokoon-Schrift vgl. Herder, „Die Kritischen Wälder zur Ästhetik“, S. 191ff.

59 Herder, „Die Kritischen Wälder zur Ästhetik“, S. 196. Hervorhebung im Original. Für eine ausführliche Diskussion von Herders Kritik an Lessings Einteilung der Künste vgl. Schrader, *Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“*, S. 119ff.

60 Vgl. Tzvetan Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G. E. Lessing: Laokoon“, Gunter Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 9–22. Vgl. auch Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon: Paralipomena“, Wilfried Barner (Hrsg.), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main 1990, S. 209–321, hier S. 309.

61 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 116. Hervorhebung T.A.

Jedoch deckt diese Zeichendifferenz für Lessing nicht die gesamte Einteilungstheorie der Künste ab. Den Unterschied zwischen Malerei und Poesie setzt Lessing nicht bloß mit dem Unterschied zwischen bildlichen Zeichen und sprachlichen Zeichen gleich, was für viele Theoretiker seiner Zeit bereits üblich war. Anders gesagt: Die Zeichendifferenz zwischen Sprache und Bild ist für ihn zwar ein wichtiges, aber kein hinreichendes Kriterium für die künstlerische Einteilung. Es geht Lessing stattdessen um eine Suche nach der Eigenart des *poetischen* bzw. *ästhetischen* Zeichens im Gegensatz zum nicht-ästhetischen Zeichen.⁶² Um herauszufinden, welche Art von sprachlichen Zeichen die Poesie auszeichnet und sie von der alltäglichen Verwendung der Sprache unterscheidet, bezieht sich Lessing wiederum auf die aristotelische Tradition, nach der alle Künste durch das Nachahmungsprinzip bestimmt werden. Dabei erkennt er aber schnell, mit welchem Problem er konfrontiert ist:

„Aber, wird man einwenden, diese Zeichen der Poesie sind nicht bloß aufeinanderfolgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existieren, auszudrücken.“⁶³

Es geht nämlich um die onomatopoetischen Wörter (Lautmalerei) in der Sprache, die aus verschiedenen Geräuschen oder auf der Grundlage von anderen Naturphänomenen abgebildet sind oder noch weiter abgebildet werden können, die jedoch nicht unbedingt als poetisch gelten müssen.⁶⁴

62 Lessings Überlegungen zu den Differenzen von ästhetisch-poetischen Sprachzeichen und nicht-poetischen Zeichen werden im Folgenden im Hinblick auf die Laokoon-Interpretationen von Tzvetan Todorov und Karl Heinz Stierle erläutert. Vgl. Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert“; Karlheinz Stierle, „Das bequeme Verhältnis. Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums“, Gunter Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 23–58.

63 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 123.

64 Vgl. Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert“, S. 11f. Dieses Argument könnte noch um die Feststellung ergänzt werden, dass die Existenz solcher lautmalerischen Ausdrücke in der modernen Linguistik – im Gegensatz zu der im 18. Jahrhundert geläufigen Behauptung – umstritten ist. Der Zweifel an der Annahme, es gäbe eine direkte, kausale Beziehung zwischen dem Laut des Zeichens und den Lauten, die das Bezeichnete verursacht, wird unter anderem von der Be-

Poetische Praxis kann sich für Lessing allerdings weder auf diese geringe Zahl an onomatopoetischen Wörtern oder auf die endlose Produktion derselben noch auf die bloße willkürliche bzw. arbiträre Zeichenstruktur der Sprache beschränken. Deswegen spricht er von weiteren Möglichkeiten der mimetischen Zeichenbildung in der Sprache. Die Eigenart der Poesie lässt sich für ihn durch eine dritte Art der Zeichenbildung charakterisieren:

„Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebensowohl aufeinanderfolgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insoferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben [...]. Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das *Täuschende gebracht, worauf die Poesie vornehmlich gehet* [...]“⁶⁵

In Anlehnung an Tzvetan Todorov lässt sich diese Stelle so verstehen, dass für Lessing die Poesie nicht allein auf die natürlichen und willkürlichen Zeichen der Sprache beschränkt ist, sondern permanent eine dritte Art von Zeichen, d.h. ästhetisch-motivierte Zeichen, produziert.⁶⁶ Diese motivierten bzw. poetischen Zeichen nennt Lessing in seiner Schrift wiederum eine Art natürlicher Zeichen, weil sie Nachahmungen sind, allerdings nicht eine Abbildung von außersprachlichen Elementen in der Sprache, sondern eine Art sprach-interner Nachahmung oder doppelter Nachahmung: „Die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkürlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.“⁶⁷ Anhand einer bemerkenswerten Interpretation des aristoteli-

obachtung genährt, dass Onomatopöien von Sprache zu Sprache erheblich variieren.

65 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ S. 123–127. Hervorhebung T. A.

66 Vgl. Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert“, S. 17f.

67 Lessing, „Laokoon: Paralipomena“, S. 309.

schen Nachahmungsprinzips unterscheidet Lessing also den poetischen Gebrauch der Sprache von ihrer nichtpoetischen, kommunikativen oder alltäglichen Verwendung. Für die Erhöhung der willkürlichen oder künstlichen Zeichen der Sprache in eine poetische Sprache nennt Lessing mehrere Mittel wie das Silbenmaß, Figuren, Tropen, Töne, aber vor allem auch „Metaphern“. ⁶⁸ Der Dichter verwendet schließlich nicht bloß willkürliche Sprachzeichen, wie sie sind, sondern er *ahmt* diese Zeichen in ihrer Komplexität *nach* und erhebt sie in eine neue Art der Natürlichkeit.

Ob es tatsächlich eine völlig rein-ästhetische Sprache geben kann, die eine höchste Gattung repräsentiert, oder umgekehrt, ob es eine völlig nicht-poetische Sprache oder eine rein artifizielle Sprache gibt, die sich von allen möglichen ästhetischen Dimensionen völlig ablösen kann, wird im Rahmen dieses Exkurses nicht wieder zur Diskussion gebracht. ⁶⁹ Stattdessen lässt sich hier hervorheben, dass weniger die Antworten (sprachliche Täuschung, Metapher, doppelte Nachahmung), die Lessing uns gibt, sondern eher seine zielstrebigsten Versuche und Problematisierungen wichtig sind: Indem seine Theorie für verschiedene Künste geltende und eigene *ästhetische Differenzen* nahelegt, die nicht nur – wie in seiner Zeit gewöhnlich war – auf der jeweiligen Zeichen- und Mediendifferenz beruhen, sondern vor allem (mit einer doppelten Nachahmung) über diese gegebenen Differenzen hinausgehen und von diesen immer wieder abweichen, gewinnt seine Ästhetik an enormer Bedeutung. Allerdings werden sich diese Differenzen nicht nur als produktiv, sondern auch als problematisch erweisen, worauf wir in den späteren Abschnitten zurückkommen werden.

Von Lessings Differenzierung der ästhetischen Bereiche bleibt auch das mit Leonardo diskutierte Paragone der Künste keineswegs ausgeschlossen. ⁷⁰ Bei genauer Betrachtung lässt sich erkennen, dass Lessing beide Künste – Poesie und Malerei – nicht nur voneinander unterscheidet, d.h., dass er diese nicht bloß als verschiedene Künste denkt, sondern eine Hierarchie bzw. Rangordnung zwischen ihnen erstellt. Offensichtlich kann die Dichtung für Lessing mehr erreichen als die Malerei; sie ist in der Lage, Handlungen in einer gewissen Zeitfolge nachzuahmen, sie kann nicht

68 Lessing, „Laokoon: Paralipomena“, S. 310f.

69 Vgl. I.2.2.

70 Hierzu vgl. Joachim Jacob, „Gedächtniskonkurrenz als Medienästhetik. Dion von Prusas ‚Olympische Rede‘ und Gotthold Ephraim Lessings ‚Laokoon‘“, Sabine Heiser, Christiane Holm (Hrsg.), *Gedächtnisparagone – intermediale Konstellationen*, Göttingen 2010, S. 47–62.

nur sichtbare, sondern zugleich „unsichtbare“ Gegenstände artikulieren,⁷¹ sie vermag neben dem Schrecken und den Schmerzen auch das Hässliche auf eine angemessene Weise zu schildern.⁷² Sogar bei der Darstellung des Schönen, die Lessing anfangs als die Aufgabe der bildenden Kunst bestimmte, gewinnt die Poesie am Ende den Wettkampf: „[V]erliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will?“⁷³ Mit Blick auf Homers Schilderung der Helena versucht Lessing dann geltend zu machen, dass in der Dichtung prinzipiell auch die Schönheit (zumindest die unsichtbare Schönheit) besser geschildert werden könne, als es in der Malerei der Fall sei. Denn der Dichter weiß von der „Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist.“⁷⁴

Die Logik der Paragone in der lessingschen Einteilung ordnet aber nicht nur die Poesie über der Malerei ein, sondern gliedert die Poesie selbst in ihrem eigenen Bereich hierarchisch, so dass die höchste Gattung aller Gattungen herausgefunden wird. Alle vorhin genannten Mittel wie Silbenmaß, Töne, Metapher, Tropen usw. bringen, wie Lessing später in einem vielzitierten Brief an Nicolai schreibt, zwar

„die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen: folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden *natürliche* Zeichen willkürlicher Dinge.“⁷⁵

Nicht nur große oder übergeordnete Gattungsformen wie Malerei, Skulptur, Poesie, sondern auch (sogenannte) Teilbereiche wie Drama, Epik oder Lyrik sind also von Lessing paragonal eingeteilt. Stärker formuliert: Die *Einteilung* der Künste ist bis hin zu den kleinsten *Einheiten* von dem Paragone sowie von einem *hierarchisierenden Denken* durchwoben. Mit die-

71 Vgl. Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 102f.

72 Vgl. Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 164f.

73 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 154.

74 Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, S. 154.

75 Gotthold Ephraim Lessing, „Brief an Friedrich Nicolai. Hamburg, d. 26. Mai 1769“, Helmut Kiesel (Hrsg.), *Werke und Briefe. Briefe von und an Lessing*, Frankfurt am Main 1987, S. 608–611, hier S. 610.

sem kritischen Hinweis auf die hierarchische Anordnung der Künste in Lessings Klassifizierung geht es hier aber nicht um eine kunstsoziologische Kritik, auch wenn diese in einem anderen Kontext sehr bedeutsam sein mag.⁷⁶ Vielmehr ist für diesen Teil der Studie seine *implizite Suche nach einem kleinen Einen*, nach den winzigen Einheiten, d.h. nach einer einheitlichen Gattungs- oder Kunstform, von besonderem Interesse: Gibt es also *eine* Gattung, eine kleine oder kleinste Gattung, die sich von den nächst-, oben- oder untenstehenden Gattungen völlig befreien und die man theoretisch begründen kann?

Auf die Problematisierung dieser Frage im engeren Sinne, auf ihre Bedeutung für die Grenzüberschreitungen zwischen den Gattungen der Kunst sowie auf ihre Lösungen wird nach diesem Exkurs Schritt für Schritt gekommen. An dieser Stelle lässt sich aber noch darauf hinweisen, dass nicht nur die Verdienste der lessingschen Einteilung, sondern auch das Einheitsmotiv in dieser Einteilung über seine Zeit hinausgeht. Dieses Motiv betrifft also nicht bloß Lessings Laokoon-Schrift, sondern das Einteilungsproblem im Allgemeinen, das im 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreicht und eine schnelle und enorme Wirkung auf das kunsttheoretische Denken seiner Zeit sowie in späterer Zeit gehabt, wie J. W. Goethe deutlich ausdrückte:

„Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings *Laokoon* auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene *ut pictura poesis* war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten.“⁷⁷

Lessings Behauptung, dass die Sprache als Medium der Poesie im Unterschied zum bildlichen Medium eine größere Komplexität habe und eben deswegen das ästhetisch Größere oder das Wertvollere zu vergegenwärtigen vermöge, lässt sich anschließend auf den offensichtlich größten Ein-

76 Für eine Analyse der Einteilung der Künste als Formen der sozialen und marktwirtschaftlichen Hierarchisierung vgl. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 1999, S. 187ff.

77 Johann Wolfgang von Goethe, „Dichtung und Wahrheit. Achstes Buch“, Dieter Borchmeyer, Klaus Detlef-Müller (Hrsg.), *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurt am Main 1986, S. 338–385, hier S. 345f.

teilungsversuch in der philosophischen Ästhetik, nämlich auf Hegels System der Künste, beziehen – auch wenn man dabei nicht wie in Goethes Äußerungen von einer direkten Wirkung auf es sprechen kann. Durch diesen Bezug kann man schließlich zwei wichtige Gedanken, die bei Lessing auftauchten, nämlich die medial-materiale Unterscheidung der Künste und das Einheitsmotiv in seiner Einteilung der Künste, stärker hervorheben.

Bekanntlich gliedert Hegel die Kunst einerseits in drei allgemein-historische Formen (symbolische, klassische und romantische Kunstformen) und andererseits in die diesen Formen entsprechenden fünf besonderen Kunstgattungen: Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie.⁷⁸ Obwohl Hegels System der Künste in seinem Grad der Detailliertheit, in seiner Systematik und besonders hinsichtlich der (eigen-)geschichtlichen Dynamisierung der Künste weit über die lessingsche Einteilung hinausgeht, zeigen sein Grundmotiv und sein grundlegendes Einteilungskriterium, um die es in diesem Exkurs geht, eine starke Affinität zu Lessings Einteilung. Auch Hegel teilt die Künste im Grunde genommen nach ihrem unterschiedlichen Material-, Zeichen- und Mediencharakter ein. Auch für Hegel vermag diejenige Kunstform, deren Medium komplexer und deren Material befähigt ist, höhere „geistige Gehalte“ auszudrücken und hat damit einen höheren Platz in der hierarchischen Ordnung der Künste.⁷⁹ Da z.B. Architektur natürliche Stoffe oder Materialien verwendet, in denen für Hegel noch keine oder nur geringe Ausdrucksmöglichkeiten vergeistigt sind, nimmt sie im System der Künste den niedrigsten Rang ein. Dagegen sei aber die Sprache als ein Ergebnis von gemeinsamen und kulturellen Erfahrungen *bereits* geschichtlich durchgeistigt und darum vermöge sie höhere Grade von geistigen Wahrheiten sowie Gehalten (in den poetischen Gattungen) auszudrücken.⁸⁰ Nicht zuletzt verleiht Hegel genauso wie Lessing dem Drama den Status der höchsten Gattung:

„Das Drama muß [...] als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden. Denn den sonstigen sinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, ist die Rede allein das der Exposition des Geistes würdige Element und unter den besonderen Gattungen der redenden Kunst wiederum die dramatische Poesie

78 Vgl. Hegel, *Werke 13*, S. 106ff.

79 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke 14. Vorlesungen über die Ästhetik II*, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.), Frankfurt am Main² 1993, S. 258.

80 Vgl. Feige, *Kunst als Selbstverständigung*, S. 156.

diejenige, welche die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik in sich vereinigt“.⁸¹

Offenbar ist diese Vereinigung im Gefolge des Aufhebungsprinzips für Hegel kein Kompositum aus zwei Einheiten, sondern eine neue Einheit, die sich im Unterschied zum Epos und zur Lyrik „strenger in sich zusammenfass[t]“.⁸² Kurzum: Auch der hegelschen Einteilung liegt ein Gattungsverständnis zugrunde, das die einzelnen Kunstbereiche als einheitlich strukturierte (oder sich in der Geschichte einheitlich bildende) Formen behauptet, die grundsätzlich auf den Materialien und den Medien, die in jenen Bereichen verwendet werden, beruhen. Es mag sein, dass hier Hegels System der Künste zu vereinfacht skizziert und dabei eine ganze Reihe von wichtigen geschichtlichen Momenten, die die Individuationsprozesse der Künste dialektisch in Gang bringen, ausgelassen wurde. Jedoch ist diese Darstellung ausreichend, um die Momente der lessingschen Einteilung (mit Vor- und Nachteilen) im Anschluss an seiner Zeit wiederzuerkennen und daraus ein allgemeines Resümee über die Bedeutung und Probleme der Einteilungen der Künste zu ziehen.

Resümee der Einteilungsgeschichte

Einteilungen der Künste kann man immer als notwendige und wichtige Schritte denken, durch die wir ein allgemeines Verständnis der Differenzen und der Pluralität der Künste gewinnen können. Wie bereits vor diesem Exkurs thematisiert wurde, treten bei jedem Einteilungsversuch unterschiedliche Relationen und Unterschiede zwischen den Künsten in den Vordergrund. Mit Blick auf die historisch wichtigen Unterscheidungsstrategien von Lessing und Hegel lässt sich im Allgemeinen behaupten, dass die Differenzen zwischen den Künsten öfters nach *ihren jeweiligen medialen bzw. materiellen Komplexitätsgraden* bestimmt werden – und dieses Denken hat bis heute eine weitgehende Aktualität. Jene Strategien und Methoden sind zugleich, wie bei Lessing deutlich war, von dem heimlichen Motiv von (reinen) *Einheiten* geprägt, die nicht nur die Art der ästhetischen Differenz (Kunst/Nichtkunst) betreffen, die bereits im zweiten Teil

81 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke 15. Vorlesungen über die Ästhetik III*, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Hrsg.), Frankfurt am Main 1986, S. 474.

82 Hegel, *Werke 15*, S. 482.

der vorliegenden Arbeit diskutierte wurde, sondern vor allem binnen-ästhetische Differenzen, durch die sich der ästhetische Gehalt oder Wert einer einheitlich strukturierten Gattung von einer anderen hierarchisch unterscheiden lässt.

Bevor auf die Wirkung und die Aktualität der lessingschen Einteilung im Rahmen der Bild- bzw. Medientheorien im 20. Jahrhundert eingegangen wird, lassen sich seine Theorie und das sich dabei auszeichnende Problem der einheitlichen Gattungsvorstellung wie folgt zusammenfassen: Lessing unterscheidet (zwar ähnlich wie seine Zeitgenossen wie Diderot, Dubos oder Mendelssohn) die Künste anhand ihrer Medien, Mittel, Zeichen oder Materialien voneinander: Poesie und Malerei bedienen sich unterschiedlicher Medien und Zeichen und sind deshalb höchst verschieden. Er geht allerdings im nächsten Schritt über diese material- und medienspezifische Unterscheidung hinaus und differenziert auch das Ästhetische oder Poetische nach der verschiedenen Zeichenverwendung in verschiedenen Kunstbereichen voneinander: Lessings Theorie setzt also *ästhetisch-poetische* Differenzen ein, indem er das Poetische von dem Nicht-Poetischen selbst in der Sprache oder das Schöne von dem Nicht-Schönen innerhalb der bildenden Kunst unterscheidet. Der Gewinn sowie das Problem der lessingschen Einteilung liegen in dieser bereichsspezifischen Differenzierung des Ästhetischen. Seine Theorie ist einerseits höchst produktiv, weil sie unterschiedlichen Kunstphänomenen in ihrer Verschiedenheit gerecht wird und uns dabei einen fruchtbaren Blick auf die Differenzierungsmöglichkeiten der einzelnen Künste bietet. Aber andererseits ist sie problematisch, weil er durch eine hierarchisierende Denklogik unteilbare Einheiten (Gattungen) postuliert, die unmittelbar auf der materialen oder medialen Spezifik der jeweiligen Kunst beruhen. Dieses Motiv kann man am besten bei seiner (impliziten) Erstellung einer Rangordnung der Künste erkennen, die nicht bloß übergeordnete Gattungen wie Poesie und bildende Kunst, sondern einen einzelnen Bereich (die Poesie) in höhere und niedrigere Formen hierarchisch eingliedert. Damit gelangen aber diese ausdifferenzierten Ästhetiken immer wieder zu den kleinen Einheiten, die niemals ineinander übersetzt werden können. Obwohl Lessing sich mit seiner Theorie von der Idee der Vereinigung der Künste völlig entfernt, tauchen am Ende neue *Einheiten* auf, die die einzelnen Künste und Gattungen als kleine, undurchdringliche und in sich eingeschlossene Formen behauptet. Es geht schließlich bei Lessings Versuch zwar nicht um eine Vereinigung, aber um eine *Ein*-Teilung der Künste.

Versucht man schließlich die Pluralität der Künste anhand der lessingschen (oder hegelschen) Einteilungskriterien zu verstehen, erkennt man zwar zahlreiche ästhetisch ausdifferenzierte Bereiche, die aber am Ende auf kleineren und nicht weiter ablösbaren *Einheiten* beruhen. Mit anderen Worten: Es wird bei Ein-Teilungen ständig die Existenz von unteilbaren Einheiten, nämlich Gattungseinheiten, vorausgesetzt, oder versucht, solche Einheiten theoretisch zu begründen. Dieses Einheitsmotiv wird im zweiten Kapitel (III.2) als ein Problem der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten ausgeführt wird. Davor lässt sich aber noch klar machen, dass die Materialspezifik sowie das Einheitsmotiv, nämlich die Voraussetzung von oder die Suche nach Gattungseinheiten, keineswegs auf Lessing, auf Hegel oder auf die Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts zu begrenzen sind, sondern dass man ihnen ebenso in den kunsttheoretischen Kontexten des 20. Jahrhunderts und auch heute besonders im Rahmen der Bild- und Medientheorien sehr oft begegnet.

1.3 LAOKOON SEIT DEM 20. JAHRHUNDERT: DAS PARADIGMA DER MEDIENSPEZIFITÄT

Die Entstehung von (heterogenen) Kunstformen wie Tonfilm, Videokunst oder Collagen und die Entwicklung von neuen künstlerischen Strömungen wie dem Futurismus oder der abstrakten Kunst haben seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts die Laokoon-Debatte wieder aktualisiert. Die von Oskar Walzel geprägte und bis heute gebräuchliche Rede von der Entgrenzung bzw. der „wechselseitige[n] Erhellung der Künste“⁸³ sowie Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten haben die Aufmerksamkeit wieder auf die Debatte um die Grenzen der einzelnen Künste gelenkt. Denn welche Grenzen und Eigenschaften der Künste überhaupt überschritten werden, könnte man, wie eingangs angemerkt wurde, wiederum durch die Überprüfung dessen erklären, wie die Grenzen der Künste definiert und sie voneinander abgegrenzt werden.⁸⁴ Wurden die einzelnen Künste im oben

83 Oskar Walzel: „Wechselseitige Erhellung der Künste“, Arthur Liebert (Hrsg.), Philosophische Vorträge der Kantgesellschaft. Berlin 1917. Nr. 15/1. S. 1–92, hier S. 15.

84 Hans Holländer schreibt ebenfalls: „Für das Verhältnis von Literatur und Malerei liefert die Unterscheidung Lessings zunächst eine brauchbare Grundlage, denn es

diskutierten Laokoon-Streit nach der Verschiedenheit bzw. den unterschiedlichen Ausdruckskräften ihrer Medien oder Materialien klassifiziert, so könnte man sagen, dass seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute in vielen kunsttheoretischen Kontexten ähnliche theoretische Maßnahmen gegen die Überschreitungen der medialen und normativen Grenzen entwickelt werden.

In den kunsttheoretischen Schriften der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lassen sich direkte Anspielungen auf Lessings Laokoon erkennen: Irving Babbitts Buch *The new Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts* (1910), Rudolf Arnheims Essay *Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms* (1938) und Clement Greenbergs berühmter Aufsatz *Towards a newer Laocoon* (1940) sind hier zu nennen. Bei diesen Schriften wurde auf unterschiedliche Weise versucht, hinsichtlich der neu entstehenden Kunstformen und Künstlerbewegungen eine *neue* Laokoon-Grundlage zu Grenzen und Unterschieden der Künste untereinander zu etablieren oder diese Grenzen neu zu definieren. Auch in den letzten Jahrzehnten wurde dem Laokoon-Thema nicht weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Das Gegenteil ist der Fall: Es erfreut sich in der Forschung einer andauernden Aktualität.⁸⁵

Auch wenn diese genannten (und noch viele weitere) Aufsätze, Werke oder Sammelbände in der Forschung, die sich auf Lessings Laokoon produktiv und zugleich sehr kritisch beziehen, nicht im Einzelnen thematisiert werden können, verdient doch vor allem Greenbergs Ansatz, der auch die berühmten Kunst- und Fotografie-Theorien von Michael Fried und Rosalind Krauss entscheidend beeinflusste, an dieser Stelle eine kurze Erwähnung. Ähnlich wie Lessing, der die Grenzen der Poesie aus der Spezifität des sprachlichen Mediums ableitete, versuchte Greenberg mit Blick auf

ist zweckmäßig, diejenige Grenze zu sehen, die überschritten werden muss, wenn es nicht beim bloßen, unvergleichbaren Nebeneinander bleiben soll.“ Hans Holländer, „Literatur, Malerei und Graphik: Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“, Peter V. Zima (Hrsg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995, S. 129–170, hier S. 130f.

85 Um nur einige wichtige Beiträge zu erwähnen, die sich auf Lessings Laokoon produktiv, aber zugleich kritisch beziehen vgl. Thomas Koebner (Hrsg.), *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*, München 1989; Imke Kreiser, *Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik*, Bochum 2002; Michael Franz u.a. (Hrsg.), *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*, Berlin 2007.

neue Tendenzen (vor allem den Abstraktionsmus) die Grenzen der bildenden Künste ebenso medienspezifisch zu bestimmen. Ihm zufolge habe die Malerei in der Moderne ihre wahren Dimensionen wie Farbwerte, Flächigkeit und Reinheit entdeckt:

„[A] modernist work of art must try to avoid dependence upon any order of experience not given in the most essentially construed nature of its medium. [...] The arts are to achieve concreteness, ‘purity,’ by acting solely in terms of their separate and irreducible selves.“⁸⁶

Das Wichtige aber an seinem Ansatz ist, dass diese angestrebte Reinheit in den Künsten paradoxerweise durch die Erkennung der Grenzen und Beschränkungen, die in der Natur des bearbeiteten Mediums liegen, erreicht werden könne: „Reinheit bedeutet in der Kunst die Akzeptanz, die bereitwillige Akzeptanz der Beschränkung des Mediums der jeweiligen Kunst.“⁸⁷

Obwohl man nicht immer wie bei Greenberg solche deutlichen Anspielungen auf Lessings Laokoon finden kann, kann man im Rahmen der kunst-, medien- und literaturtheoretischen Diskussionen ab dem 20. Jahrhundert allgemein doch von einem neuen Laokoon-Paradigma⁸⁸ sprechen. Das Laokoon-Paradigma hieße in einfachsten Worten, dass (seit der Avantgarde-Kunst bis heute in vielen Kunstkontexten) die Medien und die Materialien der Künste als die ästhetischen Ressourcen derselben implizit oder explizit angenommen werden. Anders gesagt: Es wird öfters vorausgesetzt, dass ästhetische Dimensionen der einzelnen Künste auf den Materialien und Medien beruhen, die sie jeweils verwenden. Bei dieser Voraus-

86 Clement Greenberg, „The New Sculpture“, ders. (Hrsg.), *Art and culture. Critical essays*, Boston 1961, S. 139–145, hier S. 139.

87 Clement Greenberg, „Zu einem Neueren Laokoon (1940)“, Karlheinz Lüdeking (Hrsg.), *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam u.a. 1997, S. 56–81, hier S. 71.

88 Die Bezeichnung „Laokoon-Paradigma“ ist auch der Titel eines Sammelbands: Inge Baxmann, Bernhard Siegert (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000. Jedoch wird es an dieser Stelle weniger auf die einzelnen Beiträge in diesem Band bezogen, die die Gültigkeit von Lessings Schrift in außerästhetischen Bereichen jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven behandeln, als vielmehr auf die Aktualität der Materialästhetik (im lessingschen Sinne) und ihre bedeutende Rolle in der gegenwärtigen Ästhetik.

setzung wird den jeweiligen Medien und Materialien schließlich ein ästhetisches Potential zugeschrieben, aus dem einzelne Kunstgattungen ihre Besonderheiten gewinnen.

Dass es ein solches Paradigma gibt, wird im Folgenden im Hinblick auf die Untersuchungen des US-amerikanischen Philosophen und Filmwissenschaftlers Noël Carroll zur Geltung gebracht. Nach einer langen und kritischen Auseinandersetzung mit den Schriften der bekannten Theoretiker aus Bereichen wie der Film- und Videokunst sowie der Fotografie oder der Malerei (z.B. mit R. Arnheim, A. Bazin, E. Weston oder F. Gillette) stellt Carroll die Behauptung auf, dass viele Theorien von einer gemeinsamen Annahme ausgingen, die historisch auf Lessings Laokoon sowie auf Greenbergs Medienessentialismus beruht und die man als Medienspezifitätsthese der Künste bezeichnen könne.⁸⁹ Diese These, d.h. das hintergründige und verdeckte Motiv einer Material- und Medienspezifik der Künste, wird von Carroll wie folgt beschrieben:

„The medium-specificity thesis holds that each art form has its own domain of expression and exploration. This domain is determined by the nature of the medium through which the objects of a given art form are composed.“⁹⁰

Nach der Medienspezifitätsthese der Künste, von der Carroll zufolge viele Kunst-, Medien- und Filmtheorien seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ausgehen, erlangt jede einzelne Kunst bzw. Kunstform durch ihre Medien und Materialien ihre ästhetische Eigenheit bzw. Domäne. Anders gesagt, selbst die verwendeten Medien der Künste (Ton, Wort, Farbe oder auch neue technische digitale Medien in komplexeren Formen), die in ihrer Natur wesentliche oder ästhetische Eigenschaften besitzen, bestimmen – nach dieser impliziten oder expliziten Annahme – das, was ein Kunstbereich, eine Kunstform oder eine Kunstgattung ist.

„The specificity thesis“, schreibt Carroll weiter, „has both an excellence component and a differentiation component.“⁹¹ Nach dem ersten, ex-

89 Für einen Überblick über seine Auseinandersetzung mit diesen und weiteren Theoretikern vgl. Noël Carroll, „Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video and Photography“, ders. (Hrsg.), *Theorizing the moving image*, Cambridge, New York 1996, S. 3–24, hier S. 3–9.

90 Noël Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, ders. (Hrsg.), *Theorizing the moving image*, Cambridge, New York 1996, S. 25–36, hier S. 26.

91 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 31.

zellenten Element zeichnet sich jede einzelne Kunst oder Kunstform dadurch aus, dass sie auf Grund ihres spezifischen Mediums etwas Vorzügliches schafft. Das zweite, *unterscheidende* Element dieser These heißt, dass dieses vorzügliche oder ausgezeichnete Element zugleich dasjenige Moment ist, das eine Kunst von den anderen Künsten *unterscheidet*. Mit anderen Worten: Dasjenige, das eine Kunst von anderen Künsten unterscheidet, fällt mit dem exzellenten Medium, das sie hat, zusammen.⁹² Diese beiden Komponenten der Medienspezifitätsthese lassen sich mit Carroll auf verschiedene Weise lesen. Zum Beispiel tritt das exzellente oder einzigartige Moment einer Kunstgattung (das spezifische Medium) zugleich als dessen komparatistisches bzw. agonales Moment auf.⁹³ Während eine bestimmte Kunst bzw. Kunstgattung einen künstlerischen Zweck auf Grund ihres spezifischen, ausgezeichneten Mediencharakters am besten erreicht, vermag eine andere Kunst mit einer andersartigen Medienspezifität es nicht, einen bestimmten künstlerischen Zweck auf die gleiche Weise zu erfüllen – wie es bei Lessings Streit um die Leidensdarstellung der Fall war. Aus diesem Grund muss man nach Carroll die Medienspezifitätsthese auch normativ lesen:

„Do not make an art form do what it cannot do“ means „Do not make it do what it ought not to do because some other art does it.“ Thus, the medium-specificity formula is an injunction.“⁹⁴

Mit Blick auf Carrolls Diagnosen, Beschreibungen und Hinweise kann man tatsächlich nachvollziehen, dass das (materiale) Medium für viele verschiedene Theorien der Malerei, des Films und der Fotografie sehr oft als ein sehr entscheidendes theoretisches Instrument auftaucht. Bei jenen kunsttheoretischen Forschungen bzw. Diskussionen wird der Fokus direkt oder indirekt auf vermeintliche Besonderheiten bzw. die Spezifität der in den Kunstwerken verwendeten Medien (besonders der technischen oder

92 Vgl. „An underlying assumption of the medium-specificity thesis appears to be that what a medium does best will coincide with what differentiates media (and art forms).“ Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 30.

93 Vgl. Carroll, „Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts“, S. 18.

94 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 30.

digitalen Medien) gelenkt.⁹⁵ Anstatt hier auf aktuelle Mediendiskurse im Zusammenhang der Theorien der einzelnen Künste detailliert einzugehen, lässt sich das grundlegende Problem, um das es in diesem Kapitel geht, deutlich machen: Das oben mit Lessing und Hegel besprochene, heimliche Motiv von kleinen Einheiten, von selbstbestimmten Kunstbereichen, von undurchdringlichen Kunstgattungen geht in einer neuen Form und mit neuen Begriffen (der Medienspezifik) weiter. Demnach lassen sich verschiedene künstlerische Formen, Gattungen oder Genres, die sich besonders im Laufe des 20. Jahrhunderts durch die Entstehung neuer Techniken und Medien formiert haben, ebenso nach diesen Techniken, Materialien und Medien einteilen; und wichtiger als diese Einteilung ist die Behauptung, dass sie in diesen eingeteilten Bereichen spezifische und unübersetzbare ästhetische Dimensionen haben, die ein Ergebnis der verwendeten Materialien und Medien seien.

Dass es ein heimliches Einheitsmotiv bei den Theorien der Künste gibt, lässt sich aber nicht nur auf den Kontext der medienspezifischen Unterscheidung der Künste begrenzen. Die Medienspezifitätsthese führt zwar unmittelbar zu dem Motiv eines einheitlichen Gattungsverständnisses. Jedoch heißt dies nicht, dass nur diese These vom Gedanken der einheitlich strukturierten Kunstgattungen, -formen und -stile ausginge. Selbst bei Carrolls Alternative, die er gegen die Medienspezifitätsthese vorschlägt, kann man ein solches Motiv erkennen. Um dies näher zu zeigen, soll aber zuerst sehr knapp Carrolls „contra-medium specificity thesis“⁹⁶ erläutert werden.

Gegenüber der Medienspezifitätsthese, die besagt, dass die Künste ihre jeweilige ästhetische Domäne durch ihre spezifischen Medien gewinnen, behauptet Carroll, dass weniger physikalische Strukturen und materielle Eigenschaften der Medien dafür ausschlaggebend sind, was wir als Kunst denken, als vielmehr *die Verwendungsweise* der Medien, die dem künstle-

95 Das bedeutet aber keineswegs, dass es zugleich viele Autoren gibt, die mit dem Begriff „Medium“ anders und sehr kritisch umgehen oder ihn mit Blick auf seine außerkünstlerische Verwendung weiter differenzieren. Für solche kritische Medienverständnisse in Bezug auf Kunst und Ästhetik vgl. z.B. Stefan Münker (Hrsg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt am Main 2012 oder für einen philosophischen Medialitätsbegriff vgl. Reinhard Margreiter, *Medienphilosophie. Eine Einführung*, Berlin 2007; Christoph Hubig, *Technikphilosophie als Reflexion der Medialität*, Bielefeld 2006.

96 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 29.

rischen Zweck eines gegebenen Kunstbereichs entspricht oder jenen erfüllt: „A medium is used to serve the purposes of an art form, a style, or a genre. Those purposes make different aspects of the medium relevant, rather than vice-versa.“⁹⁷ Welcher Aspekt eines Mediums bei einem künstlerischen Schaffen wichtig sein wird, wird also erst durch die Zwecke der künstlerischen Formen, Genres oder Gattungen bestimmt und nicht umgekehrt:

„That is, contra the medium-specificity thesis, there are no techniques, there are unavailable to an artist because of a failure to exploit certain characteristics of a given medium (or because of overlaps media). Rather there are styles, genres, art forms, and their presiding purposes, which determine the viability of a technique within a context of use.“⁹⁸

Durch die Verwendungsweise der Medien, die für die Realisierung verschiedener künstlerischer Zwecke in gegebenen Kunstformen geeignet sind, werden also nach Carroll immer neue Eigenschaften, neue Aspekte und Qualitäten der physikalischen Medien artikuliert. Carroll kann mit diesem Kontra-Argument recht plausibel erklären, warum ein einziges Medium in verschiedenen künstlerischen Kontexten verschiedene Eigenschaften haben kann. Die Farbe z.B. erwirbt nach Carroll in jeder verschiedenen Strömung der Malerei eine andere Qualität, die erst durch die Art und Weise der Verwendung dieses Mediums in der betreffenden Strömung manifest wird. Während dieses Medium in der Landschaftsmalerei als ikonische Tiefe („*pictorial depth*“) bestimmt werde, sei das Medium der modernen Malerei durch bildhafte Flächigkeit („*flatness*“) gekennzeichnet:⁹⁹ „In short, the purposes of a given art – indeed of a given style, movement, or genre – will determine what aspects of the physical medium are important.“¹⁰⁰ Carroll macht also gegenüber dem Paradigma der Medienspezifik geltend, dass eine künstlerische Praxis, die in einem Kunstbereich (in einer Gattung, in einem Kunststil usw.) vollzogen wird, der vermeintlichen Eigenart des Mediums immer vorangeht. Es geht hierbei in erster Linie um den (gattungsbezogenen) Vorgang der Praxis vor

97 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 29.

98 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 29f.

99 Vgl. Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“ S. 29.

100 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“ S. 28. Hervorhebung T.A.

dem materialen Medium. Ohne eine künstlerische Absicht, die aufgrund von gegebenen Stilen, Formen, Bereichen, Gattungen und Strömungen relativiert wird, kann man also nach Carroll von einer Spezifik des Mediums überhaupt nicht reden. Erst durch die Art und Weise des künstlerischen Umgangs mit den Stoffen, mit den Medien, die dem jeweiligen Kunstgebiet entspricht, können die Medien verschiedene Spezifika gewinnen – und nicht umgekehrt.

Ausgehend von Carrolls Überlegungen lässt sich schließlich ein wichtiger Zug der praxisbezogenen Ästhetik hinsichtlich des verschiedensten Materialgebrauches in der Kunst klar umreißen: Die Werte und die Besonderheiten unserer Kunstpraktiken können niemals auf die Eigenschaften der rohen Materialien bzw. Medien reduziert oder ausgehend von diesen verstanden werden; sie gehen immer über diese hinaus und lassen immer neue Eigenschaften von ihnen hervortreten. Allerdings liegt Carrolls Überlegungen zugleich ein ziemlich fragwürdiges Konzept von Stilen, Formen, Genres, Kunstbereichen, Kunstgattungen usw. zugrunde, das hier sowie im nächsten Kapitel im Rahmen der Debatte um die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten näher problematisiert wird. Wie können die Gattungen, Formen oder Genres bestimmte Zwecke haben, die den Kunstpraktiken *vorangehen* oder diese im Voraus enthalten? Während die Medienspezifik eine Gattungseinheit – eine Einheit in *allgemeiner* Form, nämlich als Stileinheit, Einheit einer Kunstform oder einer Bewegung in festen Konturen – in Anlehnung an die Medienqualitäten der Kunstwerke nachträglich postulieren, werden bei Carroll diese Einheiten vorgängig *vorausgesetzt*. Indem Carroll also das Verhältnis zwischen Praxis und Medium umkehrt, macht er zwar einen wichtigen Schritt und stellt ein plausibles und anti-essentialistisches Kunstverständnis auf. Jedoch tut er dies anhand eines unklaren und auch einheitlich gedachten Genre-, Stil- oder Gattungsbegriffs, der bestimmte Absichten bzw. Zwecke hat und den einzelnen Kunstwerken vorangeht. Auch in späteren Schriften von Carroll, die in anderen Zusammenhängen niedergelegt sind, z.B. in seinem Buch *On Criticism*, lässt sich die Voraussetzung eines einheitlichen Gattungskonzepts wieder erkennen:

„Fundamental to the task of criticism is *placing the artwork* at hand in *its* proper category (or categories), because, once we know the category (or categories) to which the

artwork *belongs*, we have a sense of the kind of expectations that it is appropriate to bring to the work [...].“¹⁰¹

In diesem Zusammenhang versucht Carroll geltend zu machen, dass die Gattungen (oder einzelne Kunstformen, Kategorien, Genres usw.) für unsere kunstspezifischen sowie -kritischen Werturteile eine unverzichtbare Rolle spielen. Erst wenn wir die Kunstwerke durch unsere interpretative sowie evaluative Aktivitäten in ihre passenden Kategorien einordnen, gewinnen sie an Bedeutung und entsprechen sie den Erwartungen, die mit den übergeordneten Kategorien verbunden sind. Allerdings setzt er dabei Gattungen oder Kategorien offensichtlich als vorgegebene Einheiten voraus, in die wir Kunstwerke richtig einordnen können bzw. sollen. Wodurch diese Einheiten sich genau auszeichnen, bleibt allerdings völlig unklar.

Mit dieser Kritik wird allerdings nicht behauptet, dass das Gattungsproblem, d.h. die Vorstellung einer einheitlich strukturierten Gattung nur Carrolls Schriften oder die mit ihm diskutierte Medienspezifitätsthese betreffe. Sie zielt vielmehr darauf ab, anhand von exemplarischen Bezügen auf ein heimliches Motiv aufmerksam zu machen, das in vielen kunsttheoretischen Debatten öfters angenommen wird: Man geht beim Denken und Sprechen über die Einteilung sowie die Pluralität der Künste sehr oft davon aus, dass die Gattungen, die Untergattungen oder die Genres einheitlich konstituierte oder vorgegebene Formen seien, oder sie etwas haben, das gegenüber vielen Veränderungen trotzdem einheitlich bleibe. Entweder sucht man implizit nach einer Einheit der betreffenden Gattung (wie es in den Einteilungen der Künste der Fall war), oder man setzt bereits zu Beginn ein einheitliches Gattungskonzept (wie bei Carroll) voraus, in das man einzelne Kunstwerke nachträglich einordnen oder anhand des-

101 Noël Carroll, *On criticism. (Thinking in Action)*, New York 2009, S. 93. Hervorhebung T.A. Für Daniel Martin Feiges zutreffende Kritik an dieser Textstelle und allgemein an Carrolls Genre-Konzept vgl. Daniel Martin Feige, „Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik“, Hanno Berger u.a. (Hrsg.), *Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen und Formen*, Bielefeld 2015, S. 17–30, hier S. 17–23. Jedoch werden folgende Ausführungen auch von der Alternative, die Feige anhand einer Aktualisierung von Hegels Logik der Allgemeinheit und Besonderheit suggeriert, abweichen.

sen man diese interpretieren kann. Warum dieses Motiv für die Grenzen und Grenzüberschreitungen der Künste Probleme darstellen muss, wird das Thema des nächsten Kapitels sein.

2 Das Problem der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten

Im vorangehenden Kapitel wurde anhand der Geschichte der Einteilung der Künste sowie deren Aktualisierung im heutigen Kunstdiskurs ein Motiv entdeckt, das – explizit oder implizit – die einzelnen Künste und Gattungen als einheitlich konstruierte, Formen, Bereiche oder Systeme behauptet. Warum soll aber dieses Einheitsdenken für die aktuellen Kunsttheorien ein Problem bereiten? Anders gefragt: Wenn man Gattungen als Einheiten annimmt, die eine bestimmte Gruppe von Werken, Formen, Stilen usw. repräsentieren oder beinhalten sollen, muss dabei überhaupt ein kunsttheoretisch oder -philosophisch wichtiges Problem entstehen? Oder handelt es sich beim Einheitsmotiv stattdessen nur um ein ideologisches Problem? Es wird im Folgenden argumentiert, dass das Einheitsdenken mindestens mit einem wichtigen kunsttheoretischen Problem konfrontiert werden muss, das es selbst vernachlässigt oder übersieht, oder wenn es doch bemerkt wird, nur recht unplausibel behandelt.

Wenn man bewusst oder unbewusst von einem Denkmotiv ausgeht, das die einzelnen Künste als einheitlich strukturierte Formen behauptet, muss man notwendigerweise mit den Grenzüberschreitungen und den Übergängen *zwischen den Künsten*, mit ihren gegenseitigen Interaktionen, Kombinationen – oder abwertend: mit ihren Vermischungen – ein Problem haben.¹ Postuliert man ganz explizit den Gedanken einer Einheit der

1 Im Rahmen dieser Arbeit wird hauptsächlich dieses Problem behandelt. Es gibt aber noch andere Probleme, die aus dem Einheitsdenken hinsichtlich der Kunst hervorgehen. Man kann z.B. argumentieren, dass die prinzipielle *Entstehungsmöglichkeit* von Gattungen, Formen oder Stilen mit dem Motiv der Gattungseinheit

Gattungen, schließt man dabei unmittelbar solche künstlerischen Praktiken aus, die offensichtlich auf mehrere Gattungen hinweisen oder die die Formen, Medien und Techniken anderer Gattungen verwenden. Geht man stattdessen implizit von den Gattungseinheiten aus, beschreibt man jene Praktiken entweder bloß additiv oder zu verkürzt. Während diese Phänomene in der Geschichte mit Blick auf die oben diskutierten Einteilungen der Künste ganz explizit und abwertend weggelassen wurden, betrachtet man sie heute zwar als weniger verwerflich – das mag daran liegen, dass die Grenzüberschreitungen, Vermischungen, das Aufeinandertreffen etc. der Künste in der gegenwärtigen Kunstwelt mittlerweile omnipräsent geworden sind und dadurch eine diskursive Macht besitzen –, *jedoch behandelt man sie recht verkürzt und unplausibel*. Das auf dem Einheitsdenken beruhende Problem der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten kann man der Reihe nach in zwei Schritten – zuerst durch ihre Vernachlässigung in der Geschichte und dann durch ihre verkürzte oder unplausible Beschreibung im heutigen kunsttheoretischen Diskurs – präziser erläutern:

Wenn man mit Lessing, Hegel und mit den oben angeführten Medienspezifiktheorien davon ausgeht, dass jeder Kunstbereich aufgrund seiner Materialspezifität eine eigenartige ästhetische Domäne besitzt, schließt man dabei meistens die Vermischungen der Künste von der jeweiligen Theorie ganz explizit oder auch normativ aus. Diesen Ausschluss lässt sich zuerst kurz mit Goethe, dessen Einteilungsdenken von Lessing entscheidend beeinflusst war, und dann mit Hegel deutlicher machen. In der kunstwissenschaftlichen Zeitschrift *Propyläen*, die von ihm publiziert wurde, erteilt Goethe den Überschneidungen bzw. den Vermischungen der Künste eine klare Absage:

„Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Künste selbst, sowie ihre Arten sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung sich zu vereinigen, ja sich ineinander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von anderen abzusondern, jede

mangelhaft thematisiert wird. Stattdessen wird öfters auf die *vorhandenen* Kunstgattungen rekurriert, ohne auf die prinzipielle Offenheit der Entstehung neuer Gattungen einzugehen. Ein Denken der Pluralität der Künste kann aber nicht bloß auf die uns bekannten Kunstwerke und -formen begrenzt werden, sondern die Entstehungslogik neuer Gattungen (nicht im Sinne einer Zukunftsforschung) muss einbezogen werden.

Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse.“²

In ähnlicher Weise hat Hegel Vermischungen oder Kombinationen der Künste aus seinem System ausgeschlossen. Nachdem er die Kunst in fünf besondere Gattungen eingeteilt hatte, schrieb er den sogenannten gemischten Kunstformen einen unvollkommenen bzw. systemexternen Status zu:

„[W]ie in der Natur die Zwitterarten, Amphibien, Übergänge statt der Vortrefflichkeit und Freiheit der Natur nur ihre Ohnmacht bekunden, die in der Sache selbst begründeten, wesentlichen Unterschiede nicht festhalten zu können [...], so steht es auch in der Kunst mit solchen Mittelgattungen, obschon dieselben noch manches Erfreuliche, Anmutige und Verdienstliche, wenn auch nicht schlechthin Vollendetes leisten können.“³

Selbstverständlich wäre es hier überhaupt nicht angebracht, kunsttheoretischen Überlegungen von Hegel und Goethe, die vor ca. 200 Jahren formuliert wurden, als Ganze kritisch zu überprüfen. Solche direkten negativen Aussagen über die Vermischungen der Künste – in Anbetracht der künstlerischen Entwicklungen in den letzten Jahrhunderten (von Wagners Gesamtkunstwerksidee über die Avantgarde-Kunst bis hin zur andauernden Performativierung der Künste seit den 1960er Jahren⁴) – haben im aktuellen Diskurs über die Kunst sowieso keinen bedeutenden Platz mehr. Mit dem Hinweis auf Goethes und Hegels Überlegungen geht es hier stattdessen darum, ein problematisches Verständnis der Vermischungen der Künste zu klären, das bis heute kaum etwas von seiner Aktualität verloren hat: Wie stellen wir überhaupt eine gemischte Gattung oder eine Mittelgattung fest? Und wie verstehen wir, dass etwas in eine solche Gattung gehört? Wie können die Werke also in eine Mittelgattung oder in eine gemischte Gattung gehören, wenn diese (nach der Einheitslogik) keine reale Existenz hat? Wenn es aber keine Mittelgattung gibt, dann lässt sich das Problem der Gattungsmischungen stärker formulieren: Wie und in welchem Sinne kann ein Kunstwerk *gleichzeitig* in zwei oder drei Gattungen gehören?

2 Johann Wolfgang von Goethe, „Einleitung <in die ‚Propyläen‘>“, Friedmar Apel (Hrsg.), *Ästhetische Schriften 1771–1805*, Frankfurt am Main 1998, S. 457–475, hier S. 468f.

3 Hegel, *Werke 14*, S. 263.

4 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*.

Auch diese Kritik geht über Lessing, Hegel, Goethe oder die oben problematisierte Medienspezifitätsthese hinaus. Denn das Motiv der einheitlich strukturierten Gattungslogik lässt sich ebenfalls im aktuellen Diskurs über die Kunst durchaus diagnostizieren. Hier stellen zwar sogenannte Vermischungen der Künste allgemein nichts Verwerfliches mehr dar, jedoch werden die Phänomene der gemischten Gattungen begrifflich ziemlich unplausibel und als problembehaftet behandelt. Als Beispiel lässt sich an dieser Stelle Dominic McIver Lopes' Überlegungen zum Zusammenhang zwischen den einzelnen Werken und den Künsten anführen.⁵ Die in den letzten Jahren von Lopes entwickelte „buck passing theory of art“ besagt, dass etwas nur dann als ein Kunstwerk gelten könne, solange es ein Mitglied einer Kunstart (oder Kunstgattung) sei: „ x is a work of art if and only if x is a work of K , where K is an art.“⁶ Seine Theorie habe, wie er weiterführt, zwei Implikationen. Erstens: Einer Kunstgattung zuzugehören sei eine hinreichende Bedingung dafür, dass etwas ein Kunstwerk ist.⁷ Zweitens: Es gibt kein Kunstwerk, das nicht in eine Kunstgattung gehört, d.h., jedes Kunstwerk gehört in eine Gattung. Für diese zweite Implikation führt Lopes das Beispiel von William Blakes sogenannten „illustrated poems“ an, welches seiner Meinung nach für die Buck-Passing-Theorie keine Herausforderung darstelle:

„What about the second implication of the buck passing theory, namely the proposition that every work of art belongs to some art kind? Are there counterexamples to this claim? Works belonging to more than one art are not genuine counterexamples. The buck passing theory does not say that every art work belongs to one and only one kind of art. It welcomes works like William Blake's illustrated poems, which belong to both literature and painting. Whether a theory of literature admits Blake's *Europe* as a work of literature or whether a theory of painting admits it as a work of painting, the buck passing theory of art counts it as a work of art.“⁸

Für Lopes bedarf es keiner weiteren Erklärung: *Europe* gehört gleichzeitig in die Literatur und in die Malerei. Aber *was* gehört überhaupt oder welche Teile, Elemente oder Momente von *Europe* gehören in die Malerei und welche andere in die Literatur? Sind sie sinnlich und/oder begrifflich

5 Vgl. Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford 2014, S. 11ff.

6 Lopes, *Beyond Art*, S. 16.

7 Lopes, *Beyond Art*, S. 16.

8 Lopes, *Beyond Art*, S. 17.

feststellbar? Kann man sie voneinander trennen und als zwei verschiedene Fragmente analysieren, interpretieren oder erfahren? Kann man z.B. die Bilder aus *Europe* herausschneiden und sie als der Malerei zugehörig denken? Wenn ja, inwiefern sind diese Bilder noch die Bilder von *Europe*? Müssen sie dann (selbst nach der Buck-Passing-Theorie) nicht als selbstständige Kunstwerke gelten, weil sie Mitglieder der Gattung ‚Malerei‘ sind? Müsste man dann diesen Bildern, die der Malerei angehören, nicht andere Bezeichnungen, z.B. Namen, Register usw., geben?

Man kann wohl behaupten, dass Lopes bei der Formulierung seiner Thesen von zwei möglichen Gedanken ausgeht, die er zwar nicht erwähnt, die man aber mit Blick auf die Bilder in *Europe* wie folgt rekonstruieren kann:⁹ Erstens: Lopes nimmt an, dass die von den Schriften abgelösten Bilder *keine* Werke der Malerei, sondern nur Anspielungen auf diese sind. Inwiefern wäre es dann aber legitim, *diese Bilder*, die *keine Kunstwerke sind*, als der Malerei zugehörig zu denken? Dies widerspräche auch der ersten Implikation seiner Theorie (s.o.). Zweitens: Die herausgeschnittenen Bilder kann er anderenfalls doch als Kunstwerke annehmen, die der Malerei zugehören. Jedoch sind sie dann offensichtlich *andere* Kunstwerke und kein *Europe* – sonst hätten wir behaupten müssen, dass *Europe* aus vielen mit sich identischen *Europes* bestehe. Nach dieser Variante lässt sich schließlich sagen: Wenn die herausgeschnittenen Bilder tatsächlich in die Malerei gehören, haben sie letztlich mit *Europe* nichts zu tun.

Es mag sein, dass diese zwei Alternativen oben etwas zu stark formuliert wurden: In der Tat sollen Lopes' Überlegungen und auch seine Thesen recht positiv eingeschätzt werden, weil er damit auf eines der wichtigsten und am meisten vernachlässigten Probleme der Philosophie der Kunst stößt: Welches ist die Relation zwischen dem besonderen Werk und der allgemeinen Gattung? Allerdings lässt sich allein mit Blick auf die oben angeführte Problematisierung leicht erkennen, dass seine Buck-Passing-Theorie an einer Begründung mangelt, *wie* und *was* genau von *Europe* sowohl der Malerei als auch der Literatur angehört oder wie das Werk als ein Mitglied dieser zwei Gattungen gedacht werden kann. Zwar beansprucht er noch weiter, dass die literatur- und kunsttheoretischen Diskussionen darüber, ob *Europe* in die Literatur oder in die Malerei gehöre,

9 Die gleiche Argumentation kann man ebenso mit Blick auf die Schriften in *Europe* anführen: Inwiefern gehören z.B. die einzelnen Schriften, die von den Bildern abgelöst werden, in die Literatur? usw.

für seine Buck-Passing-Theorie kein Problem darstelle.¹⁰ Jedoch geht er damit von einer *doppelten* Zugehörigkeit aus, ohne zu klären, wie diese überhaupt möglich ist. Seine vorschnelle Annahme und verkürzte Analyse haben schließlich zur Folge, dass die Kreuzungen, Vermischungen oder Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten als *eine Gattung* unter anderen Gattungen¹¹ oder als eine Summe von zwei, drei usw. Einheiten gedacht werden. Auch wenn sich Lopes dabei mit *zahlreichen* Künsten und Kunstwerken theoretisch auseinandersetzt, wird die Pluralität der Künste von ihm wegen der Voraussetzung einer einheitlichen Gattungslogik nicht als eine kunstkonstitutive Pluralität gerechtfertigt. Wie diese sonst verstanden werden kann, lässt sich im nächsten Kapitel mit Adorno und Derrida zeigen (vgl. III.3.1 u. III.3.2).

Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten stellen das bisher besprochene Einheitsmotiv vor noch größere Herausforderungen, wenn man neben diesen geschichtlich früheren und nicht ganz so starken Formen von Gattungsmischungen wie bei William Blake – den Beispielen von Text-Bild-Kombinationen lassen sich noch viele Werke von Autoren wie Apollinaire, Mallarmé, Goya, Max Ernst, Francis Ponge, Magritte hinzufügen¹² – auch komplexere und multimediale Kunstwerke in Betracht zieht, die in der heutigen Kunstwelt ubiquitär geworden sind. Um die Reichweite dieses Problems, auf die aktuellen Phänomene in der Kunst zu erweitern, wird im Folgenden zuerst ein Beispielfall angeführt und dann Carrolls oben diskutierte Überlegungen zum Vorgang der Praxis auf diesen Kontext bezogen.

Das Beispielwerk trägt den Titel *Crepusculum* und wurde von der isländischen Künstlerin Gabriela Friðriksdóttir in der Kunsthalle Schirn (Frankfurt, 2011/12) installiert und vorgeführt.¹³ Das Kunstwerk, wenn man es im Folgenden so bezeichnen darf, brachte von Beginn an einige Schwierigkeiten mit sich: Für die Besucher des Museums war es kaum möglich, die Frage zu beantworten, was für ein Werk oder Ereignis sie sich angesehen haben und in welche Kunstformen oder -gattungen sie das Gesehene einordnen könnten. Es gab z.B. konkrete Anspielungen auf die

10 Lopes, *Beyond Art*, S. 17.

11 Vgl. Gérard Genette, *Einführung in den Architekt*, Stuttgart 1990, S. 102.

12 Für verschiedene Beiträge und für eine eingehende Auseinandersetzung mit den visuell-poetischen Techniken der genannten Autoren vgl. Volker Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main²1996.

13 Genaue Auf- oder Vorführungszeit: 29.09.2011–08.01.2012.

traditionellen Gattungen wie Literatur, Malerei, Bildhauerei, Musik, Film, Fotografie, aber auch auf die neueren Kunstformen wie Videokunst, Klanginstallation usw. Neben den selbst von der Künstlerin produzierten Zeichnungen, Skulpturen, Videoausschnitten, Klängen, digitalen Bildern usw. gab es im Raum auch viele alltägliche Gegenstände – wenn man sie kategorisieren mag: *Ready-Mades*. Von diesen Gegenständen, Materialien, Kunstformen und Medien wird von Matthias Wagner K im Ausstellungskatalog wie folgt berichtet: „Schwarzer Auswurf, Mehl, Geburten, Münder, Geschlechtsteil, Lehm, Brotteig, Wald, Masken, der Pfuhl, Haar, Jute, Schleim, Heu, der Schrei, die zarte Linie, Erbrochenes, Holz, die Vulva, die Höhle, das Zimmer eines Schlosses, Ekel, Feuer, Blut, Bandagen, das Tarot, die Schlange, der Klang, das Gefäß, die Spucke, der Blick, das Vermummte – alles gehorcht einer individuellen Mythologie Friðriksdóttirs.“¹⁴ Und alles schien ihr für ihre künstlerische Arbeit recht zu sein.

Allerdings handelte es sich bei diesem ‚Alles‘ weder um eine Sammlung von verschiedenen Werken der Künstlerin noch um ein beliebiges Aufeinandertreffen unterschiedlicher Künste und Materialien noch um eine Art künstlerischer Totalisierung, wie sie von Alain Badiou in seinen *15 Thesen zur zeitgenössischen Kunst* kritisch thematisiert wird.¹⁵ Das ‚Alles‘ bezieht sich vielmehr auf einen wechselseitigen und konstitutiven Zusammenhang zwischen den Materialien, Medien sowie den traditionell als ‚Künste‘ anerkannten Formen. Man könnte aus diesem Zusammenhang keineswegs ein Element, eine Musikform oder eine Videoaufzeichnung herausnehmen, isoliert betrachten und als solche interpretieren. Denn jedes einzelne Element, sei es eine Zeichnung oder eine Ölflasche, hat seinen Sinn und seine Funktion nur im (direkten, indirekten, agonalen, positiven oder negativen) Zusammenhang mit den anderen beteiligten Elementen, Medien und Kunstformen. Ein einzelnes Gemälde könnte also nicht als ein Werk der Malerei separat behandelt werden. Die Holzstücke, die Sandfläche und das architektonische Gefäß waren im Raum nicht bloß als Ready-

14 Matthias Wagner K, „Das Friðriksdóttir-Universum“, ders. (Hrsg.), *Gabriela Friðriksdóttir: Crepusculum*, Heidelberg, Berlin 2011, S. 77–95, hier S. 77.

15 Vgl. z.B. die vierte These: „Es gibt notwendig eine Pluralität der Künste. Eine Totalisierung dieser Pluralität ist nicht vorstellbar, ungeachtet der möglichen Überschneidungen zwischen ihnen.“ Alain Badiou, „Fünfzehn Thesen zur zeitgenössischen Kunst“, Tobias Huber, Marcus Steinweg (Hrsg.), *Theses on contemporary art*, Zürich 2008, S. 11–26, hier S. 15.

Mades vorhanden. Denn sie wurden gleichzeitig im installierten Video aufgezeichnet, was unmittelbar den Eindruck erweckte, als ob sie aus dem Video entsprungen wären oder umgekehrt sich in dieses hineindrängten. Auch die Videoausschnitte könnte man nicht einfach als ein Werk der Videokunst betrachten (oder ihr zugehörig denken), weil sie nur im Zusammenhang mit den alten Büchern, die an einer anderen Stelle des Raumes installiert waren, mit den original mittelalterlichen Handschriften niedergelegt waren und von den isländischen Saga-Geschichten handelten. Der unauflösbare Zusammenhang zwischen den Schriften, Geschichten, den Videoausschnitten oder den sogenannten Ready-Mades machte es also letztlich unmöglich, dass ein oder ein anderes Medium oder Material separat analysiert, interpretiert oder erfahren wird.

Den Raum beherrschte insgesamt eine halbdunkle Atmosphäre, die den Titel des Kunstwerks *Crepusculum* (lat. Dämmerung) versinnbildlichte. Dieses Wort hätte aber nicht nur die Übergangszone zwischen dem Tag und der Nacht oder dem Licht und dem Dunklen bezeichnen können. Zugleich war mit ihm das Ineinanderfließen der Geschichte der isländischen Kultur mit den technisch produzierten Filmausschnitten von Heute, des Ritualen mit dem Wirklichen, dem Bewussten mit dem Unbewussten gemeint. Das *Crepusculum* markierte ebenso die Grenzzone und die Grenzgänge zwischen den musikalischen Geräuschen und den bewegten Bildern, die auf den Sand projiziert wurden, zwischen den Zeichnungen und Skulpturen, zwischen den Gedichten und fotografischen Aufnahmen. Unter diesen Bildern, Zeichnungen und Schriften trat die Figur des Ouroboros, d.h. der Schlange, die in ihren eigenen Schwanz beißt, permanent auf.¹⁶ Sie erinnerte an Nietzsches ‚Ewige Wiederkehr‘ sowie an eine zyklische Wiederholung der im Werk verwendeten Materialien, Medien und Künste. Keine einzige Komponente, keine einzige Figur, keinen einzigen Klang und keinen einzigen Schnitt hätte man aus diesem Zyklus herauslösen können. Hätte man z.B. die Musik, die Bilder, das Video oder das architektonische Gefäß ganz isoliert betrachtet, hätten sie entweder nichts oder etwas völlig anderes bedeutet.

Diese Beschreibung ist freilich nicht die einzige Beschreibungsmöglichkeit von *Crepusculum*. Auch Friðriksdóttir ist nicht die einzige Künstlerin in der zeitgenössischen Kunst, deren Kunstpraxis sich durch starke Kombinationen, Interaktionen oder Vermischungen unterschiedlicher Künste und Kunstpraktiken auszeichnet. Anstatt Friðriksdóttirs Werk hätte

16 Wagner K., „Das Friðriksdóttir-Universum“, S. 85f.

man hier z.B. Matthew Barney's *CREMASTER Cycle*, Rosemarie Trockels *A Cosmos*, Dick Higgins sogenannte *Figurengedichte* oder auch Robert Rauschenbergs *Combines* thematisieren können. Das grundlegende Problem würde sich jedoch nicht ändern: Wie rechtfertigen wir überhaupt, dass diese Werke in zwei, drei oder unzählbare Gattungen gehören oder Anspielungen auf diese beinhalten? Die Theorien, die die Gattungen der Kunst als einheitlich strukturierte Bereiche oder Formen denken, bieten uns ein sehr verkürztes Verständnis der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten (oder der sogenannten gemischten Künste) an.¹⁷ Bevor in den kommenden beiden Kapiteln zwei verschiedene unverkürzte Antworten detailliert bearbeitet werden, wird an dieser Stelle, wie vorhin angekündigt wurde, noch einmal auf Carrolls Kontra-Spezifitätsthese rekurriert, und zwar aus zwei Gründen. Erstens: Den Gewinn von Carrolls Argument, den Vorgang der Praxis vor den einzelnen Medien und Materialien, kann man auch mit Blick auf solche komplexen Werke wie Friðriksdóttirs *Crepusculum* herausarbeiten. Zweitens: Die Defizite seines Arguments, d.h. der Ausgang von einheitlich gedachten Gattungen, Genres etc. tritt im stärkeren Maße hervor, so dass sich der Abschied von diesem Motiv schließlich als notwendig erweisen wird. Im Rahmen seiner Kontra-Spezifitätsthese unternimmt Carroll den Versuch, die Vermischungen oder Überschneidungen der Medien sowie der Künste wieder aus einer praxisbezogenen Hinsicht zu erklären:

„[O]nce we realize that it is our purposes that mold the medium's development and not the medium that determines our artistic purposes, we realize that the problem of overlaps between media is vitiated. We may have a purpose such as the dramatic portrayal of human action, that will cross media, selecting the features of each medium that best facilitate our purpose.“¹⁸

17 Wie am Anfang thematisiert wurde, geht es hier *in der ersten Linie* nicht darum, ob man oben genannte Kunstwerke oder künstlerische Phänomene als „Vermischungen“ oder als „Kombinationen“ oder – wie im nächsten Kapitel diskutiert wird – als „Konvergenzen“ bezeichnet. Hier wird vielmehr die Einheitslogik, die im vorigen Kapiteln thematisiert wurde, mit über die (vermeintlichen) Gattungseinheiten hinausgehenden Phänomenen der Kunst konfrontiert.

18 Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 27.

Die Phänomene der Überschneidungen zwischen den Künsten¹⁹ können also nach Carroll ebenfalls aus einer praxisbezogenen Perspektive angemessen verstanden werden. Wie vorhin diskutiert wurde, geht ihm zufolge der künstlerische Zweck den materialen Eigenschaften der Medien immer voran. Die künstlerische Praxis Friðriksdóttirs lässt sich von daher mit Carrolls These so erläutern, dass die Künstlerin in ihrer Arbeit nur diejenigen Medien und Materialien *ausgewählt hat*, die ihren künstlerischen Zweck am besten erfüllt haben. Damit entfernt sich Carroll auf der einen Seite auch hinsichtlich der Überkreuzung bzw. Vermischungen der einzelnen Künste von einem medienessentialistischen Modell, das man z.B. ausgehend von der Medientheorie von Marshall McLuhan als die Praxis der Künstlerin aus den Zusammenstößen verschiedenartiger Medientypen bestimmen würde.²⁰ Anstatt eines solchen medienorientierten Ansatzes macht Carroll also wieder den Vorgang der Praxis vor dem materialen Zusammenkommen der Medien sowie der Künste geltend. Aus einer praxisbezogenen Hinsicht lässt sich Carrolls Ansatz stärker hervorheben: Die Praxis der Künstlerin kann nicht bloß auf die materiellen Eigenschaften der beteiligten Medien sowie der Künste reduziert werden. Auf der anderen Seite können sie aber auch nicht nur auf die subjektiven Vorstellungen von einzelnen Künstlern begrenzt werden. Denn dies würde dazu führen,

19 Carroll geht es an dieser Stelle nicht nur um die Überschneidungen der *Medien*, sondern um die der *Künste*, wie man es in darauffolgenden Sätzen lesen kann: „Jean-Marie Straub, in his film *The Bridgeroom, the Actress, and the Pimp*, mimes theater outright in order to make [...] his reflexive point that all film is ‚staged‘.“ Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, S. 27. Um vom Thema nicht abgelenkt zu werden, wird an dieser Stelle nicht auf die Frage eingegangen, wie er den Zusammenhang zwischen den Überschneidungen der Medien und den Überschneidungen der Künste genau sieht.

20 Vgl. z.B. „The crossings or hybridizations of the media release great new force and energy as by fission or fusion.“ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New York 1964, S. 48. Dass die Kombinationen verschiedener Medien immer neue Dimensionen (oder „Mehrwerte“) hervorbringen, wird besonders in den Theorien des Films oder der Audiovision immer wieder vorausgesetzt. Freilich gehen aber nicht alle diesen Theorien mit den Kombinationen der Medien essentialistisch vor. Vgl. z.B. Michel Chion, „Ton und Bild - eine Relation? Hypothesen über das Audio-Visuelle“, Maren Butte (Hrsg.), *Bild und Stimme*, Paderborn 2011, S. 49–66. Auf diese Diskussion kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden.

dass wir jegliche Idee der Gattung, der Kunstform, der Genres etc. für immer verabschieden und alle möglichen Kunstwerke nur nach den persönlichen Zwecken der Künstlersubjekte oder -gruppe beurteilen müssen. Selbst Carroll behauptet dies nicht. Im Gegensatz dazu entspringt der persönliche Zweck der Künstlerin ihm zufolge immer dem Zweck der gegebenen Gattung („purposes of a given art“²¹), des Genres oder der Kunstform, auf die sich ihre Werke beziehen. Zumindest intuitiv kann man darum weiter Carroll zustimmen, dass Kunstwerke ohne irgendeinen Bezug auf andere Stile, Rhythmen, Formen, Genres etc. nicht bestehen können – diese Behauptung erfordert aber noch eine kritische Auseinandersetzung (vgl. III.3.2). Wir können uns also, mit Carroll gesprochen, nicht auf ein Konzept der Gattung, des Genres oder der Kunstformen verzichten, so dass nicht alles bloß von den einzelnen subjektiven Zwecken der Künstlern abhängig wäre. Allerdings müssen wir genau fragen, *welches* Konzept der Gattung dies in Anspruch nehmen kann, d.h. für die einzelnen Kunstpraktiken tatsächlich konstitutiv sein kann. Dass Carrolls Überlegungen uns wieder wegen seines problematischen Gattungskonzepts nicht weiter helfen können, lässt sich nun wieder mit Blick auf Friðriksdóttirs Werk näher zeigen.

Carrolls Kontra-Spezifitätsthese bietet uns für das Werk der Künstlerin (oder hinsichtlich der anderen sogenannten gemischten Kunstwerke) zwei Alternativen an. *Crepusculum* können wir mit Carroll erstens so verstehen, dass es den künstlerischen Zwecken einer bestimmten Gattung (z.B. der Installation) entspricht; wir müssen nämlich gemischte Gattungen immer weiter als neue Gattungen verstehen, die (auf einmal) bestimmte Zwecke haben. Jedoch wird es, wie bereits thematisiert wurde, der Praxis der Künstlerin nicht gerecht, ihr Werk nur in eine Gattung oder in einen einzelnen Stil einzuordnen, weil man dann Anspielungen auf andere Kunstformen (Malerei, Fotografie, Skulptur, Klang- und Videoinstallationen etc.) völlig übersehen muss. Behauptet man also, dass es nur in eine Gattung (Installation) gehört, lässt man dabei viele Dimensionen und Anspielungen auf andere Gattungen völlig außer Acht. Zweitens kann man *Crepusculum* mit Carrolls Kontra-Argument so interpretieren, dass wir alle in *Crepusculum* beteiligten Künste aufzählen und verschiedene Ziele oder Darstellungszwecke, die sie jeweils haben können, zuerst getrennt und

21 Wie vorhin zitiert wurde: „In short, the purposes of a given art – indeed of a given style, movement, or genre – will determine what aspects of the physical medium are important.“ Carroll „The Specificity of Media in the Arts“, S. 28.

dann additiv analysieren. Jedoch kann dies uns mit Blick auf die oben angeführten Beschreibungen nicht helfen. Denn die Gemälde, die Klänge, die fotografischen Bilder, die alltäglichen Gegenstände, die Zeichnungen, Videoausschnitte etc. lassen sich dabei keineswegs isoliert betrachten – sie würden dann entweder nichts oder etwas ganz anderes bedeuten. *Crepusculum* ist also zwar keine Ansammlung von Werken, die fest in abgegrenzte Gattungen gehören, aber man kann sie auch nicht ohne Gattungen denken, weil wir vor diesem Werk immer noch von Zeichnungen, Videos, Skulpturen etc. reden, d.h., viele Kunstformen bzw. -gattungen in ihrer konstitutiven Vielfalt erkennen. Dies kann man mit einer paradoxen Formulierung zusammenfassen: *Keine Gattung entspricht der Arbeit der Künstlerin, aber sie arbeitet auch nicht ohne eine Gattung.*

Wie dieses Paradox sich auflösen lässt und wie man eben dadurch über die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten angemessene und plausible Verständnisse gewinnt, wird im nächsten Kapitel eingehend erarbeitet. Zuvor lassen sich bisherige Argumente sowie Diskussionen kurz zusammenfassen: Es zeigt sich, dass das Einheitsmotiv, das vorhin im Exkurs über die Einteilungen der Künste herausgearbeitet wurde, ein bestimmtes Problem für das Verständnis von Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten darstellt. Denkt man allgemein die Grenzen der Künste und der Gattungen als einheitlich strukturierte Formen, hat man dann mit den Grenzüberschreitungen bzw. -gängen zwischen ihnen immer bestimmte Probleme. Die behandelten Texte (von Goethe, Hegel, Lopes und Carroll) und die Kunstwerke (wie *Europe* und *Crepusculum*) wurden bei der bisherigen Problematisierung exemplarisch ausgewählt – es soll also nicht heißen, dass dieses Problem nur und einzig auf jene Texte begrenzt werde oder nur mit diesen Werken expliziert werden könnte. Während man grenzüberschreitende Phänomene früher aus den Theorien der Künste normativ ausgeschlossen hat, behandelt man sie im aktuellen Diskurs immer noch sehr verkürzt und recht unplausibel. Im Hinblick auf diese ausführlichen Auseinandersetzungen soll nun klar werden, dass für ein angemessenes Verständnis von Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten zwei Schritte erforderlich sind, die sich unmittelbar aufeinander beziehen: Erstens ist eine grundlegende Kritik des Denkmotivs notwendig, das die Gattungen als einheitlich strukturierte Formen behauptet. Zweitens soll ein alternatives Gattungskonzept bearbeitet werden, durch das die Phänomene der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten problemlos sowie nachvollziehbar erklärt werden können. Versucht unter dieser Perspektive ein unverkürztes Verständnis von Grenzüberschreitungen zwischen den

Künsten zu gewinnen, stellt sich am Ende heraus, dass diese keine sekundären und von den einzelnen Praktiken ablösbaren Bewegungsformen der Gattungen darstellen, sondern als für die Kunst konstitutive und notwendige Momente hervortreten.

3 Konvergenzen zwischen den Künsten

Adorno und Derrida entwerfen in verschiedenen Schriften wichtige Überlegungen zu den Relationen der einzelnen Künste und Gattungen, die man kritisch rekonstruieren und fortführen sowie für die Lösung des Problems der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten fruchtbar machen kann. Ihre jeweiligen Positionen zu den Grenzen und Überschreitungen der einzelnen Künste zeichnen sich durch zwei Grundgedanken aus: Erstens stehen Adorno und Derrida, wie unterschiedlich ihre Philosophien und Kunstverständnisse auch sein mögen, jeglichen Einheitsvorstellungen in der Philosophie sowie im Diskurs über die Kunst und die Künste höchst kritisch gegenüber. Durch eine eingehende Auseinandersetzung mit beiden Philosophen lässt sich tatsächlich verschiedene Alternativen zu dem oben problematisierten Einheitsmotiv finden. Zweitens setzen sich Adorno und Derrida ganz gezielt mit unterschiedlichen Formen von Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten auseinander, die im Kunstdiskurs, wie vorhin gezeigt, öfters vernachlässigt werden. Mit Hilfe ihrer Theorien können diese Formen in ihrer Ausdifferenziertheit plausibel erklärt werden.

Diese beiden Merkmale – die grundlegende Kritik an Einheitsvorstellungen und die Auseinandersetzung mit den Grenzüberschreitungen – lassen sich keineswegs voneinander trennen: Die Thematisierung von Grenzüberschreitungen geht bei Adorno und Derrida mit dem Leitgedanken einher, das durch sie jegliche Einheitsformen zerstört werden. Dies tun sie aber jeweils auf sehr unterschiedliche Weise. Während Adorno sich mit dem Thema Grenzen und Grenzüberschreitungen der Künste anhand seiner negativitätsästhetischen Begriffe wie ‚Verfransung‘ und ‚Konvergenz‘ auseinandersetzt, die sowohl historische Bewegungsformen zwischen den Künsten darstellen als auch zwischen Kunst und Nichtkunst oszillieren,

bringt Derrida wieder eine grundsätzliche Aporie ins Spiel, die Grenzen der Gattungen nicht mit einer Ein-Teilungstypologie der Künste, sondern anhand einer Teil-Habe-Praxis erklärt und damit Gattungsüberschreitungen aus den einzelnen Praktiken heraus versteht. Wie und inwiefern diese Autoren ihr jeweiliges Projekt zu Ende bringen und welche Lösungen sie erbringen, wird am Ende dieses Kapitels diskutiert sowie miteinander vermittelt.

3.1 KONVERGENZEN DER GATTUNGEN (ADORNO)

Adornos Überlegungen zu den Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten gehen in der Tat von einer starken Kritik an der Einteilungslogik der Künste aus, die es zunächst kurz darzulegen gilt. Die Künste systematisch in einheitliche Bereiche einzuteilen, war Adorno zufolge ein Zeichen eines klassifikatorischen sowie ordnenden Bedürfnisses, das auf das Zeitalter der Aufklärung zurückgeht.¹ Durch die klassizistische Ästhetik, die wir im Kapitel (III.1.2) am Beispiel Lessing ausführlich diskutiert haben, wurden nach Adorno zwischen den Kunstbereichen solche Grenzen etabliert, die weniger auf den konkreten Konstitutionsprozessen der einzelnen Künste als vielmehr auf dem ordnenden Bedürfnis jener Zeitalter beruhen. Wie Adorno in seinem Aufsatz *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*² schreibt, wollte diese Ästhetik

„den Widerstand des Ungleichnamigen gegen die vereinheitlichende Kultur brechen, wie sie umgekehrt deren vereinheitlichendes Bedürfnis befriedigt, indem *ein Bereich, innerhalb dessen Grenzen gesetzt sind, durch solche Einteilung selbst wiederum das Eine bestätigt*, den Oberbegriff dessen, wonach eingeteilt wird. [...] Warum, kann man sich am einfachsten daran vergegenwärtigen, daß – wie noch in Lessings Laokoon – aus

1 Mit dem Mythos der Einheit im Denken der Aufklärung setzen sich Adorno und Horkheimer in ihrer bekannten Schrift *Dialektik der Aufklärung* auseinander. Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1944]*, Frankfurt am Main 1986, S. 9–49.

2 Theodor W. Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1978, S. 628–642, im Folgenden zitiert als ÜdR.

der Einteilung ästhetische Kriterien abgeleitet wurden, die *von oben her, also jenseits der Konstitution des einzelnen Gebildes in sich*, über dessen Dignität kategorisch entscheiden sollten.“³

Die Bestätigung des Einen durch die Einteilung der Künste und die Aktualität dieses Typus in den heutigen kunsttheoretischen Debatten wurden zwar in den vorangehenden Kapiteln ausführlich diskutiert. Adorno weist aber dabei zugleich auf einen anderen Aspekt hin, auf die selbstkritischen und negativen Konstitutionsprozesse der einzelnen Künste, was als ein wichtiges einheitszerstörendes Moment der einzelnen Kunstpraktiken hervortritt: Gegen die „zugleich vereinheitlichende und Grenzen setzende Absicht hat immer in den Einzelkünsten etwas rebelliert.“⁴ Damit behauptet er – nicht nur gegen lessingsche, auch nicht nur gegen Hegels historisch-dialektische oder Schopenhauers hierarchisch-synthetisierende Einteilungstypologien,⁵ sondern ganz allgemein gegen jegliche Klassifizierungsversuche der Kunst –, dass der Wert der einzelnen Kunstwerke niemals auf fest umrissene Kategorien reduziert werden kann. Denn die einzelnen Kunstwerke gehen immer über die „Wertskala von Systemen ihrer verschiedenen Gattungen“⁶ hinaus:

„Kunst [revoltiert] gegen jegliche Abhängigkeit von vorgegebenen, der autonomen Gestaltung sich sperrenden Materialien, die in der Klassifikation der Kunst nach Künsten sich widerspiegelt.“⁷

Diese gegen die Gattungseinteilungen sowie -grenzen gerichtete Rebellionsform wird von Adorno in seinem viel diskutierten Aufsatz *Die Kunst und die Künste* (1966) als „Verfransungen der Künste“⁸ bezeichnet. Seine Überlegungen zur Verfransungen der Künste hatte Adorno bereits vor einem Jahr, in dem vorhin erwähnten Aufsatz *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1965) mit einem anderen Konzept formuliert, das eher positiv klingt: Konvergenzen der Künste.⁹ Beide Begriffe, „Kon-

3 Adorno, ÜdR, S. 638. Hervorhebung T. A.

4 Adorno, ÜdR, S. 638.

5 Vgl. Adorno, „Die Kunst und die Künste“, S. 436, im Folgenden zitiert als KuK.

6 Adorno, KuK, S. 436.

7 Adorno, KuK, S. 435.

8 Adorno, KuK, S. 433.

9 Vgl. Adorno, ÜdR, S. 629ff.

vergenz‘ und ‚Verfransung‘, beherrschen jeweils die beiden genannten Aufsätze, die in der Tat auf zwei Vorträge zurückgehen, die von Adorno in der Vortragsreihe *Grenzen und Konvergenzen der Künste* (Akademie der Künste, 1965/66) gehalten wurden. Diese zwei Aufsätze bieten ein höchst kritisches und fruchtbares Modell für ein Verständnis der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten, das von seiner Aktualität (weder in der Forschung noch mit Blick auf aktuelle Kunstphänomene) kaum etwas verloren hat. Bevor diese Texte detailliert diskutiert werden, sei eines klargestellt, dass im Folgenden der Begriff ‚Verfransung‘ sehr oft mit dem Begriff ‚Konvergenz‘ wiedergegeben wird. Auch wenn das Wort ‚Verfransung‘ im Vergleich zu ‚Konvergenz‘ zunächst abwertend zu sein scheint, treten bei genauer Lektüre von Adornos Texten eher die Ähnlichkeiten als die Unterschiede zwischen beiden Begriffen hervor. Hier wird nur auf einige Gemeinsamkeiten hingewiesen, die für die kommenden Abschnitte zentrale Rollen spielen: Adorno geht es – sowohl bei dem Konvergenzbegriff als auch bei dem Verfransungsbegriff – in erster Linie darum, *immanente* Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten aufzuzeigen.¹⁰ Neben diesem gemeinsamen Immanenz-Moment schreibt er beiden Begriffen ein kritisches Potential zu, das oben angedeutet wurde: Konvergenzen und Verfransungen der Künste stehen der jeglichen Einheitsvorstellung in der Kunst entgegen.¹¹ Eine andere und wichtige Gemeinsamkeit liegt darin, dass Adorno beide Begriffe als negativitätsästhetische Figuren einführt, die für die einzelnen Künste nicht nur produktive und konstitutive, sondern zugleich abstrakt-negative bzw. destruktive Verläufe darstellen können. Im weiteren Sinne heißt dieser Punkt, dass es sich bei den Konvergenzen und Verfransungen der Künste sowohl um Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten als auch um Grenzgänge zwischen der Kunst und der Nichtkunst bzw. zwischen der Autonomie und Heteronomie der Kunst handelt.¹² Neben diesen wichtigen Ähnlichkeiten, auf die in den folgenden Abschnitten detailliert eingegangen wird, lässt sich auch ein (selbstverständlich nicht der einzige) Unterschied zwischen jenen Begriffen erwähnen: Konvergenzen stellen Bewegungsformen dar, durch die sich die Künste zurück an ihre gemeinsamen (und heterogenen) Strukturen richten. Die Verfransungen der Künste nehmen die umgekehrte Richtung: Verfransungsprozesse entspringen einer (heterogenen) Gemeinsamkeit der

10 Vgl. z.B. Adorno, ÜdR, S. 629 u. KuK, S. 433.

11 Vgl. z.B. Adorno, ÜdR, S. 637f. u. KuK, S. 450.

12 Vgl. z.B. Adorno, ÜdR, S. 630 u. KuK, S. 448.

Künste. Ob und wie überhaupt eine Bewegung zwischen Innen und Außen der Künste (nicht nur mit Blick auf diese zwei Begriffe, sondern generell für Adornos Ästhetik) voneinander differenzierbar ist, wird aber am Ende, nach den folgenden Auseinandersetzungen noch kritisch hinterfragt.

Immanente Konvergenzen

Zuallererst lässt sich klar machen, dass es für Adorno nicht bloß eine einzige, sondern viele verschiedene Formen von Konvergenzen gibt, die in verschiedenen Fällen unterschiedliche Bedeutungen haben. Konvergenz heißt in einem recht allgemeinen Sinne, dass eine Kunstgattung die Konstruktionsprinzipien oder Darstellungs-konventionen von einer anderen Kunstgattung kritisch-reflexiv aufnimmt oder sich diese aneignet.¹³ Damit lässt sich vor allem betonen, dass sich Adorno bei den Konvergenzphänomenen weniger für die materialen Kombinationen der Künste als vielmehr für die Austausch- und wechselseitigen Rezeptionsprozesse zwischen ihren Prinzipien sowie Formbildungskonventionen interessiert. Für die Konvergenzen sowie Verfransungen, die zwischen den ästhetischen Prinzipien und Formen der Künste verlaufen, gibt Adorno eine Reihe von Beispielen: die musikalische-serielle Technik in der modernen Prosa (Hans G. Helms), das Graphische in der Musik (S. Bussotti), das Plastische in der Architektur (H. Scharoun) oder das In-den-Raum-Treiben der Malerei (B. Schultze) usw.¹⁴ Anhand von diesen und weiteren Beispielen diagnostiziert er zunächst nur „die Symptome“¹⁵ der Verfransungstendenzen der einzelnen Künste in seiner Zeit (in den 1960er Jahren). Diese Tendenzen können auf eine sehr unterschiedliche Art und Weise verlaufen und erfordern jedes Mal eine erneute kritische Betrachtung. Das Wichtigste unter ihnen lässt sich ausgehend von Adorno als immanente Verfransungen oder Konvergenzen der Künste bezeichnen. Geschehen Konvergenzen und Verfransungen gattungsimmanent, können sie dann nach

13 Eine solche direkte Definition gibt es bei Adorno nicht. Diese wurde hier durch eine Lektüre von sowie mit Blick auf Juliane Rebentischs Kommentare zu Adornos genannten Schriften gemacht. Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 107f.

14 Vgl. Adorno, KuK, S. 432f.

15 Adorno, KuK, S. 433. Entsprechend schreibt er: „Immunität gegen den Zeitgeist ist als solche kein Verdienst.“ Ebd. S. 433.

Adorno für das Autonom-Werden der betreffenden Kunstgattung einen wichtigen Beitrag leisten:

„[Der Verfransungsprozeß] hat dort am meisten Gewalt, wo er tatsächlich immanent, aus der Gattung selbst entspringt.“¹⁶

Entspringt diese Bewegungstendenz aus der jeweiligen Gattung selbst, führt sie zu einer Art Überborden bzw. Überschreitung von Gattungsgrenzen im Sinne ihrer immanenten Verschiebung. Der Verfransungsprozess kann also insofern produktiv verlaufen, dass auf die Darstellungskonventionen, Prinzipien oder Formbildungsprozesse der anderen Gattungen gattungsimmanent (aus der eigenen Gattung heraus) reflektiert wird. Bei einer solchen Grenzüberschreitung setzt sich eine bestimmte Kunstgattung – zuerst innerhalb ihrer eigenen Grenzen – mit den Konstruktionsprinzipien anderer Gattungen intensiv auseinander, ohne dass sie ihre eigene Gattungsdifferenz verliert.¹⁷ Die Grenzen der Künste verfransen sich bzw. konvergieren miteinander, indem sie die Gestaltungsprinzipien sowie Verfahrensweisen anderer Kunstgattungen und -formen intensiv bearbeiten. Wie Juliane Rebentisch klar macht, geht es bei dieser intensiven Bearbeitung nicht einfach um einen Abbruch von den gattungsbezogenen Formbildungskonventionen und auch nicht bloß um „eine Ignoranz gegenüber den Spezifika der jeweiligen ästhetischen Medien“¹⁸, sondern vielmehr darum, dass einheitlich postulierte bzw. traditionelle Gattungsdefinitionen sowie -grenzen von den einzelnen Künsten geschichtlich und kritisch in Frage gestellt sowie gattungskonstitutiv neu gezogen werden. Dies drückt Adorno an einer Stelle sehr stark aus:

„Was die Grenzpfähle der Gattungen einreißt, wird bewegt von geschichtlichen Kräften, die innerhalb der Grenzen aufwachten und schließlich sie überfluten.“¹⁹

16 Adorno, KuK, S. 433. Fast auf die gleiche Weise spricht Adorno von den immanenten Konvergenzen: „Die Künste konvergieren nur, wo jede ihr immanentes Prinzip rein verfolgt.“ Adorno, ÜdR, S. 629.

17 Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 123.

18 Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 126.

19 Adorno, KuK, S. 434.

Die Grenzen, die die Gattungen geschichtlich gegeneinander gesetzt haben, werden also durch sie wieder kritisch zum Thema gemacht.²⁰ Bei dem immanenten Verfransungs- bzw. Konvergenzprozess werden jedoch historisch bereits konstituierte Grenzen nicht bloß abgeschafft, sondern immer wieder neu definiert. Eben durch diese Prozesse der Grenzkonstruktion, die in verschiedenen Kunstbereichen selbstreflexiv und kritisch vollzogen werden, werden die Autonomisierungsprozesse der jeweiligen Kunst, die wir im letzten Teil diskutiert haben (vgl. II.2), erheblich weitergeführt. Dadurch, dass die einzelnen Künste gattungsfremde Techniken sowie Konventionen mit einer kritischen Sicht bearbeiten, gewinnen sie für Adorno in der Tat einen höheren autonomen Status.

Konstitutive Pluralität der Künste

Mit Blick auf die letzten Ausführungen zu den immanenten Grenzüberbrechungen zwischen den Künsten lässt sich behaupten, dass Adorno offensichtlich von einer grundlegenden Gemeinsamkeit der Künste ausgeht. Denn die Grenzbewegungen zwischen den ästhetischen Formen sowie den Prinzipien der Künste sind nur dann möglich, wenn wir eine konstitutive Beziehung sowie einen gemeinsamen Austauschplatz zwischen ihnen voraussetzen. Eben in diesem Sinne wird Adornos Ansatz von Martin Seel als „konstitutive *Intermedialität* der Künste“²¹ interpretiert, die nicht etwas den einzelnen Künsten Äußerliches darstellt, sondern ihre Grundverfassungen ausmacht. Mit Seel lässt sich dieser Gedanke, der bereits zu Beginn dieses Teils der Arbeit im Begriff der *konstitutiven Pluralität* der Künste formuliert wurde, noch stärker hervorheben: „[J]ede Kunst [steht] immer bereits in einem Austausch zu vielen anderen“.²² Eine ein-

20 Alexander García Düttmann weist mit Recht auf eine zweite Interpretationsmöglichkeit dieser Stelle hin, die die Dialektik von Kunst und Nichtkunst betrifft. Es geht nämlich um die Frage, ob die an den Verfransungstendenzen beteiligten Künste immer noch Künste bleiben oder ihre Autonomie verlieren und am Ende eine außerkünstlerische Gestalt haben. Vgl. Alexander García Düttmann, „Kunst im Glück. Divertimento“, Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hrsg.), *Kunst, Fortschritt, Geschichte*, Berlin 2006, S. 209–215, hier S. 211. In den kommenden Abschnitten wird diese zweite Interpretation noch deutlicher werden.

21 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 178. Hervorhebung im Original.

22 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 178.

zelle Kunst teilt also schon immer einen gemeinsamen Austauschplatz mit vielen (wenn auch nicht mit allen gleichzeitig) anderen Künsten, wobei Übergänge und wechselseitige Kreuzungen zwischen den Künsten prinzipiell immer offen bleiben.

Fragt man aber an dieser Stelle, wodurch sich diese konstitutiven Relationszusammenhänge auszeichnen, erwähnt Adorno neben den bisher erwähnten Formbildungskonventionen oder Konstruktionsprinzipien der Künste noch weitere Merkmale: Die Künste konvergieren „in Verfahrensweisen, Spannungen, sprachlichen Momenten“ sowie in den „Materialien selbst“, auch wenn er dieser letzten Art, d.h. der materialen Konvergenz, sehr kritisch gegenübersteht.²³ Besondere Aufmerksamkeit schenkt er dabei – ausgehend von Benjamin – dem Sprach-, Schrift- und Zeichencharakter der Künste.²⁴ Aber damit meint Adorno nicht eine solche Sprachlichkeit, die spricht, sich vorträgt und dem Werk äußerlich bleibt. Es geht ihm dabei vielmehr um einen werkimmanenten Zug, dessen Wert „mit dem Fallen der Mitteilung“ steigt.²⁵

Ein solches Konvergenzkonzept, das die konstitutive Pluralität der Künste als einen gemeinsam-sprachlichen Charakter der Künste betont, führt nach Adorno nicht bloß zur Ununterscheidbarkeit oder zum Differenzverlust der Künste. Mit anderen Worten: Immanente Konvergenzen und Verfransungen stellen nicht eine „Anähnelung“ der Künste dar.²⁶ Vielmehr sollen sie als Möglichkeitsräume für weitere Differenzierungsprozesse der Künste gedacht werden. In einem ähnlichen Zusammenhang spricht Gottfried Boehm von den „Konvergenzpunkte[n]“²⁷, die man weiterhin als differenzen-erzeugende Berührungspunkte der Künste interpretieren kann. Durch die immanent motivierten Konvergenzen der Künste gehen also die Differenzen zwischen den Künsten nicht verloren, sondern – wieder mit Rebentisch ausgedrückt – die historisch „unhintergehbare Ausdifferenziertheit“ der Künste wird stärker erkannt.²⁸ Gegen die Gattungseinheiten gerichtete Konvergenzen sind demnach dann gelungen,

23 Vgl. Adorno, ÜdR, S. 637.

24 Vgl. Adorno, ÜdR, S. 633–636.

25 Vgl. Adorno, ÜdR, S. 634.

26 Adorno, ÜdR, S. 633.

27 Gottfried Boehm, „Musik als Bildkritik. Gespräch zwischen Gottfried Boehm, Helmut Lachenmann und Matteo Nanni“, Matteo Nanni (Hrsg.), *Helmut Lachenmann. Musik mit Bildern?*, München, Paderborn 2012, S. 237–269, hier S. 242.

28 Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 127.

wenn die strukturelle Andersheit zwischen den Künsten erhalten bleibt sowie ihre jeweiligen Differenzen in stärkerem Maße hervortreten.

Konstitutive Pluralität der Künste, die sich aus Adornos Überlegungen zu ihren wechselseitigen Konvergenzen rekonstruieren, kann man auch in Anlehnung an die aktuellen Theorien der Intermedialität der Kunst wieder formulieren: Viele in den letzten zwei Jahrzehnten entwickelte Intermedialitätstheorien der Kunst schenken – meistens ausgehend von Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form²⁹ – den Formbildungsprozessen der Medien der Künste besondere Aufmerksamkeit, anstatt ihre Materialspezifik zum Forschungsgegenstand zu haben. Ein weitgehend anerkanntes Motiv wäre dabei, dass es bei dem Aufeinandertreffen von verschiedenartigen ästhetischen Medien bzw. Formen nicht um einen Differenzverlust, sondern im Gegenteil um die Differenzsteigerung dieser beteiligten Formen geht.³⁰ Man kann also auch hinsichtlich dieser Intermedialitätstheorien die Behauptung aufstellen, dass die konstitutive Pluralität der Kunst, die sich durch verschiedene Konvergenzphänomene auszeichnet, nicht bloß eine Mehrmedialität oder eine Anhäufung von zählbaren technischen oder alltäglichen Materialien darstellt, sondern eher als ein offener Austauschplatz von zahlreichen Formen, Techniken sowie Prinzipien gedacht werden soll, wobei die einzelnen Künste sich dynamisch und immer wieder neu gestalten.

Wenn hier auf eine konzeptionelle Ähnlichkeit zwischen dem Gedanken der konstitutiven Pluralität der Kunst und Adornos Konvergenzbegriff hingewiesen wird, wird dabei freilich nicht behauptet, dass Adornos Theorie *als solche* für inter- und multimedial konstituierte Kunstwerke geeignet

29 Luhmann behauptet, dass das Medium nicht als solches, sondern immer nur durch ein anderes unterscheidendes Medium, d.h. durch eine Form, beobachtet werden kann. Die Unterscheidung von Medium und Form ist also wieder eine Form, die diese Unterscheidung vollzieht. Ohne Form und ohne den asymmetrischen Umweg über die Form gibt es ihm zufolge kein Medium. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 165ff.

30 Vgl. Yvonne Spielmann, „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“, Heinz-B. Heller u.a. (Hrsg.), *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg 2000, S. 57–67, hier S. 59; Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002, S. 18f. Annette Simonis, *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*, Bielefeld 2010, S. 40f.

sei.³¹ Der Gedanke der konstitutiven Pluralität der Künste kann man stattdessen mit Adorno nur auf indirekte Weise ausführen – auf sie werden wir aber mit Derrida noch näher kommen (vgl. III.3.2). Verknüpft man an dieser Stelle die bisherige Lektüre von Seel, Boehm, Rebentisch und Luhmann mit Adornos Überlegungen, kann man einen allgemeinen Konvergenzbegriff nahelegen: *Konvergenz heißt die Gleichzeitigkeit der Annäherungstendenz der Künste mit einer Anti-Tendenz hin zu ihrer Differenzierung*. Mit anderen Worten: Es handelt sich bei den Konvergenzen der Künste zwar um eine Annäherungstendenz, aus der sie aber differenziert hervorgehen.

Negative Konvergenzen

Die Grade und Verhältnisse von Annäherung und Differenzierung an dem konstitutiven Austauschplatz der Künste markieren für Adorno verschiedene Formen von Konvergenzen. Anders gesagt: Die Differenzierungs- und Annäherungsverhältnisse zwischen den Künsten sind bei jedem Konvergenzphänomen unterschiedlich. Um diese Verhältnisse näher zu sehen, ist es wichtig, dass man Adornos Überlegungen immer vor dem Hintergrund seiner Negativitätsästhetik denkt. Denn Adorno drückt mit den Konvergenzen oder Verfransungen nicht direkt etwas Positives aus. Vielmehr treten diese Begriffe in seinen Schriften als antagonistische Figuren auf: Durch Konvergenzen sowie Verfransungen der Künste kann die Kunst sehr leicht in ihr Negatives umschlagen. Wenn Konvergenztendenzen der Künste also nicht immanent verlaufen, sind sie dann nicht gattungskonstitutiv und führen sehr oft zu Tautologien, die den unterschiedlichen Einheitsvorstellungen entspringen:

„Überhaupt geht in der jüngsten Entwicklung ein äußerstes Maß an Differenzierung, an Raffinement im Umgang mit den Mitteln, mit Primitivismus, einer Art von Vergessen des Erworbenen zusammen.“³²

Neben den immanenten Verfransungen bzw. Konvergenzen der Künste gibt es also nach Adorno andere Arten und Weisen von Konvergenztendenzen, von denen Adorno insgesamt seine ästhetische Theorie stark dis-

31 Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 131.

32 Adorno, *ÜdR*, S. 630.

tanzieren möchte. Wird bei den Konvergenzen dazu tendiert, bereits ausdifferenzierte Kunstbereiche oder auch unterschiedliche ästhetische Medien miteinander *zu vereinigen*, verlaufen diese Prozesse dann für ihn nicht immanent, d.h. nicht aus der Gattung selbst heraus. Anders formuliert: Wenn die Praktiken der Konvergenzen von der (heimlichen) Suche nach einer materialen oder formalen Einheit der Künste motiviert werden, sind sie für Adorno niemals gattungskonstitutiv, sondern nur extern bzw. zwangsläufig. Paradigmatisch sind dafür zwei verschiedene Tendenzen in der Kunst, die von Adorno öfters kritisiert wurden. Erstens soll die Idee des Gesamtkunstwerks ihm zufolge von den immanenten Grenzüberschreitungen (bzw. Konvergenzen) ausgeschlossen werden. Sie zielt nach Adorno insgesamt auf eine falsche Einheit der Künste ab, weil sie einerseits nicht aus der Gattung selbst entspringt und andererseits die Differenzen zwischen den Künsten völlig ignoriert:

„Das Wagnersche Gesamtkunstwerk und seine Derivate waren der Traum jener [zwingenden oder externen, T.A.] Konvergenz als abstrakte Utopie, ehe die Medien selbst sie gestatten. Es mißglückte durch Vermischung der Medien, *anstatt des Übergangs des einen ins andere durchs eigene Extrem hindurch*.“³³

Das Gesamtkunstwerk – dieses Konzept lässt sich heute über Wagner hinaus auf viele multimediale Kunstwerken erweitern –, wo verschiedene Medien, Materialien bzw. Gattungstechniken zwanghaft, beliebig oder auch hierarchisch aufeinandertreffen, stellt für Adorno keinen immanenten Konvergenzprozess dar. Denn es werde durch bloße Kombinationen bzw. Synthese der Künste hervorgebracht, ohne dass dabei die jeweiligen Differenzen zwischen den Darstellungskonventionen sowie -medien der beteiligten Künste genügend hervortreten.

„[I]n der Verfransungstendenz handelt es sich um mehr als um Anbiederung oder jene verdächtige Synthese [...]; happenings möchten wohl Gesamtkunstwerke einzig als totale Antikunstwerke sein.“³⁴

Da bei den Gesamtkunstwerken der Konvergenzprozess weniger gattungsimmanent bzw. selbstkritisch als vielmehr additiv verläuft, stellen sie nach

33 Adorno, ÜdR, S. 637. Hervorhebung T. A.

34 Adorno, KuK, S. 433.

Adorno schließlich keine kunstkonstitutiven Grenzüberschreitungen dar (vgl. II.3). Die Idee des Gesamtkunstwerks denkt Adorno darum als eine Zwangsvereinigung bzw. -annäherung der Künste, die ohne kritische Auseinandersetzung mit den Spezifika der jeweiligen Darstellungsformen und Konstruktionsprinzipien und Formen von anderen Künsten vollzogen wird. Sie lässt damit nicht nur die Differenzen verschwinden, sondern durch sie werden selbst die konstitutiven Relationen zwischen Künsten *weniger* sichtbar. Hat man keine kunstkonstitutiven Relationen mehr, sind sie für Adorno – wie sich später deutlicher zeigen wird – unmittelbar von der Nichtkunst bedroht.

Neben diesen Versuchen, die Künste äußerlich-material zu vereinigen, verweist Adorno auf eine zweite nicht-immanente andere Art von Konvergenzen, nämlich auf die Kunstwerke, die sich durch synästhetische oder synkretistische Merkmale auszeichnen. Sie betrifft zwar meistens eine einzige oder bestimmte (traditionelle) Kunstgattung, läuft jedoch ebenfalls entgegen den gattungsimmanenten bzw. -konstitutiven Prozessen der Künste. Synästhetische Kunstwerke sind für Adorno einerseits von einer ähnlichen Einheitssuche geprägt und andererseits entspringen sie nicht den internen und geschichtlichen Bedürfnissen einer Kunstgattung. Kandinskys Idee der „*monumentale[n] Kunst*“,³⁵ die die geistigen Kräfte verschiedener Künste vereinigen sollte, und sein Modell der Farb-Klang-Harmonie, die besagt, dass die Farben musikalisch gehört und die Töne farbig gesehen werden können,³⁶ haben zum Beispiel für Adorno „etwas Zwingendes“³⁷ und stellen somit nicht-immanente Konvergenzformen dar. Durch sie werden ästhetische Medien differenzlos in eins gesetzt und zwangsläufig synthetisiert. Letztlich haben sie für Adorno eine lange Vorgeschichte:

„Die Spielereien, die unter diesem Namen [Klangfarbe, Farbtonmusik usw. T. A.] betrieben wurden und gegen die doppelt empfindlich ist, wer der immanenten Konvergenz sich versichert weiß, gehen zurück auf jene Synästhesie, die mit fortschreitender Differenzierung die Kunst der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts kannte, der Tristan und Baudelaire.“³⁸

35 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 101980, S. 60.

36 Vgl. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 64.

37 Adorno, ÜdR, S. 637.

38 Adorno, ÜdR, S. 637.

Auch die dazu parallelen, synkretistischen Tendenzen in der Musik, die die den Bildern entsprechende Klänge auszudrücken beanspruchen, geschehen nach Adorno nicht gattungsimmanent und -konstitutiv. Obwohl z.B. Strawinsky und Debussy in ihren Werken anti-wagnerisch operierten, ginge es auch bei ihnen um eine (musikalische) Synthese der Künste, die diskontinuierliche Verhältnisse zwischen ihnen völlig vernachlässigte: „Sobald die eine Kunst die andere nachahmt, entfernt sie sich von ihr, indem sie den Zwang des eigenen Materials verleugnet, und verkommt zum Synkretismus in der vagen Vorstellung eines undialektischen Kontinuums überhaupt.“³⁹ Die konstitutive sowie immanente Relation zwischen den Künsten, die oben mit den Figuren ‚Verfransung‘ und ‚Konvergenz‘ zur Geltung gebracht wurde, muss also von einem synthetischen „Ideal von Harmonie“⁴⁰ sowie von einer additiven Vereinigung der Künste abgegrenzt werden. Stattdessen soll man eine solche Relation mit Adorno woanders suchen, besonders in den *bereits heterogen* strukturierten Momenten und Prinzipien der Gattungen, die die *Konvergenzbewegung zuallererst hervorrufen bzw. -treiben*:

„Wer [die Synästhesie, T. A.] als Prinzip aufrichtet, möchte zweimal, durch Verkopplung verschiedener Medien und Ausbeutung übrigens fragwürdiger Analoga einiger ihrer Phänomene, sagen, was einmal bereits gesagt ward [...]. Die Konvergenz von Musik und Malerei ist das Gegenteil solcher Tautologie. *Sie vollzieht sich im Sagen selbst, nicht im Gesagten.*“⁴¹

Wenn es bei einer immanenten Konvergenz nicht um ein externes Treffen der verschiedenen Gattungen, also nicht um eine ‚Verkoppelung‘ von zwei oder mehreren bereits ästhetisch geformten Medien geht, dann sollte man davon ausgehen, dass eine solche produktive Konvergenz nur aus den eigenen *heterogenen Quellen* der Gattungen heraus vollzogen werden kann. Adorno verwendet zwar in diesem Zusammenhang den Terminus ‚Heterogenität‘ nicht; es geht ihm offensichtlich nicht um eine Bedingung für die Gattungskonvergenz, sondern um den vorhin diskutierten anti-gesellschaftlichen Konstitutionsprozess der Kunstwerke.⁴² Jedoch lässt sich an

39 Adorno, ÜdR, S. 629.

40 Adorno, KuK, S. 450.

41 Adorno, ÜdR, S. 637. Hervorhebung T.A.

42 Vgl. II.2. Vgl. auch: „Kunst bedarf eines ihr Heterogenen, um es zu werden.“ Adorno, KuK, S. 439.

dieser Stelle, auch wenn dies teilweise gegen Adornos Willen ist, argumentieren, dass ein solcher fruchtbarer Übergang zwischen den Künsten nur dann möglich ist, wenn die Künste bereits heterogen konstituiert gedacht werden. Dies kann selbst mit den oben zitierten Worten weiter erläutert werden: Wenn eine immanente Konvergenz sich „nicht im Gesagten“, nicht im bereits ästhetisch Geformten, sondern „im Sagen selbst“, d.h. in dem aktuellen ästhetischen Formbildungsprozess, vollzieht, kann diese produktive Neuformung nur aus den Formen und Prinzipien der Gattungen entspringen, die die Formen der anderen Gattungen bereits in sich haben oder zumindest miteinander teilen. Eben dafür müssen sie immer schon heterogen konstituiert sein. Wie bereits mit dem Begriff der konstitutiven Pluralität der Künste präzisiert wurde, geschieht ein immanenter Konvergenzprozess dadurch, dass die Künste Konstruktionsprinzipien, Formen und Darstellungskonventionen anderer Gattungen kritisch aufnehmen oder miteinander austauschen. Auch ein solcher immanent-kritischer Aufnahme- bzw. Austauschprozess kann aber nur unter der Voraussetzung geschehen, dass die Gattungen neben ihren eigenen auch die anderen, fremden Darstellungskonventionen bereits besitzen oder teilweise kennen und somit immer schon heterogen sind – wenn sie diese Formen überhaupt nicht kennen, müssen sie diese dann extern aufnehmen. Bei einer solchen immanenten Konvergenz überbietet z.B. das Grafische in der Musik, ohne dass diese auf die Linien und Figuren reduziert wird. Das Plastische oder die musikalischen Züge treiben die Grenzen der Architektur so fort, ohne dass sie sich miteinander homogen vereinigen. Das Zeitmedium, das gewöhnlich als das Medium der Musik gilt, dehnt sich in den Werken von Paul Klee so aus, dass die Grenzen der Malerei auf eine neue Weise sichtbar werden.

Konvergenzen zwischen den Künsten und der Kunst

Das oben diskutierte heterogene Moment der Konvergenzen der Künste kann in den nächsten Abschnitten mit Derrida näher bearbeitet. Davor lässt sich noch auf ein anderes Moment in Adornos Theorie hinweisen, das bei Derrida weniger Aufmerksamkeit findet. Die einzelnen Künste sind nach Adorno „nicht natürlichen sondern geschichtlichen Ursprungs“.⁴³ Wenn die Gattungen geschichtlich konstituiert sind, dann lässt

43 Adorno, KuK, S. 434.

sich daraus unmittelbar folgern, dass sich die Konvergenzen oder Verfransungen der Gattungen *geschichtlich* ausdifferenzieren und in unterschiedlichen Epochen sehr verschiedene Formen haben. Adorno beschreibt die Verfransungen der Künste zwar mit Blick auf künstlerische Tendenzen in den 1960er Jahren. Jedoch soll dies nicht so missverstanden werden, dass für ihn Tendenzen zu Verfransungen oder Konvergenzen plötzlich in jener Zeit zustande gekommen seien. Bei der Musik von Ludwig van Beethoven, der in späteren Generationen nicht ohne Grund „als Tondichter galt“,⁴⁴ und bei den Werken von Robert Schumann gebe es ebenso Verfransungstendenzen, wie der Letztere diese in eine berühmte Formulierung brachte, dass „die Ästhetik einer Kunst [...] auch die der anderen“⁴⁵ sei. Die romantische Verfransung war allerdings Adorno zufolge von einer anderen Art: „Im Gegensatz zur modernen Verfransung fiel [bei der Romantik, T. A.] der Akzent auf Subjektivität.“⁴⁶ Das Prinzip des sich frei reflektierenden Subjekts „rückte die Künste zusammen.“⁴⁷ Jedoch wurden die Grenzen der Gattungen durch dieses Prinzip „kaum beeinträchtigt. Sie blieben, was sie waren.“⁴⁸ Auch der Neuromantik sowie dem Impressionismus fehlten die Momente der „Andersheit“, die die traditionellen Gattungsgrenzen hätten stark beeinflussen können.⁴⁹ Hingegen handele es sich bei den Verfransungstendenzen der Künste ab den 1960er Jahren um ein immanentes Motiv, durch das „die Grenzpfähle der Gattungen“ selbst aus den „geschichtlichen Kräften“ heraus wieder eingerissen würden.⁵⁰

Darüber, ob Adorno bei seinen kunstgeschichtlichen Diagnosen völlig Recht hat, lässt sich selbstverständlich disputieren. Georg Witte weist z.B. zu Recht darauf hin, dass sich die Beispiele für Verfransungsphänomene, die Adorno seiner Zeit zuschreibt und von den anderen Epochen differenziert, sehr einfach auf die avantgardistische Kunst zurückführen lassen: „Das Serielle in der Prosa [...] gab es schon bei Gertrude Stein, bei Daniil Charms [...]. Das in den Raum Treiben der Malerei: wir hatten es schon in den Reliefs und Assemblagen der Dadaisten und der russischen Kubofu-

44 Adorno, KuK, S. 439.

45 Adorno, KuK, S. 439.

46 Adorno, KuK, S. 439.

47 Adorno, KuK, S. 439.

48 Adorno, KuK, S. 439.

49 Vgl. Adorno, KuK, S. 439.

50 Adorno, KuK, S. 434.

turisten.“⁵¹ Die Beispiele können zwar noch vermehrt werden; wichtiger aber ist es an dieser Stelle den jener Differenzierung zugrunde liegenden Gedanken festzuhalten: Nach Adorno können unterschiedliche Phänomene der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten immer nur in ihrer jeweiligen geschichtlichen sowie epochalen Ausdifferenziertheit sinnvoll untersucht werden. Verfransungs- und Konvergenzformen werden damit historisch voneinander differenziert, eben weil sie auf den Prinzipien, den Formen oder Motiven beruhen, die in der jeweiligen Epoche neu entwickelt sowie konventionalisiert werden. Fragt man Adorno diesbezüglich, welche Prinzipien oder Motive die Verfransungstendenzen der Künste ab den 1960er Jahren verursacht haben, verweist er auf das Montageprinzip, das sich auf den Anfang des 20. Jahrhunderts zurückführen lässt:

„Urphänomen der Verfransung der Kunst war das Montageprinzip, das vor dem Ersten Krieg in der kubistischen Explosion [...] und dann im Dadaismus und im Surrealismus hochkam. Montage heißt aber so viel wie den Sinn der Kunstwerke durch eine seiner Gesetzlichkeit entzogene Invasion von Bruchstücken der empirischen Realität stören und dadurch Lügen schaffen.“⁵²

Durch das Montageprinzip wird nach Adorno außerästhetische Realität in die künstlerische Tätigkeit so aufgenommen, dass eine monadologische und selbstbezügliche Konstitution des Kunstwerks fast völlig verhindert wird. Bei den neueren Konvergenz- bzw. Verfransungstendenzen geht es damit nicht allein um eine heterogene Bewegung zwischen den Grenzen der einzelnen Künste, sondern *zugleich* um eine dauerhafte Spannung zwischen der Kunst und der Nichtkunst. Denn durch die bruchstückhafte Hineinbildung empirischer Realität in das Kunstwerk – dabei hat Adorno sicherlich nicht nur Filmkunst und Fotografie, sondern viele andere Kunstformen wie Minimal Art, Ready-Mades, John Cages Musik usw. vor Augen⁵³ – trägt dieses eine große Menge von Nichtkunst in sich, die eine selbstbezügliche Organisation sowie monadische Abgeschlossenheit ziemlich erschwert.

Die im zweiten Teil der vorliegenden Studie diskutierte Debatte um Kunst und Nichtkunst ist also unmittelbar mit Adornos These zu Konver-

51 Georg Witte, „Der Fortschritt – ein Werfen“, Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hrsg.), *Kunst, Fortschritt, Geschichte*, Berlin 2006, S. 242–251, hier S. 243.

52 Adorno, KuK, S. 450.

53 Vgl. z.B. Adorno, ÄT, S. 231f.

genzen bzw. Verfransungen der Künste verbunden. Wenn es überhaupt etwas gibt, das alle Künste mit der Kunst zusammenrückt, soll dies nach Adorno nicht als eine positive und versöhnliche Einheit der Künste zur Kunst gedacht werden. Man muss also „die naiv logische Ansicht [kündigen], Kunst sei einfach der Oberbegriff der Künste, eine Gattung, welche jene als Arten unter sich enthält.“⁵⁴ Vielmehr kann der Zusammenhang zwischen ihnen nur als eine antagonistische sowie zerrissene Einheit gedacht werden, die aus der antithetischen Haltung der je einzelnen Kunst gegenüber der schlechten empirischen Realität hervorgeht:

„Gegenüber den Künsten ist Kunst ein in sich Bildendes, in jeder einzelnen insoweit potenziell enthalten, wie eine jede streben muß, von der Zufälligkeit ihrer quasi naturalen Momente durch diese hindurch sich zu befreien. *Eine solche Idee der Kunst in den Künsten ist aber nicht positiv, nichts in ihnen einfach Vorhandenes, sondern einzig als Negation zu fassen.* Allein negativ hat man, was inhaltlich, über den leeren Begriff hinaus, die Kunstarten vereint: alle stoßen sich ab von der empirischen Realität, von der sie sich entfernen. [...] Als Antithesis zur Empirie [...] ist die Kunst Eines. Ihr dialektisches Wesen hat sie daran, daß sie ihre Bewegung zur Einheit einzig durch die Vielheit hindurch vollzieht.“⁵⁵

Der Begriff der Kunst geht also über die Begriffe der einzelnen Künste immer *antithetisch* hinaus. Geschehen die Verfransungs- bzw. Konvergenzbewegungen zum Zwecke eines versöhnlichen Kunstbegriffs (wie bei Wagner oder Kandinsky), dann gibt es für Adorno keine Kunst mehr – zumindest keine, die autonom ist. Wenn Phänomene der Konvergenzen und Verfransungen immer mit einem negativ-dialektischen Verhältnis zwischen der Kunst und den Künsten verbunden sind, ist auch die oben besprochene konstitutive Intermedialität der Künste von dieser Dialektik stark betroffen. Die intermedialen Austauschzonen stellen nicht bloß ein in sich *eingeschlossenes* Kunst-System dar, in dem sich die einzelnen Künste miteinander abspielen und ihre Formen, Prinzipien, Verfahrensweisen usw. ohne jeglichen Bezug zur Welt austauschen. Vielmehr ermöglichen sie erst dieses Abspielen, so dass die einzelnen Künste überhaupt als Künste und in ihren jeweiligen antagonistischen Formen hervortreten. Denn „buchstäbliche Konvergenz [rührt] nicht nur an die Grenzen der

54 Adorno, KuK, S. 447.

55 Adorno, KuK, S. 448. Hervorhebung im Original.

Künste, sondern an die von Kunst als einem zur Realität Antithetischen“.⁵⁶ Konvergenzen der Künste sind damit nach Adorno erst dann gelungen, wenn die Künste sich dabei immer in ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Antithesis auf eine neue Weise weiterbilden und ihren antagonistischen Charakter nicht verlieren. Von daher ist es enorm wichtig hervorzuheben, dass für Adorno diese zwei Momente, nämlich Konvergenzen der Künste miteinander und antagonistische Relationen der Künste zur Kunst (oder zur Nichtkunst) nicht zwei verschiedene Phänomene darstellen, sondern immer in einem und demselben Akt geschehen. Bei den Konvergenzen der Künste handelt es sich schließlich um ein spannungsreiches Spiel sowohl zwischen den Künsten untereinander sowie zwischen der Kunst und den Künsten.

Zusammenfassung und Probleme von Adornos Konvergenztheorie

Bisherige Auseinandersetzungen mit Adornos Konvergenzbegriff lassen sich wie folgt zusammenfassen und zugleich daraus wichtige Schlüsse für ein Verständnis der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten ziehen. Erstens: Adornos Überlegungen beruhen auf einer grundlegenden Kritik an drei verschiedenen Einheitskonzeptionen in der Kunst: Die Kritik an der Bestätigung des Einen im Rahmen der Einteilungen der Künste, an der synästhetischen sowie synthetischen Zwangsvereinigung der Künste und an der versöhnlichen Einheit zwischen der Kunst und den einzelnen Künsten. Diese drei Einheitsvorstellungen, die sowohl im theoretischen Diskurs als auch im Rahmen der künstlerischen Praktiken in unterschiedlicher Weise und auch gleichzeitig auftauchen, führen für Adorno sehr oft zur Nichtkunst. Auch wenn man die kultur- und ideologiekritischen Implikationen von Adornos Einheitskritik nicht im Ganzen übernehmen will, lässt sich die dahinterliegende und Einheiten zerstörende Logik wohl als einen wichtigen Schritt auf dem Weg hin zu einem plausiblen Verständnis der Pluralität der Künste festhalten.

Zweitens: Im Anschluss an dem ersten gelingt es mit Adornos Einheitskritik, die einzelnen Künste nicht bloß als jeweils in sich eingeschlossene Einheiten, sondern immer in ihren fruchtbaren (und negativen) Relationen zueinander sowie zur Kunst zu verstehen. Adornos Konvergenz-

56 Adorno, ÜdR, S. 630.

modell bietet ein Verständnis der Grenzen der Künste aus ihren pluralen Bezügen, d.h. aus ihren wechselseitigen Austauschprozessen, heraus. In diesem Sinne lässt sich mit einer These der konstitutiven Pluralität der Künste sagen, dass sich die Konvergenzbewegungen zwischen den Künsten durch ihre gleichzeitigen Annäherungs- und Differenzierungstendenzen auszeichnen. Konvergenzphänomene deuten damit nicht auf einen Verlust der künstlerischen Pluralität, sondern im Gegenteil auf fruchtbare und differenzenerzeugende Austauschprozesse zwischen den Künsten hin.

Drittens: Konvergenzen der Künste sind nach Adorno geschichtlich immer anders verlaufende Phänomene. Sie lassen sich in jeder Epoche unterschiedlich beschreiben, weil die Künste hinsichtlich bestimmter ästhetischer Prinzipien (wie der Subjektivität oder der Stimmung), die sich geschichtlich ändern, miteinander konvergieren. Obwohl sich bei diesen Ausführungen Adornos kunstgeschichtliche Differenzierung als umstritten erwiesen hat, kann man den Gedanken einer historischen und stilbezogenen Ausdifferenziertheit der Konvergenzen der Künste immer ernst nehmen und kritisch fortführen.

Viertens: Mit Blick auf das Montage-Konzept lässt sich mit Adorno der konstitutive Bezug von Konvergenzbewegungen der Künste auf die Kunst geltend machen. Das Montageprinzip suggeriert Adorno ausgehend von der oben erwähnten historischen Ausdifferenziertheit der Konvergenzen der Künste als Urphänomen der heutigen Gattungskonvergenzen bzw. -verfransungen. Wichtiger als diese Diagnose ist dabei wieder der ihr zugrunde liegende Gedanke: Konvergenzbewegungen zwischen den Künsten und ihre antagonistischen Relationen zur Kunst (oder zur Nichtkunst) sind nicht zwei verschiedene Phänomene, sondern sie gehen immer in einer und derselben Praxis miteinander.

Dieser letzte Punkt, der keineswegs von den anderen Punkten getrennt ist, lässt sich unmittelbar mit den Ausführungen im zweiten Teil dieser Studie (II.3) verbinden: Konvergenzen der Künste können nach Adorno weder als ein atomistisches Modell gedacht werden, das sich in ein eingeschlossenes Kunstsystem einsperren lässt, noch als eine beliebige Überschreitungstendenz zwischen den Künsten, die nur auf ihr bloßes (sei es sinnlich-materiales oder formbezogenes) Zusammentreffen reduziert werden könnte. Vielmehr lässt sich mit Adorno die These verteidigen, dass Konvergenzen *kunstkonstitutive* und *notwendige* Grenzbewegungen zwischen den Künsten sind. Durch Konvergenzprozesse treten die Grenzen der Künste auf produktive und neue Weise hervor, und diese Bewegung ist

insgesamt nicht ein beliebiges, sondern immer ein konstitutives Moment dessen, was Kunst ist oder was wir als Kunst denken.

Um diese These noch weiter bearbeiten zu können, müssen wir aber einige Probleme in Adornos Konvergenztheorie erwähnen, die im nächsten Kapitel noch kritisch bearbeitet werden sollen. Sie lassen sich am besten in zwei Schritten anführen. Als Erstes müssen wir (noch einmal auf dem Hintergrund des im ersten Teil bearbeiteten Verständnisses der Grenzen und Überschreitungen) Adorno wieder mit der Frage konfrontieren, inwiefern es überhaupt möglich ist, zwischen den immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen eine feste Grenze zu ziehen. Adorno erklärt zwar, dass es bei den immanenten Konvergenzen nicht um eine Vereinigungstendenz der Künste, sondern um produktive und kritische Austauschprozesse zwischen ihren Formbildungskonventionen geht, wie oben mit dem Konzept der konstitutiven Pluralität der Künste formuliert wurde. Jedoch ist überhaupt nicht klar, wie eine solche Differenzierung in jeder einzelnen Praxis tatsächlich festgelegt werden kann. Dies wird selbst von Adorno an einer Stelle problematisiert: „Die Grenze zwischen der immanenten Beziehung des einen Mediums aufs andere und einer synkretistischen Vereinigung im Stil von Skrjabins Prometheus verfließt nachträglich wie die zwischen Jugendstil und Expressionismus.“⁵⁷ Er führt allerdings dieses Ineinanderfließen von verschiedenen Konvergenzformen nicht weiter. Diese Kritik gilt aber nicht nur für die synkretistischen sowie synästhetischen Konvergenzen. Es betrifft ebenso die nächste Konvergenzform, d.h. das sogenannte gewaltsame Zusammenbringen bzw. die materiale Zwangsvereinigung der Künste, von der Adorno sich ebenso stark distanziert und die er schließlich als nicht-immanente Konvergenzen behauptet. Wenn man aber immanente Konvergenzen grundsätzlich als kritische und reflexive Auseinandersetzung mit den Formbildungstraditionen der Künste bestimmt, warum soll dabei das materiale Zusammenkommen der Künste, *bei dem ebenso die Formen und Prinzipien der beteiligten Künste kritisch und reflexiv bearbeitet werden können*, völlig extrahiert werden? Solange nämlich bei den immanenten Konvergenzen immer nur die ästhetischen Formbildungsprinzipien der einzelnen Künste entscheidend sind, können diese sich mit jenen Prinzipien auch dann höchst kritisch auseinandersetzen, wenn sie material zusammenkommen. Mit Blick auf viele Beispiele in der zeitgenössischen Kunst kann man in diesem Sinne weiter argumentieren, dass das materiale Zusammenkommen

57 Adorno, ÜdR, S. 637.

nicht immer mit dem Motiv der Vereinigung der Künste vollzogen wird, wie es im vorangegangenen Kapitel mit dem *Crepusculum*-Beispiel gezeigt wurde. Damit Adornos Konvergenztheorie sowie der Gedanke der konstitutiven Pluralität der Künste nicht bloß auf eine bestimmte Anzahl von Kunstphänomenen begrenzt bleibt, sondern tatsächlich als ein notwendiges und wichtiges Moment der Kunst und der Kunstpraxis auftritt sowie ein fruchtbares Modell für viele andere Kunstphänomene darstellt, soll seine Unterscheidung zwischen den immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen kritisch revidiert bzw. umgedeutet werden.

Als Zweites lässt sich bei genauer Betrachtung erkennen, dass Adornos Überlegungen ein nicht ausreichend ausdifferenziertes Gattungskonzept zugrunde liegt. Dadurch, dass Adorno die Gattungen und Gattungskonvergenzen jeweils in ihrer geschichtlichen Ausdifferenziertheit thematisiert, geht er zwar zweifelsohne über das Motiv eines einheitlich verstandenen Gattungsbegriffs hinaus, was einerseits in der Einleitungsgeschichte und dann mit den aktuellen Medienspezifitätsthesen der Künste⁵⁸ und andererseits mit Blick auf die Theorien von Lopes und Carroll diskutiert wurde (Vgl. III.2). Jedoch lässt sich bei Adorno eine andere Art von Spezifik erkennen, die man auch als ‚Formspezifik‘ der Künste bezeichnen kann, was am Ende als Differenzierungskriterium der Künste auftaucht. Demzufolge werden die Prinzipien und Formen der einzelnen Künste zwar historisch konstituiert, aber diese Formdifferenzen sind dann so stark verteilt, dass eine Übersetzung der Werke einer Kunstgattung – allein aufgrund ihrer angeblichen Gattungszugehörigkeit – in die Werke anderer Kunstgattungen unmöglich wird. Mit dem Gedanken einer Unübersetzbarkeit der Kunstwerke, der auf einer vermeintlichen Gattungsspezifika beruht, kommt Adorno an einigen Stellen tatsächlich zu einem lessingschen Schluss: „Übersetzte man die Herbstlandschaften des Zyklus ‚Nach der Lese‘ in Malerei, so wären sie Kitsch. In ihrer Sprachgestalt, wo die Worte für Farben durchaus andere Valeurs haben als die leibhaftigen Farben auf einem Bild, trotzen einige von ihnen dem Veralten.“⁵⁹ Oder wie es weiter heißt: „Müssen große Kunstwerke, um es zu werden, Glück haben, dann war es das Brahmsens, daß seine Balladen Musik wurden, nicht Gedichte.“⁶⁰ Wie

58 Vgl. III.1. Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit diesem Unterschied zwischen Adornos Gattungsbegriff und einem medienspezifischen Verständnis von Gattungen vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 126ff.

59 Adorno, KuK, S. 441.

60 Adorno, KuK, S. 442. Vgl. auch Düttmann, „Kunst im Glück“.

bereits mit dem Konvergenzbegriff mehrmals formuliert wurde, ist es hier überhaupt nicht problematisch, sondern im Gegenteil recht produktiv, zwischen den Künsten und Kunstwerken immer wieder starke Differenzen zu erkennen oder sie höchst differenziell zu bestimmen. In diesem Sinne lässt sich – Adorno zustimmend – zwar behaupten, dass die bereits produzierten Kunstwerke niemals eins zu eins in andere Kunstwerke übersetzt werden, weil bei jeglichem Übersetzungsverfahren notwendigerweise neue Differenzen hervortreten, die von den Künstlersubjekten, der Zeit, der sozialen Umgebung, den Techniken usw. abhängen. Problematisch jedoch ist, dass Adorno als Grund dieser Unübersetzbarkeit eine (Form-)Spezifik von *Gattungen* behauptet, die über die einzelnen Werke hinausgeht. Gegenüber Adornos Behauptung lässt sich leicht argumentieren, dass die Unübersetzbarkeit von Kunstwerken *auch in einer und derselben* Gattung, die die gleiche Formspezifik trägt, prinzipiell unmöglich ist. Anders gesagt: Stefan Georges „Nach der Lese“ hätte man selbst in kein anderes literarisches Werk übersetzen können. Auch Brahms' Balladen hätte man nie anders komponieren können. Denkt man an verschiedene Übersetzungen von Paul Klees *Angelus Novus* innerhalb der bildenden Kunst (z.B. die Anselm Kiefers) oder an tausend verschiedene Aufführungen eines gleichen Textes (z.B. von *König Ödipus*), kann man überhaupt nicht sagen, dass die Gattungsdifferenz für den Wert, für das Gelingen – oder mit Adorno: für das Nicht-Kitsch-Werden – dieser einzelnen Werke und Praktiken die entscheidende Rolle spielt. Dass die Gattungsdifferenz bei der Übersetzung von solchen und vielen weiteren Werken kaum eine Rolle spielt, heißt aber nicht, dass es eine solche Differenz nicht gäbe. *Vielmehr heißt es, dass die Gattungsdifferenz nicht ausreichend differenziert bestimmt wird.* Obwohl Adorno die Differenzen zwischen den Künsten in ihren vielfältigen Konvergenzformen sowie in ihrer historischen Ausdifferenziertheit recht plausibel bearbeitet, schenkt er dabei den *Binnendifferenzierungsprozessen* der Gattungen weniger Aufmerksamkeit, was auch zur Folge hat, dass eine einzelne Kunstpraxis unter der Gattung ihre Besonderheit verliert. Auch wenn bisher mit Adornos Konvergenztheorie ein wichtiges Verständnis der konstitutiven Relation zwischen der Kunst und den einzelnen Künsten gewonnen wurde, bleiben die Relationen zwischen den einzelnen Kunstpraktiken und den Künsten noch unklar. Erforderlich ist es deshalb, dass man nicht nur die Differenzen zwischen den Gattungen, sondern zugleich die Differenzierungen innerhalb der Gattungen klärt, so dass die einzelnen Kunstpraktiken in diesen nicht aufgehen, sondern ihre Besonderheiten immer wieder neu gewinnen.

3.2 GATTUNGEN AUS KONVERGENZEN (DERRIDA)

Mit Blick auf die letzten kritischen Bemerkungen zu Adornos Überlegungen über die Konvergenzen der Künste lässt sich nun eine zentrale Aufgabe feststellen, die es in diesem Kapitel zu bearbeiten gilt. Sie besteht in einer grundlegenden Auseinandersetzung mit dem Begriff der ‚Gattung‘, der sich bisher immer wieder als problematisch erwiesen hat. Diese Bearbeitung soll sich vor allem an den oben erwähnten zwei Problemen orientieren: *Als Erstes* soll die Relation zwischen den einzelnen Praktiken und den Gattungen so verständlich gemacht werden, dass die Besonderheiten jener Praktiken nicht in diesen aufgehen, sondern im Gegenteil auf neue Art und Weise hervortreten. Wie mit der oben angeführten Kritik an Adorno bereits angedeutet wurde, kann sich eine solche fruchtbare Relation (zwischen den einzelnen Praktiken und den über sie hinausgehenden Gattungen) dann als plausibel erweisen, wenn man neben den Differenzen zwischen den Gattungen der Kunst auch die Binnendifferenzierungsprozesse bzw. differenziellen Strukturen einzelner Gattungen in Betracht zieht. *Als Zweites* soll durch die Bearbeitung eines solchen Gattungsbegriffs zugleich Adornos problematische Unterscheidung zwischen immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen (in beiden erwähnten Sinnen) revidiert sowie auf eine produktive Weise umgedeutet werden. Erst dann kann man Adornos Konvergenzbegriff von seiner Abhängigkeit von einigen wenigen Kunstwerken und -praktiken befreien und ihn für viele weitere Phänomene in der Kunst als ein fruchtbares Denkmodell zur Geltung bringen.

Derridas Überlegungen zum Begriff der Gattung, den er in *Das Gesetz der Gattung*⁶¹ entwarf, kann meines Erachtens tatsächlich diese doppelte Aufgabe erfüllen bzw. die Probleme, die bei Adornos Verständnis der Konvergenzen der Künste entstanden sind, beseitigen. Bevor sein Gattungskonzept detailliert diskutiert sowie rekonstruiert wird, soll aber geklärt werden, warum für die Bearbeitung dieses Konzepts nicht auf die aktuelle Gattungsforschung eingegangen und stattdessen auf einen philosophischen Text rekuriert wird, der nicht nur als umstritten und sehr schwer

61 Jacques Derrida, „Das Gesetz der Gattung“, Peter Engelmann (Hrsg.), *Gestade*, Wien 1994, S. 245–283. Im Folgenden zitiert als GG. Diese Schrift beruht auf einem Vortrag, den er im Juli 1979 an der Universität Straßburg (Université de Strasbourg) hielt.

zu verstehen gilt,⁶² sondern in der Gattungsforschung keinen bedeutenden Platz einnimmt. Dafür wird im Folgenden zuerst mit einem sehr kurzen Überblick über diese Forschung erläutert, dass die aktuellen Gattungstheorien an der oben festgestellten Aufgabe vorbeigehen. Anschließend wird deutlich gemacht, warum uns stattdessen Derridas Text ein richtiger Kandidat für die Erarbeitung des erforderlichen Gattungskonzepts ist. Erst dann wird mit Derridas grundlegender Kritik an den tradierten Gattungsverständnissen begonnen. Dabei werden zwei Momente seines Gattungskonzepts (‘Teilhabe ohne Zugehörigkeit‘ und ‘Kontaminationsprinzip‘), die unmittelbar auf dieser Kritik beruhen, eingeführt sowie daraus jeweils zwei Thesen abgeleitet. Mit dem ersten Moment wird das Verhältnis zwischen den einzelnen Kunstpraktiken und den Gattungen aus einer praxisbezogenen Perspektive interpretiert und dabei die Relation zwischen den einzelnen Praktiken und den Gattungen als eine prozessuale Relation aufgedeckt, die prinzipiell niemals abzuschließen ist. Demzufolge lassen sich Kunstpraktiken nicht einfach als solche Praktiken denken, die in die vorgegebenen Grenzen der Gattungen eingeordnet werden können, sondern als solche, die die Gattungsgrenzen in jedem einzelnen Praxiszug produktiv ändern, verschieben und insgesamt neu generieren. Nach dieser neu definierten Relation zwischen der Praxis und der Gattung können schließlich die einzelnen Praktiken niemals in den Gattungen aufgehen, eben weil sie die Züge, Markierungen oder Merkmale tragen, die einerseits die Grenzen ihrer Gattungen sicht-, merk- und erkennbar machen, aber andererseits eben im gleichen Zug über diese hinausgehen.

Das zweite Moment (das Kontaminationsprinzip) von Derridas Überlegungen drängt sich zu einem umgekehrten Verständnis von Konvergenzen bzw. Grenzbewegungen zwischen den Gattungen. Durch ihre kritische Rekonstruktion wird gezeigt, dass es eine von den anderen Gattungen nicht kontaminierte, von ihnen völlig isolierte und mit ihnen nicht vermischte Gattung nicht geben kann. Zwar wurde bisher mit Adorno schon darauf hingedeutet, dass Gattungen viele immanente Relationen, Bezüge, Vermischungen und Konvergenzen mit den anderen Gattungen haben können, aber das Phänomen der Gattungskonvergenzen und -vermischungen, wie Derrida es versteht, ist nicht etwas, das sich nur durch die geschichtlichen Tendenzen auszeichnet, sondern vor allem das, woraus die Gattungen überhaupt entstehen. Versteht man die Herausbildung von Gat-

62 Selbst Derrida meint, dass er außerstande sei, seinen Aufsatz (bzw. den Vortrag) zusammenzufassen oder daraus Schlüsse zu ziehen. Vgl. Derrida, GG, S. 281f.

tungen mit Derrida auf diese Weise immer aus den *bereits* vermischten bzw. konvergierten Zonen heraus, löst sich am Ende die mit Adorno diskutierte Problematik von immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen auf. Dies wird zugleich dazu führen, die vorhin mit Adorno angedeutete konstitutive Pluralität der Künste mit Derrida problemlos zu beschreiben. Abschließend werden mit einer Vermittlung von Adornos und Derridas Thesen Grenzüberschreitungen bzw. -gänge zwischen den Künsten als kunstkonstitutive Dimensionen interpretiert, die in jeder Kunstpraxis auf sehr verschiedene Weise hervortreten.

Überblick über die Gattungsforschung und Derridas Gattungskritik

Die heutige Gattungsforschung ist sich weitgehend darin einig, dass es eine historisch unveränderliche und in sich fest geschlossene Gattung nicht gibt.⁶³ Die Gattungen entstehen – wie schon mit Adorno bemerkt wurde – in der Geschichte, bekommen mit der Zeit mehr oder weniger Aufmerksamkeit und können auch irgendwann verschwinden.⁶⁴ Denkt man die Gattungen auf diese Weise als geschichtlich diskontinuierliche Größen oder Formen, dann muss der jegliche Entwurf einer Theorie der Gattung mit der Geschichte derselben fest einhergehen. Tatsächlich findet der Gedanke der simultanen Berücksichtigung von Gattungsgeschichte und -theorie in der Forschung eine hohe Akzeptanz,⁶⁵ was man zunächst einmal als etwas Positives betrachten kann. Allerdings muss jede Theorie der Gattung, die ihren Forschungsgegenstand als eine höchst veränderliche Größe denkt, notwendigerweise mit einer dialektischen Frage konfrontiert werden: Wenn die Grenzen der Gattungen so beweglich, durchlässig und of-

63 Für einen Überblick über die Forschungsprobleme der literarischen Gattungstheorien vgl. Dieter Lamping, „Einführung“, Dieter Lamping, Sandra Poppe (Hrsg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. XV–XXVI; Rüdiger Zymner, „Einleitung“, ders. (Hrsg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart u.a. 2010, S. 1–5. Für die Probleme in den musikalischen sowie kunstwissenschaftlichen Gattungsbegriffen vgl. Siegfried Mauser, „Einleitung“, ders. (Hrsg.), *Theorie der Gattungen*, Laaber 2005, S. 1–3.

64 Dieter Lamping verweist z.B. auf die Formen „Bukolik“ oder „Jesuitendrama“, die allgemein als beendet gelten können. Vgl. Lamping, „Einführung“, S. XVI.

65 Vgl. Lamping, „Einführung“, XVIIff.

fen sind, gibt es dann *eine* Gattung, die man noch erforschen kann? Sollten nicht bestimmte transhistorische Konstanten, Invarianten sowie irgendeine Art von Kontinuität vorhanden sein, um *eine* Gattung wissenschaftlich untersuchen zu können? Soll die Theorie *einer* Gattung nicht eben dieses Eine erklären, nämlich das Spezifikum, das nur *diese* Gattung, aber keine andere Gattung hat?

Mit dieser allgemeinen Problematisierung geht es hier nicht darum, aktuelle Gattungstheorien, die seit den 1970er Jahren besonders in den literaturtheoretischen Kontexten sehr wertvolle Beiträge geleistet haben,⁶⁶ im Ganzen und Großen zurückzuweisen. Man kann wohl behaupten, dass die Voraussetzung von und die Suche nach einer Gattungseinheit in der Forschung ihre eigene Berechtigung sowie einen hohen Wert hat, weil erst dadurch Besonderheiten von einzelnen Gattungen herausgearbeitet werden. Jedoch soll im Hintergrund von diesem recht einfachen Überblick deutlich werden, warum die Gattungsforschung für unsere Frage- und Aufgabenstellung nicht helfen kann. Denn wenn man erstens auf die einzelnen Gattungen in ihrer Geschichte und ihrem Wandel fokussiert, bringt man zwar wichtige Ergebnisse (meist in einem guten Handbuchformat) hervor, ohne jedoch den Vermischungen und Grenzüberschreitungen zwischen den Gattungen – um die es in diesem Kapitel geht – genügend Aufmerksamkeit zu schenken. Eine Beschäftigung mit den besonderen Problemen der einzelnen Gattungen gäbe uns also kein neues (oder wenn, dann nur ein enges) Verständnis der Grenzüberschreitungen bzw. Konvergenzen zwischen den Gattungen der Kunst. Die Gattungsforschung beschäftigt sich zweitens weniger mit dem Begriff der ‚Gattung‘ selbst als vielmehr mit den Eigenschaften der einzelnen Gattungen. Mit anderen Worten: Bei jener Forschung geht es zwar berechtigterweise darum, einzelne Gattungen wie Epik, Ballade, Satire, Roman, Drama, Fabel etc. im Einzelnen geschichtlich und auch theoretisch zu untersuchen, aber ohne den Begriff der Gattung selbst zum Gegenstand der Untersuchung zu machen – was wiederum eine Aufgabe der Philosophie ist.

Eben ab diesem Punkt kann man Derridas Überlegungen zum Begriff der Gattung anführen. Denn es geht Derrida in der ersten Linie nicht darum, eine bestimmte Gattung wie Musik, Malerei, Roman, Fabel etc. zu erklären, sondern vielmehr darum, den Begriff ‚Gattung‘ selbst zu prob-

66 Neben den vorhin genannten Forschungen vgl. Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973, und auch Genette, *Einführung in den Architext*.

lematisieren. Er bezeichnet diesen Problemgegenstand, wie abstrakt es am Anfang klingen mag, als „Gattungsgattung“.⁶⁷ Da jede Gattung normalerweise einem eigenen Gesetz folgt, bezeichnet Derrida das „Gesetz der Gattungsgattung“ dementsprechend als „das Gesetz des Gesetzes der Gattung“.⁶⁸ Die Reichweite dieses Gesetzes

„betrifft nicht im einzelnen die Gattungen, Typen und Modi, noch irgendeine Form im strengen Sinn dieses Begriffs. Daher kann ich das Feld oder den Gegenstand, die diesem Gesetz unterstellt sind, nicht benennen. Es ist vielleicht das grenzenlose Feld allgemeiner Textualität. Ich kann jedes einzelne Wort dieser Serie nehmen (Gattung, Typ, Modus, Form) und beschließen, daß es für alle anderen gelten soll (alle Gattungen der Gattungen, Typen, Modi, Formen; alle Typen der Typen, Gattungen, Modi, Formen; alle Modi der Modi, Gattungen, Typen oder Formen; alle Formen der Formen usw.).“⁶⁹

Man kann zuerst von diesen Doppelt-Bezeichnungen und von ihren wechselseitigen Verwendungen absehen,⁷⁰ um Derridas Gattungskonzept verständlich zu machen. Der allererste Schritt zum Thema Gattung besteht demnach für Derrida in einer Methodenkritik: Gewöhnlich beginnt man mit einer Klassifizierung oder einer Einteilung, ohne deutlich zu machen, was überhaupt diese allgemeine Form ‚Gattung‘ ist, in die wir Dinge, Gegenstände, Sachen etc. einordnen. Schon bevor man die Relationen oder die Differenzen zwischen den Gattungen, z.B. zwischen Poesie und Malerei oder zwischen Epik und Drama oder zwischen Film und Literatur usw., untersucht, muss man also für Derrida die dabei vorausgesetzte Allgemeinheit (Gattung, Genre, Type usw.) erklären. Das Gattungskonzept, das man für die Einteilung, die Klassifizierung sowie im Alltag voraussetzt, ist ihm zufolge – ähnlich wie vorhin mit der Einteilungsgeschichte aufgezeigt wurde – von einem Prinzip der Reinheit bzw. Einheit geprägt.⁷¹ Das Rein-

67 Derrida, GG, S. 252.

68 Derrida, GG, S. 252.

69 Derrida, GG, S. 258.

70 Dem würden freilich viele Gattungsforschern oder Literaturwissenschaftlern widersprechen. Vgl. z.B. Genette, *Einführung in den Architext*, S. 75–87.

71 Dies zeigt Derrida eigentlich anhand von zwei verschiedenen Interpretationen von Austins Unterscheidung zwischen den konstativen und performativen Sprechakten, auf die hier nicht detailliert eingegangen wird. Vgl. Derrida, GG, 247–250. Das Wort „Reinheit“ wird in den kommenden Abschnitten öfters mit (R-)Einheit wiedergegeben, um es mit dem bisher diskutierten Einheitsmotiv zu verknüpfen.

heitsprinzip, das dem gewöhnlichen, dem ästhetischen, sozialen, literarischen sowie dem alltäglichen Diskurs innewohnt, legt immer eine Art der Normsetzung und der Grenzbildung nahe, deren Linie man nicht überschreiten darf:

„Sobald man das Wort ‚Gattung‘ vernimmt, sobald es erscheint, sobald man versucht, es zu denken, zeichnet sich eine Grenze ab. Und wenn sich eine Grenze herausbildet, dann lassen Norm und Verbot nicht auf sich warten: ‚man muß‘, ‚man darf nicht‘ – das sagt ‚Gattung‘, das Wort ‚Gattung‘, die Figur, die Stimme oder das Gesetz der Gattung. [...] Sobald eine Gattung sich ankündigt, muß man deshalb eine Norm respektieren, man darf eine Grenzlinie nicht überschreiten, man darf das Risiko einer Unreinheit, Anomalie oder Mißbildung nicht eingehen.“⁷²

Der Begriff Gattung impliziert also nach Derrida gewöhnlicherweise eine normative und fest eingegrenzte Form oder Größe, die von jedem einzelnen Gattungsmitglied verfolgt werden soll. Das der Gattung zugrundeliegende Prinzip der (R-)Einheit, anhand deren Kritik Derrida zu seinem Gattungskonzept gelangen wird, besage des Weiteren, dass die Gattungen nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich (d.h. mit den anderen Gattungen) nicht vermischt werden dürfen.⁷³ Selbst bei den Vermischungen der Gattungen wird nach Derrida öfters versucht, erneut die feste Identität zu bestätigen bzw. das Reinheitsgesetz der Gattung wieder zu retten:

„[W]enn es vorkommt, daß sie [die Gattungen, T.A.] sich vermischen – aufgrund eines Zufalls oder einer Übertretung, aufgrund eines Irrtums oder eines Fehlers, so resultiert daraus zwangsläufig eine Bestätigung der wesentlichen Reinheit ihrer Identität, da man dann ja von ‚Vermischung‘ spricht.“⁷⁴

Die ein- und ausschließende Logik des Gattungsdiskurses festigt damit selbst mit Blick auf die offensichtlichen Vermischungen der Gattungen seine eigene Voraussetzung, dass es Reinheiten bzw. Gattungseinheiten in der Tat gibt. Denn sonst – so behauptet die Reinheitslogik – hätten sich die Gattungen ja gar nicht vermischen können. Derridas Kritik richtet sich ebenso gegen viele Begriffe wie Verfransungen, Konvergenzen, Intermedialität usw., die im Laufe dieser Arbeit verwendet wurden: Solange man

72 Derrida, GG, S. 248f.

73 Vgl. Derrida, GG, S. 249.

74 Derrida, GG, S. 249.

also von Verfransungen oder Konvergenzen der Künste spricht, dann setzt man dabei normalerweise voraus, dass es reine und in sich eingeschlossene Kunstgattungen oder Kunstbereiche gab/gibt, und dass sie sich (nun) miteinander vermischen, konvergieren, treffen etc.⁷⁵ Fragt man aber, welcher Logik stattdessen gefolgt werden sollte, formuliert Derrida seine Alternative zuerst in eine provokanten Frageform ein: „[W]enn es unmöglich wäre, die Gattungen nicht zu vermischen? Und wenn es im Herzen des Gesetzes selbst ein Gesetz der Unreinheit oder ein Prinzip der Kontamination gäbe?“⁷⁶ Tatsächlich wird dieses Prinzip von Derrida in den folgenden Abschnitten seines Aufsatzes als das Gesetz der Gattung suggeriert. Dieses beschränkt sich nicht auf eine bestimmte Gattung, sondern betrifft die Gattung „Gattung“. Das Gesetz der Gattung lautet demnach

„ein Prinzip der Kontamination, ein Gesetz der Unreinheit, eine Ökonomie des *Parasitären*. Dem Code der Ganzheitstheorie entsprechend, würde ich [...] von einer Art (*sorte*) *Teilhabe ohne Zugehörigkeit* sprechen.“⁷⁷

Derridas Gattungskonzept zeichnet sich also durch zwei grundlegende Momente aus, die miteinander zusammenhängen und die er dem gewöhnlichen Gattungsverständnis entgegensetzt. Erstens liege der Gattung ein Prinzip der Kontamination, Vermischung bzw. Unreinheit zugrunde, d.h., schon bevor man die Gattungen miteinander vermischt, sind sie immer bereits vermischt bzw. voneinander kontaminiert. Zweitens lebe jede einzelne Gattung von einem grundsätzlichen Paradox einer Teilhabe ohne Zugehörigkeit. Anders gesagt: Obwohl verschiedene Gegenstände an bestimmten Gattungen teilhaben, können sie diesen nicht zugehören. Im Folgenden wird zuerst das zweite Moment, das Paradox der Gattung, analysiert, weil erst ausgehend von diesem Paradox das erste Moment, das Kontaminationsprinzip, nachvollziehbar sein kann.

75 Für die Problematisierung dieser unbegründeten Voraussetzung im Rahmen der Intermedialitätsforschung vgl. Jens Schröter, „Politics of Intermediality“, in: *ACTA UNIV. SAPIENTIAE, FILM AND MEDIA STUDIES* (2010), S. 107–124, hier S. 107f.

76 Vgl. Derrida, GG, S. 250.

77 Derrida, GG, S. 252.

Das Paradox der Gattung: Von der Einteilung zur Teilhabe-Praxis der Künste

Das Paradox bzw. die Aporie der Teilhabe ohne Zugehörigkeit wird uns im Folgenden die konstitutive Relation zwischen den einzelnen Kunstpraktiken und den Grenzen der Gattungen zeigen, indem es die Typologie der Ein-Teilung der Künste durch eine Art von Teil-Habe-Praxis ersetzt. Dieses Paradox kann unter der Perspektive einer wichtigen und für unseren Zusammenhang relevanten Fragestellung angeführt werden, die Derrida in seiner (Vortrags-)Schrift zur Diskussion stellt:

„Ist es möglich, ein Kunstwerk zu identifizieren, ganz gleich welcher Art, und insbesondere ein diskursives Kunstwerk, wenn es keine Gattungsmarkierung trägt, wenn es diese nicht als Signal verwendet, hervorhebt (*remarque*) oder irgendwie zur Geltung bringt (*donne à remarquer*)?“⁷⁸

Bei Derridas Frage handelt es sich nicht nur um ein scholastisches oder metaphysisches Problem im Sinne des Universalienstreits. Es geht hier also nicht bloß darum, ob jedes Besondere, jedes einzelne Werk seine Realität (im platonischen Sinne) aus den allgemeinen Begriffen schöpfte oder umgekehrt (im nominalistischen Sinne) diese Begriffe nichts anderes als sprachliche Instrumente bzw. Wortzeichen sind und keine Realität besitzen.⁷⁹ Vielmehr betrifft Derridas Frage die Möglichkeit einer kunstkonstitutiven Funktion sowie einer ästhetischen Relevanz von Gattungen. Inwiefern ist demnach der Gattungsbezug einzelner Kunstpraktiken und -werke dafür konstitutiv und notwendig, was wir als Kunst denken oder bezeichnen? Kann man ohne jeglichen Bezug auf Genres, Gattungen, Modi, Stile usw. überhaupt etwas als Kunstwerk denken oder erkennen?

Die Beantwortung dieser Fragen bedarf zunächst einer Erklärung des Begriffs der *Re-Markierung* (*remarque*),⁸⁰ der in der Frage auftaucht und

78 Derrida, GG, S. 259.

79 Für das Universalienproblem im Rahmen der Gattungsforschung vgl. Hempfer, *Gattungstheorie*, S. 30–37.

80 Das Wort „*remarque*“ trägt eine Bedeutungsvielfalt (merken, markieren, bemerken, merkbar werden, remarkieren usw.), die Derrida auf unterschiedlichste Kontexte überträgt. Obwohl es in dieser Schrift ins Deutsche als „Markierung“ über-

zugleich für Derridas Gattungstheorie eine zentrale Rolle spielt. Für Derrida stimmen alle die verschiedensten Klassen, Gattungen, Genres, Modi etc., die er unter dem Namen Gattungsgattung analysiert, nicht nur darin überein, dass sie „schlichteste Allgemeinheiten“⁸¹ oder bloße Kategorien sind, sondern dass sie jeweils wiederholte Markierungen tragen: „Das Gemeinsame all dieser Klassen der Klassen ist gerade die identifizierbare *Wiederkehr eines gemeinsamen Zuges*, an dem man die Zugehörigkeit zu einer Klasse erkennen müßte.“⁸² Gattungen, Genres, Formen, Typen, Stile usw. zeichnen sich immer durch die wiederkehrenden Momente, die wiederholten Züge, d.h. die Re-Markierungen (*remarque*) aus. Diese *wiederholten* Züge oder die Markierungen sind für Derrida immer Re-Markierungen, weil sie sich allein durch den Akt der Wiederholung von dem Wiederholten differenzieren.⁸³ Sie werden im Rahmen der verschiedenen Kunstpraktiken und -werke auf unterschiedliche Weise sichtbar und bemerkbar. Ohne irgendeine (Re-)Markierung können wir nach Derrida ein Kunstwerk überhaupt nicht identifizieren.⁸⁴ Darum beantwortet er die oben gestellte Frage wie folgt:

„Mich interessiert, daß diese Markierung (*remarque*) [der unterscheidende sowie wiederkehrende Zug, T.A.], deren Möglichkeit in jedem Text, in jedem Korpus von Spuren stets gegeben ist, absolut notwendig und konstitutiv für das ist, was wir Kunst, Dichtung oder Literatur nennen. Sie besiegelt den Einbruch der *techné*, die niemals lange auf sich warten läßt.“⁸⁵

Es ist also Derrida zufolge unmöglich, ein Kunstwerk ohne irgendeine Gattungsmarkierung zu identifizieren. Es muss irgendeinen unterscheidenden und wiederkehrenden Zug geben, der ein Kunstwerk als einer Gattung oder mehreren Gattungen, Genres usw. *zugehörig (re-)markiert*. Erkennt man an einem Kunstwerk mehrere wiederholte Züge gleichzeitig,

setzt wird, wird es im Folgenden öfters als „Re-Markierung“ wiedergegeben, um den wiederholten Zug verständlich zu machen.

81 Derrida, GG, S. 252.

82 Derrida, GG, S. 258. Hervorhebung T.A.

83 Zum Begriff der Wiederholung vgl. Bernhard Waldenfels, „Die verändernde Kraft der Wiederholung“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 46/1 (2001), S. 5–17.

84 Vgl. Derrida, GG, S. 259.

85 Derrida, GG, S. 259.

heißt dies, dass dabei nicht nur eine einzige Gattung, Kunstform usw., sondern mehrere Gattungen, Formen, Genres gleichzeitig markiert werden. In jedem Fall, sei es in komplexen oder weniger komplexen Graden, muss nach Derrida mindestens eine Re-Markierung im Spiel sein, damit wir etwas als Kunstpraxis, -ereignis, -werk usw. identifizieren können. Diese Re-Markierungen können sehr oft als Untertitel des Kunstwerks, in der Signatur etc. als ‚Ein Film‘ oder ‚Ein Liebeslied‘ ausgeschrieben sein. Wenn wir z.B. das Buch *Madame Bovary* lesen, kann die Gattungsmarkierung ‚Roman‘ als Untertitel stehen. Die Gattungsmarkierungen müssen aber für Derrida nicht immer auf diese Weise deutlich sichtbar sein: Durch die Sätze, die Beschreibungen, die Wortwahl, die Erzählweise, die Charaktere, den historisch-kulturellen Kontext und viele andere Züge können wir die Gattungsmarkierung von *Madame Bovary* als Roman identifizieren. (Dabei lässt sich nicht ausschließen, dass dieses Buch noch andere Markierungen trägt, die auf andere Gattungen verweisen.) Jedoch stellen diese und weitere Züge, die die Gattungszugehörigkeit eines Kunstwerks markieren, wie das Gesetz der Gattungsgattung besagt, ein grundlegendes Paradox dar:

„Ich behaupte, daß ein solcher Zug in jedem ästhetischen, poetischen oder literarischen Korpus auszumachen ist, und wenn ich mich dabei nicht täusche, dann haben wir hier das Paradox, die Ironie, die sich nicht auf ein Bewußtsein oder auf eine Einstellung zurückführen läßt: dieser zusätzliche und unterscheidende Zug, Zeichen der Zugehörigkeit oder der Inklusion, gehört selbst zu keiner Gattung oder Klasse. Die Markierung (*remarque*) der Zugehörigkeit ist nicht zugehörig. Sie ist zugehörig, ohne zugehörig zu sein, und das ‚ohne‘, das die Beziehung zwischen der Zugehörigkeit und der Nicht-Zugehörigkeit herstellt, scheint nur die Zeit ohne Zeit eines Augenblicks zu sein.“⁸⁶

Dieses Paradox kann man weiter mit dem Beispiel *Madame Bovary* explizieren. Nehmen wir an, dass dieses Buch tatsächlich den Untertitel ‚Roman‘ trägt. Mit dem Untertitel (d.h. dem paratextuellen Element) wird vielleicht den Lesern, die noch nie von diesem Roman gehört haben, ein Hinweis darauf gegeben, dass das Buch in die Gattung ‚Roman‘ gehöre, und nicht mit der Biographie einer Person mit dem Nachnamen *Bovary* verwechselt werden darf. Jedoch gehört selbst die Unterschrift ‚Roman‘, durch die von dem Verlag intendiert ist, die Gattung dieses Buches deutlich zu markieren, nicht in die Gattung ‚Roman‘. Denn sie ist nicht ein

86 Derrida, GG, S. 260.

Teil des Korpus, nämlich von Flauberts Erzählungen, Beschreibungen, Figuren usw., sie ist also nicht romanhaft. Dies scheint trivial zu sein, aber in der Tat ist es ein unverzichtbares Element, durch das es uns überhaupt möglich wird, dass wir dieses Buch als Roman identifizieren. Noch wichtiger ist aber hervorzuheben, dass für Derrida solche (Re-)Markierungen nicht immer ganz explizit (wie ‚hier ist ein Roman‘) gesagt oder ausgeschrieben werden müssen. Vielmehr geht es ihm dabei um alle von uns identifizierbaren Markierungen, die sich *um die Kunstpraxis herum* ansiedeln und die bereits in eine Kunstpraxis eingegangen sind. Die unterscheidenden Züge, die Re-Markierungen, anhand derer wir ein Buch als Roman, ein Geräusch als Musik, eine Sequenz als Film usw. identifizieren, gehören also selbst nicht in die Gattungen ‚Roman‘, ‚Musik‘, ‚Film‘ usw. Gattungsmarkierungen stellen in diesem Sinne für Derrida zwar notwendige, unverzichtbare und konstitutive Teile der Kunstpraktiken dar, jedoch *entziehen diese sich im gleichen Zug* jeglicher Gattungszugehörigkeit. Die aporetische Struktur der Relation zwischen der Einzelpraxis und der Gattung, zwischen dem Markieren und Nicht-Zugehören-Können, oszilliert und stellt notwendigerweise jede Taxonomie vor große Herausforderungen:

„Es ist [...] keineswegs überraschend, daß die Gattung, dieser seinem Wesen nach klassifikatorische und genealogico-taxonomische Begriff, in Natur und Kunst selbst solchen klassifikatorischen Taumel erzeugt, wenn es darum geht, sie selbst zu klassifizieren und das klassifikatorische Prinzip oder Instrument innerhalb eines Ganzen zu situieren. Wie die Klasse selbst ist das Prinzip der Gattung nicht klassifizierbar, es läutet der Totenglocke die Totenglocke (*le glas du glas*), mit anderen Worten: dem *classicum*, das die Benennung (*calare*) der Ordnungen und die Einordnung des Vielgestaltigen in eine Nomenklatur erlaubt.“⁸⁷

Gattungen klassifizieren einzelne Werke oder Praktiken, ohne aber selbst klassifiziert werden zu können. Allein dies – nämlich die Eigenschaft des nicht-klassifizierbaren Klassifizierenden – hieße, dass es unmöglich wäre, irgendeiner Gattung ein Ende zu setzen, sie abzuschließen oder zu begrenzen. Diese Aporie hat aber eine unmittelbare Konsequenz für die einzelnen Kunstpraktiken. Dass eine jede Gattung nicht klassifizierbar ist oder ihre Grenze nicht abschließbar ist, ist nicht eine Besonderheit der Gattung, sondern *die der einzelnen Kunstpraxis*. Diese trägt die Gattungsmarkie-

87 Derrida, GG, S. 254f.

rung in sich, spielt mit ihr, markiert sie weiter und verändert permanent die Konturen dessen, was wir als Gattung denken oder behaupten:

„Indem der Text seine Gattung markiert, entledigt er sich dieser Markierung zugleich.“⁸⁸

Durch jede einzelne Gattungsmarkierung, die man in einer Kunstpraxis identifizieren kann, werden nicht nur die Grenzen dessen, was wir als Gattung, Genre, Modi, Kunstform etc. denken, erkannt, sondern sie werden im gleichen Zug neu gezogen und verschoben. Die Beziehung zwischen einem Kunstwerk und dessen Gattung ist also eine prozessuale Relation – wie diese genau aussieht, wurde schon im ersten Teil ausführlich diskutiert (vgl. I.1.2). Kein Werk oder keine Praxis kann in dieser Relation als *das* Werk oder *die* Praxis seiner Gattung *par excellence* gelten: *Das einzelne Werk geht immer über seine Gattung hinaus*. Darum vermag auch keine Gattung ein einzelnes Werk vollständig zu repräsentieren. Die Paradoxie der Zugehörigkeitsmarkierung eines Werks und dessen Nicht-Zugehören-Könnens in eine Gattung formuliert Derrida schließlich in eine Hypothese um:

„[E]in Text könne zu keiner Gattung *gehören*. Jeder Text hat teil an einer oder mehreren Gattungen, es gibt keinen Text ohne Gattung, es gibt stets eine Gattung und Gattungen, aber diese Teilhabe ist niemals Zugehörigkeit.“⁸⁹

Die Gattungen können also nach Derrida nicht bloß so verstanden werden, dass sie verschiedene Kunstwerke und Kunstpraktiken in Gruppen einteilen oder in sich auflösen. Vielmehr hat die Relation zwischen den Gattungen und den einzelnen Kunstpraktiken eine ganz andere Logik: Kunstpraktiken haben an den Gattungen *teil*, und durch diese Teilhabe verändern und verschieben sie permanent die Gattungsgrenzen, die sie selbst tragen. Damit ersetzt Derrida jegliche Einteilungstypologie durch eine Art *Teilhabepraxis*. Es gibt demnach immer ein prozessuales Verhältnis zwischen den Gattungen und den einzelnen Kunstpraktiken: Indem die Markierungen, die die einzelnen Praktiken tragen, die Gattungsgrenzen sicht-, merk- oder erkennbar machen, lassen sie diese Grenzen im gleichen Zug

88 Derrida, GG, S. 260.

89 Derrida, GG, S. 260. Hervorhebung im Original.

ausdehnen, verschieben oder ausufern. Denn jeder wiederkehrende Zug, jede Markierung ist eine Re-Markierung, d.h. eine differenzierte Wiederholung des Wiederholten.

Diese Praxis der Teilhabe, von der Derrida spricht, weicht aber von dem platonischen Konzept der Teilhabe (Methexis) völlig ab. Während für Platon einzelne Gegenstände oder Sachen ihre spezifischen Eigenschaften (wie Größe, Wärme etc.) unmittelbar aus ihrer Teilhabe an ihren jeweiligen unveränderlichen Ideen bekommen, geht es Derrida – zumindest im Kontext der Kunst und der Kunstgattungen, wo die Grenzen niemals vorgegeben sind – um eine Teilhabepraxis, durch die Gattungsgrenzen in jedem einzelnen Praxiszug verändert, verschoben sowie verdichtet werden. Teilhabepraxis stellt also für Derrida eine permanente Veränderung und Verschiebung der Gattungsgrenzen dar, wobei weder Gattungen den Praktiken äußerlich werden noch diese jenen innerlich bleiben:

„[D]iese Teilhabe ist niemals Zugehörigkeit. Und zwar nicht wegen einer Überfülle an Reichtum oder an freier, anarchischer und nicht klassifizierbarer Produktivität, sondern wegen des *Zugs* der Teilhabe selbst, wegen der Wirkung des Codes und der Gattungsmarkierung.“⁹⁰

Wegen des unterscheidenden bzw. wiederkehrenden Zugs selbst, der eine Gattungszugehörigkeit re-markiert, sind die Grenzen der Gattungen unabschließbar. Mit anderen Worten: Die Unabschließbarkeit der Gattungsgrenzen ist nicht allein ein geschichtliches Phänomen oder nicht bloß ein taxonomisches Problem. Vielmehr geht es dabei um eine „*notwendige Selbstüberschreitung*“⁹¹ der Gattung, die selbst durch die einzelnen Praktiken vollzogen wird. Indem diese ihre Gattungen re-markieren, an ihnen teilhaben, *überborden* sie die Grenzen der Gattungen. Offensichtlich spielt bei Derridas Überlegungen auch in diesem Zusammenhang wiederum die (A-)Logik der *différance* eine entscheidende Rolle, die er dieses Mal in der Figur der „Invagination“⁹² wiedergibt. Derzufolge lässt sich die Grenze der Gattung als eine Einstülpung, d.h. als „eine innere Tasche [denken],

90 Derrida, GG, S. 260. Hervorhebung im Original.

91 Hanno Berger u.a., „Einleitung“, dies. (Hrsg.), *Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen und Formen*, Bielefeld 2015, S. 7–15.

92 Derrida, GG, S. 252.

die größer [...] als das Ganze⁹³ ist. Anders gesagt: Bei der Teilhabepaxis, bei der die einzelnen Kunstpraktiken die Grenzen der Gattungen markieren sowie verschieben, handelt es sich nicht um ein Innen-Außen-Verhältnis zwischen zwei verschiedenen Größen (der Kunstpraxis und der Gattung). Die einzelnen Praktiken und Werke beziehen sich also dabei nicht bloß auf die außerhalb von ihnen liegenden Gattungen. Der Teilhabepaxis geht es vielmehr um eine prozessuale Relation, d.h. die Relation von Grenze und Überschreitung im vorhin diskutierten Sinne (vgl. I.1.2), wobei die Gattungsgrenzen permanenten Verschiebungs- und Veränderungsprozessen unterworfen sind, weil sie aus den Überbordungsdimensionen der Praktiken hervorgehen und somit in jedem Praxiszug wiederholend-differenzierend neu konstituiert werden.

Das bisher dargelegte Paradox von Teilhabe ohne Zugehörigkeit lässt sich wie folgt zusammenfassen: Jede Kunstpraxis trägt einen unterscheidenden Zug oder besser plural: unterscheidende und wiederkehrende Züge, durch die eine Praxis überhaupt als eine Kunstpraxis identifiziert werden kann. Dass wir sie als Kunstpraxis identifizieren, heißt aber nicht, dass sie in sich eingeschlossen ist. Ihre porösen Grenzen sind, wie mit dem Parergon-Konzept diskutiert wurde, erst aus den Verdichtungs-, Überschreitungs- sowie Entzugsprozessen heraus merk- und sichtbar (vgl. II.4). Jene Züge *markieren* zwar eine Art von Inklusion bzw. Gattungszugehörigkeit, aber sie können es niemals tatsächlich leisten, dass die Kunstpraxis der Gattung *zugehört*. Denn jede Gattungsmarkierung, die bei einer Kunstpraxis identifiziert wird, ist eigentlich eine Re-Markierung, d.h. eine Re-Identifizierung, eine Wiederholung eines bereits Markierten. *Jede Re-Markierung ist damit ein anderer, ein differenzierter Zug des Wiederholten bzw. Markierten*. Die Re-Markierungen entziehen sich als Erstes permanent jeglicher Zugehörigkeit und darum können sie der Gattung nicht zugehören; sie gehen immer über sie hinaus. Zum Beispiel: Eine Gattungsmarkierung wie ‚Ritterroman‘ oder ‚Barockstil‘, die sich bei einer Kunstpraxis identifizieren lässt, gehört nicht in den Ritterroman oder in den Barockstil. Diese (Re-)Markierung selbst hat also mit dem Ritterroman, mit der Barockmusik (mit deren ästhetischen Dimensionen) zuerst nichts zu tun.⁹⁴ Sie ist ein zusätzliches Element, ein Supplement, das not-

93 Derrida, GG, S. 252.

94 Das Einhergehen von Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem wurde ebenso mit der Parergon-Debatte ausführlich diskutiert. Hier sei kurz angemerkt, dass bei Derrida

wendigerweise im Spiel ist und immer über das hinausgeht, was sie *markiert*. Die Re-Markierungen, die Züge, die sich in einzelnen Kunstpraktiken wiederholend aufzeigen, verhindern auf diese Weise, dass die Gattungsgrenzen abgeschlossen werden. Diese Unabschließbarkeit soll aber als Nächstes nicht destruktiv interpretiert werden. Sie hat nicht bloß zur Folge, dass man von der Gattung nicht mehr reden könnte. Denn indem eine Re-Markierung als eine andere Markierung von einer bereits bekannten Markierung auftritt, macht sie uns im gleichen Praxiszug die Grenze der Gattung sicht- und merkbar. In jeder Re-Markierung werden also die Grenzen der Gattungen produktiv verschoben sowie neu konstituiert. Anstatt eine Gattungsmarkierung mit der Gattungszugehörigkeit gleichzusetzen, die eine abgeschlossene Gattungsgrenze darstellt, schlägt Derrida den Begriff der *Teilhabe* vor, durch die die Relation zwischen der Praxis und der Gattung als eine prozessuale Relation verstanden werden soll. Erst im Akt des Teil-Habens werden die Gattungsgrenzen verschoben und verändert, aber im gleichen Zug neu markiert, verdichtet und sichtbar gemacht. Dadurch, dass die einzelnen Kunstpraktiken an den Gattungen teilhaben (ohne diesen zuzugehören), lassen sie deren Grenzen sich ausdehnen bzw. -ufern.

Derridas Konzept der Teilhabe bietet schließlich ein wichtiges Verständnis der Relation zwischen den einzelnen Kunstpraktiken und den Gattungen, die sich bei Adorno als problematisch erwiesen hat. Anhand des Begriffs der Teilhabe lässt sich nun erkennen, dass die Überschreitung der Grenzen von Gattungen immer eine unmittelbare Leistung von einzelnen Praktiken ist. Dass diese Praktiken an den Gattungen teilhaben, ohne diesen angehören zu können, heißt, dass sie in der Tat die Grenzen der Gattung generieren und dann permanent verschieben sowie immer wieder neu ziehen. Bei jedem einzelnen Werk und jeder einzelnen Kunstpraxis wird die Kunstgattung, an der diese Praxis oder dieses Werk teilhat, notwendigerweise neu definiert. Insofern sollte man sich von der Vorstellung verabschieden, dass eine Kunstgattung einfach als eine bloße Ansammlung von neuen Mitgliedern oder von allen verschiedenen Praktiken sei. Die Relation zwischen der Praxis und der Gattung kann niemals additiv – d.h. nicht durch die Auflistung und -zählung von neu produzierten Werken, neu entwickelten Stilen usw. – verstanden werden. Vielmehr soll sie, wie erklärt wurde, als eine prozessuale Relation gedacht werden, die aus

diese vermeintlich außerästhetischen Elemente wie das Wort „Roman“ noch einmal als solche Momente auftreten, die Ästhetik und Kunst überhaupt konstituieren.

der einzelnen Praxis hervorgeht, die *den Zug der Gattungsüberschreitung immer in sich trägt* (vgl. I.3). Bei dieser prozessualen Relation wird die Grenze der Gattung mit jeder Praxis sicht- und merkbar gemacht sowie notwendigerweise verschoben und überschritten. Erst durch den Praxiszug, der immer *über seine Gattung hinausgeht*, erkennt man, was eine Gattung ist. Wenn wir z.B. als Liebhaber von Barockmusik ein für uns völlig neues Musikstück hören und dabei das beliebte konzertante Prinzip (nämlich den Kontrast oder das wechselnde Spiel zwischen den Solo-Partien und dem sogenannten Concerto grosso) bemerken, identifizieren wir damit die Form, die Gattung dieses Stücks sofort als ‚Barockmusik‘. Indem aber jenes Prinzip in diesem Stück sich wiederholend auftaucht (d.h. re-markiert wird), wird die Grenze der Gattung ‚Barockmusik‘ für uns nicht nur merkbar, aber zugleich bereits überschritten, weil diese Re-Markierung uns das konzertante Prinzip (ein Gattungsprinzip) nicht auf die *exakt* gleiche Art und Weise wiedergeben kann, die wir bereits kennen – falls so etwas vorkommen würde, wäre dieses Stück kein neues Musikstück für uns. Stattdessen wird durch dieses neue Stück die Grenze der Barockmusik uns auf eine differenzierte Weise sicht-, hör- und merkbar gemacht. Dadurch, dass das Stück jenes Prinzip re-markiert, wird uns klar, dass es einerseits von der Barockmusik handelt, jedoch andererseits von einer neuen, anderen und differenzierten Barockmusik. Jede einzelne Kunstpraxis trägt demnach sowohl die Grenze als auch die Überschreitungsdynamik ihrer Gattung in sich.

Durch diese letzten Anmerkungen soll deutlich werden, dass die Gattungsdifferenzen bzw. Binnendifferenzierungsprozesse von Gattungen nicht allein durch innerhistorische Tendenzen oder durch die Addition von neu produzierten Werken und Praktiken verstanden werden können. Vielmehr lassen sie sich bereits im Zuge einer einzelnen Praxis erkennen, wie sich die Grenzen der Gattungen prozessual ändern. Wichtig ist es dabei, eine unmittelbare Konsequenz aus dieser veränderten Relation zwischen der Gattung und der Praxis bezüglich des zweiten Problems bei Adorno zu ziehen: *Die einzelne Kunstpraxis kann wegen des prozessualen Gattungsbezuges keineswegs in ihrer Gattung aufgehen*. Sie trägt eine Gattungsmarkierung, d.h., sie markiert die Grenze der Gattung. Da aber diese Grenze, diese Markierung, eine bewegliche und prozessuale Grenze ist und die Gattung durch die Praxis einen wiederholend-differenzierenden Verlauf hat, wird in jedem Praxisvollzug einerseits die Gattungsmarkierung sicht- und merkbar und andererseits über sie hinausgegangen. Damit soll auch ebenfalls deutlich werden, auf welche Weise sich die Gattungen

permanent ausdifferenzieren: Jeder einzelne Praxiszug, der auf unterschiedliche Weise an der Gattung teilhat, die Gattungsmarkierung trägt, zeigt uns nicht nur das, was die Gattung ist, sondern modifiziert die Grenze der Gattung im gleichen Zug. Deswegen handelt es sich bei der Gattungsdifferenz nicht um ein Additionsmodell, nicht darum, dass eine Gattung ihre Differenz durch die Ansammlung von verschiedenen Werken gewönne. Stattdessen lässt sich die Gattungsdifferenz wie folgt zusammenfassen: Unterschiedlichste Werke und Praktiken, die die gleiche oder ähnliche Gattungsmarkierungen tragen, bilden eine Fülle von Differenzen (bzw. „eine innere Tasche“), die immer größer als das ist, was wir als Gattung bezeichnen.

Die prozessuale Relation zwischen der Praxis und der Gattung, durch die die Grenzen der Gattung selbst im Praxiszug permanent verändert und verschoben werden, soll allerdings nicht bloß eindimensional gedacht werden (vgl. I.1.2). Mit dieser Relation wird also nicht behauptet, dass jede Praxis nur eine Gattung markiert und zwischen beiden eine lineare Relation besteht. Vielmehr treten sie in mehrdimensionale Verhältnisse miteinander. Denn die anderen Gattungen und Praktiken lassen dabei kaum auf sich warten; sie mischen sich ein, durchdringen einander und weisen vielfältige Konvergenzen miteinander auf. Diese mehrdimensionalen Gattungs- und Praxisrelationen werden im nächsten Schritt mit Blick auf das vorhin angekündigte Prinzip der Kontamination erläutert. Es wird sich zeigen, dass einzelne Gattungen und Praktiken erst aus den Konvergenz- und Kontaminationsprozessen hervorgehen. Dieses Umdenken wird schließlich auch das erste Problem bei Adorno, nämlich der Unterschied zwischen den immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen auflösen (vgl. III.3.2).

Das Kontaminationsprinzip der Gattung

Mit dem Paradox der Gattung, das Derrida als „Teilhabe ohne Zugehörigkeit“ bezeichnete, wird zwar bisher geklärt, dass zwischen der Einzelpraxis und der Gattung ein prozessual-dynamisches Verhältnis besteht, durch das einerseits die Besonderheiten einzelner Praktiken auf neue Weise hervortreten und andererseits die Grenzen der Gattungen produktiv neu gezogen und verschoben werden. Allerdings ist damit noch nicht klar, welchen Beitrag diese doppelte Leistung der *Teilhabepraxis* für das Verständnis der Grenzüberschreitungen *zwischen* den Gattungen der Kunst hat. Wie

am Anfang dieses Kapitels angekündigt wurde, soll ein solcher Beitrag Adornos problematische Unterscheidung zwischen den immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen kritisch betrachten, beseitigen oder, wenn möglich, neu umdeuten. Im Folgenden wird zu diesem Zweck das zweite Moment von Derridas Gattungskonzept, das Kontaminationsprinzip, angeführt, das keineswegs von dem bisher geführten Gattungsparadox zu trennen ist. Dieses Prinzip kann man als Erstes als eine notwendige Selbstkontamination oder mit der vorhin mit Adorno verwendeten Terminologie: eine *notwendige Selbstkonvergenz* der Gattung denken. Nach Derrida beinhaltet die Gattung nicht nur das Paradox der Teilhabe ohne Zugehörigkeit, das die Gattungsgrenzen sich eindimensional permanent ausdehnen lässt, sondern zugleich ein mehrseitiges bzw. -dimensionales Paradox, durch das wir eine jede Gattung notwendigerweise als eine bereits kontaminierte bzw. konvergente Gattung verstehen müssen:

„[D]as ganze Rätsel der Gattung liegt vielleicht in nächster Nähe jener Teilung zwischen den beiden [d.h. normativen und präskriptiven, T.A.] Gattungen der Gattung, die weder trennbar noch untrennbar sind, die ein ungewöhnliches Paar der einen ohne die andere bilden, wobei jede regelmäßig in der Figur der anderen herbeizitiert wird, und gleichzeitig ‚ich‘ und ‚wir‘ sagt (ich, die Gattung, wir, die Gattungen), ohne daß man dabei stehenbleiben könnte zu denken, daß das ‚ich‘ eine Art (*espèce*) der Gattung ‚wir‘ ist. Denn wer wird uns davon überzeugen, daß wir, wir beide eine Gattung bilden und ihr angehören?“⁹⁵

Das Beispiel von Derrida bedarf zuerst einer kurzen Erklärung: Wenn man sagt, dass ein ‚ich‘ und ein anderes ‚ich‘ zusammen die Gattung ‚wir‘ bilden oder beide der Gattung ‚wir‘ angehören, dann heißt es, dass ‚ich‘ sein Gattungsprinzip (d.h. ein Ich-Sein) bereits aufgegeben und sich mit der Gattung ‚wir‘ vermischt hat. Um der Gattung ‚wir‘ anzugehören oder diese zu markieren, musste das ‚ich‘ also gegen das Reinheitsgesetz seiner Gattung handeln und die Normen derselben missachten.⁹⁶ ‚Ich‘ hat also zumindest immer schon sowohl an der Gattung ‚ich‘ als auch an der Gattung ‚wir‘ teil. Darum sind selbst die Gattungen ‚ich‘ und ‚wir‘ durch verschiedenste Mitglieder immer schon vermischt. Wenn wir noch einmal an

95 Derrida, GG, S. 249. Hervorhebung im Original.

96 Vgl. Martin Roussel, „Material der Gattung“, Oliver Kohns, Claudia Liebrand (Hrsg.), *Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie*, Bielefeld 2010, S. 19–37, hier S. 25.

das Beispiel der Barockmusik denken, kann dieses Paradox ebenso mit Bezug auf die Gattungen der Kunst geklärt werden. Das Barocklied, das wir erst neu gehört haben, markiert nicht nur die Gattung ‚Barockmusik‘, sondern zugleich die Gattung ‚Musik‘. Auch wenn dies zunächst wieder trivial sein mag, lässt sich doch argumentieren, dass das Stück wegen dieser zwei Gattungsmarkierungen nicht nur mit einem anderen Barockstück, sondern auch mit einem Volkslied oder mit einem Hiphop-Track im engsten Zusammenhang steht. Und das Stück kann auch nicht allein auf diese zwei Gattungsmarkierungen reduziert werden: Bei ihm sind noch viele andere Stile, Formen, Bewegungen in und außerhalb der Musik markiert: frühere Formen von Oratorien, musikalische Figuren, die Motive von Gegensatz und Spannung, die man besonders der Barockarchitektur zuschreibt und nicht zuletzt eine spezifische Aufführungsform usw.⁹⁷ Eine Gattungsmarkierung wie ‚Barockmusik‘ hat also bereits eine Reihe von Konvergenzen mit vielen anderen Gattungen und Formen. Und ohne diese anderen Formen, ohne diese Konvergenzpunkte, können wir überhaupt nicht von der Barockmusik reden.

Allein der Akt der Gattungsbildung ist für Derrida eine grundsätzliche Art von Gattungsvermischung bzw. *Selbstkonvergenz* der Gattung. Es ist unmöglich, sich eine Gattung vorzustellen, in der sich alle Mitglieder *homogen* auflösen würden. Gattungen sind stattdessen – so kann man mit Derrida weiter denken – aus sich selbst, aus ihren verschiedensten Mitgliedern⁹⁸ heraus immer kontaminiert, vermischt, konvergent sowie hete-

97 Für den Zusammenhang zwischen der Barockmusik und -architektur vgl. Gustav Friedrich Hartlaub, „Barock-Musik? Die Tonkunst im Generalbaßzeitalter und ihr Verhältnis zum Barockstil“, Nobert Miller (Hrsg.), *Kunst und Magie. Gesammelte Aufsätze*, Hamburg 1991, S. 308–323.

98 Allein die weiblichen und männlichen Formen (nicht nur auf der sprachlichen Ebene) sind Mischungen: Treffen sie z.B. in der Gattung „Mensch“ zusammen, müssen sie jeweils gegen ihre Reinheitsgesetze „Mann-Sein“ oder „Frau-Sein“ handeln. Die Übergänge vom Mann zur Frau, vom Tier zum Mensch (oder umgekehrt) sind für Derrida porös und können keineswegs mit einem Reinheitsprinzip begründet werden. Von diesen allgemeinen sowie geschlechtstheoretischen Gattungsfragen kann man nach Derrida die Gattungsprobleme der Künste nicht trennen. Vgl. Derrida, GG, S. 273. Man kann in diesem Sinne behaupten, dass die Bezeichnung „schöne Künste“ sowie die Einteilungen derselben immer mit einem solchen Grundmotiv zusammenhängt. Diese Behauptung kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht weitergeführt werden.

rogen.⁹⁹ Auf diese Heterogenität sowie ihren Bezug auf einzelne Kunstpraktiken lässt sich noch zurückkommen. Davor soll noch die nächste und noch grundsätzlichere Weise von Kontaminationen bzw. Konvergenzen der Gattungen expliziert werden. Für Derrida sind die Gattungen nicht nur wegen der Fülle der Mitglieder, die unterschiedliche Gattungsmarkierungen tragen, kontaminiert bzw. konvergent, sondern *sie entstehen* – als Zweites – zuallererst aus ihren wechselseitigen Konvergenzen. Diese von ihm sehr kurz erwähnte grundsätzliche Kontaminations- bzw. Konvergenzform lässt sich am besten unter der Perspektive einer berechtigten Fragestellung zur Geltung bringen: Wenn alle Gattungen heterogen, plural, kontaminiert, vermischt usw. sind, wie kann man überhaupt weiter von einer Gattung, z.B. von der Musik, von dem Horrorfilm oder von dem Kriminalroman, sprechen? Muss man also die Gattungen und die Gattungsmarkierungen, die wir bisher sprachlich und begrifflich verwendet haben, dann nicht als völlig nutzlos denken? Derrida beantwortet diese Frage am Beispiel ‚Romantik‘:

„Wenn es irgendetwas gibt, das sich als Romantik identifizieren läßt, so ist es [...] allgemeine Wiederholung sämtlicher Falten, die in sich *physis* oder *genos* aufeinander beziehen, vereinen oder auch trennen, und zwar durch die Gattung hindurch, durch alle Gattungen der Gattung hindurch, durch das Gattungsgemisch, das ‚mehr als eine Gattung‘ ist, durch die Übersteigerung der Gattung, durch die Übersteigerung der Gattung mittels Selbstbezug, durch ihr Ausufern, und zugleich durch ihre allgemeine Konzentration und Auflösung.“¹⁰⁰

Gattungen, Formen, Genres etc. – in ihren unterschiedlichen Größen, historischen Bezügen und Umfängen – gibt es nur im Gefüge von anderen, nächst-, oben-, neben- oder untenstehenden Gattungen, Formen etc. Sie entstehen „durch alle Gattungen hindurch“, d.h. erst aus den Überkreuzungen und Konvergenzen der Gattungen heraus. Eine ursprünglich völlig reine Gattung gibt es nicht. Die Gattungen lassen sich durch eine Reihe

99 Derridas Überlegungen sind bisher mit Genettes Konzept der grundlegenden „Heterogenität“ der Gattungen vereinbar, mit dem er sich (auch kritisch) auseinandersetzt. Genette, *Einführung in den Architext*, S. 76f.

100 Derrida, GG, S. 255. Hervorhebung im Original. Derrida spielt hier mit den ursprünglichen Bedeutungen von „*physis*“ und „*genos*“, nämlich „generieren“ oder „hervorbringen“. Vgl. Derrida, GG, S. 254.

von Praktiken, durch eine „allgemeine Wiederholung sämtlicher Falten“ als einzelne Gattungen verdichten sowie sicht- und merkbar machen. Die Falte, die noch einmal als eine *différance*-Figur auftritt, markiert die ausufernden sowie prozessualen Grenzen der Gattungen, die sich in jedem wiederholten Schritt neu differenzieren sowie verschieben, ohne jedoch voneinander (besonders von Nachbargattungen) mit klaren Linien getrennt zu werden. Die Grenzen zwischen den Gattungen sind porös und prozessual. Gattungen können sich nicht völlig aus dem Gewebe der Gattungen befreien, stattdessen sind sie durch Re-Markierungen sowie durch diese entstehenden Differenzbewegungen und immer in ihrem tiefsten Bezug auf jenes Gewebe neu sicht- und merkbar. Der notwendige ‚Selbstbezug‘ einer Gattung lässt sich ebenso als ein heterogener sowie differentieller Bezug verstehen, der immer im Spannungsfeld mit den anderen Gattungen bruchstückhaft, verneinend, trennend – man kann noch hinzufügen: agonal – entsteht. Aus den Dialogen, Berührungen, Verkreuzungen und Konvergenzen mit den heterogenen, plural strukturierten Gattungen entstehen letzten Endes *wiederum* heterogene Gattungen. Keine Gattung kann schließlich aus den Konvergenzen der Gattungen eine reine Einheit für sich bilden oder diese in Anspruch nehmen.

Resümee

Obwohl Derrida die oben angeführten Stellen nicht nur mit Bezug auf die Gattungen der Kunst, sondern immer im Zusammenhang derselben mit allen anderen Gattungen des menschlichen und außermenschlichen Lebens denkt, können aus diesen allgemeinen Verständnissen für die einzelnen Praktiken der Künste wichtige Schlüsse gezogen sowie den Beitrag bisheriger Überlegungen für die Kunst präzisiert werden. Dafür muss zuerst Derridas Kontaminationsprinzip in seiner Praxisbezogenheit neu formuliert werden: *Es gibt keine Kunstpraxis, die nur eine einzige Gattung markiert oder nur einer an einzigen Gattung teilhat*. Offensichtlich geht diese These über Derridas Überlegungen hinaus. Wenn es aber, wie Derrida argumentiert, keine reine Gattung gibt, kann es ebenso keine Praxis geben, die nur mit einer einzigen Gattung verbunden – oder nur einer Gattung treu – bleibt. Eine einzelne Kunstpraxis hat schon mit einer Markierung an vielen Gattungen gleichzeitig teil. Denn indem sie eine bereits kontaminierte bzw. konvergente Gattung markiert, trifft sie mit vielen anderen Gattungsmarkierungen sowie Praktiken zusammen. Sie ist also immer schon plural. Mit Jean-Luc Nancys Terminologie ausgedrückt: Eine Kunstpraxis lässt sich immer als „singulär-plurale“¹ Praxis denken, die bereits zahlreiche Markierungen trägt. Ihre Singularität kann man erst aus dem pluralen Gefüge der Praktiken heraus verstehen, aus dem sie überhaupt hervorgeht. Dieses plurale Gefüge bleibt aber auch nicht statisch: Indem verschiedene Kunstpraktiken eine Gattung markieren, wo sich auch viele anderen Praktiken aus verschiedenen Gattungen aufeinandertreffen,

1 Jean-Luc Nancy, *Singulär plural sein*, Berlin 2004, S. 57.

werden die Gattungsgrenzen mehrdimensional überschritten sowie verschoben.

Die konstitutive Pluralität der Kunstpraktiken sowie der Künste lässt sich nun mit Blick auf Kunstwerke, die verschiedene Gattungsformen wie Genres, Untergattungen, Stilen etc. markieren oder an diesen teilhaben, näher erläutern. Ein ganz einfaches Gemälde, z.B. Manets *Der Frühling* kann nicht ausschließlich die Gattungsmarkierung ‚Malerei‘ oder auch nicht nur die Markierung ‚Porträtmalerei‘ tragen. Sie hat neben diesen beiden noch zahlreiche andere Markierungen, wie früh-impressionistischer Stil, Landschaftsmalerei, Zugehörigkeit zu einem (wenn auch nicht vollendeten) Zyklus, genauer Jahreszeitenzyklus, usw., auf die nicht nur andere Werke der Malerei, sondern die Werke und Praktiken aus anderen Kunstbereichen und Gattungen immer wieder zurückgreifen. Und bei jedem Rückgriff, bei jeder einzelnen wiederholten Markierung, d.h. bei jeder Re-Markierung werden diese Formen, Genres, Stile, Gattungen aus den Praktiken heraus verschoben, verändert und neu gezogen. Dies hat schließlich zur Folge, dass *Der Frühling* als ein paradigmatisches Kunstwerk in Malerei nicht nur die Grenzen der Malerei, sondern zugleich die Grenzen der anderen Formen, Stile sowie Gattungen *prinzipiell* verändern kann. Trifft *Der Frühling* z.B. aus dem Aspekt der Jahreszeitentradition mit Vivaldis *Vier Jahreszeiten* zusammen, würde man zwar nicht unmittelbar behaupten, dass sich die Grenzen der Musik oder die der Malerei ändern. Jedoch können diese und viele weiteren Werke und Praktiken (z.B. von Arcimboldos bis Haydns Jahreszeiten), die jeweils unterschiedlich an der Jahreszeitentradition teilhaben, erst die Grenzen dieser Tradition unmittelbar verschieben, dann aber auch zur Folge hat, dass die Grenzen der beiden Gattungen, an denen diese Tradition maßgeblich teilhat, uns immer wieder neu sicht- und merkbar werden.

Dies gilt ebenso für die einzelnen Beispiele, die vorhin mit Adorno als immanente Konvergenzphänomene diskutiert wurden. Das Plastische in der Architektur ändert nicht nur diese, sondern selbst die Plastik. Das Poetische in der Musik – besonders im Gesang – (re-)markiert nicht nur die Grenzen der Musik, sondern auch die Grenzen der Poesie. Das heißt im weiteren Sinne, dass die einzelnen Künste sich nicht allein durch die Werke, die wir ihnen allgemein zuschreiben oder auch nicht nur durch soziopolitische Ereignisse oder technische Entwicklungen, sondern zugleich durch die Praktiken in den nächst-, oben- oder untenstehenden Gattungsbereichen voneinander differenzieren. Es ist unmöglich, dass eine Kunstgattung ausschließlich die Prinzipien, Techniken oder Verfahren hat, die

nur als ihre eigene gelten könnten. Die Spuren und die Bahnen, die Momente und die Züge, die Schnitte und die Differenzen von anderen (nächst-, oben-, unten- oder querstehenden) Gattungen, gehen stattdessen immer durch eine Kunstgattung hindurch. Die Binnendifferenzierungsprozesse einer Kunstgattung sollen darum nicht nur als ein Ergebnis von einzelnen Praktiken gedacht werden, die sie unmittelbar markieren, sondern zugleich als Beitrag von Praktiken in anderen Gattungen, mit denen sie in pluralen und konstitutiven Zusammenhängen steht.

Damit lässt sich auch abschließend klären, dass Adornos Unterscheidung zwischen immanenten und nicht-immanenten Konvergenzen nicht länger haltbar ist. Sie kann uns zwar ermöglichen, dass viele einzelne Kunstwerke bzw. -ereignisse unterschiedlich interpretiert oder wahrgenommen werden können. Solange Adornos Einteilung also die Möglichkeit eines nicht-konvergenten Kunstphänomens nicht voraussetzt, d.h. solange diese Einteilung zu der Vorstellung einer von den anderen Kunstpraktiken völlig isolierbaren Kunstpraxis gelangt, kann sie weiter wertvolle Beiträge für den Bereich der Kunstkritik, z.B. im Sinne eines differenzierten Blicks auf Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten, leisten. Allerdings hat seine Unterscheidung zwischen den immanenten und nicht-immanenten Grenzüberschreitungen keine kunstkonstitutive Funktion im Sinne eines unverzichtbaren Moments der Kunstpraxis. Eine solche Funktion hat aber hingegen das, was dieser Unterscheidung implizit zugrunde lag und hier mit Derrida weitergeführt wurde, d.h. die konstitutive Pluralität der Künste. Insofern die Diagnosen, die Adorno im Hinblick auf einige Kunstphänomene oder -bewegungen seiner Zeit machte, nicht als Konsequenzen historisch-künstlerischer Entwicklungen, sondern als *Bedingungen* der zahlreichen Kunstpraktiken neu verstanden und interpretiert werden, lässt sich meines Erachtens seine Theorie auf aktuelle Debatten um die Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten produktiv einbeziehen. Dies bringt uns zu einer ähnlichen Schlussfolgerung, die im letzten Teil erwähnt wurde (vgl. II, Resümee). Adornos Unterscheidung kann uns nur dann helfen, wenn wir zuerst (mit Derrida) den Gedanken der konstitutiven Pluralität der Künste, d.h. die mehrdimensionalen, gegenseitigen sowie prozessualen Überkreuzungen bzw. Konvergenzen zwischen den Künsten in den Hintergrund treten lassen. Erst dadurch lässt sich die Behauptung aufstellen, dass jene pluralen sowie konstitutiven Verhältnisse zwischen den Künsten nicht in jeder einzelnen Kunstpraxis auf die gleiche Art und Weise, sondern höchst unterschiedlich – agonial, selbstkritisch, negativ usw. – hervortreten.

Mit diesem Gedanken der konstitutiven Pluralität der Künste, der aus der Vermittlung zwischen den Überlegungen von Adorno und Derrida gewonnen wurde, lassen sich schließlich die Phänomene der Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten unverkürzt sowie plausibel verstehen. Hat man z.B. solche Kunstwerke und -praktiken (wie *Crepusculum* oder Werke von Doug Aitkens, Matthew Barney usw.), die offensichtliche Anspielungen auf die sogenannten ‚großen‘ Gattungen wie Film, Musik, Malerei, Literatur etc. haben, wieder im Blick, lässt sich nun festhalten: Zwischen Friðriksdóttirs *Crepusculum* und Manets *Der Frühling* besteht *hin-sichtlich des Gedankens der konstitutiven Pluralität* der einzelnen Kunstwerke und -praktiken kein Unterschied. Beide stehen zu vielen Genres, Formen, Gattungen in einem prozessual-dynamischen Verhältnis, auch wenn sie der Anzahl nach verschieden sind und jeweils sehr unterschiedliche Gattungen, Formen, Traditionen markieren. Mit den Werken oder den Kunstpraktiken wie *Crepusculum* tritt jedoch das Merkmal der konstitutiven Pluralität im stärkeren Maße hervor. Schließlich lässt sich wohl behaupten, dass solche Werke uns immer mehr dazu zwingen, dass wir einerseits jene Pluralität, nämlich permanente Grenzgänge zwischen den Künsten, nicht als ein beliebiges Phänomen, sondern als einen konstitutiven Zug der künstlerischen Praxis denken, und andererseits paradigmatische Werken der traditionellen Künsten, Gattungen oder Stile neu verstehen, indem wir ihre zahlreichen Zusammenhänge und Konvergenzen mit den anderen Werken und den Künsten entdecken. Verabschiedet man sich letztlich von dem Gedanken einer einheitlichen Gattungslogik, die den Werken wie *Crepusculum* nur den Status eines beliebigen Zusammenkommens zuschreiben oder es als einen Ausnahmefall behaupten würde, treten die Prozesse der wechsel- und gegenseitigen Überschreitungen zwischen den Künsten, aus denen uns überhaupt ihre Grenzen sichtbar und merkbar werden, als notwendige und konstitutive Momente unserer Kunstpraktiken zum Vorschein.